

WÄHREB

von Martin Frommelt

Evi Kliemand Einführung und Dokumentation

BuchsDruck und Verlag

VIET
TRIER

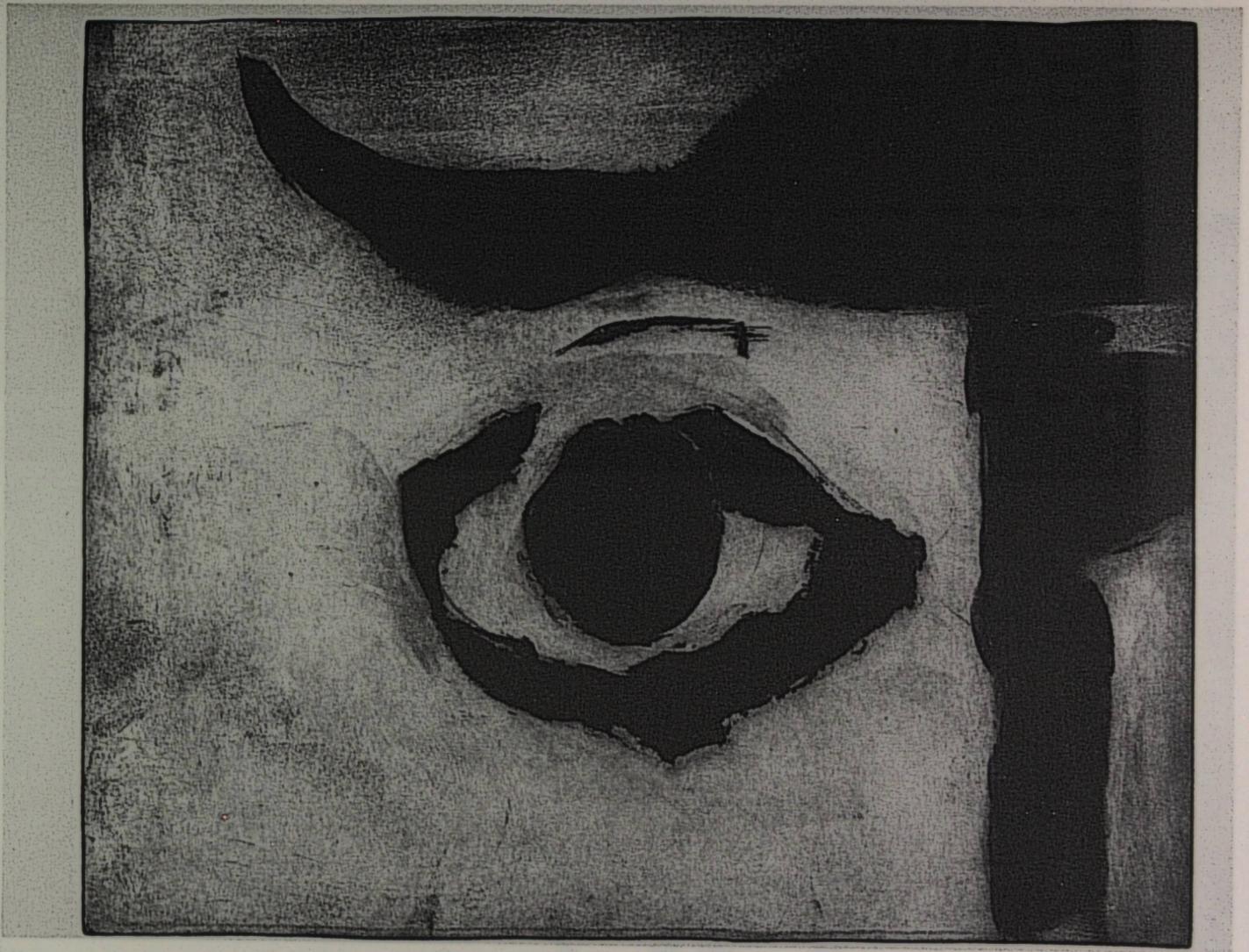
Evi Kliemand

Einführung und Dokumentation zur graphischen Folge

WIEHTRIEB

«Viehtrieb»

von Martin Frommelt



8

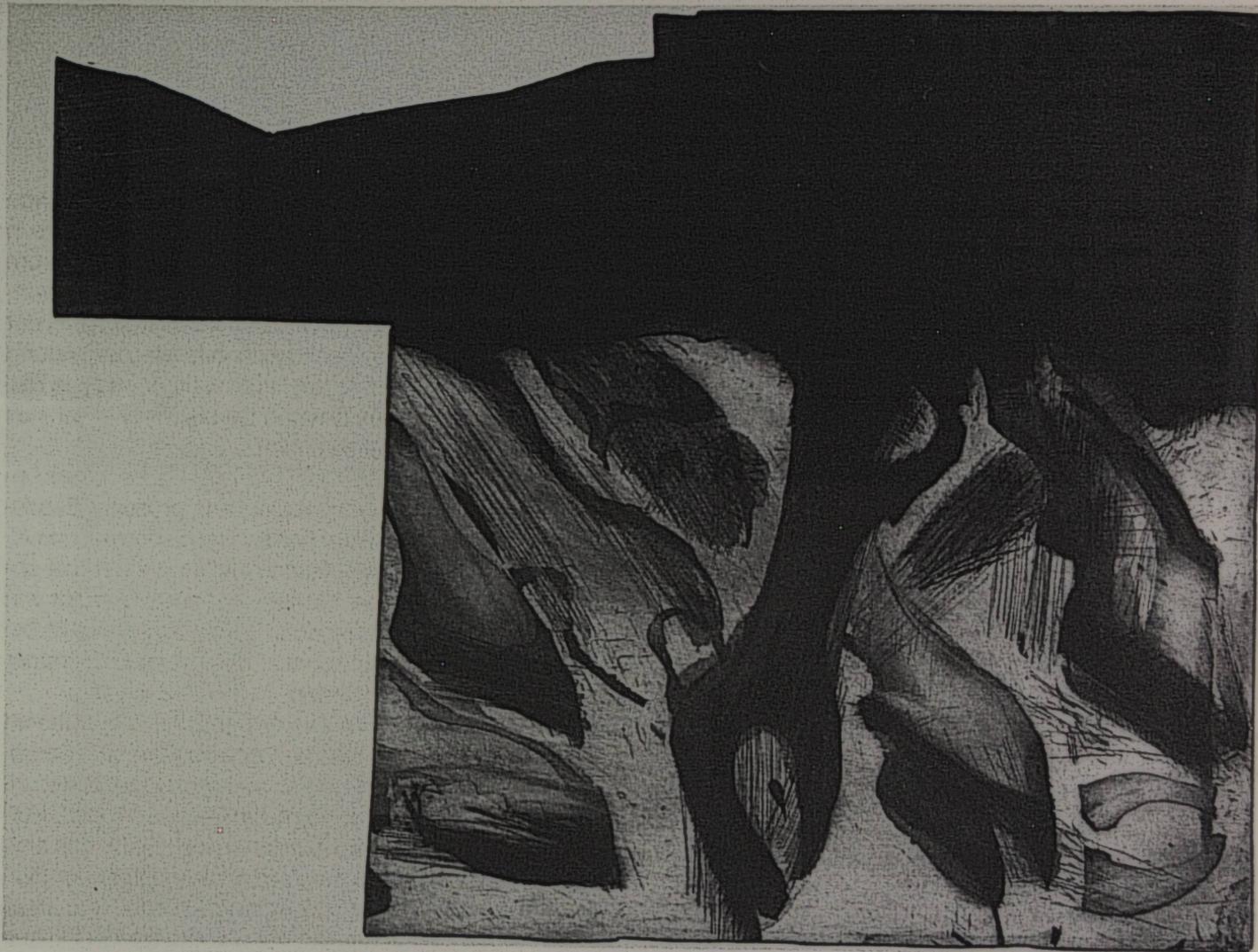
Ein jahrtausendalter Berufsstand, der vor fünfzig Jahren noch in unserem Lande die weitaus grösste Zahl der Bewohner beschäftigte und ernährte, ist heute in der Skala der Beschäftigten unter die 5-Prozent-Marke gefallen. Ich rede vom Beruf des Landwirtes, des Bauern. Es ist nicht etwa so, dass unsere landwirtschaftliche Produktion heute am Boden liegen würde, nein, das Gegenteil ist der Fall, diese ist in unseren Tagen höher denn je. Dank der hohen Mechanisierung ist die menschliche Arbeitskraft in der Landwirtschaft heute weitgehend von Maschinen abgelöst worden. Das Gesicht dieses ältesten Berufszweiges hat sich im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts total verändert.

Martin Frommelt hat mit dem vorliegenden umfangreichen graphischen Werk unser Alpwesen, das bei unseren Vorfahren eine unvergleichlich grössere Bedeutung hatte, in archaisch anmutenden Bildern festgehalten. Das Leben auf den Alpen war immer schon geheimnisumwittert, der Mensch fühlte sich in dieser abgeschiedenen Welt ganz auf sich gestellt. Über Monate war der Alpknecht von seiner Familie getrennt. Das Leben auf der Alp war noch urtümlich, primitiv im besten Sinn des Wortes. In Gewitterstürmen und Schneefällen mitten im Sommer wurden Hirt und Herden immer wieder hart gefordert.

Dem Künstler ist es gelungen, in seinen Bildern das Wesentliche vom früheren Äplerleben festzuhalten. Wer seine vielen Studien kennt, weiss um sein Bemühen, die passendste Form zu finden. Vieles ist bewusst nur leicht angedeutet, anderes kommt voll zum Ausdruck. Alle Staffage in Form von Bergen, Wegen, Hütten, Bäumen ist weggelassen. Nur Mensch und Tier treten auf. Es ist das eine Auseinandersetzung mit einem Thema, das sich heute in ganz anderer Form darbietet. Heute sind all unsere Alpen mit dem Auto erreichbar; wo früher nur steile Fusswege sich anboten, sind heute Fahrstrassen entstanden. Die Einsamkeit von früher ist verschwunden. Scharen von Bergwanderern bevölkern heute die Alpen, die Berge. Ref und Kräza, zwei uralte Traghilfen, mit denen unsere Vorfahren Butter und Käse von den Alpen holten, sind den Jungen von heute nur noch vom Hörensagen bekannt. Es ist dies alles so unendlich viel leichter geworden. Daher ist es zu begrüssen, dass Martin Frommelt, der das alte Äplerleben noch aus eigener Erfahrung kennt, sich dieses Stoffes angenommen hat und ein Werk vorlegt, von dem man sicher noch in späteren Generationen sprechen wird.

Schaan, im Jänner 1986

Alexander Frick



12

Die Thematik

Das Lebensgefühl der Menschen und ihrer Tiere, einer Schicksalsgemeinschaft der Alpen, tritt bildhaft und zugleich abstrakt innerhalb eines nur wenig bezeichneten Raumes auf. Das Gefühl, in der weiten Landschaft zu stehen, in einer Hütte, in einem Stall zu sein. Das Empfinden von Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkel, Ruhe und Bewegung.

Zwar finden wir in Martin Frommelts graphischer Serie «Vähtreb» keine Hütte, keinen Baum, kaum eine Pflanze, kein Panorama. Da dies im einzelnen fehlt, wird der Ort, wo sich das Geschehen – diese Polarität Tier und Mensch – abspielt, unbedingt und urtümlich. Hie und da einige Geräte, die als Zeichen einer Gebärde, eines Handelns erscheinen, ob an der Tränke, beim Melken, im Stall, beim Gebet oder beim Abendessen. Menschen, die um den Tisch herum sitzen, Schüssel, Löffel. Auch im Freien wenig Zubehör, der Stecken in der Hand des Hirten, ein Kessel. Nichts geht über das Lebensnotwendigste hinaus, kaum ein individuelles Attribut – höchstens vielleicht ein Traum, ein Traumbild, das wir mit einer Blume zwischen den Lippen erwarten. Karg und einsam und archaisch verhartet der Mensch bei diesen Tieren, rundum berührt vom Raum.

Die Tatsache der nur angedeuteten Landschaft und Ortsbestimmung erinnert mich an eine Äusserung von Katarina Holländer zu Goyas berühmter Radierungsfolge «Tauromaquia», wo nur einmal Bäume ins Bild treten und danach «jeglicher Hintergrund wegbleiben kann; wir sind mit dem Ort vertraut, er muss nicht bezeichnet werden. Jeder Raum kann diesen Ort bergen, auch wenn dazu geschrieben steht 'Im freien Gelände'». Jutta Held weist in ihrer Biographie über Goya ebenfalls darauf hin, wenn sie sagt: «Zwar wandte Goya das Verfahren der abstrakten Raumgliederung in ähnlicher Weise bereits bei seinen 'Caprichos' an, doch wird die Isolierung der Hauptakteure aus einem räumlichen Zusammenhang hier um so wirkungsvoller.»

Hauptakteure sind im «Vähtreb» von Martin Frommelt der Mensch und das Tier. Dabei wird selbst die Tränke zur abstrakten Raumbezeichnung, sie wird zum schönen Bannkreis, wenn die Kühe sich mit ihren dunklen Hornmonden um den Trog stellen als ein prachtvolles Zeichen.

Vieles wird zur räumlichen Konstellation. Auch die schweren Kuhglocken, die «Plumpen», und die Schellen übernehmen raumbildende, bewegungsbildende Funktion. Keine Pfade, keine sichtbaren Wege, die Bewegung der Herde wird zum Pfad. Der Mensch misst mit seinen Schritten das Land.

Voller Impulsivität gibt der Künstler Einblick in die Lebensweise des Senntums zur Zeit der Sömmerung. Das Hüten, die Herden, der Tag, die Nacht. Da sind der Hirt und der Melker, da ist aber auch der Hüterbub. Ein Kindergesicht, es erscheint eher wie im Traum, wie aus einer Erinnerung; Bilder einer Gemeinschaft blenden in die Einsamkeit herein; es sind dramatische Szenen von Liebe und Tod, von

Zorn und Zärtlichkeit. Leidenschaftlich heraufbeschworen, erfüllt zeitweilig das Bild einer Frau die Vorstellung, stillt ein Verlangen. Das Bild von Mann und Weib mitten in dem von Männern und Tieren entworfenen Raum. Sehnsucht nach dem Tal wird spürbar. Dahin strebt am Ende des Sommers, am Ende des Buches alles, wenn, vom Licht umbrandet, bei der Alpfahrt Mensch und Tiere talwärts in die Bewegung einstimmen, um den einen Bereich zu verlassen und einen anderen wiederzugewinnen.

Dass sich ein Künstler über so viele Jahre mit derselben Thematik auseinandersetzt, kann nur deshalb geschehen, weil er damit zugleich in ein uns allen innewohnendes, seit je dem Menschen zugehöriges Bildgut greift, das seinen expressiven Anliegen entgegenkommt. Dieses Werk erbringt daher keine wehmütige Beschönigung einer ethnographischen Gegebenheit, sondern ist Konfrontation mit Werten und Bildern, welche einer ursprünglichen menschlichen Befindlichkeit Ausdruck geben. Bilder zwischen Gedanken, Intuition und Trieb, zwischen Körperlichkeit und Licht, zwischen Zeichen und Gebärde. Die gestaltende Hand bewegt sich immer wieder im Einholen der Tiere, ein Einholen in expressiven Rhythmen, in lebhafter und gemächlicher Gestik. Linien, Flächen, strenge und lockere Modulationen. Menschen und Tiere, die einen Grossraum beleben, dahineingebunden sind, als handle es sich um eine riesige Arena, um einen Weltenkreis, wo auf elementarer Ebene sich Leben bewährt und sich zwischen den Tieren ein Menschsein kristallisiert, das vom Künstler doch eher verletzlich als wehrhaft dargestellt ist. In allem Treiben, in allem Trieb, in allem Tun und in aller alltäglichen Ordnung begegnen wir dieser Erscheinung Mensch.

Die Tiere werden zur Ausdruckssprache der Erde, und sie ist gut, und sie ist oft dunkel, und sie ist oft in Gefahr. Und überall wird spürbar, dass sie alle unter freiem Himmel stehen.

Als ein Grossraum darf auch das ganze, hundertfünfunddreissig Seiten zählende Werk angeschaut werden. Sanft zwingt es uns, mitzugehen, wir werden ergriffen von den sichtbar gemachten Kräften des Lebendigen. Die Optik des Künstlers macht uns zu Mitbeteiligten, besonders dann, wenn er den Betrachtenden mit ins Bild einbezieht, indem der Hirt seinen Armen, Händen und Beinen entlangsieht und sein Blickfeld auch das unsrige wird. Diese besondere Perspektive einer «subjektiven Kamera» stellt uns an seinen Platz, lässt uns zumindest aus nächster Nähe ihm über die Schulter schauen. Mitbeteiligte sind wir auch am Überlebenskampf, verbunden mit Freude und Leid, einem Kampf zwischen «Licht und Finsternis» wie in Goyas «Tauromaquia», aber nicht als Kultform eines Stierkampfes, sondern als eine Alltagsform, eben als Senntum unserer Bergwelt, nicht unter dem Mythos des Stieres, sondern eher im Zeichen der Mütterlichkeit von Kuh und Rindern und Kälbern, einer Gemeinschaft von Tier und Erde und Mensch mit all ihren Härten, und im Spannungsbogen von Ausgeliefertsein und Beheimatung.

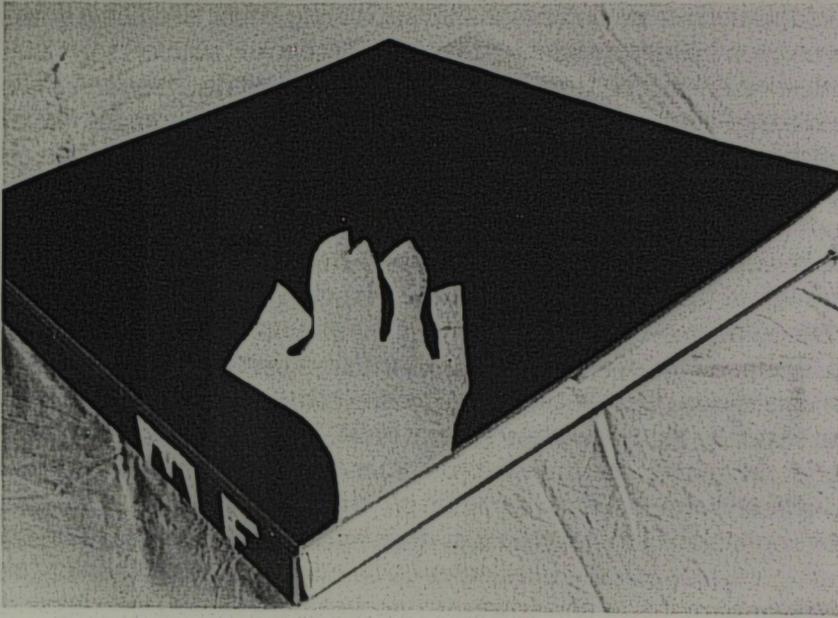
Während des Arbeitsprozesses veränderte sich auch die Gestalt der graphischen Folge. Zu Anfang sah der Künstler eine Kombination von Graphiken und Texten, kam wieder davon ab und beschränkte sich – unter Einblendung von ein paar Wörtern, eher Lauten – ausschliesslich auf die Sprache der Bilder, ohne den architektonischen Charakter eines Buches aufzugeben. Jetzt spiegelt sich in der Buchgestalt auch die Wortkargheit jenes Menschenschlags wieder.

Durch Technologie und weltweite wirtschaftliche Öffnung erfuhr eine seit je unseren Vorfahren eigene Lebensstruktur und Grundbefindlichkeit während der letzten Jahrzehnte eine erhebliche Umwälzung. Die Plötzlichkeit der sozialen Veränderung ging wie ein Riss durch die bestehende Bewusstseinshaltung. Die Generation, zu welcher MF gehört, wurde direkt davon betroffen. Wie er selbst in einem Gespräch äusserte, sei er dazu vorbestraft gewesen, den Schritt vom Leiterwagen zum modernsten Gefährt in kürzester Lebenszeit vollziehen zu müssen, was zu Umwertungen führte und Strukturen am eigenen Leben auflöste, so dass er eine Welt, in die er noch geboren worden sei, heute schon aus einiger Entfernung sehen müsse. Diese Abstandnahme habe auch bewirkt, dass die Bildwelt des «Vähtreb» als eine Lebenssubstanz derart beharrlich vor seine Augen, in seine Vorstellung getreten sei. Diese Bilder wollte er, der die Alp als Hüterbub während seiner Jugend gut kennengelernt habe, festhalten und in eine allgemeingültige Form bringen, obwohl sie ihm immer Seelenbilder seiner eigenen Entwicklung bleiben würden. Heute darf man ohne Überbewertung sagen, dass der «Vähtreb» von Martin Frommelt die kulturgeschichtliche, kollektive Erfahrung und die Blosslegung persönlicher Erlebniskreise erfasst und diese in eine sehr eigene, hochdifferenzierte Form übersetzt.

