

Passim

Passim 12 | 2013 Bollettino dell'Archivio svizzero di letteratura |
Bulletin des Archives littéraires suisses | Bulletin des Schweizerischen
Literaturarchivs | Bulletin da l'Archiv svizzer da litteratura

Reprographie



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca naziunala svizra BN

Editorial

«Born originals, how comes it to pass that we die copies?», wunderte sich im 18. Jahrhundert der englische Dichter Edward Young. Heute müsste man die Frage wohl eher umdrehen: Was kann im Zeitalter von *born digitals* überhaupt noch zum Original werden? Ist elektronisch erzeugten Dokumenten ihre Duplizierbarkeit nicht gleichsam von Geburt an eingeschrieben? Doch kopiert und vervielfältigt wurde seit jeher und damit immer auch ein wesentlicher Beitrag zur kulturellen Überlieferung geleistet. Ohne die eifrigen Kopisten in antiken und mittelalterlichen Skriptorien wäre die europäische Schriftkultur um einiges ärmer. Mehr noch: Was damals als blosse Gebrauchskopie diente, wird heute in Bibliotheken und Archiven als wertvolles Original aufbewahrt.

Die Kopie von heute ist vielleicht das Original von morgen. Ausgehend von dieser Überlegung fragt *Passim* nach dem produktiven Potential der Kopie und richtet den Blick auf verschiedene reprographische Techniken, Funktionen und Diskurse.

Spesso ci chiediamo quante copie ha venduto un libro, quasi dimenticandoci, che tutto parte da un originale. Nell'ambiente archivistico originali e copie convivono, dando adito a discussioni sul sottile equilibrio su cui poggiano la salvaguardia e la circolarità dei manoscritti. Non tutte le copie sono uguali e la reprografia, che raggruppa tutte le tecniche di duplicazione fotomeccanica per la riproduzione di testi e documenti, si colloca in un punto nodale. Basti considerare l'avvento del digitale che, se da una parte ha reso la metodologia più raffinata, dall'altra ha aumentato l'accessibilità alle copie, contribuendo così all'annullamento di barriere invece ancora tangibili a contatto con gli originali. Le questioni legate al copyright o alla conservazione obbligano a porsi delle domande sulla funzionalità di una riproduzione e *Passim* mira a portare alla luce le molteplici sfaccettature che si celano dietro a una duplicazione, mostrando le tecniche, gli aspetti e le applicazioni della reprografia.

Le terme « copie » renvoie à des usages divers, parfois connotés négativement : violation des droits d'auteur lors de reproductions illégales et de leur diffusion, malhonnêteté intellectuelle en cas de plagiat... Pourtant, les usages bénéfiques ne manquent pas : les copies – ou les reproductions – de documents originaux par des moines copistes par exemple, « œuvres » aujourd'hui pieusement conservées, ont permis une plus large diffusion du savoir tout comme l'imprimerie en son temps ; il en va d'ailleurs de même de l'avènement du numérique qui facilite encore la reproduction de contenu, tout en reposant une nouvelle fois la question du statut du document original. Outre la diffusion du savoir, la copie permet aussi de préserver le contenu d'un document unique, – autant de missions qui incombent également aux Archives littéraires suisses et à la Bibliothèque nationale et qui font donc de ces institutions, non seulement un lieu de collecte de documents originaux, mais, plus surprenant de prime abord, un centre de reproduction / reprographie. Ce nouveau numéro de *Passim* dévoile les multiples facettes de cette activité (production de microfilm et de fac-similé, reproduction photographique, etc...) sans occulter la vaste question des droits d'auteur.

Passim 12 | 2013

Bulletin des Archives littéraires suisses | Bulletin des Schweizerischen Literaturarchivs | Bulletin da l'Archiv svizzer da litteratura | Bollettino dell'Archivio svizzero di letteratura

ISSN 1662-5307

Passim online:
www.nb.admin.ch/sla

Rédaction | Redaktion:
Denis Bussard, Daniele Cuffaro
& Magnus Wieland
SLA | ALS | ASL
Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern
T: +41 (0)31 322 92 58
F: +41 (0)31 322 84 63
E: arch.lit@nb.admin.ch

Mise en page: Marlyse Baumgartner
Fotografia: Simon Schmid (NB)
In copertina, manoscritti dal fondo di Adolfo Jenni, Diario o Zibaldone: Carte datate, 1993, A-3-b-63.

Tirage | Auflage:
1150 exemplaires | Exemplare

Magnus Wieland, Daniele Cuffaro & Denis Bussard

[Dossier | Reprographie]

Prolegomena zu einer Geschichte der Kopie

PHILIPP THEISOHN
(UNIVERSITÄT ZÜRICH)

Der Gedanke, eine «Geschichte der Kopie» schreiben zu wollen, ist provokant. Gefällig wäre es, eine «Theorie der Kopie» zu schreiben, denn von diesen Theorien wimmelt es in den letzten zehn Jahren allerorten, und alle haben eines gemeinsam: Die Kopie (oder besser gesagt: das Kopieren) wird stets als ein überzeitliches Kulturphänomen, als Grundstein eines «anderen» Denkens über Kultur begriffen, als ein Fortschritt gegenüber dem hohlen Pathos des Originären und der Kreativität. Verbunden wird diese vermeintliche Wiederentdeckung der Kopie in der Regel mit einer Anknüpfung an die Materialästhetik, an die Stichworte des «Mash-Up» und des «Sampling», natürlich auch an das Signé des digitalen Zeitalters, in dem alle Arbeitsprozesse letztlich auf (bewussten wie verdeckten) Kopierverfahren beruhen.

Das sind nicht alles unnütze Gedanken. Gleichwohl verdanken sie sich in der Regel doch dem verengten Horizont einer auf die Gegenwart fixierten Mentalität, die davon ausgeht, dass sich in der Kopie eine Befreiung von den Lasten der Vergangenheit manifestiert. Die Aufwertung der Kopie, das «Lob der Kopie», dem man in der Literatur- und Kulturtheorie augenblicklich so häufig begegnet, speist sich im Grunde aus einem diffusen Reflex gegenüber einer vermeintlichen Kopiefeindlichkeit des Abendlandes, deren Gründungsmanifest Platons Höhlengleichnis ist. Dass die Schatten auch einen Wert und eine Funktion besitzen, dass wir ohne sie gar nicht zur Sonne kommen und dass die Sonne selbst uns wiederum nur in ihren Abschattungen zugänglich ist – das ist das Mantra der allermeis-

ten Kopiereflexionen. Vieles von dem, was sich dort lesen lässt, hat indes mit dem eigentlichen Wesen der Kopie, ihrem ontologischen Status und ihrer historischen Phänomenalität nur wenig zu tun, sondern verdankt sich eher dem Glauben an eine ohnehin «sekundäre Wirklichkeit», in der nichts mehr «zum ersten Mal» geschieht, jede Identität sich nur aus einer Vielzahl von kopierten Kulturpartikeln zusammensetzt. Davon muss man hier aber nicht reden; auch nicht vom Zitat, vom Plagiat oder vom Intertext, Begriffe, die längst im Kampf um die Deutungshoheit bezüglich der Gegenwart und Bedeutung des Kopierens funktionalisiert worden sind.

Wenn man hingegen ernsthaft bestrebt ist, über eine *Geschichte* der Kopie nachzudenken, dann wird man zunächst einmal sich davon frei machen müssen, dass es sich hierbei um die Geschichte einer ideologischen Unterdrückung, einer «Gegenästhetik» handelt. Das ist sie nicht, zumindest nicht, solange wir uns im Raum der *litterae* bewegen. Was kann sie dann sonst sein? Darauf lassen sich zwei Antworten geben:

- Eine Geschichte der technischen Kopiermedien, des Speicherns, der Reproduktion.
- Eine Geschichte der Vorstellungen, die sich mit der Kopie verbinden.

Beides gehört notwendig zusammen; es steht ausser Frage, dass die technologischen Revolutionen des Kopierwesens die Vorstellungen bedingen, die man sich von der Kopie überhaupt macht, und dass umgekehrt die Vorstellung dessen, was eine Kopie leisten *soll*, nach technischer Realisierung drängt. Ohne hier bereits investigativ zu werden und grosse Bögen schlagen zu können, leuchtet es uns dabei unmittelbar ein, dass es ganz bestimmte Aspekte der

Kopiertechnik sind, die die Mentalitätsgeschichte der Kopie bestimmen: nämlich der Grad der Unterscheidbarkeit vom Original, die Geschwindigkeit und die Reichweite der Kopie, vor allem aber der Aspekt der Automatisierung. Je stärker wir den Anteil menschlicher Arbeit an der Kopie hervorheben können, umso unproblematischer erscheint diese uns; je maschineller das Erscheinungsbild der Kopie ist, umso stärker greift sie unser kulturelles Bewusstsein an. (Um es mit Roland Reuß zu sagen: Je schöner das gescannte Buch, umso pornographischer die PDF-Datei.) Womit hängt das zusammen?

Im Wesentlichen mit unserem Glauben an die Geschichte als einem Geflecht von Kontexten. Wir wännen die Kopie in der Regel eigentlich auf der Seite der Geschichte und erkennen ihren archivalischen Charakter. Kopien sollen Kontexte sichern, sie sollen gewährleisten, dass verfügbar bleibt, was zu verblasen droht, dass sich rekonstruieren lässt, was verlorengeht. Eine «Geschichte der Kopie» würde es demnach zwingend mit der Frage zu tun bekommen, ob die Geschichte nicht selbst schon immer Kopie (nämlich ein Abbild des Vergangenen) ist. Andererseits besitzen Kopien nicht nur die Eigenart, Geschichte zu ermöglichen, sondern auch die, diese wieder aufzuheben. Das, was ohne Kopie bleibt, verschwindet mit der Zeit aus unserem Gedächtnis; das, was kopiert wird, ist hingegen in seiner Ursprünglichkeit, in seiner historischen Erscheinungsform, an seinem Entstehungsort, irgendwann nicht mehr zu erkennen, im Grunde schon von Anfang an verzerrt. Die Kopie speichert nicht nur Kontexte, sondern schafft eigene; sie formiert die Geschichte neu. Unabhängig von ihrem technischen Standard materialisiert

sich folglich in der Kopie das Grundproblem aller Geschichtsschreibung: der hermeneutische Abstand.

Die Geschichte der Kopie muss deswegen eigentlich das Verhältnis zwischen den Sicherungs- und Normierungsaspekten literarischer Tradierung verhandeln und somit letztlich die Mentalitätsgeschichte des historischen Bewusstseins selbst reflektieren. Und eben hier gelangen wir dann zu dem, was uns heute eigentlich umtreibt: Irgendetwas hat sich im Verhältnis der Kopie zu ihren pragmatischen Funktionen der Sicherung und Vervielfältigung nachhaltig verschoben, so dass das Kopieren uns heute im Grunde nur noch als Rechtsproblem vorkommt. Diese Verschiebung hat sich keineswegs eruptiv ergeben, sie folgt keinem digitalen Beben, sondern vollzieht sich in einem Jahrhunderte anwährenden Prozess, der die jüngere Geschichte der literarischen Kopie darstellt.

Wie könnte man diese Geschichte in einem kurzen Abriss sich denken, in welchen Leitlinien liesse sie sich schreiben? Zunächst einmal sollte man dorthin zurückgehen, wo Kopist noch ein Beruf war, nämlich ins Mittelalter. Legen wir einmal die triviale Erklärung des Auftauchens und Verschwindens der Kopisten – also die noch nicht vorhandene Drucktechnik – beiseite, dann wäre eventuell eine andere Einsicht zu finden: Nur dort, wo die literarische Wahrheit übergeschichtlich ist, kann das Kopieren von Literatur eine selbstverständliche Würde genießen, denn die in den Klöstern vorgenommenen Abschriften (so kompilatorisch und unpräzise sie auch sein mögen) setzen dieser Wahrheit nichts hinzu, sondern verkörpern sie. Man kann das sogar umkehren: Die Heilsgeschichte ist auf den Kopisten angewiesen, denn in seiner geistlichen Stellung verbürgt er die spirituelle Identität von Kopie und Urschrift. Dementsprechend, und das wäre ein zweites Kapitel, beginnt mit dem Buchdruck eine Epoche, in der Kopien trügerisch werden. Das

tönt paradox, da es ja gerade der Buchdruck ist, mit dem die Verfertigung literarischer Abbilder perfektioniert wird, aber gerade die Perfektion ist es, hinter der man den Teufel vermutet. In dem Masse, in dem die mechanische Vervielfältigung der Literatur einen ungeahnten Zuwachs an politischer Macht verschafft (deren erster Nutzniesser die Reformation ist), steht sie auch im Verdacht, ihre Urheber zu verraten. Wenn Sebastian Brant oder Luther sich über die Raubdrucker ereifern, dann geht es dabei nur vordergründig um ökonomische Interessen. Tatsächlich sehen sie in der unautorisierten Kopie, die als solche aber nicht erkennbar ist, den Beweis für die Abspaltung der Literatur von der ewigen Wahrheit: Nun werden auf einmal Dinge wiederholbar, die nicht wiederholbar sein dürfen, gibt es Doppelgänger mit einer fremden Seele, wird nicht nur mit Buchstaben Geschichte gemacht, sondern auch Geschichte verfälscht.

