

1-1-2007

Maria In Den Bildern Des Deserteur

Johann G. Roten

University of Dayton, jroten1@udayton.edu

Follow this and additional works at: https://ecommons.udayton.edu/ml_studies



Part of the [Religion Commons](#)

Recommended Citation

Roten, Johann G. (2007) "Maria In Den Bildern Des Deserteur," *Marian Library Studies*: Vol. 28, Article 4, Pages 7-35.

Available at: https://ecommons.udayton.edu/ml_studies/vol28/iss1/4

This Article is brought to you for free and open access by the Marian Library Publications at eCommons. It has been accepted for inclusion in Marian Library Studies by an authorized editor of eCommons. For more information, please contact frice1@udayton.edu, mschlangen1@udayton.edu.

MARIA IN DEN BILDERN DES DESERTEUR

Johann G. Roten, S.M.

In jeder Kultur finden wir die kostbaren Brennpunkte, Künstler, Zeiten und Ereignisse, an denen schlagartig und mit höchster Dichte das oft schlummernde Selbstbewusstsein eines Menschengeschlechtes oder eines bestimmten Kulturraumes zum Ausdruck gelangt. Ein solcher Auslöser war für das Mittelwallis, in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, ein Mann, der oft nur unter der abschätzigen Bezeichnung "le déserteur" bekannt ist. Die Gestalt des Deserteurs ist von einem dichten Geheimnis umgeben. Es war bisher nicht möglich herauszufinden, wer er ist, woher er kommt und was er tat.¹

Das Letztere mit einer wichtigen Einschränkung – seine Bilder. Der Deserteur war Maler; was wir von ihm kennen, sind seine Gemälde und die wenigen Angaben, die wir dank ihrer über den Mann und sein Leben erfahren.

Person und Werk des Deserteur

Wir haben zumindest über seinen Namen Gewähr, da der damalige Pfarrer von Nendaz in die Sterbeakte des Deserteurs den Vermerk setzt: "Le 9 mars 1871 à midi est décédé à Veysonnaz Charles Frédéric Brun, peintre alsacien, enseveli le 12 à Nendaz".² Ist der Name Brun echt oder nur angenommen? Stammt er aus einem Dorf in der Nähe von Colmar? Die gegenwärtig gesicherte Nachforschung spricht in beiden Fragen von einer bloßen Möglichkeit. Was ist Wahrheit, was ist Legende in der Mitteilung von Victor Tissot aus dem Jahre 1888, der Deserteur sei ehemaliger Theologiestudent, Schreiner, Meuterer und Totschläger, und deshalb ein Deserteur, der in der benachbarten Schweiz Asyl suchte?³ Charles-Frédéric soll bei seinem Tod 67 Jahre alt gewesen sein.

¹ Siehe die Bibliographie zu Maler und Werk am Ende dieses Artikels.

² D. Anet, *Sur les pas du déserteur*. Sion, 1982, 5. (=Anet).

³ Tissot erzählt in "Suisse inconnue", wie die "mège" von Hérémenche auf sein Betrachten eines bemalten Schrankes hin kommentiert: «Jolil Peint par déserteur françois, ancien élève en théologie ... A fait bêtise, tué son capitaine ... est venu ici ... Était menuisier...» (zitiert nach D. Anet, *Au matin froid des forêts*. In: «*Sur les pas du déserteur*», 19) Tissots «*La Suisse inconnue*» war 1888 in Paris bei E. Dentu erschienen. Nach Panadero Tamara (Charles-Frédéric Brun, dit le Déserteur) (? – 1871): *relecture du mythe valaisan et des sources pour une étude iconographique de quarante-neuf dessins. Mémoire de licence – IHA, Neuchâtel 2004, 3-19*) ist es Jean Giono (*Le déserteur; avec quarante peinture de Charles Frédéric Brun, Paudex: Edi-*

Nehmen wir an, dass er um 1843 in die Schweiz kam, so hat er das Werk, von dem wir sprechen wollen mit ungefähr vierzig Jahren begonnen und in einer Zeitspanne von 28 Jahren vollendet. Das erste von ihm bekannte Bild aus dem Jahre 1844 lässt darauf schließen, dass Brun den Beginn seines Exiles in Le Trétien verbrachte. Es folgt ein zweites Bild, im selben Jahre und Monat (21. März 1844), darauf ein Schweigen von vier Jahren. Anhand des nächsten Bildes wissen wir, dass der Deserteur am 29. Februar 1848 in Les Agettes, am Südhang oberhalb Sitten, war.⁴ Es wird angenommen, dass Charles-Frédéric Brun in den Jahren 1846/47 in Prachavioz auftaucht und von da an während 24 Jahren auf dem Gebiet der Pfarreien von Hérémence und Nendaz sein Dasein fristet. So weit zum Leben des Malers, von dem Anet sagt: "...mais il se continue d'y vivre par ses oeuvres et le souvenir très vivace de l'homme de haute stature, distingué, aux mains blanches, au parler rare et discret, aux moeurs pures, au coeur débonnaire."⁵ Darüber hinaus bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als mit Jean-Claude Michelet zu schließen: "Respectons le mystère".⁶

Der Deserteur ist ein religiöser Maler, der auf Bestellung hin arbeitet, für Dach und Tisch und Bett; öfter noch, um ein Zeichen der Freundschaft zu setzen. So haben sich die Bilder im Verlauf der Zeit gereiht. Es ist gelungen, bis zum heutigen Tag über 140 davon zu inventarisieren. Nach Jean-Claude Michelet wurden davon 48 in Nendaz, 31 in Hérémence, 9 in Veysonnaz, 4 in Le Trétien, 4 in Vex, 2 in Salins, eines in Isérables und eines in Les Agettes gemalt.⁷ Die große Mehrzahl der Bilder stellt Heilige dar, manchmal einzeln, öfters jedoch in Gruppen von zwei, drei und vier, oder mehr Gestalten. Wir finden unter den gemalten Heiligen Mauritius (20mal), Leodegar (13mal), Johannes Baptist (13mal), Antonius (9mal), Anna (13mal), Elisabeth (8mal). Einen

tions de Fontainemore, 1966) zu verdanken, dass der Mythos des Deserteurs neu belebt wird. Vielleicht wäre es angebracht mit Panadero zu sagen, dass mit Giono's Buch der Mythos erst eigentlich geschaffen wurde und zu einem neuen Interesse an seinem Werk geführt hat. Die Folge davon war eine Reihe kleinerer und grösserer Veröffentlichungen, die vorwiegend in den Zeitraum von 1960-1985 fallen (= Panadero).

⁴ Das erwähnte Bild ist beschriftet: «Saint-Etienne premier martyre», datiert 29. Februar 1848, gemalt für Etienne Pitteloud.

⁵ Anet, 8

⁶ Panadero, deren Arbeit den gegenwärtig letzten Stand der Forschung darstellt, würde dem nicht widersprechen. Der Deserteur hat keine nennenswerte biografische Spuren hinterlassen. Wir kennen nur drei Dokumente von seiner Hand: den Anfang einer Beschwerdeschrift, ein vom Deserteur korrigierter Liedtext, und ein von seiner Hand geschriebener Brief aus dem Jahre 1844. (Panadero, 4-8).

⁷ Der von Michelet aufgestellte Katalog befindet sich in «Sur les pas du déserteur», Sion, 1982, 72/73. Inzwischen ist der Katalog wiederum um einige Werke gewachsen, dank den Nachforschungen von J.-Cl. Michelet, wie wir später noch sehen werden.

besonderen Rang nimmt Maria ein. Sie wird 29 Male dargestellt.⁸ Es besteht die Vermutung, der Deserteur habe die Wahl der Heiligen auf die Vornamen der Auftraggeber und ihrer Familie abgestimmt.⁹ Daneben hat sicher der Einfluss der Lokalheiligen im Werke des Malers einen Niederschlag gefunden, wie das für den hl. Mauritius, den hl. Leodegar als Patron von Nendaz, und jenen von Héréremence, den heiligen Nikolaus, sowie Sankt Theodul der Fall sein mag. Die Heiligen Mauritius und Theodul sind Patrone des Bistums Sitten. Die Verbindung von Namens- und Pfarreipatron in einem einzigen Bild kann ebenfalls nachgewiesen werden.¹⁰ Wichtig scheint bei alledem, dass der Deserteur nicht die Heiligen seiner Wahl, sondern jene der Auftraggeber gemalt hat. Abgesehen von einzelnen Heiligen oder Gruppen von Heiligen, ist es die Weihnachtsdarstellung, die am häufigsten vorkommt. Wir kennen davon elf verschiedene Ausführungen. Profane Themen kommen in nur geringer Zahl vor und beschränken sich auf einige dekorative Möbeldarstellungen, eine Landschaftszeichnung, einen Alpauzug und das eine oder andere Familienporträt.

Bevor wir unsere Aufmerksamkeit den Mariendarstellungen zuwenden, wollen wir die künstlerische Art und die Technik des Deserteurs im allgemeinen näher charakterisieren. Von einer eigentlichen Stilentwicklung oder gar von Stilbrüchen zwischen 1843 und 1871 zu sprechen, scheint kaum zulässig zu sein.¹¹ Der Deserteur bleibt sich selber treu, sowohl in der künstlerischen Art wie in der Thematik. Doch erlaubt es gerade der stereotype Gebrauch der verschiede-

⁸ Diese Auskünfte stammen von Herrn Jean-Claude Michelet. Er kann als einer der best informierten Kenner des Deserteurs betrachtet werden. Wenn wir im Verlauf dieser Arbeit eine bedeutend größere Anzahl an Mariendarstellungen erwähnen, so ist das auf unser besonderes Interesse zurückzuführen. Es hat uns veranlasst alle Mariana zu berücksichtigen, auch jene, wo Maria eine untergeordnete Rolle spielt.

⁹ Mündliche Mitteilung von Herrn Jean-Claude Michelet an den Verfasser. So ebenfalls von R.-C. Schüle erwähnt in: "Was man sich heute noch vom Deserteur erzählt". Schweizer Volkskunde, 53, 1963, 63-68.

¹⁰ Für « Antoine Gaspard Nendaz d'Héréremence » stellt der Déserteur gleich drei Heilige in ein Bild: die Heiligen Antonius, Kaspar und Nikolaus.

¹¹ So z.B. Michel Veuthey: « Dem widerspricht der Maler Restaurator der Sankt Michael Kapelle/Haute-Nendaz, Théo Antoine Hermanès, in dem Artikel: « Les peintures murales de la chapelle St-Michel, à Haute-Nendaz ». Er vertritt die Auffassung: "il y a dans l'œuvre du Déserteur une évolution du style, de la technique et du type des personnages ... On peut ainsi diviser l'œuvre du Déserteur en quatre périodes principales, à chacune desquelles correspond un type de visage différent." (p. 405/406, Extrait des « Annales Valaisannes », 1969). Die Entwicklung ist nach Hermanès nicht als eindeutige Vervollkommenung zu verstehen. Wir werden versuchen, näher auf diese Feststellung einzugehen.

Zur eigentlichen Technik ist folgendes zu bemerken. Die meisten Werke sind Tintenzeichnungen auf Papier, die mit Aquarell – oder Gouachefarben koloriert wurden. Den Tintenzeichnungen liegen wahrscheinlich Bleistiftskizzen zugrunde. Im allgemeinen liegen die Masse unter 60 cm Höhe und Breite (Panadero, 22/23).

nen Elemente in der Kunst des Deserteurs eine wachsende Klärung und Läuterung auszumachen, die sowohl auf einen geistigen wie auf einen künstlerischen Prozess hinweisen können. Im Laufe der Jahre dringt immer mehr eine innere Helle und Beschwingtheit durch, die der an und für sich primitiven Ausdrucksweise eine Qualität der Schwerelosigkeit verleihen.

