

Zeitschrift: Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band: 53 (1963)

Artikel: Der "Déserteur", ein Walliser Maler religiöser Volkskunst
Autor: Wildhaber, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1004389>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Fig. 1

Der «Déserteur», ein Walliser Maler religiöser Volkskunst

Von *Robert Wildhaber*, Basel

Zuhinterst im Val de Nendaz taucht um 1850 ein Mann auf. Er möchte unbekannt bleiben; so erscheint er nur, wenn die Bauern fort sind bei der Arbeit, beim Vieh auf der Weide, irgendwo im Holz. Er kommt zu den Häusern und bittet bei den Frauen um Milch und Käse. Aber wer kann in solch einem weltabgelegenen Seitental, wo jeder den andern schier wie seinen Hosensack kennt, auf die Länge versteckt bleiben! Die Männer ahnen etwas von diesem Versteckenspiel; sie lauern ihm auf und stellen ihn. Er macht ihnen den Eindruck eines «rechten» Mannes; sie lassen ihn gelten. Von nun an kann er sich mehr oder weniger unbehelligt unter ihnen zeigen. Wer ist eigentlich dieser Unbekannte; woher kommt er; was tut er; was will er hier? Er ist freundlich, ja liebenswürdig, wenn man ihn in Ruhe lässt; aber sein Gesicht verfinstert sich, wenn man sich nach seinem Namen, nach dem Woher und Wohin erkundigt, wie es Bauernart ist. Er weicht aus, er weist ab, er verschwindet wie ein verängstigtes Tier. So lässt man ihn in Ruhe, nimmt ihn auf, wenn er kommt, beherbergt ihn für kurze Zeit im Heu, und lässt ihn ziehen, wenn er gehen will. Vielleicht war es ein Glücksfall, dass im ersten Haus, hinten in Cerisier, in welchem er Zuflucht suchte, der Präsident des Tales, Jean Barthélemy Fragnière, wohnte. Er scheint dessen Wohlwollen und damit einen gewichtigen Schutz gewonnen zu haben. Bald zeigte es sich, dass er die freundschaftliche Gesinnung der Talbauern nötig hatte und dankbar dafür sein musste; denn er wurde von den Kantonsbehörden gesucht.

Was war denn eigentlich mit diesem Fremdling, diesem scheuen Eindringling los? Mit der Zeit erfuhr man, dass er Charles Frédéric Brun hiess, oder sich zum mindesten so nannte. Dass er geflohen war und vor der Polizei Angst hatte, wusste man ebenfalls. Woher er kam, und warum er fliehen musste, mögen der eine oder andere Geistliche, sein Beichtvater, vielleicht auch der Talpräsident gewusst haben; aber sie blieben verschwiegen.

Wir bringen hier zwei Aufsätze über einen beinahe unbekannten, höchst reizvollen volkstümlichen Walliser Maler. Vieles in seinem Leben enthält legendenhafte Züge, und es ist interessant, die beiden Arbeiten daraufhin zu vergleichen. Es finden sich z.B. das «Schwererwerden» und das «Leichterwerden» des Sarges gleichermassen in Sagen und Legenden. Auch das Zusammenwachsen mehrerer Gestalten in eine einzige legendäre Persönlichkeit, wie es der zweite Aufsatz so anschaulich schildert, ist ein prächtiges Beispiel moderner Sagenbildung.

Der erste Aufsatz ist ein (leicht geänderter) Abdruck aus der Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Meisen im Rheinischen Jahrbuch für Volkskunde 12 (1961; erschienen 1963) 211–226. Sechs der dort reproduzierten zwölf Abbildungen sind in diesem Heft nicht publiziert. Wir danken der Redaktion des Rheinischen Jahrbuches herzlich für die liebenswürdig erteilte Erlaubnis zum Nachdruck.

So konnten sich die Bauern ihre eigenen Vermutungen machen. Manches von dem, was man sich so sagte und erzählte, wenn man am Abend noch ein Weilchen vor dem Haus beisammen sass oder nach dem Gottesdienst am Sonntag herumstand und Gemeindeangelegenheiten verhandelte, mag wahr sein, manches tönt recht sagenhaft. Es hiess, der Déserteur – so nannten ihn alle – sei zuerst in einem benachbarten Walliser Seitental gesehen worden; 1844 sei er in Le Trétien aufgetaucht. Ob er dahin von Savoyen aus – von Chamonix her über den Pass – oder vom Rhonetäl aus gelangt ist, weiss man nicht. Auf alle Fälle ist es sicher, dass er aus Frankreich kam. Die erste, literarisch belegte Nachricht über ihn findet sich in einer Reisebeschreibung aus dem Jahre 1888¹. Schon diese kurze Nachricht, 18 Jahre nach seinem Tode, birgt sagenhafte Züge, die man nur weiter auszuschnücken braucht. Der Verfasser, der in spätromantischer Naturbegeisterung die «unbekannte Schweiz» entdecken möchte, hält sich im unteren Wallis auf. Er vernimmt, dass in Hérémence eine Kurpfuscherin, eine «mège», ein richtiges Original wohne; sie sei berühmt, und man rät ihm an, sie zu besuchen. Dies tut er denn auch; aber ganz kann er seine Enttäuschung über den Besuch nicht verbergen, denn sie erweist sich nicht so gesprächig, wie er hoffte (er scheint auch recht dumm und großstädtisch überlegen gefragt zu haben). Dafür macht er bei ihr eine andere Entdeckung. Auf einem Möbelstück sieht er ein Bild aufgeklebt, das ihm sofort durch seine frische Eigenart auffällt. Er erkundigt sich danach. Die Frau gibt ihm zur Antwort – und er betont ausdrücklich, dass er ihren Stil und ihren Dialekt nachzuahmen versuche –: «Joli! Peint par déserteur français, ancien élève en théologie. A fait bêtise, tué son capitaine et venu ici, à Hérémence. Etait menuisier. Est mô [mort].» Wenn diese Angaben auf Wahrheit beruhen, müsste er während des Militärdienstes aus irgendeinem Grund seinen Hauptmann getötet haben und danach in die Schweiz geflohen sein. Deshalb der Übername «Déserteur». Möglich, dass er zuerst nach Hérémence gelangte, in das Seitental, in welchem er sich sicher glaubte. Dann scheint er sich hier als Schreiner betätigt zu haben, sofern man den Orakelbrocken der alten Kurpfuscherin glauben kann. Dass dann die Walliser Polizei nach ihm gesucht hat – vermutlich auf das Verlangen der französischen Militärbehörden – ist sicher. Danach müsste man vermuten, dass der Déserteur von Hérémence weiter flüchtete, vielleicht nach Le Trétien, und dass er schliesslich im Val de Nendaz eine «Bleibe» fand: von «Heimat» zu sprechen geht bei diesem armseligen Leben gewiss nicht an. Ungefähr 20 Jahre lang hielt er sich in diesem Tal auf. Im Walde hatte er sich irgendwo einen sicheren Unterschlupf gebaut; sonst schlief er bei den Bauern im Heu. Sie hatten ihn als Talgenossen aufgenommen; er kam in ihre Häuser und erhielt zu essen. Als Dank und Entgelt malte er ihnen Bilder. Von diesen wird später