Das Gespenst der häretischen Kopie verfolgt von diesem Moment an die Neuzeit. Bevorzugt taucht es dort auf, wo sich zwischen einer vermuteten und einer real erlebten Geschichtlichkeit Risse auftun, wo sich also die verfälschte Historie als solche zu erkennen gibt. So ist es kein Wunder, dass es im Realismus, der seine Epigonalität verhandeln muss, nur so von Kopisten und «Ausschreibern» wimmelt. Kellers Werk, dem man in einer solchen Geschichte ein eigenes Kapitel widmen müsste, ist etwa geradezu überschwemmt von Kopierphantasien, angefangen bei den Seldwyler Frauen Züs Bünzlin und Gritli Störteler über den Jugendfreund des grünen Heinrichs bis natürlich hin zum Hadlaub. Erklären lässt sich diese Überpräsenz der Kopie in der Literatur nur aus einem Scheitern: Die Kopisten müssen lernen, dass sich Geschichte eben nicht wiederholen lässt, dass Goethe einmal war (dessen *Wahlverwandtschaften* im übrigen das Urbild aller Abschreiber des 19. Jahrhunderts – Ottilie – entspringt) und nicht mehr wiederkommt.

Wer kopiert, zeigt nun seine Ohnmacht vor der Historie, seine Unfähigkeit zur Schöpfung, und es ist diese Vorstellung, gegen die dann die moderne und postmoderne Ästhetik Einspruch erheben wird, die in der Kopie eine Befreiung vom Terror des Originals und der Autorschaft erblickt.

Selbstverständlich hat man es hier mit einer reichen Denk- und Schreibtradition zu tun, die ihren Höhepunkt in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts erreicht. Von ihr übriggeblieben ist allerdings vor allem ein Verlangen: das Verlangen nach Verfügbarkeit. Aus der Überlegung, dass die Kopie eigene Wahrheiten produziert, indem sie die Bücher (und nicht nur diese) beweglich werden und neue Verbindungen eingehen lässt, ist unter der Hand die Forderung entstanden, dass *alles* kopierbar und zuhanden sein muss. Diese argumentative Verkürzung geht zweifellos einher mit dem Eintritt der Literatur in die Digitalität, sie ist aber nicht monokausal aus dieser zu erklären. Es wäre eine Aufgabe für sich, jenen dunklen, sich verflachenden Tunnel zwischen einer primär philosophischen Reflexion des Kopierens und deren medientechnischer Konsequenz auszuleuchten, der sich vor nicht allzu langer Zeit aufgetan hat. Am Ende dieses Tunnels liegt eine Gegenwart, die sich von der Kopie *alles* verspricht, zumindest jedoch eine menscheitsumspannende Universalbibliothek, in der nichts verlorengeht und alles zugänglich bleibt. Vergessen wird dabei, dass das Wesen der Geschichte dem nicht entspricht; dass Bücher mehr sind als nur ihr Textbestand; dass die Geschichten, die sich von der und über die Literatur erzählen lassen, immer auf die Verbindung zurückführen, die der Mensch mit dem Geschriebenen eingeht. «Verfügbarkeit» aber ist noch längst keine Verbindung, sondern ein aseptischer, unerzählbarer Zustand. Von hier aus führt kein Weg mehr zu einer Geschichte der Kopie, sondern nur noch einer zur Kopie der Geschichte. Damit wäre dieses erträumte Buch zu Ende. Wenn wir es so wollen.

Kopien im Archiv: Die Vielfalt der Vervielfältigung

MAGNUS WIELAND (SLA)

Archive verwahren Originale, möchte man meinen. Zu dieser Annahme verführt allein die Wortbedeutung: Das Wort «Original» leitet sich ab vom lateinischen Begriff für Herkunft, Ursprung (lat. *origo*) und deckt sich in dieser Bedeutung mit dem altgriechischen Wort *arche* (gr. Anfang, Prinzip, Ursprung), das der Sammelinstitution Archiv ihren Namen gibt. Das Archiv markiert demnach einen Aufbewahrungsort für Quellen, Urkunden, Unikate, Originale. Doch ist das Archiv zugleich auch ein Ort der Vervielfältigung und Reproduktion, damit das Singulär-Originäre in eine dauerhafte und nachhaltige Distribution und Rezeption überführt werden kann.

Dieses doppelte Verständnis der archivarischen Tätigkeit des Bewahrens und Verbreitens findet sich schon beim ersten aller Archivare, beim Urarchivar schlechthin: Noah baute seine Arche nicht allein zum Zweck, die Fauna vor der drohenden Sintflut zu schützen, sondern auf Gottes Befehl auch deshalb, damit sich die Tiere nach der grossen Schwemme wieder vermehren und verbreiten. Aus diesem Grund, zu Reproduktionszwecken, nahm Noah je zwei Exemplare, ein männliches und ein weibliches Tier jeder Gattung, mit in sein schwimmendes Archiv auf. Die Duplikation und Reduplikation war in der Arche also bereits vorprogrammiert.

Tradieren heisst Reprographieren

Nicht anders verfahren seit der Antike Archive und Bibliotheken. Auch sie sind um Vermehrung, in ihrem Fall konkret um Textvermehrung, bemüht. Vor dem Druckzeitalter waren Bibliotheken neben Sammel- und Aufbewahrungsstätten insbesondere auch Kopier-Manufakturen. Die berühmte Bibliothek von Alexandria beschäftigte eigens Skribenten, welche vom zir-

kulierenden Schrifttum manuell Kopien für den eigenen Sammlungsbestand anfertigten. Nicht anders verfahren im Mittelalter die monastischen Abschreiber in den Skriptorien der grossen Klosterbibliotheken. Auch ihre Tätigkeit bestand in der Reprographie des abendländischen Schrifttums zwecks Anreicherung des eigenen Buchbestands. Die manuelle Herstellung einer Abschrift bedeutete mitunter eine langwierige und mühsame Arbeit, die deshalb meist mehrschichtig und arbeitsteilig verrichtet wurde. Um die Reproduktionsrate noch zu steigern, ging man zum lauten Diktat über, so dass der vorgelesene Text simultan von mehreren Kopisten vervielfältigt werden konnte.

Dieses Verfahren führte dazu, dass jede Kopie ein handschriftliches Original war, das heisst, dass lauter «Originalkopien» produziert wurden. Manuelle Abschriften desselben Werks unterscheiden sich nicht nur durch Duktus und Gestaltung, sondern weisen mitunter auch textuelle Divergenzen auf, da der abschreibende Mönch ja keine unfehlbare Kopiermaschine war. Diese Ära der Originalkopie geht zu Ende mit der Erfindung des seriellen Buchdrucks durch Gutenberg. Die Druckerpresse erlaubt nun, von einer Buchausgabe beliebig viele identische Exemplare (engl. *copies*) herzustellen. Diese medientechnische Neuerung veränderte den Status handgeschriebener Texte entscheidend: Sie gelten nunmehr als Vorstufen, Entwürfe, Manuskripte, aus denen erst durch die Drucklegung ein serielles Buchprodukt entsteht, und die fortan als wertvolle Originale in den Archiven gesammelt werden.

Plurale Archivalie

Ein Blick ins moderne Archiv zeigt aber rasch, dass dort nicht nur Originale aufbewahrt werden. Im Gegenteil besteht ein Grossteil archivari-scher Bestände aus Kopien verschiedenster Art: Exzerpte, Abschriften,

Schreibmaschinen-Durchschläge, Matrizen, Hektographien, Xerox-Kopien, Computer-Ausdrucke, Druckfahnen und Korrekturbogen sind allesamt Formen der Reprographie, die sich massenhaft im modernen Archiv vorfinden. Gerade die Schreibmaschine ermöglichte früher unter Verwendung von Durchschlagpapier, eine Niederschrift direkt und bequem in zwei- oder mehrfachen Exemplaren auszuführen. Mit solchen Durchschlägen sind die Nachlässe aus dem mittlerweile vergangenen Zeitalter der Typoskripte oft sehr zahlreich bestückt.

Auch wenn es sich dabei um papierne Doppel und Kopien handelt, besitzen diese Dokumente im archivarischen Kontext dennoch Originalcharakter, gerade wenn sie Teil der Überlieferung sind und aus dem persönlichen Besitz des Bestandsbildners stammen. Es handelt sich also um einen Begriff des Originals, der sich nicht zwingend über die Einmaligkeit bzw. Ursprünglichkeit eines Schriftstücks definiert, sondern in erster Linie durch die Provenienz. In sanfter Abwandlung von Walter Benjamins Konzept könnte man von der «Aura» einer Kopie sprechen, insofern sie aus dem Arbeitsumfeld eines Autors stammt und dessen Schreibpraktiken dokumentiert. Dabei muss es sich nicht zwingend immer um redundante Informationen handeln, denn gerade dort, wo die Kopien sich durch Gebrauchs-, Lese- oder Bearbeitungsspuren wieder unterscheiden, können sie wertvolle Kontextinformationen liefern, die Aufschluss über erfolgte Arbeitsprozesse geben.

Kopien werden aber insbesondere dort zu unentbehrlichen Dokumenten, wo das Original selber fehlt. Wenn bei Korrespondenzen beispielsweise ein Durchschlag des abgeschickten Originalbriefs vom Autor zurückbehalten und abgelegt wird, bleibt die Nachricht dank der Kopie erhalten, auch wenn das Original verloren geht oder nie ins Archiv gelangt. Das gilt

im umgekehrten Fall auch für Manuskripte, die der Autor irgendwann mutwillig vernichtet oder verliert, die aber in Kopie etwa bei einem Verlagsarchiv oder bei einer befreundeten Person unerwartet auftauchen. Wo es zum Verlust eines Originals kommt, da gewinnt die Kopie, sofern sie die einzige sein soll, zu sekundärer Unikalität und sichert in dieser subsidiären Funktion die kulturelle Überlieferung.

Digitale Originale

Im Unterschied zu mechanischen Vervielfältigungsverfahren ist der Kopieraufwand für digitale Dokumente massiv gesunken. Dem elektronischen Text ist seine Reduplikation bereits anfänglich eingeschrieben. Anders als Papierdokumente zeichnen sich digitale Dateien durch eine genuine Reproduzierbarkeit aus. Damit ergibt sich im Zeitalter der elektronischen Datenverarbeitung (EDV) eine analoge Situation wie bei Anbruch der Gutenberg-Ära: Wiederum tritt ein Medium auf, das die Multiplikations- und Distributionsgeschwindigkeit von Texten erheblich

erhöht und zwar bereits bei der Entstehung, im Stadium der Textgenese, und nicht erst im Moment der Publikation. Elektronisch erzeugte Manuskripte werden wohl daher weniger als Originale im herkömmlichen Verständnis wahrgenommen, obwohl sie im Schreibprozess durchaus denselben Status eines Entwurfs einnehmen. Es scheint fast so, als ob die Kategorie des Originalen an den Bereich des Materiellen gebunden und daher kaum mit der Immaterialität unserer heutigen Kommunikationskultur kompatibel ist.

Doch der Schein trügt vielleicht, denn in den materiellen Tiefen der Mikroprozessoren spielen sich Differenzierungen ab, die dem menschlichen Auge unmittelbar entzogen sind. Wie Marcus Boon in seinem Buch *In Praise of Copying* erwähnt, gelten im elektronischen Bereich mutatis mutandis dieselben physischen Gesetze wie in der vormals räumlich strukturierten Papierablage. Eine Datei kann jeweils nur genau an einem Speicherplatz abgelegt werden, ihre Kopie ist also zwangsläufig unter einer anderen Adresse abge-

speichert und daher von der Ausgangsdatei sowohl räumlich geschieden als auch materiell verschieden. Das heisst, die digitale Kopie weist in der Nanostruktur stets leichte Divergenzen zur Originaldatei auf und realisiert sich je nach digitaler Umgebung auch unterschiedlich. Boon zitiert sogar einen Informatiker, der darüber spekuliert, ob es nicht eines Tages eine Art «Kalligraphie des Bit» geben wird – oder anders formuliert: ob nicht jede Datei doch ihre eigene «Handschrift» besitzt.

Doch diese Wahrnehmung gilt es – gerade auch für das digitale Archiv – erst noch zu entwickeln. Jedes Zeitalter ist wohl weitgehend blind für die medial erzeugten reprographischen Differenzen und sieht bloss das Identische (nämlich die Identität der Information) in den Kopien, nicht aber die physisch unterschiedliche Beschaffenheit. Erst aus späterer Warte zeigen sich rückblickend die materiellen Besonderheiten, was mitunter zu der überraschenden Entdeckung führen kann, dass die ehemals gering geschätzte Kopie unterdessen an Unikalität gewonnen hat.