Betrachten wir unsere Landschaft – beispielsweise wenn das Nebelmeer die Berge und Alpgebiete nach unten zu abriegelt und voneinander deutlich trennt –, so können wir uns leicht ein Bild machen vom örtlichen Charakter, der in «Vähtreb» angesprochen wird. Durch die Getrenntheit der Bergzüge, die langen Aufstiege vom Tal, erscheinen uns die Maiensässe, Alpsättel und Bergzüge inselhaft, isoliert, umworben von weiten Räumen. Anderes liegt eingepfercht in engsten Bergtälern, irgendwo, hoch über allem. Was an jenen Orten geschieht, geschieht in zeitlosem Rahmen, untersteht einer starken Eigengesetzmässigkeit. Jahreszeiten, Wetter, Naturgewalten und das Vieh bestimmen den menschlichen Rhythmus. Da oben, in der Abgeschiedenheit der Berge, ist der einzelne Mensch aber auch heftig mit allen geballten und gestauten, gelebten und ungelebten Triebkräften alleingelassen, allein mit seinen Ängsten, seinem Zorn, seinem Durchhaltenwillen, seinem Bedürfnis nach Geborgenheit und Wärme. Die Raumnahme gegenüber den schroffen Naturelementen, worin er sich zu behaupten hat, die damit verbundene Einsamkeit wirft ihn, der im Tal doch eher einer breiteren Gemeinschaft zugesellt ist, auf sich selbst zurück, angewiesen auf die eigenen guten Kräfte und auf jene seines Glaubens. Dies musste auch für den damaligen Menschen zum tiefen Erlebnis und nicht selten zur erschütternden Selbsterfahrung werden.

Aus ähnlichen Anliegen entstehen heute Fredi Murers Filme, wie 1985 «Höhenfeuer». Auch C.F. Ramuz' markante Menschenbilder der Bergwelt wurden seit den dreissiger Jahren verschiedentlich in Filme umgesetzt, unter anderem von Regisseuren wie Dimitri Kirsanoff, Max Haufler (mit der Musik von Arthur Honegger) oder Pierre Cardinal, Claude Goretta und neulich von Francis Reusser «Deroborence», ein Film, der «als eine Art Mysterienspiel» angekündigt wird, «wobei die Alpen, genauer das Bergmassiv von Diablerets, das grosse Geheimnis des Lebens spielen».

Wenn es C.F. Ramuz gelingt, die Grösse und Ausschliesslichkeit dieser Berglandschaft der Alpen übers Wort zu reflektieren, so geschieht es deshalb, weil er



in diesen Gebieten und Lebensbereichen das Urbildliche mit dem Tatsächlichen, mit dem elementaren Empfindungsreichtum seiner Romanfiguren verknüpft, so dass alle Handlungen ins grosse Gleichnis hinüberschwingen und Geheimnis und Mythos des menschlichen Daseins in den Gestalten aufscheinen.

Etwas vom Unerklärlichen schwingt trotz aller vitalen Körperlichkeit immer in eine Alpwelt hinein. Doch wird das Leben nicht in grosse Symbolhaftigkeit gekleidet, nie wird es zur intellektuellen Denkweise, alles taucht ein in Erlebnisformen, Kräftespiel und Trieb, und so verhält es sich auch im «Vähtreb».

Wenn am Schluss in einer gemeinsamen Euphorie die Tiere wieder den Lebensraum der Berge verlassen, den geschlossenen Ring der Alpen durchbrechen und zu Tal fahren, und eine gemeinsame Rührung durch den Betrachter und die Herzen aller geht, so werden Licht und Zeit und Klang der Schellen und Glocken, die dumpfen Anschläge der Hufe und menschlichen Schritte auf den Abfahrtswegen zu einem weiten, symphonischen, landschaftlichen und geschöpflichen Ereignis und Ritual, worin sich die fast nur raumbetonte Erlebniswelt wieder mit der Zeitlichkeit des Tals vermengt. Was oben auf der Alp Ausgeliefertsein an die Tücken von Witterung und Naturgewalten bedeutet, ist in den Dörfern nur noch halb so wild. Die Wetter sind nicht mehr nur auf einen einzelnen oder zwei ausgerichtet, im Tal ist das menschliche Schicksal breiter angelegt, Zäune und Häge und Grenzen schützen vor der Unermesslichkeit des Raumes.

Martin Frommelt hat im kompositionellen Variationsreichtum auf sinnliche und überlegte Weise von diesem Lebensmut und Weltgefühl eingefangen. «Vähtreb» wird von vielen Betrachtern unterschiedlich entschlüsselt werden. Die Bilder bergen einen breiten Rahmen zur Reflexion. Eingeleitet in diesen Lebenskreis werden wir über einen tiefen Blick ins Auge einer Kuh, als fänden wir in diesem dunklen Auge ein verborgenes Weltbild wieder. Wir werden in diesen Lebensreigen von Hufen und Herden und Hirten völlig miteinbezogen, und ebenso schrittweise

ziehen wir am Ende mit allen talwärts, in der Freude, in der Wehmut einen Lebensraum hinter uns lassend, den wir vielleicht niemals mehr wiedergewinnen. Damit mag auch ein grosser Abschied verbunden sein, im Sinne jenes Gedichtes:

*Kein Wort wird
in der selben Bedeutung
mehr stehn,*

*kein Wort,
seit wir den Sommer
bergab
an sein Ende begleitet,
seit wir,
seit auch die Tiere
den Klang, der dem Quellwasser
nachschrägt,
den Klang vom grünen Berg,
seiner Inwendigkeit,
heimzu und talwärts
getragen haben.*

*Das Wort wurde übertönt,
im Raum war kein Platz
dafür übrig.
Teils zogen wir mit,
teils warteten wir ab,
am Ende,
am Ende der grossen Herden
erkannten wir, dass
das Licht vom grünen Berg
auf dem Rücken der letzten Tiere
talwärts in die Schatten ritt.*

Die Bildabfolge

Ich möchte mich innerhalb dieser Publikation auf die gesamte Erscheinung der graphischen Serie konzentrieren. Auf einzelne Blätter oder auf die jeweilige Gegenüberstellung der Doppelseiten einzugehen, würde hier zu weit führen, wobei dies für den Betrachter sicher sehr aufschlussreich ist. Dabei lassen sich die Feinheiten, die sich kompositionell und inhaltlich von Blatt zu Blatt entfalten, und die zarten Fäden, die sich untereinander spannen, als ein beredtes Bezugsnetz entdecken. Zudem werden einem dabei die Akteure – Mensch oder Tier, Älpler oder Kuh, Herde, Hund, Hirt oder Bub – zu vertrauten Gestalten, die wir zu kennen meinen, sei es von den Bergen her, von nebenan, sei es aus der Erinnerung,

aus einem Traum, oder wir sind es selber. Die Welt, in der sich dies abspielt, die Alpe, diese Lebensarena, bleibt auch im Buch mit seinen hundertzweiundzwanzig gestalteten Kupferdrucken ein Raum der Intimität, dem sich der Künstler mit grossem Einfühlungsvermögen genähert hat.

Die Bildabfolge (vergleiche Seiten 31 – 33) ist in elf Zyklen von unterschiedlicher Länge gegliedert. Die Zyklen werden mit meist abstrakt gehaltenen, oft richtungweisenden Zeichen unterteilt, eingebunden in die Komposition.

Der erste Zyklus ist ein einstimmender und zugleich informativer «Vorspann» mit Titelseiten und Impressum, wo uns zu Anfang der tiefe Blick in ein Kuhauge bezaubert, das zusammen mit den Monden der Hörner zu einem beinahe magischen Zeichen wird. Gleich schon werden wir neben den sich bewegenden Hufen einhergetrieben. Aus der Perspektive des Mitlaufens entwickeln sich die ersten Impressionen zum «Vähtreb», zu diesem Viehtrieb. Eine Weile hilft uns die braune Farbgebung, die Nähe der Tiere, Kühe, Rinder und Kälber, zu vergegenwärtigen. Es folgen die Bilder zu «Hirt und Herde», und da ist auch der Hund als Treiber und als treuer Gefährte.

Dann der Zyklus des «Einnachtens», bestimmt von der tonalen Aquatinta-Technik, wobei im nächsten Zyklus «Zorn» dramatische Szenen, betont vom Duktus des Stichels, dargestellt sind. Diese Dramatik, weniger als Kampf denn als «Leiden» – auch das «Liida Christi» miteinbezogen –, setzt sich im nächsten Zyklus fort. Der Mensch am Karren, die Plage der Viehseuche, das Unglück, aber auch die Tapferkeit jener Menschen und ihr Glaube erscheinen auf ergreifendste Weise in diesen Bildern, und eine tröstliche, erlösende Form wandelt die Szene um in eine nächste: «Traum». Zartes verbindet sich hier mit Begierde, Wirklichkeit mit Traum. Bis der Alltag wieder zur «Tränke» ruft, wo uns die Herde als eine sichtbar gewordene, fast kosmische Konstellation erwartet. Hier an der Tränke finden wir den zentrierten Kreis. Zwei Zyklen weiter erkennen wir diese Mittung wieder als eine die einfache Handlung begleitende Chiffre: das Abendessen der Älpler, vier über die Schüssel gestreckte Löffel. Vor dem «Abend» noch das «Eintreiben» der Herde, dann erst die Darstellungen im Zeichen der Milch, der Stall, das Melken, das Tischgebet, als Inbild einer herben Frömmigkeit, Abendessen und Nachtlager.

Der Zyklus «Auf der Weide» weist nochmals auf die Weite des Lebensraumes unter freiem Himmel: das Jauchzen am Morgen, das Sonnenlicht, die Unruhe in der Herde, und schon werden wir übergeleitet zum letzten Teil, dem wohl umfangreichsten. Er gilt der bewegten und freudigen Situation der «Alpabfahrt», und auch das wird zu einem festlichen Seelenbild, zu einem Überstieg von einem Bereich in einen anderen. Diese Graphiken sind in Orange- und Rotklängen gehalten. Dabei scheint ein uralter, nur auf Liechtenstein beschränkter Brauch auf, der hier nicht unerwähnt bleiben soll: die Herzchen an den Stirnen der Kühe. Ergänzend ein Zitat von Alexander Frick aus dem 1976 in Vaduz veröffentlichten Buch «Zeichen und Inschriften»:

«Das religiöse und auch das weltliche Brauchtum nahmen in unserem kleinen Lande mit seinen nur 160 km² messenden Staatsgebiet naturgemäss in den allermeisten Fällen die gleiche Entwicklung wie in unserer Nachbarschaft. Eine klare Ausnahme von dieser Regel machte der nachstehend beschriebene Alpab-

fahrtsbrauch, der heute noch blüht: Die Alpknechte (= Senn, Zusenn, Küher, Mister, Kleinküher und Batzger) zieren für die Alpfahrt die besten Milchkühe, indem sie diesen den mit künstlichen Blumen und farbigen Stoffbändern geschmückten Melkstuhl auf den Nacken binden und ihnen besonders grosse Kuhglocken (Plumpen) um den Hals hängen. Auf die Stirne bekommen diese Tiere überdies ein farbiges Holzherz gebunden, welches stets das Monogramm Jesu (IHS) trägt. Diese Holzherzchen (etwa 17 cm hoch und 14 cm breit) werden vom Bauern, dessen Kuh so ausgezeichnet wurde, an der Aussenwand seines Viehstalls aufgenagelt.

Mit dieser Zierde an der Stirne der stattlichsten Kühe soll Christus, unserm Herrn, für den gewährten Schutz in aller Öffentlichkeit gedankt werden. Das war und ist der eigentliche Sinn dieses Brauches.»

Die Technik

Nachdem die inhaltlichen und motivischen Anliegen in einem weitgefassten Umriss dargestellt wurden, wenden wir uns der technischen Ausführung zu, was auch dem Arbeitsvorgang von Martin Frommelt entspricht.

Er hat über Jahre Hunderte von Skizzen und Studien gezeichnet, bevor er sich vor zirka drei Jahren an die Ausführung, das heisst die Umsetzung in Kupferdruck wagte. Das Buch wurde in 122 Kupferplatten, im Format von je 38 cm x 50,5 cm, gestochen und geätzt. Dabei vermengen sich die Techniken von Radierung, Kaltnadel, Aquatinta und Prägedruck.

Die Materie der Radierung und besonders des Kupferstechens ist der Verfasserin dieses Textes aus persönlichen Umständen seit der Kindheit vertraut. Es gab in unserer Familie den Beruf der Kupferstecher, ausgeübt vom Grossvater Alexander und seinem Sohn Hans Kliemand. Atelier und Druckerpresse waren damals in unserem Vaduzer Heim installiert. Grossväterlicherseits wurde im schmückenden Sinne, von seiten meines Onkels in einer akademisch abgerundeten, alle Traditionswerte miteinbeziehenden Art radiert, gestochen in Kupfer, Zink, Aluminium und Stahl. Der Geruch von Ätzmitteln, Metall, Terpentin, Benzin, Druckerfarben zog durchs Haus. Die vielfältigsten Werkzeuge, wie Grabstichel und Schaber, Polierstahl, Radiemadel, Graveurstichel, Wiegemesser, Roulette, Moulette, Ölstein, Klemmlupen, Schleifkohle, Rechaud, die Straminbäusche, Tampons für Asphaltlack, die Klötzchen von Vernis Mou, spiralförmige Kerzen, Kreide, Filzmatten und anderes Zubehör waren mir damals immer vor Augen, auch das zwischen Lagen von Zeitungen gestapelte, gleichmässig angefeuchtete Druckpapier, das bald wie helle Wäschestücke über den gespannten Leinen hing.

Ähnliches begegnete mir während der letzten paar Jahre im Hause und im Atelier von Martin Frommelt. Das war die Ausstattung, die er bei der Erarbeitung der Kupferplatten und bei der Herstellung der unzähligen Probedrucke, welche in verschiedenen Druckstadien allen Endresultaten vorangehen, benötigte.

Gar nicht viel anders war schliesslich die Atmosphäre bei Max und Josef Dunkes in München, einer Tiefdruckwerkstatt, die für einen namhaften Künstlerkreis tätig ist und wo «Vähtreb» 1985 in der Auflage von insgesamt dreissig Exemplaren von Hand auf der Kupferdruckpresse abgezogen wurde, davon zehn Exemplare, I–X in Portfolio-Kassette, und 20 Exemplare, numeriert 1–20, in Ledereinband. Die Drucker, vorab Max Dunkes, sind in tadellosen Traditionsdrucken geübt und haben zugleich eine besondere Fähigkeit, gegenüber der Ausführung heutiger Druckgraphik, entwickelt, wo expressive und je nach Platte unterschiedliche Einfärb-Bedingungen entstehen, wie dies in Martin Frommelts Werk der Fall ist, und wo die Anliegen des Künstlers auch im Druck noch stark berücksichtigt sein wollen.

In der Mitte des 15. Jahrhunderts mag der Kupferstich als graphische Technik seine Anfänge haben. Radiert wurde vor dem 16. Jahrhundert kaum. Vor der expressiven Radieradel wurde der Grabstichel verwendet in der Art strenger Liniennetze und vor allem als Mittel zur Reproduktion. Kupferdruck im Sinne von Rembrandts malerischen und vehementen Radierungen um ihrer selbst willen war bahnbrechend. K. G. Boon schreibt über Rembrandts «Graphisches Werk»: «Die Technik des Radierens bestand nicht mehr darin, eine Linie einfach auf die Platte zu übertragen, sondern – sowohl durch das Ätzen in verschiedenen Stadien wie auch durch das Überarbeiten mit dem Stichel – darin ein kompliziertes Netzwerk von Linien entstehen zu lassen, die in unterschiedlichen Sättigungsgraden schliesslich eine ähnliche Funktion ausübten wie die übereinander aufgetragenen Farbschichten eines Gemäldes.»

Auch unsere Zeit hat wesentliche Kunstwerke im Tiefdruck hervorgebracht, ich möchte mit Fritz Pauli für die Schweiz einen Vertreter der früheren Generation und beispielsweise mit Rolf Iseli einen heutigen Künstler nennen.

Es sei hier betont, dass es sehr viel künstlerische Auseinandersetzung mit allen Techniken der Radier- und Kupferstichkunst braucht, um letztlich zu jener Freiheit zu gelangen, wie sie in Martin Frommelts «Vähtreb» wirksam wird, diese je nach Bedarf innerhalb der Bildsuche einzusetzen und zu vermengen, die drucktechnischen Gesetze, wo nötig zugunsten von Expression und Materialwirkung, von Hell-Dunkel oder Liniengestik in neue technische Ausdrucksmittel zu leiten, traditionelles wie experimentelles Vorgehen nicht zu scheuen. Das alles war bei Martin Frommelt – ich erinnere mich gut – nicht selten verbunden mit wochenlangem Suchen nach irgendeiner chemischen Zutat, einem Öl, einem Wässerchen, einem Werkzeug. Manche Kunstwerke hatte er hinterfragt, um herauszubekommen, womit diese oder jene Wirkung erzielt worden ist, zum Beispiel, womit ein Künstler wie Rouault seine satten, samtigen Schwarzflächen innerhalb von breiten Linien erzeugt haben mag. Nach und nach erweiterten sich das Vokabular, die technischen Möglichkeiten, aber ebenso die Ansprüche und die Freiheiten. Der Künstler ging so weit, dass er die Kupferdruckplatten im Umriss oder zuweilen durch Einschnitte veränderte oder diese als Prägestock benützte, dabei wurde daraus mehr als nur ein Arbeitsgrund für seine Zeichnungen. Dieses wirkte sich auch auf das Papier aus. Es wird innerhalb der doppelseitigen Kompositionen zu einem belebten Faktor, der sogar als weissbelassene Seite ins Spannungsspiel mitaufgenommen, zu einem beseelten Intervall wird. Dass die Form von «Vähtreb» bei diesen vielfältigen Möglichkeiten verschiedene Projekte

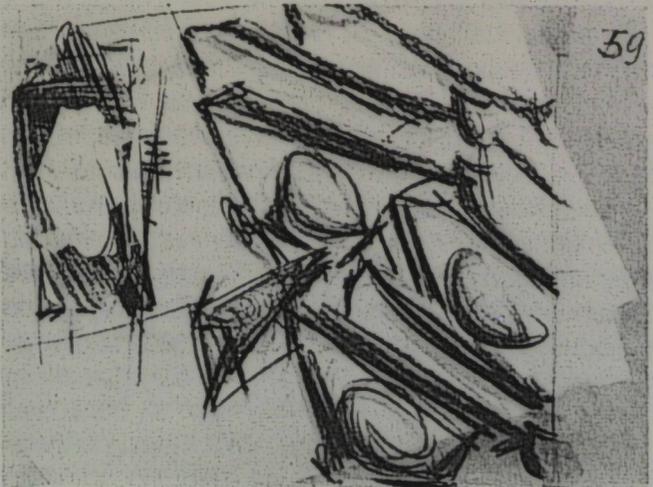
über sich ergehen lassen musste, braucht heute, wo eine in sich gerundete Gestalt vorliegt, nicht mehr im einzelnen erwähnt zu werden. Die nuancenreiche Formgebung, die zueinanderstrebenden Strukturen und Prägungen sprechen für sich.