¹ Victor Tissot, *La Suisse inconnue* (Paris 1888) 423.

die Rede sein. Wenn einmal – was bestimmt selten genug der Fall war – die Polizei ins Tal hinauf kam, um ihn zu suchen, dann stellten sich die Bauern schützend vor ihn. Sie wussten einfach von nichts. Heute noch wird im Tal erzählt, dass eines Tages ein paar Polizisten das Haus umstellt hätten, in welchem er sich gerade befand; da hätten ihn die Leute zwischen zwei Matratzen versteckt, und die Polizei sei abgezogen, ohne ihn gefunden zu haben. Es macht schier den Eindruck, als ob es auch der Polizei mit dem Sucheifer nicht gar zu ernst gewesen sei. Ein anderes Mal sei die Polizei während des Gottesdienstes zur Kirche von Nendaz gekommen und habe unter der Türe den Geistlichen gefragt, ob der Déserteur sich unter den anwesenden Gläubigen befände. Aber der Kurat habe versichert, er sei nicht hier, trotzdem er in der Kirche war. Die alten Leute im Tal wissen heute noch allerhand über ihn zu berichten; sie mögen es von ihren Eltern oder Grosseltern gehört haben. Die einen glaubten, er sei ein Bischof oder gar Erzbischof gewesen; wieder andere vermuteten in ihm einen Notar, denn man habe bei seinem Tode sein Notariatspatent gefunden. Auch hielt man ihn für einen Hauptmann in einem französischen Regimentsstab. Dass die mège von Hérémente von ihm sagte, er sei ein ehemaliger Theologiestudent gewesen, haben wir bereits gehört. Er galt als intelligent und anständig, habe «Bildung» besessen; vor allem werden immer wieder seine Lateinkenntnisse hervorgehoben. Nun, was diese angeht, so entsprechen die Texte, welche er in seine Bilder schrieb, dem, was ein Ministrant wissen dürfte; das Französische aber enthält allerhand Orthographiefehler, wie sie einem Bischof, Erzbischof oder Notar nicht wohl angestanden hätten. Der angehende «Theologiestudent» mag am ehesten auf ihn zutreffen; dies würde auch im Einklang stehen mit den religiösen Themen seiner Bilder.

Im Winter hat er oft arg gehungert; entschuldigend erzählte er dann etwa seinen Bauernfreunden, wie ihn der Hunger getrieben habe, die mit Erde zugedeckten Kartoffelmieten auf den Feldern zu öffnen und ein paar Kartoffeln herauszunehmen. Eines Tages habe man ihn fast erfroren im Walde gefunden; Leute hätten ihn in ihr Haus getragen und dann im Backtrog mit Schnee eingerieben, bis er wieder zum Leben kam. 20 Jahre lang führte er sein armseliges Büsser- und Flüchtlingsleben in den Ortschaften und Weilern des Tales von Nendaz und seiner Umgebung. 1870 starb er, ungefähr 80 Jahre alt, in dem abgelegenen Weiler Bieudron, der gegen den Talboden der Rhone zu liegt. Man legte seinen Leichnam in einen Behälter, und auf dem Rücken eines Maultieres wurde er nach Nendaz hinaufgetragen, wo man ihn beerdigte. Die vier Träger hätten ganz besondere Mühe gehabt, den schweren Sarg zum Grabe zu tragen, weil der Déserteur ausnehmend gross gewesen sei. Liegen hier nicht schon Ansätze zur Sagen- und Legendenbildung vor, mit dem «Schwererwerden» des Sarges? Überhaupt bietet das unerklärliche Leben eines ausserhalb der Gemeinschaft stehenden Menschen

genügend Punkte, an die sich Erzählmotive haften können. Da es sich um einen Menschen handelte, der einem nicht unheimlich war, werden die Motive eher aus den Bereichen der Legende und den Erzählungen von heiligmässigen Männern stammen; an ihnen ist das Wallis ja reich.

Die Bilder, welche wir vom Déserteur kennen, stammen alle aus der Zeit seines Aufenthaltes im Val de Nendaz, in den 20 Jahren von 1850 bis 1870. Es scheint, dass er sie samt und sonders in Bauernhäusern gemalt hat, in denen er einige Tage bleiben durfte, zu essen bekam und im Heu schlafen konnte. Als Entgelt, als seine Art von Geschenk, malte er dann ein Bild, auf irgendein Stück Papier, wie es sich gerade fand. Es gibt auch Bilder von ihm, die aus zwei Papierstücken zusammengesetzt sind. Die Farben, die er brauchte, holten ihm die Bauern oder ihre grösseren Kinder aus dem benachbarten Sion in der Talebene, zu der hinunterzugehen er sich fürchtete. Man muss beim Betrachten seiner Bilder sich immer vor Augen halten, dass ihm nicht eine reiche Skala von Farben und Farbnüancierungen zur Verfügung stand. Um so erstaunlicher wirkt sein sicheres Farbgefühl.