Copia et labora

DANIELE CUFFARO (ASL)

Con «reprografia» si intende qualunque forma di riproduzione grafica dell'opera effettuata con mezzi generalmente fotografici, eliografici o a raggi laser. Gli apparecchi più comuni sono le fotocopiatrici, ma pure da un microfilm, che ha una durata di conservazione plurisecolare, è possibile avere immagini ingrandite e una stampa completa in pochi minuti. Si potrebbero aggiungere tutta una serie di apparecchiature in grado di fotografare digitalmente un oggetto, ma per osservare la

velocità con la quale si moltiplicano le tecniche di riproduzione, è sufficiente pensare ad un'azione che viene compiuta regolarmente da milioni di persone, ovvero l'invio di una e-mail in copia per conoscenza. Anche se difficilmente associamo una definizione di stampa al campo digitale, l'origine che si cela dietro all'abbreviazione «CC» è «carbon copy», ovvero un concetto e un *modus operandi* che ricalca in toto il principio di una tecnica di copiatura molto diffusa solo pochi decenni fa, quando già si disquisiva sui vantaggi e gli svantaggi dei duplicati.

In un intervento del 1981 (poi pubblicato sotto il titolo di *De bibliotheca*), Umberto Eco dichiarava presso la Biblioteca comunale di Milano che quello era il periodo della «xerociviltà». Il critico affermava che, precedentemente l'avvento delle fotocopiatrici, il contenuto del libro veniva copiato manualmente e l'atto del trascrivere ne permetteva la memorizzazione di qualche passaggio. Invece, con l'avvento della xerociviltà è divenuto reale il rischio di fotocopiare delle pagine che non verranno nemmeno lette, rendendo la fotocopia un alibi intellettuale. I tempi sono cambiati, la velocità di copiatura è

senza dubbio aumentata, ma queste asserzioni restano attuali. Anzi, in un'epoca ad alto gradiente digitale come quella attuale si può tranquillamente affermare che l'estrema facilità con cui si ottengono delle riproduzioni porta con sé un istintivo impulso a fotocopiare o fotografare, come se ci fosse la paura di rimanere a corto di informazioni ed eliminando quasi totalmente ogni processo di selezione. Al contrario, nel momento in cui l'utenza si trova confrontata con documenti di valore e personali come diari e lettere, oppure con altri presentanti uno stato di conservazione critico, bisogna necessariamente chiedersi se un duplicato sia necessario o meno.

A questo si aggiunge la questione del copyright, in quanto il rimando alla pubblica informazione come condizione giustificatoria di alcune disposizioni particolari del diritto d'autore non è sempre valido. Un adattamento ai diversi contesti si rende necessario, poiché pure nel-

l'era delle tecnologie le opere dell'ingegno, che possono essere costituite da qualsiasi opera in qualsiasi forma espressiva, sono protette dalla legge. Non ne fanno parte solo le pubblicazioni, ma anche i manoscritti e i documenti sensibili come gli scambi epistolari. Per questo motivo presso l'Archivio svizzero di letteratura (ASL) si controllano e limitano le riproduzioni, non solo per ragioni relative ai diritti d'autore, ma anche per questioni legate ai diritti di personalità. A questo vanno ad aggiungersi i limiti dipendenti dalla conservazione dei documenti. Non a caso per preservare l'originale, quest'ultimo è spesso riprodotto nella maniera più fedele possibile sotto forma di facsimile.

Ciò non significa ostacolare l'accesso all'originale, ma al contrario garantire un giusto equilibrio tra la protezione del documento e la sua diffusione. Infatti, il mandato dell'ASL è di conservare i documenti e allo stesso tempo valorizzarli mettendoli a

disposizione dell'utenza, per essere consultati e studiati. Ma come proteggere i documenti dandone per certa una diffusione controllata?

Innanzitutto la pubblicazione, la riproduzione o la diffusione dei materiali messi a disposizione dall'ASL presuppongono l'autorizzazione di quest'ultimo o dei titolari dei diritti necessari. In secondo luogo, per garantire questo controllo, nella sala di consultazione dell'ASL non sono ammessi apparecchi di riproduzione (es. macchine fotografiche) e, previa autorizzazione, le copie di materiale d'archivio (dalla semplice scannerizzazione al più complesso facsimile) possono essere riprodotte dal reparto di reprografia interno alla Biblioteca nazionale.

In conclusione, le restrizioni e le precauzioni portano automaticamente l'utenza verso una cernita delle copie effettivamente necessarie, assicurandone così un'accertata circolazione e soddisfacendo nel contempo le esigenze pubbliche.

Fotoreprographische Techniken

SIMON SCHMID
(NB, LEITER FOTOGRAFIE
UND REPROGRAPHIE)

Was ist «Reprographie»? Um diese Frage vollumfänglich beantworten zu können, müsste ich an dieser Stelle ein ganzes Buch schreiben. Scannen, kopieren, drucken, plotten und fotoreproduzieren sind wahrscheinlich die bekanntesten Tätigkeiten, wenn es um Reprographie geht. Ich möchte mich hier aber auf die am häufigsten angewendeten Reproduktionsverfahren in der Schweizerischen Nationalbibliothek beschränken.

Klassische Fotoreproduktion

Die Herstellung einer Reproduktion im klassischen Sinne ist eine techni-

sche und standardisierte Tätigkeit. Ziel ist es, eine möglichst neutrale – d.h. inhaltlich exakte, farbrichtige und verzerrungsfreie – Wiedergabe einer Vorlage zu erhalten. Dazu benötigt man eine Massreferenz, eine Farbreferenz, eine homogen ausgeleuchtete Aufnahme­fläche und ein verzug­freies Makroobjektiv. Dabei werden links und rechts der Aufnahme­fläche im selben Abstand zwei Lampen auf das zu reproduzierende Objekt gerichtet. Exakt in der Mitte von Objekt und Lampen ist im rechten Winkel zur Aufnahme­fläche die Kamera positioniert. Es wird von oben nach unten fotografiert.

Die Aufnahme- und Verarbeitungstoleranz einer Reproduktion, die zur Herstellung einer Druckvorla-

ge oder eines Faksimile genügen soll, ist sehr klein. Das heisst, es bieten sich nur wenige Variationsmöglichkeiten: Sowohl das Verfahren wie auch das Resultat sind stark genormt. Etwa zwei Drittel der bei uns bestellten Reproduktionen erfüllen diesen Zweck. Diese können unter Einhaltung der genannten Rahmenbedingungen standardisiert und sehr effizient hergestellt werden. Das andere Drittel ist individuell, und es kommen einige zusätzliche Wünsche hinzu. Zum Beispiel soll die Reproduktion nicht nur flach und ausgeschnitten wirken, sie soll auch Objektcharakter haben, ohne dass dabei auf die Massstäblichkeit, die Lesbarkeit des Inhalts und die Exaktheit der Farben verzichtet werden

darf. Das kann beispielsweise bei einem Buch oder bei einem Manuskript der Fall sein.

Reproduktion mit Objektcharakter

Was versteht man unter «Objektcharakter»? Diese Frage hat man sich vor zehn Jahren im Zusammenhang mit Reproduktionen noch nicht wirklich gestellt. Objektcharakter ist etwas Objektspezifisches und nicht so genau beschreibbar wie die klassisch-technische Reprographie, die eine möglichst neutrale Wiedergabe anstrebt. Bei objekthaften Reproduktionen ist daher der Interpretationsspielraum weitaus grösser. Fast alles ist machbar, abhängig vom Objekt selber, den Wünschen des Auftraggebers und dem Kontext. Hier in der Nationalbibliothek werden in der Regel folgende Parameter definiert: Die Reproduktion soll einen natürlichen Schatten am linken und am unteren Rand haben, einen Rückschluss auf die Dicke des Objekts erlauben, die Beschaffenheit der Oberfläche soll erkennbar und der Inhalt trotzdem kompromisslos lesbar sein. Gleiches gilt natürlich auch für die Farbgenauigkeit.

Steht eine solche optische Inszenierung nicht im Widerspruch mit einer exakten, authentischen Wiedergabe? Nein, denn eine exakte Wiedergabe kann ohne inhaltlichen Verlust mit Elementen wie einem passend gesetzten Schatten kombiniert werden. Das Objekt wirkt dann sofort viel plastischer. Die Lichtführung muss dafür komplett angepasst werden, wobei nur noch eine Lichtquelle verwendet werden kann. Gegenüber der klassischen Reproduktion mit jeweils zwei Lampen und daraus resultierendem Doppelschatten soll nun bloss ein Schlagschatten über die Ecke entstehen. Mit nur einer Lampe ist es aber schwieriger, eine homogen ausgeleuchtete Fläche zu erzielen, weil jene Ecke, die der Lampe näher ist, heller erscheint. Dies kann in der dunkleren Ecke mit dem Schatten durch reflektierende Styroporplatten ausgeglichen werden, die

gleich zwei Effekte steuern: Durch die weiche Reflexion des Styropors kann die dunklere Ecke so aufgehellt werden, dass sie mit der helleren harmoniert. Zudem produziert die weiche Reflexion keinen zusätzlichen Schatten, was bei einer zweiten Lichtquelle anstelle des Styropors der Fall wäre. Auch die Schattendichte kann mit dem Styropor beeinflusst werden, denn nicht immer passt ein dunkler bzw. heller Schatten zum Objekt.

Offensichtlich ist, dass bei dieser Reproduktionsvariante einige Mehrarbeit anfällt. Das Resultat aber spricht für sich. Die Reproduktion wirkt insgesamt lebendiger. Das kann mit einer leichten Perspektive, zum Beispiel aus der Sicht des Lesers, noch verstärkt werden, die zusätzlich zum Schatten einen Rückschluss auf die Dicke und den Zustand des Objektes erlaubt. Bei einem Buch bekommt man zudem eine Sicht auf den Unterschnitt. So ist das Objekt zwar leicht verzerrt, der Inhalt ist aber immer noch ohne Einschränkung lesbar.

Mit dem Schritt zur Perspektive liegt ein Produkt zwischen einer Objektaufnahme und einer klassischen Reprographie vor. Die Aufnahme simuliert zwar Objekthaftigkeit, ist technisch gesehen aber immer noch eine Bild-Reproduktion, die im Unterschied zur klassischen Reproduktion aber eine stärkere Wirkung erzielt. Durch den objekthaften Charakter wird die Reproduktion intensiver wahrgenommen und gewinnt dadurch an Attraktivität. Trotzdem konkurriert diese Art der Darstellung die darin enthaltenen Informationen nicht, um die es in erster Linie nach wie vor geht.

Faksimileverfahren

Die elaborierteste Art der Reproduktion ist das Faksimile. Dieses soll möglichst identisch aussehen wie das Original. Als Basis für ein Faksimile wäre es deshalb falsch, eine objekthaft inszenierte Reproduktion (wie gerade eben beschrieben) herzustellen, da ein Faksimile nicht bloss plas-

tisch wirken soll, sondern tatsächlich plastisch ist. Was wir bei der Reproduktion mit Schlagschatten und leichter Perspektive in zwei Dimensionen lediglich simulieren, wird beim Faksimile dreidimensional ausgeführt. Als Ausgangslage ist dafür am besten eine klassische Reproduktion geeignet; Schlagschatten und Perspektiven sind also weder nötig noch erwünscht. Stattdessen werden die Elemente eines Objekts einzeln reproduziert. Bei einem Buch zum Beispiel der Umschlag, die Umschlaginnenseite und eine Doppelseite, die wichtige Informationen enthält. Diese Elemente werden massstäblich, einzeln und möglichst auf originalgetreuem Material mit dem Tintenstrahldrucker ausgedruckt. Ganz wichtig dabei sind die Farben, sie sollten dem Original möglichst genau entsprechen. Ausgedruckt, werden die verschiedenen Elemente ausgeschnitten und wieder zu einem Buch zusammengebaut. Risse, Flecken und Falten werden manuell nachgebildet oder verstärkt. Am Schluss sieht dann das nachgebildete Objekt dem Original zum Verwechseln ähnlich.

Dieser kurze Einblick in drei verschiedene reprographische Techniken hat gezeigt, dass Reproduktion nicht immer gleich Reproduktion ist, sondern dass es für verschiedene Nutzungsbedürfnisse differenzierte technische Verfahren gibt – und damit immer auch eine Diversität der Reprographie. Umso wichtiger ist es deshalb, die geeignete Methode für den jeweiligen Zweck zu finden und anzuwenden. Von «plastisch auffällig» bis «klassisch diskret» – möglich ist alles, aber nicht immer sinnvoll.

Le microfilm, modèle de reproduction archaïque au profit des générations futures ?