Der Deserteur hat seine unverkennbaren Markenzeichen. Ein jedes der Bilder trägt einen schwarzen äußeren Rahmen, der manchmal in den beiden oberen Ecken in eine Blattverzierung ausbricht. Dazu kommt jeweils der Beschriftungsbalken, manchmal oben im Rand, meistens aber unten. An dieser Stelle finden wir die wenigen kostbaren Hinweise auf die Person und das Leben von Charles-Frédéric Brun. In der Regel gibt der Maler den Titel seines Werkes, den Auftraggeber, den Ort der Herstellung und das Entstehungsdatum an. Er signiert auch für gewöhnlich mit den Buchstaben C.F.B.. Es sind das nicht die einzigen Schriftzeichen.¹² Manchmal finden wir im Bilde selber Kommentare und Erklärungen religiösen Inhaltes. Es gibt wahrscheinlich kein Bild des Deserteurs ohne Blumenornamentik: Zwischenräume, Hintergründe, Möbel und Gebrauchsgegenstände werden mit Phantasieblumen und Grünzeug verziert. Oft handelt es sich um Girlanden, manchmal um Sträucher und Zweige. Dadurch entsteht der Eindruck, der Deserteur habe einen regelrechten "horror vacui". Selbst die Weihnachtsdarstellung, die mit einem großen Stall und vielen Gestalten beinahe die ganze Bildfläche ausfüllt, gibt noch Raum her für einen oder mehrere Sträucher Zierblumen.

Betrachtet man die Bilder auf Raumgestaltung und Komposition hin, so fällt an erster Stelle das Bedürfnis nach Symmetrie in den Blick. Schrift, Personen und dekorative Motive sind so angeordnet, dass eine angenehme "Raumordnung im Gleichgewicht" entsteht. Der Deserteur versteht es jedoch, die symmetrische Anordnung zu lockern und dadurch den Eindruck von starrer Geometrie zu vermeiden. Er erreicht diesen Effekt, indem er den dargestellten Personen verschiedene Stellungen zuweist, oder verschiedene Gegenstände (Haus-Turm) in die Parallele bringt. Ist die Raumgestaltung geschickt geplant und von künstlerischer Qualität, so kann die Beherrschung der Perspektive nicht mit dem gleichen Prädikat versehen werden. Diesbezüglich, wie auch in der Zusammenschau und Simultaneität verschiedenartiger Szenen und der Maximierung wichtiger Personen, gehört der Deserteur zu den Vertretern naiver Kunst. Es kommt dazu, als typisches Merkmal für unseren Künstler, die

¹² Brun tut sich nicht leicht mit den Schriftzeichen. Sie fallen hin und wieder unbeholfen aus. Vor allem hat er Mühe, sie regelmäßig im Raum aufzuteilen, der ihm zur Verfügung steht, so dass er zu Auslassungen, Kleinschreibungen und Zusammenziehungen gezwungen ist. Für den Verfasser stellt sich beim Betrachten der Beschriftungen die Frage, ob der Deserteur ursprünglich nicht deutscher Muttersprache war? Diese Frage lösen gewisse gravierende Artikelfehler und die unangebrachten Großschreibungen aus.

Unfähigkeit Hände und Füße naturgetreu darzustellen. Positiv charakteristisch ist die beinahe pedantische Minutie mit der Brun das Detail pflegt, immer und überall, handle es sich um Muster und Saum eines Kleides, die Ausführung von dekorativen Elementen oder die naturalistische Wiedergabe von einzelnen Gebrauchsgegenständen. Der Maler hat eine Vorliebe für helle und leuchtende Farben, die er oft bewusst zu Equilibrierungszwecken verwendet.¹³

Die pedantische Pflege der Einzelheiten mag die Folge einer langen und mit Erfolg geübten Reproduktionskunst sein. So wird vermutet, dass die meisten Gestalten nach Vorlagen gemacht wurden. Leider sind wir über die Vorlagen nicht genau unterrichtet. Die wenigen Hinweise zeigen nach Frankreich, auf die dortige Volksbillerkunst um Epinal.¹⁴ Diese Beziehung zu Epinal bleibt jedoch auf den Bereich der Assoziation beschränkt. Vergleiche mit dem Deserteur deuten auf das frühe Epinal, ja noch weiter zurück auf die Bildkunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Beispiele, die wir bei René Perroux¹⁵ finden, zeigen Ähnlichkeiten in Bezug auf folgende Elemente: die schwarze dick-dünne Rahmung (siehe "Création du monde"), der Schriftbalken im oberen und unteren Rand (siehe S. Blaise/S. Guérin), die oft unmotivierten Ausgestaltung der leeren Flächen mit Blumen und Bäumen, die klobigen Hände und Finger (siehe S. Nicolas), die Form der Bildgeschichte, das Motiv und die Gestaltung der Zifferblätter. Mistler, in seiner Abhandlung über die Volksbillerkunst in Epinal,¹⁶ führt Illustrationen an, deren Thematik vom Deserteur aufgenommen und graphisch ähnlich verwendet wurden. Wir erwähnen zuerst die Darstellung der Kreuzigungsszene. Auch der Deserteur stellt das Leiden Christi durch die verschiedenen am Kreuz befestigten Marterwerkzeuge dar.¹⁷ Bei Brun finden wir ebenfalls die Parallele Heilige Dreifaltigkeit – Heilige Familie,¹⁸ wie sie von Bouchard aus dem 17. Jahrhundert bekannt ist. Die bekannte Muttergottes von Epinal, ein Holzschnitt und Bruderschaftsbild aus dem 18. Jahrhundert vermittelt keine nähere Aussage über den Ursprung der

¹³ S. z.B. die Darstellung der Heiligen Joseph, Nährvater, und Johannes d. Täufers (1863).

¹⁴ Vgl. die Angaben in Anet, 84. – Andere Hinweise weisen nach Italien. Es lassen sich Beispiele von italienischen Heiligenbildern beibringen, die nach Stil und Datierung in die Nähe des Brun'schen Werkes gebracht werden können. Panadero, die ebenfalls nach Epinal weist, kommt zu folgendem verallgemeinernden Schluss: "Le Déserteur a assemblé les motifs de l'imagerie [scil. Volksbillerkunst im weiteren Sinn – JR] à sa guise ou selon la volonté de son mandataire. Il a emprunté à l'imagerie et transformé les éléments utiles à sa propre conception de l'image. Cet aspect est visible dans l'illustration des thèmes et dans la structure globale de la composition" (Panadero, 82/83).

¹⁵ Perroux, René, Les images d'Epinal, Olendorff (ohne Datum), 160 S.

¹⁶ Mistler, J. e.a., Epinal et l'imagerie populaire. Hachette, Paris, 1961, 190 S. (= Mistler).

¹⁷ Mistler, 88.

¹⁸ Mistler, 77/78.

Madonnenbilder des Deserteurs. Es handelt sich um eine geläufige Krönungsdarstellung, bei der zwei schwebende Engel der Mutter mit Kind die riesige Krone überhalten und in der rechten Hand eine Siegespalme tragen. Die einzige gesicherte Anleihe, die der Deserteur in Epinal macht, betrifft das Apostelfries aus dem 18. Jahrhundert, das bei Raguin herausgebracht worden war. In der Tat, Inspiration und Ausführung des Ganzen weisen auf Raguin:¹⁹ Anordnung und Einteilung, die Vegetalornamentik der Rundbogen, Haltung und Ausdruck der Heiligen, sowie ihre respektiven Attribute. Besonders ausdrücklich scheint für T. A. Hermanès die Nachahmung im Falle des heiligen Bartholomäus und seiner erhobenen, linken Hand zu sein.²⁰

Die stilmässige Einordnung der Kunst des Deserteurs wird im allgemeinen Epinal zugewiesen. R.-C. Schüle warnt jedoch davor, eine einseitige Katalogisierung zu betreiben. Die wesentliche Frage bleibt nach ihr, welche Bilder der Deserteur in den Häusern von Nendaz und Hérémence gesehen hatte und woher diese stammten.²¹ Die Darstellung der Personen, besonders die Verwendung von Formelementen, könnte durch eine entsprechende Aufklärung in einem neuen Lichte gesehen und verstanden werden. Ohne diese Hilfe sind wir auf einige allgemeine und ablesbare Bemerkungen angewiesen. Die Stereotypie der Darstellung macht sich vor allem in der graphischen Behandlung der Gesichter bemerkbar. Augen, Nase und Mund werden nach einem sich gleich bleibenden Schema gesetzt: der schwarze Punkt unter der leicht geschwungenen Doppelinie der Braue, die durch parallele Striche stark markierte Nase und der zum Schmollmund geratene Mundstrich, halb aufgeworfen, halb ausgezogen. Der Deserteur wird sich von diesem Schema im Verlauf der Zeit jedoch in etwa lösen. Die Bekleidung und Haartracht der Personen weisen keine typischen Walliser Merkmale auf. Hier müssen immer wieder Kopie und Wiederholung derselben Vorbilder geradestehen, außer in wenigen Ausnahmen, die lokale Themen behandeln, wie z.B. für die "Présentation de la montagne d'Orséraç".

Es wäre verfehlt, den Deserteur auf die Volksbilder-Industrie von Epinal festlegen zu wollen. Die formelle und thematische Verwandtschaft zu Epinal vermag nicht das ganze Werk des Deserteurs zu erfassen. Selbst René Creux ist bereit in dieser Hinsicht ein Zugeständnis zu machen: "Nous découvrons donc chez le Déserteur une parenté avec Epinal, une parenté de sujet uniquement, bien qu'il en soit quelquefois influencé dans son écriture, mais il s'en distinguera nettement: son message est unique, il ne le grave pas, il ne le répète pas."²²

¹⁹ Vgl. Mistler, e.a., Epinal et l'imagerie populaire, Hachette, 1961, Faltblatt zwischen den Seiten 96 u. 97.

²⁰ Vgl. Anet, 79.

²¹ Schüle, R.-C. und E., La technique et l'art du déserteur, in: Anet, 85.

²² Musée de la Majorie, Sion. Exposition du 10 décembre 1966 au 30 janvier 1967: Le déserteur. (sans pagination). Mit Beiträgen von M. Zermatten, R. Creux und J. Giono.

Diese Einzigartigkeit der Botschaft kann nicht an den Formen und Themen allein erörtert werden, sie muss zwischen den Zeilen gelesen werden. Kann es sein, dass sie in einem persönlichen Glauben liegt, der vielleicht nicht Berge versetzt, aber Bilder zu verwandeln vermag? Die möglicherweise bestehende Konformität mit dem Milieu seiner Wahlheimat betrifft zu einem bestimmten Grad die äußeren Aspekte seiner Kunst. Aber gerade dieses Äußere scheint von einer gelebten Innerlichkeit getragen und durchformt zu sein. Bedeuteten die Bilder für Ch.-F. Brun Brot und Lebensunterhalt, so waren sie, für den Empfänger und Betrachter geistiges Brot und Lebensunterhalt für den Glauben.²³

Maria in den Werken des Deserteur

Damit wollen wir unsern Blick vom Allgemeinen auf das Besondere richten und den Platz Marias im Werke des Deserteurs zu bestimmen versuchen. In einem ersten Schritt ist der materielle Bestand aufzunehmen. Wir haben davon abgesehen, die zahlreichen Heiligenbilder mit Jesus- und Maria-Monogrammen²⁴ in unsere Liste aufzunehmen. Es ist aber nicht selten, dass der Deserteur in Heiligenbildern ohne Jesus- und Mariadarstellungen, wenigstens deren Monogramme in die Bildgestaltung einfügt. Wir sehen darin wie eine Erinnerung daran, dass ohne Jesus und Maria der Platz eines Heiligen nicht richtig geortet wäre. Mit einbezogen in die folgende Bestandesaufnahme²⁵ wurden die Darstellungen der Heiligen Familie und die Geburtsszenen.

