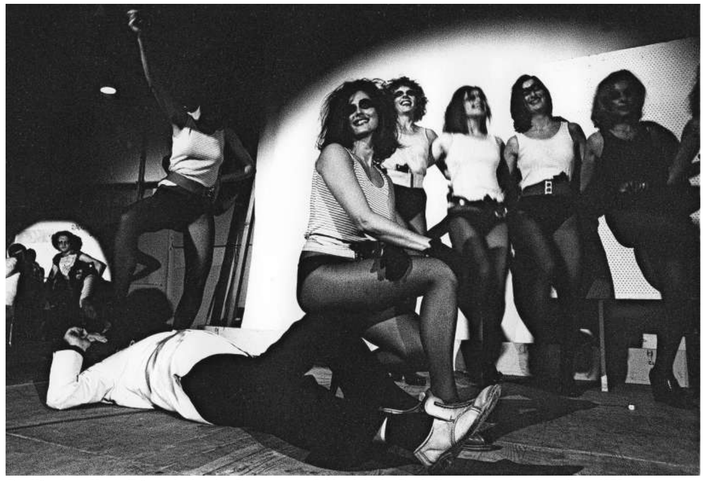
In der Vitrine wird der Punk beinahe brav

Das Zürich der siebziger Jahre und auch Bice Curigers Ausstellungen wirken selbst im Rückblick ganz schön wild

SABINE VON FISCHER

Die Ausstellung würde wild, das war klar. Das Zürcher Präsidialdepartement hatte das Frauenkollektiv gebeten, dass der Bezug der ausgestellten Werke zur Kunst zumindest im Wesentlichen zu rechtfertigten sei. Pünktlich zum Uno-Jahr der Frau eröffneten Bice Curiger und ihre Kolleginnen dann 1975 die Ausstellung «Frauen sehen Frauen», mit dem augenzwinkernden Untertitel «Eine gefühlvolle, gescheite, gefährliche Schau». Ob der städtische Ordnungsantrag auf eine standesgemässe bildnerische und optische Gestaltung nur halbwegs oder gar nicht eingehalten wurde, lässt sich nicht ganz rekonstruieren – wie überhaupt dieses wilde Jahrzehnt von «Aufbruch & Rausch», das nun im Museum historisiert wird. So nämlich der Titel der derzeitigen Retrospektive, die keine Rekonstruktion sein will und es bei allem Willen auch nicht könnte.

Damit leistet der Strauhof Erinnerungsarbeit. Viel kommt zum Vorschein: Die barocken Mauern der in den 70er Jahren gutbürgerlich bespielten Galerie ertrugen damals – und tun es jetzt wieder – geduldig all die Provokationen und Grenzüberschreitungen der ausgestellten Malerei, Texte, Fotos und Filmprojektionen.



Die Künstlerin Katrin Trümpy bodigt den Dirigenten im Schlussbild der Punk-Show «Panzerknackerballett», 1975. UNBEKANNT / PD

Chaotische Erinnerungen

Auf zwei Etagen sind nun vielerlei Reminiszenzen an die wilde «Frauen sehen Frauen»-Ausstellung und an die bekanntere Kunstschau «Saus & Braus» von 1980 zu sehen. Manches könnte heute auch noch provozieren. Aber vor allem wird es jene ins Schwelgen bringen, die damals den Rausch der Zürcher Aufbruchstimmung miterlebt hatten.

Etliche Protagonisten jener Zeit haben ihr Leben unterdessen in geordnete Bahnen geleitet, so auch die Kuratorin Bice Curiger, die den roten Faden durch die Schau legt. Die spätere Gründerin der Kunstzeitschrift «Parkett», langjährige Kunsthaus-Kuratorin, gefeierte Biennale-Direktorin und heutige künstlerische Leiterin der Van-Gogh-Stiftung in Arles engagierte sich als Initiantin, Protagonistin und Kuratorin von «Frauen sehen Frauen» und «Saus & Braus». Rückblickend ordnet sie den Ausstellungsmix aus etablierter Kunst und Dilettantismus «zwischen theatralischer Installation, Intimkabinett und Lehrparcours» und als «anarchisch aufbegehrende Manifestationen» ein.