Beinahe alle seine Bilder sind Heiligenbilder. Die Leute fanden Gefallen an ihnen; sie klebten sie auf Möbel und Wände, rahmten sie ein und stellten oder hingen sie irgendwo auf. Die früheren, alten Lithographien und Drucke wurden weggeworfen; manchmal verwendete man sie auch zum Bekleben der Rückseite des gerahmten neuen Bildes. So kam wohl mit der Zeit in beinahe jedes Haus im Tal mindestens ein Bild von ihm. Seine Bilder wurden «richtiger», für das Tal typischer Hausschmuck. Volkskundlich gesehen: eine selbstverständliche Anerkennung der Werke eines Einzelnen als Gemeinbesitz einer Talschaft, als Besitz, mit dessen Inhalt man einverstanden war und mit dem man sich assimilierte. Es waren nicht «Kunstwerke», sondern «Heiligenbilder» des Déserteurs. Der Russ der Kerzen und der Talglampen machte sie mit der Zeit schmutzig, schwarz und unansehnlich; im Sommer spazierten Fliegen auf ihnen herum; Kinder zerrissen sie; sie fielen herunter und gingen zugrunde. Sie wurden auch wohl durch neuere Fabrikwarendrucke ersetzt, um den Modeforderungen der Zeit gerecht zu werden. Heute dürften noch etwa 100 solcher Bilder erhalten sein. Sie befinden sich alle in privaten Händen; zwei Sammler besitzen eine grössere Anzahl dieser Köstlichkeiten.

Die Bilder haben eine stereotype Anordnung. Sie sind von einem dicken und einem zarten schwarzen Strich eingerahmt und mit C. F. B. gezeichnet. Als Ausnahme steht bei einem Bild: Pinx. Ch.^{1re} Fred. Brun (ob von seiner Hand?). In schwarzen Majuskeln stehen die Namen des oder der Heiligen oder die Bezeichnungen des Bildthemas. Manchmal hat er den Platz für die Buchstaben nicht gut berechnet, dann reicht es entweder zu einem kleinen Zusatz in gewöhnlicher Schrift (Ste ELISABETH Reine de Portugal; Ste ANNE & Marie sa fille; LA SAINTE VIERGE MARIE et son enfant

Jésus; SAINT THEODULE Évêque) oder es müssen einige Buchstaben am Ende eines Wortes aus Platzgründen in Kleinschrift hineingezwängt werden (SAINT JEAN BAPTISTE; Ste MARGUERITE). Gelegentlich kann man im Legendenteil vorgezeichnete Bleistiftlinien und Buchstaben durchschimmern sehen. Im Bild selbst ist dies nie der Fall; hier konnte sich das ursprüngliche Formgefühl frei bewegen und entfalten; die geordnete Schrift scheint ihm entschieden mehr Mühe gemacht zu haben. Die Heiligennamen sind nicht überall einheitlich durchgeführt; so finden sich St. Legér und Legier.

Die meisten seiner Bilder sind datiert. Das Datum findet sich im Legendenteil oder auch irgendwo auf dem Bilde selbst, wo es gerade passt. In vielen Fällen verzeichnet er auch im Legendenteil, wo und für wen oder in wessen Auftrag er das Bild gemalt habe. An Ortschaftsnamen verzeichnet er z. B. Veysonnaz (er schreibt meist Vaisonnaz), Haute Nendaz, Brignon, Bar, Le Planard. Die Texte der Auftraggeber lauten etwa so «Jean Charles Antoine Locher de Brignon a fait faire cette image, le 24 janvier 1859» (die Locher sind ein altes Geschlecht aus dem deutschsprachigen Wallis); «Jean Antoine Franier et Marie Madeleine Franier née Fournier son épouse ont fait faire cette image, à Verey hameau, comune de Nendaz, le 2 janvier 1870» (der Name Fragnière, wie man ihn heute schreibt, ist alteingebürgert in den beiden Talgemeinden Nendaz und Veysonnaz; die Fournier stammen aus Nendaz); «Jean Legier Salamolard juge à la commune de Vaisonnaz a fait faire cette image le 24 septembre 1864» (der Richter Salamolard hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Veysonnaz einbürgern lassen). Andere Auftraggeber heissen Délèze (die Schreibweise des Déserteurs lautet: Délise, Bürger von Nendaz), Mayoraz (Bürger von Hérémente) und Michelet (Bürger von Nendaz).

In echt volkstümlicher Unbekümmertheit schreibt er auch mitten in das Bild hinein – wo sich gerade ein leerer Platz befindet, der seiner Auffassung nach ausgefüllt werden sollte – einen Text in französischer, gelegentlich auch in lateinischer Sprache. Diese Texte sind kleine Gebete oder Bitten an die Heiligen, meistens um ihre Fürsprache in der Stunde des Todes. Die Bilder sind dadurch völlig mit der bäuerlich-religiösen Denkweise verbunden, die sich immer und immer wieder mit dem zentralen Anliegen des «guten Todes» auf das Eindringlichste beschäftigt. Mag der Bauer nun den ersten Blick vor Beginn der Tagesarbeit auf ein grosses Christophorus-Fresko an einer Kirche werfen oder auf das Bildchen bei sich zuhause, so fühlt er sich sicherer im Schutze der fürbittenden Heiligen. Auf seinem Déserteur-Helgen kann er lesen (ich lasse die Schreibweise unkorrigiert):

«Jésus, Marie, Joseph, Soyez a mon aide», «Sainte Marie et Saint Philomène, nous vous prions de nous accorder votre grace maintenant et a l'heure de notre mort», «Sainte Marie, Anne et Madeleine, nous vous

suplions de nous asister de votre grace, maintenant et surtout au moment de notre mort, ainsi soi-t-il», «Jésus, Marie et Joséph, soyez à notre secours, maintenant et surtout à l'heure de notre mort. Amen.» «Jésus, Marie et Joséph, aidez et secourrez moi!» Beinahe wie ein Widmungstext lauten die kurzen Worte: «pour l'amour de Dieu et mon prochain!» Es sind vor allem die Weihnachtsbilder, welche die herrliche Friedensbotschaft auch im Worte künden: «Gloire a Dieu aux plus haut; Et la paix aus hommes de bonne volonté. Benissons à jamais la naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ. Soyez á jamais beni, a mon aimable Jésus, d'avoir voulu descendre du Ciel sur la terre pour nous sauver, hélas!, sans vous, nous serons perdue a jamais, etc.» (sic!). «Gloria in excelsis Deo, et in terrâ pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te.»