Kupferstich- und Radierkunst vereinigen auch in der traditionellsten Art das Übertragende und das spontan übersetzende Element. Es handelt sich um eine zu tiefst zeichnerische Angelegenheit, auch dann, wenn wir beispielsweise über die Aquatinta zur tonalen Fläche gelangen. Ob Martin Frommelt seine Kompositions-Zeichnungen zuerst spiegelverkehrt mit der Radiermadel in den Asphaltlack einritzt und die Kupferplatte danach ätzt, oder ob er dies direkt mit dem Stichel unternimmt, es handelt sich bei jeder Übertragung ins Metall – und trotz der über Jahre mannigfach entwickelten Zeichnungen zu jedem Motiv – bei ihm um einen unmittelbaren und neuen Vollzug.

Zum Ätzen braucht es Fingerspitzengefühl und Erfahrung, aber auch Mut zu heftigeren Ätzungen als üblich. Die Experimentierfreude kompensiert zuweilen den argen Verschleiss an Geduld und Durchhaltevermögen, der unweigerlich entsteht, wenn bei neuen Versuchen die erwünschte Wirkung zuerst ausbleibt. Sich von mechanischen, inhaltlich leeren Effekten verführen zu lassen, gehört zu den vielen kleinen Versuchungen, die am Weg lauern. Dass der Künstler sich aber von Techniken und ihrer festgelegten Manier keine Fesseln um die Hände legen lässt, gehört ebenfalls zu diesem Abenteuer. Je eigener und empfundener die Technik wird, desto intuitiver kann auch vorgegangen werden. Und gerade das erbringt Martin Frommelts aufrichtige und technisch vielseitige Schaffensweise. Er meinte kürzlich: «dTechnik muass äm unter dHut go, wens mee söll si als a Technik.» Dabei konnte die graphische Technik auch zum Ausdrucksträger seiner seelischen Impulse werden, was wir sonst eher von der Malerei oder den unmittelbarsten Zeichentechniken wie Kohle und Bleistift erwarten. Dazu gesellt sich die Tatsache, dass im Tiefdruck, besonders über die Radierung, auch das Flüchtigste seine Spuren im harten Metall hinterlässt. Dabei kommt die lebhafteste Gestik des Zeichners und die Chromatik des in Hell-Dunkel-Klängen und Volumen empfindenden Malers gleichermaßen zur Geltung. Martin Frommelt sah als Zeichner und als Maler diese rhythmische Licht- und Schattenwelt in ihrem bewegten Variationsfluss. Diesmal ist es keine Welt der absoluten Lichtvision, wie er dies in seiner vor zwanzig Jahren geschaffenen, 131 Farbholzschnitte enthaltenden «Apokalypse» über farbige Raum- und Flächenwirkung dargestellt hat, sondern jetzt ist es die Vision des Lichts auf aller Kreatürlichkeit und Stofflichkeit, egal, ob es sich bei den einzelnen Kupferdrucken jeweils um schwarze, monochrom braune, grüne, gelbe, blaue, violette oder – gegen Ende des Buches – um rote Farbgebung handelt. In Berücksichtigung aller Aspekte ist diese druckgraphische, bibliophile Serie zu einem aktuellen Beispiel heutiger Kunstäusserung geworden. Was sich in der Technik und Ausführung vollzieht, spiegelt sich, wie schon dargelegt, in der glücklichen Verbindung von einem kulturgeschichtlichen Motiv und einem daraus geschöpften erlebnisstarken Seelenbild, das einer Selbstdarstellung nahekommt.



Studien zu «Vähtreb»



Zur Entstehung von «Vähtreb» Ein Gespräch mit Martin Frommelt

Dass nach einer jahrelangen Beschäftigung mit abstrakten Bildinhalten, wie es die «Apokalypse des Johannes» erforderte, sich eine Gegenbewegung auf diese absoluten Lichtvisionen in Martin Frommelts künstlerischer Entwicklung einstellen musste, scheint klar. Der Künstler wollte ursprünglich etwa 50 Radierungen nach der Natur erarbeiten. Diese Gegenbewegung war der eigentliche Anfang von «Vähtreb». Alles entstand zögernd, stockend, über Jahre, nach Hunderten von Studien, vor allem in Kohle, Graphit oder Fettkreide. Zwar wurde diese grundlegende Tätigkeit von vielen anderen Arbeiten unterbrochen, wie sie der Alltag und nicht zuletzt die Kunst am Bau mit sich brachten. Erst in den achtziger Jahren kristallisierte sich die eigentliche Gestalt der neuen graphischen Serie. Nach und nach erfolgte die Realisierung in Kupfer: Format, Techniken, Abfolge und Auswahl wurden bestimmt.

Die geplante graphische Serie trug schon sehr früh den Titel «Vähtreb» und wurde vom Mundartlichen her denn auch in «Viehtrieb» übertragen. Die Umsetzung hatte dem Künstler einiges Kopfzerbrechen gekostet, weil er fühlte, dass auf einer gewissen Ebene das Buch nur «Vähtreb» heissen konnte. Diesen Vähtreb hatte er auf alle naturhaften Triebäusserungen erweitert, Triebe und Triebkräfte, die zur Lebensmeisterung und Lebenserwartung gehören, zum Lebenskampf zwischen Geburt und Tod. Trieb aber auch als eine Bewegung, als ein Hindurchziehen, als raumbetonte Zeit. Das wird deutlich in Martin Frommelts Feststellung, «dass es ihm ein Anliegen war, dem Buch einen zeitlich-räumlichen Ablauf zu geben, fast wie bei einem Video oder Film». Die Serie, das zyklenhafte Schaffen, ist eine Dimension, die Martin Frommelt liegt, er sagt es selbst: «Dieses Anliegen macht sich schon auf den ersten Seiten meines Buches bemerkbar. Das Hindurchwandern, dieser prozessionsartige Zug, sollte fühlbar werden, auch das Raumnehmen unter freiem Himmel. Wichtig erschien mir in meinem Buch auch der Reichtum des leeren Raums. Und dass unsere Hirten in einem gewissen Sinne Nomaden waren, gehört dazu.»

Dass das Gewicht der Auseinandersetzung in keiner Weise allein im Inhaltlichen lag, erkennt jeder, der durch die breit angelegten Kupferdrucke blättert, worin Stofflichkeit und Abstraktion gleich stark vertreten sind. Martin Frommelt schildert seinen Kampf folgendermassen: «Ich stand einmal auf der Alpwiese und zeichnete Vieh bei Föhn. Ganz still sah ich vor mir diese Körper, die eher zu Lichtgestalten wurden, zu Lichtkugeln, und trotzdem waren es Kühe. Es gibt Tage, wo alles am liebsten zur architektonischen Bewegung und Statik werden möchte – Pfeile, Kreise, Ringe, Vierecke, Keile, Linien, dann wieder verliere ich mich in der stofflichen Erscheinung, in der Thematik, im Gegenständlichen. Ich fühle mich meist beidem verpflichtet, und das ist mir ein schlimmer Kampf und kann mich sehr beunruhigen. Wie sollen denn ein Egon Schiele und ein Wassily Kandinsky zusammengebracht werden? Wie werden meine Vierecke und Kreise, Rhythmen und Klänge wieder zu Plumpen und Schellen? Und immer weiss ich, dass es eine Lösung gibt.»

Es ist interessant, von Martin Frommelt zu hören, dass er erst aus der gewonnenen Distanz zur Welt der Äpler eine wirklich eigene Ausdruckssprache finden

konnte. Erst damit sei er frei geworden von allem, was nur dokumentarisches Anliegen war. Inhaltlich gesehen stand für ihn fest, dass die Linienbündel und gestischen Rhythmen innerhalb der Zeichnungen Existenzkampf widerspiegeln würden, einen Existenzkampf, der sich über alle uns vorgelagerten Generationen abspielte und unsere Seins- und Denkweise prägte. Dabei sei auch er mit schwärzesten Fingernägeln und dunkel verfärbten Händen in der Welt gestanden, anfangs nur im Umgang mit Kohle und Fettkreide, dann vermehrt im Umgang mit Metall und Druckerschwärze: Arbeit, über die er sich so wenig hätte hinweglegen können wie ein Hirt, der von der Alp kommt. Für Martin Frommelt waren mit diesen vergegenwärtigten Existenzformen der Alp auch Moral und Ethik verknüpft, und er geriet oft, wie er sagt, in Konflikt mit den Fragen, die er Blatt für Blatt aufwühlte. Er sah den Überlebenskampf jener Menschen, eingespannt in die Polarität von eigenen Triebkräften und den absoluten Anforderungen in bezug auf Werte wie Erlösung, Heil und Verdammnis. Im weiteren hat Martin Frommelt sein wesentliches Anliegen ungefähr folgendermassen formuliert: «Aus dem Ungestümen und Elementaren, aus Zweifel und Revolten stieg mir immer wieder jener einfache Mensch, das heisst, der Glaube an jenen einfachsten Menschen ins Bewusstsein. Ihm wollte ich diese Blätter widmen, dem einfachen, einfachsten Menschen in jedem von uns. Ich sah ihn, so wie ich ihn noch in meiner Jugend erfahren hatte, mitten in seinem Lebenskampf und Lebensmut handelnd, liebend, glaubend. Ich sah ihn hässlich, und ich sah ihn schön. Ich sah ihn gut und böse. So wuchs ich über das War-einmal hinaus. Ich hoffe, damit auch Schichten hervorgebracht zu haben, die tiefer gehen und auch seelischer Natur sind. Zwar wollte ich kein 'Gritsch' und kein 'Guschg' darstellen, hoffe aber, dass all dies im Erlebnisgehalt und den sichtbar gemachten Triebkräften mitschwingt, so dass daraus auch ein heutiges Buch geworden ist. Die jungen Menschen heute sind nach meiner Erfahrung eher empfänglicher für jene Gehalte, als wir es damals waren. Sie studieren diese ethnographischen Gegebenheiten mit viel Interesse, genauso wie sie auch fremdes Volksempfinden nachvollziehen, analysieren. Sie stehen schon auf neuem Grund, sind schon in andere Strukturen geboren. Ich bin noch einer jener, die vorbestraft waren, vom Leiterwagen und Ref hinüber zum modernsten Gefährt zu spannen. Die Verantwortung für uns und unsere Landschaft ist dabei nicht kleiner geworden, im Gegenteil, und unsere Existenz hängt noch immer – geistig, seelisch, materiell – von Naturkräften ab. Als Zuhörer war ich oft zugegen, wenn von härtesten Lebensbedingungen erzählt wurde und dabei Gespenster, Aberglaube, Schwermut mithereinzogen und sich nicht selten mit echter Frömmigkeit und gleichzeitig mit einer sehr praktischen Lebenseinstellung vermengten. Die alten Orte werden nie mehr unser Lebensort sein. Was war, wird zu einer Art Lehre, dient uns zur Orientierung, bleibt ein Erfahrungswert und geht auch nie ganz verloren.»

Es ist angesichts der von Martin Frommelt lebhaft entwickelten Intensität und teils auch Identität gegenüber der Bildthematik nicht verwunderlich, dass uns die folgenden Gedankensplitter und Erinnerungen sehr direkt anfassend sind. Martin Frommelt überreichte mir einen Stapel Zettel in allen erdenklichen Formaten, mit Graphit oder Fettkreide beschrieben; eine Auswahl daraus soll diese Ausführungen ergänzen:

Martin Frommelt

Gedankensplitter und Erinnerungen

Wechselbeziehung

Die Füsse sehe ich als Fussabdrücke im Boden. Das Bestimmende ist die Erde, welche die Lebewesen, das Vieh erst möglich macht. Das Ganze beruht auf einer Wechselbeziehung.

Tradition

Natürlich geben wir acht auf unsere Tradition, hüten sie, und doch, so paradox es klingt, müssen wir jeweils ein Loch in dieses generationshohe Fass schlagen, damit etwas vom Inhalt ablaufen kann und wir Neues zufließen lassen können.

In-den-Raum-hinaus-Rufen

Ein wesentliches Element ist uns abhanden gekommen: das In-den-Raum-hinaus-Rufen, das raumfüllende Beten, die laut im Jauchzer bekundete Freude, das Johlen.

Unser Lebensraum ist messbarer geworden, unabhängig von Tages- und Jahreszeit. Ein anderer Rhythmus, andere Verständigungsmittel liessen uns das dem Bergler noch eigene räumliche Empfinden abschwächen, fast auslöschen. In den Kirchen schwächten sich die Gesänge, wurden leiser. Vielleicht sucht sich die Jugend wieder einen Weg, um über expressive Laute und Rufsprachen raumbetonte Litaneien und Gesänge zu entwickeln.

Dankschön

Zum Glück wurde während meiner Arbeit am «Väh-treb» mein Atelier nachsichtigerweise an seinem Platz belassen, obwohl dieser Platz nicht mir gehört. Dadurch konnte «Väh-treb» mitsamt allen dazugehörigen zahllosen Proben und Probeabzügen zur gültigen und letzten Form ausgetragen werden.

Eine Liste

Blumen · Elementar · Gewitter · Schindel · Nachthimmel · Messer · Nebel · Härte · Fluchen · Viehtriebe ·

hoho · Kuhglocken · Zeit · Trieb · Stall · Melkschemel · Traum · Alpabfahrt · Stalleintrieb · sMolcha · Kessi · Kuhmist · Weide · Titelblätter

a Hab Väh

Starre, wenig veränderte Masse. Nicht als Ring, Kreis oder Viereck, sondern in Einzelformen aufgelöst. Hängende Schwänze über den in den Boden gestampften, lehmverklebten Hufen. Hie und da ein aufblinkendes Ohr und starre, fast metallene Hörner. Der Regen durchdringt alles kalt. Der Hirt kämpft damit, eher noch erduldet er die ersten Wasserrinnen zwischen den Kleidern und der windgewaschenen Haut. Wolken und Luftstösse sind in Nebelhöhe, und Verdunkelung vermengt mit Blitz und Gebrüll. Der Regen ist nahezu waagrecht. Die Bewegung ist eingeleitet. Die verzettelte Form der Herde wird zur geschlossenen, organischen Dynamik. Alles findet zu einer Einheit, zur gleichen Richtung, in derselben Bewegung eine entladende Energie, eine Eleganz in den langgestreckten, hochgestellten Schwänzen, die die Wirbelsäulen um vieles verlängern. Der Urdrang bergab, gesteuert von der ungestümen Elektrizität. Der Hirt folgt. Alles treibt abwärts.

Buab

Buab, dr Melchschtual, dKöbl, wo ischt dr Meschter, gomr gi melhal

Schribs richtig uf!

Loss sMuas net aabrenna! Ess noch an Brocka!

Fluacha

Du Himmelherrgottsakrment – du alta gottvergessna Schletta – du Lushund – wenn di no dr Tüfel hola tät – höt no söll er di ahi hola – verrecka söllscht – du vergessna Himmelherrgottsakrment, mee bischt du net wert – du hochgschwanzata, du verdammta verreckta alta Schletta, i schlach di hii, di, Sibanzwanzgi – dr pocklat krumm «Beckle» söll dr selb nachtschagga. Nochamol tottli dir noch. Melch gischt sowieso käni. Es söll di dr Bletz zemmaschlaha. Lebzig verfula söllscht du. Sletscht Horn schlach dr ab und Tschagga drzua. Du letschta Hund, du halbverreckta Kog. Am Schwanz henk i di uf. Abstäha sött ma di, du gottschtröfliga Siach!

Elementares

Das Loslassen von entgegengestellten Materien, eine Emulsion von Härte, Elastischem, Elektrizität und Wasser. Wirbel und Tanz aus dem Nicht-Sichtbaren, Unerwarteten. Plötzlich auftauchende Nebelwolken, Schnee und Regen. Licht, das Wolken als Berge, Felsen als Meer, Bäume als Lebewesen, Schnee als Wolken erscheinen lässt. Das Licht, das scheinbar zurückgeht, im Blitz aber um so stärker leuchtet und dann sogleich mit noch brutalerer Härte als die Nacht in Erscheinung tritt. Das Vieh heult mit. Die Steine schlagen ein. Der Hagel tut weh. Rufen, die sich talabwärts wälzen, reden davon.

Die Schindeln

Ein Schutz, aus Lärchen gespalten. Wenn der Föhn weht, werden Schindeln zum Musikinstrument. Ein kleines Schlagzeug zur wirbelnden Föhnnorgel. Eine Schindel, an einem einzigen Nagel befestigt, hat schon viele hundertmal mitgespielt. Ein unbeirrtes Mitspielen bei Lust oder Angst, Tränen oder Schlaf, Reue oder Freude. Eine Schindel, die allein weiterschlägt, Takt gibt, stundenlang, stundenlang den Trommelstöcken des Regens folgend.

Ruah

Ruah...Nebel...Ruah...Tropfa uf da Schindla, Tropfa vo dr Pfätti, Knotschga, Gotschga und Wasser-ruscha. Nebelgroch, Nebelsecht, a paar Schella. Pflotschnass ischt dr Mantel, Roch.

Hütte

Unbedeutender, belangloser Hort im grossen Raum, ein grosses Dach ist der Himmel. Die alte, graue Hütte, dem Menschen bedeutet sie viel. Der Rauch, das Feuer, das russige Gebälk über dem Strohlager. Hirt, Maus oder noch Kleineres sind darin geborgen. Erweiterter Kreis: das Kreuz fünfzig Meter davon entfernt. Das Vieh, eine fast schon menschliche Gegenwart, auf der Nachtweide, durch die Schellen dehnt sich der Wohnraum, der Brunnen wird einem beinah zum Mitmenschen. Der Hirt geht über den dunklen Platz bis zum Kreuz. Singt er, betet er oder horcht er nach einer Antwort? Nicht alleinsein möchte er, ein Licht oder der Klang einer Stimme, kilometerweit entfernt, würde schon genügen.

UstrieBa

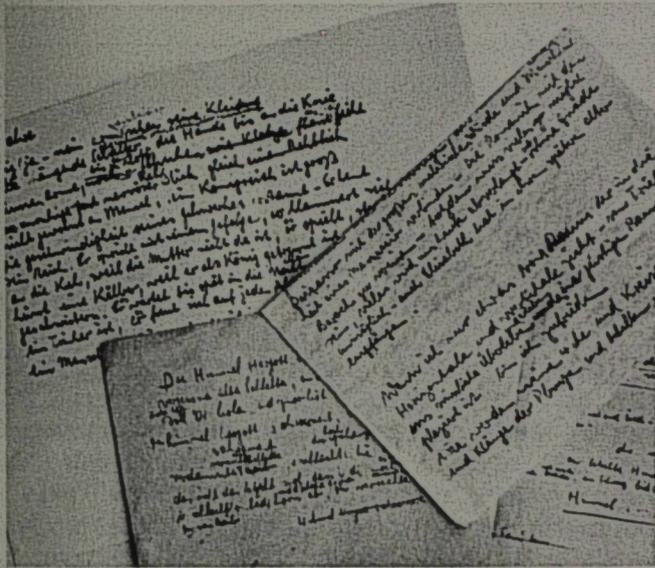
Hüo! Ussi! Hüo! Ussi! Vorwärts! Alla marsch! Hü! Vorwärts Buab! Losses vo da Kettena los! Vorwärts, ussi! Hoho! Döt domma hendr zfressa! Triebs öbera Trüja.

Traum

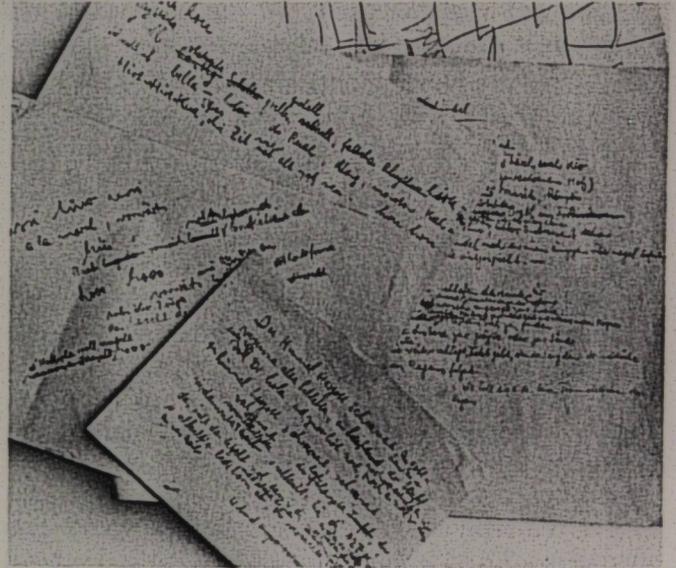
Das Gras, Luft, Blumenduft, Ameisen, Bremsen und Fliegen, sie alle streicheln mich. Traum von der zukünftigen Arbeit, von der Schmiede. Schmied oder Hufschmied möchte ich werden. Ich liebe Feuer und Eisen, den Amboss beim Schmied kann ich fast schon heben. Mit halboffenen Augen sehe ich die Wolken, sie verschieben sich, verformen sich und werden zu unendlicher Tiefe. Sie drehen sich zu Ballen, Körperformen, zu nackten Formen einer Frau, Brüste, die Schenkel, es sind zwei Körper beisammen, ineinander. Alles verzieht sich wieder. Ich trenne mich vom Gras, den Blumen, den Ameisen. Der Wind und die Bremsen nur bleiben um mich, wenn ich mich aufrichte, um nach der Herde zu schauen.