Auf Einladung von Gesa Schneider erinnerte sich Bice Curiger nun also an die wilden 1970er Jahre und suchte in ihrem privaten Archiv nach Bildern und Korrespondenzen. Diese ergänzen die Materialien, die sie vor einiger Zeit dem Sozialarchiv übergeben hatte. Das Resultat ist ein frohes Sammelsurium aus frechen Reimen von Klaudia Schifferle, farbiger Malerei von Martin Disler, Fotos und Briefen, einem kaleidoskopischen Raum von Olivia Etter, neben Dutzenden von anderen Kunstversuchen und einer flimmernden Sigmar-Polke-Filmprojektion. Wer hat's gemerkt? Der Letztgenannte gehörte nicht zur Zürcher Szene, er war wegen seiner Zürcher Freundin dabei.

Im Gegensatz zum Ausland, wo die Protestbewegungen ausdifferenzierte Positionen bezogen, war das Zürcher Pendant ein frohes Sammelbecken für Andersdenkende. Radikale Frauenrechtlerinnen und Prostituierte gingen in den gleichen Szenelokalen ein und aus.

Interessanterweise setzt das Kuratorenteam der Erinnerungsausstellung – Bice Curiger und der jüngere Stefan Zweifel, der als Jugendlicher die wilden Jahre ebenfalls hautnah erlebt hat – 1967 an den Anfang ihrer Timeline. So steht hier nicht das kanonische Jahr 1968 der weltweiten Protestbewegung, sondern die 1967er Minijupe-Demo im Café Odeon am Anfang. Protestiert wurde gegen die Doppelmoral: Während im Obergeschoss Sexgewerbe betrieben wurde, verweigerte das «Odeon» einer Frau den Zugang mit der Begründung, dass ihr Rock zu kurz sei.

Zum Grenzgang ermutigt

Protest, Feminismus und Kunst vermischten und befruchteten sich. Die Ausstellung «Frauen sehen Frauen» erörterte sich die Städtische Galerie, die damals noch «Städtische Kunstkammer am Strauhof» hiess; heute teilen sich das Literaturmuseum und das James-Joyce-Archiv die Räume. Die teils prominenten, teils bisher völlig unbekannten Teilnehmerinnen rundeten ihre Arbeit mit der variétéartigen «Frauenrakete» und dem «Panzerknackerballett» ab. In Letzterem durften sogar Männer auftreten (dies war allerdings ein umstrittener Punkt). Die Panzerknacker-Schau wurde dann im Rahmen der Thearena auf dem Münsterplatz aufgeführt und so Teil der Vorgeschichte des Zürcher Theater-Spektakels.

Auch in der Folgeausstellung «Saus & Braus. Stadtkunst» von 1980 ermutigte Bice Curiger Dilettanten und Kunstprofis gleichermassen. Und auch da kulminierte das Ganze in einem musikalischen Grossanlass, dem «Monsterkonzert», das als Start des Pop-Kredits in die Geschichte einging. Dass nämlich Pop- und Rockmusik von öffentlichen Geldern unterstützt würden, erschien vielen noch unvorstellbar.

Vor lauter Pop-Kultur, Ausbruch und Rausch fiel es den Protagonisten gar nicht ein, ihre Arbeit zu dokumentieren. 1975 wurde nur ein heute im Sozialarchiv eingelagerter «Einmaliger Katalog» in einem Ordner mit Einlageblättern erstellt. 1980 wurde immerhin eine Drucksache in 1980 Exemplaren produziert, nämlich eine im Vorfeld zusammengetragene Kollektion aus von Hand nummerierten 140 Seiten auf dünnem Zeitungspapier. Diese ist im Nachdruck von 2020 Exemplaren wieder greifbar, neben einem grossformatigen Band, in dem das Kuratorenteam die Erinnerungen an die wilden 1970er auf 500 Seiten sorgfältigst kuratiert.

Dass nach dem Titel «Ausbruch & Rausch» der artige Dreiklang «Frauen Kunst Punk» so widerstandslos fliesst, ist nur möglich, weil aus dem wilden Gewächs der 1970er Jahre dank der Verklärung aller Beteiligten ein braves – man darf fast sagen: feiges – Bäumchen geworden ist. Wie Feigenblätter wirken die Pamphlete über Lust und Frust, gezähmt und lichtgeschützt in den Museumsvitrinen.