²³ Jean Giono hat in seinem Buch über den Deserteur die Echtheit des religiösen Gefühls herunterzuspielen versucht: « On priaît comme on saluait les notables. Ça n'allait pas plus loin. Les manifestations de piété du Déserteur ne vont pas plus loin, non plus » (J. Giono, *Le déserteur*. Paudex 1966, 82). Diese Bemerkung scheint dem Verfasser an der Wirklichkeit, wie sie durch die Bilder erfasst werden kann, vorbei zu gehen, zumindest was den Deserteur selber betrifft.

²⁴ Zu den Monogrammen wären auch Rosenkranz und Skapulier hinzuzufügen, wie im Fall des Porträts der « Marie Jeanne Bournissay, femme à Légier Fragnier, né l'année 1812, mariée l'année 1830 ». – Über die Monogramme schreibt Giono, sie seien klassisch und überall auf Ex-Votos anzutreffen. Er schränkt seine Bemerkung für die Marien-Monogramme wieder ein. Das Marien-Monogramm des Déserteurs sei dasselbe in Almeria und Notre-Dame du Laghet bei Nizza. Giono schließt daraus: « Nous sommes en présence d'une tradition que le Déserteur connaît » (J. Giono, *Le déserteur*, 54).

²⁵ J.-Cl. Michelet, *Œuvres du déserteur*. Complément au catalogue édité à l'occasion de l'exposition du 10.12.66 au 30.1.67 au Musée de la Majorie à Sion. Document ronéotypé, sans date. 3 p. – Diese Ergänzungsliste enthält insgesamt 36 Titel, davon einige Bemalungen von Möbeln und ein Kruzifix. Die hier angeführten Werke sind im Wortlaut des Künstlers gehalten und folgen seiner Schreibweise. Wie aus der Liste erschen werden kann, sind Auftraggeber und Entstehungsort oft nicht bekannt. Die Auflistung ist chronologisch gehalten; die angeführten Auskünfte entsprechen den vom Künstler gemachten Beschriftungen.

Nr.	Titel / Beschreibung	Auftraggeber / Ursprünglicher Besitzer	Jahr / Ort der Entstehung
1	St Jacques en Galice, St. Joseph, Ste Marie	Cette image appartient à Jacques Claivaz	1844 Trétien
2	Ste Marie Mère de Dieu -Ste Philomène Vierge et Martyre		1850 Brignon
3	St Légier, Evêque et Martyre, Ste Anne et Ste Marie sa fille, St Maurice d'Agaune		1850
4	Ste Madeleine, Ste Marie, Ste Anne et Marie sa fille		1850 Vex
5	La naissance de notre Seigneur Jésus		1851 (Bare?)
6	Ste Anne et Ste Marie		1851 Sornart
7	Reine du ciel et de la terre (la Vierge et l'Enfant Jésus)		1852 Ayère
8	St Pierre Prince des Apôtres, St Joseph, Ste Mère de Dieu	Cette image à Pierre, Joseph, Marie Bourdin au village de Mahée / Hérémence	1852 Hérémence
9	Ste Marie Mère de Dieu	Cette image appartient à Jean-Joseph Sierro, domicilié au village de Marse	1852 Marse
10	Ste Marie		1852 Hérémence
11	Ste Marie Mère de Dieu		1852 Mars
12	St Jacques, Majeur Apôtre, La Sainte Famille, St Anne		1852 Basse-Nendaz
13	La Sainte Famille		1853 Haute-Nendaz
14	Le Sacré Cœur de Marie	Marie, Marguerite Micheloud a fait faire cette image	1855 Hérémence
15	La Sainte Famille, Jésus, Marie et Joseph, St Leger		1856
16	Ste Cathérine, Reine d'Hongrie, Ste Marie Mère de Dieu, Ste Marie Magdeleine		1857 Vex
17	La Sainte Vierge Marie	Marie Leger Délèse feme de Jn-Frçois	1857 Haute-Nendaz
18	La Naissance du Sauveur du Monde et l'Adoration des Rois Mages	Jean Charles Antoine Locher de Brignon	1859 Brignon

Nr.	Titel / Beschreibung	Auftraggeber / Ursprünglicher Besitzer	Jahr / Ort der Entstehung
19	Le Sacré Cœur de Marie	Antoine Bartholemis Bourband a fait faire cette image	1859 Brignon
20	St Légier, Evêque, St Antoine, (mit Maria und Kind über beiden schwebend)	A Marie Antoine et Marie Légère Praz	1862 Beuson/Nendaz
21	St Jean, St Légier Ste Anne et la Ste Vierge Marie	Jean, Légier Salamolard, Juge de la Commune de Veissnazz a fait faire cette image	1864 Veissnazz
22	La Naissance de l'enfant Jésus et l'adoration des Rois Mages	J.-Cl. Bourband et Marie-Elisabeth Gillioz	1867 Aproz
23	Notre-Dame de victoire, Ste Anne et Ste Marie sa fille, Ste Madeleine au commencement de la Conversion	Anne, Leger Glassay	1867 Beuson
24	Notre Dame du Scapulaire, Ste Anne et La Vierge Marie sa fille, Ste Elisabeth Reine de Portugal		1867 Beuson
25	Ste Marie, St Leger Evêque de Poitiers	Marie Legere	1867 Beuson
26	Ste Louise Vierge et Mart, Ste Marie Mère de Dieu, Ste Elisabeth, Reine du Portugal	Nendaz Antoine Gaspard du Village de Mars/Hérémence a fait faire cette image	1867 Mars
27	C'est par la Trinité de la terre, qu'on honore la Trinité du Ciel	Sierro Joseph Félix d'Hérémence ville, a fait faire cette image	1868 Hérémence
28	La Naissance de l'Enfant Jésus		1868 Marse
29	St. Anne, Ste Marguerite Mère de la Ste Vierge Marie	Anne Marguerite Mayoraz a fait faire cette image	1869 Vaisonnaz
30	La Sainte Vierge Marie et son enfant Jésus, Saint Jean Baptiste		1869 Verrey
31	Marie Joseph Praz (Darstellung der hl. Familie)	Epouse de Pierre Sebastien Fournier a fait faire cette image	1869 Vaisonnaz
32	La Naissance de l'Enfant Jésus et l'Arrivée des Rois Mages	Maurice, Joséph Michelet de Planard a fait faire cette image	1869 Nendaz

Nr.	Titel / Beschreibung	Auftraggeber / Ursprünglicher Besitzer	Jahr / Ort der Entstehung
33	La Naissance de l'Enfant Jésus et les Trois Rois Mages	Jean, Antoine Fragnier et Marie Madeleine Framier née Fournier son épouse ont fait faire cette image	1870 Verrey/Nendaz
34	La Naissance de l'enfant Jésus et les Trois Rois Mages		
35	Ste Vierge Marie priez pour nous		
36	Le S. Cœur de Jésus et de Marie		
37	La Naissance de l'Enfant Jésus et l'Adoration des Rois Mages		
38	La Naissance de notre Sauveur Jésus-Christ		
39	La Ste Vierge Marie		
40	Sainte Anne et Marie		
41	N.D. de Bon Secour		1858
42	Calvaire, Le Christ entre la Vierge et St Jean		1861
43	La Naissance de Notre Seigneur JC et l'Adoration des Mages	Pierre-Joseph Bourband et Anne-Marguerite Loye, son épouse les deux de Haute-Nendaz	1857 Cerise/Haute-Nendaz

Die zuletzt verzeichneten Nummern (41, 42, 43) sind im Unterschied zu den vorangehenden Aquarellen und Gouachen in Öl gemalt, wobei die Gut-Hilf-Madonna (41) ein Möbel zierte. Die undatierten Werke der Nummern 34-40 wurden in den Anhang der chronologisch festgelegten Serie 1-33 gegeben. Eine mögliche Datierung wird bei allfälligen Besprechungen vorgeschlagen.

Der aufgelistete Bestand entspricht dem Ausstellungsgut, das vom "Musée de la Majorie" in Sitten vom 10. Dezember 1966 bis zum 30. Januar 1967 dem Publikum gezeigt worden ist. Der Gesamtkatalog mit 134 Objekten war von A. de Wolff erstellt worden. Inzwischen sind andere Werke des Deserteurs entdeckt worden. Das Verdienst dafür kommt zum großen Teil Jean-Claude Michelet zu, für den die Werke des Deserteurs nicht allein Gegenstand der Sammlerleidenschaft waren, sondern eine lebendige Glaubensbotschaft vermitteln, die weiter vermittelt werden soll. Die folgende Liste ist als Ergänzung des Ausstellungskataloges aus

dem Jahr 66/67 zu verstehen.²⁶ Sie beschränkt sich wiederum auf das marianische Bildgut. Es handelt sich um 10 Werke, die hier chronologisch geordnet werden. Sie werden hier im Wortlaut der Beschriftung durch den Künstler aufgeführt.

Jahr		Beschriftung durch den Künstler	Name und Wohnort des Besitzers
1852	44	Jésus Christ. Sainte Marie. Jean Nicolas Dayer, fils de Maurice Dayer, au Village d'Ayer a fait faire cette image, le 9 du mois de mai, l'année du Seigneur 1852. CFB.-	Victor Dayer, Riod s/Hérémence.
1853	45	Le Sacré Cœur de Marie à Hérémence, le 10 mai 1853.-	Victor Dayer à Riod s/Hérémence.
1855	46	Le Sacré Cœur de Marie – 1855 CFB. –	Emile Mayoraz, Hérémence.
1857	47	La Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu. A Vex, le 20 avril 1857. CFB	Misette Putallaz, Martigny.
1863	48	Ste Marie, Mère de Dieu – Ste Elisabeth, Reine de Portugal, le 23 février 1863.	Simon Cleusi-Bourdin, Leytron.
1865	49	La Très Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu. A Mars, le 11 janvier 1865	Guy Zwissig, Sierre.
1869	50	La foi, l'espérance, la charité. S. François, Evêque/ Ste Marie, Mère de Dieu, ... faire cette image, le 26 mars 1869.	Pierre Praz-Mariéthoz, Fey/Nendaz.
1870	51	Notre Dame du Rosaire, à Verrey, le 10 janvier 1870. CFB	Henri Bonvin, curé.
Ohne Datum	52	Sainte Marie- le Petit Saint Jean.	Georges Rossini. Haute-Nendaz.
Ohne Datum	53	La naissance de Jésus et l'adoration des Mages	Albert Taramarcas, Sion.
1848	54	S. Jean. Ste Thérèse. Ste Philomène. Ste Christine. Ste Marie. Jean Vincent Favre et Marie Pitteloud, à La Vernaz, le 30 mars 1848. CFB. –	Coll. Vincent Pitte-loud, Vex.
1861	55	Titulus triumphalis custodiat animam meam ab omnibus tribulationis In nomine + Patris, et + Fili, et + Spiritui Sancto (sic!). Au village de Clasenza le 13 du mois de février 1861	Coll. Marcel Four-nier, Brignon.

²⁶ J.-Cl. Michelet, Oeuvres du déserteur. Complément aux œuvres déjà recensées. Feuille ronéotypée, Sion, 3.3. 1983, 1 p.