D Gedanka vom Hirt

Herr, verzeimr, wenn i fascht verzwipli, schtimmts, dass du wett, dass dr Toni, wo si i sim Elend khenkt hett, net beerdigat würt? Schtimmts, dass dKind, wo schtärben, vorsi toft sind, vor dir khän Beschtrand hend? Dass, well i net i dKircha bi am Sunntig – und i stirb bevor i bichtat ha, i is ewig Ffür muass? Dass, wenn i epas alta Schpeck nümm am Fritig, i a grossi Sünd mach und dia andara, wo äni oder zwe Forella khofa khond, a Opfer a di bringend? Dass dProteschtanta Verröter a dir sind und no mir allä recht hend? Dass, no well än als ledigs Kind uf d Welt kunt, er ka Recht ha söll? Dia Alta und dr Pfarrer dia ledig Mamma no abschnorrand, dia andara khond öbersi herazüha und hintergond selb dEhr, aber tuand noch ossa, wia wenn alls i Ornig wär? Dr Seppa Franz mit sina zeha Kind ned wäss, wo us und wia si zfuattara und dFrau am elfta Kind hett schterba müassa? Herrgott verzeimr, wenn i fascht verzwipli.



Notizzettel



Nebel

Ein Hineinstarren, Nichtbegreifen, Leere, ein weiter Raum, Fülle, Wirbel, Unruhe, nicht begehbar, nur aus Entfernung erträglich. In Wind, Licht und Nebel allein mit so vielen nicht formulierten Erlebnissen.

Plôôg (Rauschbrand)

Die «Plôôg» war die gefürchtetste Viehseuche. Wenn ein Stück Vieh einging, musste man sofort wegen der Ansteckungsgefahr einen Lattenzaun drum herum erstellen, am selben Platz musste das Tier «verlocht» werden, darüber dann wurde ein Feuer angezündet.

Passion

Das Kreuz war das unentbehrliche Zeichen, um einen Alpraum zu zentrieren. Die Kreuze waren manchmal mit den Marterwerkzeugen ausgestattet. Im Kreuz erblickte der Hirt das irdische Leiden, die göttliche, gnadenspendende Güte, die Transzendenz und das Magische in einem.

Streit

umwârfa – zbodabringa – ufnawârfa – zbodapressa – dLoft abwôrfa – ufanuffi kneula – ahischtampfa – Mul

und Nasa zuahebe – numma ufkho lo – zemmaschlaha – verstâha.

Dr ander o wôrfa – leba wella – sich frei maha – sich wera – ihn fortschtossa – aber sMesser entscheidet – vom Schtä troffa – oder verwôrft.

Sackmesser

«Holzmesser. Der Vater besitzt ein richtiges Messer, kein Spielzeug. Es ist wichtig, das Messer. Traum. Ein Bubentraum vom verlorenen Messer, vom verlorenen Messer. Auf einem Balken sind viele Messer, farbige Messer, alle verlorenen Messer.

Mit dem Sackmesser Ringe in die Rinde schneiden. Hirtenstecken, Haselstecken schneiden die Messer, ein blutiges Sacktuch um die Finger. Stolz ist der Bub. Das Sackmesser ist Brotmesser, Fleischmesser, Klauenmesser, Käsmesser, Scheitmesser, Schnitzmesser, zum Aufschneiden der Eiterbeulen und auch Jagdmesser. Messer ist auch ein gemeines Ding, auch Stellmesser, nicht nur Sackmesser. Das Messer ist im Zorn wie ein Magnet, der Unheil heraufzieht, und dann nicht selten liegt ein Messer auf dem Zeugentisch.»

12 Jahre

«Ein König, scheu und arm in seiner Kleidung, die über seine Schultern hängt, Schultern, welche gezeichnet sind von Arbeit über Generationen. Die Hände bis an die Knie, mit dünnen Armen, dünnen Beinen bis zu den klotzigen Nagelschuhen. Der unruhige, fast nervöse Rehblick, kaum mehr an Menschen gewöhnt, überschaut seinen Bereich. Die Geschwindigkeit seines Gehwerkes erstaunt. Er kennt sein Gebiet, er spricht mit seinem Gefolge. Er klammert sich an die Kuh, weil seine Mutter nicht da ist. Er spielt und streichelt sein Kalb, weil er als Hirtenbub und Bergkönig getrennt ist von seinen Geschwistern. Er wartet bis spät in die Nacht allein, weil der Hirt ein Trinker ist. Er freut sich auf jeden Morgen, weil der Hirt ein Mensch ist.»

vertroolet

Warum ischt üs dr «Schwizzer» vertroolet, warum üs, anderi hend mee Khüa? Jetz hemmer khäni mee. Wohera kommer jetz dMelch öber? Wenn mr no a Kälble vonem hetten. I hana gern kha.

Wegemana hōōriga Fuass rāret ma net

In dieser graphischen Serie kommt die Härte vielfach zum Ausdruck. Meine Mutter erzählte uns von ihrer Kindheit, und dass auf Gritsch der «Schwizzer vertroolet» sei. Auf einem Karren hätte man ihn tot heruntergebracht. Im Hof habe also die geliebte, einzige Kuh gelegen, die Miternährerin aller zehn Kinder. Alle hätten geweint, da sei die Mutter in aller Strenge hinzugegetreten und habe gesagt: «Wegemana hōōriga Fuass rāret ma net.» Dieses Buch «Vāhtreb» birgt viele solche Erfahrungen, nicht gefasst in einen Text, sondern umgesetzt in bildliche Aussagen.

Ein Dank an Alexander Frick

Epert muass i bsunders danka. Ihn hani bis ufs öserschti schtrapaziert. Er het net dr Muat und dLiabi zeumr verlora, het im Vertraua vermettlet – Xander i dank dr.

I bi a paar Jor zschpot, i ha net met Absecht so ghandlet, net wel i ful gse wär, aber wellis uf a paar Weg proibiert ha, bis i mi zo dem entschlossa ha. Dr liklang, dVerantwortig zor Kuscht und zum Liachtaschtäner het mr am meishta zbiissa gee, a dem bini fascht gscheiteret.

Den Anfang dieser Zitatereihe macht ein dokumentarischer Bericht von Alexander Frick über das Alpwesen in Liechtenstein:

Die Alpen und unsere Vorfahren

Die Viehzucht war für unsere bäuerlichen Ahnen die weit- aus wichtigste Einnahmequelle. Aus dem Erlös von lebendem Vieh wurden die dringendsten Ausgaben bestritten. Da die Rheinebene erst vor gut hundert Jahren durch gewaltige Dammbauten überschwemmungsfrei und damit dauernd landwirtschaftlich nutzbar gemacht wurde, war es wichtig, dass zur Sommerszeit möglichst alles Vieh auf die Alpen gebracht werden konnte, um im Tal genügend Heu für den langen Winter einbringen zu können, denn in unseren Breitengraden muss das Vieh während mindestens sechs Monaten im Stall gehalten werden. Die Alpungszeit betrug im Schnitt drei Monate. Unsere Hochalpen waren somit für das ganze Volk von ausschlaggebender Bedeutung.

Während am Triesnerberg jeder Bauer sein Vieh bis in die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts auch während der Alpzeit selber betreute – er machte täglich den langen Marsch vom Dorf auf die Alpe –, dingingen die Alpgenossen- schaften der Talgemeinden schon von jeher durch ge- wählte Alpvögte das Alppersonal, dem dann die Viehhabe den Sommer über anvertraut wurde. Vielfach waren alle Alpknecchte aus dem eigenen Dorf. Manche Triesenberger liessen sich allerdings auch auf Alpen dingingen, die den Tal- leuten gehörten. So finden wir Initialen vom gleichen Knecht auf den verschiedensten Alpen. Meistens aber lies- sen sie sich immer wieder für einen weiteren Sommer von der Genossenschaft dingingen.

Auf unseren Kuhalpen herrschte von jeher eine straffe hie- rarchische Ordnung: Der Senn war der Chef, der Hauptver- antwortliche; bei ihm lag, ähnlich wie beim Schiffskapitän, das letzte Wort. Seine Hauptbeschäftigung war das Zubereiten von Butter und Käse. Auch das Kochen übernahm meistens der Senn.

Der Küher war der zweite Mann. Ihm oblag vor allem die Sorge für das Wohl der Kuhherde; er teilte die Weiden ein; er bestimmte beispielsweise, wann der oder jener «Stech» (= steile, gefährliche Weide) befahren werde. Beim soge- nannten «Stechen» mussten Mister und Zusenn aus- nahmsweise Hirtendienst leisten.

Der Mister hatte sich, wie schon der Name sagt, vor allem mit dem Mist, dem Dünger, zu beschäftigen; er scharfte den «Tääsch» in die Grube, und von da führte er ihn auf dem Misterweg auf die Weide und verwarf ihn dort mit der Mistschaufel. Der Mister hatte auch für genügend Brenn- holz zu sorgen; bei dieser Arbeit hatte ihm der Zusenn zu helfen. Er führte das «Molcha» (= Butter und Käse) mit dem «Molchawaga» ins Dorf hinunter und brachte Brot, Salz und weitere Bedürfnisse auf die Alpe. Es muss allerdings hinzu- gefügt werden, dass unsere Alpen erst seit gut hundert Jahren mit Ross und Wagen erreichbar sind. Früher musste alles mit dem Ref hinauf und das Molchen herabgetragen werden.

Der Zusenn half dem Senn bei der Butterherstellung und beim Käsen. Das Butterfass musste, wenn etwa eine Hexe im Spiel war, mitunter stundenlang von Hand gedreht wer- den. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang an aller- hand «Sprüche». Auch die viele Arbeit im Käsekeller hatte der Zusenn zu leisten. Die Schweine vor allem unterstan- den dem Zusenn allein.

Jeder dieser vier Erwachsenen hatte zwanzig bis fünfund- zwanzig Kühe zu melken, eine strenge Arbeit, die eben starke Sennenarme verlangte und manchem am Anfang grosse Mühe bereitete.

Der Bub oder Kleinküher hatte schon beim frühmorgendli- chen «Treiben» mitzumachen und auch während des Tages das Vieh zu hüten und zusammenzuhalten. Das tägliche Wägen und Aufschreiben des Milchertrages war eine Ver- trauensaufgabe für den Kleinküher. Da die nächtliche Schlafenszeit höchstens sieben Stunden betrug, hatte der Bub ständig mit dem Schlaf zu kämpfen. Der Bub war vom vielen Johlen und Schreien meistens den ganzen Sommer hindurch stockheiser, so dass man Mühe hatte, ihn zu ver- stehen. Der Jüngste, der Batzger, ein etwa zehnjähriger Schulbub, hatte nur eine kurze Dienstzeit. Er blieb meistens nur zwei bis drei Wochen auf der Alpe, wo er leichte Hand- langedienste leistete wie Feuer machen, Holz holen, Ge- schirr abwaschen, Milch vom Stall in die Sennhütte tragen, Latemenzylinder putzen und dergleichen mehr.

Die Unterbringung des Alppersonals war denkbar einfach gelöst; meistens dienten als Schlafgelegenheit nur mit offe- nem Heu belegte Pritschen, die im Dachraum der Senn- hütte untergebracht waren. Jeder Knecht hatte seinen ver- schliessbaren Wäschekoffer in der Nähe seiner Pritsche stehen. Die Morgentoilette fand bei jedem Wetter im Freien am Alpbrunnen statt. Um dem Rasieren zu entgehen, lies- sen manche den Bart wachsen. Äusserst einfach und vor allem einseitig war die Verpflegung. Käse, Butter, Milch und Brot sowie schwere Mehlspeisen (Riebel, Tatsch und Knöpfle) kamen fast jeden Tag auf den Tisch. Fleisch und Gemüse gab es früher auf der Alpe kaum. Glücklicherweise

man daher, wenn der Mister die ersten Birnen und Äpfel (Hüngala und Jakoberte) aus dem Tal heraufbrachte. Unsere Vorfahren verwendeten gerne das Wort «Senntum»; sie verstanden darunter sowohl die Gesamtheit des Alppersonals als auch die Kuhherde. Alle, also Menschen und Tiere, waren in diesem Begriff zusammengezogen. Die Triesenberger verstehen unter einem Senntum alle Kühe auf einer Alpe. Soviel zu den Kuhalpen. Anders verhielt es sich auf den vielen Galtalpen, auf denen kein Senntum war. Auf der Galtalpe war die Belegschaft klein, meistens ein Galthirt und ein Bub, vielfach aber war der Hirt den ganzen Sommer lang allein auf der Alpe. Hier war die Hauptbeschäftigung das Hüten; das Melken sowie die Butter- und Käsebereitung entfielen. Während also auf der Kuhalpe eine etwa fünfköpfige Belegschaft unter einem Dach hauste, war der Galthirt vielfach wochenlang mit seinem Vieh allein. Mit einem morgendlichen Jauchzer gab er dem Nachbarhirt zu verstehen, dass auf seiner Alpe alles in Ordnung sei. So ein einsames Leben war bei der früher stark ausgeprägten Geister- und Dämonenangst nicht jedermanns Sache. (...)

Die Hüttenkreuze waren ohne Korpus, dafür aber mit all den vielen Marterwerkzeugen wie Lanzen, Nägel, Hammer, Leiter, Laterne, Dornenkrone versehen; diese wurden ganz allgemein mit «Liida Christi» (= Leiden Christi) bezeichnet und sind früher auf allen Alpen von den Hirten hergestellt worden. (...)

Wenn ich bei dieser Darstellung die Vergangenheitsform gewählt habe, so tat ich das ganz bewusst, denn auch im Alpwesen hat sich in den letzten Jahrzehnten vieles radikal geändert, so dass von den jahrhundertealten Sitten und Gewohnheiten auf der Alpe heute nicht mehr viel übriggeblieben ist. Die vielen «schriftlichen» Zeugnisse (Initialen und Jahreszahlen) und die zahlreichen Darstellungen von Tieren und Pflanzen, von Ornamenten und Landschaften an Wänden, Tischen und Bänken, Pritschen und vor allem Türen zeugen noch vom früheren ungebrochenen Äplertum, das im Leben unserer Vorfahren eine so grosse, zentrale Rolle spielte.

Aus: Alexander Frick. «Zeichen und Inschriften – Epigraphisches aus Alphütten». Vaduz, Landesmuseum 1976.

Weiterführen möchte ich diese bunte Palette mit Zitaten aus Katarina Holländers Studie über Goyas «Tauromaquia». Ich hatte mich besonders gefreut, in ihrem Text Äusserungen über Sprachmittel der Radierung ausformuliert zu finden, welche auf neue Weise auch in der Gestaltung von «Väh-treb» zu den wesentlichen Anliegen und Ausdruckskräften gehören:

«An diesem Punkt, in der Intensität des Bilderlebens, verwischen alle traditionellen Bildgrenzen; die Realität des Betrachtenden verschmilzt fugenlos mit der Bildrealität. Von aussen gesehen nimmt der Betrachter einen stierähnlichen Standpunkt ein: Er schaut ins Bild. Mit dem inneren Auge jedoch ist er der reitende König, von der gegenüberliegenden Seite her kommend. Tritt sich da der Mensch in seinem höchsten Menschsein selber als Kreatur entgehend?

....

Gestricheltes, wir sind gewohnt, es als Schatten zu lesen; aber da ist, mittendrin, Weisses, Leere, unbearbeitete Stelle der Druckplatte. Was aber hell erscheint, muss nicht im Licht stehen, es widerspiegelt nicht, sondern spricht aus sich heraus, lehrt uns seine neue Sprache. Ein weisser Fleck vertritt nicht einen Sonnenstrahl, er ist nichts als dieses Weiss, aber in voller Rechtfertigung und Aufgabe. Denn weder können wir von «Boden» noch von «Lichtquelle» sprechen, in deren Zusammentreffen dies Weiss zu verstehen wäre. Die Flecken sind Streifen, parallel zum Bildrahmen, sie schaffen eine Fremde, aus welcher heraus erst neues Sehen ermöglicht wird. Wie sollte man da von «Boden» sprechen? Nicht einmal von «Hintergrund», wir haben es mit dem Bild als neuer Wirklichkeit zu tun.

....

Aber die Verwirrung bleibt von diesem Licht, das keines ist. ... Sind also zwei Lichtquellen gegeben, die sich widersprechen? Ist das Paradoxon ins Bild gekommen? Oder ist jegliche Idee einer äusseren Lichtquelle verworfen?

Kehren wir zurück zu Schwarz und Weiss, den eigentlichen Mitteln des Bildes. Mit ihnen ist es aufgebaut. Die Instabilität der Pyramidenform wird einzig von einer dunklen Fläche aufgefangen, deren Schräge dem Fallen entgegenwirkt und es ausbalanciert. Ausser der Motivgruppe ist da nur noch die dunkle Partie anstelle des Bodens. Sie unterstreicht das Schweben, das durch die heikle Balance erreicht wird, indem sie die Festigkeit des Bodens auflöst und negiert. Stier, Pferd und Reiter stehen nur und ausschliesslich im Bild, werden nur von ihm gestützt, nicht von irgendeiner Allusion an eine äussere Realität, der sie durch Ähnlichkeit verbunden wären.

Schwarz und Weiss: Wir finden es auf der Seite des Stieres gleichwie auf der von Reiter und Pferd. Beide tragen es am Leib, als tauchten sie von einem Bereich in den andern. Die

Verwandlung geschieht an ihnen, nicht um sie; sie bewegen sich nicht aus dem Licht in den Schatten, sondern der Übergang findet in ihnen statt.»

Aus: Katarina Holländer. Manuskript «Zu Goyas Radierungsfolge der Tauromaquia». Zürich, 1985.

In Ergänzung eines Hinweises auf C. F. Ramuz' unvergleichlich dichterisch erfasste Welt der Bergler einige Gedanken zu einem Element, das neben der Erde, neben dem Berg auch in Martin Frommelts «Vähtreb» eindringlich zur Geltung kommt und im VII. Zyklus «Tränke» Raum findet: das Wasser. Pascale Voumard schreibt in einer Arbeit, welche sich den Symbolgehalten von See und Berg im Werk von C. F. Ramuz widmet, an einer Stelle auch über die Symbolik des Brunnens, der Quelle, des Wassers als ernährendem Faktor: *«Das Wasser einer Quelle entspringt der mütterlichen Erde, es tritt zutage, und wenn es fließt, 'weiss wie das Gletscherwasser, welches der Milch gleicht' (Ramuz: 'Chant de notre Rhône'), wird es der Muttermilch verwandt, wird es zum Symbol der Mutterschaft überhaupt. Es ist das ideale Element, um die nährenden Bestandteile der Erde aufzulösen und zu binden. So sieht der Dichter den Brunnen eng an die Erde gebunden, wie die Mutterbrust selbst. Für Antoine (in 'Derborence'), der unter den Felsen gefangen ist, wortwörtlich vom Bauch des Berges umschlossen ist, wird das Wasser, das in den Spalten fließt, zur eigentlichen mütterlichen Nahrung, er sucht das, was er zum Überleben braucht, bevor er noch daran denkt, herauszukommen. (...)*

Antoine findet danach etwas zu essen und dann auch zu trinken, denn der Ausfluss des Gletschers liess eine seiner Wasserrinnen bis zu Antoine kommen; 'wie ein Schnürchen, vom Dach bis zum Boden herunter. Ich spürte, dass es sich bewegte, wie lebendig zwischen meinen Händen, wenn ich sie in die Höhe hielt, und das Wasser war lebendig und auch ich würde dadurch leben. (...) ich war gerettet!' (Derborence). J. L. Pierre bemerkt, dass dieses Schnürchen Wasser einer Nabelschnur vergleichbar ist.

