

# Passim

Passim 16 | 2015 Bollettino dell'Archivio svizzero di letteratura |  
Bulletin des Archives littéraires suisses | Bulletin des Schweizerischen  
Literaturarchivs | Bulletin da l'Archiv svizzer da litteratura

## Papier | Carta



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

«Die Arbeit geschieht auf dem Papier.» Peter Bichsels lapidare Feststellung mag als Binsenweisheit gelten, die im Zeitalter elektronischer Textverarbeitung jedoch ihre zwingende Logik eingebüsst hat. Wer schreiben will, muss heute nicht mehr unbedingt Buchstaben auf Papier bannen, sondern kann sie als binären Code direkt auf Festplatten speichern. Dennoch hat das Medium Papier kaum etwas von seiner Attraktivität für Schreibende und Lesende eingebüsst. Noch immer werden Notizblöcke vollgekritzelt, Formulare ausgefüllt oder Zeitungsartikel ausgeschnitten. Und unlängst war sogar zu lesen, dass Papeterien derzeit einen neuen Aufschwung erleben. Studien haben ausserdem ergeben, dass im digitalen Zeitalter der durchschnittliche Papiergebrauch keineswegs gesunken, sondern im Gegenteil massiv gestiegen ist, da, was elektronisch zirkuliert, am Ende doch wieder und oft mehrfach ausgedruckt wird. Seit sich im 18. Jahrhundert der Topos vom «papiernen Zeitalter» als

### Passim 16 | 2015

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 | Redazione:  
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  
Photographie: © Simon Schmid (NB).

Tirage | Auflage | Tiratura:  
1150 exemplaires | Exemplare | esemplari

Leitmotiv der epochalen Selbstbeschreibung etablierte, ist die «Epoche des Papiers» (Lothar Müller) noch nicht an ihr Ende gelangt. Die postmoderne Vision des papierlosen Büros erweist sich, vorerst jedenfalls, als illusorischer Wunschtraum. Und unter denselben Prämissen wird auch das klassische Papier-Archiv nicht so rasch verschwinden. Bis das Los des Papiers definitiv entschieden ist, wird es komplementär zu papierlosen Archiven weiterhin allerhand lose Papiere zu archivieren geben. Deshalb richtet die aktuelle Ausgabe von *Passim* – parallel zur Tagung «Paperworks» am 19./20. November 2015 im Schweizerischen Literaturarchiv – den Fokus auf das meist unscheinbare Alltagsmedium Papier.

Pur trovandoci in un'epoca contraddistinta dalla veloce avanzata del mondo digitale, la carta resta un materiale essenziale della vita quotidiana e mantiene la sua familiarità poiché viene utilizzata in tutti i campi. Il termine latino *charta* indicava in principio il foglio di papiro usato dagli antichi per la scrittura. In seguito si passò all'uso della pergamena e, a partire dal Medioevo, si giunse alla carta moderna che grazie all'influenza dei *Mastri Chartai* venne poi continuamente perfezionata. Tra le innumerevoli tipologie di carte, in questo numero di *Passim* ci si concentra soprattutto su quelle utilizzate nel settore delle carte grafiche, ovvero le carte destinate a diventare supporto della stampa. La storia della carta per usi grafici viene indagata nei molteplici aspetti dello sviluppo librario e tipografico fino all'era industriale, dalla sua produzione alla sua diffusione, senza per questo trascurare il lato codicologico e quello conservativo. Si scopriranno così recto e verso delle carte usate per produrre fogli, libri, giornali, buste o biglietti, con ognuno di questi stampati messo sotto torchio dalle specifiche richieste legate alle finiture, alla grammatura e alla resistenza alla luce e al tempo.

Le cavalier, la coquille, le grand aigle, le raisin; vélin ou vergé, bouffant ou satiné; bible, buvard, carbone... Cet inventaire à la Prévert ne vous évoque rien? Et pourtant c'est du papier dont il s'agit – que ce soit pour parler de son format, de sa fabrication ou de son utilisation. Des papeteries célèbres et des pays lointains ont enrichi le lexique (enchanteur) du papier: Arches, Chine, Japon, Lafuma, Rives... Des termes plus évocateurs et poétiques que les internationaux « Offset » ou « A4 », non? Un vocabulaire à l'usage des bibliophiles qui savent déchiffrer l'énigmatique inscription sur laquelle se referme une édition originale des *Dix-neuf Poèmes élastiques* de Cendrars: « Ex. N° 40 in-8 Jésus, sur Hollande van Gelder ». Il n'y a pas si longtemps, tout lecteur – aussi peu bibliophile fût-il – entretenait encore un rapport particulier avec le papier qui composait son ouvrage puisqu'il lui fallait couper les feuillets non massicotés pour en découvrir le contenu.

Mais le temps n'est point à la nostalgie! Le papier a encore de beaux jours devant lui – Pierre-Marc de Biasi n'a-t-il pas donné tort aux « professeurs ès avenir » qui annonçaient, dans les années 1980, la fin de l'empire du papier? Si l'hégémonie de ce « fragile support de l'essentiel<sup>1</sup> » fut remise en cause avec l'avènement de l'informatique, on ne peut que constater la permanence et l'omniprésence du papier sans lequel « notre monde ne pourrait se concevoir et qui pourtant reste le plus souvent transparent au regard », disparaissant « derrière le symbole, le texte, la représentation ou le signe dont il est porteur ». Rendons justice, pour une fois, au support de notre culture écrite et tournons notre regard vers ceux qui le connaissent, le conservent et le chérissent.

Magnus Wieland, Daniele Cuffaro,  
Denis Bussard

<sup>1</sup> Titre d'un article de P.-M. de Biasi paru dans *Pouvoirs du papier, Les Cahiers de médiologie* n° 4, 1997, pp. 7-17.

[DOSSIER]

## [Papier | Carta]

### Aus der Masse gehoben.

### Die Kulturgeschichte des Papiers in der Schweiz

MARTIN KLUGE

(PAPIERMÜHLE BASEL)

Jeder kennt es und hatte es schon tausendmal in den Händen. Aus dem heutigen Alltag ist es nicht mehr weg zu denken. Sein Aufkommen bedeutete für das Mittelalter eine Revolution und füllt, seit dem es da ist, unsere Archive. Die Rede ist vom Papier. Kennen gelernt haben unsere Vorfahren dieses neuartige Schreibmaterial auf ihren Streifzügen in das Heilige Land. Mit den ersten Kreuzzügen, aber auch bei der Rückeroberung Siziliens und des maurischen Spanien im 11. Jahrhundert, kamen die Europäer in Berührung mit der blühenden arabischen Kultur. Ein Kontakt, der auch das christliche Abendland nachhaltig verändern sollte. Voller Bewunderung kopierten sie das medizinische Wissen und imitierten in der gotischen Architektur die maurischen Spitzbogen. In die Literatur floss das neue Frauenbild der Minne ein, in die Musik die Lautenklänge (Laute, von arabisch *al Oud*). Und natürlich übernahm man auch das neue, bis dahin unbekannte Schreibmaterial, das Papier.

Nachdem die Europäer Papier als Schreibmaterial kennen und schätzen lernten, war es mit einer einfachen Übernahme der Technik nicht getan. Ohne weiteres liess sich die Herstellung von Papier nicht von Nahost auf Europa übertragen. Dafür war das Klima zu feucht. Wesentliche Anpassungen waren nötig, bis man einen Weg fand, auch in Europa Papier herstellen zu können. Die ersten Papiermühlen nach europäischer Technik entstanden in Italien, wohl in den 1270er Jahren in Fabriano. Aber auch in Amalfi und Genua lassen sich



Foto: Basler Papiermühle

Versuche zur Entwicklung der europäischen Technik beobachtet. Rasch breitete sich das neue Handwerk aus, zuerst in Italien und ab 1348 in Frankreich. Nördlich der Alpen folgten unter anderem Nürnberg (1390), Chemnitz (1398), Ravensburg (1402), Strassburg (1408) und schliesslich Belfaux bei Fribourg (1432) und Basel (1433) in der Schweiz.

Welchen Umbruch das neue Schreibmaterial auslöste wird offensichtlich, wenn man bedenkt, dass zuvor lediglich Pergament zur Verfügung stand. Pergament wurde aus getrockneten, ungegerbten Häuten von Ziegen, Schafen und jungen Rindern gewonnen. Je nach Grösse der Haut ergab sich nach rund zwei Stunden reiner Bearbeitungszeit ein Pergamentbogen etwa in der Grösse DIN A2. Eine Papiermühle produzierte in der gleichen Zeit rund 200mal so viel Papier.

#### Das Papierhandwerk

Die Kunst Papier zu machen beginnt bereits bei der Suche nach dem geeigneten Rohmaterial. Dessen Beschaffung stellte die Papiermühlen vor eine erste Herausforderung. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde alles Papier aus Lumpen hergestellt, also aus alten, nicht mehr gebrauchten Kleidern und Tüchern, aber auch aus Seilen, Stricken und Tauen. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Nachfrage nach getragener Kleidung im Laufe der Zeit immer mehr anstieg – mit zunehmendem Ausstoss der Druckereien, gesteigener Verwaltung und flächendeckender Schulbildung.

Auf der Suche nach ausreichend Material durchkämmten Lumpensammler das Land und gingen dabei jedem Fetzen nach, selbst wenn sie ihn aus Kothaufen herausziehen mussten. In ihrer Not setzen die Lumpensammler vor allem auf leicht zu

erwärmende Kinderherzen: bunte Windrädchen, Bündel und farbige Kleinigkeiten lockten an ihren Wagen, damit die Kinder ihren Müttern auch den letzten ausgedienten Hemdärmel im Tausch gegen ein Spielzeug abbetteln konnten.

Dass mit dem Einsammeln dieser alten, schmutzigen Lumpen auch so mancher Krankheitserreger in die Papiermühle wanderte und dort die mit Sortieren und Schneiden der Lumpen betreuten Frauen und Kinder befiel, ist auch den Zeitzeugen nicht verborgen geblieben. Nicht von ungefähr ist das französische Wort für Milzbrand (Anthrax) *maladie de chiffonnière*, also Krankheit der Lumpensammler. Waren die Lumpen erst einmal sortiert, geschnitten und im Stampfwerk zu einem dicken Brei zerfasert, konnten sie an der Bütte zu Papier geschöpft werden. Für eine bessere Beschreibbarkeit konnte das Papier zudem durch Gelatinewasser aus ausgekochten Knorpel, Sehnen und Knochen gezogen werden.

An der Bütte betrug die tägliche Arbeitszeit rund 12 bis 14 Stunden. Die permanente Arbeit im Wasser hatte auch an der Haut der Papiermacher ihre Spuren hinterlassen. Die Haut trocknete oft dermassen aus, dass sie rissig wurde und regelmässig Hautpartien abgingen. Zuweilen fielen sogar die Fingernägel aus. «Das ist dem Papier nicht abträglich», lautet der empathielose Kommentar im Handbuch von Johann Beckmann um 1780. «Und», so ergänzt er noch, seien die Fingernägel erst einmal abgefallen, «werde sich dieser Unfall zuweilen in einigen Jahren nicht wieder ereignen» – andere Zeiten, andere Sitten!