Mit Datum vom 3. März 1983 hat Jean-Claude Michelet die erwähnte Liste noch einmal um drei Werke ergänzt, wovon zwei marianischen Charakter aufweisen.²⁷

Bei dem zuletzt erwähnten Werk handelt es sich um eine Gebetstafel, die, den Initialen entsprechend, in der Mitte des oberen Randes eine Darstellung der Heiligen Familie zeigt. Der Text spricht von einem Brief, in Goldbuchstaben von Gott selber verfasst, der vom Engel Gabriel nach Paris gebracht worden war, und dort im Jahr 1687 ein stummes Kind geheilt hätte. Es folgt eine Erwähnung der hl. drei Könige, das Gedenken an die heilige Jungfrau Maria und der Friedensgruß. Dann werden Verpflichtungen und Versprechen erwähnt, die mit dem besagten Brief verbunden sind, alles in allem ein sonderbares Gemisch an Verheißungen und Drohungen. Der Text findet seinen Abschluss in einem Gebet, das an den Tag der Taufe erinnern soll. Das Schriftstück, nicht etwa nur die künstlerische Ausgestaltung, ist von der Hand des Deserteurs.

Der so bestimmte Bestand an Mariana im Werk des Deserteurs lässt sich weiter präzisieren. So kann vorweg genommen werden, dass nur ein geringer Teil der Bilder Einzeldarstellungen der Muttergottes (mit oder ohne Kind) sind. Bei den meisten Werken handelt es sich um Gruppenbildnisse. Maria befindet sich so in Gesellschaft anderer Heiliger, ihnen meist zugereiht, im Fall der zahlreichen Weihnachtsdarstellungen – wie sich das versteht! – sogar nur vorwiegend Mittel zum Zweck.

Die Marianische Thematik

Im Versuch, die Mariendarstellungen nach wichtigen und leicht unterscheidbaren Themen zu gliedern, haben wir uns für die folgende Einteilung entschieden: (1) Die heilige Anna und die heilige Maria; (2) Die Heilige Familie; (3) Die Geburtsszenen oder Weihnachtsdarstellungen; (4) Die Muttergottes mit dem Kind; (5) Die heilige Maria und andere Heilige; (6) Die heilige Maria als Einzeldarstellung.

„Anna und Maria“ Darstellungen

Rund ein halbes Dutzend Bilder des Deserteurs sind teilweise oder ganz dem Thema „Anna und Maria“ gewidmet.²⁸ Die Werke stammen aus allen wich-

²⁷ Sie werden hier als Nummer 54 und 55 angeführt. Mit Besitzer ist eine zum Teil unbestimmte Kategorie gemeint. Es kann sich sowohl um den Auftraggeber und damaligen Besitzer als auch um einen späteren Besitzer und Sammler handeln.

²⁸ Es handelt sich um eine fließende Kategorie, wo es um die quantitative Erfassung des Bestandes geht. Mehrere Anna-Maria-Darstellungen sind Teil eines Bildes mit mehreren Heiligenfiguren. Wir haben sie in diese Gruppe eingeordnet.

tigen Schaffensperioden des Künstlers (1850, 1851, 1861, 1867, ?, ?) und decken die ganze Zeitspanne seiner künstlerischen Tätigkeit.²⁹ Die verschiedenen Darstellungen sind sich sehr ähnlich. Die heilige Anna sitzt für gewöhnlich, legt Maria den Arm um, weist mit der andern Hand auf das Buch in ihrem Schoß, trägt oft einen losen, hüftlangen Schleier und eine Schürze. Maria steht daneben, im Profil, als Erwachsene in Miniatur, meist ohne Schleier. Sie lehnt sich an die Mutter und liest im dargebotenen Buch die Worte: "Foi, Espérance, Charité". Das flach zurückgenommene Haar der Maria endet in einem dicken Knoten. Wir finden diese Haartracht beim Deserteur nur selten bei Darstellungen der Mutter Gottes. (Ill. 1)

Es ist uns nur ein Bild bekannt, das von dem erwähnten Schema der Anna-Maria-Darstellungen abweicht: die heiligen Gestalten stehen beide, geben sich die Hand, befinden sich auf einem Weg zwischen der Kirche und einer Gruppe von Bäumen; Anna trägt ein Buch, Maria hält einen Blumenstrauß in der Hand. Das undatierte Bild aus der Sammlung von H. Bonvin (Nr. 40) kann, aufgrund der Gesichter, in die frühere Periode fallen. Folgende Anna-(Maria)-Bilder sind aus Versehen nicht in unsere erste Liste (aufgrund der Ausstellung von 1966/67) eingegangen:

57 Ste Elisabeth – Reine de Portugal – Ste Anne – Ste Marguerite.

Anne- Elisabeth Michelet a fait faire cette image à la Loye Village de Haute Nendaz 6 du mois de juillet 1856.

Die heilige Anna wird von Maria flankiert.

58 Ste Anne – Ste Catherine – Ste Rose

Das undatierte Bild ist wahrscheinlich späteren Datums. Die lieblichen Züge, das lockere Haar, die edlere Nase der heilige Anna lassen darauf schließen.

59 Saint Joseph – Saint' Anne.

Joseph Marie Sérurier et Ane Marie Fournier ont fait faire cette image à Brignon le 30 novembre 1861. CFB.

Die verfeinerte Nasenform und der größere Liebreiz der heiligen Anna entspricht dem späteren Entstehungsdatum.

Die Heilige Familie

In der zweiten Gruppe, jener der Heiligen Familie, finden wir nur wenige ausgesprochene Familienbilder. Von den sieben hier eingereihten Bildern sind

²⁹ Wir führen mit dieser Bestimmung eine weitere, chronologische Kategorisierung des Brun'schen Werkes ein, ohne sie jedoch an dieser Stelle voll auszuführen und zu begründen. Anlässlich der Vorstellung und Kommentierung einzelner Bilder, sollen sukzessive neue Elemente erwähnt werden und abschließend eine Synthese vermittelt werden. Die erwähnte Kategorisierung beschränkt sich auf die Darstellung der Mariengestalt und sollte deshalb nicht auf das Werk als solches ausgedehnt werden.

drei aus der früheren Schaffensperiode (1852, 1852 und 1853), während eine gleich starke Gruppe zum Teil in die letzte Schaffenszeit fällt (1861, 1868, 1869). Es ist nicht gelungen, das siebte Bild näher zu erfassen, da sowohl eine Beschriftung als auch die Datierung fehlt. Das Bild ist oval in der Form und schwarz gerandet, ähnlich der Darstellung von "Marie Reine du ciel et de la terre" aus dem Jahre 1852. Die dem Oval entsprechende, geschickte symmetrische Anordnung der Figuren fällt angenehm auf. Das grüne Toga-artige Obergewand Mariens passt sich in den Schwung des Ovals ein, während die grünen Drapierungen über dem linken Arm des heiligen Josef als Pendant dienen. Der Knabe steht zwischen überdimensionierten Eltern auf der Weltkugel. Maria, mit dem eher klassischen Gesicht der früheren Zeit, trägt einen Gürtel mit Metallschnalle, wie wir ihn sonst beim Deserteur kaum finden.

Neben diesem nicht näher bestimmbar Bild finden wir zwei weitere, typische Darstellungen der Heiligen Familie. Das eine stammt aus der Frühzeit (1853, Haute-Nendaz), das andere aus der Spätzeit (1869, Vaisonnaz). Die jeweilige Komposition weist einen kleinen Unterschied auf. Die Darstellung aus dem Jahre 1853 zeigt Jesus und Joseph in der rechten Bildhälfte, während Maria, links stehend, dem Knaben die Hand reicht. Im zeitlich späteren Bild besetzen Maria und Jesus die linke Bildhälfte, wobei der Knabe auf einem Postament steht, das die Anschrift "Jésus, Marie, Joseph" trägt. Der alleinstehende Joseph reicht dem Knaben mit der rechten Hand eine Rose, die linke hält den Lilienstrauß. Der zeitliche Unterschied lässt sich leicht ausmachen. Das frühe Bild weist die gewohnte Starre und Steife auf, während in der späten Darstellung Bewegung und Liebreiz zum Ausdruck kommen. Die nach links geneigte Haltung Marias, das schleierlose Haupt und das bis auf die Schulter reichende Haar, die lieblichen Gesichter und der beschwingte Ausdruck des Knabens, sein lebendiges Beinspiel, sowie der aparte Heiligenschein, derselbe für Jesus und Maria, sind einige Elemente, die den erwähnten Eindruck konkretisieren. Über der Gruppe schweben kronentragende Engel. Der karierte Boden vermittelt eine ordentliche Perspektive, gerät jedoch in Konflikt mit jener des Postamentes.

Die übrigen Darstellungen der Heiligen Familie sind Abwandlungen des Themas, am stärksten so das Bild "Jésus Christ – Sainte Marie" (Jean Nicolas Dayer, Ayer, 1852), wo die dritte Person, der heilige Josef, fehlt. Dieses Bild ist nach demselben Kompositionsschema entworfen wie die Darstellung der "Reine du ciel et de la terre", eine Parallele von "Herz-Jesu"- und "Herz-Maria"-Malerei. Die Figuren werden durch ein mit Marterwerkzeugen behangenes Kreuz getrennt. Das Kind trägt in der rechten Hand den blau-gelben Reichsapfel. Wir erwähnen eigens dieses Detail, weil dieses Element – obgleich nicht häufig! – so doch immer in gleichbleibender Form vorkommt. Es kann in dieser Beziehung von einer Konstanz in der Verwendung gewisser Requisiten gesprochen werden.

Wir zählen dazu neben dem Reichsapfel mit Weltkugel, z.B. die orange farbige Blumenamphore und die leicht verschoben übereinander gelegten Vierzack-Sterne. Diese Einzelheiten fallen auf, weil der Deserteur für gewöhnlich gerade die Abwechslung im Detail mit besonderem Eifer pflegt. In der Malerei "S. Jacques – Ste Famille – Ste Ane" (1852) finden wir die typischen Merkmale der Frühzeit. Die Mutter trägt das Kind auf dem Arm. Der heilige Joseph hält den obligaten, oft überdimensionierten Lilienstrauß, der eher einem Narzissengewächs gleicht. Im erwähnten Gebetstext von 1861 aus Clascenza fällt die kindhafte Darstellung des Sohnes auf, der mit Stabkreuz im braunen Rock dasteht. Das Gesicht der Maria wirkt schwer, doch hat der Deserteur hier die auflockernde Nasen-Augenbrauen-Technik verwendet.

Eine interessante Katechese vermittelt das Bild "C'est par la trinité de la terre, qu'on honore la trinité du ciel" (23 avril 1868). (Ill. 2) Es ist auf drei Ebenen komponiert: auf der Erde – zuunterst – die Heilige Familie, in der Mitte die Herzen der drei Personen der Heiligen Familie, im oberen Teil des Bildes eine geschickte Anordnung der Trinitätssymbole. Die Figuren der heiligen Familie sind voller Liebreiz; leicht, natürlich und lebendig gemalt. Maria und Jesus zeigen auf ein Medaillon, in dem zu lesen ist: "Vive Jésus, Vive Marie, Vive Joseph, dans mon coeur et dans tous les coeurs". Die Bekleidung des heiligen Joseph hat hier, wie sonst oft, einen Stich ins Dunkle. Die Darstellungen der Heiligen Familie weisen so eine bedeutende Variationsbreite auf. In der Regel erscheinen Maria und Jesus als Gruppe, während der heilige Josef eine gleichsam demonstrative Funktion hat, indem er auf die beiden anderen Figuren hinweist.