Das Nebeneinander des schmalen Reprints und des schwergewichtigen Katalogs zur Erinnerungsausstellung führt vor, wie sperrig die einst flüchtigen, spontanen Momente werden, wenn man sie einfangen will. Bei einem edlen Tropfen Wein aus Dieter Meiers südamerikanischen Plantagen entwickeln allerdings auch seine Knetfiguren für ein Video von 1977, farbig vergrössert auf ein Mehrfaches der vorhandenen Auflösung, einen vollen Abgang.

Ausbruch & Rausch. Frauen Kunst Punk 1975–1980, Strauhof Zürich, bis 4. Oktober. Der gleichnamige Katalog, herausgegeben von Bice Curiger und Stefan Zweifel, erschien in der Edition Patrick Frey. 2020, 500 S., 60 Fr.

Basels Understatement macht neugierig

Das renovierte Stadtcasino empfängt die Besucher mit weit geöffneten Armen. Die Musikszene der Stadt muss den herrlichen Saal noch erobern

CHRISTIAN WILDHAGEN, BASEL

Ein eigenes Theater und ein festlicher Saal für Konzerte und andere Vergnügungen: Das ist seit dem 19. Jahrhundert der Stolz einer jeden Stadt, die kulturell etwas auf sich hält. Als Orte der bürgerlichen Repräsentation und des gemeinschaftlichen Kunsterlebens pflanzen diese Institutionen einem Gemeinwesen oft erst ein schlagendes Herz oder gar die Seele ein. In Basel besitzt man mit dem Stadtcasino schon seit 1876 ein solches Kleinod. Mit dem nahen Ensemble aus Theater, Kunsthalle und Tinguely-Brunnen bildet es einen kulturellen Hotspot in der City. Das von Johann Jakob Stehlin errichtete Konzerthaus gilt auch akustisch als besonderes Juwel, das ähnlichen Schmuckkästchen der Romantik wie der Tonhalle Zürich oder dem Wiener Musikverein Konkurrenz macht.

Theaterdonner

In den vergangenen vier Jahren hat man dieses Bijou nun auf Hochglanz poliert. Für 77,5 Millionen Franken – davon über 35 Millionen von privaten Spendern – wurde das Konzerthaus nicht bloss umfassend renoviert und technisch modernisiert; die Basler Architekten Herzog und de Meuron, die auch die Hamburger Elbphilharmonie entwarfen, haben den Saal regelrecht in Szene gesetzt. Ihr raffiniert zwischen den Altbau und die benachbarte Barfüsserkirche eingefügter Neubau der Foyers öffnet das Stadtcasino nach vorne zum Barfüsserplatz wie auch nach hinten zum Theaterareal. Freundlich und einladend wirkt das gesamte Kulturensemble jetzt, nicht mehr wie Stückwerk, trotz der Stil-Polyfonie. Das neue, alte Stadtcasino fügt sich dem mit einem Understatement ein, das erst recht neugierig macht.

Denn man muss schon den Schritt hinein wagen, um zu erkennen, wie gekonnt hier der Weg in den historischen Konzertsaal inszeniert wurde. Wie in der langsamen Einleitung einer Sinfonie, in der die Motive erst nach und nach entwickelt werden, spielen die Architekten mit Versatzstücken aus Baugeschichte und Bühnenwelt. Da dient etwa eine Kopie der historischen Saallüster als Verbindungselement zwischen den Etagen, da versprühen Lampen in Form eines Perückenkopfs glitzernde Lichtpunkte, und für die nötige Theatralik sorgt eine blutrote, aus der Opéra Garnier entlehnte Brokattapete im Wechsel mit spiegelnden Metallverkleidungen an Decken und Wänden.

Der gleichwohl spielerisch anmutende Theaterdonner löst sich umso stimmiger auf, sobald man die eigentliche Herzkammer betritt. Der Konzertsaal wirkt mit seinen aufgefrischten Rot- und Erdtönen sehr warm, fast wohnlich. Erst der zweite Blick enthüllt, was hier alles verändert wurde. Zu den wichtigsten Elementen gehören ein schwebender Holzboden mit integrierter Quellluftzuführung und eine ebenfalls akustisch optimierte Bestuhlung; ferner ein variables Orchesterpodium sowie neue Spezialfenster – zum Stückpreis von 100 000 Franken. Sie sollen künftig wieder Tageslicht in den Saal lassen und gleichzeitig das notorische Gerumpel der Trambahnen vor dem Haus ausblenden – was weitgehend gelingt.