Wer die Papierherstellung damit auf Recycling von alten Lumpen, Laken und Gelatinewasser aus Schlachtabfällen reduzieren möchte und darin lediglich eine ökonomisch sinnvolle Resteverwertung sieht, unterschätzt die wirtschaftlichen Dimensionen gewaltig. Eine Papiermühle verarbeitete im Schnitt rund 40 kg Lumpen am Tag. Auf das Jahr gerechnet, ergibt sich daraus ein Bedarf

von 12 t Lumpen pro Papiermühle. Am Ende des Mittelalters lebten in Städten wie Basel rund 8'000 bis 10'000 Einwohner. Um eine einzige Papiermühle ausreichend mit Lumpen versorgen zu können, müssten daher rein rechnerisch 1,5 kg Lumpen oder zwei bis drei Leinenhemden pro Stadtbewohner im Jahr zusammengetragen werden. Im Basler St. Alban Tal waren um 1500 aber nicht nur eine, sondern sieben Papiermühlen in Betrieb, was durch den Altkleiderbestand der Stadt allein nie hätte abgedeckt werden können.

### Wie das Papier in die Schweiz kam

Bereits am Ende des Mittelalters war Europa von einem breiten Fernhandelsnetz durchzogen. Ströme von Luxusgütern und Rohstoffen, wie Baumwolle, Messingbleche und Glas, Kümmel, Ingwer, Feigen, Datteln und Reis, aber auch Waren des täglichen Lebens durchwanderten die Schweiz auf ihren Wegen zwischen Mittelmeerraum und nördlichem Europa.<sup>1</sup> Seit dem 14. Jahrhundert erschien in den Rechnungsbüchern und Zolllisten ein neues, im Alltag immer unentbehrlicheres Produkt: das Papier. Es lässt es sich erstmals in der Schweiz im Jahr 1275 im Domkapitel in Sitten belegen<sup>2</sup>, 1298 auch in Einsiedeln<sup>3</sup>. Regelmässige Papierbezüge der Kanzleien treten aber erst im letzten Viertel des 14. Jahrhundert auf.<sup>4</sup>

Doch wann und wo entstanden die ersten Papiermühlen auf Schweizer Boden? Die Fahndung nach ihnen führt genau zu den Handelsgesellschaften, die zuvor mit ihrem Fernhandelsnetz den Papierhandel organisierten. Kaufmännische Überlegungen dürften dazu geführt haben, um die hohen Transportkosten zu umgehen. In Fribourg waren dies vor allem die Kaufmannsfamilien de Proroman, Arsent, Ferwer und Chastel. Letztere traten gemäss einer Urkunde aus dem Jahr 1432 als Besitzer der ersten Papiermühlen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz auf, der Papiermühle in Belfaux (FR).

Auch in Basel gehen die Gründungen von Papiermühlen auf das Wirken von Fernhändler zurück. Als in den Jahren 1431 bis 1449 in der Stadt am Rheinknie das Konzil tagte, stieg der Papierverbrauch durch die anwesenden Gesandten, ihre Höfe und Kanzleien sprunghaft an. Das Beschaffen des Papiers lag damals fest in den Händen der Handelsgesellschaft Heinrich Halbysens. Er richtete 1433 die erste Papiermühle der Stadt ein und legte damit den Grundstein für die Basler Papierproduktion. Mit zwölf Mühlen, die im Basler St. Alban Tal geschützt innerhalb der Stadtmauern lagen und die alle im Laufe ihrer Geschichte einmal zu Papiermühlen umgebaut wurden, konnte sich Basel als führendes Papiermacherzentrum der Schweiz über Jahrhunderte behaupten.

Aber auch an anderen Orten entfaltete sich das Papierhandwerk: Papiermühlen entstanden 1474 in Marly (FR) und zwei 1466 in Worblaufen (BE). 1472 folgte die Papiermühle auf dem Werd in Zürich, 1477 eine in Serrière (NE). Spätestens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert war die Schweiz von einem flächendeckenden Netz an Papiermühlen durchzogen, welche die lokale Versorgung mit Papier sicher stellten oder ihre Erzeugnisse über die Messen in Strassburg und Frankfurt in ganz Europa handelten.

Papier eroberte aber nicht nur die Schreibstuben und Druckereien. Es diente ebenso als Verpackungsmaterial und in Form von Papiermaché als Füll- und Spachtelmasse. Öl- bzw. fettgetränkte Papiere fanden Einsatz als günstiger Glasersatz für Fensterscheiben. So verzeichnete das Basler Rechnungsbuch 1412 Ausgaben für «Schrenzpapier zer ratsstuben venstern», die Zürcher Stadtkasse zahlte 1697 «papyr zu den fenstern auf dem rathaus».<sup>5</sup> Bedruckt diente Papier im 16. Jahrhundert auch als Tapete. Monatlich erschien schliesslich 1597 die älteste Zeitung der Schweiz unter dem Titel «Historische erzöhlung».



### Der Schritt in die Gegenwart

Ein neues Kapitel setzte im Zeitalter der Industrialisierung mit dem Bau der ersten Papiermaschinen und dem Wechsel des Rohstoffs auf Holz ein. Im Jahr 1830 ging die erste Papiermaschine in Deutschland in Betrieb, sechs Jahre später, mit der Züricher Papierfabrik an der Sihl, die erste in der Schweiz. Der Siegeszug der Papiermaschine war nicht mehr aufzuhalten – und mit ihr der Einzug des Papiers als günstiger Begleiter in den Alltag. Um 1853 liefen bereits 13 Papiermaschinen in der Schweiz.

Heute begegnen wir Papier tagtäglich und allgegenwärtig, sei es als Tageszeitung und im Buchfor-

mat, in Form von Staubsaugerbeuteln und Kaffeefiltern, versteckt in Laminat, als Isolationsmaterial in Trafos und Hochspannungsleitungen oder auf der Toilette. Mit jährlich rund 1,5 Millionen Tonnen und einem Umsatzvolumen von knapp 2 Milliarden Franken wird heute noch an elf Standorten in der Schweiz Papier hergestellt. Mehr auf Qualität als auf Quantität gesetzt entstehen hier vorwiegend Papiere für technische Spezialanwendungen oder hohe Qualitätsanforderungen sowie Hygiene-Papiere. Aber auch Zeitungsdruckpapiere werden heute noch, wie im Luzernischen Perlen, auf modernsten Maschinen produziert.

<sup>1</sup> P. Tschudin: *Handwerk, Handel, Humanismus. Zur Geschichte von Papier, Schrift und Druck in Basel*, Basel 1983, S. 13.

<sup>2</sup> P. Tschudin: *Auf Briquetts Spuren in Sitten. Die Entstehung des europäischen Papiertyps in Italien in neuem Licht*, in: *sph-Kontakte* 80 (2004), S. 6-13, S. 6. Martin Kluge: *How Paper Arrived in Switzerland. Exploring Fabriano's Role and Influence in the Development of Swiss Papermaking*, in: *The Use of Techniques and Work by Papermakers from Fabriano in Italy and Fabriano. Congress Book of European Paper Days, Fabriano 2007*, S. 355-366.

<sup>3</sup> KAE, B.CG-01.1

<sup>4</sup> Z.B. in Basel erst um 1371, in Fribourg seit 1402. Vgl. Hans Kälin: *Papier in Basel bis 1500*, Diss. Basel 1974, S. 37 und Theo Gerardy, *Das Papier der Seckelmeisterrechnungen von Freiburg i.Ue., Schinznach-Bad* 1980.

<sup>5</sup> Hans Kälin: *Papier in Basel bis 1500*, Diss. Basel 1974, S. 129.

## Papier et encre, un duo à conserver

ANDRÉ EUGÈNE PAGE

(BN)

Une fable de Léonard de Vinci met en scène l'encre et le papier. Alors que le papier se plaint des souillures laissées par l'encre, cette dernière lui rappelle que seuls les mots qu'elle compose font du support un objet susceptible d'être préservé. La conservation du papier est ainsi intimement liée à celle du substrat coloré qui lui est appliqué pour transmettre l'information. Ce couple devient plus complexe encore lorsque d'autres matériaux sont ajoutés pour produire une brochure ou un livre; la composition d'un livre nécessite par exemple un mécanisme, devant rester fonctionnel sur le long terme, qui permette son ouverture.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la pâte à papier est faite de fibres végétales (chanvre, lin, etc.) obtenues par la transformation de chiffons. La production papetière est donc tributaire d'une matière première recyclée dont on peut difficilement augmenter le volume. La Révolution industrielle permet certes quelques avancées techniques – avec notamment l'apparition

d'une machine fabriquant des bandes de papier continues (Louis Nicolas Robert 1761-1828) – mais elle engendre aussi des besoins accrus. Matière première bien plus abondante que les chiffons, le bois s'impose alors dans la production de papier. Si l'utilisation de matériaux différents permet de satisfaire la forte demande, elle ne va pas sans poser de (nouveaux) problèmes, révélés quelques décennies plus tard: la médiocre qualité de ce support ainsi que sa très large diffusion rendent sa conservation plus complexe.

Une température ambiante supérieure à 20 °C et une humidité élevée sont des conditions idéales pour le développement de microorganismes dans le papier. De plus, le papier récent fait de cellulose de bois s'acidifie, se colore et se fragilise même dans des conditions de conservation optimales. Tout un chacun connaît ces romans surannés aux pages jaunies et cassantes de l'échoppe d'un bouquiniste.

Les substrats (encres, peintures, pigments, etc.) utilisés pour transcrire l'information, sous forme de textes ou d'images, ajoutent leurs propres fai-

bles à celles de leur support. Une course contre la montre s'engage dès qu'un signe est tracé ou imprimé sur une feuille. Qui, du papier ou du substrat, va emporter l'autre dans son déclin? Quand les nuances de ce dessin ne seront-elles plus visibles sur ce papier jaunissant, combien de temps ce texte sera-t-il encore lisible sur ce papier cassant? Les traits d'un dessin ou d'un texte ont besoin d'une tonalité contrastée par rapport à celle de leur support pour être perçus. La couleur des substrats a souvent tendance à s'atténuer avec le temps alors que la tonalité du papier va, elle, s'assombrir. Si la perte de contraste n'entrave pas de suite la lecture d'un texte, elle altère en revanche rapidement, dans les mêmes conditions, la perception du foisonnement de détails d'une image.

La conservation à long terme du papier tient compte de cette dualité et tend à pérenniser aussi bien le contraste des tonalités du substrat et de son support que leur solidité physique. Pour ce qui est des collections patrimoniales « papier », des conditions climatiques adéquates doivent être assurées dans les locaux de

stockage et de consultation. De plus, l'exposition à la lumière doit être limitée. Dans le cas particulier du papier fait de cellulose de bois, une désacidification préventive est, à l'heure actuelle, le seul frein à cette rapide détérioration du support. Comme ce matériau se retrouve massivement dans les collections récentes, c'est par des moyens de même ampleur qu'il faut juguler le problème : au rythme annuel de quelque 40 tonnes de documents, la Bibliothèque nationale suisse a désacidifié, en près de 15 ans, une grande partie de ses collections faites de ce matériau. La désacidification du support doit en outre être réalisée sans porter atteinte ni aux substrats

présents sur le papier ni aux autres matériaux entrant en jeu dans la fabrication des livres... un défi de taille !