Die Geburtsszenen

Die Bilder von der Geburt Christi gehören zum Schönsten, was der Deserteur gemalt hat. Der Maler kann hier zwei seiner Haupteigenschaften geschickt anwenden: seine kompositorische Fertigkeit und die Liebe zum Detail. Die erstere kommt vorwiegend im oft kunstvollen Szenenaufbau zur Geltung. Die Fülle der Ausschmückung wird gedämmt von der straffen und doch freien Anordnung der Figuren und Requisiten. So entsteht für gewöhnlich ein Eindruck von verhaltener Fülle in Farbe und Form. Die Bilder sind sich ähnlich im Grundschema: den Hintergrund bildet zum Teil ein zentral und symmetrisch ausgeführter Stall. In mehreren Beispielen befindet sich der Stall jedoch in der linken Bildhälfte. Ochs und Esel unterstreichen meist die symmetrische Komposition. Die zentralen Figuren, Jesus, Maria und Joseph, treten immer als eine kompakte Gruppe auf und stehen in einem überdimensionalen Größenverhältnis zu den übrigen Personen, den Hirten und Königen. Noch mehr als anderswo tritt

hier der "horror vacui" des Deserteurs in den Vordergrund. Der Himmel ist angefüllt mit geflügelten Engelköpfen, mit Gestirnen, Phantasieebäumen und Spruchbändern. Blumendekorative füllen die übrigen leeren Stellen.

Wir besitzen elf dieser Weihnachtsbilder des Deserteurs. Mehrere davon sind nicht datiert, lassen sich aber aufgrund von Vergleichen in etwa zeitlich einordnen. Die Zeitspanne ihrer Entstehung deckt sich wiederum mit der ganzen Schaffensperiode des Deserteurs, zwischen 1851 bis ans Ende der sechziger Jahre, soweit die Werke datierbar sind. Das auffallendste Merkmal dieser Gruppe besteht in der subtilen Entwicklung, die allerdings nicht nach einzelnen Stufen nachweisbar ist, aber doch von einer eher äußerlichen und sachlichen Kompositionseinheit zu einer mehr inneren und lebendigen Geschlossenheit führen. Als Beispiel für diese Feststellung mögen die Bilder "La naissance de notre Seigneur Jésus" (En Bare le 8 février 1851) (Ill. 3) und "La naissance de l'enfant Jésus et l'arrivée des rois mages" (1869) (Ill. 4) dienen. In der letzteren Darstellung, das Bild ist beschädigt und der Stall links nur angedeutet, finden wir Anklänge an "La naissance de notre Sauveur J. Christ" (undatiert) und "La naissance du Sauveur du monde et l'adoration des rois mages" (Brignon 1859). Die Anbetungsgruppe links wirkt sehr kompakt, ist jedoch lebendiger und inniger gestaltet als in den übrigen vergleichbaren Beispielen. Der Effekt wird nicht nur durch die gelockerte Haltung und die Gestik der Gestalten erreicht. Front- oder Seitenansicht anderer Darstellungen werden hier durchbrochen durch halbe Drehungen der Personen. Die gleiche Geschlossenheit wird erreicht in «La naissance de l'enfant Jésus et l'adoration des rois mages» von 1867, wo Maria, Josef und rechts drei Hirten eng um das Kind geschart sind. Wie später im Bild von 1869, ist Maria über das Kind gebeugt und trägt es nicht auf dem Schoß. Nach unserer Auffassung ist die Mariendarstellung im Werk von 1869 eine der vollendetsten, die der Deserteur geschaffen hat. Sie erlaubt in jedem Fall den großen Unterschied zu den Darstellungen um 1848-1857 zu ermessen. Die Figur der Maria verharret in einer für den Deserteur untypischen S-Haltung. Sie ist in ein dunkles, eher angedeutetes Gewand gehüllt und trägt keinen Schleier. Das Gesicht hat eine zarte Form und ist in dunklem Teint gehalten. Der Ausdruck deutet auf volle Aufmerksamkeit und Hinneigung zum Kind. Er ist geprägt von einer großen Lieblichkeit, ja Kindlichkeit.

Die erwähnte "La naissance de notre sauveur J-Christ" (undatiert) kann womöglich in die sechziger Jahre datiert werden. Sie weist eine interessante Gruppenkomposition auf: Hirten, die Heilige Familie und die drei Könige sind auf drei parallelen, aufsteigenden Diagonalen angelegt. Einige weitere aber unbedeutendere Unterscheidungsmerkmale der jüngeren Bilder können sein: das in der Krippe frei liegende Kind, die Engelsgruppe, die zur Landung auf das Stalldach ansetzt, möglicherweise auch – obwohl schon 1857 vorfindbar – die

grünen Obstbäume mit den roten, runden Früchten. Die besondere Aufmerksamkeit des Betrachters verdienen die gefiederten Nadelbäume,³⁰ die in ihrer ätherischen Strichführung eine eigene Poesie ausstrahlen. Die zentrale Gruppe ist meist so konstruiert, dass der heilige Josef steht, Maria sitzt und auf ihrem Schoße, auf einer kostbaren Decke, das Kind ruht. In der Darstellung von 1859 (Brignon) haben Josef und Maria, obwohl in verschiedener Position (Josef stehend, Maria sitzend!), die gleiche Höhe, was wiederum auf die ungleiche Bedeutung der beiden hinweist.

Mutter-und-Kind Darstellungen

In der nächsten Gruppe finden wir jene Darstellungen, auf denen Maria mit dem Kind zu sehen ist. Das Thema ist mit zwölf Bildern vertreten. Es lassen sich in zeitlicher Reihenfolge drei Gruppierungen ausmachen: eine frühe Gruppe von vier Bildern, die alle aus dem Jahre 1852 stammen; eine weitere aus der mittleren Periode (1857, 1857 und 1858); endlich eine Dreiergruppe aus der letzten Periode (1865, 1869 und 1870). Zwei Bilder sind undatiert oder schlecht lesbar; vermutlich gehören sie in die zweite Periode. Es handelt sich um "La Ste Vierge Marie" (ehemals Coll. Bonvin). Auffallend sind Einzelheiten aus der mittleren und eher späteren Periode: der weit auf dem sichtbaren Haar zurückliegende Schleier, die leicht nach rechts geneigte Kopfstellung, den Eindruck von Lebendigkeit vermittelnd. Im schlecht erhaltenen und schwer lesbaren Bild "Sainte Marie – Mère de Dieu" (~ Vex, 11 décembre?) wird der noch klobige Charakter der Figuren durch eine ähnliche Neigung des Mariengesichtes aufgelockert.

Die Mutter-Kind-Darstellungen aus dem Jahre 1852³¹ (Ill. 5) entsprechen einem fast durchgehend gemeinsamen Nenner: Maria und Jesus werden als getrennte Figuren gemalt, einander die Hand reichend, Jesus entweder mit dem "Reichsapfel-Weltkugel" Symbol versehen oder aber darauf stehend. Diese Bilder vermitteln eine neue, nicht unbedingt geläufige Ansicht von der Mutter-Kind-Beziehung. Es wird das feste Band zwischen Mutter und Kind auf diskrete und beinahe schon erwachsene Art unterstrichen. Vor allem in der Haltung des Kindes kommen gleichzeitig die Anhänglichkeit an die Mutter und seine Selbständigkeit als Herrscher und Knabenkönig zur Geltung. Es wäre interes-

³⁰ Einen guten Beleg für diese dekorative Baumart finden wir in «Saint Jean Baptiste» (à Salins le 28 janvier 1849). Eine besondere poetische Note vermitteln die auf den Baumspitzen ruhenden, vielfarbenen Paradiesvögel.

³¹ Es handelt sich um die folgenden: "Sainte Marie, Mère de Dieu" (à Mars, le 3 novembre 1852), "Reine du ciel et de la terre" (la Vierge et l'enfant Jésus) (26 avril 1852, En Ayer), "Sainte Marie" (à Hérémence, 9 juillet 1852), "Sainte Marie, Mère de Dieu" (1852).

sant zu erfahren, ob, und im gegebenen Fall, welchen ikonographischen Vorbildes der Deserteur sich bedient hat. Es fällt die durchweg übermächtige Figur der Mutter im Vergleich zum Kind auf, und ihre für gewöhnlich etwas hieratische Pose. Das Gesicht der Maria ist jenes der Frühzeit: der große und starre Blick, die Rougeflecken auf den Wangen, die schwere Rundung des Kinns, die straffe und symmetrisch angeordnete Haartracht und die starke, breite Nase. Hier einige Elemente, die eine besondere Erwähnung verdienen: mehrere Mariendarstellungen sind rechts und links von stilisierten Blumen flankiert und erinnern damit an die Epinal Madonnen. In zwei Darstellungen hält Maria den Rosenkranz in der Hand.

Die Gruppe aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ist nach unserer Auffassung ein kleiner, bescheidener Hinweis auf eine Verfeinerung und eine progressive Belebung der Formgebung im Werk des Deserteurs. Das scheint uns vor allem in der Behandlung des Mariengesichtes in etwa spürbar zu sein. Während der Umriss und die allgemeine Form nicht wesentlich von der früheren Gestaltung abweicht, so lässt sich, in dieser mittleren Periode, eine Veränderung der Nasen- und Augentechnik ausmachen. Im Unterschied zu früher fällt die Pupillenmitte kleiner, weniger scharf, das Umfeld dagegen größer aus. Der Blick erscheint dadurch beseelter und persönlicher. Der breite, beidseitig regelmäßig und hart ausgezogene Nasenrücken ist weniger betont. Die Strichung ist vorwiegend einseitig, mit einer Verbindung von Nasenstrich und Augenbraue. Die Nase wirkt so weniger klotzig und auffällig. Als Vertreter dieser subtilen Weiterentwicklung sind zum Beispiel "La Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu" (Vex, 1857) (Ill 6) und, für die Nasentechnik, "La Sainte Vierge Marie" (1857) zu erwähnen. Aus dem Jahr 1858 stammt die einzige Mariendarstellung in Öl, "Notre Dame de bon Secour". Es handelt sich um eine Komposition in Rot und Schwarz, ein Pendant sozusagen zur "Ecce-Homo"-Darstellung.³² Das Grundschema des Gesichtes ist bekannt, das ganze jedoch wirkt – aufgrund der Farbwahl vorwiegend – verfremdend und exotisch. Das Gesicht der Madonna weist die übliche Fülle, die Rougeflecken und die breite Nase auf.

In der Gruppe aus der Spätzeit des Künstlers befinden sich zwei Darstellungen Unserer lb. Frau vom Rosenkranz (Vaisonnaz, 1869 und Verrey 1870). Wir finden in beiden Fällen dieselbe Grundkonzeption: zwei gekrönte Häupter, beide nach rechts blickend, in der Hand den Rosenkranz; Maria in dunklen, Jesus in hellen Tönen gehalten, bei Maria der weit ausladende, einhüllende Schleier und das unbedeckte Haar. Die Gesichter des Bildes von 1869 sind

³² "L'Ecce Homo est certainement l'un des points culminant de l'œuvre du déserteur. Peint à l'huile sur une porte d'armoire, il révèle, plus que n'importe quelle œuvre, la densité intérieure de son art." (Anet, 61).

lieblicher, obwohl an die Anfänge erinnernd, jene in der Darstellung von 1870 plumper und primitiver. "La très Sainte Vierge, Mère de Dieu" (mars, 1865 – diese Datierung sollte überprüft werden!) wirkt nicht so starr, trägt den Schleier höher, so dass das Haar besser sichtbar wird. Die untere Gesichtshälfte ist leicht oval geformt, die Nase ist einseitig gestrichelt und steht in Verbindung mit der Augenbraue. Im Falle dieser späten Beispiele von einer eigentlichen dritten Schaffensperiode – mit der entsprechenden Vollendung – sprechen zu wollen, käme einer Überziehung der faktischen Situation gleich.