Die Geburt Christi ist eines der Lieblingsthemen des Déserteurs. Vermutlich hat er sich von zwei, vielleicht von drei Vorbildern anregen lassen. Die zeitlich früheren Bilder weisen eine eher steife Grundkonzeption auf. Der hausähnliche, gar nicht walliserisch-bäuerliche Stall steht mächtig und etwas plump in der Mitte oder füllt die linke Seite des Bildes. In feierlich-würdiger Haltung ist die heilige Familie «gruppiert»: Joseph steht neben Maria, er schaut mit fernem Blick leicht seitlich aus dem Bild hinaus; die neben ihm sitzende Maria schaut starr und unbewegt geradeaus, das kleine Jesuskind mag noch so sehr die Ärmchen zu ihr hinaufstrecken. Es liegt in allen Weihnachtsbildern auf einem köstlichen Tuch mit bedrucktem oder besticktem Rand. Ob hier eine richtige Taufdecke als Vorbild gedient haben mag? In den späteren Darstellungen von Christi Geburt ist die Komposition lockerer, freier und viel reicher. Es sind immer die hl. Dreikönige und die Hirten, welche sich bei der Krippe einfinden. Alle Figuren sind entweder ganz im Profil oder ganz von vorn dargestellt. Die Könige kommen geritten oder sie stehen schon anbetend und gabenbringend vor dem Jesuskind. Manchmal steht ihr Name ob ihren Häuptern, wobei der Mohrenkönig Kaspar oder Melchior heissen kann. Man möchte erwarten, dass der Déserteur bei der Darstellung der Hirten die Bauern des Tales gemalt habe, aber ein Vergleich der Bilder zeigt eindeutig, dass dies nicht der Fall war. Es sind ohnehin nicht Walliser Hirten, die er zeigt. Aus wirklicher Beobachtung sind sie ihm weder in ihrer Kleidung noch in ihren Geräten bekannt und vertraut; auch die Schafe haben ihn sicherlich viel Mühe gekostet, bis sie ihm dann doch rührend danebengerieten. Es zeigt sich auch hier das immerwiederkehrende, typische Faktum des Volkskünstlers, der aus innerer Sicht die abstrahierte Form malt, oder der nach Vorlage getreu, und sogar verständnislos, kopiert, der aber keineswegs eine «naturwahre» Wiedergabe zu gestalten versucht. Mehrmals hat einer der Schäfer einen höchst modischen Strohhut am Rücken angehängt, neben sich auf den Boden oder vor sich auf das Knie gelegt. Interessant ist einer der Schäfer,

der mit der Linken eine Schalmel bläst und mit der Rechten den Trommelschlegel rührt; es scheint dies eine französische Vorlage nachzuahmen. Auf einem der Bilder hat ein weiterer Schäfer überdies noch eine Trompete. Ochs und Esel vervollständigen das Krippenbild-Inventar; entweder stehen sie nebeneinander im Stall, oder sie befinden sich links und rechts von der hl. Familie. In diesem Fall kommt der Esel – der eher wie ein Pferd oder ein Walliser Maultier aussieht – in das Bild hineingeschritten; er hat üblicherweise das Zaumzeug an. Was die Weihnachtsbilder des Déserteurs, neben der Farbenfrischheit, so bezaubernd echt und ehrlich macht, ist sein unerhörter Sinn für die Füllung der Fläche, unbekümmert um Grössenverhältnisse, um Perspektiven, um Zugehörigkeiten und Naturtreue. Hinter den Dächern des Stalles ragen eigenartig geformte Bäume aufgereiht hervor; Vögel schiessen in gewagtem Fluge zu ihnen herunter; andere sitzen schon auf den Zweigen und wissen genau, dass sie das dunkle Grün mit ihren hellen Farbflecken beleben werden. Ein achteckiger Komet sendet seinen wohlgeordneten Lichtstrahl irgendwo in das Bild hinunter; es können auch weitere achteckige Sterne noch als ganz persönliche Führer den Dreikönigen leuchten. Die Monogramme von Jesus und Maria, vielleicht verbunden mit demjenigen von Joseph, leuchten strahlend und stark am Himmel auf. Manchmal blutet über ihnen das Herz Jesu, schmerzhaft umgeben von der Dornenkrone, und das von Maria, grausam vom Schwert durchstoßen; aber beide leuchten auf im liebevoll glühenden Flammenbündel. Wo noch Platz vorhanden ist, jubilieren kleine, recht grobschlächtige Engelköpfe; jeder hat an Stelle der Ohren ein Flügelpaar, und jeder schwebt in seiner eigenen, seltsam geformten Privatwolke. Nur auf wenigen, späten Bildern hat der Déserteur den Engel in seiner ganzen Gestalt mit sittsamen Röcken gemalt. Reizende, kunstvoll geflochtene, zierlich leichte Körbchen, gefüllt mit saftigen Früchten, stehen irgendwo auf dem Boden, oder ein Hirt bietet sie voller Stolz als seine königliche Gabe an. Bunte Blumensträusse blühen und duften in satter Pracht überall auf den Bildern. Und wo nun noch ein freies Plätzchen zu finden ist, da wird die frohe Weihnachtsbotschaft in zierlicher Schreibschrift oder in starken Majuskeln verkündet; die Könige weisen sich mit ihrem Namen aus; und endlich gar – auf einem Bild aus dem Todesjahr – kann der nicht wissende Beschauer lesen, dass die stolze Stadt im Hintergrund «La ville de Bethéleem» ist, und dass das Gewässer, welches sie von der Krippe trennt, «Le Nyle» heisst. Alle diese wunderschönen Weihnachtsbilder sind wie eine fröhliche Weihnachtshymne, ein freudenvoll klingendes Lied. Wenn die früheren Bilder noch etwas streng und schematisch gestaltet sind, so spürt man in den späteren die heitere Erzählfreudigkeit des gelösten Meisters heraus.