Ein Haus, das sich derart einladend, mit gleichsam weit geöffneten Armen (und Türen) präsentiert, hätte man unter normalen Bedingungen mit einem Stadtfest der Bürgerschaft übergeben. Die von der Corona-Pandemie erzwungene Dramaturgie der Eröffnungsveranstaltungen seit Samstag nahm sich hingegen etwas unglücklich aus. Jedenfalls ist es ein befremdliches Signal, wenn man einen solchen Bau, wie am 22. August geschehen, vor einer «geschlossenen Gesellschaft» einweiht. Bei der Elbphilharmonie hätte man sich abschauen können, wie man mit einem klugen Programm schon vom ersten Tag an eine Dynamik entfachen und neues Publikum gewinnen kann.

Ende des Exils

Auch das zweite Konzert, am Sonntag, wirkte auf dem Papier zunächst befremdlich – hätte das Programm doch eher zu einer Beerdigung gepasst. In dessen Mittelpunkt hatte Heinz Holliger Othmar Schoecks einstündigen Orchesterliedzyklus «Elegie» gestellt, die bohrend introspektive Winterreise eines enttäuschten Liebenden (nämlich des Komponisten selbst). Dazu kam das kurze Nonett in es-Moll mit dem kuriosen Titel «Franz Schuberts Begräbnis-Feyer» – komponiert von Schubert selbst. Um dieses faszinierende Werk des 16-Jährigen, in Wahrheit wohl ein heimliches Requiem für den Freiheitskämpfer Theodor Körner, hatte der Schweizer Roland Moser einen «Echoraum» komponiert, auf dessen Uraufführung noch die «Unvollendete» folgte. Auch wenn diese durchweg dunkel grundierte Werkfolge vordergründig dem Anlass zu widersprechen schien – sie funktionierte. Nicht zuletzt, weil sie die Qualitäten des Kammerorchesters Basel und der vor allem im hohen Frequenzbereich merklich heller abgestimmten Akustik hervorragend zur Geltung bringt. Auch die Klangmischungen mit der Stimme von Christian Gerhaher, der Schoecks Zyklus gewohnt intensiv aus dem Wort gestaltet, wirken äusserst delikat.

Solche Delikatesse muss sich das Sinfonieorchester Basel nach seinem langen Exil in anderen Sälen erst wieder erarbeiten. Bei einem zweiten Konzert unter Ivor Bolton am Mittwoch gelang dies bereits im herrlich aufblühenden Largo von Dvořáks Sinfonie «Aus der Neuen Welt»; die Ecksätze klangen dagegen zu flächig-intransparent und etwas grob in den Einsätzen. Hier gibt es Entwicklungspotenzial – wie farbig der Saal gerade im unteren Dynamikbereich klingen kann, hatte zuvor Helena Winkelmans Raumkomposition «Einkreisung» für acht Alphörner vor Ohren geführt.

ANZEIGE

Für den Yellofier ist selbst eine Kanone nur ein Sample

Boris Blank und Dieter Meier überzeugen auf dem 14. Yello-Album mit sprühender Frische

MARKUS GANZ

Boris Blank mag nicht zurückblicken. So munter wie Yellos neues Album «Point» klingt, so vergnügt spricht der Musiker und Produzent bereits von neuen Plänen. Der Enthusiasmus verblüfft nicht nur, weil die Gründung von Yello bereits 42 Jahre zurückliegt. Überraschend ist auch, dass Boris Blank, der einst das Sprechen lieber dem Kollegen Dieter Meier überliess, nun begeistert und eloquent erzählt.

Wichtig für die neuen Pläne sind die Konzerterfahrungen von 2016 und 2017. Es lag an Boris Blank und seinem Lampenfieber, dass Yello erst 38 Jahre nach der Gründung die ersten richtigen Konzerte gab. «Es war lehrreich, für einmal ausserhalb meines Eremitentums im Studio mit physisch vorhandenen Personen zu arbeiten.» Boris Blank lässt aber durchblicken, dass die Bühne trotzdem nicht seine Welt geworden ist.