Maria und andere Heilige

Eine weitere Gruppe zeigt Maria in der Gesellschaft von anderen Heiligen. Wir zählen vier solcher Beispiele. Das früheste davon geht zurück ins Jahr 1844. (Ill. 7) Es wurde noch in Le Trétien gemalt und ist das erste bekannte Bild des Deserteurs.³³ Es folgt noch in den vierziger Jahren ein Bild aus Vernaz (1848); das nächste Jahrzehnt ist nur schwach vertreten (1850, 1852 und 1857). Wir finden dagegen acht Beispiele aus den sechziger Jahren (1862, 1863, 1867, 1867, 1867, 1867, 1869 und 1869). Das Kompositionsschema für diese Heiligengalerien ist höchst einfach: der Künstler stellt die zur Darstellung kommenden Heiligen – die Zahl variiert in unserem Fall von zwei bis fünf verschiedenen Heiligengestalten – nebeneinander dar.³⁴ Jede Heiligengestalt erhält ihr entsprechendes Attribut. Der gemeinsame, landschaftliche oder rein dekorative Hintergrund ist das einzige verbindende Element. Man wird vergeblich nach einer besonderen Regel suchen, aufgrund derer Maria eher mit dieser oder jener Heiligenfigur zusammen zur Darstellung kommt. Der Wunsch des Auftraggebers scheint jeweils den Ausschlag zu geben. Wie erwähnt, kommen auf diese Weise mit Vorliebe die Namensheiligen der Familienangehörigen zur Geltung.

Die Bilder der frühesten Zeit (1844 und 1848) weisen für die Darstellung von Maria gewisse atypische Elemente auf, die vor allem mit der Gewandung zu tun haben, so der hochgeschlossene Halsabschluss des Kleides. Der Gesichtsausdruck hingegen ist typische Frühzeit: rund und breit mit Rougeflecken, der allgemeine Eindruck starr und hieratisch. In die gleiche Periode gehören die Bilder "Ste-Madeleine – Ste Marie – Ste Anna et Marie sa fille" (Vex, 1850) und "S. Pierre – S. Joseph – Sainte Marie" (Hérémence, 1852): Gesichtsaus-

³³ Auf der Rückseite des Buchumschlages von Bottineau, *Les chemins de S. Jacques* (1983) finden wir eine Replik dieses Bildes. "St- Jacques en Galice – St- Joseph – Ste Marie" (1843?). Die Erklärung dazu lautet: "Image pieuse". Collection particulière. Cliché Edimedia/Archives Suark.

³⁴ So haben wir z.B. im Bild, das 1848 in Vernaz gemalt wurde, die folgenden fünf Heiligengestalten: "St-Jean – Ste Thérèse – Ste Philomène – Ste Christine – Ste Marie".

druck, Haltung und Bekleidung sind konsistent. Die massiv breite Mutter-Kind Figur in der Darstellung von 1852 fällt auf. Die einzige Malerei aus der Übergangszeit: "S. Cathérine – Ste Marie – Ste Marie Madeleine" (Vex, 1857) weist eine gewisse Lebendigkeit auf, die nicht zuletzt durch eine die Körperform betonende Straffung und Raffung des Obergewandes entsteht, ferner durch die von rechts nach links schlängelnde Toga und das an die Mutter sich schmiegende Kind. Der Gesichtsausdruck weist keinen Unterschied zur ersten Periode auf. (Ill. 8)

In bedeutendem Unterschied dazu haben wir "S. Légier, S. Antoine" – Mutter und Kind auf einer Wolkenbank darüber schwebend (Beuson, 1862). Maria trägt kindlichere, lieblichere und lebendigere Gesichtszüge. Mutter und Kind sind in einer anmutigen Bewegung verbunden. "Ste Marie, Mère de Dieu" – Ste Elisabeth, Reine du Portugal" (1863) setzt diese Linie fort. Der hoch gesetzte Schleier lässt das symmetrisch gescheitelte Haar frei. Er unterstreicht das asymmetrisch Lebendige, indem er rechts nach vorne genommen wird. Die rechte Hand des Jesus Kindes nestelt am Halstuch der Mutter. Das Halstuch ist ein beinahe durchgehendes Element in der Bekleidung der Mariengestalt. Es ist der Länge nach gestreift, in gelber, schwarz und rot punktierter Farbe. Es liegt in V-Form straff um den Hals der Mutter und verschwindet im meist geraden Halsabschluss des Kleides. Die Längsstreifung und die strenge V-Form unterstreichen nicht selten den hieratisch-starren Charakter des Gesamteindrucks. Form und Farbe des so beschriebenen Halstuches finden sich beinahe ausschließlich bei Maria. Nach unseren Feststellungen fehlt es in den ganz frühen Bildern (siehe weiter oben die Besprechung der Beispiele aus den vierziger Jahren), sowie in einigen Fällen der dritten Schaffensperiode. Das Fehlen besagten Halstuches ist nicht selten mit ein Grund für eine größere Lebendigkeit der Marienfigur. Im besprochenen Bild fällt ebenfalls der lebendige Blick auf.

In den vier Bildern aus dem Jahr 1867, die, obwohl unterschiedlich in der Ausführung der Gesichtszüge, alle der späten Schaffensperiode zugezählt werden können, fallen die Marientitel und -attribute auf. Wir finden hier eine "Notre Dame de Victoire" (Beuson, 1857), eine gekrönte Skapuliermadonna (Beuson, 1867), wiederum eine Skapuliermadonna mit Kind in der Gesellschaft von S. Légier, dem Kirchenpatron von Nendaz (Beuson 1867). Im Bild "Ste Louise – Ste Marie – Ste Elisabeth, Reine du Portugal", das 1867 in Marse gemalt wurde, hält Maria dem Betrachter wiederum das Skapulier hin. Das Auftreten der Skapuliermadonna wird man kaum als typisch für die späte Malerei des Deserteurs auffassen können. Der Grund ist wahrscheinlich in der Eigengesetzlichkeit der Auftragsmalerei zu suchen. Es gibt natürlich Feststellungen, die zur näheren Charakterisierung der Spätzeit im Marienwerk des Deserteurs beitragen können. Es scheint nämlich, dass in den späteren Darstellungen die Augen etwas weiter

auseinander liegen, wodurch der selbst volle Unterteil des Gesichtes an Schwere verliert. Für die gleiche Periode mag ebenfalls gelten, dass der meist hoch im Haar aufgesetzte Schleier oben einen käppchenähnlichen Abschluss hat. Zum lebendigen Ausdruck der Gestalt trägt oft das toga-ähnliche, rote Tuch bei, das von rechts hinten in einer S-Linie über den linken Arm drapiert wird.

Zur Gewandung Marias ist weiter zu bemerken, dass der Deserteur Maria mit einer gewissen Vorliebe – ohne Ausschliesslichkeit! – in einem violetten Kleid mit roten Tupfen darstellt. Die bauschigen Frauenroben sind ihm übrigens oft Anlass zur kunstvollen Ausschmückung, nicht zuletzt die Querborte am unteren Abschluss des Kleides. „La Sainte Vierge Marie: S. Jean“ aus Verrey (1869) ist dem Bild „Marie Joseph Riaz“, ebenfalls von 1869, sehr ähnlich. Wir finden dieselbe bekrönte und sich neigende Madonna, dieselbe spielerische Haltung des auf einem Podest stehenden und gleichfalls gekrönten Jesus. Die Gloriole ist jeweils verschieden. Der Deserteur verwendet verschiedene Techniken für das Malen des Heiligenscheins. Der einfache Strahlenkranz wird oft angereichert mit Blumen und Sternen oder ersetzt durch eine fein gestrichelte Rundscheibe. Die verschiedenen Elemente werden oft zu mehrfach übereinander liegenden Kränzen angeordnet.

„S. François Evêque – Ste Marie, Mère de Dieu“ vom 26. März 1869 bestätigt die allgemeinen Charakteristika der Spätzeit durch den helmartigen Schleier, das kurze Haar, das ovale Gesicht und die verfeinerte Nase. Wir finden in diesem Bild eine gewisse Stilisierung der Hände, wie dem auch in anderen Darstellungen der späteren Zeit der Fall ist. Zur Frage über die Gestaltung der Extremitäten möchten wir hier die Vermutung beibringen, dass der Deserteur gegen Ende hin die Hände und Füße kleiner und mehr andeutungsweise gemalt hat, wodurch sie weniger klobig und unnatürlich wirken. Ein letztes, undatiertes Bild in dieser Gruppe zeigt Maria mit Kind und den hl. Johannes, ebenfalls als Kind dargestellt. Es handelt sich um Brustbilder von Maria mit dem Jesus Kind. Die Personen tragen die typischen Gesichtszüge der frühen fünfziger Jahre, mit den entsprechend klobig-massigen Körperformen. Zum Abschluss mag festgehalten sein, dass Maria meist in Gesellschaft von heiligen Frauen erscheint, in weniger zahlreichen Fällen mit heiligen Männern. Die Beispiele, wo sie in gemischter Gesellschaft auftritt, sind selten.

Maria als Einzelfigur

Eine der am schwächsten vertretenen Gruppen ist jene der Einzeldarstellungen von Maria. Sie sind beinahe ausschließlich der Herz-Maria-Thematik gewidmet. Die Entstehungszeit fällt in die fünfziger Jahre (1853, 1855, 1855, und

1859). Ein weiteres Bild ist undatiert: "Le Coeur de Jésus et de Marie" (col. A. Sierro).³⁵

Wir stellen auch für diese Thematik ein sich gleich bleibendes Schema fest. Die Halbbilder zeigen den massiven Oberkörper Marias, darüber das leicht nach links geneigte Haupt. Die eine Hand weist auf das Herz hin, während die andere Hand mit einer unbeholfenen Geste den Betrachter zur Besinnung einlädt. Das Herz ist in ein Wappenschild eingelassen und enthält – in abgewandelten Formen – die folgenden graphischen Elemente: ein das Herz durchbohrendes Schwert, den das Herz umgebenden, meist grünen Kranz und die aus dem Mund des Herzens lodernde Flamme, die manchmal durch ein Kreuz ersetzt wird. Für gewöhnlich ist das Kreuz jedoch dem Herzen Jesu vorbehalten. Die Wappenscheibe mit dem Herzen wird gewöhnlich von einer breiten Goldborte eingerahmt, die auch das rote Obergewand randet.

"Le Sacré Coeur de Marie" (Hérémence, le 10 mai 1853)³⁶ wirkt steifer und strenger als die übrigen Darstellungen, mitunter infolge der geraden und aufrechten Kopfstellung. Das Gesicht weist in die Frühzeit. Es fällt das verkümmerte Ohr auf. Maria trägt das Haar offen. Es ist mit einer kleinen Schläfenlocke verziert und ist auf den Schultern geringelt. Auffallend ist die stilisierte Brustpartie. Sie wirkt weniger natürlich als in anderen Bildern, gefällt jedoch durch die feine Abstufung und Abstimmung von Farbe und Form. Eine weitere Besonderheit für diese Zeit – wir finden sie in andern Bildern ebenfalls – ist der auf dem Haupt aufgebauschte und geschmückte Schleierrand. "Le Sacré Coeur de Marie" (1855) und "Le Sacré Coeur de Marie" (Hérémence, 1855, Marie Marguerite Micheloud a fait faire cette image) weisen grosse Ähnlichkeiten auf. (Ill 9) Wir begegnen den Merkmalen der frühen Periode, wobei das Bild aus Hérémence lieblicher wirkt.