Antoine ist sich bewusst, dass er vom Wasser abhängig ist. Sein Gefühl schwankt zwischen der Freude, ernährt, gerettet zu sein, und der Angst, vom Wasser verlassen zu werden: 'Wenn es einmal aufhörte...' Die Quelle und der Brunnen sind also vor allem Nahrung, eine jener mütterlichen Werte, welche alles Wasser der Erde charakterisiert...»

Aus: Pascale Voumard. Manuskript «La symbolique du lac et de la montagne dans l'oeuvre de C. F. Ramuz». Zürich, 1985.

Was Pascal Voumard hier bespricht, kommt meinen Ausführungen entgegen, und es mag uns im Zyklus «Tränke» erfassen, wo mit überzeugender Eindringlichkeit auch kompositionell der Durst – sei es jener der Tiere oder des Menschen – zu einem elementaren Geschehen und Bedürfnis wird. Ob die Tiere im Kreis um die Tränke stehen oder ob der Hirt seinen Mund unmittelbar unter den Wasserkännel hält oder ob er aus seinen Händen trinkt und im Brunnen gleichzeitig sein Spiegelbild erkennt, Martin Frommelt lässt uns fühlen, dass es hierbei um eine durch nichts ersetzbare Handlung geht, lebensnotwendig.

Ein Fluss hat mir bei einem Unwetter ein längst auch in neuerer Auflage vergriffenes Buch vor die Füsse geschwemmt: «Goldener Ring über Uri». Eduard Renner schreibt in seinen für unseren Belang wesentlichen Ausführungen vom in-sich-abgeschlossenen Raum der Bergler, wo sich noch etwas von der magischen Zeit und dem magischen Raum erhalten hat. So unterscheidet er die animistische Haltung des Ackerbauers von der magischen des Hirtenums, zu letzterem gab unsere Landschaft grösstenteils Vorschub, und Renner zählt Jäger, Hirte und Nomade dazu:

«Der Bergler erlebt zur selben Frist mehrere Jahreszeiten aufsmal. Naturgewalten, Enge, Dusterheit, das Erlebnis des Numen.

Das grosse Grauen vor dem Unbekannten – Unpersönlichen und Unfassbaren. Numen aber auch, sofern es Wink und Wille des Übermächtigen bedeutet. Jenes Numinöse weckt im Menschen die magische Haltung: Ergriffenheit und Wachsamkeit.»

«Das grosse, das ganz grosse Erleben für den Bergler ist die Alp. Sie ist für ihn, was das Meer für den Seemann ist.»

«Drei gewaltige Kräfte werben also um die Seele des Berglers: das Magische als Erlebnis, das Katholische als Religion und das Animistische als Versuchung. Erst in dieser Verbindung entsteht seine Welt, erst in dieser Welt erreichen seine Handlungen die pontifikale Grösse, die wir etwa am Betruf bewundern.»

«Denn böse Möglichkeiten lauern auf jeden. Und der Absturz aus einem unerhörten Einklang mit aller Kreatur in die Einsamkeit schwerer Schuld ist ein fürchterlicher. Daher ergreift schon beim scheinbar kleinen Fehler Verzweiflung und Trotz die Seele jener schwerblütigen Menschen. Trotz ist die letzte und böseste Haltung, weil er alle Form zerstört. Er reisst die vielen strengen Schranken ein, die allgemein gültigen und jene, die für nur ein Haus verbindlich sind. Sei

es jene besondere Gemessenheit im Reden und im Bewegen, sei es jene Bedächtigkeit im Handeln, deren sich der Bergler, nach der Gepflogenheit seines Vaters und Vätervaters, befleisst.»

«Es wettet, es regnet» kann zum persönlich aufgefassten Ansturm einer Übermacht werden. Es, wie das Wort der Bäuerin im Goldenen Ring über Uri: «Tuet äs wäga Ych e so?» Tuat's wega Eu aso?

«Dem Es gegenüber verfiicht der Äpler einen Anspruch, und zwar vor allem einen rechtlichen.

Er hat die Gerechtsame, hier zu alpen, von Urväterszeiten her verbrieft und besiegelt.»

«Denn sie wissen, dass Es wohl oder übel das Vieh auf die Alp bringen muss, sie wissen genau, dass jene Bänder, auf denen das Vieh gerade wandelt, für Mensch und Tiere ungangbar sind. Aber die Herde steht in der erzwungenen Hut jener geheimnisvollen Macht sicher.»

«Aber da schweigen die Äpler – die tiefste Antwort, stekken die Hände in den Hosensack und rauchen gleichmütig ihre Pfeifen.»

«Das Ringerlebnis scheint ein uraltes Erbgut der Menschen zu sein.»

«Für den Bergler aber ist das, was wir als Ring bezeichnen, trotz seiner übersymbolhaften Grösse dem Symbole zu nahe verwandt, als dass es die darstellenden Künste befruchten konnte.»

«Durch alle diese Gebärden geht ein grosser Zug. Sie verlangen nie eine Veränderung der Dinge im Sinne einer Wendung des Lebens, der Gesundheit und des Besitzstandes.»

«Wie mannigfaltig die Geste sein kann und wie zufällig, erweisen andere Bannformen. Das Jodeln, das Alphornblasen, das Herdegeläute, das Jauchzen und Fahenschwingen.»

«So frei und unbelastet ein Jauchzer auch klingen mag, so wird ihn der Bergler in bestimmten Lagen nie unterlassen, in anderen aber um kein Geld der Welt leichtsinnig tun.»

Es gibt das Jauchzen als ein Bann: «Der Bergler wird, ob er nun absichtlich etwas ins Gleiten bringt wie beim Reisten die Holzstämme, oder ob sich, ohne seine Absicht, im Steilhang ein Stein unter seinem Fusse löst, sofort helle Jauchzer ausstossen», schreibt Eduard Renner als Fazit aus zahlreichen Beobachtungen.

«Wie übrigens der Ring durch alle Gebete von Heilmitteln nur verstärkt wird, beweist die Ansicht der Bergler, dass bei vielen Anlässen ganz triviales Fluchen eher am Platze sei als fromme Sprüche!»

«Der Hirt, der Knabe als Beschützer und Treiber seiner Herde, erkannte jedes Tier aus der unabsehbaren Herde, jedes folgte seinem Lockruf.»

Dass die Herde, das Vieh, einer kollektiven Gerechtigkeitsordnung und nicht der individuellen unterlag, zeigt folgendes: «Schliesst nämlich der Senn das Tier von einer Wohltat aus, auf die die ganze Herde Anspruch hat, macht er sich damit der parteiischen Viehhaltung, also eines schweren Frevels, schuldig . . .»

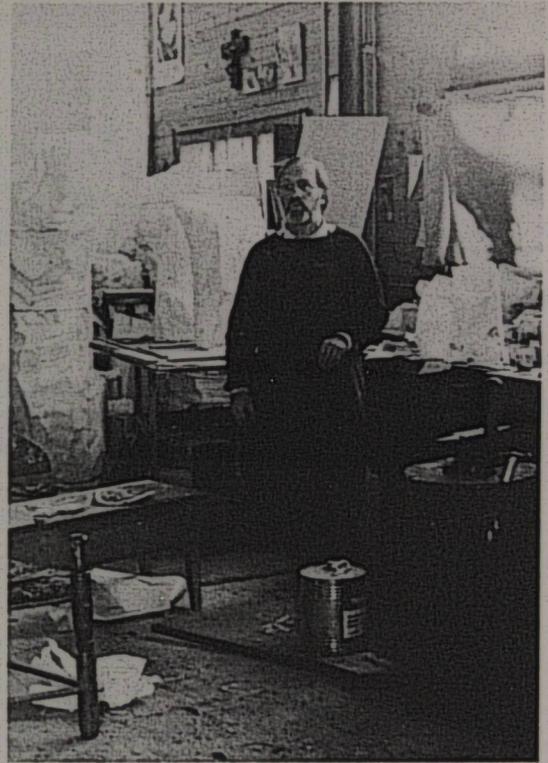
Ein weiteres Beispiel von kollektiver Gerechtigkeitsauffassung gibt Renner hiermit: «In der Kehlenalp gab ein Hirt seiner Lieblingskuh je eine Handvoll Salz mehr als den anderen. Nach dem Tode sah man einen Mann in grauem Gewand und rundem Hut, wie ihn die Hirten tragen, in der Alp wandeln. Angeredet, bekannte er seine Schuld.»

«Das Landbuch verlangt in seinem Hirteneide ausdrücklich, dass der Senn das Vieh unparteiisch halte . . .»

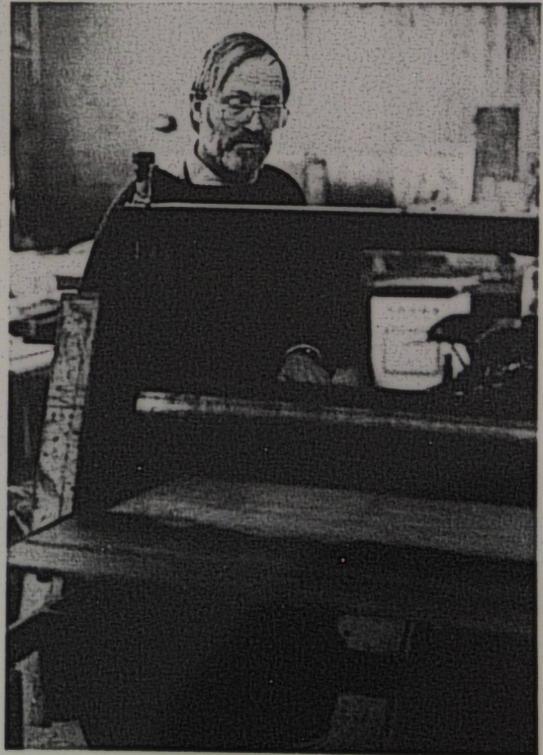
«Das Belastendste für das Gemüt des Äplers liegt – um es nochmals mit andern Worten zu sagen – in der Verquickung von Sünde und Frevel, denn er wird kaum imstande sein, magisches und christliches Gedankengut zu trennen. Da das Magische – ungeheuer streng – das scheinbar kleine Vergehen mit der Vernichtung eines Menschenlebens bestraft, überträgt er diese Strenge auch auf das Religiöse und verknüpft kleinste Sünden mit dem Verluste des Lebens und der ewigen Seligkeit. In jener Übersteigerung wird das Magische von vielen nicht mehr verstanden und das Christliche nicht begriffen.

Was dieser Unterschied bedeutet, wird erst vom Ringe her klar.»

Aus: Eduard Renner. «Goldener Ring über Uri», Edition M. S. Metz, Zürich, 1941.



Martin Frommelt in seiner Werkstatt, Schaan, 1985



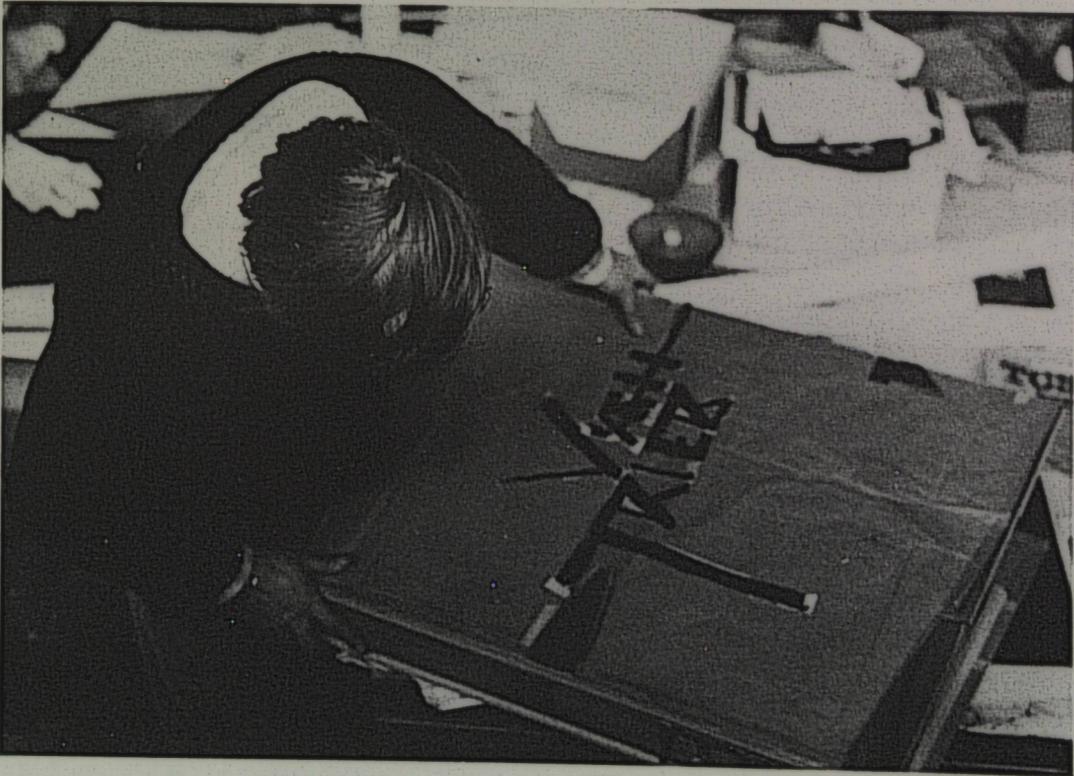
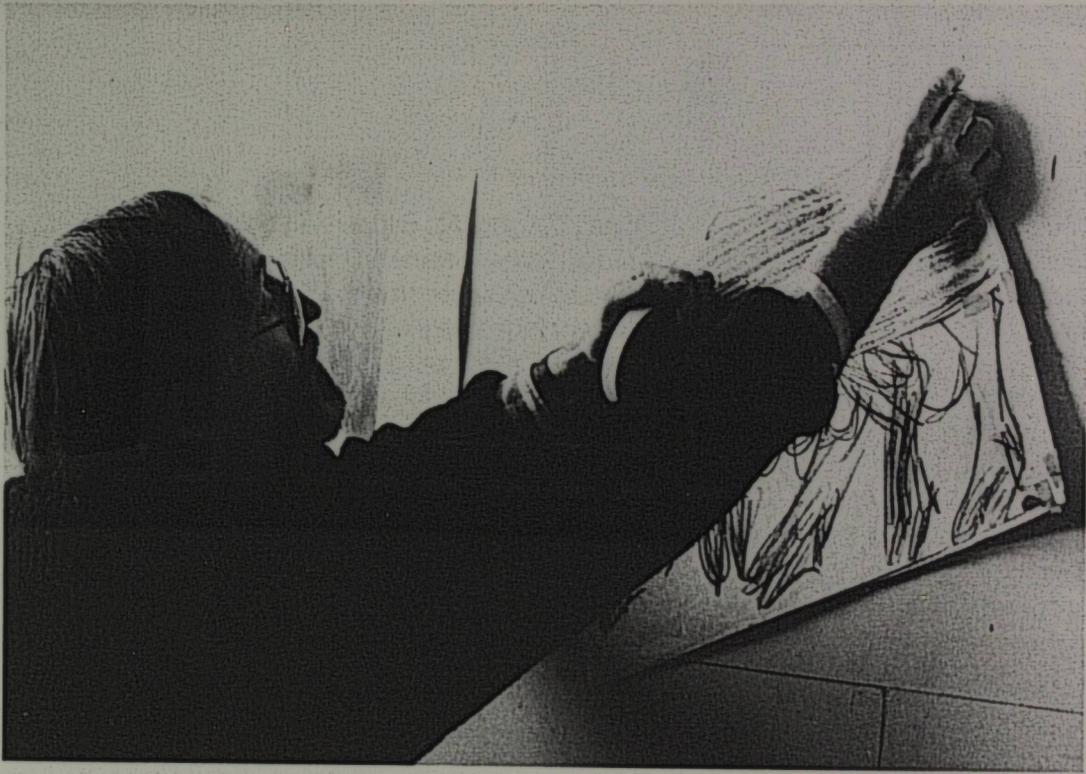


Geboren 1933 in Schaan, Fürstentum Liechtenstein. 1949 – 1952 erste künstlerische Grundausbildung bei seinem Onkel Kanonikus Anton Frommelt in Vaduz. In die gleiche Zeit fällt der erste Kontakt mit den Werken von Ferdinand Nigg. 1952 – 1956 in Paris, Akademie der Bildenden Künste; Erfahrungen in verschiedenen Sparten der Kunst. Glasfenster, Plastik, Mosaik, Graphik, Architektur, Kunst am Bau, Malerei. 1956 – 1962 tut sich Martin Frommelt in Paris mit Künstler-Kollegen zusammen, deren Grundanliegen die Integration der Form und Farbe in die Architektur ist. In diese Zeit fällt die Auseinandersetzung an Ort und Stelle mit Kunstwerken, u. a. der romanischen Architektur, Malerei und Plastik, und gleichzeitig entstehen die ersten Entwürfe zur Apokalypse. 1962 wieder in Schaan, freischaffend. Nach einigen Mosaik-, Email- und Glasarbeiten wird bis 1970 ausschliesslich an der «Apokalypse» gearbeitet, einem grossen Farbholzschnitt-Zyklus zu den 131 einzelnen Visionen der Geheimen Offenbarung des Johannes.

Arbeiten in Liechtenstein: Breitgefächerter künstlerischer und gestalterischer Einsatz an Bau und Architektur. Arbeitet jahrelang an dem umfangreichen graphischen Zyklus (Aquatinta, Radierung und Kaltnadel) zum Thema: Viehtrieb, der damit zum Abschluss gelangt ist und ein Gegenstück zum grossen Buch der Apokalypse darstellt.

Ausstellungen: Als Bildner sah MF für längere Zeit das Hauptinteresse seines Schaffens in der Bereicherung der sozialen Lebensräume. Schulzentren, Platzgestaltungen, Industriegebäude, religiöse Bereiche wie Kirchen, oder der private Wohnraum waren die Plätze seiner Auseinandersetzung und boten auch den Raum zur Realisierung. Die von Martin Frommelt 1974 in der Galerie TaK Schaan organisierte Gruppen-Ausstellung «Espace» war diesem wichtigen Teilbereich gewidmet. Verschiedentlich nahm er an Gruppenausstellungen teil. So u. a. an der Biennale für Zeichnung und Graphik in Zagreb und São Paulo oder in ganz anderer Form an der Glasfenster-Ausstellung in Andwil SG, 1985.

Eine wichtige, grossräumige Ausstellung des schon vorher in Liechtenstein ausgestellten graphischen Werkes «Die Offenbarung nach Johannes» fand 1976 in der Galerie der Christlichen Kunst in München in Zusammenarbeit mit der Galerie Eichinger statt. Das graphische Werk «Vähtreb» ist erstmals ausgestellt vom 16. Februar bis 9. März 1986 in der Resch, Schaan.