Lors de l'utilisation d'un objet (consultation, numérisation, exposition ou autres), les conditions climatiques, les paramètres lumineux et la manipulation doivent être adaptés. La limitation d'exposition de l'objet à la lumière concerne aussi bien la qualité que la quantité et la fréquence de l'éclairage. Des conditions d'utilisation adéquates constituent le compromis nécessaire pour permettre l'accès à l'information intégrale véhiculée par un objet tout en optimisant sa conservation pour les générations futures.

Si nécessaire, la restauration du papier peut le rapprocher de son aspect esthétique et de sa fonction d'origine. Mais, contrairement à ce que le terme « restauration » laisse entendre, il n'y a là aucun retour en arrière possible. La matière a vécu et s'est ou a été altérée. Même si toute restauration n'est qu'un changement supplémentaire, bénéfique autant pour l'aspect de l'objet que pour son intégrité, elle demeure malgré tout une modification additionnelle et artificielle. Cette constatation renforce le plaidoyer en faveur de la prévention des dommages par une conservation adéquate et une utilisation sensible des objets patrimoniaux.

## Zur Datierung der Reinschrift-Manuskripte Robert Walsers

Allgemein gesprochen gibt es dickes und dünnes, glattes und rauhes, grobes und feines, billiges und teures Papier, und es ragen mit des gütigen Lesers Erlaubnis an verschiedenen Papiersorten und Arten hervor: Schreibpapier, Glaspapier, Rostpapier, Postpapier, Packpapier, Zeichenpapier, Zeitungspapier und Seidenpapier. Des Verfassers Eltern waren Inhaber eines netten feinen Papierladens, deshalb wohl vermag er wie am Schnürchen gezogen die diversen Papiere aufzuzählen. (Robert Walser, *Lampe, Papier und Handschuhe*, in: SW 5, S. 154f.)

ANGELA THUT UND CHRISTIAN WALT  
(WWW.KRITISCHE-WALSER-AUSGABE.CH)

Robert Walser veröffentlichte nach seiner letzten Buchpublikation *Die Rose* (1925) ausschliesslich in Zeitschriften und den Feuilletons von Tages- und Wochenzeitungen. Die Texte wurden zuerst in winziger Bleistiftschrift – als sogenanntes Mikrogramm – notiert und dann mit Tinte ins Reine geschrieben und bei Redaktionen eingereicht. Es sind heute rund 500 dieser Reinschrift-Manuskripte bekannt. Der größte Teil davon befindet sich als Depositum des Robert Walser-Archivs im Schweizerischen Literaturarchiv und geht im Kern auf den Nachlass Robert Walsers zurück. Zu diesen Manuskripten sind keine Publikationen bekannt. Walser hatte sie entweder noch nicht an Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen versandt oder sie ungedruckt zurückerhalten.

Sämtliche überlieferten Manuskripte sind undatiert. Vereinzelt enthalten inhaltliche Referenzen Hinweise zur zeitlichen Einordnung, in weni-

gen Fällen liefern Erwähnungen von Prosastücken in datierten Briefen und auf den Manuskripten vermerkte Adressangaben des Autors Hinweise auf die Entstehungszeit. Auch lassen Datierungshypothesen zugehöriger Mikrogramme Rückschlüsse zu.

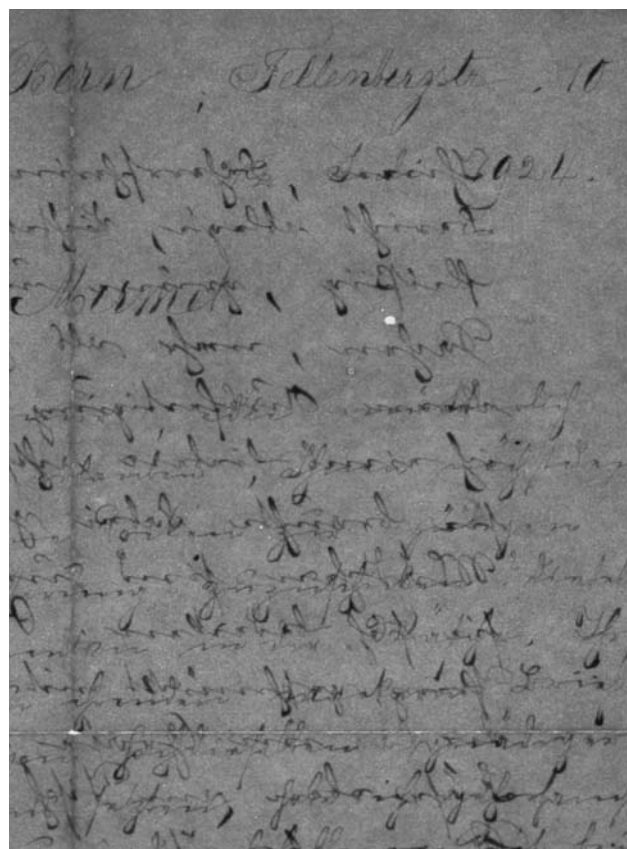
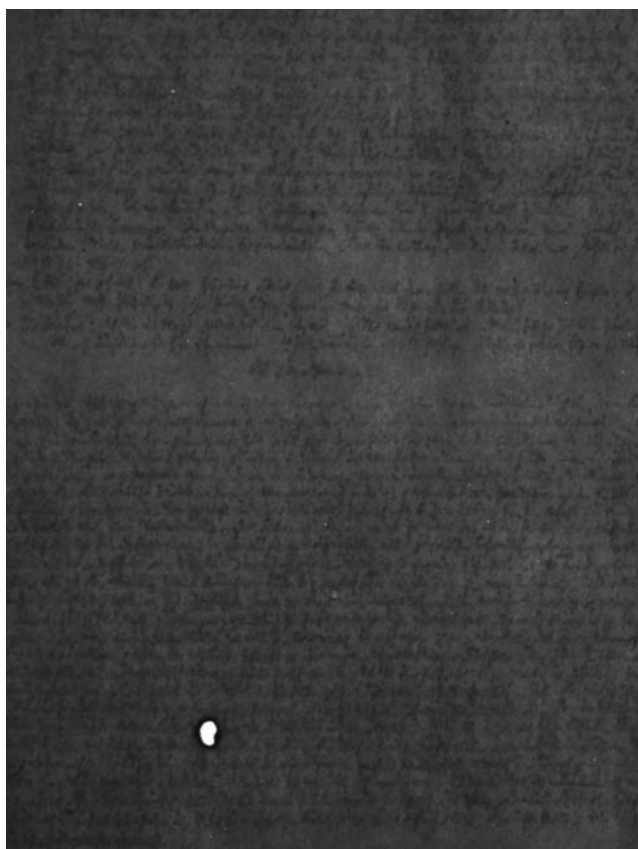
Ein weiteres Konvolut von Walsers Manuskripten zur kleinen Form liegt in Prag, im Literaturarchiv des Museums des nationalen Schrifttums (Památník národního písemnictví – PNP). Es geht auf die Autographensammlung des Chefredakteurs der Prager Presse, Arne Laurin, zurück. Bis auf 7 Texte sind sie alle zwischen 1925 und 1936 dort abgedruckt worden. Die Publikationsdaten liefern für diese 95 Texte immerhin feste Termini ante quos und ermöglichen zusammen mit weiteren Hinweisen (vgl. S. 7) Rückschlüsse auf die Datierung.

Geht man davon aus, dass Walser gewisse Papiersorten nur innerhalb zusammenhängender Zeiträume verwendete, lassen sich die vereinzelt datierungshinweisende auf die gesamte Papiergruppe übertragen und

so eine ungefähre Entstehungschronologie herstellen. Jochen Greven, Herausgeber der Sämtlichen Werke (SW), der die überlieferten Manuskripte aus dem Nachlass Walsers sowie die Bestände in Prag und in weiteren Archiven, Museen und Privatsammlungen per Augenschein verglich, unterschied 14 Papiertypen (vgl. SW 20, S. 458–477) und ordnete sie den Jahren 1925 bis 1932 zu.

Mit den technischen Möglichkeiten des Dienstes für Konservierung und Restaurierung der Nationalbibliothek (NB KoRes) würde sich die auf Augenschein basierende Einteilung von Jochen Greven für die in Bern liegenden Manuskripte überprüfen und möglicherweise differenzieren lassen. In einer Kooperation mit den Sachverständigen der Prager Institution könnte das wichtige Prager Konvolut in die Auswertung miteinbezogen werden und die Datierungshypothesen verfeinern. Die Resultate wären für eine Chronologisierung der späten Walserschen Textproduktion von großer Wichtigkeit.

## Robert Walsers Schreibpapiere unter der Lupe



Mikrogramm MKG 260 (links) und Brief MER 94 (Detailaufnahmen auf dem Leuchttisch)

### AGNES BLÜHER UND CHRISTINE KELLER (NB KORES)

Im Sommer 2014 kamen Kolleginnen und Kollegen vom SLA, vom Robert Walser-Zentrum und von der Kritischen Walser-Ausgabe mit einem ungewöhnlichen Anliegen in das Restaurierungsatelier der NB. Anstatt um Konservierung ging es um die detektivische Frage: «Könnt ihr feststellen, ob diese Manuskripte aus dem gleichen Papier sind oder nicht?» Die Frage nach der «Gleichheit» zweier Papiere hat viele Aspekte – wir nahmen jedenfalls die Herausforderung an, sie unter einem restauratorischen und einem naturwissenschaftlichen Blickwinkel zu beantworten.

In einer Machbarkeitsstudie wurde eine Auswahl von 17 Manuskripten aus dem Walser-Bestand un-

tersucht. Die Untersuchungsmittel waren einerseits das geübte Auge einer Restauratorin mitsamt den einfachen Hilfsmitteln Leuchttisch, Tageslicht und Streiflicht; andererseits ein hochentwickeltes naturwissenschaftliches Hilfsmittel – das SurveNIR-Gerät. Die Kombination von beidem führte zu interessanten, sich ergänzenden Aussagen.

Das SurveNIR-Gerät nimmt von dem Originalpapier zerstörungsfrei ein Infrarot-Spektrum auf. Die im Hintergrund befindliche Datenbank aus analysierten Papieren erlaubt mit Hilfe einer speziellen Software automatisierte Angaben zur Zusammensetzung und zu den Eigenschaften des unbekanntes Papiers, zum Beispiel zu Papierart, Ligningehalt und Papierfestigkeit. Diese Angaben reichen im Normalfall aus, um die ge-

wünschten Entscheidungen zur Konservierung des Dokuments zu treffen. Für die Machbarkeitsstudie wurden die Spektren zusätzlich manuell von dem Entwickler, der Firma Lichtblau e.K. analysiert, um weitere Informationen zu gewinnen.

Die 12 untersuchten Berner Manuskripte gehören gemäss der Einteilung von Jochen Greven aus den 1960er-Jahren zu den Papiertypen zwei und drei. Bei beiden Papiertypen handelt es sich um dünne, einseitig geglättete, holzschliffhaltige, deutlich verbräunte Papiere. Die Zuordnung zu den zwei verschiedenen Papiertypen konnte in 6 von 12 Fällen eindeutig bestätigt, in einem Fall eindeutig falsifiziert und in fünf Fällen differenziert werden.