Die in Brignon am 29. April 1859 gefertigte Darstellung des Herz Maria stellt im Vergleich zu den Beispielen von 1855 eine Weiterentwicklung dar. Das Gesicht der Maria wirkt länger und ist ovaler, die Nase ist einseitig betont und mit der Augenbraue verbunden. Das bis auf die Schultern reichende Haar ist üppig, während der Schleier aus der früheren Periode stammt und außen grün und innen weiß gemalt ist. Die Hände sind zärter gestaltet. Hände und Gesicht wirken einheitlich, die Körpermasse nimmt sich dagegen wie ein Fremdkörper aus. Im Unterschied zu den übrigen Beispielen wird das Herz in einer ovalen

³⁵ Obwohl undatiert, kann diese Darstellung vermutlich ebenfalls um 1855 oder früher entstanden sein. Wir stellen eine große Ähnlichkeit mit den Bildern aus demselben Jahr fest. Sie ist ebenfalls in die Nähe des 1852 entstandenen "Jésus-Christ – Sainte Marie" (Ayer, 1852) zu rücken.

³⁶ Die Leseweise 1853 scheint nicht absolut eindeutig zu sein. Die Jahrzahl kann womöglich auf 1857 lauten.

Mandorla dargestellt. Am unteren Rand des Bildes finden wir ein Medaillon, quer gestellt und oval, in dem – sehr lebendig und detailfreudig – die Hochzeit zu Kana dargestellt ist. Links und rechts von der Figur sehen wir die obligate Blumenornamentik. (Ill. 10) Eine weitere Abweichung stellt "Le Coeur de Jésus et de Marie" (zur Zeit coll. A. Sierro) dar. Jesus und Maria werden nebeneinander, nur von einem einfachen Blumenornament getrennt, dargestellt. Auffallend ist die Ähnlichkeit der beiden Gestalten in Gewandung, Haartracht und Darstellung des Emblems. Bei sämtlichen Darstellungen des Herz Maria verwendet der Deserteur eine besondere Lidschatten-Technik, die den Blick weicher macht und entrückter erscheinen lässt.

Eine der schönsten Mariendarstellungen des Deserteurs gehört ebenfalls zu den Einzeldarstellungen und ist mit "Sainte Vierge Marie, priez pour nous" (undatiert und wahrscheinlich in der Kollektion von A. Sierro) betitelt. Es ist ein etwas unklares Bild, so dass der Text unter dem Titel nicht entziffert werden konnte. Maria wird in diesem Halbbild in der Haltung der "Orante" gezeigt: die Hände gefaltet auf der Brust mit leicht nach rechts gedrehtem Profil. Das Gesicht weist eine ovale Form auf, es ist länglich. Durch die leichte S-Form des Körpers und den verhältnismäßig langen Hals entsteht der Eindruck von subtiler Bewegung. Auch die rechts und links angebrachten Blumensträuße vermitteln dem Ganzen einen lebendigen Eindruck. Diese Marienfigur weist eine große Ähnlichkeit mit jener in der Weihnachtsdarstellung von 1869 auf. Beide sind im Vergleich zu allen übrigen Marienbildern atypisch und zeigen den Deserteur auf der Höhe seiner Kunst.

Sichtung und Wertung

Die behandelten marianischen Themen stellen eine ansehnliche Palette dar. Es findet sich im Werk des Deserteurs beinahe der ganze Lebenszyklus Mariens wieder, aber auch ikonographische Motive mehr typologischer Art. Es lässt sich auch ohne große Schwierigkeit erkennen, dass vor allem religiös volkstümliche Vorstellungen zur Darstellung kommen. Immer wieder sind es Bilder, die für die Familie und ihre einzelnen Mitglieder gemalt wurden. Wie konsequent diese Verpflichtung durch den Auftraggeber vom Deserteur durchgeführt wurde, zeigt z. B. die Gleichsetzung Marias mit anderen Heiligen. Dem Maler geht es nicht um eine Bildkatechese in erster Linie, sondern um die Sichtbarmachung von Namenspatronen. Freilich gibt es die Ausnahme; dort vor allem, wo der Künstler nicht durch den Wunsch des Auftraggebers gebunden ist. Wir finden so Weihnachtsdarstellungen, in denen Maria u.a. übergroß dargestellt ist. Dies ist wohl ein Zeichen dafür, dass der Deserteur den richtigen religiösen Wertmaßstab kennt.

Aber gibt es nicht auch den andern, den lehrhaften Aspekt im Werke von Charles-Frédéric Brun? Hat der Maler nicht auch versucht, eine Botschaft zu vermitteln, bewusst oder unbewusst? Wir erinnern an die wenigen Beispiele, in denen die katechetische Absicht unübersehbar ist: die Darstellung der hl. Familie als Hinweis auf die Trinität; die Gegenüberstellung und Entsprechung von Herz-Maria und Kana. Die Wiedergabe von fest verankerten, religiösen Andachten, wie sie vom Rosenkranz, dem Skapulier und dem Herzen Maria suggeriert werden – steht hier pastorale Absicht oder vor allem bloßes Mitteilungsbedürfnis zu Pate? Man wird in dieser Frage nicht einseitig entscheiden wollen, ebenso wenig wie man abstreiten wird, dass welcher Art auch immer die Motivation, der Deserteur durch die Wahl des Gegenstandes und die Art seiner Darstellung nicht allein religiöse Information, sondern auch Betrachtungsstoff für seine Auftraggeber und die Liebhaber seiner Kunst vermittelt hat. Dabei überrascht – in etwa nur! – dass marianische Themen, die zur Zeit des Deserteurs höchste Aktualität wurden – wir denken an die Erklärung des Immakulata-Dogmas (1854) und das Ereignis von Lourdes (1858) – in seine Malerei überhaupt nicht eingegangen sind. Hier trifft wohl zu, was man die Gesetzmäßigkeit der Popularisierung nennen kann.

Auf der Suche nach dem Marientyp des Deserteurs ist es angezeigt, nach Absicht und Gestaltung zu unterscheiden. Die große Mehrzahl der Marienbilder beabsichtigen einen lebensnahen, sehr menschlichen Charakter Marias zur Anschauung zu bringen. Gewisse Bestrebungen der gegenwärtigen Marienkunde, die Gottesmutter als Schwester und Freundin dem Menschen näher zu bringen, sind im Werk des Deserteurs bereits dokumentiert. Das Malen von Szenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau ist dazu von großer Hilfe. Denken wir an Maria als Mädchen mit ihrer Mutter Anna; Maria mit dem Neugeborenen und dem heranwachsenden Jesus Kind. Wir erinnern noch einmal an die Gleichstellung von Maria mit anderen Heiligen. Selbst die Darstellungen des Herz Maria können in diese Reihe eingeordnet werden. Doch ist dieses implizite Programm in der konkreten Ausführung nicht eindeutig verwirklicht. Wie bereits bemerkt, führte die naive und unbeholfene Gestaltungsweise des Deserteurs zu einem weitgehend erstarrten Ausdruck der Gesichter und zu klobig-hieratischen Gestalten. Ein gewisser Widerspruch zwischen Thematik und Technik kann demnach nicht übersehen werden. Doch bleibt der grundsätzliche Eindruck von frischer und unmittelbarer Menschlichkeit, dank der allgemeinen Stilmerkmale naiver Kunst, aber vor allem auch dank der von der Innerlichkeit des Malers getragenen künstlerischen Ausstrahlung.

Die Werke von CFB sind in besonderer Weise ein Ausdruck religiösen Brauchtums für seine Zeit. Die Synodalstatuten von 1626 hatten bereits stipuliert: "*Usus imaginum non solum in Ecclesiis, sed etiam privatim in aedibus,*

hypocaustis, et cubiculis observetur, ut quae doctos et idiotas ad devotionem, Dei et Sanctorum cultum; ad patientiam, amorem et alias virtutes alliciunt".³⁷ Ist die Existenz der Bilder Bruns nicht ein Beleg für die Befolgung der Synodalbeschlüsse über die Bilderverehrung durch das gläubige Volk? Sind Hérémence und Nendaz eine Insel und eine Ausnahme in der Zeit? Unsere Nachforschungen erlauben es nicht, über das Werk des Deserteurs hinaus auf ein allgemeines Brauchtum im Wallis zu schließen. Das Bedürfnis der Bevölkerung, sich mit Heiligenbildern zu umgeben, zeugt es nicht von einer großen Vertrautheit im Umgang mit der bildlichen Gegenwart des Glaubens und seiner Bekenner? Nicht nur die Marienbilder, sondern das gesamte Werk des Deserteurs zeugt von einer erstaunlich breiten Information des Volkes über Glaubenswahrheiten, insbesondere über deren hagiographische Aspekte. Die Tendenz der Personalisierung des Glaubens in der Gestalt eines Heiligen bestätigt sich auch hier. Damit ist eine Charakteristik der Volksreligion belegt, wonach die Anzahl der Heiligenbilder bei weitem zahlreicher sind als die Darstellungen von Gott.³⁸ Eine teilweise Erklärung für das reichliche Vorhandensein der Marienbilder könnte möglicherweise auf Taufbräuche in der Gegend von Nendaz zurückgehen. Für Nendaz scheint um diese Zeit der Brauch bestanden zu haben, den Täufling mit einem zweiten Namen auf Maria zu taufen.³⁹ Siegen seinerseits deutet darauf hin, dass in einigen Pfarreien des Mittelwallis die Täuflinge auf den Altar gelegt wurden, um sie so auch sinnfällig Gott aufzuopfern. "Durch die Gebete der Paten geschieht diese Aufopferung überall noch heute, und zwar zuerst am Hochaltar, dann am Muttergottesaltar oder am Altar des Namenspatrons...".⁴⁰ Da der erste Seitenaltar unserer Kirchen in der Regel Maria geweiht ist, ist denkbar, dass der Name Maria – aufgrund des erwähnten Brauchtums – als zweiter Taufname angenommen wurde. Es ist diese Erklärung verständlicherweise als eine mögliche Arbeitshypothese aufzufassen.

Wir möchten unsere Ausführungen mit einigen zusammenfassenden Bemerkungen zur Technik des Deserteurs abschließen, so, wie sie in den Mariana zur Ansicht kommt. Versucht man die ganze Schaffensperiode unseres Malers in den Blick zu bekommen, dann fallen, mit Bezug auf die zeitliche und quantitative Verteilung der Mariana, zwei Konzentrationen, die erste von 1850-1855, die zweite von 1865-1870, auf. Während die Zwischenperiode, die Zeit von 1855-

³⁷ a.a.O., S. 129.

³⁸ Baumgartner, J. (hrsg.), Wiederentdeckung der Volksreligiosität, Pustet Regensburg, 1979, 116/117.

³⁹ Diese Auskunft wurde dem Autor von Frau Dr. Rose-Claire Schüle mündlich gegeben. Ein Pfarrer von Nendaz aus der Zeit vor dem Deserteur könnte diesen Brauch eingeführt haben. Genauere Angaben waren nicht erhältlich.

⁴⁰ Siegen, Johann. Religiöse Volksbräuche im Lötschental. Bern 1964, 31.

1865, nicht unbedeutend vertreten ist, weist die erste Periode von 1843-1850, nur zwei Bilder auf. Nach unseren Feststellungen decken sich die beiden am besten vertretenen Perioden mit den markantesten Stilmerkmalen in der Darstellung von Maria. Die dazwischen liegende Zeit ist eine Phase des Übergangs. Sie ist geprägt von neuen Elementen, aber auch von Zögern, Suchen und Rückfällen. Wir haben die Zeit von 1850 bereits an anderer Stelle als atypisch⁴¹ bezeichnet. Von einer einheitlichen und stetigen Entwicklung kann demnach nicht die Rede sein. Ebenso wenig lässt sich eine klare thematische Evolution nachweisen, wie wir sehen konnten.