Fotos John Boyer

Inhaltsverzeichnis der graphischen Folge «Vähtreb»

	29	Zug der Herde zum Nachtlager
	30	Nachtlager
	31	Zeichen
		Zorn
	32	– Weisse Seite – II
	33	Doppelbildnis, zwei Hüterbuben
	34	Verdüstörung
	35	Unfriede
	36	Streit
	37	Kampf
	38	Würgegriff
	39	Zeichen (das Messer)
		Leiden
	40	Zeichen
	41	Karren
	42	«Plôôg», Viehseuche
	43	– Weisse Seite – III
	44	Wägamena hôôriga Fuass râret ma net
	45	Kuhhufe
	46	– Weisse Seite – IV
	47	Klage
	48	Tod
	49	Zeichen der Passion I
	50	Zeichen der Passion II
	51	Zeichen der Passion III
	52	Zeichen
		Traum
	53	Zwei Hirten im Regen
	54	– Weisse Seite – V
	55	Versonnenheit des Hirten I
	56	Versonnenheit des Hirten II
	57	Versonnenheit des Hirten III
	58	Versonnenheit des Hirten IV
	59	Versonnenheit des Hirten V
	60	Versonnenheit des Hirten VI
	61	«Trôm», Traum
	62	Traumform I
	63	Frau
	64	Traumform II
	65	Mann und Weib
	66	Zeichen
Vorspann		
1		Vorblatt mit Prägedruck
2		Erster Titel «Viehtrieb»
3		Titelzeichen I
4		Impressum
5		Titelzeichen II
6		Kuhauge I
7		Zweiter Titel «Vähtreb»
8		Kuhauge II
9		Kuhhufe I
10		Weisse Prägeform I
11		Kuhhufe II
12		Kuhhufe III
13		Prägeform II
Hirt und Herde		
14		Hirt
15		Hirt, Hund und Herde
16		Triebweg «Trüja»
17		Absperrende Hirten
18		Der Hund als Treiber
19		Hirt und Kalb
20		Kuh
21		– Weisse Seite – I
22		Zwei sitzende Hirten
23		Kuh und Stier
24		Hirtenhände
25		Zwei Hirten
26		Zeichen
Das Einnachten		
27		Kuh
28		Herde beim Einnachten

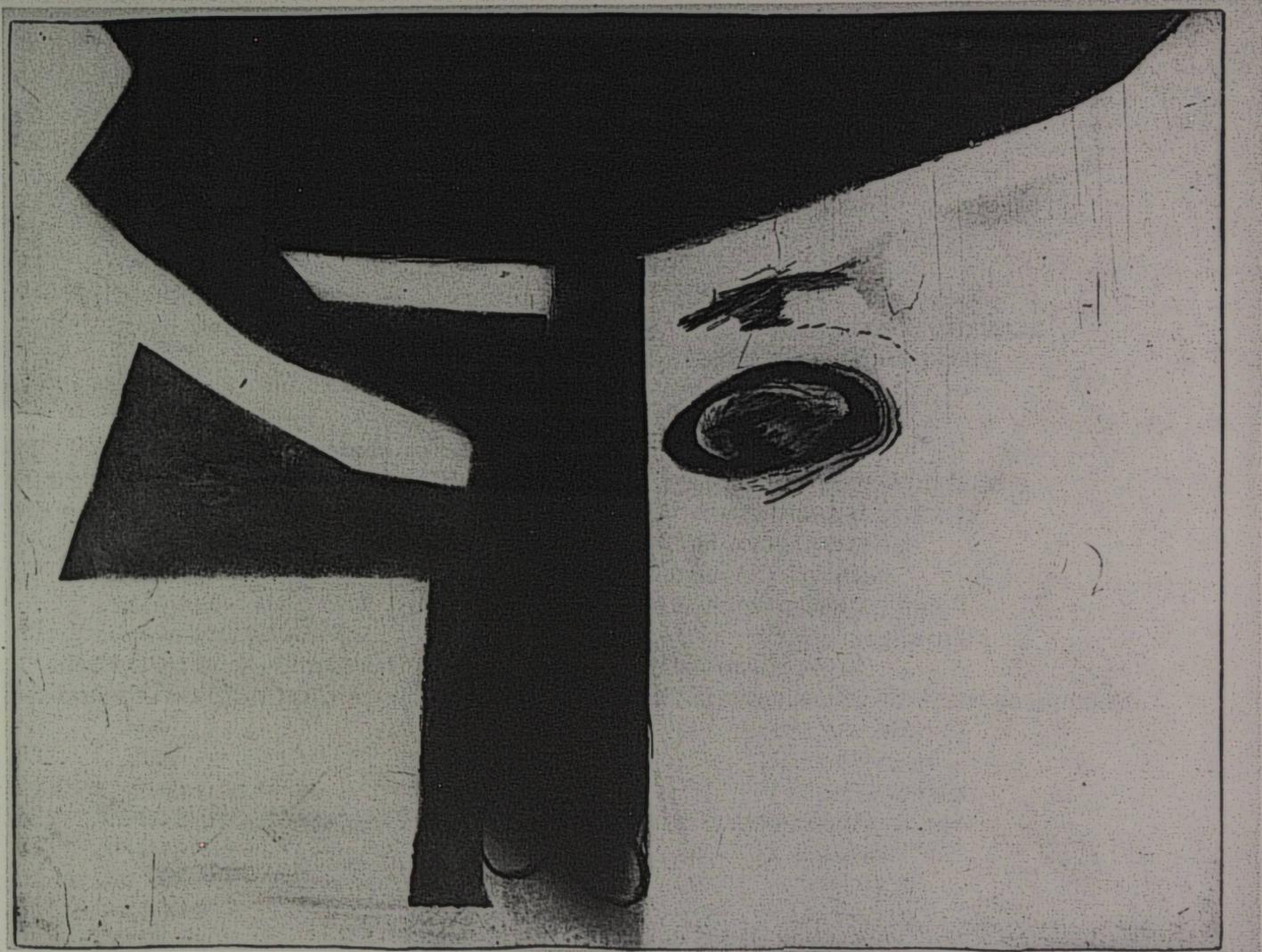
Martin Frommelt
Vährtreb – Viehtrieb

Diese graphische Folge enthält 135 Seiten, davon sind 122 gestaltete Kupferdruckblätter, drei ungestaltete Flächendrucke und zehn weiss belassene Seiten. Vährtreb – Viehtrieb wurde in 30 Exemplaren auf der Tiefdruckpresse von Max Dunkes 1985 in München gedruckt und vom Künstler numeriert und signiert. Die Hand-Numerierung der graphischen Blätter entspricht den im Inhaltsverzeichnis angeführten Nummern.

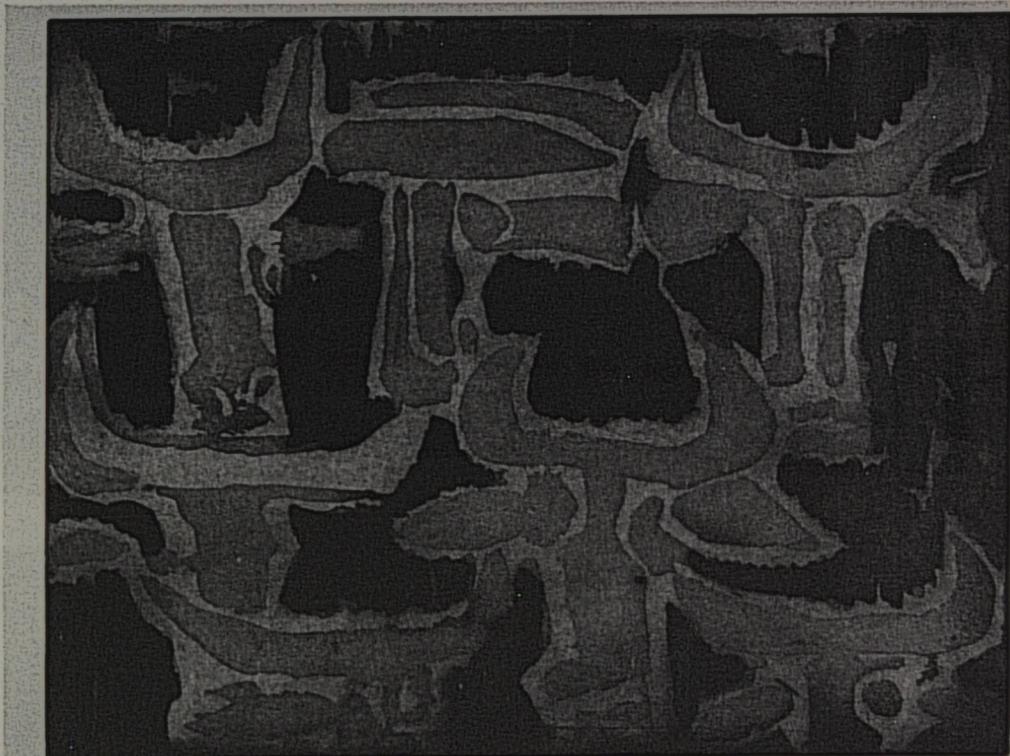
10 Exemplare im Papierformat 76 × 53 cm, numeriert I–X, mit Holzkassette.
20 Exemplare im Papierformat 39,5 × 53 cm, numeriert 1–20, mit Ledereinband.