Die zwei untersuchten Mikrogramme MKG 260 und 477 sind auf eindeutig identischem Papier

geschrieben, einem beidseitig gestrichenen Papier mit holzschliffhaltigem Kern. Die drei untersuchten Briefe MER 94, 97 und 112 sind auf einem vom Mikrogramm-Papier optisch-haptisch nicht unterscheidbaren Papier geschrieben. Es ist jedoch im Durchlicht deutlich heller

(siehe Abb. 2), und es wurde eine andere Substanz für den Strich verwendet.

Die untersuchten Schreibpapiere von Robert Walser sind keine typischen und keine hochwertigen Schreibpapiere. Die einzelnen Manuskriptseiten der Berner Manuskripte

sind ausserdem an mindestens einer Seite von Hand beschnitten – vermutlich wurden sie aus grösseren Bögen eines zweckentfremdeten, kostengünstigen Papiers herausgeschnitten. Die Spurensicherung kann weitergehen – gleich oder nicht gleich?

## L'archivio della Stamperia Valdonega

RAFFAELLA GOBBO (APICE)

È a Montagnola di Lugano che prese avvio, nel 1923, l'esperienza tipografica di Hans (nome dal 1948 italianizzato in Giovanni) Mardersteig (Weimar, 8 gennaio 1892 - Verona, 27 dicembre 1977) in quella Officina Bodoni che quattro anni dopo fu trasferita a Verona. Tra i primi libri prodotti dall'Officina, composti e stampati a mano su torchio Dingler, ci furono *Le Georgiche* virgiliane e il *Millione* di Marco Polo. Venticinque anni dopo, nel 1948, nacque la Stamperia Valdonega, che assunse il nome dalla piccola valle veronese nella quale Giovanni Mardersteig ne fece costruire la sede: con essa prese corpo anche il prezioso archivio che oggi è conservato presso il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano ([www.apice.unimi.it](http://www.apice.unimi.it)), dal 2002 dedicato alla conservazione di archivi e biblioteche che riguardano tutto l'ambito dei mestieri del libro: archivi di scrittori, illustratori, traduttori, case editrici, ma anche cartiere e librerie.

Iniziale, e poi costante, obiettivo della Stamperia fu una produzione libraria di qualità, curata nei dettagli, attenta al progetto grafico e alla scelta dei caratteri e dei materiali (carta, legature). Ad essa si rivolsero fin dal principio importanti editori italiani e stranieri: ai Ricciardi, Scheiwiller, Adelphi, Sansoni, Antenore, Albattross, Martello, Mondadori, o ancora Limited Editions, New Directions, Collins Publishers, Folio Society, Tauch-

nitz, Hoffmann & Campe, Hanser Verlag, si aggiunsero nel tempo anche importanti istituzioni pubbliche e private come il Museum of Modern Art di New York, il Metropolitan Museum of Art, il Paul Getty Museum, il Kunstmuseum di Zurigo, la Biblioteca Apostolica Vaticana, la Cambridge University Press, la National Gallery of Art. Dal 1950 all'attività tipografica si affiancò, saltuariamente, quella editoriale delle Edizioni Valdonega, per promuovere soprattutto pubblicazioni di cultura veronese.

L'elenco dei libri realizzati dalla Stamperia Valdonega è di 3.155 titoli usciti dall'inizio della produzione, 1949, al 2007, libri che ora costituiscono l'Archivio del prodotto della ditta.

Quello della Stamperia Valdonega è, infatti, sicuramente un archivio d'impresa, composto com'è della parte relativa alla progettazione e alla produzione ma anche della parte più prettamente amministrativo-contabile. Ma la produzione della Valdonega oltre che materiale fu culturale, e ben risaltano questi due aspetti nei contenuti delle sue circa 300 buste, ove si distinguono la serie della Corrispondenza, con autori, clienti, fornitori, quella dei Materiali di lavorazione dei volumi, l'Amministrazione e contabilità, il già citato Archivio del prodotto, ma anche campionari di carte e di caratteri tipografici.

I fascicoli, originariamente organizzati per volume in lavorazione, in raggruppamenti annuali, descrivono capillarmente l'intensa laboriosità attraverso dattiloscritti, menabò, prove di stampa, preventivi e consuntivi, schede di lavorazione, corrispon-

denza, che rimandano a tutte le fasi di composizione delle opere.

L'archivio consente anche una incursione nel mondo della tecnica tipografica: la Valdonega si caratterizzava per il non comune utilizzo delle macchine Monotype. Non a caso nel 1967 la Monotype Corporation Ltd dedicò a Giovanni Mardersteig un opuscolo in occasione dei suoi 75 anni e dei 40 anni della sua attività tipografica in Italia. Tra i documenti, oltre ad assidui carteggi tra Valdonega e Monotype e a schede di composizione tipografica, si trova, a beneficio della storia economica, un interessante registro contenente lo «Schema salario settimanale Compositore» del 1949-1950.

L'importanza dell'archivio Valdonega, oltre che intrinseca, deriva dalla sua integrazione con altri archivi presenti ad Apice, in particolare gli archivi Ricciardi e Scheiwiller. Di Scheiwiller la Valdonega stampò volumi fin dal 1950 e poi, in particolare, la prestigiosa collana «Antica madre»; della Ricciardi Valdonega fu «lo» stampatore: a Verona furono impresse tutte le sue maggiori collane (List, Sine titolo. Documenti di filologia e metrica). Il dialogo serrato e reciproco che intercorre tra i due archivi permette così la ricostruzione a tutto tondo della vita di volumi e collane delle due case editrici, dalla ideazione alla composizione, dalla progettazione alla stampa.

Il fondo della Stamperia Valdonega comprende inoltre i libri della Biblioteca interna della Stamperia, circa 2000 volumi che riguardano la cultura e l'arte della stampa.



## L'Archivio d'Impresa della Carta



© Archivio delle Cartiere Miliani Fabriano

### LIVIA FAGGIONI (ISTOCARTA)

L'Archivio delle Cartiere Miliani Fabriano è il primo Archivio d'Impresa dichiarato di «notevole interesse storico» in Italia. Cinquant'anni sono trascorsi da questo riconoscimento emesso il 20 luglio 1964 dal Professor Emerito della Sapienza di Roma, Elio Lodolini, allora Soprintendente Archivistico per le Marche.

Il provvedimento - come sosteneva nel 1986 l'archivista Valeria Calvalcoli - *non scaturì dalla volontà di salvaguardare la rilevanza storico-pubblica di documenti altrimenti soggetti a pericolo di dispersione, ma era motivato soprattutto dall'esigenza di provocare la pubblica presa di coscienza di un archivio di grossa rilevanza, nei riguardi del quale la proprietà aveva*

*già da tempo perseguito una politica di buona conservazione e valorizzazione della propria memoria documentaria, e non solo per motivi d'immagine aziendale.* L'istituzione dell'Archivio e l'ordinamento dei pezzi superstiti erano stati promossi da Giambattista Miliani (1856-1937) - che affidò, intorno al 1930, ad Onofrio Angelelli un primo intervento di riordino - e testimoniano, come già in Pietro - fondatore nel 1782 dell'omonima Cartiera - l'esistenza di specifici interessi per la storia aziendale. L'Archivio dal 2011 è gestito e curato dalla Fondazione Gianfranco Fedrigoni, *Istituto Europeo di Storia della Carta e delle Scienze Cartarie* (ISTOCARTA), ente non-profit fortemente voluto dalla fondatrice Fedrigoni SpA, cartiera veronese che nel 2002 ha acquisito le storiche Car-

tiere Miliani ed il relativo patrimonio archivistico, librario, scientifico e tecnologico. Le fonti documentarie inventariate ed ordinate in serie e fondi, ivi conservate, risalgono alla fondazione delle Cartiere Miliani nella seconda metà del sec. XVIII, e ne illuminano l'attività tecnica ed economica, i problemi seriali relativi ai lavoratori ivi occupati, i rapporti con esponenti del mondo delle lettere, delle arti e della politica, le relazioni commerciali di rilievo internazionale: i *copialettere* dal 1783, documentano l'antica corrispondenza tra Pietro Miliani e la fittissima rete commerciale estesa in tutto il mondo. Tra la clientela emergono nomi importanti di personalità ed istituzioni pubbliche e private. Da Antonio Canova, Giambattista Bodoni (tipografo), Francesco Rosaspina

(incisore), i fratelli Filippo e Giorgio Harckert, le famiglie nobiliari Leopardi, Torlonia, Colonna, Mastai Ferretti, a vari Istituti di Credito (Banca d'Italia, Monte dei Paschi, Banca Commerciale Italiana), ministero del commercio, tipografie, note aziende del Made in Italy (FIAT, Pirelli, Fernet Branca, Borsalino, Mont Blanc, ecc.); i documenti riguardanti i rapporti di lavoro, il movimento operaio, le agitazioni dei cartai, gli scioperi, le serrate, i regolamenti per il personale dipendente, i contratti di lavoro, le assicurazioni sociali, i bilanci dal 1860, i cataloghi, i campionari, i registri di produzione, i registri colaudi del laboratorio tecnologico dal 1947 al 1971, ricostruiscono la storia

dell'azienda e l'evoluzione dei prodotti e delle tecniche di fabbricazione. Di rilevante importanza sono la fototeca con più di 1.287 fotografie, recentemente digitalizzate, testimonianza del patrimonio archeologico industriale, architettonico, paesaggistico e degli aspetti identitari della società e della cultura cartaria dal 1871, e la raccolta di filigrane realizzata nel 1946 dal consigliere delegato delle Cartiere Miliani, Luigi Tosti duca di Valminuta, ricca di oltre 1.500 esemplari. Un ricco patrimonio archivistico, le cui fonti documentarie hanno fornito e forniscono tutt'ora un valido contributo per gli studi di storia della carta e delle scienze e delle tecniche cartarie, arricchendo

la storiografia cartaria locale, nazionale ed internazionale, in parte alimentata dai dodici volumi della collana di storia della carta fondata dalla Pia Università dei Cartai nel 1986 ed ora edita dalla Fondazione G. Fedrigoni ISTOCARTA, diretta da Giancarlo Castagnari (Vicepresidente di ISTOCARTA).

Per maggiori informazioni:  
Fondazione Gianfranco Fedrigoni  
ISTOCARTA  
Istituto Europeo di Storia della Carta  
e delle Scienze Cartarie  
Viale Pietro Miliani, 31/33  
60044 Fabriano (AN)  
www.istocarta.it  
info@istocarta.it

## Eine kleine Papier-Korrespondenz – die Hesse-Sammlung Trude Eisenmann

LUKAS DETTWILER (SLA)

Das Hesse-Archiv ist im Frühjahr um eine bedeutende Sammlung Briefe ebenso reicher wie aufschlussreicher geworden. Es ist die Rede von 82 Briefen und Karten des Autors (Postkarten, Ansichtskarten etc.) sowie 46 Beilagen (Sonderdrucke, Gedichtblätter) aus seiner Hand. Die meisten Beilagen sind mit einer Widmung versehen, viele der Gedichtblätter geschmückt mit einem behände und kunstvoll auf das Papier hingetupften Aquarell. Die Korrespondenz begann 1937 und endete mit Hesses Tod 1962. Die Adressatin war Frau Gertrud (Trude) Eisenmann, die Gattin des Direktors der Biberister Papierfabrik Gustav Eisenmann(-Riehl).<sup>1</sup>

Die grosszügige Schenkung stammt von Frau Ursula Looser-Eisenmann.<sup>2</sup> Die Achtundneunzigjährige überbrachte die Sammlung ihrer Mutter eigenhändig von Schaffhausen nach Bern. Den eigentlichen Akt der Übereignung im Hesse-Saal wünschte sie zu ihrem Andenken mit einem Foto festzuhalten.