Nach Hermanès kann man vier hauptsächliche Perioden unterscheiden, die jedes Mal von einem besonderen Gesichtstypus geprägt sind. Diese vier verschiedenen Gesichter werden jedoch nicht näher beschrieben.⁴² Auch für uns scheint das Gesicht der eindeutigste Träger der technisch-stilistischen Veränderung zu sein. Neben ihm ist noch die Gestaltung des Körpers von einer gewissen Bedeutung. Wir hatten im Verlauf unserer Analyse der Mariana Gelegenheit auf die Gestaltung der einzelnen Gesichtselemente näher einzugehen. Es ist dabei ansichtig geworden, dass die allgemeine Gesichtsform, Nase, Auge und Augenbraue, die Haartracht und gewisse Einzelheiten der Bekleidung – wie das Halstuch – den besonderen Ausschlag geben. Beim Körper sind es weniger die Ausmaße als die Haltung und Bewegung, die ins Gewicht fallen. Die auf diese Elemente aufbauenden Änderungen liegen auf der Linie einer größeren Verfeinerung, von mehr Bewegung und Leben, sowie einer vermehrten Transparenz auf Innerlichkeit hin. Marksteine am Anfang und Ende dieser bildlichen Aussage sind, wir beschränken uns auf Eindeutigkeit, das Marienherz von 1855 (*"Le Sacré Coeur de Marie"* C.f.B.) und die Geburtsszene von 1869 (*"La naissance de l'enfant Jésus et l'arrivée des rois mages"*). Doch jenseits von Vergleich und Stilmerkmalen bleibt als prägende Kraft das *"Ineffabile"* jedes echten Künstlers. Für den Deserteur mag es in der kindlich-kontemplativen Art seines Glaubens liegen.

⁴¹ Nach Théo-Antoine Hermanès ist diese frühere Stilperiode geprägt von filiformen Gestalten, die um 1848-50 aufgegeben werden, wie auch die rote Tinte – in etwa mindestens. So nachzulesen in: *Les peintures murales de la chapelle St-Michel, à Haute-Nendaz*. In: *Extrait des "Annales Valaisannes"*, 1969, 405-406. Panadero fasst ihre Überlegungen zum Stil des Deserteurs in folgende Worte: *"L'artiste atteint une simplicité langagière qui réside dans l'élaboration de schèmes stylisés, simplifiés à l'extrême, de telle manière que rien ne paraît inexplicable ou n'échappe à la compréhension symbolique"* (Panadero, 26).

⁴² Hermanès, a.a.O., 406.

Bibliographie zu Maler und Werk

Es liegt bereits eine ansehnliche Literatur zum Werk des Deserteurs vor, von ungleichem Wert allerdings. Da sind einmal die als erste Hinweise zu wertenden Beschreibungen in Zeitungen und Zeitschriften für das breite Publikum zu erwähnen.

- 1946 Katrin, A. Der Deserteur und seine Bilder. In: Annabelle. Zürich, déc. 1946.
Katrin, A. Peinture rustique du Valais. In: Schweiz-Suisse-Svizzera. ONST = Zürich, déc. 1946.
- 1947 Michelet, P. Le Déserteur. In: Terre valaisanne, 1^{er} février 1947.
- 1950 Michelet, J.-P. Le livre du souvenir. St-Maurice 1950.
- 1963 Luyet, M. Deux mots sur le déserteur. In: Bulletin paroissial de Nendaz, mai 1963.
- 1966 Buache, F. Le Déserteur, ou le portrait d'un faiseur d'images valaisan, brossé par Jean Giono. In: La Tribune de Lausanne, 23 octobre 1966.
- 1967 Allenspach, M. Le Déserteur. Zum Leben und Werk von C.-F. Brun. In: Neue Zürcher Zeitung, 23. Januar 1967.
- 1973 Michelet, J.-Cl. Le Déserteur. In Le Nouvelliste. 4 juin 1973.
- 1973 Follonier, J. Le Déserteur. Almanach du Valais. Jhg. 73 (1973), 105-109.
- 1978 Chamot, A. Quand nous tournions le Déserteur. In: Construire, 20 mai 1978.
- 1983 Caruzzo, F. Sur les pas du Déserteur. In: 13 Etoiles. 33^e année (avril 1983), No. 4. 22/23.
- 2003 Giono, J. Le déserteur. In: L'Alpe, Grenoble, No. 21 (2003) pp. 75-82.

Weitere Beiträge beziehen sich auf Einführungen oder Darstellungen von Ausstellungen zum Werk des Deserteurs.

- 1946 Amoudruz, G. Exposition d'art rustique des Alpes rhodaniennes. Les aquarelles du Déserteur. Vallée de Nendaz. Valais. In: Les Musées de Genève, septembre 1946, p. 3.
- 1964 Donnet, A. Note Sur le peintre Charles-Frédéric Brun dit le Déserteur mort en 1871. In: Art valaisan, catalogue de l'exposition de Martigny, 1964, p. 27.

1966 Zermatten, M., Creux, R., Giono, J. Le Déserteur, peintre d'images. Catalogue de l'exposition du Musée de la Majorie, Sion, décembre 1966 – janvier 1967.

1967 Le Déserteur, peintre d'images: Charles Frédéric Brun. Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Lausanne 1967.

In Buchform, aber ebenfalls für ein breiteres Publikum bestimmt, sind die folgenden Werke erschienen:

1966 Giono, Jean. Le Déserteur. Avec quarante peintures de Charles Frédéric Brun. Editions de Fontainemore, Pully et Lausanne, 1966.

1982 Anet, D., Follonier, J., Veuthey, M., Schüle, R.C. u. Ernest, préface de J.-Cl. Michelet. Sur les pas du déserteur. Sion, 1982, p. 93.

Die beiden Werke sind reich bebildert. Im zweiten Werk finden wir eine Reihe früher veröffentlichter Studien. Es hat u.a. das Verdienst, das einseitig von Giono gezeichnete Bild des Deserteurs im Sinne eines religiösen Malers zu korrigieren.

Die wertvollsten Beiträge über den Deserteur versuchen in volkskundlicher und kunsthistorischer Hinsicht das Werk zu sichten.

1963 Wildhaber, R. Der Deserteur: ein Walliser Maler religiöser Volkskunst. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 12, 1961-67. Ebenfalls in: Schweizer Volkskunde, 53, 1963.

1963 Schüle, Rose-Claire. Was man sich heute noch vom Deserteur erzählt. In: Schweizer Volkskunde, 53, 1963, pp. 63-68.

1965 Anet, Daniel. Rencontre avec le déserteur. In: Annales Valsaisannes, 40 (1965), pp. 373-408.

1964 Schüle, Rose-Claire et Ernest. La technique et l'art du Déserteur. In: Folklore Suisse, 1964, pp. 37-46.

1969 Gross, M. Sur les traces du déserteur. In: Annales Valaisannes, 44 (1969), pp. 371-383. 1969.

1969 Michelet, J.-Cl. Notice historique et descriptive sur la chapelle de Saint-Michel à Haute-Nendaz. In: Annales Valaisannes, 44 (1969), pp. 384-390.

1969 Hermanès, Th.-A., Les peintures murales de la chapelle de Saint-Michel à Haute-Nendaz. In: Annales Valaisannes, 44 (1969), pp. 391-406.

1984 Dubuis, F.-O. Saint Léger de Nendaz: sanctuaires antérieurs à l'église actuelle. In: Annales Valaisannes, 1984, pp. 127-160.

- 1994 Schüle, R.-Cl. Le Déserteur entre légende et réalité: l'histoire de la découverte du peintre populaire Charles Frédéric Brun. In: Going West. Art populaire suisse en Amérique. Zurich: Musée national suisse, 1994, pp. 68-79.
- 2004 Panadero, T. Charles Frédéric Brun, dit le Déserteur (? – 1871): relecture du mythe valaisan et des sources pour une étude iconographique de quarante-neuf dessins. Mémoire de licence – IHA. Neuchâtel 2004 (en deux fascicules: Étude iconographique et Tables des illustrations / annexes).

ILLUSTRATIONEN ZU "MARIA IN DEN BILDERN DES DESERTEUR"

Die folgenden Bilder beziehen sich auf die im Text vermerkten Illustrationen (Ill. 1, 2, 3 ...). Sinn und Zweck der Illustrationen ist es den Leser mit der künstlerischen Eigenart des Deserteurs bekannt zu machen, und ihm gleichzeitig einige Hinweise auf die Vielfalt und auf allfällige Entwicklungen seines Schaffens zu vermitteln. Die hier abgedruckten Bilder verdanken wir der Grosszügigkeit von Herrn Jean-Claude Michelet, Sion (CH), und der Vermittlung von A. und B. Bacher, Savièse (CH). Die gewählte Reihenfolge entspricht den marianischen Themen wie sie im vorliegenden Artikel abgehandelt werden.

"Anna und Maria" Darstellungen (Ill. 1)



Notre Dame de Victoire – Sainte Anne
et Ste Marie – Sainte Madeleine
Beuson 1867

Die Heilige Familie (Ill. 2)



"C'est par la trinité de la terre,
Qu'on honore la trinité du ciel"

Hérémence 1868

Die Geburtsszenen (Ill. 3 und 4)



La naissance de l'Enfant Jésus
et l'arrivée des rois mages
Nendaz 1869



La naissance de Notre Seigneur Jésus
En Bare 1851

Mutter-und-Kind Darstellungen (Ill. 5 und 6)

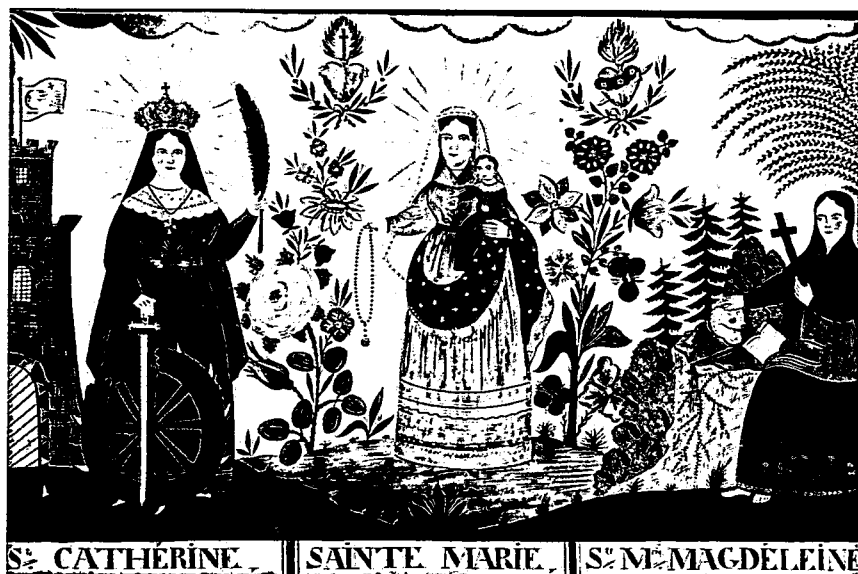


Sainte Marie, Mère de Dieu
Marse 1852



La Sainte Vierge Marie, Mère de Dieu
Vex 1857

Maria und andere Heilige (Ill. 7 und 8)



Ste Cathérine – Sainte Marie – Ste Marie Magdaleine
Vex 1857



St. Jacques en Galice – St. Joseph – Ste Marie
Le Trétien, 1844