Die Grosszahl der Bilder des Déserteurs stellen Heilige dar, einzeln, zu zweien oder auch in Gruppen. Häufig sind es Namensheilige der Bauern,

denen er sein Bild malt, so etwa Ste Madeleine und St Antoine für «Franier Antoine et son épouse Marie Madeleine Franier» oder das Doppelbild der Heiligen Bartholomäus und Antonius für «Franier Antoine Barthelémis». Vielfach sind es ausgesprochene Walliser Heilige, die er malt; es ist anzunehmen, dass seine Auftraggeber ihn darum gebeten haben. Gerade weil es sich ja um ihnen nahestehende «Gebetsbilder» handelt, wollten sie zu «ihren» vertrauten Heiligen Zuflucht nehmen können. Neben Maria finden sich die Heiligen Antonius, Bartholomaeus, Léger, Mauritius, Johannes der Täufer, Petrus, Jakobus, Theodul, Anna, Elisabeth, Magdalena, Margaretha und Philomena. In herkömmlicher Art stehen die Heiligen mit ihren Attributen da; es ist eine leicht lesbare und verständliche Symbolschrift. Da ist der hl. Antonius (der Einsiedler), der im Wallis mehrfach verehrt wird; er gilt als Patron der Haustiere und als Pestheiliger; auch schützt er das Haus vor Feuersbrünsten. Der Déserteur stellt ihn mit dem Schwein, den Glöcklein am T-förmigen Kreuz und dem Rosenkranz dar; hinter ihm steht eine Kapelle oder eine Art von Klausen mit einem Kreuz auf dem Dach. Als reizvollen kleinen Zug hat das Schwein etwa einen Blätterzweig in seinem Maul. Dem Apostel Bartholomäus wurde die Haut mit einem Messer vom Leib gezogen; so malt ihn der Déserteur mit einem Messer und der Märtyrerpalmes in der Linken; über die Rechte hat er fein säuberlich wie einen Mantel seine abgezogene Haut gelegt. St. Léger hält die Märtyrerpalmes und den Bohrer in der Hand, der hl. Petrus einen doppelten Schlüssel und das Schwert, und der hl. Jakobus ist mit Recht stolz auf seinen stattlichen Dreimasterhut mit der dreigeteilten Feder und den Mantelüberwurf voller Muscheln und Kreuze. Johannes der Täufer wird auf verschiedene Weise von ihm dargestellt; immer aber hat er den Kreuzesstab mit dem Inschriftenwimpel «Ecce Agnus Dei»; sein Lamm ist bedeutend schöner gemalt als dasjenige der Hirten auf den Weihnachtsbildern; geradezu elegant sind sein Fellmantel, wenn er auf der linken Schulter mit einer Schnalle geheftet ist, und sein Rock mit breit verziertem Saum. Der hl. Theodul ist ein ausgesprochener Walliser Heiliger; er ist der Landespatron und war der erste Bischof von Martigny. Die Legende erzählt, er habe vom Papst eine Glocke als Geschenk erhalten; da sie ihm aber zu schwer war, um sie über die Alpen zu tragen, habe er einen Teufel gezwungen, dies für ihn zu tun. Diesen Moment wählt der Déserteur für sein Bild aus; gut geraten ist es ihm zwar nicht, denn die schwebende Glocke zieht eher den Teufel nach, als dass er sie trägt. Dafür gelingt ihm der stolze Reiter Mauritius auf seinem stattlichen Ross um so überzeugender. Wie prächtig ist die Satteldecke mit dem kunstvoll geschwungenen Initialen M und der Krone darüber als Eckenverzierung! Besonders schön ist das Bild, wo er mit seinen drei Gefährten – der Legende nach dürften es die Offiziere Exuperius und Candidus und der Veteran Victor sein – vor die Stadt St-Maurice zieht. (Hier erlitten

sie den Märtyrertod; heute sind sie Patrone der Diözese Sitten). Auf der linken Seite des Bildes sieht man «La ville d'Agaune, actuelle Saint Maurice». Durch einen kleinen hölzernen Torbogen, auf dem eine überdimensionierte Uhr befestigt ist, gelangt man zu einem Steg, der die Rhone überspannt und zum Stadttor hinführt. Die hl. Philomena hat als ihre Attribute einen schweren Anker und einen Pfeil (an Stelle der sonst üblichen drei Pfeile); in der Hand trägt sie die Märtyrerpalme oder eine blühende Blume. Auf ihrem Haupt ist der jungfräuliche Kranz der Braut Christi; daran ist ein wundervoll ornamentierter Brautschleier befestigt. Maria Magdalena wird als Büsserin mit Buch, Totenkopf und Kruzifix dargestellt; an Stelle des bescheidenen Fellüberwurfes hat sie sich mit einem schönen Rock und einem wallenden Kopftuch bekleidet. Ein ähnliches Gewand hat auch die hl. Margaretha; zu ihren Füßen liegt der überwundene Drache, dessen Schweif in einen Pfeil ausmündet; auch seine Zunge ist zu einem Pfeil geworden. In der Linken hat die Heilige ein geöffnetes Buch, in der Rechten hält sie ein Kruzifix hoch, das mit der Märtyrerpalme vereint sein kann. Mit einer gar stattlichen Märtyrerkrone ist die hl. Elisabeth geschmückt; im Arm trägt sie das reizende Brotkörbchen, das ihr Attribut ist. Mit starr und unbeteiligt geradeaus schauendem Gesicht reicht sie dem knieenden oder sitzenden Bettler zu ihrer Linken eine mildtätige Gabe. In den üblichen Darstellungen besteht diese aus einem Stück Brot; beim Déserteur ist daraus ein Geldstück geworden, auf dem deutlich 5 F(ranken) geschrieben steht. Bei den mehrfachen Darstellungen der hl. Anna sitzt sie immer auf einem vornehmen Stuhl; neben ihr steht Maria als Kind und liest eifrig im Buch, welches ihre Mutter auf dem Schosse liegen hat. Köstlich ist auf einigen Bildern Marias modische Haarfrisur.