DENIS BUSSARD (ALS)
AVEC LA COLLABORATION
DE NICOLE BÉGUIN (BN)

Conservé dans une boîte en carton non-acide et rangé dans les magasins de la Bibliothèque nationale (BN), le microfilm est un support de stockage analogique constitué d'une bobine de film argentique (en noir/blanc ou en couleur) d'une longueur d'environ trente mètres permettant d'accueillir des reproductions de documents divers. La priorité a été donnée aux journaux qui constituent l'essentiel des documents que la Bibliothèque fait microfilmer en raison des risques élevés de détérioration du papier utilisé. À ce jour, environ 20 à 25 % des journaux suisses conservés par la BN ont été microfilmés, notamment par quelques entreprises externes travaillant avec des personnes handicapées ; lancé en 1997, le projet *MIKO*, qui a pour vocation de nouer des partenariats avec les bibliothèques cantonales pour microfilmer les journaux, permet en outre de partager le coût des opérations, d'éviter les doublons et d'assurer une production de microfilm de bonne qualité. La quasi-totalité des journaux brochés sont complètement ouverts, afin de ne pas voir disparaître sur les prises de vue des caractères se trouvant dans les marges.

Des documents provenant des Archives littéraires suisses sont également reproduits, depuis bientôt une dizaine d'années, sur des microfilms réalisés par un photographe professionnel résidant à Berne, afin de limiter les risques inhérents au transport de documents uniques. Il s'agit de pans plus ou moins importants des archives de Dürrenmatt, Nizon, Hohl, Winteler, Rilke, et Waser notamment, ou celles de Reynold, Ritter et Seippel. Cette liste ne dit rien de la valeur littéraire attachée à

ces œuvres puisque seul l'état de conservation des documents est pris en compte dans la décision – le microfilmage a par exemple permis de sauvegarder le contenu des « copies-lettres » encore lisibles de William Ritter, avant que la dissipation de l'encre ne transforme ces documents uniques en feuilles blanches... La BN consacre environ 10 % de l'enveloppe budgétaire globale dédiée aux microfilms pour des fonds et documents prioritaires provenant des ALS ; une liste est établie périodiquement par un groupe de travail : pour les écrivains francophones, les archives de Romain Rolland ou les cahiers de rêves de S. Corinna Bille devraient prochainement faire l'objet d'un microfilmage.

C'est à la fin des années 1920, soit trente ans environ après l'invention du cinématographe par les frères Lumière, que l'on commence à se servir de films pour reproduire des documents ; en 1937 des fabricants tels que Kodak ou Agfa lancent de nouveaux procédés spécialement conçus pour cet usage, avant que ne soit introduit en 1955 le film polyester, utilisé aujourd'hui encore pour sa robustesse et sa stabilité. La BN s'est très tôt intéressée à ce procédé comme en atteste la réalisation des premiers microfilms dans les années 1945-1946 – le nombre de prises de vue restant malgré tout très restreint puisqu'on n'en compte que 440 la première année et environ 4'000 la seconde. Le nombre de clichés augmentera sans cesse pour atteindre une centaine de milliers de prises de vue dans les années 1990 et un peu plus de 450'000 pour l'année 2012 seulement. À raison de 1200 prises de vue par microfilm, on imagine aisément le nombre important de nouvelles bobines qui viennent chaque année grossir les effectifs (entre 600 et 800). Et ce

d'autant plus qu'il existe deux types de microfilm puisque chaque contenu sauvegardé est présent en deux exemplaires ! En effet, aux côtés d'un *masterfilm* réalisé sur un support argentique (à l'instar des pellicules utilisées avant l'avènement de l'appareil photo numérique) et pouvant être conservé plusieurs centaines d'années (500 ans environ), on réalise une copie sur un film *díazo*, bien plus résistant et moins susceptible d'être rayé. Ce dernier est destiné aux utilisateurs et doit être renouvelé tous les 30 ans environ selon son état de conservation – il s'agit, pourrait-on dire, d'une « copie de travail », alors que le *masterfilm*, ou « copie de sauvegarde », demeure dans les magasins, à l'instar dorénavant du document original, évitant ainsi la détérioration engendrée par les quelques 6 à 8'000 consultations annuelles en libre-accès des films *díazo*. Nicole Béguin, responsable des microfilms au sein de la BN, commence d'ailleurs tout juste à réaliser de nouvelles copies des *masterfilms* pour remplacer les films *díazo* les plus abîmés.

Depuis l'avènement de l'informatique au cours des années 1990, qui coïncide d'ailleurs avec l'âge d'or du microfilm, un débat divise cependant les spécialistes : ne vaudrait-il pas mieux cesser de produire des microfilms et privilégier la numérisation des journaux et autres documents susceptibles de se détériorer ? Si le numérique possède un avantage incontestable en ce qui concerne l'utilisation et la diffusion des contenus (que l'on pense aux possibles et précieuses recherches plein-texte), le microfilm présente bien plus de garanties à l'heure actuelle en termes de conservation – outre la longue durée de vie du support, le microfilm est toujours consultable à l'œil nu et n'est donc pas soumis aux évolutions technologiques qui pourraient, par

exemple, entraver la lecture d'anciens formats numériques. Il est enfin plus facilement stockable et coûte moins cher (on parle d'environ 400.- chf. pour la réalisation d'un *masterfilm*). Il ne s'agit cependant pas ici de départager deux rivaux, l'idéal étant bien sûr de recourir aux deux procédés, cumulant ainsi leurs avantages respectifs (il est aussi possible de numériser des contenus à partir de microfilms et vice versa). À noter que la bibliothèque s'est d'ailleurs lancée dans des projets de ce type, autour notamment d'un journal italophone des Grisons et d'un quotidien schaffouois.

Alors, archaïque et démodé le microfilm ? Si ce mot-valise n'évoque peut-être plus grand-chose aux oreilles des jeunes générations à l'heure du « tout numérique », ce procédé particulier de « reproduction », inventé du temps où les ordinateurs en étaient à leurs balbutiements, demeure malgré tout encore largement utilisé par les institutions patrimoniales suisses. Les nombreux utilisateurs présents dans les locaux de la BN, la réalisation de nouvelles copies *díazo* à partir de *masterfilm*, le grand nombre de clichés réalisés ces dernières années ou encore le maintien de

l'enveloppe budgétaire consacrée à cette activité, sont autant de preuves, si besoin en est, de « l'actualité » du microfilm à l'aube du troisième millénaire ! Les petites bobines de film n'ont certes pas le « goût de l'archive » pour reprendre les mots d'Arlette Farge, elles ne procurent pas le plaisir visuel et tactile d'un beau fac-similé, et n'offrent pas le confort d'utilisation des formats numériques, mais, si chaque type de reproduction trouve sa place et sa raison d'être aujourd'hui, celle du microfilm s'impose : une reproduction facile et peu onéreuse pour une conservation durable.

Schein- und Schauobjekte: Die Kunst des Faksimile

MAGNUS WIELAND (SLA)
IN ZUSAMMENARBEIT MIT
BLANDA SCHÖNI (NB)

«facere simile» heisst «ähnlich machen», und zwar so ähnlich, dass ein blosses Auge den Unterschied zwischen Original und Reproduktion kaum mehr erkennt, selbst wenn beide nebeneinander liegen. Das Faksimile sieht täuschend echt aus. Zum Beispiel die faksimilierten Mikrogramme von Robert Walser, diese mit Miniaturschrift beschriebenen Zettelchen: Es lässt sich auf den ersten Blick kaum sagen, ob das Original oder eine Kopie vorliegt. Die winzige Schrift, das feine Kalenderpapier, Grösse und Kolorit, ja selbst die ausgefrante Abrissstelle des Zettels sehen sich verblüffend ähnlich. Erst wenn das Original in die Hand genommen wird, spürt man die Druckstellen des harten Bleistifts auf der Rückseite, die beim digital hergestellten Faksimile fehlen. Die Taktilität verrät das Original. Auch könnte die Echtheit eines Mikrogramms – horribile dictu! – mit Hilfe eines Radiergummis festgestellt werden: die Ori-

ginalschrift liesse sich, mit einiger Mühe zwar, entfernen, während dem Faksimile ein Radiergummi nichts anhaben kann. Das Original erweist sich durch seine Fragilität.

Prinzipiell wäre es aber auch denkbar, ein Mikrogramm mimetisch und kalligraphisch nachzuschreiben, das heisst, tatsächlich nochmals mit dem Bleistift die Schriftzüge Robert Walsers zu vollziehen, nicht also nur das Objekt, sondern den Schreibprozess selbst zu reproduzieren. Das wäre zwar sehr aufwändig, aber nicht unrealistisch. Soweit gehen Faksimilierungsarbeiten in der Regel indes nicht, aber doch schon sehr weit. Für das Schweizerische Literaturarchiv stellte Blanda Schöni, Mitarbeiterin im Dienst Konservierung und Restaurierung der Schweizerischen Nationalbibliothek, mit viel Detailliebe und Fingerspitzengefühl bislang zahlreiche Faksimiles her. Die kleine Dauerausstellung im Hesse-Saal mit Schmuckstücken aus der Sammlung des Schweizerischen Literaturarchivs besteht, wenige Objekte ausgenommen, fast ausschliesslich aus den Imitaten

von Blanda Schöni. Die Zimelien-schau ist zugleich auch eine beeindruckende Präsentation ihrer Kunstfertigkeit. Doch Blanda Schöni versteht die Herstellung von Faksimiles keineswegs als Kunsthandwerk, sondern als konservatorische Notlösung zum Schutz der Originale, die über längere Zeit den normalen Licht- und Luftverhältnissen ausgesetzt Schaden nehmen würden. Auch mit dem Begriff des Faksimile ist sie eher zurückhaltend, sie selbst möchte lieber von Attrappen sprechen: von nachgebauten Dokumenten mit den wesentlichen Eigenschaften des Originals. Attrappen, die zwar das Auge täuschen, allerdings nicht mit der Absicht, den Betrachter hinters Licht zu führen, sondern ihm orts- und situationsunabhängig eine Idee vom Originaldokument zu vermitteln. Das Faksimile als Attrappe dient, wie in anderen Bereichen auch, als Ersatzsimulation, um reale Schäden am Objekt selbst zu vermeiden. Faksimiles können problemlos präsentiert, angefasst, herumgereicht und begutachtet werden, was mit Originalen nicht so leicht bzw. oft nur bedingt möglich ist.

Wie wird man zur Faksimilemache-
rin? Eine Ausbildung dafür gibt es
nicht. Auch Blanda Schöni ist aus rei-
nem Zufall zu dieser Spezialtätigkeit
gekommen. Als gelernte Fotografin
(zur Zeit als Farbfotografie noch ein
Freifach war) und nach einem Prakti-
kum als Handbuchbinderin gelangte
sie in die damalige Landesbibliothek,
zuerst in die Buchbinderei, danach in
die eben neu geschaffene Abteilung
für Konservierung, wo sehr rasch
auch die Notwendigkeit der Herstel-
lung von Faksimiles erkannt wurde:
sei es für Demonstrationszwecke, sei
es als Leihgabenersatz für sehr fragi-
le Dokumente. Blanda Schöni über-
nahm diese Aufgabe, in die sie sich
erst sukzessive einfinden und vieles
zuerst autodidaktisch ausprobieren
musste. Heute ist sie jedoch profes-
sionell ausgerüstet: In einem Materi-
alschrank sammelt sie provisorisch
verschiedene Papiersorten (darunter
auch absichtlich vergilbte Blätter),
alte Füllfederhalter, sogar rostige
Klammern finden sich dort, die sie
aus konservatorischen Gründen von
den Originalen entfernt hat, den Fak-
similes jedoch bedenkenlos wieder
applizieren kann. Ohnehin erfordert
die Tätigkeit des Faksimilierens oft
gerade das pure Gegenteil conserva-

torischer Massnahmen. Um die Imita-
te den Originalen so ähnlich wie
möglich zu machen, gilt es, Papier-
ränder zu verschleifen, Ecken abzu-
reissen oder weisse Seiten zu ver-
schmieren. Blanda Schöni arbeitet
dann oft mit schmutzigen Fingern,
um die Flecken so authentisch wie
möglich aussehen zu lassen. All die
meist akzidentiellen Schäden, die
das Original aufweist, müssen dem
Faksimile absichtlich nochmals zuge-
fügt werden.