Es seien keine neuen Konzerte geplant. «Aber wir haben Ideen für Darbietungen unserer Musik in konzentrierter Form, die wir mit akustischen und visuellen Effekten erweitern würden.» In erster Linie gehe es darum, das räumliche Hörerlebnis zu verstärken, das für Yellos Musik sehr wichtig sei. Dazu setzt Boris Blank das Surround-Sound-Format Dolby Atmos ein, mit dem bereits eine spezielle Download-Version des neuen Albums abgemischt wurde.

Für Dieter Meier (links) und Boris Blank ist Yello immer noch ein inspirierendes Abenteuer. SIMON TANNER / NZZ

Klänge für die Tate Modern

Er plant, dieses Format inskünftig stärker einzusetzen. «Es geht mir nicht um Effekthascherei. Ich will die Möglichkeit nutzen, Elemente der Musik gezielt im Raum zu verteilen und zu bewegen. Ich kann damit massive Klangflächen verschieben, aber auch filigrane Sounds herumtanzen lassen.»

Boris Blank hat mit Künstlern aus Los Angeles und London die Firma Blank Media gegründet, die ein Archiv mit Musikmaterial für Filme, Werbespots und Installationen anbietet. «Musik von mir wurde bereits für Installationen in Peking und Tokio verwendet. Nun gibt es ein konkretes Projekt für die Tate Modern in London, für das ich bereits dreissig Tracks bereitgestellt habe. Es wird dort eine Installation mit meiner Musik aufgestellt, für die Künstler dann temporär eine visuelle Entsprechung schaffen.» Laut Website soll die «revolutionäre audiovisuelle Installation» die menschliche Interaktion zwischen Stille und Dunkelheit erforschen.

Die räumliche Dimension des Klanges hat Boris Blank schon immer fasziniert. «Schon als Kind habe ich in den Bergen in die Felswände hineingeschrien und gewartet, bis das Echo zurückkam. Später habe ich in den Tiefgaragen an der Feder der Tore gezupft und gehorcht. In einer Toilette habe ich die Frequenz gesucht, in der der Raum zu schwingen beginnt, wenn man die Eigenresonanz findet.»

Was er einst mit dem Mikrofon auf Kassette bannte, das nimmt er seit 2013 mit der von ihm konzipierten App Yellofier auf. Sie zaubert ihm ein Strahlen aufs Gesicht: Auf einfache Weise könnten damit selbst Kinder überall Klänge samplen und daraus ihre Dance-Tracks schaffen.

Boris Blank findet es vor allem wichtig, dass auf dem Yellofier nicht vorgefertigte Sounds eingesetzt werden, wie es in der Musikszene sonst üblich ist. «Ich habe mein Smartphone immer dabei und kann es dadurch immer einsetzen, wenn ich einen interessanten Klang finde. Als ich kürzlich im Marinemuseum in Lissabon war, sah ich eine Kanone von Vasco da Gamas Schiff. Und konnte es mir nicht verkneifen, ‹Uh, ih, oh, ah› hineinzuschreien – und mit der App zu samplen. Das ist doch einzigartig!»

Von der Perfektion zur Skizze

Das neue Album zeigt, dass dies weit mehr als nur eine Spielerei ist. Der Yellofier wurde hier mehrmals eingesetzt, etwa für den dadaistischen Ausruf im Single-Titel «Waba Duba» (für das dazugehörige Video hat Blank erstmals Regie geführt). Man könnte die klangliche Qualität der Stimme als mangelhaft bezeichnen. Doch sie sorgt für eine reizvolle Lo-Fi-Verfremdung, wie sie immer wieder auf dem Album zu hören ist, womit sie zusätzlichen Kontrast im gewohnt prächtigen Klangbild schafft.

Boris Blank ist ein Perfektionist, der endlos lang an seinen Stücken arbeitet. Im Gespräch relativiert er dies. «Einige Songs wie ‹Way Down› sind eigentlich eher Skizzen, die ich Dieter gezeigt habe mit dem Hinweis, dass ich noch Ideen zur Weiterentwicklung hätte.» Doch dann habe Dieter Meier meist gesagt: «Nein, Boris, das müssen wir so lassen, super!»