Die Sammlung hat einen hohen Materialwert, und einen nicht minder

grossen Aussagewert: Eine Welt aus Papier geht auf, die alles andere als eine papierene ist, sondern eine höchst sinnliche, die sich auch durch eine Vielzahl von Papiersorten entfaltet und «spricht». Ihre Lektüre erlaubt einen Einblick in Hesses Materialverständnis. Damit erschliesst sich für die Forschung eine bisher noch unbeschriebene Seite dieses Schriftstellers, der die Herstellung und den Versand seiner «Druck-, Schreib- und Malsachen» aus Montagnola bekanntlich gut durchdacht und organisiert hatte.<sup>3</sup>

Dank dieser Korrespondenz kann nun auch sein Schreibverständnis studiert und belegt werden. Wie Hesse seinen Umgang und sein Selbstverständnis mit Papier, dem Träger seiner Worte, Bilder Bücher und Privatdrucke sprachlich bekundet hat, mag die folgende kleine Auslese von Zitaten zeigen. Hesse berührt darin stets wiederkehrend die Eigenschaften des Stoffes und Trägers, die sein Werk tradieren.

Der frisch gekürte Nobelpreisträger teilt im November 1946 mit: «Ich vermisse hier [in Marin bei Neuchâtel] etwas [...]. Ich meine einen kleinen Block oder ein Skizzenbüchlein, nicht

grösser als dass es noch in die Brusttasche geht, mit ganz gewöhnlichem Paper (nicht etwa rauhem).»

Im Brief vom 7. Juni 1949 bedenkt er: «nur darf das Couvert, das in alle Länder bis Neuseeland versandt wird, nicht schwach und lappig sein, sondern muss etwas aushalten.»

Am 30. März 1953 lässt er über Frau Eisenmann den Dank ausrichten für «jenen Mann in der Fabrik [...] der Ihnen beim Aussuchen des prächtigen Papiers zur Hand gegangen ist».

Im Oktober 1954 meint er: «Für die Versendung, namentlich vor Weihnachten, sollte ich nun einen guten Carton haben, so etwa wie der gelbe, der hier mitfolgt. Es wären etwa 75 Stück nötig.»

Im Januar 1955 ist zu lesen: «darum müssen die Couverts eine gewisse Steife und Festigkeit haben».

Sich an den Gatten seiner Papiermäzenin wendend sinniert er über sein Handwerk im Brief vom 2. Januar 1957: «Herr Eisenmann sage ich Dank für das hochinteressante Biberist-Buch. Ich betrachte es mit Respekt, bin aber froh, dass es zur Schriftstellerei nicht so gewaltiger und komplizierter Apparaturen bedarf. Da genügt ein

Bleistift, eine Füllfeder, und allerdings braucht es auch etwas Papier, und also ist man, da man das Papier nicht selber herstellen kann, ja am Ende doch an dem ungeheuren Apparat beteiligt, den ich in Ihrem Buch kennen lerne.»

Und im Brief vom 1. Februar desselben Jahres heisst es: «Ich lege ein Muster bei, weil das Papier dieses Musters eine für meine Zwecke sehr angenehme Festigkeit hat. Wenn das nicht zuviel Umstände macht, könnte auf der Rückseite meine Adresse aufgedruckt werden: Dr. Hermann Hesse [ ] Montagnola bei Lugano [ ] (Schweiz).»

Am tiefsten freilich lässt der allererste Brief vom Sommer 1937 blicken, mit dem die Papierkorrespondenz beginnt. Gemäss Frau Ursula Looser las ihre Mutter Trude Eisenmann in der Zeitung, dass Hesse meist nie das «richtige» Papier zur Hand habe. Darauf meinte sie kurzentschlossen, «dem Mann könne geholfen werden», schrieb Hesse einen Brief und anerbot sich, seinen Papierbedarf zu decken. Der Dankesbrief von Hesse wird hier in voller Länge wiedergegeben:

*Hochgeschätzte Frau Eisenmann  
Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Als ich etwa acht Jahre alt war, in Basel, wünschte ich mir zum Geburtstag «einen Bogen Papier so groß wie das Spalentor». Und ähnlich blieb mein Verhältnis zum Papier mein Leben lang. Und jetzt habe ich, nicht zuletzt durch Ihre Güte, für den Rest meiner Tage weit mehr Papier im Besitz, als ich noch verbrauchen kann. Ich sage Ihnen herzlichen Dank, und bitte meinen Gegengruß freundlich anzunehmen.  
Herzlich grüssend Ihr  
H. Hesse*

Der Schreiber zahlloser Briefe hatte in den folgenden Jahren noch etliche Sendungen Papier frei Haus geliefert bekommen. Wer seinen «Spalentor-Brief» liest, bekommt den Eindruck, sein Œuvre sei auch aus dem Wunsch nach Papier entstanden. Zu diesem Brief allein liesse sich noch manch weitere Seite Papier füllen.



*Hochgeschätzte Frau Eisenmann*

*Es ist komisch: im Sommer schrieb ich Ihnen, das ich für alle Zeit Papiere genug besitze, und jetzt möchte ich Sie dennoch bitten, mir ganz gelegentlich noch einige Blocks von zwei Papieren zu schenken, die sich beide mir für gewisse Zwecke besonders geeignet erwiesen haben. Das eine davon*

Brief vom Herbst 1937. SLA, © Hesse-Erben.

<sup>1</sup> Die einst europaweit renommierte Produzentin einer breiten Palette an Papierqualitäten, geht auf die Gründung des aus Württemberg – wie Hesse! – eingewanderten Oscar Miller (1826–1893) zurück. Miller hatte, aus Deutschland und Italien her kommend, wo er zuvor Papierfabriken geleitet hatte, von 1862–1892 als ihr erster Direktor gewaltet; die Papierfabrik Biberist schloss – nachdem sie längst zu einer Grossindustrie geworden und sich zeitweilig auch Cellulose Attisholz nannte – nach über 149 Jahren und mehreren Besitzerwechseln 2011 ihre Tore. Gustav Eisenmann (1886–1966) leitete die Geschicke der Fabrik ab 1920. – Mehr zur «Papierei» von Biberist, siehe: 100 Jahre Papierfabrik Biberist,

1865–1965, Biberist 1965. (Das informative Buch mit Illustrationen von Godi Hofmann ist gedruckt auf Biber-Offset SK3, hochweiss, 140 gm<sup>2</sup>.)

<sup>2</sup> Eine Auswahl davon erschien 2013 in dem Privatdruck «Papier ist mir auch heute noch das liebste und schönste Geschenk». Hermann Hesses Briefe von 1937 bis 1962 an Frau Trude Eisenmann, Papierfabrik Biberist. Auswahl und Vorwort: Markus Sieber, Schaffhausen.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die am 17. Juni 2015 im Deutschen Literaturarchiv stattgefundene Veranstaltung von Raimund Fellingner und Jan Bürger unter dem Titel «Die Montagnola Strategie» (Zeitkapsel 39 im Rahmen des Jubiläumsprogramms «60 Jahre Deutsches Literaturarchiv Marbach»).



## Zur Poetik des Papiers – einige Gedanken-Schnipsel

MAGNUS WIELAND  
(SLA)

Eine geläufige Unterscheidung in den Editionswissenschaften ist die Einteilung der Schriftsteller in «Kopfarbeiter», die ihre Texte gedanklich erst lange gedeihen lassen, bevor sie diese zu Papier bringen, und in «Papierarbeiter», die ihre Texte mental nicht vorverfassen, sondern sie im Akt des Schreibens überhaupt erst entwickeln und hervorbringen, was sich materiell in zahlreichen Skizzen und Entwurfsstufen niederschlägt. Hermann Burger prägte für diesen Prozess in Anlehnung an Kleist die Formel von der «allmählichen Verfertigung der Idee beim Schreiben», wobei er ausdrücklich betont, dass man den Ideen eine Chance geben muss, «zu Papier zu kommen». Das Papier nimmt hier gleichsam eine mäeutische Funktion ein, es dient als Geburtshelferin für Ideen.

Schon der Kirchenvater Gregor der Grosse verstand das Schreiben angeblich als eine «paginalis locutio», als einen Dialog mit der Seite, und deutete damit an, dass die Schreibfläche kein neutrales Trägermedium sei, sondern auch interaktiv an der Textentstehung beteiligt sei. Tatsächlich arbeiten nicht nur die «Schreibgeräte», wie Nietzsche meinte, sondern auch die Schreibfläche «mit an unseren Gedanken». Das gilt nicht zuletzt auch für den eher unscheinbaren, weil alltäglichen Textträger Papier, der Schreibflüsse befördern oder behindern, der als leeres weisses Blatt inspirierende wie blockierende Wirkung haben kann, der erlaubt, Gedanken zu ordnen, Einfälle festzuhalten und Ideen zu skizzieren. In der Kulturosoziologie spricht man bezüglich solch spezifischer Materialeigenschaften eines Objekts von dessen Affordanz, womit die durch die materielle Beschaffenheit bedingte Verwendbarkeit eines Dinges gemeint ist. In dieser Hinsicht ist das

Papier nahezu ein Universalmedium, dient es doch zu weitaus mehr als nur zum Schreiben.

Andererseits ist Papier seit seiner massenhaften industriellen Herstellung auch ein stark normiertes Produkt, das genaue Vorgaben über Reisslänge, Doppelfaltungen und Stoffzusammensetzung erfüllen muss, woraus sich die verschiedenen Verwendungsklassen ableiten, vom Normalpapier über Schreib-, Pack- und Briefpapier bis hin zum besonders dauerhaften Urkunden- und Aktenpapier. Auch das Format dieser Papiere folgt einem Standard, der durch die DIN-Norm DIN 476 festgelegt ist und von Plakatgrössen (DIN A0) über die alltags gebräuchlichen Formate (DIN A5 und A4) bis zu Visitenkarten (DIN A8) reicht. Ein Schreiber kann sich solchen materiellen Vorgaben beugen, wenn er seine Schrift beispielsweise in vorlinierten Bahnen zwingen oder am Seitenrand abbrechen lässt; er kann sich aber auch darüber hinwegsetzen, indem er in die Materialität selbst eingreift und das Medium durch Falzen, Kleben oder Schneiden den eigenen Bedürfnissen anpasst. Man denke hier nur an die *paperoles* von Proust, ohne die seine schier unendlichen Satzkaskaden kaum möglich gewesen wären.

Literarisches Schreiben – das wäre eine These – bedeutet auch, sich über die papierernen Widerstände hinwegzusetzen, und das Trägermedium der Schrift produktiv, ja auch kreativ zu nutzen, es in seiner Normativität durch den unkonventionellen Gebrauch wieder zu individualisieren. Im engeren Sinne könnten als «Papierarbeiter» also diejenigen Autoren gelten, die das Papier nicht allein als neutrale Schreibfläche verwenden, sondern sich dessen Materialität beim Schreibprozess qualitativ zu Nutze machen. Mit Antoine Compagnon liesse sich literarisches

Schreiben generell als eine solche «pratique du papier» beschreiben. Für den französischen Literaturwissenschaftler hantiert der Schriftsteller bei seiner Tätigkeit im übertragenen Sinn stets mit Leimtopf und Schere (*pot à colle et ciseaux*). – Grund genug, diese Generalmetapher für einmal beim Wort zu nehmen und am Archivmaterial zu spiegeln.