Etwas ausserhalb dieser reizvollen Heiligenbilder steht eine frühe Darstellung (1852) vom Herz Jesu. Hier hat Christus einen Mantel an, welcher dem König der Könige geziemt; er öffnet ihn vorne, um sein dornenumkränzt Herz mit dem darauf stehenden Kreuzesstamm zu zeigen. Beide Hände haben eine klaffende Wunde; aus jeder quillen sechs stilisierte Blutstropfen hervor. Es ist auch das einzige Bild, das grosse leere Flächen aufweist, die man wirklich als Leere empfindet. Sonst ist auf allen Bildern der Raum gefüllt. Wo in den Ecken oder oben noch Platz vorhanden ist, da schweben Draperien und wolkenähnliche Gebilde. Um einen Innenraum vorzutäuschen, setzt der Maler zusammenhanglos ein Fenster mit Vorhängen auf die Fläche. Wie aus einem Spielzeugkasten stehen Kirchen da, mit abgewinkelten Türmen und grossen Scheunentoren als Portalen. Zwischen Menschen und Gebäuden, Herzen und Inschriften leuchten Blumen und Kränze in herrlichem Glanze und in beneidenswerter Farbensattheit. Es sind nicht die Blumen, welche draussen auf den Wiesen und am Waldrand blühen, es sind die stilisierten Gebilde, welche aus Metall, Stoff oder

Papier geformt die Kirchenaltäre und den Herrgottswinkel verschönern, oder auf Möbeln und in Druckvorlagen und Freundschaftsalben zusammengestellt sind. Hin und wieder glaubt man eine Nelke, eine Tulpe oder ein Vergissmeinnicht zu erkennen. Ganz anders sehen die Blumen auf dem Boden aus, dort sind sie dunkel und mit schweren Farben gemalt; sie geben Gewicht und festen Stand. Bäume finden sich viel weniger oft; sie können nicht als Raumfüllung verwendet werden. Es sind dichte Büsche mit roten Tupfen oder stilisierte Tannen, an deren Ästen Vögel kleben. Wo der Déserteur zwei oder mehr Heilige nebeneinander malt, ist meistens am Boden deutlich zu erkennen, dass er Vorlagen benützte, welche er nicht zu einem organischen Guss meistern konnte; wir dürfen wohl sagen, glücklicherweise gelang es ihm nicht; denn nicht zuletzt besteht der Reiz dieser Bilder in der technischen «Fehlerhaftigkeit» und im unbekümmerten Sich-darüber-Hinwegsetzen. Da grenzt der Plättchenboden eines Zimmers in harter Linie an das Grün des Rasenbodens. Es gleiten die verschiedenen Ebenen der dargestellten Personen in köstlichen Abstufungen von Grün hintereinander und nebeneinander vorbei. Nur in wenigen Fällen scheint ein Bild als Ganzes komponiert zu sein. Rührend und liebenswürdig ist die Ausschmückung der Kleider der weiblichen und männlichen Heiligen. Einiges haben wir schon erwähnt. Besonders auffällig ist die immerwiederkehrende Ornamentierung der breiten Rocksäume, die sogar den Männern wohl ansteht. Als freundliche Einzelheit zeichnet er mitten in ein Bächlein einen Richtungspfeil; sieht man nicht das Kind vor sich, das ihn neugierig fragt, in welcher Richtung denn das Wasser fliesse, und dem er verständnisvoll mit seinem «Wegweiser» hilft?

Dass die Bilder des Déserteurs der französischen Imagerie populaire an die Seite zu stellen sind, ist auf den ersten Blick schon klar. Ob er vor seiner Flucht in die Schweiz häufig mit derartigen Bildern zu tun hatte, sie gut kannte oder sogar selbst herstellte, all das wissen wir nicht. Zum mindesten dürfen wir ein Vertrautsein mit ihnen ohne weiteres voraussetzen. Aber von da bis zur eigenen Herstellung – und einer Herstellung, die zu den wirklich schönen Produkten einer Volkskunst zu zählen ist – ist ein reichlich weiter Schritt. Wir dürfen aber annehmen, dass Drucke der französischen Imagerie sich in den meisten Häusern des Val de Nendaz befunden haben. In einem Fall haben wir sogar einen sicheren Beweis einer Vorlage. Beim Einrahmen kam nämlich auf der Rückseite eines seiner Bilder ein Druck aus der Werkstatt von Dembour und Gangel in Metz zum Vorschein; er stellt eine Weihnachtskrippe dar. Mehrere Motive, die auch der Déserteur verwendet, finden sich hier, so z.B. das mit Blumen gefüllte Körbchen zu Füßen der Maria, oder der schalmeiblasende Hirte. Die Drucke aus Epinal weisen ebenfalls Parallelen zum Déserteur auf. Aus der Werkstatt von Pellerin gibt es z.B. eine von Georgin gestochene Weihnachtsdarstellung mit dem Hirten,

der mit seiner Rechten die kleine Trommel schlägt, und mit der Linken die Schalmei hält. Auch die Engelsköpfe mit den daran befestigten Flügeln (sie sind auf dem Bild von Georgin als eine Art Halsrüsche angewachsen) treffen wir hier; einzig das beim Déserteur um die Engel schwebende Wolkengebilde fehlt.

Die Drucke von Epinal weisen auch die geschriebene Bitte «Priez pour nous» und die Titelschrift in Majuskeln auf. Die Abhängigkeit des Déserteurs von den Vorlagen der französischen Imagerie, insbesondere der Drucke aus Metz und Epinal, ist also völlig klar. Was diese Werkstatt-drucke an grösserem technischen Können und an Gestaltungssicherheit voraushaben, macht der Déserteur durch seine naive Frische und seine fromme Ungekünsteltheit wett.

Neben den Weihnachtsdarstellungen und Heiligenbildern, die für die Häuser im Val de Nendaz bestimmt waren – wie ja auch andernorts² –, gibt es vom Déserteur noch einige wenige andere Arbeiten. So hingen früher in der Kapelle von Haute Nendaz zwei auf Holz gemalte Bilder, welche von ihm stammen. Das eine war ein Ecce homo³, das andere eine Madonna mit dem Jesuskind. Hin und wieder hat er – sicherlich auf ausdrücklichen Wunsch seiner Auftraggeber – auch Bauernportraits gemalt. Darin hatte er allerdings keine sehr glückliche Hand; die Bilder können kaum Ähnlichkeit beanspruchen. Es sind vielmehr «Typusbilder», so wie etwa der Appenzeller Knecht und Bauernmaler Langenegger «Portraits» malt, die alle einander ähnlich sind und einfach den Typus «Senn» wiedergeben. Dann ist noch ein Kruzifix bekannt, welches er aus Holz schnitzte; kurz vor seinem Tode schenkte er es seinem Freund Fragnière. Er gehört damit auch in die Gruppe der «Herrgöttlischnitzer», wie sie gerade in den Alpentälern häufig vorkommen⁴. Im Sarganserland ist der Vilterser Herrgöttlischnitzer Kalberer († 1905) insofern mit ihm zu vergleichen, als er ebenfalls ein etwas unstetes Wanderleben führte und von Bauernhaus zu Bauernhaus zog, um seine Schnitzereien zu verkaufen oder solche als Geschenk zu machen, wenn man ihn ein paar Tage behielt.