Für diese Arbeit braucht es hand-
werkliches Geschick und ein genaues
Auge, insbesondere aber ein Senses-
rium für die materielle Geschichte
des jeweiligen Originaldokuments.
Immer stellt sich zuerst die Frage:
Was ist mit dem Brief, mit dem Manu-
skript geschehen? Welche materiel-
len Spuren lassen sich erkennen?
Und wie sind sie hinterlassen wor-
den? Diese Fallgeschichten werden
dann an der zunächst makellosen
Kopie mimetisch nachvollzogen, bis
diese von der physischen Beschaf-
fenheit dem Original mit all seinen
Überlieferungsspuren, den Flecken,
Rissen und Schadstellen, gleich-
kommt. Mitunter geht Blanda Schöni
tatsächlich so weit und zieht einzelne

Schriftzüge eigenhändig mit dem
Bleistift nochmals nach, um den Gra-
phitganz der Handschrift möglichst
originalgetreu nachzuahmen. Trotz all
dieser Akribie bleibt das Original je-
doch unerreichbar und soll auch uner-
reichbar bleiben. Eine absolute Identität
ist weder möglich noch ist es das
Ziel, gewissermassen «Fälschungen»
herzustellen. Im Gegenteil muss stets
ersichtlich sein, dass es sich um ein
Imitat handelt, deshalb wird jedes
Faksimile mit einem Prägestempel
versehen, um es vom Original unter-
scheiden zu können. Obwohl es in
vielen Fällen auch genügen würde,
das Faksimile umzudrehen, denn
häufig wird nur die Schauseite simu-
liert, die Rückseite bleibt blank und
gibt das Dokument als Attrappe zu er-
kennen. Mitunter kann ein Faksimile
aber auch «originaler» als die Ori-
ginalvorlage ausfallen, wenn es zum
Beispiel durch die Herstellung unfrei-
willig älter oder abgenutzter aussieht.
Blanda Schöni weiss da eine hübs-
che Anekdote zu erzählen, als ein
auswärtiger Kunde einmal ernsthaft
glaubte, man hätte ihn aus Versehen
das Original mitnehmen lassen, dabei
handelte es sich bloss um ein – für
das Laienauge zu «authentisch» ge-
ratenes – Faksimile.

Reprographierecht und ProLitteris

ANDREA VOSER
(RECHTSDIENST PROLITTERIS)

Das schweizerische Urheberrechts-
gesetz sieht vor, dass dem Urheber
oder der Urheberin das ausschliessli-
che Recht an seinem bzw. ihrem
Werk zusteht (Art. 10 URG). Insbe-
sondere hat er bzw. sie das Recht,
Werkexemplare wie Druckerzeugnis-
se, Ton-, Tonbild- oder Datenträger
herzustellen und diese anzubieten,
zu veräussern oder sonst wie zu ver-
breiten. Wer also einen fremden ge-

schützten Text verwenden möchte,
benötigt hierzu grundsätzlich der Zu-
stimmung des Rechtsinhabers, d.h.
des Autors oder der Autorin, seines
bzw. ihres Rechtsnachfolgers, oder
des Verlages.

Allerdings sind im Urheberrechtsge-
setz Ausnahmen zu diesem Grund-
satz vorgesehen: So ist unter ande-
rem das ausschnittsweise Vervielfälti-
gen für den Unterricht in der Klasse
oder für die interne Information oder
Dokumentation in Betrieben, öffentli-

chen Verwaltungen, Instituten und
ähnlichen Einrichtungen erlaubt (Art.
19 URG, sogenannter «Eigenge-
brauch»). Eine Bewilligung der Be-
rechtigten ist für solche Nutzungen
nicht notwendig, diese sind von Ge-
setzes wegen gestattet (gesetzliche
Lizenz). Den Urheberinnen und Urhe-
bern und Verlagen steht im Gegen-
satz dazu ein Vergütungsanspruch zu
(Art. 20 URG). Die Rechtsinhaber
können diese Vergütungsansprüche
allerdings nicht selber geltend ma-
chen: Das Urheberrechtsgesetz

schreibt vor, dass nur eine Verwertungsgesellschaft, die dafür im Besitz einer entsprechenden Bewilligung des Instituts für Geistiges Eigentum ist, die Vergütungsansprüche für Vervielfältigungen im Rahmen des Eigengebrauchs einziehen kann.

Die ProLitteris, eine der fünf in der Schweiz zugelassenen Verwertungsgesellschaften, nimmt die Rechte an Werken der Literatur und der bildenden Kunst und Fotografie wahr. Sie zieht die Vergütungen für das ausschnittsweise Vervielfältigen in analoger und digitaler Form von geschützten Werken in Betrieben, öffentlichen Verwaltungen, Bibliotheken, Schulen und Reprographie- und Kopierbetrieben ein um sie an berechnete Urheberinnen, Urheber und Verlage im In- und Ausland zu verteilen. Für den Einzug der Vergütungen stützt sie sich auf zwei Tarife, und zwar den Gemeinsamen Tarif 8 (Fotokopien) und den Gemeinsamen Tarif 9 (betriebsinterne Netzwerke). Während der erstere das Vervielfältigen in

Papierform betrifft, regelt der zweite das digitale Vervielfältigen, d.h. das Speichern und Weiterverbreiten geschützter Werke und Leistungen in internen Netzwerken. Beide Tarife wurden mit den massgebenden Nutzerverbänden (u.a. DUN, economie-suisse, Gewerbeverband, EDK) ausgehandelt und von der Eidgenössischen Schiedskommission für die Verwertung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten genehmigt.

Letztes Jahr hat die ProLitteris unter dem Titel Reprographierecht und Netzwerke rund 13 Mio. CHF an die Berechtigten verteilt. Um an der Verteilung teilzuhaben, ist der Abschluss eines Mitglieder- oder Mandatsvertrag mit der ProLitteris notwendig. Die Verteilung findet aufgrund der Werkmeldungen der Mitglieder bzw. Auftraggeber statt, in einigen Bereichen hingegen aufgrund der Meldungen der Nutzer. Massgebend ist das Verteilungsglement der ProLitteris, welches vom

Institut für Geistiges Eigentum genehmigt wurde. Die Verteilung im Bereich Reprographie und Netzwerke erfolgt nach einem ausgeklügelten Punktesystem. Veröffentlichte und im Handel gegen Entgelt erhältliche Werke können je nach Gattung für einen bestimmten Zeitraum gemeldet und entschädigt werden. So erhalten Berechnete an belletristischen Werken zum Beispiel während 25 Jahren nach Erscheinen Entschädigungen. Demgegenüber bleiben wissenschaftliche Werke während 10 Jahren in der Verteilung. Journalistische Werke hingegen können nur im Erscheinungsjahr gemeldet und entschädigt werden. Massgebende Kriterien für die Verteilung sind unter anderem der Umfang (Anzahl Seiten) des Werkes, der Verkaufspreis, die Anzahl Berechneten sowie die Auflagenhöhe. Bei der letzten Verteilung im Jahre 2012 hat ein Journalist für einen Artikel zwischen CHF 2 und CHF 5 erhalten, eine Autorin für einen Roman ca. 20 CHF und für eine Dissertation ca. CHF 50.

[Informationen | Informations | Informazioni | Infurmaziuns]

Lavorando sulle carte – Autrici e autori della Svizzera italiana nel secondo Novecento

Giornate di studio,
16 – 17 gennaio 2013

LUCIANO CAVALIERE (ASL)

Con *Lavorando sulle Carte* si sono svolte due giornate di studio incentrate su autrici e autori della Svizzera italiana nel secondo Novecento. Il convegno si era finalizzato in primo luogo di dare la possibilità a giovani ricercatori di presentare i loro lavori, in secondo luogo si intendeva avvicinare, e per certi aspetti anche far riscoprire, autrici e autori svizzeri di lingua italiana, non soltanto ad un ampio pubblico ma anche a docenti d'italiano delle scuole medie superiori. Alle presentazioni dei giovani ricercatori hanno fatto da cornice diversi contributi di studiosi da università italiane e svizzere. In accompagnamento alle due giornate è stata inoltre allestita nella sala esposizioni della Biblioteca Nazionale una mostra aperta al pubblico di documenti, fotografie e prime pubblicazioni delle autrici e degli autori trattati, provenienti dai fondi dell'Archivio svizzero di letteratura e da altri enti pubblici e privati.

La prima giornata di lavori è iniziata con un dialogo aperto fra i professori Pietro De Marchi (Univ. di Zurigo) e Guido Pedrojetta (Univ. di Friburgo). Dai ricordi del milanese De Marchi e del ticinese Pedrojetta è andata delineandosi una scrittura svizzero-italiana pressoché sconosciuta nella Milano degli anni '60-'70,

mentre contemporaneamente in Ticino la letteratura percorreva i banchi di scuola in antologie pubblicate in loco, contenenti testi i cui autori non di rado erano gli insegnanti stessi. Man mano che la conversazione avanzava la scrittura della Svizzera italiana ha iniziato a prendere forme più nitide e nomi di celebri autori italiani come Italo Calvino, Giorgio Manganelli e Carlo Emilio Gadda si sono avvicinati a quelli di colleghi elvetici come Plinio Martini, Alice Ceresa, Giorgio Orelli, nella reciproca interazione su di un continuum culturale al di qua e al di là della frontiera.

Ha aperto la carrellata di presentazioni di studi Matteo Ferrari (Univ. di Friburgo) con un intervento sulle vicende editoriali de *Il fondo del sacco* di Plinio Martini. Ferrari ha mostrato esempi del labor limae dell'autore, evidenziando soprattutto come Martini tendesse nelle correzioni più verso l'ampliamento del testo che verso la cassazione di parti di esso.

Alla maniera inversa sembra lavorare invece Giovanni Orelli, come ha spiegato Francesca Puddu (Univ. di Zurigo) nell'intervento successivo. Orelli nel rifinire *L'anno della valanga* scarna il testo di aggettivi e avverbi superflui, ma anche di riferimenti spaziotemporali assoluti, attuando un movimento dal particolare al generale che sposta volontariamente il testo verso un modello universale di letteratura definita «artificiosa».

Nel terzo intervento Roberta Deambrosi (Univ. di Zurigo) ha portato alla luce una rielaborazione interlinguistica dell'autrice Anna Felder e del suo traduttore Federico Hindermann nel romanzo *Tra dove piove e non piove*. La Deambrosi ha fatto notare come in molte bozze dell'opera ricorrano correzioni e appunti fatti direttamente dalla mano di

Hindermann in tedesco, suggerimenti che non verranno poi recepiti in toto dall'autrice nella sua versione definitiva, ma che riaffioreranno in buona parte nella traduzione tedesca che vedrà la sua nascita quasi in parallelo col testo italiano. In proposito abbiamo potuto ascoltare la voce della stessa Anna Felder, presente fra il pubblico, che ha affermato di non serbare pressoché alcun ricordo riguardo ai particolari di questa doppia genesi. Ciò dimostra quanto sia importante e necessario conservare e studiare i fondi d'autore al fine di ricostruire momenti nevralgici durante la produzione di un'opera, dettagli importanti che andrebbero altrimenti perduti.

Ha chiuso infine la prima giornata il poeta ticinese Fabio Pusterla, che ha fatto riflettere il pubblico sui limiti della ricerca scientifica, e sull'esempio di una sua poesia ha provato quanto possa risultare ostico, se non impossibile, risalire da un testo finito alla sua fonte d'ispirazione originaria e ricostruirne il processo creativo.

La seconda giornata si è aperta con una tavola rotonda sugli archivi d'autore e sulle problematiche che questi comportano, non solo per la ricerca ma anche dal punto di vista della loro conservazione e mediazione.

Si è passati nuovamente ai singoli interventi con Maria Pertile (Centro di Studi Famiglia Capponi) che ha presentato l'edizione da lei curata dell'opera in poesia di Remo Fasani: «un prezioso oggetto-libro», come lo ha descritto la ricercatrice, recentemente pubblicato presso la casa editrice Marsilio.

Dall'Università di Spalato Katarina Dalmatin ci ha poi avvicinati tramite la genesi del romanzo *Puck* alla figura poliedrica di Grytzko Mascioni, romanziere, saggista e giornalista in costante bilico fra le frontiere.

Da una ricerca di Marino Fuchs (Univ. di Losanna) sul fondo Enrico Filippini della Biblioteca Cantonale di Locarno si è delineato il complesso profilo del cofondatore del Gruppo '63. È da notare come sia il discente che altri esperti presenti abbiano a questo punto biasimato l'impossibilità di accedere all'archivio editoriale della Feltrinelli, dove Filippini fu consulente letterario per quasi un decennio fino al '68, precludendo così per ora una più ampia ricostruzione di un personaggio chiave della neoavanguardia italiana.

Di seguito Monika Schüpbach (Univ. di Zurigo) e Giovanna Cordibella (Univ. di Berna) presentando i frutti delle loro ricerche sul fondo Alice Ceresa hanno aperto uno spiraglio attraverso cui si è potuta intravedere la complessa fucina scrittorica dell'autrice, in cui ella forgiava opere dagli ingranaggi linguistico-narratologici finemente articolati e avanguardistici, alcune delle quali non trovarono mai la strada della pubblicazione per volontà stessa della scrittrice.

La giornata è volta al termine con due interventi sul poeta Giorgio Orelli. Alice Spinelli (Univ. di Pavia) ha illuminato sotto una prospettiva di linguistica comparata il lavoro del poeta che traduce un suo collega in una versione italiana di Goethe, rivelando in Orelli traduttore un gioco di ricerca poetica intra e intertestuale al contempo.

Yari Bernasconi (Univ. di Friburgo) ha messo fine ai lavori portando gli astanti a spasso attraverso secoli di cultura occidentale nella presentazione del suo lavoro di ricerca sulle potenziali fonti nella poesia di Giorgio Orelli.