Erst das Finalisieren habe mit Perfektion zu tun: Schleifen, Polieren, Säubern. «Das ist dann eine Arbeit, auf die ich nicht so erpicht bin, denn sie hat im weitesten Sinn nichts mit Kreativität zu tun. Es geht darum, störende Frequenzen auszumerzen, Transparenz und Perspektive ins Klangbild zu bringen. Ich will immer, dass die Zuhörer in meine Klangbilder hineintreten und sich in diesem Raum bewegen können, um überall etwas zu entdecken.»

Bevor man als Zuhörer Zutritt erhält, betritt aber Dieter Meier diese in jahrelanger Kleinarbeit entstandenen Klangräume und füllt sie mit seinen Figuren und Geschichten. Seine Arbeit am Album dauere jeweils nur etwa sechs Wochen, erklärt Dieter Meier, der immer wieder die Rolle Boris Blanks herausstreicht: «Ich bin in seiner Musikwelt nur der Gast, der das unglaubliche Privileg hat, sich dort drinnen bewegen zu können.»

Dieter Meier – ein Zufall

Blank lasse ihn jeweils für anderthalb Stunden allein mit einem Stück, das er sich dann in Endlosschlaufe anhöre. «Meistens fange ich rhythmisch an und bilde im Stakkato rudimentäre Sätze. Plötzlich bildet sich etwas – ein feiner Faden, an dem ich mich festhalten und in den Song hineinziehen kann.»

> «Es geht mir nicht um Effekthascherei. Ich will die Möglichkeit nutzen, Elemente der Musik gezielt im Raum zu verteilen und zu bewegen.»
>
> **Boris Blank**
> Musiker

Aus diesem Prozess der Improvisation kristallisierten sich Figuren und Themen heraus. Wenn Blank dann zurückkomme, habe er meistens etwas entwickelt, was man aufnehmen könne. Der Zufall spiele dabei aber eine zentrale Rolle – «wie bei fast allem, was ich mache», findet Dieter Meier.

Dem Regisseur, der einen Dokumentarfilm über ihn gedreht habe, habe er deshalb den Titel «Dieter Meier – ein Zufall» vorgeschlagen. «Wenn mich Leute nach der Bedeutung der Figuren fragen, kann ich ihnen meist nicht antworten. Was ich in den Songs performe, fliegt mir zu – und danach gleich wieder weg.»

Die alten Eidgenossen waren ein einzig Volk von Knallköpfen

Was geschah wirklich in Morgarten? Charles Lewinsky weiss es auch nicht. Aber er hat eine grandiose Vermutung und schreibt dazu einen Roman

ROMAN BUCHELI

Waren die alten Eidgenossen ein wilder Haufen von Haudegen und Raufbolden? Versoffene und versiffte Gestalten und als Folge davon im Kopf etwas beschränkt? Und besiegten die Eidgenossen am Morgarten nur darum die Habsburger, weil das eigentlich gar keine Schlacht war, deren Spielregeln sie ohnehin nicht verstanden, sondern einfach ein fieser Überfall aus dem Hinterhalt auf eine schmucke Reiterschaft, die an Kampf gar nicht dachte?

Wir wissen, dass so ziemlich alles falsch war, was wir in der Schule über die Eidgenossen und die Habsburger, über die Schlacht am Morgarten oder in Sempach gelernt haben. Das meiste war der Phantasie entsprungen. Oder vielleicht müsste man sagen: dem Wunschdenken. Denn wir erträumten uns unsere Vorfahren, wie wir selber gerne gewesen wären: mutig, stark, listig, der ewige David im Kampf mit dem ewigen Goliath. So sehen wir uns ja im Grunde noch heute, Schweizer Grosskonzerne hin oder her. Wir hier die Kleinen, dort die bösen Grossen.

Aber sowenig dieses Selbstbild heute stimmt, so wenig traf es auf unsere Geschichte zu. Wir waren immer wie die meisten anderen auch: bald gross und bald klein, bald schlitzohrig und hintertrieben, bald die Dorftrottel des Kontinents. Nie immer nur gut, nie immer nur schlecht (auch wenn es da und dort Fürsprecher für die eine wie die andere Behauptung gibt).