Damit kommen wir noch kurz auf einige weitere merkwürdige Gestalten zu sprechen, welche «Aussenseiter» der Gemeinschaft waren, künstlerisch

² Eine hübsche Beschreibung findet sich bei Jean Drouillet, *Folklore du Nivernais et du Morvan*, Bd. 2 (La Charité-sur-Loire, 1961) 66: «On accrochait aux murs, avec l'alphabet au canevas, souvenir de l'école des Sœurs, quelques gravures du Premier Empire, quelques images enfumées d'Epinal, quelques feuilles de journaux illustrés, quelques journaux du département reçus à l'époque des élections.»

³ Farbige Abb. in der Zeitschrift «Illustré» (Lausanne), Nr. 52, vom 22. Dezember 1960.

⁴ In Bosco-Gurin (ein Schnitzer Della Pietra oder Zumstein); im Grödnertal (cf. Lard-schneider, *Grödnert Mundart* 167, Nr. 2260); im Valle d'Aosta; Schmeller, *Bayerisches Wb.* I, 1153; Schöpf, *Tirol. Idiotikon* 641; Karl Gröber, *Alte Oberammergauer Hauskunst* (1930) 35 f.; Karl Adrian, *Von Salzburger Sitt' und Brauch* (1924) 21.

begabt, teilweise sogar hoch begabt – nur fehlte es ihnen an der Anleitung, Beratung und Ausbildung – und die von allen gutmütig geduldet, ja recht gern gesehen wurden. Es sind unruhige Wanderer; sie spüren unbewusst die dumpfe, drängende Kraft in ihnen und können sie doch nicht lenken und nutzen. So treibt es sie umher; sie machen Bilder (oder Schnitzereien) als Geschenk, geben sie hin für einen Teller Suppe, ein Lager im Heu oder auch für ein Glas Schnaps: Vagabunden und doch bedürfnislos Zufriedene; Einsame und doch durch ihre Kunst mit allem und allen Verbundene. Der Déserteur gehört zu diesen eigenartigen Menschen, auch der Sarganserländer Kalberer, von dem wir schon sprachen. Auf dem Grenzland zwischen der Volkskunst und der «hohen» Kunst, der Laienmalerei, gibt es gleichgeartete Gestalten. Da ist der Norddeutsche Carl Christian Thegen⁵ (1883–1955), Gelegenheitsarbeiter und Vagabund, der seine Bilder verschenkt oder für Tabak, Schnaps und Indianerbücher hergibt; da ist der Pole Nikifor, der, arm und bedürfnislos, seine ganz herrlichen, kleinen Aquarelle, die er auf irgendein Papier- oder Kartonstück voller Inbrunst malt, um ein Geldstück, dessen Wert er kaum kennt, verkauft. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Art des Déserteurs, ein Dankesbild zu malen, haben auch zwei weitere Schweizer Künstler. Im Toggenburg lebte von 1831 bis 1905 Anna Barbara Ämisegger-Giezendanner, von allen nur «'s Giezedanners Babeli» geheissen⁶. Als sie ihren Mann durch einen Unglücksfall verloren hatte, musste sie sich mit ihren drei Buben kümmerlich durchschlagen; sie wechselte beständig ihren Wohnsitz, fand dann wieder irgendwo eine Unterkunft und malte zum Dank die Sennenbilder in der Art der Appenzeller Bauernmalerei. Ferner wollen wir Johann Jakob Hauswirth⁷, den grossen Scherenschnittkünstler (1808–1871) des Saanerlandes im Kanton Bern hier erwähnen. Als Tagelöhner ist er von Hof zu Hof gewandert; wo er länger bleiben durfte, machte er am Abend seine reizvollen Schnitte als Entgelt. Wir wissen von ihm auch, dass die Bauernleute für ihn schwarzes oder buntes Papier kaufen gingen. Sein Name war den meisten unbekannt. Er war ein grosser stämmiger Kerl, und so hiess er nur mit seinen Übernamen «Grand des marques» oder «Trébocons». Sein Themenkreis ist bäuerlich, aber es gibt in seinen Bildern Einzelheiten, welche eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit mit Motiven des Déserteurs aufweisen, so z.B. die Tannen, zu deren Ästen Vögel heranfliegen (beim Déserteur sind sie auf den Weihnachtsbildern zu sehen). Die Möglichkeit, dass der Déserteur den einen oder andern von Hauswirths Scherenschnitten im Tal gesehen

⁵ Über ihn siehe Hans-Friedrich Geist, Carl Christian Thegen aus Oldesloe, in: Kunst in Schleswig-Holstein (Flensburg) 1955, 105–116.

⁶ Über sie: Otmar Widmer, 's Giezedanners Babeli. Gais, Buchdruckerei J. Kern u. Sohn, 1937.

⁷ Th. Delachaux, Un artiste paysan du Pays d'Enhaut, in: SAVk 20 (1916) 524 ff. – Christian Rubi, Scherenschnitte aus hundert Jahren (Bern 1959) 5 ff.

haben könnte, ist keineswegs von der Hand zu weisen; die umgekehrte Beeinflussung hingegen ist höchst unwahrscheinlich.