Zu nennen sind da als erste prominente Beispiele die berühmten Zettel von Ludwig Hohl oder die Mikrogramme Robert Walsers. In beiden Fällen handelt es sich um Autoren, die dem Schreibpapier eine besondere Beachtung zukommen lassen und es auch produktiv in ihre literarische Tätigkeit einbezogen. Ludwig Hohl, indem er sich unzählige (Fress-)Zettel für seine Augenblicks-Notizen bereithielt, die er wieder zerriss oder zerschnitt, und an gespannten Schnüren aufhängte, um sie dort neu arrangieren zu können. Diese Form der losen, volatilen Papiere kommt einem unabhängigen Denken und Schreiben entgegen, das sich nicht linear entlang einer Heftseite entwickelt, sondern in eruptiver Art und Weise zum Ausdruck kommt. Dazu braucht es kein sauber liniertes Schreibheft, das wäre bloss hinderlich. Der rasch verfügbare und leicht transportierbare Zettel, der nach keiner bestimmten Beschriftung verlangt, erlaubt dem Autor maximale Denkfreiheit, fern von jeden materiellen Zwängen.

Robert Walser, der sich aus einer Schreibkrise in die Mikrographie flüchtete, erlebte den (selbstaufgelegten) Zwang des Papiers hingegen als stimulierend. Neben dem Rückzug in eine winzig kleine Schrift ist an diesen Mikrogrammen auch bemerkenswert, dass Walser dafür verschiedene Papiere eigens auf ein taugliches Format zugeschnitten hat: von Kalenderblättern über makuliertes Briefpapier bis hin zu edlen Kunstdruckblät-



tern. Inwiefern die jeweilige Wahl des Papiers auch mit einer Materialemanik korreliert, die eine ordnungsmässige oder gar symbolische Funktion besitzt, ist noch zu erforschen. Man weiss jedoch, dass Walser mitunter die rückseitig bedruckte Schreibfläche inhaltlich in seine Texte einbezog und sich von den Bild- oder Satzfragmenten inspirieren liess. Mehr noch aber als solche semantischen Vorgaben wirkte die formelle Einschränkung für Walser offenbar als Stimulator, der ihn zu einer verkleinerten Schrift und mithin zu einem buchstäblich verdichteten Schreibstil führte.

Neben solchen spezifischen Zuschnitten, welche der Literatur ihr eigenes Format verleihen, sind materielle Eingriffe ins Papier vor allem in konzeptuellen oder redaktionellen Phasen häufig anzutreffen, wo Texte mit Hilfe von Schere und Leim ohne mühselige Ab- oder Umschrift neu arrangiert werden können. Erika Burkart zum Beispiel ging bei der Entstehung ihres Romans *Moräne* metho-

disch mit einer Schnitt- und Klebertechnik vor. Vornehmlich in Ringhefte notierte sie erste Gedanken und Entwürfe zum Romangeschehen, riss die Blätter sodann aus und zerteilte sie nach Sinneinheiten wortwörtlich in einzelne Ab-Schnitte. Diese klebte sie wieder zu thematischen Clustern auf separaten Papieren zusammen, so dass sukzessive grössere Textzusammenhänge entstehen. Anstelle von manuellen oder maschinellen Abschriften vertraute die Autorin auf die Schnelligkeit der Schere, die ihr dynamische Rekonfigurationen erlaubte. Der Vergleich zu heutigen Cut&Paste-Funktionen am Computer ist da freilich rasch zur Hand; es stellt sich allerdings die Frage, ob das analoge Verfahren nicht auch Effekte jenseits schreibökonomischer Erleichterung besitzt.

Für Dürrenmatt zumindest stand Schneiden und Leimen nicht im Zeichen der Effizienz. Für die unzähligen Umarbeiten seiner Stoffe nahm er zwar Schere und Leim zur Hand, wobei er einzelne Stellen gleich

mehrfach überklebte, so dass sich heute palimpsestartig verschiedene Schichten überlagern. Eine persönliche Reminiszenz von Maria Becker deutet indes darauf hin, dass Dürrenmatt nicht aus Zeitgewinn schnitt und klebte: «Er nahm die Schere bedächtig in die Hand und begann, eine Zeile auszuschneiden, die er, nachdem er sie längere Zeit betrachtet hatte, auf eine andere Papierseite klebte. So veranstaltete er eine Art Collage. Völlig versunken arbeitete er vor sich hin. Nach einer Stunde schaute ich vorsichtig hinein. Er war noch immer mit seiner Klebearbeit beschäftigt.» Es scheint vielmehr so, als ob die handwerkliche Tätigkeit mit dem Papier eine eigene kreativ-kontemplative Kraft – parallel oder komplementär zur kognitiven Anstrengung beim Schreiben – entfaltet. Immerhin weiss Maria Becker auch zu berichten, dass Dürrenmatt den Papierkleber bei seinem Markennamen nannte: Er sprach von «Geistlich» und verlieh dem Klebstoff damit implizit eine inspiratorische Komponente.

## Federico Hindermann, dai bigliettini ai libri di qualità

DANIELE CUFFARO  
(ASL)

Nato a Biella da madre piemontese e da padre svizzero-tedesco, Federico Hindermann (1921 – 2012) passò la sua infanzia a Torino prima di trasferirsi a Basilea con l'intera famiglia. Sulle rive del Reno e a Zurigo svolse gli studi di romanistica e letteratura comparata. Dopo gli esordi con poesie in tedesco, dal 1950 Hindermann divenne lettore all'Università di Oxford, mentre dal 1966 al 1969 ricoprì la carica di professore di filologia romanza all'Università di Erlangen. Dopo l'esperienza tedesca egli fece nuovamente ritorno a Zurigo dove si dedicò ad una fruttuosa attività di traduttore (dal francese e l'italiano al te-

desco). A partire dagli anni Settanta, con *Quanto silenzio* (All'insegna del pesce d'oro, 1978), Federico Hindermann inizierà a pubblicare poesie in italiano presso l'editore milanese di origine svizzera Vanni Scheiwiller. Parallelamente, dal 1971 al 1986 assumerà la direzione di Manesse Verlag e della rinomata collana di classici *Manesse Bibliothek der Weltliteratur*, per la quale curerà diversi volumi e traduzioni.

Considerando l'attenzione con cui venivano e vengono tuttora stampati i libri di questa collana, si può subitaneamente capire quanto fosse importante per Federico Hindermann che la componente contenutistica andasse di pari passo con la qualità libraria. Senza il bisogno di addentrarsi trop-

po negli aspetti tecnici della stampa, è infatti noto come le pubblicazioni della collana *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* vengano stampate su carta di valore e resistente all'invecchiamento.

Si può intuire l'attenta considerazione di Federico Hindermann per i libri anche notando, nel fondo, la presenza di lettere con la Stamperia Valdona di Verona, dove sono stati stampati ad esempio i volumi editi da Scheiwiller come pure l'antologia *Poesie 1978-2001* (s.e., Verona, 2002). Tra gli obiettivi della Stamperia Valdona c'è sempre stato quello di produrre libri di qualità, valutando non solo la scelta della carta ma curando pure i dettagli che concorrono alla realizzazione del prodotto librario.

L'apprezzamento di Hindermann per il lavoro svolto dalla tipografia della città scaligera è tale da portarlo a dedicare la plaquette *Qualche Poesia* (1990) ai fondatori della stamperia, «alla famiglia Mardersteig, ringraziando per la maestria del comporre e stampare, di generazione in generazione».

Diverso invece l'approccio di Federico Hindermann per quel che concerne la produzione poetica, con lo scrittore propenso a servirsi regolarmente di bigliettini, rimasugli di buste e scontrini per scriverci un'annotazione, un pensiero, un mottetto, o per lo studio di una parola.

All'interno di faldoni denominati dallo stesso autore «Sudelblätter» e «Makulatur», si trovano poesie, citazioni e elementi diaristici come ad

esempio «Auf der alten Gotthard-Route» (Oggiogno-Aarau, 15.04.1972). In più casi, la sua penna si è posata sul retro di lettere o di poesie precedentemente pubblicate e rielaborate. Questo riutilizzo della carta ha così dato luogo ad una specie di sovrapposizione creativa: se da un lato il faldone può considerarsi univoco, sulla parte retrostante troviamo una gamma di documenti e annotazioni risalenti a diversi momenti letterari. Appare chiaro che in casi come questi, dove sincronia e diacronia albergano nella stessa pagina, andare alla ricerca di una logica testuale attraverso stesure prime e intermedie ha un coefficiente di difficoltà maggiore, poiché il processo di scrittura passa attraverso carte in qualche ma-

niera accantonate e che si è esitato a gettare. È così che gli scartafacci hindermanniani, tra la materialità dei fogli e le tracce della scrittura, ci rendono partecipi dell'attività inventiva del poeta su più livelli e nel contempo ci mettono in contatto con il suo mondo.

Federico Hindermann era una persona che leggeva con la matita in mano e non sorprende dunque che scrivesse su tutto quanto si trovasse a portata. Le fasi elaborative, il suo ruolo di editore e insegnante ci confermano quanto egli abbia vissuto le diverse sfaccettature della letteratura. Come la filigrana, Hindermann rivela in discreta controluce la sua natura poliedrica, una caratteristica che traspare a pieno anche dal suo modo di utilizzare la carta.

## Papier musique

FLORIAN RODARI

Enfant j'aimais à distinguer – dans cette frange de réveil que l'on étire le plus loin possible jusqu'à l'heure du lever définitif – les marques de voitures en écoutant le régime de leurs moteurs au démarrage. Je n'avais pas la moindre hésitation entre la Fiat 600, nerveuse, et sa petite sœur la 500, toussant dans un bruit de ferraille, entre la Renault 4 CV, noble ouvrière, et l'élégante Dauphine, au sifflement plus aigu. Je savais les Citroën plus lentes à stabiliser leur hélice, alors que, en comparaison, les Simca paraissaient suractives. D'abord un peu enrhumée, la petite Austin de la voisine du dessous s'échappait ensuite avec conviction. Il y avait aussi les distinguées Jaguar (elles étaient encore assez fréquentes), les Coccinelles, modèle VW alors unique, sûres d'elles, particulièrement celle que le coiffeur d'en face, petit râleur et bête noire des enfants du quartier, laissait tourner longtemps – pourquoi ? – avant de s'en extraire ; plus rare, mais très attendue, en raison de sa propulsion

par hoquets humides, une Panhard. Et enfin la DKW avec son drôle de son spongieux. Je parvenais même à différencier la Ford Sedan de la Chevrolet Impala bleu et crème appartenant au pianiste d'origine argentine qui logeait deux allées plus haut.

Mais quel rapport ce ballet mécanique peut-il bien avoir avec l'amour que l'on porte au papier ?