Durante le giornate di *Lavorando sulle Carte* si è notato un interessato coinvolgimento alle discussioni e ai dibattiti da parte di tutto il pubblico in sala, grazie anche alla partecipazione di parenti e amici degli autori trattati. Il convegno ha beneficiato inoltre di una buona risonanza a livello dell'informazione pubblica: presenti stampa, radio e televisione della

Svizzera italiana. Dal punto di vista della ricerca nelle due giornate si è potuta riscontrare la tendenza di giovani ricercatrici e ricercatori verso un modello di studio che volge ad osservare la scrittura della Svizzera italiana attraverso una prospettiva di ampio respiro. Gli studi da essi presentati rientrano tutti in un discorso scientifico che si sposta consapevolmente oltre la frontiera, confrontandosi e abbracciando idealmente quel particolare movimento culturale cosmopolita che ha caratterizzato la prima generazione di scrittori e scrittrici europei del dopoguerra. Da questa nuova tendenza di studi è nato grazie al finanziamento del Fondo Nazionale Svizzero il progetto *Pratiche d'autore*, in esso si intende raccogliere una bibliografia il più estesa possibile su autrici e autori della Svizzera italiana, un importante progetto in costante crescita i cui dati sono già consultabili online sul sito dell'Archivio svizzero di letteratura.

Lokalbericht

Zum Projekt der digitalen textgenetischen Edition von Hermann Burgers erstem Romanversuch

SIMON ZUMSTEG

Selbst profunde Kennerinnen und Kenner des Werks von Hermann Burger (1942–1989) gehen bislang davon aus, dass es in der schriftstellerischen Entwicklung dieses mehrfach preisgekrönten Schweizer Autors einen qualitativen Sprung gibt, der sich zwischen seinem Prosadebüt *Bork* von 1970 und dem hochartistischen Roman *Schilten: Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* von 1976 ereignete und scheinbar aus dem Nichts erfolgte. Dass dem aber wirklich nur scheinbar so ist, zeigt sein erster, zu Lebzeiten

unveröffentlicht gebliebener Roman, an dem er von 1970 bis 1972 gearbeitet hat, ehe er das Vorhaben nach Abschluss seines Germanistikstudiums anfangs 1973 zugunsten der (sehr) «allmählichen Verfertigung» von *Schilten* zurückstellen und nicht wieder aufnehmen sollte. Der maschinengeschriebene Text trägt den Titel *Lokalbericht*, umfasst drei Teile und befindet sich heute – ebenso wie dessen zahlreiche Vorstufen – in Burgers Nachlass.

Ziel des unter der Leitung von Irmgard Wirtz am Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) angesiedelten und vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojekts ist es, binnen der Laufzeit von drei Jahren (2013–2016) die Entstehungsgeschichte dieses Romans zu rekonstruieren und das Resultat in Kooperation mit dem Cologne Center for eHumanities (CCeH), Universität zu Köln, als textgenetische Erstausgabe in elektronischer Form online zugänglich zu machen sowie komplementär die editorisch erschlossene Version der Transkription in Buchform zu veröffentlichen. Dank dieser Vorgehensweise lassen sich mehrere Fliegen mit einer Klappe schlagen: Mit Blick auf die Schreibprozessforschung vermag das aufgrund der ungewöhnlich reichhaltigen Belegdichte von Burgers Nachlass beispielhaft zur Erhellung der Textentstehung beizutragen. Mit Blick auf Burgers Autorenvita wiederum erweist sich der *Lokalbericht* just als «missing link» zwischen der eher traditionellen Poetik von *Bork* und der Artistik von *Schilten*. Die geplante Edition schliesst demnach eine Lücke im Gesamtwerk des Aargauers und zeigt zugleich auf, dass der Wechsel zu seinem charakteristischen Stil eben keineswegs sprunghaft geschah. Bereits in seinem ersten Roman nämlich übt sich Burger in sein autoreflexives Schreibverfahren ein, wird doch im Text ständig auch dessen Entstehungsprozess thematisiert.

Diese textuelle Eigenart verlangt dementsprechend nach einer Editonstechnik, welche die wechselseitig

ge Abhängigkeit von Schreibpraxis und Poetologie für die Benutzenden nachvollziehbar werden lässt, und genau das ermöglicht die digitale Aufbereitung und Präsentation des Textkorpus: Zum einen wird via Faksimilierung der Dokumente (Digitalisate) die Materialität von Burgers Schreibprozess sichtbar gemacht, zum anderen werden die komplexen Abhängigkeitsverhältnisse der einzelnen Textstufen zueinander abgebildet. Zudem ist so auch die Nutzbarkeit der Edition nachhaltig gewährleistet.

All dies bedeutet nun freilich keinesfalls, dass nicht der Text selbst der eigentliche Star sei und bleibe, denn der *Lokalbericht* wird nicht zuletzt getragen von jenem (germanistischen) Humor, der später zu einem Markenzeichen Burgers geriet. Kostprobe gefällig? «Was bleibt aber», entstellt der Protagonist Günter Frischknecht – wie sein Erfinder angehender Schriftsteller und Literaturwissenschaftler in Personalunion – im ersten Teil des Romans einen berühmten Hölderlin-Vers, «was bleibt aber, dichtet der Stifter.» –

In und um Italien herum

Zum Projekt der Edition einer Prosa-Auswahl aus Heinrich Federers Werk

SIMON ZUMSTEG

Einst eine grosse Nummer der Schweizer Literatur und bis über die Landesgrenzen hinaus bekannt, gekauft und gelesen, ist Heinrich Federer (1866–1928) heute eher in Vergessenheit geraten. Über die Gründe dieser Entwicklung gibt es verschiedene Mutmassungen: Sei es, dass ihm in erster Linie nach wie vor hartnäckig das Etikett des braven Heimatdichters aus der Innerschweiz an-

haftet, oder sei es, dass er – aufgrund der bisherigen Editions-geschichte – vorschnell in die Ecke katholischer Erbauungsliteratur gestellt wird. So nachvollziehbar diese Einordnungen jedoch auch sein mögen – was darob meist ignoriert wird, sind die noch gegenwärtig aktuellen Komponenten von Federers Werk. Ins Feld führen liessen sich hierbei etwa Stichworte wie Sozial- und Zivilisationskritik oder Toleranz. Besonders interessant aber mutet überdies ein Aspekt an, der in Federers Schaffen eine zentrale Rolle spielt.

Zwischen 1903 und 1914 hat Federer fast jährlich Italien bereist und in dieser Zeit eine Fülle von Texten unterschiedlicher Gattungen (Reisebriefe, Erzählungen) über sein Sehnsuchtsland verfasst. Zudem weilte der asthmakranke Autor auch wiederholt im italienischsprachigen Graubünden (Misox) sowie im Tessin und schrieb darüber etliche Feuilletons. Diese Texte sind heute unter anderem insofern von Bedeutung, als sich Federer damit einerseits auf ganz eigene Weise in die deutschsprachige Italienrezeption, den «Mythos Italien» (Martin Luchsinger) eingeschrieben hat. Andererseits verhandeln sie schier unablässig das Problem von Identität und Alterität, womit sie sich auch im Rahmen der seit einiger Zeit geführten Interkulturalitätsdebatte als ergiebig erweisen. Da nun viele dieser Schriften momentan nicht mehr greifbar sind, ja: zum Teil gar unveröffentlicht in Federers Nachlass liegen, sollen sie editorisch aufbereitet und der breiteren Öffentlichkeit wieder respektive erstmals zugänglich gemacht werden.

In der von Anna Fattori (Rom), Corinna Jäger-Trees (Bern) und Simon Zumsteg (Zürich) besorgten Edition *In und um Italien herum*, deren Erscheinen für 2014 in der Reihe «Schweizer Texte: Neue Folge» geplant ist, werden die ausgewählten Texte in einem Begleitwort sowohl historisch als auch gattungs- und medien-spezifisch kontextualisiert, (wo angebracht) mit einem erklärenden Stellenkommentar versehen sowie

mit geeigneten Dokumenten aus Federers Nachlass illustriert. Ziel des allem voran durch ein grosszügiges Legat der Familie Blumer-Kindlimann ermöglichten Projekts ist es somit nicht zuletzt auch, ein neues und anderes Licht auf diesen Schriftsteller zu werfen, dessen Werk eben weit mehr zu bieten hat als jene biedere Heimatromantik, für die es heutzutage – wenn überhaupt noch – gemeinhin bekannt ist.

Emmy Hennings: Ausgewählte Werke

CHRISTA BAUMBERGER (SLA)

Bekannt ist Emmy Hennings (1885–1948) bislang vor allem als einziges weibliches Mitglied (neben Sophie Taeuber-Arp) der Zürcher Dada-Gruppe, als Muse der expressionistischen Dichtergeneration und als Frau Hugo Balls, die als spätere Nachlasswalterin und Autorin mehrerer biographischer Schriften seine Rezeption massgeblich beeinflusste.

Erst seit einigen Jahren wird Hennings selber als bedeutende und äusserst facettenreiche Autorin der literarischen Moderne wiederentdeckt und gewürdigt. Ihr literarisches Werk lässt sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts nur schwer auf einen Begriff bringen oder kategorisieren. In den 1910er und 1920er Jahren vor allem als dem Expressionismus nahestehende Lyrikerin und als Mitbegründerin des Zürcher Dadaismus bekannt, schrieb sie parallel dazu auch zwei Romane, *Gefängnis* (1919) und *Das Brandmal* (1920), die von der Kritik stark beachtet und gelobt wurden. Hennings verband experimentelle Prosa mit scheinbar konventionellem Erzählstil, entwickelte dabei neue Formen der Autobiographie und schrieb zugleich ihr radikal unkonventionelles Leben immer wieder in

eine Legende mit märchenhaften Zügen um. Während ihre frühen Werke im Umkreis der wichtigsten Strömungen der literarischen Avantgarde zu situieren sind, zeigen die späteren Arbeiten eher Züge neuro-mantischer Lyrik. Es entstanden Bearbeitungen religiöser Themen und Motive, (Heiligen-)Legenden und Märchen, aber auch Reiseberichte, Literaturkritiken und eine Vielzahl an Feuilletons.

Die kommentierte Ausgabe ausgewählter Werke möchte das zu weiten Teilen vergriffene oder nur verstreut in Zeitungen und Zeitschriften publizierte Werk von Emmy Hennings erstmals in seiner Vielfalt und Einzigartigkeit zugänglich machen. Die Edition soll einerseits den textkritischen Ansprüchen literaturwissenschaftlicher Rezeption gerecht werden, zugleich jedoch möglichst viele Facetten dieser immer wieder an den Rand gedrängten Autorin einem breiteren Lesepublikum zugänglich machen.

Die Ausgabe ist auf sechs Einzelbände angelegt: Zwei Bände präsentieren das frühe Prosaschaffen, die beiden Romane *Gefängnis* (1919) und *Das Brandmal* (1920) mit ihrer jeweiligen Werkgenese und Wirkungsgeschichte sowie weiteren thematisch anknüpfenden kürzeren Texten. Ein Band dokumentiert das lyrische Werk in all seinen Entwicklungen während mehr als dreissig Jahren, von den frühen 1910er Jahren bis zum Tod 1948. Ein weiterer Band bietet einen Überblick über das Feuilletonschaffen und ausgewählte Briefe aus der umfangreichen Korrespondenz schliesslich geben Aufschluss über Hennings' vielfache Vernetzung im deutschen Literaturbetrieb, die private und künstlerische Partnerschaft mit Hugo Ball und die enge Freundschaft mit Hermann Hesse. Die Werkausgabe Emmy Hennings entsteht in Kooperation zwischen dem Schweizerischen Literaturarchiv SLA (Irmgard Wirtz, Christa Baumberger, Franziska Kolp) und Nicola Behrmann (Rutgers University, New Jersey).

[Neuerscheinungen]

Quarto 36: Ludwig Hohl

Das Schweizerische Literaturarchiv widmet die 36. Ausgabe seiner Zeitschrift *Quarto* dem Schweizer Schriftsteller und «Penseur» Ludwig Hohl (1904–1980). Nach langjährigen Aufenthalten in Paris, Wien und Den Haag liess Hohl sich schliesslich unter prekären Bedingungen in Genf nieder. Dort hauste er in einem Kellergeschoss an der Rue David Dufour und erlangte als notorischer «Kellerphilosoph» Kultstatus.

Ein Schwerpunkt im Heft gilt Hohls philosophischem Haupt- und Lebenswerk *Die Notizen*, das materiell aus Tausenden von Zetteln mit Aufzeichnungen und Betrachtungen hervorgegangen ist. *Die Notizen* sind, gerade in Relation zur nachgelassenen Zettelwirtschaft, bis heute nicht ausreichend erforscht. Quarto 36 vereinigt nun mehrere Beiträge dazu, die teilweise aus Referaten an der wissenschaftlichen Gedenkveranstaltung hervorgegangen sind, die 2010 im Rahmen des SNF-Projekts *Die Philosophie Ludwig Hohls in den «Notizen»* an der Universität Luzern durchgeführt wurde.