Die Wirklichkeit erfinden

Wie waren wir also in Wirklichkeit? Die Historiker haben inzwischen ein ziemlich differenziertes Bild. Aber sie wissen es natürlich auch nicht so genau, selbst wenn sie sich bisweilen aufführen, als hätten sie es nun ein für alle Mal herausgefunden. Was tun? Man muss die Wirklichkeit eben erfinden. Wie, zurück zur Phantasie? Ja! Ausgerechnet? Wo sie uns doch schon einmal mit einem Trugbild genarrt hat?

Es gehört zu den ehernen Grundsätzen des literarischen Handwerks, dass die Wirklichkeit nicht abgemalt werden kann. Wer sie glaubhaft darstellen will, muss sie noch einmal mit den Mitteln der Phantasie erfinden. Das heisst nicht weniger als: Geschichten erzählen. Wer Geschichte lebendig werden lassen will, muss sie mit Figuren und in Anekdoten zur Anschauung bringen.

An den Eidgenossen haben sich schon manche Schriftsteller abgemüht – und die Zähne ausgebissen. Angefangen bei Schiller (dem wir manches Bonmot und manches heroisch forcierte Selbstbild verdanken) bis zu Max Frisch, dem nicht viel Originelles zum Thema eingefallen ist. Nun aber kommt einer, der sein Handwerk versteht, dessen Leidenschaft für das Geschichtenerzählen ihn geradezu prädestiniert, den Staub von den Kutten der alten Eidgenossen herunterzuklopfen.

Charles Lewinsky macht es mit rustikalem Vergnügen, mit Witz und Einfallsreichtum, und er macht es mit den Mitteln, die ihm liegen: Er erfindet Geschichten. Was nicht heisst, dass er nicht auch die Geschichte studiert hat. Er weiss Bescheid über die Verhältnisse in der Innerschweiz um das Jahr 1300. Er kennt die Nöte, die man hatte mit dem Kloster Einsiedeln, mit den Habsburgern, aber er weiss auch, welche Nöte die Menschen mit sich selbst hatten, mit ihrem Vieh, den Feldern, den Nachbarn.

Und das steckt nun alles drin in diesem grossen, dicken Roman «Der Halbbart», der sich aus lauter kleinen Kapiteln zusammensetzt, jedes davon eine kleine Geschichte, die die grosse im Kern enthält. Dabei reproduziert Lewinsky manches Klischee und reizt es bis zum Überdruss (die versoffenen, versifften und darum etwas hirnlosen Haudegen). Aber er schildert auch anrührende, bewegende Ereignisse, er zeichnet hochdifferenzierte Figuren mit einem Innenleben, das sich nie restlos ergründen lässt.

Achtung, Ironie

Vor allem aber macht er sich drei grossartige Kniffe zunutze: In den kleinen Weiler beim Ägerisee kommt in jenen Jahren ein Flüchtling aus dem Osten, geflohen vor den Habsburgern, die ihn und seine Liebsten bei lebendigem Leib verbrennen wollten. Er überlebte als Einziger und ist fortan ein Gezeichneter: eben der Halbbart, da ihm das halbe Gesicht verbrannt ist. Der Flüchtling, vermutlich ist er Jude, bringt neuen Wind in das Dorf, neue Ideen, Kenntnisse auch in medizinischen Belangen. Man beargwöhnt ihn – und braucht ihn alsbald.

Dann ist da der jugendliche Erzähler, ein Aussenseiter auch er. Denn der Junge taugt kaum zu anderem als zum Reden und übertrifft die meisten im Dorf auch an Verstand. Durch seine Augen lernen wir die Welt der Raufbolde kennen. Zugleich wird er unfreiwillig zum nützlichen Idioten.

Denn als Dorfbarde obliegt es ihm, die Heldentaten der Raufbolde am Morgarten ins schönste Licht zu setzen. Er übertreibt ins Masslose, in der vergeblichen Hoffnung, die Leute würden die Masslosigkeit durchschauen und den Spott aus seiner Schilderung hören. Das ist nun freilich die schönste Pointe dieses klugen wie vergnüglichen Buches: Die Heldengeschichten über die Eidgenossen wären also nur entstanden, weil die meisten Leute schon damals keine Ironie und schon gar keinen Humor verstanden. So viel hat sich seither nicht verändert.

Charles Lewinsky: Der Halbbart. Roman. Diogenes-Verlag, Zürich 2020. 680 S., Fr. 38.90.