Beim Déserteur haben wir es mit dem ausgeprägten Fall zu tun, wo ein «Einzelner» «Volkskunst» für eine ganze – wenn auch kleine – Talschaft gestaltet. Das führt uns dazu, noch einiges Weniges über den Begriff Volkskunst zu sagen. Längst schon hätte dieses unklare und ungenaue Wort kritisch beleuchtet werden sollen. Denn sieht es nicht verdächtig so aus, als ob hier ein Wortgebilde entstanden sei, aus zwei Betrachtungsweisen heraus, die einfach nichts miteinander zu tun haben: aus der wissenschaftlich deskriptiven und der ästhetisch wertenden? Als «Kunst» im ästhetischen Sinne haben die Volkskunstobjekte nichts mit Volkskunde zu schaffen, auch wenn man ihnen das «volkskünstlerische» Mäntelchen umhängt. Andererseits ist das billigste, «kitschigste» Wallfahrtsbildchen ein vollwertiges volkskundliches Dokument. Die Wertungen des Kunsthistorikers tragen ein Moment in unsere Betrachtungsweise, vor dem wir uns entschieden und sehr bewusst hüten müssen. Bestimmt gibt es auch im «volksmässigen» Denken Dinge und Formen, welche als «schön», als «richtig» empfunden werden, nämlich dann, wenn die traditionellen Ornamente und das stilisierte Typische eines Objektes besonders sicher und getreu getroffen sind. Das trifft in hohem Masse für den Déserteur zu. Im Sinne von Riegl allerdings wäre er nicht zur «Volkskunst» zu zählen. Es ist ganz gut, sich wieder einmal seine Formulierung vor Augen zu halten:⁸ «Wo uns eine solche Summe von traditionellen Kunstformen, die sämtlichen Angehörigen eines Volkes ohne Ausnahme gemeinsam sind, entgegentritt, dort werden wir berechtigt sein, von einer Volkskunst im engsten und eigentlichsten Sinne des Wortes zu sprechen. Zwei Merkmale sind es hiernach, welche den Begriff der Volkskunst ursprünglich konstituieren: 1. die einzelnen Formen, aus denen sich dieselbe zusammensetzt, dürfen nicht bloss einer bestimmten Gesellschaftsklasse, etwa den Besitzenden, angehören, für welche Klassenteilung innerhalb des Hausfleisses in seiner ursprünglichen Reinheit gar kein Raum wäre, sondern sie müssen allen Volksangehörigen gemeinsam, d.h. von allen gekannt und verstanden, und von allen praktisch geübt sein. 2. Die Formen einer Volkskunst müssen im Wege der Tradition, der fortwährenden unabänderlichen Übung hergebracht sein. Die Tradition ist die richtige und unentbehrliche Lebensluft für die Volkskunst.» Mit Riegls Augen gesehen dürfte man den Déserteur nicht zur Volkskunst zählen; man müsste sich geradezu fragen, ob hier nicht der Fall eines «Laienmalers» vorliege,

⁸ Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* (Berlin 1894) 13. – Vergleiche dazu: Gisli Ritz, *Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst*, in: *Bayerisches Jb. für Vk.* 1956, 39–41, und besonders: Friedrich Sieber, *Begriff und Wesen der Volkskunst in der Volkskunsthochschule*, in: *Wissenschaftliche Annalen* 4 (1955) 22–33.

besonders wenn man sich an die Formulierungen des grundlegenden Aufsatzes von Michailow⁹ erinnert. Denn beim Déserteur darf man gewiss von der «Unberührtheit eines urwüchsigen und aufgeschlossenen Instinktes» reden, der zeigt, dass die Bindung an die «alte Volkskunst» «nicht mehr durch ererbte Gemeinschaftswerte, sondern durch den Anschluss Einzelner an eine noch in tiefen Schichten unterirdisch weitertreibende Formkraft» erfolgt. Eine ähnliche Auffassung des Begriffes Volkskunst scheint auch Ludwig Grote in seinem 1959 publizierten Aufsatz «Expressionismus und Volkskunst»¹⁰ zu haben. Er spricht hierin von der «schlichten und bunten Sprache der Bilderbogen von Epinal» und fährt dann weiter: «Die Kunst dieser Laienmaler ist keine Volkskunst, sie ist nicht aus der Tal- oder Dorfgemeinschaft gewachsen, aber sie hat doch gewisse Züge mit dieser gemeinsam». Genau so haben auch die Appenzeller Bauernmalereien¹¹ und die «handwerksmässige Bildkunst» in Schweden¹² mit der Laienmalerei und der Volkskunst Züge gemeinsam¹³.

Beim Déserteur ist es doch so, dass seine Bilder all die wesentlichen Züge der Volkskunstdarstellungen aufweisen: unrichtige Perspektiven, Willkür der Grössenproportionen, Personenwiedergaben von vorn oder von der Seite, bunte Füllung des Raumes, stilisierte Wiedergabe des Ornamentes, um einige Charakteristika aufzuzählen. Dazu kommt als bedeutsames Element, dass seine Bilder inhaltlich allen vertraut sind, und dass sie noch – wenigstens zu seinen Lebzeiten – die ausgesprochene Funktion des Heiligenbildes, des Bitt- und Schutzbildes hatten und deshalb von den Bauern als Bilder empfunden wurden, die ihrem Denken entsprachen, die zu ihnen gehörten, die «volkstümlich» waren. So dürfen wir den Déserteur mit vollem Recht als einen «Walliser Maler religiöser Volkskunst» bezeichnen.

⁹ Nikola Michailow, Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei, in Zs. für Kunstgeschichte 4 (1935) 283 ff., besonders 284 und 294. – Vgl. auch: Ernst Schlee, Nordfriesische Laienmaler, in: Kunst in Schleswig-Holstein (Flensburg) 1953, 82 ff.

¹⁰ In: Zs. für Vk. 55 (1959) 24 ff., besonders 28 und 29.

¹¹ Vgl. etwa: Rudolf Hanhart, Appenzeller Bauernmalerei (Teufen 1959).

¹² Vgl. z.B. Nils Strömbom, Handwerksmässig und volkstümlich. Ein Beitrag zur Charakteristik der Volkskunst, in: Folk-Liv 21/22 (1957/58) 163 ff.

¹³ Es ist hochinteressant, diese Übergangserscheinungen im heutigen Polen zu verfolgen; vgl. hierzu: Ksawery Piwocki, A la limite de l'art populaire et non-populaire, in: Zeszyty etnograficzne Muzeum kultury i sztuki ludowej w Warszawie 1 (1960) 36–43. Piwocki sagt, die polnische Volkskunst trete heute unweigerlich «dans la voie d'essentiels changements qualitatifs. Or de plus en plus souvent ils [sc. die «Volkskünstler»] s'éloignent de la création basée sur la tradition et oscillent entre celle-ci et un art nommé selon les cas: amateur, primitif, non-savant, spontané, dilettante.»