In einer Reihe weiterer Beiträge bietet das Heft aber auch neue Einblicke in Ludwig Hohls Körperkult, seine Bergsteigerei und seine frühen «Epischen Grundschriften». Auch Hohls Verhältnis zum Dichterkollegen Friedrich Dürrenmatt sowie die Rezeption seiner Denkprosa bei Reto Hänni im (sub)kulturellen Umfeld der 1980er Jahre werden thematisiert.

Der Autor selbst kommt ebenfalls zu Wort: Eröffnet wird die Ausgabe durch einen exklusiven Teilabdruck der in dieser Form bislang unpublizierten Gespräche, die der Filmemacher Alexander J. Seiler im Jahr 1978 mit ihm führte. Und last but not least wird ein kleines Heft mit Porträtzeichnungen von Ludwig Hohl hier zum ersten Mal veröffentlicht, in dem er sein ganz persönliches Bild der Schweiz und ihrer Bewohner zeichnet.

Archives littéraires et poétiques d'archives. Écrivains et institutions en dialogue

Literaturarchiv – Literarisches Archiv

Zur Poetik literarischer Archive

Sous la direction de / Herausgegeben von Stéphanie Cudré-Mauroux & Irmgard M. Wirtz
Göttingen, Wallstein, 2013

STÉPHANIE CUDRÉ-MAUROUX (ALS)

Lorsque l'expression « Poétiques d'archives » est choisie pour partie du titre d'un symposium, on pourrait être amené à penser, au débotté, qu'elle va désigner l'usage que font les écrivains de documents d'archives – manuscrits, lettres ou photographies – dans leurs œuvres. Quelque chose comme cet « imaginaire de la trace authentique¹ » que décrivait en 2008 Marie-Pascale Huglo, dans sa présentation du numéro de *Protée*, la revue canadienne de sémiotique qui portait le titre légèrement variant du nôtre: « Poétiques de l'archive ». Un déterminant supprimé, un changement en nombre, et voici, d'un titre à l'autre, les enjeux entièrement révisités. M^{me} Huglo et ses co-rédacteurs choisissaient idéalement leurs exemples dans *Les Vies antérieures* de Gérard Macé, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon ou *Miette* de Pierre Bergounioux, auxquels on ajouterait volontiers, plus récents, *Les Onze* de Michon, ou *Les Bienveillantes* de Littell. Tous ces écrivains utiliseraient l'archive comme un ancrage dans la réalité, créditant leur récit ou leur fiction d'un surcroît d'authenticité: c'est ce que Roland Barthes désignait dans *La Chambre claire*, comme « le réel à l'état de passé² », l'effet de réel

¹ *Protée*, Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques, dir. Nicolas Xanthos, vol. 35 numéro 3, hiver 2007-2008, p. 7.

² Titre du très bel article de Marielle Macé dans le même numéro de *Protée*, pp. 43-50: « 'Le réel à l'état de passé': passion de l'archive et reflux du récit ».

à l'état de passé... *Ça a été!* L'imaginaire se greffe alors sur l'autorité de l'archive et s'en enrichit. Marielle Macé suggère une « mémoire revivifiée à la source des *exempla*³ ».

Mais ici, nous nous concentrons sur un groupe particulier d'archives qui se sont constituées plus récemment: les archives *littéraires* (au sens de la définition de Dilthey de 1889). C'est la deuxième partie de notre titre, on l'aura compris. Or si l'on utilise aussi le terme *collection* pour désigner un ensemble non complet de documents littéraires – rassemblés parfois par d'autres mains que celles de l'écrivain lui-même –, lorsque l'on parle de *fonds d'écrivains*, on sait que le mot recouvre des réalités diverses, – pas toujours aussi totalisantes qu'on aurait pu le souhaiter. Quand bien même le chercheur, le généticien ou le biographe se plaindraient à rêver être en présence, par ses archives, de la totalité de la vie créatrice d'un auteur, tous savent qu'il n'en est rien, que cela relèverait de l'illusion. Ils savent qu'avant même de se mettre au travail et d'interpréter, ils ont l'obligation de s'informer de la façon dont l'archive s'est constituée. Qui a réuni les documents à étudier? À quel moment ce rassemblement a-t-il eu lieu? Est-il le fait de l'auteur lui-même? Avant, après son décès? Y a-t-il eu intervention d'un tiers? Y a-t-il eu tri, élimination? Tous les collaborateurs de ce volume travaillent avec et sur des fonds littéraires, et en connaissent parfaitement l'infinie diversité. Ce sont leurs interventions d'experts, lors de ce symposium bernois, leurs exemples, leur expérience d'archivistes et de chercheurs qui ont permis de préciser des typologies...

Le volume comprend des textes de **Pierre-Marc de Biasi**, Dir. de l'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes / ENS, Paris), dir. de recherche au CNRS, peintre et sculpteur. **Sylviane Dupuis**, Poète, dramaturge et critique, chargée de cours à l'Université

de Genève. En dialogue avec Stéphanie Cudré-Mauroux.

Bernhard Fetz, Direktor Österreichisches Literaturarchiv der Nationalbibliothek, Wien.

Christian Haller, Schriftsteller, Laufenburg. En dialogue avec Ulrich Stadler.

Andreas Kilcher, Prof. für Literatur- und Kulturwissenschaft, ETH, Zürich.

Krzysztof Pomian, Dir. de recherche au CNRS (France), prof. à l'Université Nicolas Copernic à Torun, et dir. scientifique du Musée de l'Europe à Bruxelles.

Ulrich Raulff, Direktor des Deutschen Literaturarchivs, Marbach.

[Erschliessungs - berichte]

Archiv Christian Haller

MICHA ZOLLINGER

Das Archiv von Christian Haller wurde im Rahmen eines Praktikums ab Frühling 2011 im SLA bearbeitet. Rund ¾ des vorhandenen Materials konnten während dieser Zeit in ca. 90 Archivschachteln umgelagert und inventarisiert werden. Damit war der Grossteil der Dokumente bereits in der Archiv-Datenbank SCOPE verzeichnet. Dank dem dreimonatigen Stipendium des SLA-Fördervereins im Winter 2012 konnte die Arbeit am Archiv Haller wieder aufgenommen und fortgeführt werden.

Schon seit seiner Jugend schreibt Christian Haller literarische Texte. Anfangs widmete er sich vor allem der Lyrik und dem Verfassen von kurzen Erzählungen. Dabei wurde er beeinflusst von Max Vögeli (später Michael West), in dem er einen literarischen Mentor fand. 1980 publizierte Haller sein erstes Buch, den Erzählband *Die Hälfte der Träume*, und 1984 folgte die moderne Märchensammlung *Prinz Ramins Baum*.

1991 erschien mit *Strandgut* der erste Roman Hallers, nachdem er mehrere Romanprojekte nicht publizieren konnte. Ein zentrales Motiv in

diesem Werk ist der Hirntumor des Protagonisten und der damit einhergehende, langsame Verlust der Sprache; dieses Motiv reflektiert Hallers Auseinandersetzung mit der Krankheit seines Freundes Michael West.

Es folgten weitere Prosapublikationen bis Haller mit seiner autobiographisch gefärbten *Trilogie des Erinnerns* Anfang 2000 breite Anerkennung fand. In der bei Luchterhand erschienenen Roman-Trilogie, bestehend aus *Die verschluckte Musik* (2001), *Das schwarze Eisen* (2004) und *Die besseren Zeiten* (2006), widmet sich Haller intensiv seiner eigenen Familiengeschichte. Er rekonstruiert darin das Leben seiner Eltern, indem er Erinnerungen, Zeitdokumente und Weltgeschichte atmosphärisch verdichtet. Im Frühjahr 2013 erschien Hallers neuestes Werk, der Roman *Der seltsame Fremde*.

Christian Hallers Prosa wird ergänzt durch ein umfangreiches lyrisches Werk und Theatertexte, die er neben seinen dramaturgischen Arbeiten veröffentlichte. Zahlreiche essayistische und publizistische Arbeiten runden das Œuvre ab.

Das Archiv von Christian Haller enthält Notizen, Dispositionen, Manuskripte, Typoskripte, Arbeitsfassungen, Lektorate und Druckfahnen zu sämtlichen seiner Texte. Es gibt darunter eine beträchtliche Anzahl von Dokumenten als Zeugen von abgebrochenen literarischen Projekten, auf die der Autor zum Teil später wieder zurückgegriffen hat. Das wohlgeordnete Archiv dokumentiert Hallers literarische Tätigkeit praktisch lückenlos, da auch ergänzende Materialien, Sammlungen, Objekte, Korrespondenzen und Fotografien vorhanden sind. Ausserdem befinden sich darin die Dokumentation zum Nachlass von Adrien Turel sowie als Kryptonachlass das Archiv von Michael West.

Im Zuge des SLA-Förderverein-Stipendiums konnten die noch nicht bearbeiteten Dokumente aus dem Archiv Haller umgelagert und verzeichnet werden. Ein Schwerpunkt war

³ *Ibid.*, p. 48.

dabei die Inventarisierung der Materialien von Hallers neueren Werken *Im Park* (2008) und *Die Stecknadeln des Herrn Nabokov* (2010) sowie einiger Lyrikbände. Hinzu kam die Verzeichnung der umfangreichen Korrespondenz Hallers, die neben persönlichen Beziehungen und der Verlagskommunikation auch den Austausch mit Autorenkollegen und -kolleginnen dokumentiert. In den bisher gut 15 Archivschachteln befinden sich beispielsweise Briefe von und an Markus Bundi, Erika Burkart, Monica Cantieni, Georg Kreisler, Adolf Muschg oder Peter Stamm. Nebst weniger Lebensdokumente konnten schliesslich auch die Sammlungen umgelagert und verzeichnet werden. Darin befinden sich insbesondere Zeitungsbelege von Hallers publizistischen Arbeiten, Artikelsammlungen zu diversen Themen sowie Reisedokumentationen, die Haller in seinen Arbeiten verwendet hat.

So konnte zum Abschluss des Stipendiums das rund 120 Schachteln umfassende Archiv Christian Haller (vorläufig) fertig gestellt werden. Ab Ende Februar 2013 ist es über die Datenbank *HelveticArchives* online zugänglich. Es wird laufend um Nachlieferungen erweitert.

Erschliessungsbericht des Archivs von Mariella Mehr

GRETTA BOTT

Als jenes Kind wurde Mariella Mehr (*27.12.1947 in Zürich) Opfer des Pro-Juventute-Programms «Kinder der Landstrasse». Von ihrer Mutter getrennt, verbrachte sie ihre Kindheit und Jugend in diversen Erziehungs-, Haft- und psychiatrischen Einrichtungen. Hinzu kamen Aufenthalte bei Pflegefamilien. 1975 begann Mariella Mehr sich publizistisch und gesellschaftspolitisch zu engagieren. Dabei setzte sie sich massgeblich für eine Wiedergutmachung von Seiten der Pro Juventute ein. Um 1980 be-

gann ihre schriftstellerische Karriere. Die Themen Gewalt, Macht und Minderheiten finden sich nicht nur in ihrem ersten Roman *Steinzeit* (1981), sondern auch in der Trilogie der Gewalt: *Daskind* (1995), *Brandzauber* (1998) und *Angeklagt* (2002). Neben Romanen schrieb Mariella Mehr aber auch Dramen, beispielsweise *Kinder der Landstrasse* (1987), und in jüngerer Zeit vor allem Gedichte, die durch ihren sprachschöpferischen Reichtum beeindrucken. Bis 1997 lebte Mariella Mehr in der Schweiz. Aufgrund von psychischen und physischen Angriffen auf ihre Person und ihre Herkunft zog sie in ein «freiwilliges Exil» nach Italien, wo der Gedichtband mit dem sprechenden Titel *Nachrichten aus dem Exil* entstand. Bis heute lebt sie gemeinsam mit ihrem Ehemann in der Toskana.

In einem zweimonatigen Stipendium des Fördervereins SLA sollte der Werkteil und ein Teil der Korrespondenz von Mariella Mehrs Archiv erschlossen werden. Ein Teil der Dokumente war bis im Sommer 2011 von Hugo Sarbach gesichtet und vorsortiert, jedoch nur teilweise erschlossen worden. Ein Inventar der Werke und teilweise der Korrespondenz lag vor. Im Herbst 2012 wurden nun ca. 25 Archivschachteln zunächst grob in die Kategorien Werke, Briefe, Lebensdokumente und Sammlungen vorsortiert. Im Werkteil konnte eine fast vollständige Werkgenese des Romans *Angeklagt* zusammengestellt werden. Durch handschriftliche Anmerkungen sowie Korrekturen der Autorin und durch Recherchematerial, das sie gesammelt hat, kann man ihre Arbeitsweise und ihren Schreibprozess detailliert nachvollziehen. Dies gilt auch für die beiden Gedichtbände *Widerwelten* und *Nachrichten aus dem Exil*, zu denen viele Typoskripte existieren.