Atelier: Martin Frommelt, Bartledura 2, FL-9494 Schaan, (075) 2 22 99

1. Ausstellung «Vährtreb» in Schaan, 1986,
vom 16. Februar bis 9. März



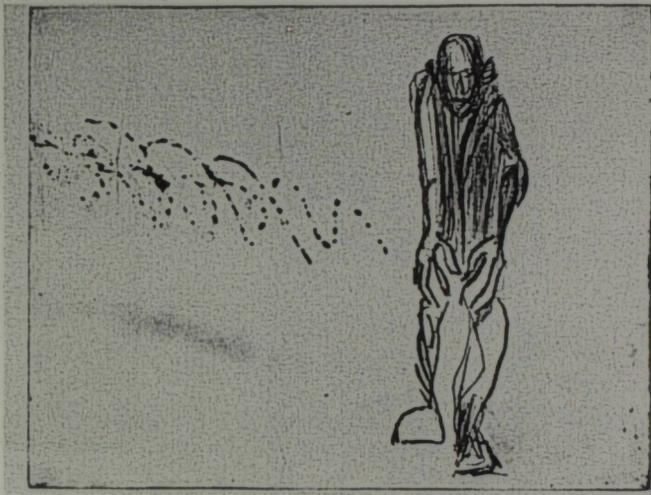
5



28



29



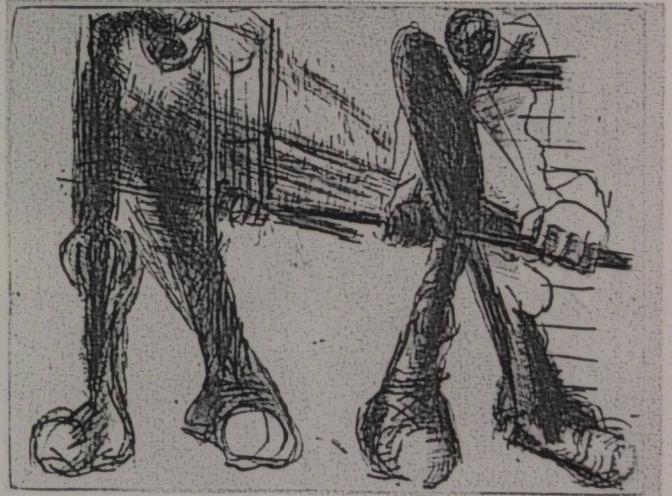
14



15



16



17



18



20



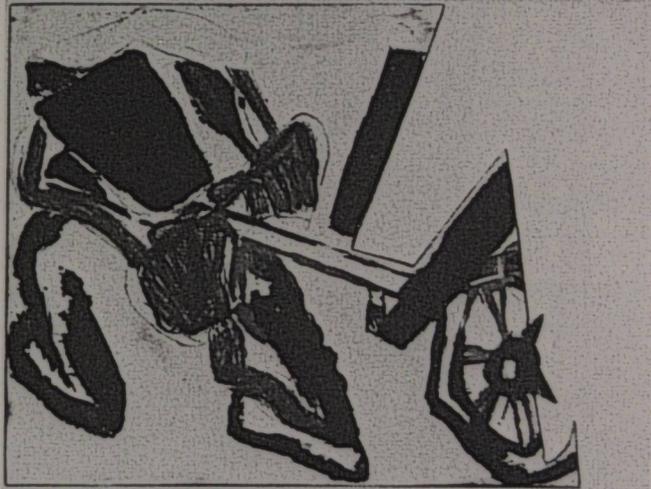
36



37



40



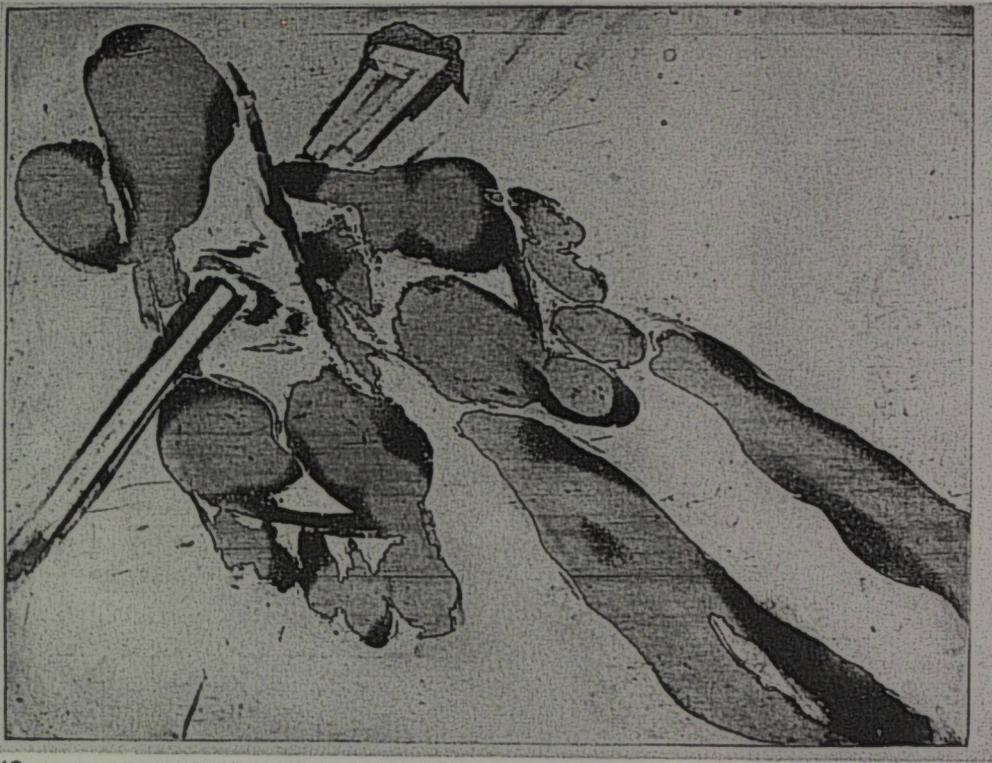
41



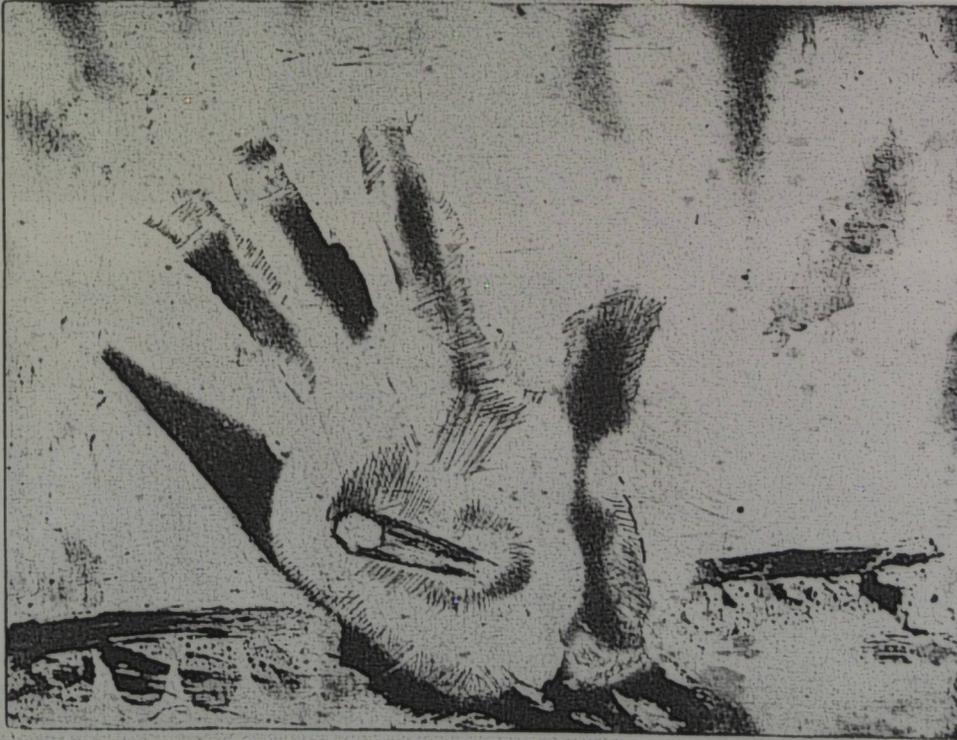
42



47



49



50

38

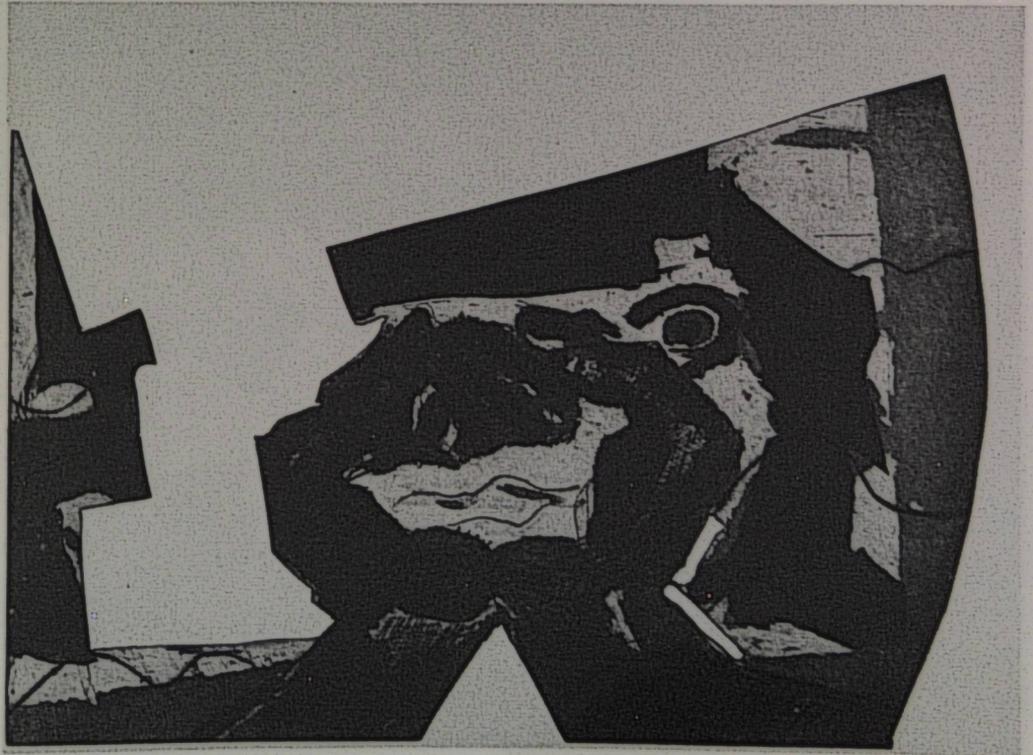




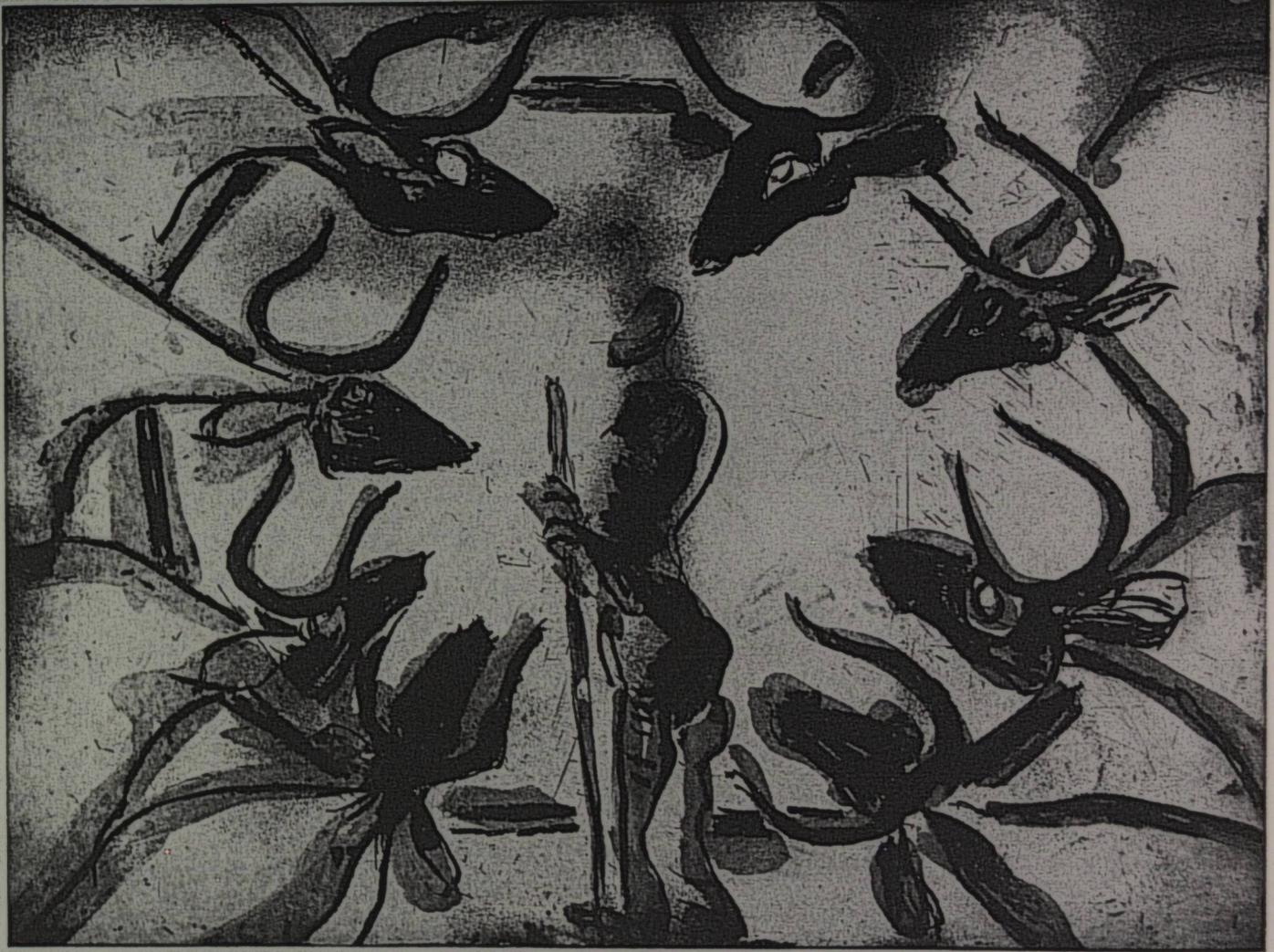
55



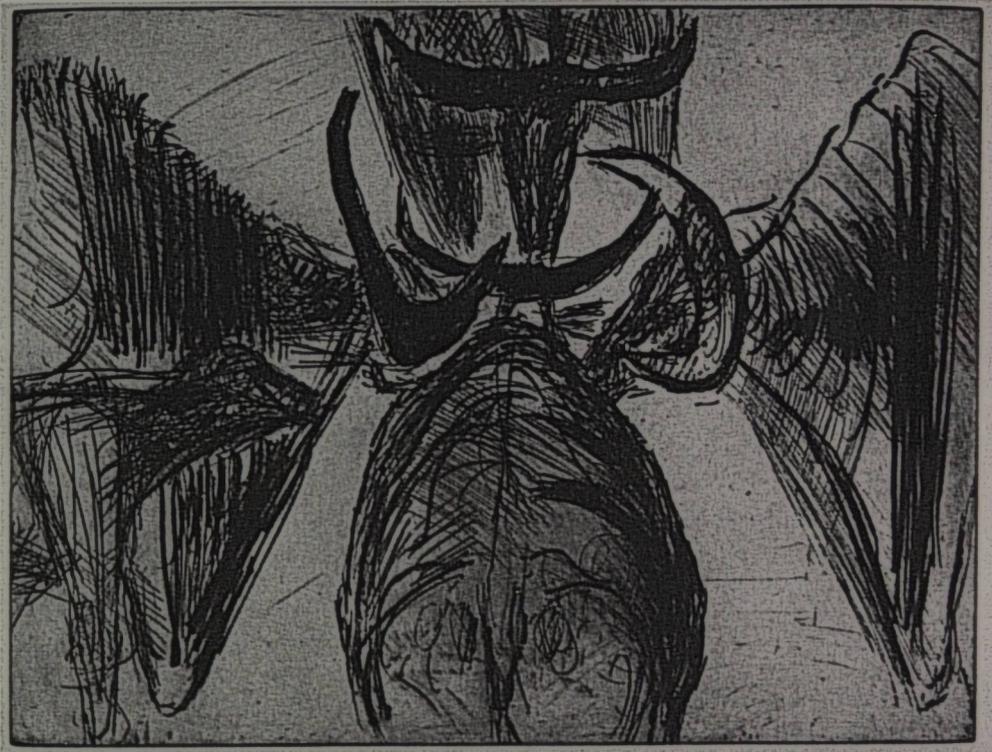
73



75



70



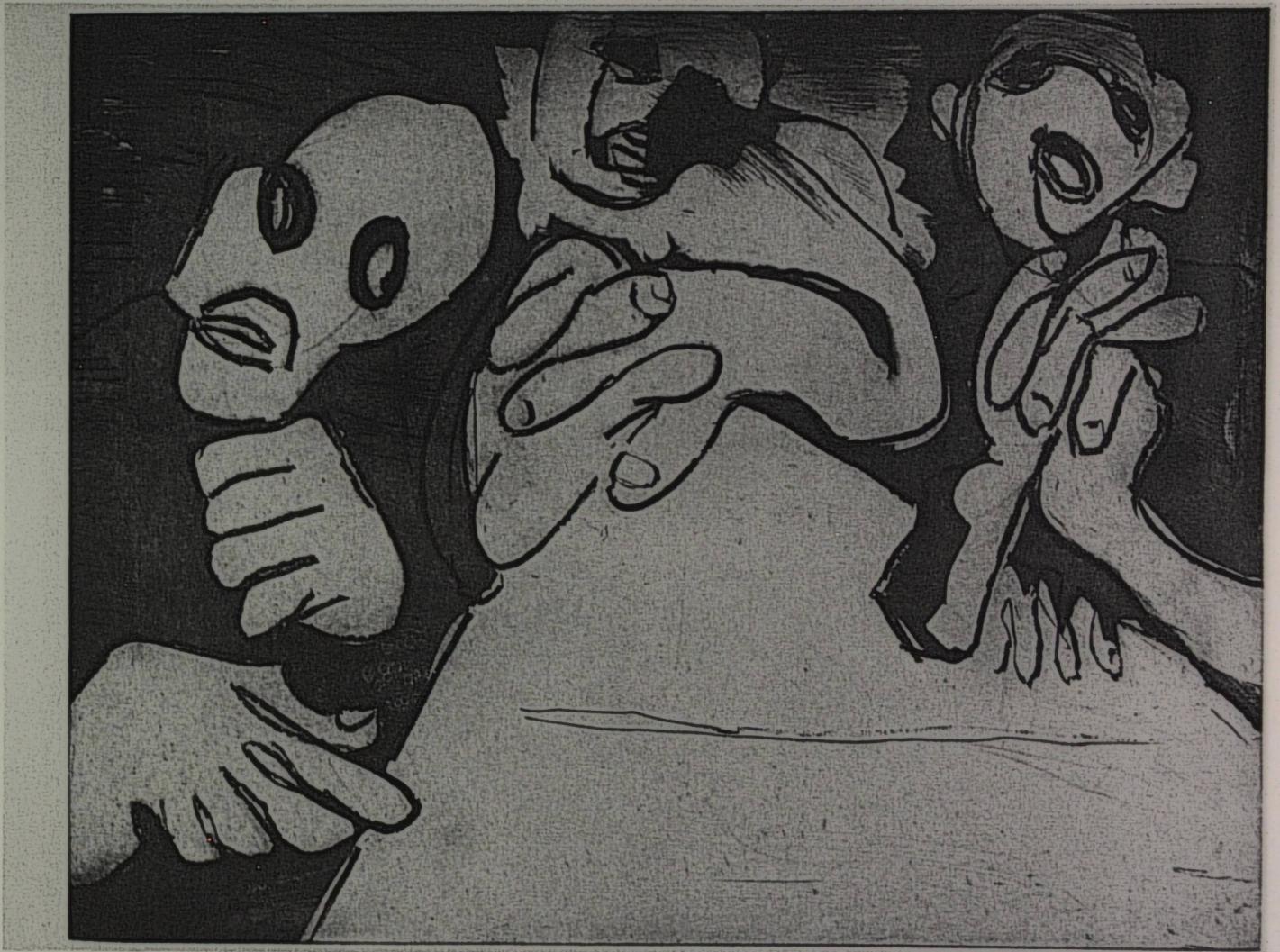
71



72











96

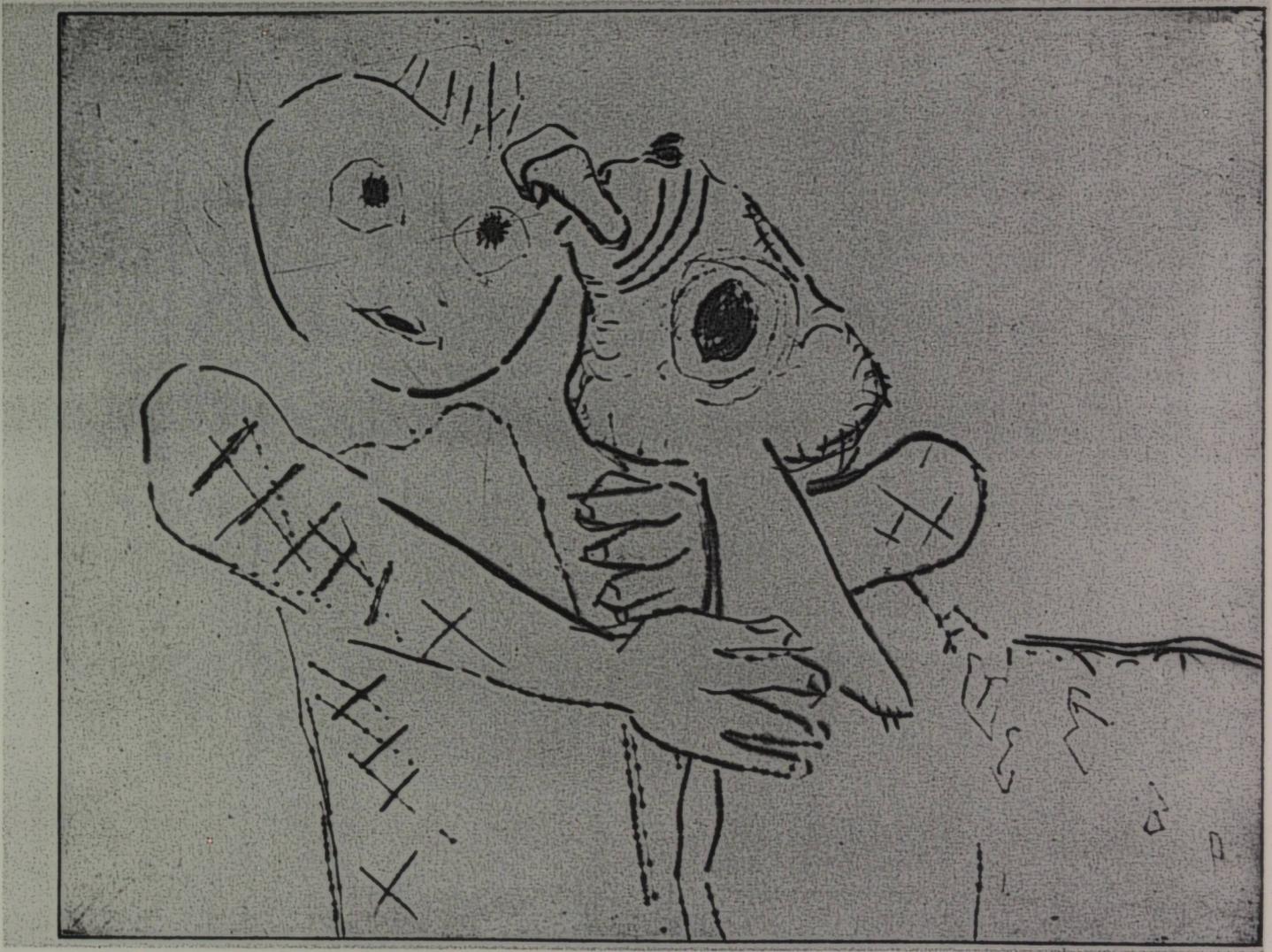


97

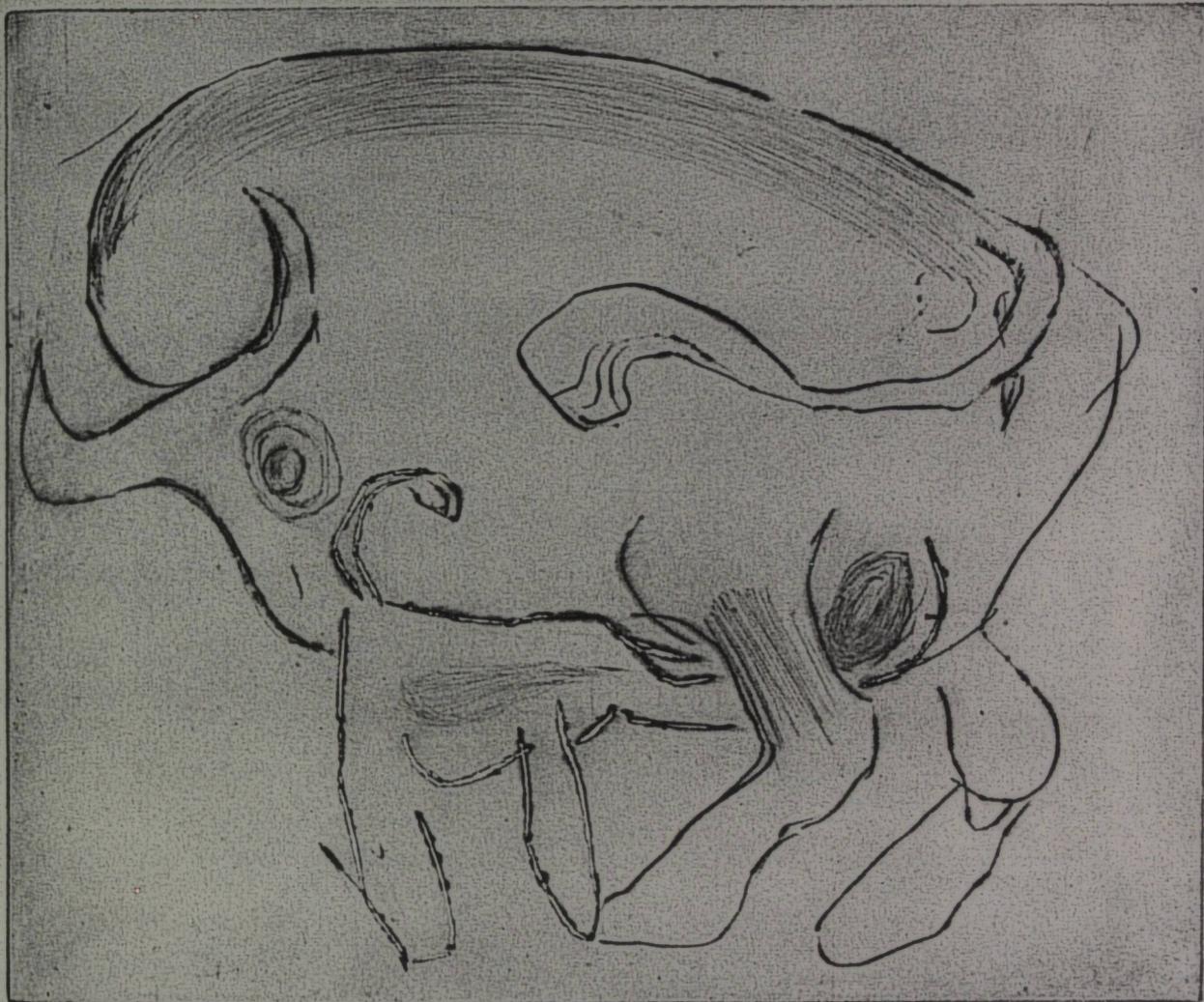
48



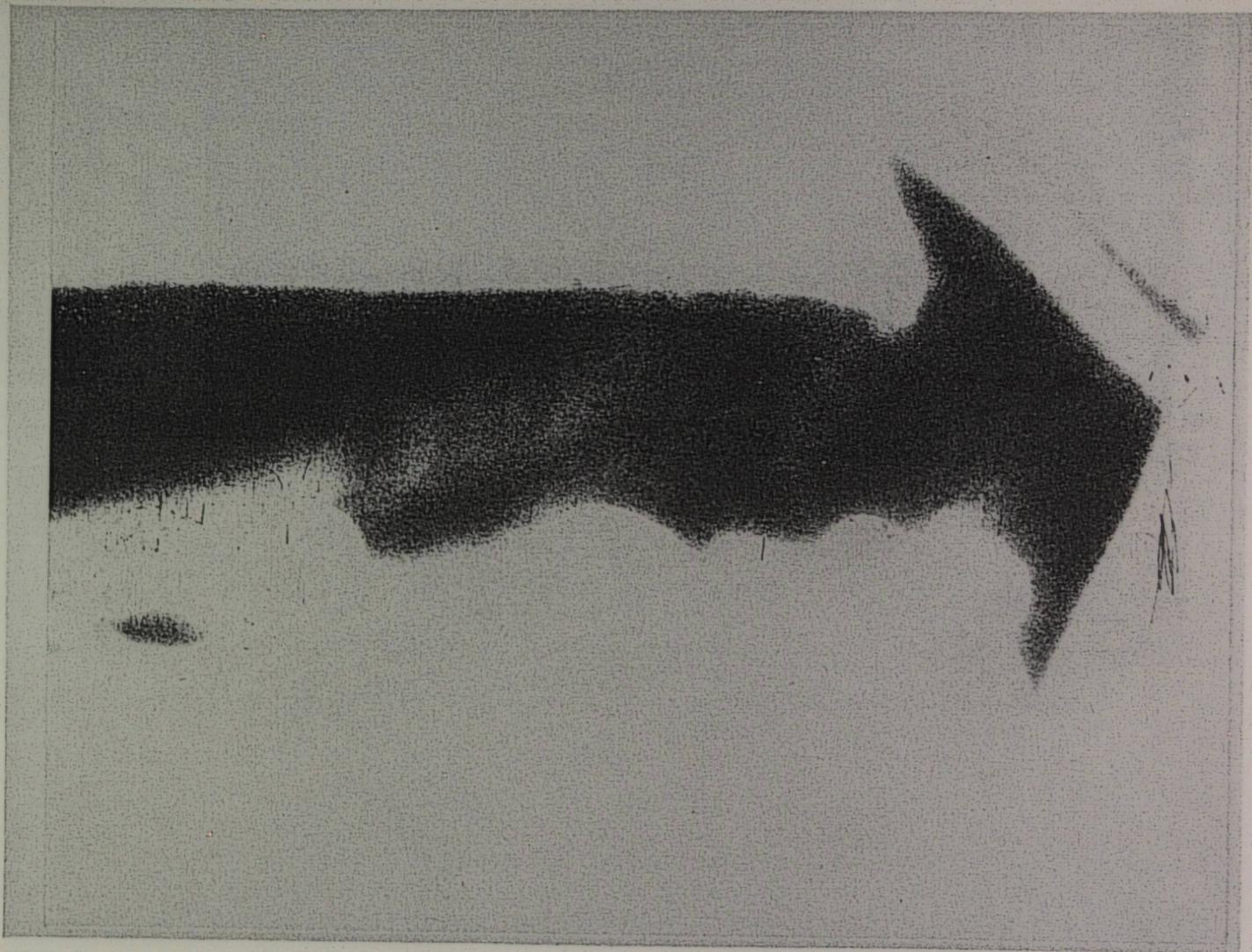
101