Rappelons que, au même âge, la plus grande partie du jour se passait à étudier sur les bancs de l'école. À ouvrir et fermer des cahiers, des livres ; à former des lettres et à remplir des lignes, bien loin des champs de course ! L'apprentissage de l'écriture et le commerce de la lecture sont des activités plus silencieuses et, pourtant, l'étoffe qui en forme le souvenir demeure la même. Les sens s'y éduquent, encore plus que l'esprit, notamment grâce à la trame subtile des nombreux bruissements et déplacements qui accompagnent les gestes de l'écolier. La plume qui progresse sur le blanc de la page grince, la peau frottant à la surface de la feuille

éprouve la résistance du support. Pour sa part, le regard mesure la longueur des lignes et la densité de l'encre avant même de donner une signification aux lettres qui s'assemblent. Le papier pèse, ou vole. Résiste, gondole, se chiffonne. Plis et déchirements. Pour la main, soulever une feuille de papier c'est l'expérience d'un apprêt, d'un grain, d'une carresse ; la contempler, c'est pour l'œil approcher de la blancheur, d'un format. Par ailleurs les taches qui surviennent donnent la mesure d'un risque, d'une expansion, et le buvard celle d'une absorption voire d'une inversion. Au fil des heures, si l'on veut bien y prendre garde, on subit une infinité de contacts, on se nourrit de sensations et de calculs, on multiplie les points de vue. De la feuille libre au carnet, du carnet au cahier, du cahier au livre, formats, épaisseurs, vitesses et touchers se succèdent, jamais pareils. Libéré de la classe, alors que le vent balaye feuilles mortes et papiers gras, vous consulterez les horaires, admirerez les affiches. Dans le tram le contrôleur poinçonnera vos billets – dentelés,

colorés. On pourra vous demander de présenter votre abonnement plastifié ou votre carte d'identité. De retour à la maison, pendant que votre père déploiera le journal du jour avec son odeur d'impression en y mêlant la fumée de son cigare et que votre mère effleurera de ses longs doigts les couvertures glacées des magazines, vous vous retirerez derrière les lourds albums d'images ou vous plongerez dans les pages jaunies d'un roman d'aventure. Ainsi, face aux formats et matériaux, épaisseurs et structures, l'œil et la main perfectionnent-ils tout le jour, à toute heure et dans d'innombrables circonstances, leur éducation. Mais si tout le monde s'accorde pour considérer que le papier est à la fois une surface à contempler, à mesurer et occuper, qu'il peut être un corps à palper, bon à déchirer, couper, coller, plus rares sont ceux qui l'entendent comme une musique. Et pourtant le papier n'est pas silence. Il a ses rythmes, ses timbres, une mélodie – plus discrète, certes, que celle des chevaux-va-peur, mais non moins variée et délicate.

Sous cet aspect, la découverte fondatrice de la qualité sonore du papier c'est peut-être l'instant de l'ouverture des paquets. Qu'on froisse l'emballage

dévoré d'impatience ou qu'on le déplie avec soin pour faire durer le plaisir, c'est au son que l'on se fie : clair et festif dans le cas d'un cadeau, plus retenu quand il s'agit de l'enveloppe contenant sa feuille d'impôts. Mais c'est pour chaque moment du jour que le papier recèle un son particulier. Mêlé aux cris des marchands, il y fait entendre tantôt l'accent campagnard du sachet renfermant fruits et légumes ou le crépitement qui enjuponne le bouquet de fleurs, tantôt la fine pelure qui dans la bonne odeur du pain protège la baguette ou le crépon qui décore la pièce montée, la dérochant aux regards envieux.

Tout papier crisse ou chuinte. Au fond de la poche, ses froissements identifient bonbons, paquet de cigarette, billets de banque ou mouchoir. Dans le calme d'une bibliothèque on différencie aisément à l'oreille les lecteurs qui feuilletent les dictionnaires de ceux qui, confortablement assis, tournent consciencieusement les pages de leur quotidien. Partout s'élèvent sans cesse d'autres notes plus ou moins discrètes : au bureau de poste, adresses consultées avec frénésie dans l'annuaire ; au tabac du coin, bande déchirée avec ferveur pour libérer le magazine attendu chaque mercredi midi ; dans la fumée du café, cartes abattues sur le tapis de

table ; au catéchisme, billet doux plié, serré, glissé dans la main de sa voisine : chaque papier possède un caractère identifié par l'oreille. Et plus tard, sur les rayons des libraires, le murmure des livres, c'est encore ce chant modeste que modulent les plats de couverture, les dos vibrant de notes claires, le froissement de la pergamine. Enfin l'ouverture, en sourdine ou bruyante, selon la qualité de la pâte et de son timbre, bibles qui fredonnent, parchemin au timbre flûté, vergé crème sur lequel glisse la tresse des cordes et beaux bristol tambour et trompette qui retentissent à la vue ou sous les doigts : oui, prendre un livre en main, c'est entendre résonner une musique qui compte autant que le poids et la couleur des papiers, qui se marie aux tempo des marges, des lignes, blancs et espaces de la typographie qui font de tout livre un orchestre des sens.

Si je ne suis pas devenu pilote de course et si les marques de voiture m'indiffèrent aujourd'hui à peu près complètement, j'aurai tout de même gagné, au cours de ces heures passées dans le silence des salles d'étude ou dans le retrait d'un jardin une finesse de l'ouïe qui m'aura été bien utile pour l'éditeur que je suis devenu !

## Que reste-t-il du papier à l'écran ? Récit d'une expérience menée au Bodmer Lab

JÉRÔME DAVID  
(UNIVERSITÉ DE GENÈVE),  
MARJOLAINE VIARD  
(FONDATION MARTIN BODMER),  
FLORENCE DARBRE  
(FONDATION MARTIN BODMER),  
RADU SUCIU  
(UNIVERSITÉ DE GENÈVE)

Que devient la matérialité d'un ouvrage papier lorsqu'il bascule dans le numérique ? Quelles caractéristiques physiques son artefact virtuel restitue-

t-il de manière manifeste et sensible ? Ces questions générales appellent souvent des réponses de principe, adossées à des préjugés ou à des slogans : les nouvelles technologies signeraient la fin de toute expérience sensorielle de lecture ou, au contraire, permettraient une dématérialisation du livre propice à un renouvellement inédit de ses usages les plus ordinaires et les plus incarnés. Au plan des convictions inébranlables, l'idée d'un déclin de la culture

imprimée s'oppose presque terme à terme aux promesses supposées des innovations informatiques.

Dans le cadre du Bodmer Lab<sup>1</sup>, nous avons privilégié une approche expérimentale de ce qui, formulé trop généralement, tourne à l'énigme métaphysique. Notre interrogation a été la suivante pour ce dossier thématique : si l'on soumet un même ouvrage à plusieurs techniques de digitalisation, quelles propriétés matérielles du document demeurent

décelables sur les clichés numériques ? Et qu'en est-il, plus particulièrement encore, du papier ?

Nous avons donc pris pour étalon deux éditions de William Shakespeare, *Romeo and Juliet* (quarto de 1599) et *Troilus and Cressida* (quarto de 1609). La première avait été microfilmée par la Fondation Martin Bodmer dans les années 1990, à la suite des campagnes de conservation photographique du patrimoine devenues massives dans le monde à partir des années 1960. Nous avons numérisé la seconde à l'aide de trois technologies différentes : une table fabriquée par une entreprise allemande pionnière dans ce domaine (dite « Cobra » en raison de sa forme qui rappelle un serpent gonflant son cou), dotée d'outils de calibration et de capteurs très sophistiqués ; une autre table conçue par des chercheurs de l'Université de Graz (d'où son nom de « Grazer »), qui combine un dispositif de manipulation extrêmement précis et un appareil photographique de très haute résolution et d'une optique hors pair, dont les performances ont déjà été mises à profit par le projet *e-codices* de bibliothèque virtuelle de manuscrits médiévaux<sup>2</sup> ; et un dôme expérimental breveté par l'équipe de recherche *e-facsimile*<sup>3</sup>, qui a pour particularité d'intégrer dans la prise de l'image une multiplicité de sources lumineuses et d'en tirer une modélisation virtuelle dynamique restituant très finement la troisième dimension des objets.

La version microfilmée est, sans surprise, la moins riche d'informations sur le papier. Les images, consultables en négatif sur une machine *ad hoc*, souffrent du contraste très marqué qui accentue la lisibilité des caractères d'imprimerie. La nature même du papier se devine parfois, ainsi que des réparations anciennes apportées à l'une ou l'autre des pages, mais il est impossible de déterminer la couleur du papier et d'identifier les taches qui en émaillent la surface. Autrement dit, un microfilm ne renseigne guère sur le sup-

port papier des quarts de Shakespeare.

La Cobra présente les pages en couleurs, et fournit des indices sur la nature des taches que l'on voit sur le papier. La couleur des tranches, quant à elle, délivre des informations sur la reliure. Les plis, le type de papier (vergé, vélin), les caractères imprimés au verso ou le détail des réparations effectuées par le passé sont visibles. Plusieurs des traits que chercherait à capter l'œil nu sur l'original apparaissent de façon distincte. La Grazer, pour sa part, autorise en outre à « zoomer » jusqu'à obtenir un agrandissement remarquable d'un secteur infime de la page, où se dévoilent soudain les fibres du papier.

Quant au dôme, la possibilité qu'il laisse de faire varier par algorithmes les sources d'éclairage de l'objet numérisé favorise, en lumière rasante, le repérage des moindres aspérités et ondulations du papier. On survole alors la page à la recherche des infimes monticules ou crevasses que l'œil nu devrait s'évertuer à traquer avec des lunettes grossissantes ou une loupe binoculaire.

Dans le registre du visuel, on l'aura compris, les quatre technologies utilisées restituent à des degrés divers les spécificités physiques des deux quarts de Shakespeare retenus pour l'expérience. La matérialité des livres s'y trouve inégalement reproduite ou modélisée. Précisons encore que ces technologies programment des usages en partie différenciés : sauvegarde patrimoniale et circulation facilitée de documents fragiles pour le microfilm ; constitution d'une immense base de données de recherche pour la Cobra ; valorisation de pièces rares pour la Grazer ; renouvellements muséographiques pour le dôme.

Plus précisément, chacune de ces technologies offre à une description codicologique rigoureuse une série variable d'éléments dont la plus riche remplit, à deux réserves près, les exigences de l'œil nu : il y manque d'une part ce qu'une manipulation de l'ouvrage aiderait à voir

en transparence, comme le filigrane du papier ; d'autre part, les contraintes mécaniques exercées par ces machines sur les livres numérisés, en matière d'angle d'ouverture du volume notamment, limitent la gamme des documents susceptibles d'être ainsi photographiés et imposent de recourir, pour les autres, aux ruses d'un regard expert plongeant dans les interstices ménagés par un examen manuel.

Au-delà du visible, bien sûr, rien de ce qui sollicite le toucher n'est mis à contribution dans une consultation numérique. Les paramètres d'expérience et d'analyse aussi cruciaux que le poids, la résistance et la surface même du papier ne peuvent donc pas être mobilisés lors d'une lecture sur écran : pas encore, diront sans doute les optimistes ; jamais, leur rétorqueront les sceptiques. Sur ce point aussi, cependant, seules de nouvelles expériences conjuguant la codicologie et l'algorithmique permettront peut-être de transformer ces partis pris idéologiques en hypothèses passibles de vérification.

<sup>1</sup> Le Bodmer Lab est un projet de recherche et de numérisation de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, en collaboration avec la Fondation Martin Bodmer et avec le soutien de la Fondation Ernst et Lucie Schmidheiny. Voir <http://bodmerlab.unige.ch>.