Das Archiv von Mariella Mehr zeichnet sich vor allem durch eine grosse Korrespondenz aus. Von besonderem Wert für den Benutzer sind dabei sogenannte «Briefkopienhefte», in denen Kohlepapier-Durchschläge von Briefen enthalten sind. So finden

sich beispielsweise längere Briefwechsel mit Autoren-Kollegen wie Kurt Marti, Franz Hohler oder Heinz Schaffroth, die Mariella Mehr durch ihre Mitgliedschaft in der Gruppe Olten (heute ADS) kennenlernte. Auch hieraus ergeben sich wichtige Erkenntnisse für das Entstehen ihrer Werke: In der Korrespondenz mit Übersetzerinnen und Freunden werden literarische Themen, Übersetzungsfragen und Sprachschöpfungen besprochen.

Eine von Christa Baumberger und Annetta Ganzoni konzipierte Soirée mit und für Mariella Mehr rundete das Stipendium ab. Der Schauspieler Philipp Nauer präsentierte in einer Lesung Gedichte und Prosatexte. Ein Gespräch mit der Übersetzerin Anna Ruchat gab Auskunft über die Übersetzung ins Italienische und die Aufnahme ihres Werks in Italien. In zwei Vitrinen wurden dazu passende Kostproben aus dem Archiv gezeigt: Die Textgenese von *Angeklagt* wurde dokumentiert und der Übersetzungsprozess anhand von Typoskripten und Korrespondenz mit Anna Ruchat aufgezeigt.

Das Archiv von Mariella Mehr ist noch nicht vollständig erschlossen. Es warten noch etwa 80 von Hugo Sarbach bereits vorsortierte sowie noch etwa 40 nicht gesichtete Archivschachteln auf die weitere Bearbeitung.

[Neuerwerbungen | Nouvelles acquisitions]

Archiv Charles Lewinsky

Ein Tausendsassa ist er, der Zürcher Autor, Dramaturg und Regisseur Charles Lewinsky: In seiner über dreissigjährigen Schreibkarriere hat er nicht nur die ganze Klaviatur der Unterhaltung äusserst erfolgreich gespielt, sondern auch den Schritt zur anspruchsvollen Literatur vollzogen,

in der er als gefragter und preisgekrönter Romanschriftsteller mittlerweile fest etabliert ist.

Einer breiten Öffentlichkeit wurde Lewinsky Mitte der 1990er Jahre mit der bei Jung und Alt gleichermaßen beliebten TV-Sitcom *Fascht e Familie* bekannt, die dem Schweizer Fernsehen regelmässig ein Quotenhoch bescherte und deren Wiederholungen auch derzeit wieder über den Bildschirm flimmern. Sein feines Gespür für Komik sowie für den Geschmack und die Bedürfnisse der Unterhaltungsgesellschaft verhalf Lewinsky aber noch zu unzähligen weiteren Triumpfen in der Entertainment-Branche und ist bis heute quasi ein Erfolgsgarant: Bis anhin schrieb der Zürcher über tausend TV-Shows, verfasste weiter ca. 30 Hörspiele und Kinderhörspiele sowie mehrere hundert Liedertexte für verschiedene Komponisten und Interpreten – unter anderem für die Schlagersängerin Maja Brunner, die 1987 mit dem Lied *Das chunnt eus spanisch* vor den Grand Prix der Volksmusik gewinnen konnte. Dazu kommen zahlreiche Theaterstücke und Musicals, Drehbücher zu einigen Filmen und seit 1990 auch diverse Bühnenprogramme für den Travestie-Künstler Georg Preusse, der als «Mary» zum Publikums- und Bühnenliebhaber avancierte.

Nachdem Charles Lewinsky zuvor bereits zahlreiche Kurzkrimis unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlicht hatte, brachte er 1984 zusammen mit Doris Morf sein erstes Buch *Hitler auf dem Rütli* heraus, das den fiktiven Anschluss der Schweiz ans dritte Reich schilderte, und mit dem Lewinsky sich erstmals in den Bereich der ernsthaften Literatur vorwagte. In dieser sollte er sich in der Folgezeit je länger je erfolgreicher etablieren: 2001 erhielt er den Schweizerischen Schillerpreis der Zürcher Kantonalbank für seinen dritten Roman *Johannistag*. Weitere Anerkennung als Schriftsteller erwarb er sich 2006 mit *Melnitz*, der jüdischen Familiensaga epischen Ausmasses, die in elf Sprachen übersetzt und mit mehreren Literaturpreisen ausge-

zeichnet wurde – so zum Beispiel 2007 in China mit dem Preis des *Besten deutschen Romans 2006* und ein Jahr darauf in Frankreich mit der Kür zum *Besten ausländischen Roman*. An diesen Erfolg vermag auch Lewinskys jüngstes Werk mühelos anzuknüpfen: *Gerron*, der Roman über das Leben des von den Nazis ermordeten Regisseurs Kurt Gerron, für den Lewinsky drei Jahre recherchiert und geschrieben hatte, wurde von der in- wie ausländischen Presse hoch gelobt und 2011 für den Schweizer Buchpreis nominiert.

Charles Lewinskys Archiv, welches er dem Schweizerischen Literaturarchiv Anfang des Jahres übergeben hat, ist in einen Papier- sowie in einen digitalen Teil (Text-, Bild-, Film und Tonarchiv) gegliedert. Beide Teile dokumentieren relativ lückenlos Lewinskys Produktionen in Radio und Fernsehen, seine Bühnenarbeiten sowie die Entstehung und zum Teil auch die Rezeption seiner literarischen Texte. Daneben enthält das Archiv persönliche Dokumente wie Familienkorrespondenz und -fotos oder frühe Tagebucheinträge.

Fonds Daniel de Roulet

Daniel de Roulet a fait don de ses archives aux ALS en 2013.

Né à Genève le 4 février 1944, il passe son enfance et sa jeunesse à Saint-Imier; il obtient sa maturité à Bienne puis entreprend des études de Lettres et d'architecture à l'Université de Genève. Il a travaillé comme informaticien à Genève et à Zurich. Dès 1997, il se consacre à l'écriture de ce qu'il nomme sa *saga*; il a publié plusieurs titres au Seuil (*La Ligne bleue*, 1995, *Bleu Siècle*, 1996, *Gris-bleu*, 1999), puis chez Buchet-Chastel, avec *L'Homme qui tombe* (2005), *Kamikaze Mozart* (2007), *Le Silence des abeilles* (2009), et *Fusions* en 2012.

Dans *Un dimanche à la montagne* (2006), il dévoile qu'il a été, en 1975,

le mystérieux incendiaire du chalet d'Axel César Springer sur les hauteurs de Gstaad, magnat de la presse allemande de l'après-guerre.

D'autres livres paraissent aux éditions Zoé (*Courir, écrire*, 2000), Metropolis (*Double*, 1998, *Nationalité frontalière*, 2003, *Chronique américaine*, 2005), ou à La Baconnière (*Écrire la mondialité*, 2013).

Plusieurs ouvrages font référence à la course à pied, sport qu'il pratique (*Esthétique de la course à pied*, éd. Virgile).

Le fonds comprend la totalité des manuscrits ou tapuscrits des œuvres précédemment citées, mais aussi ceux des articles et des conférences de Daniel de Roulet. Le cœur de l'œuvre est certainement l'imposante collection de soixante-et-un très grands cahiers: ils sont composés de notes, de brouillons de textes, mais aussi d'esquisses de lettres, d'extraits de journaux de voyage. On y découvrira également des transcriptions de conversations téléphoniques, des compilations de documentation, des listes de téléphones à faire... Daniel de Roulet nous expliquait qu'il lui arrive d'y travailler partout dans sa maison et à tout instant de la journée, même parfois assis dans son lit. Ces cahiers sont en principe utilisés sur la page de droite, les corrections et ajouts étant portés sur les pages de gauche. Les parties manuscrites barrées signalent les portions de texte recopiées sur fichiers informatiques. Nous sommes véritablement là aux sources de son travail, dans le laboratoire de l'œuvre.

À la correspondance – assez vaste –, aux documents personnels, aux souvenirs d'études, s'ajoutent encore de petits carnets de poche qui l'accompagnent lors de ses déplacements: on y trouve des brouillons, ou des mises au net, des inédits de pièces de théâtre; des collections de citations; des notes sur les événements de la rédaction de certains livres; des relations de voyage (un voyage en Afrique en 1979, des

notes en allemand prises dans le Transsibérien en 1975, un périple au Brésil, un voyage en Italie en 2002, un Paris-Bâle à pied, en mai 2001...) Ces petits carnets, moins essentiels à la compréhension de la genèse de l'œuvre que les grands formats, sont néanmoins une mine d'informations bio-bibliographiques.

Le fonds a été déménagé à Berne en mars 2013.

Daniel de Roulet a été de nombreuses fois honoré; parmi beaucoup de récompenses, il a reçu le Prix Michel-Dentan (1994), le Prix Pittard de l'Andelyn (1999), le Grand Prix de Littérature du Canton de Berne (1999), le Prix Marcel-Aymé (2011).

Il vit entre Genève et la Franche-Comté.

Nachlass Aglaja Veteranyi

Aglaja Veteranyi wurde 1962 in Bukarest geboren als Tochter einer Artistin und eines Clowns und Artisten, mit dem sie als Kleinkind bereits in der Manege auftrat. 1967 flüchtete die Familie aus Rumänien in die Schweiz. In den folgenden zehn Jahren führten lange Reisen mit Auftritten im Zirkus und Variété durch Europa, nach Afrika und Südamerika. Nach der Rückkehr 1978 begann Aglaja Veteranyi mit autodidaktischen Studien und liess sich in Zürich zur Schauspielerin ausbilden. In dieser Zeit entstanden erste literarische Texte. Seit 1982 arbeitete sie als freie Schauspielerin und von 1988 an Co-Leiterin der Schauspiel-Gemeinschaft Zürich. Neben mehreren Bühnenprojekten gründete Aglaja Veteranyi zwei literarische Performance-Gruppen: *Die Wortpumpe* mit René Oberholzer (1993) und *Die Engelmaschine* mit Jens Nielsen (1996). Daneben veröffentlichte sie Kurzprosa in Anthologien, Literaturzeitschriften und Zeitungen. Mit dem autofiktionalen Text *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) erlangte sie internationale Bekanntheit. Aglaja Vetera-

nyi verstarb 2002 in Zürich. Die postum erschienenen Bände *Das Regal der Letzten Atemzüge* (2002) und *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter* (2004) vermochten das Renommee der Autorin zusätzlich zu stärken. Ihr schmales Werk besetzt in der Deutschschweizer Literatur einen singulären Platz: Sie beschreibt das Zirkusleben und Vagabundentum aus einer Kinderperspektive, in der Leichtigkeit und Ernst, surreale Elemente und realistische Schilderungen schwebend zusammenfinden.

Der Nachlass umfasst Werkmanuskripte mit verschiedenen Textstufen, Korrespondenz, Lebensdokumente und Sammlungen. Von besonderem Interesse dürften Veteranyis literarische Notizbücher sein, von denen mehr als 150 überliefert sind, in welchen sie ihre Projekte entwarf. Auch eine Sammlung von selbst gestalteten Postkarten und Polaroidfotos gehören zum Nachlass sowie ein beschriftetes Hochzeitskleid. Eine umfangreiche Sammlung an Dokumentationsmaterial wie Belegexemplare ihrer Werke und Übersetzungen, Rezensionen und Sekundärliteratur sowie audiovisuelle Aufzeichnungen ihrer Theaterarbeiten runden den Bestand ab.

[Online]

Neue Inventare | Nouveaux inventaires

Bührer, Jakob (1882–1975)
<http://ead.nb.admin.ch/html/buehrer.html>

Flach, Jakob (1894–1982)
<http://ead.nb.admin.ch/html/flach.html>

Haller, Christian (*1943)
<http://ead.nb.admin.ch/html/haller.html>

Moulin, Béatrice (1926–2006)
<http://ead.nb.admin.ch/html/moulin.html>

Salis, Jean Rudolf von (1901–1996)
<http://ead.nb.admin.ch/html/salis.html>

Steiger, Bruno (*1946)
<http://ead.nb.admin.ch/html/bruno-steiger.html>

Theobaldy, Jürgen (*1944)
<http://ead.nb.admin.ch/html/theobaldy.html>

Zschokke Matthias (*1954)
<http://ead.nb.admin.ch/html/zschokke.html>

Bibliographie Jonas Fränkel
<http://www.nb.admin.ch/sla/03495/04250/index.html?lang=de>

Datenbank | La base de données HelveticArchives

Arche Verlagsarchiv, Zürich (1944–1982)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?id=517718>

Bezzola, Clo Duri (1945–2004)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?id=208826>

Donzé, Roland (1921–2011)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=234822>

Haller, Christian (*1943)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=348825>

IMVOCS (Film- und Tondokumente)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?id=165167>

Zschokke Matthias (*1954)
<https://www.helveticaarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=316509>

Bibliographie Schweizer Literaturen | Bibliographie littéraires suisses
(Aktualisiert | actualisé : 11.6.2013)

<http://www.nb.admin.ch/sla/03495/03496/index.html?lang=de>