102



103



116

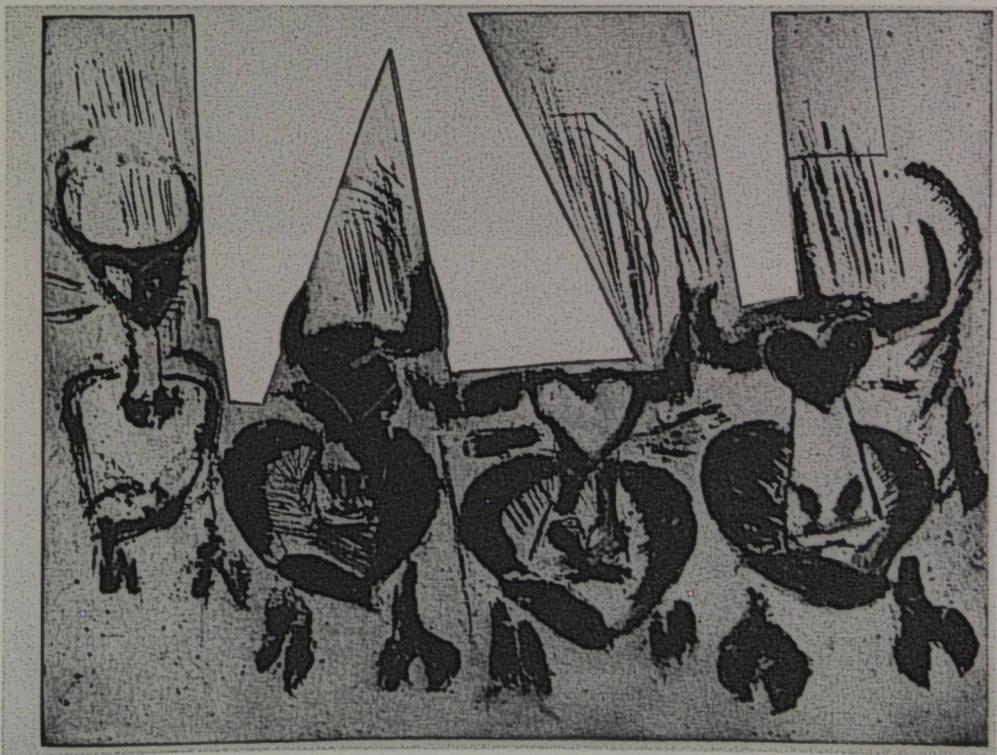




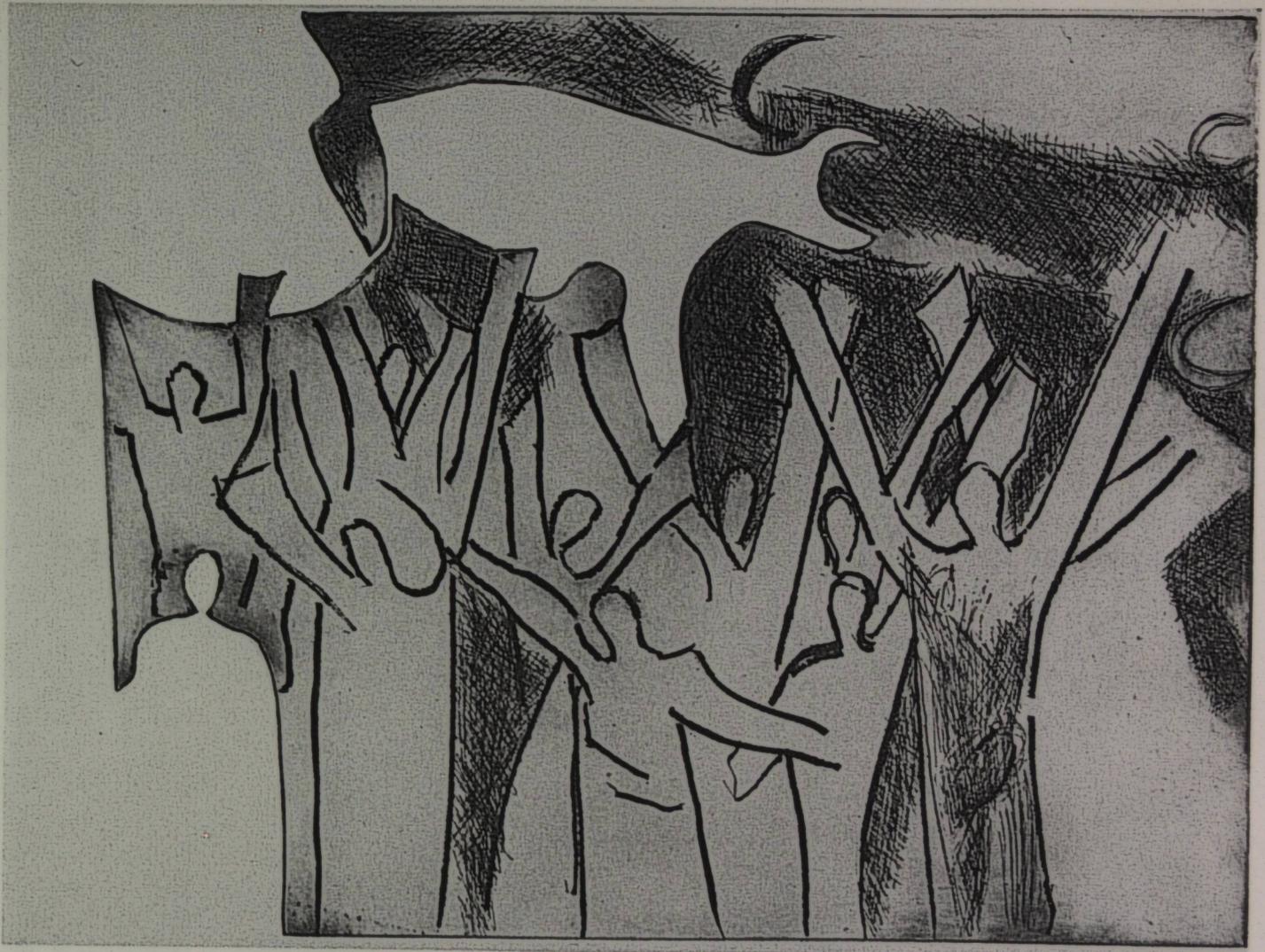
113



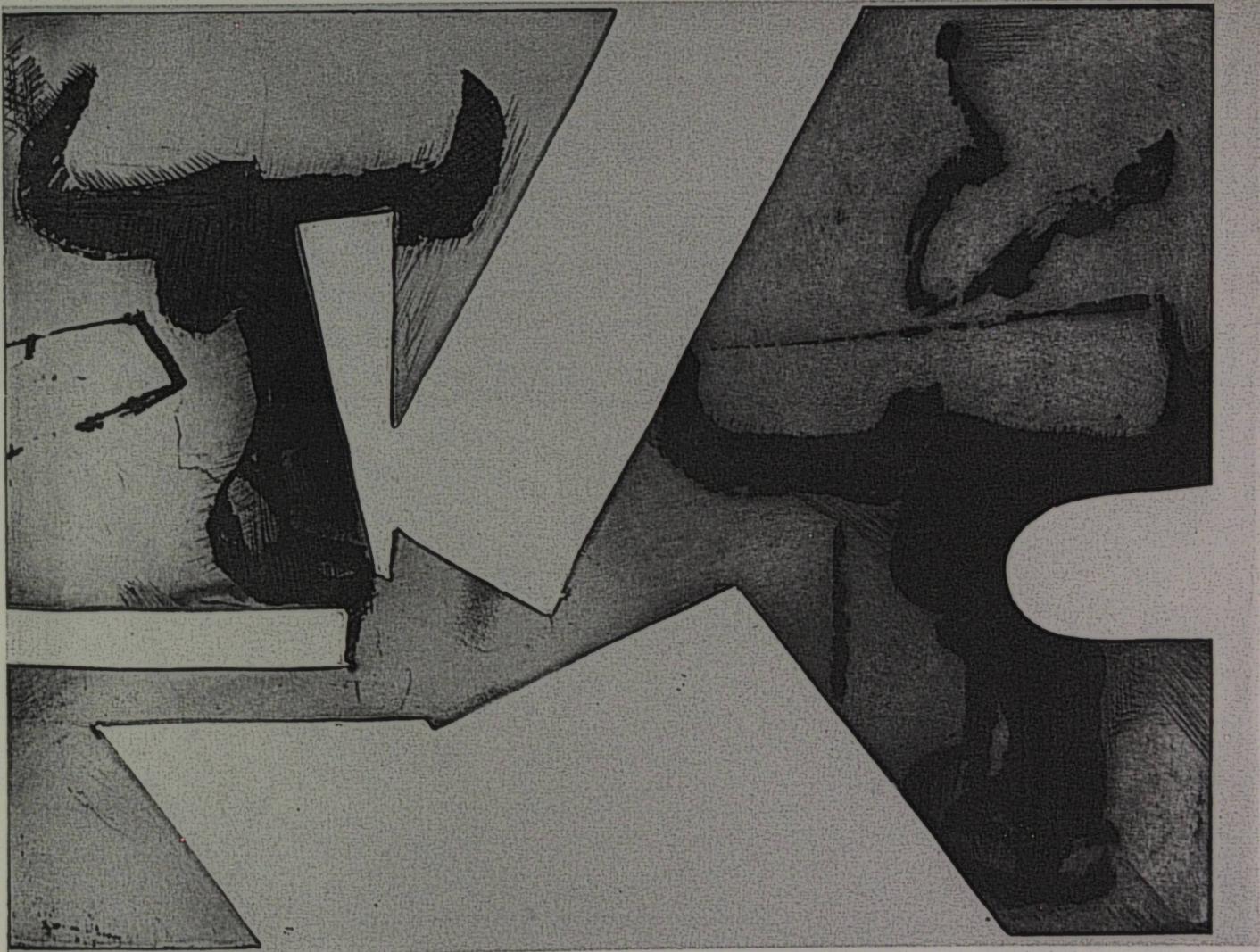
112



122



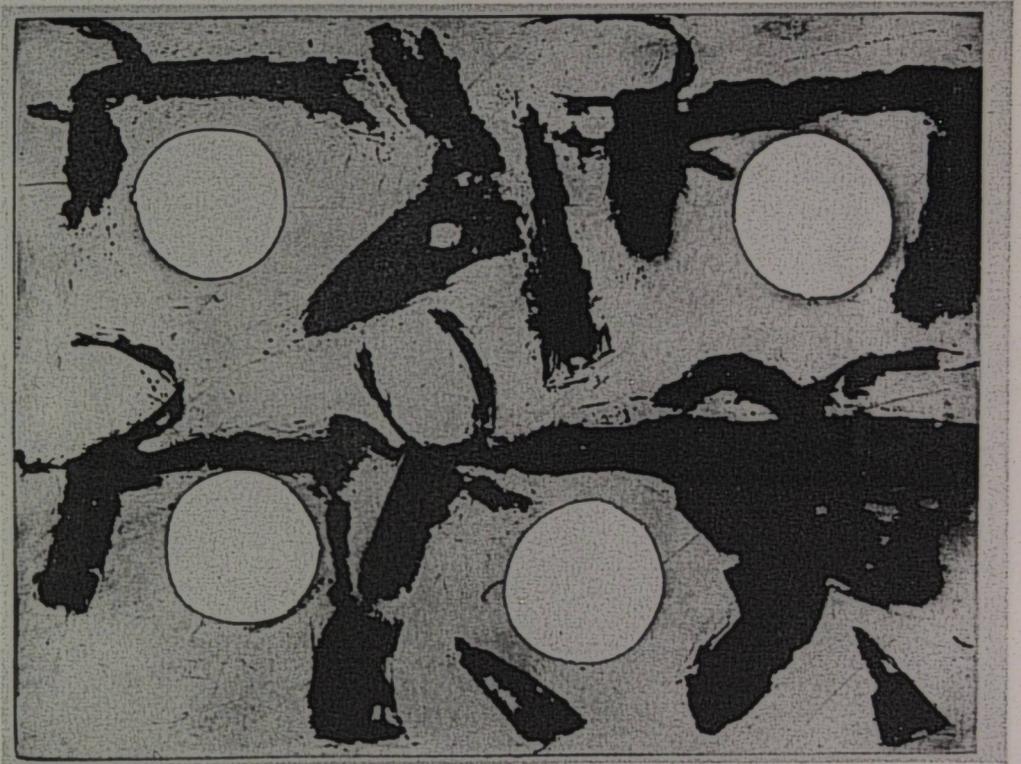
124



125



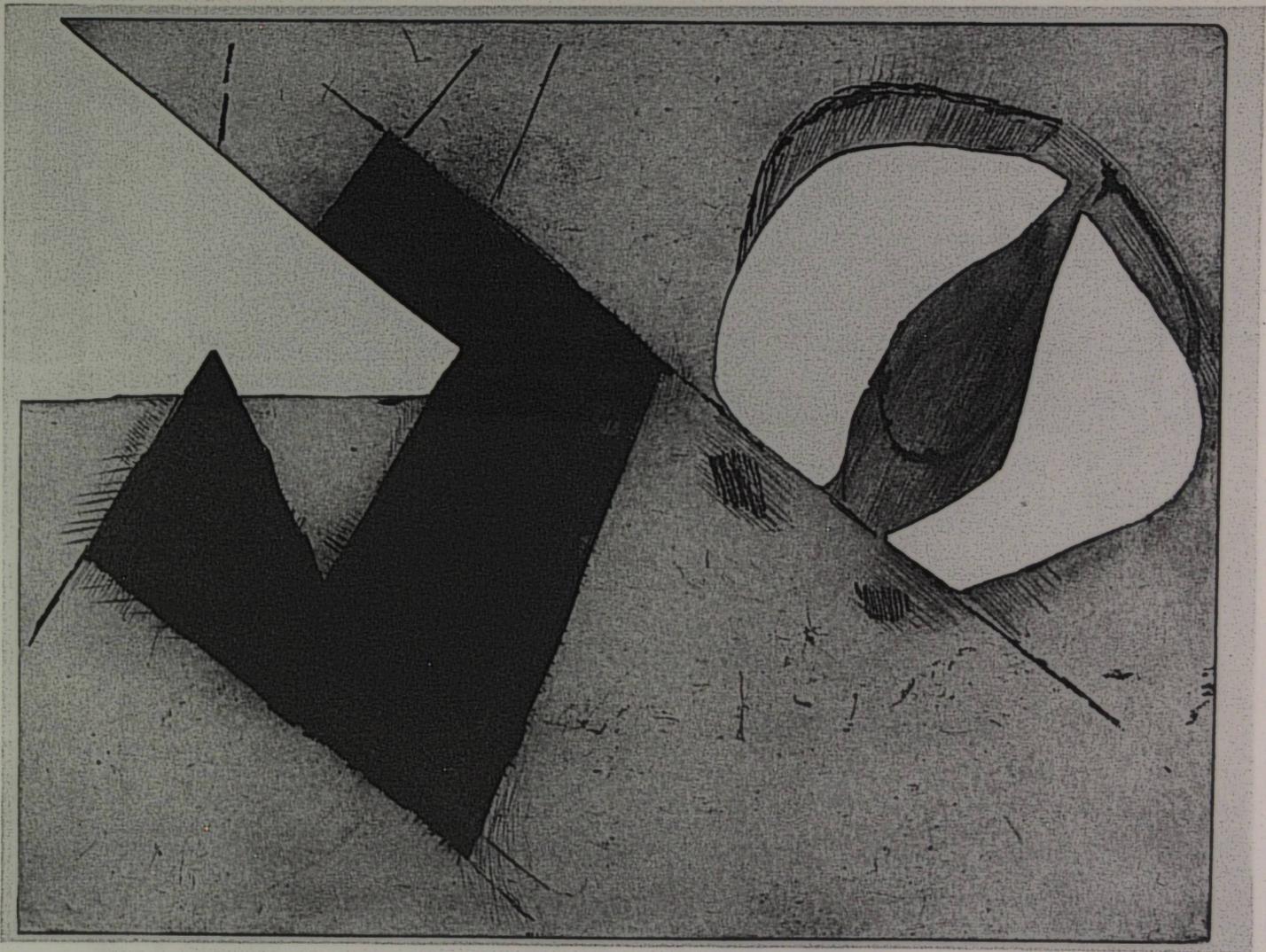
91



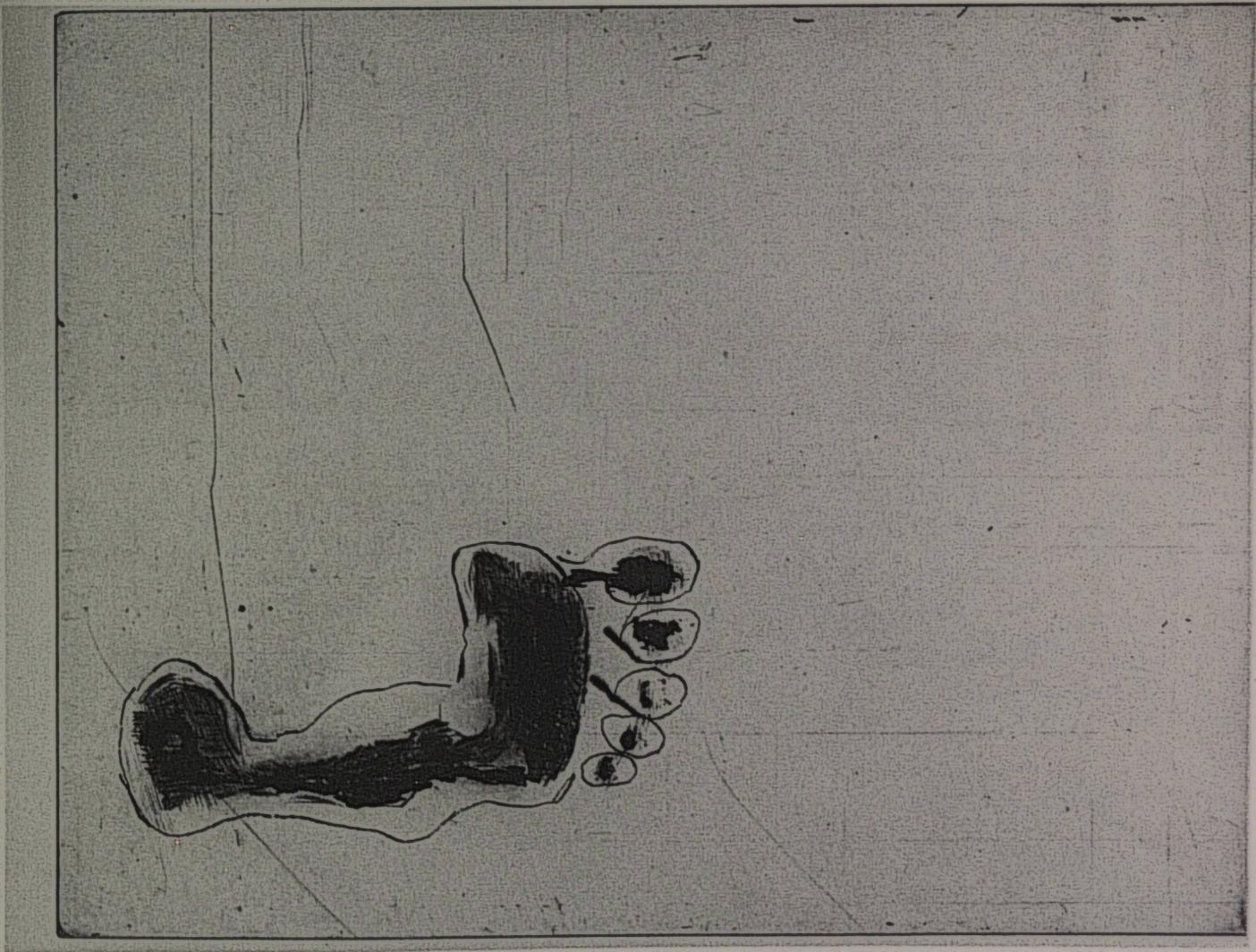
127



128



131



BuchsDruck und Verlag, 1986
Redaktionelle Beratung: Robert Allgäuer, Vaduz
Lithos: John & Co. AG, St.Gallen
Satz und Druck: BuchsDruck/Buchdruckerei Buchs AG, Buchs/SG
Einband: Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltorf
ISBN 3 905222 221



Das Lebensgefühl der Menschen
und ihrer Tiere, einer Schicksals-
gemeinschaft der Alpen, tritt
bildhaft und zugleich abstrakt
innerhalb eines nur wenig
bezeichneten Raumes auf. Die
Optik des Künstlers macht uns zu
Mitbeteiligten.