<sup>2</sup> E-codices est un projet de l'Université de Fribourg (<http://e-codices.unifr.ch>).

<sup>3</sup> Sous la direction de Loïc Baboulaz, chercheur au Laboratoire de Communication Audio-visuelle de l'EPFL, co-fondateur de *artmyn* (<http://www.artmyn.com>) et invité du Bodmer Lab durant l'été 2015.



# [Informationen | Informations | Informazioni | Infurmaziuns]



25 Jahre Schweizerisches Literaturarchiv  
 25 ans Archives littéraires Suisses  
 25 anni Archivio svizzero di letteratura  
 25 onns Archiv svizzer da litteratura

JUBILÄUMSPROGRAMM 2016 | PROGRAMME DES FESTIVITÉS 2016 |  
 PROGRAMMA DELLE ATTIVITÀ 2016 | PROGRAM DA LAS ACTIVITADS 2016

## Avantgarden | Avant-gardes | Avanguardie

12.1.2016

**Auftakt der Festivitäten | Lance-  
 ment des festivités | Apertura |  
 Avertura**

Podiumsgespräch mit Peter Nobel,  
 Mitbegründer des SLA  
 Thomas Geiser, Präsident des För-  
 dervereins SLA

5.3.–28.5.2016

**Ausstellungssaal | Salle d'exposi-  
 tion | Sala espositiva | Sala d'expo-  
 siziun**

### «Dada original»

«Dada ist eine neue Kunstrichtung», schreibt Hugo Ball im Eröffnungsmantifest zum ersten Dada-Abend: «Das kann man daran erkennen, dass bisher niemand etwas davon wusste und morgen ganz Zürich davon reden wird.» Ball lag mit seiner Prognose goldrichtig: Seither wird nicht nur in Zürich, sondern auf der ganzen Welt ununterbrochen über Dada geredet und geschrieben. Die Ausstellung in der Schweizerischen Nationalbibliothek lenkt den Blick wieder zurück auf die Ursprünge, zumindest auf die wenigen dokumentarischen Spuren, die davon erhalten sind. Präsentiert werden Bilder, Briefe und Textdokumente aus der dadaistischen Hinterlassenschaft von Emmy Hennings

und Hugo Ball sowie zur postdadaistischen Rezeptionsgeschichte im Zürcher Arche Verlag.

«Dada est une nouvelle tendance artistique», écrit Hugo Ball dans son manifeste inaugural de la première soirée Dada: «On s'en rend bien compte, puisque, jusqu'à aujourd'hui, personne n'en savait rien et que demain tout Zurich en parlera.» Avec cette prédiction, Ball avait vu très juste: depuis lors, on n'a plus cessé de parler et d'écrire sur Dada – non seulement à Zurich, mais dans le monde entier. L'exposition des Archives littéraires suisses revient quant à elle aux origines du mouvement, ou du moins aux rares traces documentaires qui en ont été conservées. On y trouvera des photographies, des lettres et des documents issus du legs dadaïste Emmy Hennings-Hugo Ball; s'y ajouteront quelques archives, provenant de la maison d'édition Arche de Zurich, sur l'histoire de la réception post-dadaïste.

«Dada è una nuova direzione artistica», scriveva Hugo Ball nel suo manifesto di apertura per la prima serata Dada: «Questo lo si può riconoscere dal fatto che finora nessuno ne sapeva qualcosa e che domani tutta Zurigo ne parlerà.» La previsione di Ball

si avverò in pieno: da allora si continua a parlare e a scrivere di Dada senza interruzione, non solo a Zurigo ma nel mondo intero. La mostra della Biblioteca nazionale riconduce Dada alle sue origini o, quanto meno, alle poche tracce documentarie che ne sono rimaste: si presentano delle fotografie, delle lettere e dei documenti testuali dai lasciti dadaistici di Emmy Hennings e di Hugo Ball nonché dalla storia della ricezione postdadaistica documentata nell'archivio dell'Arche Verlag di Zurigo.

«Dada è ina nova direcziun artistica», scriveva Hugo Ball en ses manifest d'avertura per l'emprima sairada Dada: «Quai pon ins concluder dal fat che fin uss nagin na saveva novas da quai e che daman tut Turitg discurrerà surlonder.» La previsiun da Ball è sa verifitgada plainamain: dapi lura cuntinuesch'ins da discurrer e da scriver da Dada senza interrupziun, na be a Turitg ma en il mund entir. L'exposiziun da la Biblioteca naziunala drizza l'egliada sin ils origins da Dada, u almain sin ils paucs fastizs documentaris conservads: i vegnan preschentads fotografias, brevs e documents textuels or dals relaschs dadaistics dad Emmy Hennings e da Hugo Ball, sco era or da l'istorgia da recepziun postdadaistica documentada en l'archiv da l'editur Arche da Turitg.

**5.3.2016 Vernissage zur Ausstellung | Vernissage de l'exposition | Vernissage della mostra | Vernissage da l'exposiziun**

Geöffnet von Montag bis Freitag 9–18h, Samstag 9–16h  
Ouvert du lundi au vendredi de 9h à 18h, le samedi de 9h à 16h.  
Aperto dal lunedì al venerdì dalle ore 9 alle 18, il sabato dalle ore 9 alle 16.  
Avert da glindesdi a venderdi da las 9h a las 18h, sonda da las 9h a las 16h.

**Janvier – Novembre 2016  
Im Kabinett – 9 kleine Ausstellungen | Le Cabinet – 9 petites expositions | La Camera espositiva – 9 piccole mostre | La Chombra espositiva – 9 pitschnas exposiziuns:**

- 11.1.–23.1. *Blaise Cendrars, passager clandestin de l'avant-garde*  
8.2.–22.2. *Literatur und bildende Kunst: Meret Oppenheim*  
14.3.–29.3. *Une avant-garde d'arrière-garde: La Voile latine / Les Feuilles*  
4.4.–18.4. *Neue Öffentlichkeit und Literatur*  
17.5.–30.5. *Graz sei Dank – Schweizerisch-österreichische Querbezüge*  
20.6.–2.7. *Avantgarden im Verlag: Arche, Walter Druce, Urs Engeler Editor*  
12.9.–24.9. *Poetiken der Mehrsprachigkeit – Poetische del plurilinguismo – Poeticas da la plurilinguitad*  
10.10.–22.10. *Die Avantgarde ist weiblich*  
14.11.–26.11. *Érotisme et modernité?*

Geöffnet von Montag bis Freitag 9–18h, Samstag 9–16h  
Ouvert du lundi au vendredi de 9h à 18h, le samedi de 9h à 16h  
Aperto dal lunedì al venerdì dalle ore 9 alle 18, il sabato dalle ore 9 alle 16  
Avert da glindesdi a venderdi da las 9 a las 18h, sonda da las 9 a las 16h

**Frühjahrssemester 2016  
“Avantgarden im Archiv”  
Ringvorlesung für Studierende und Stadtpublikum  
Le cours (cycle thématique) pour étudiants et public intéressé  
Corso tematico per accademici e amatori  
Prelecziun tematica per in public academic ed amatur**

Montag | Lundi | Lunedì | Glindesdi:  
22.2. / 7.3. / 21.3. / 4.4. / 18.4. / 2.5. / 30.5.

Es referieren unter anderen:  
Thomas Hunkeler, Fribourg  
Beatrice von Matt, Zürich  
Jürgen Ritte, Paris  
Thomas Strässle, Bern  
Sandro Zanetti, Zürich

**Da giugno a settembre 2016  
Tagungen und Sommerakademie  
Les colloques et l'académie d'été  
I convegni e l'accademia estiva  
Ils colloquis e l'academia da stad**

- 25.6.–1.7. Sommerakademie CDN | Académie d'été CDN  
*Avantgarde und Avantgardismen*  
1.9.–3.9. *D'ina lingua a l'altra – Da una lingua all'altra – Sprachsprünge*  
Poetiken literarischer Mehrsprachigkeit in Graubünden

**März 2016 – Januar 2017  
Literarische Soireen | Les soirées | Serate letterarie | Sairadas litteraras**

- 5.3.** Buchvernissage Emmy Hennings *Gefängnis* (Kommentierten Studienausgabe)  
**18.5.** Vernissage *Quarto: Graz sein Dank*  
**30.6.** Autorenabend im Rahmen der Sommerakademie

- 18.11.** Tag des Archivs / Nacht der Autoren  
Journée des Archives / Nuit des écrivains  
Giornata degli archivi / Notte di autrici e autori  
Di dals archivs / Notg dad auturas ed auturs

**Janvier 2017** Vernissage *Quarto Roland Jaccard*

**Publikationen | Les publications | Le pubblicazioni | Las publicaziuns**

*Quarto Graz sei Dank*. Erscheint im Mai 2016  
*Quarto Roland Jaccard*. Sortie janvier 2017

Emmy Hennings *Gefängnis*. Erscheint im Januar 2016

*Passim*. Mai und November 2016 | Mai et novembre 2016 | Maggio e novembre 2016 | Matg e november 2016

*Bulletin du Cercle d'études Jean Starobinski*. Novembre 2016

Zur weiteren Lektüre die Rubriken zum Thema:  
«Einsichten – Aussichten» auf dem Website des SLA und «Aufgetaucht» in der Zeitung *Der Bund*.

À lire aussi:  
nos rubriques thématiques, *Points de vue* (sur le site des ALS), et les articles *Aufgetaucht* dans le quotidien *Der Bund*.

Pure da leggere:  
*Vedute* sullo sito web dell'ASL e *Aufgetaucht* all'interno del giornale bernese *Der Bund*.

Da leger era:  
nossas rubricas tematicas, *Puncts da vista* sin il site web da l'ASL ed *Aufgetaucht*, ina seria d'artitgels en la gasetta bernaisa *Der Bund*.

## Rückblick nach Süden

**Abschlussstagung zum Forschungsprojekt des Schweizerischen Literaturarchivs (SLA) in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Seminar der Universität Basel**

JULIA MAAS  
(PROJEKTMITARBEITERIN IM SLA)

Die Banalisierung des klassisch schönen Italien, «bilderstürmerische» (Oswald) Absagen an Goethes Arkadien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – und doch kein Ende des Mythos? Neuerdings wieder Italienkliches in Texten der Schweizer Gegenwartsliteratur, *dolce far niente*, ja vor allem *dolci* im jüngsten Venedig-Roman von Zschokke? Unter dem Eindruck einer lange nicht erschöpften Diskursmöglichkeit endete die Tagung *Blick nach Süden. Italienbilder in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz seit 1861*, die am 3./4. September 2015 in der Schweizerischen Nationalbibliothek stattgefunden hat und den Abschluss des gleichnamigen Forschungsprojektes markierte. Das Projekt, eine Kooperation des Schweizerischen Literaturarchivs mit der Universität Basel, wurde 2011 von Corinna Jäger-Trees (SLA) und Hubert Thüring (Universität Basel) initiiert und in der Folge verantwortet, um einem Desiderat zu begegnen: Anders als die Literatur aus Deutschland oder Österreich war die Literatur aus der Schweiz bis dato nicht auf die Spezifik ihrer Italienbilder hin befragt worden.

Seitdem sind Forschende aus der Schweiz, Italien und Deutschland zu einem Netzwerk verbunden, das ca. 15 Mitglieder zählt. Auf zwei Workshops, veranstaltet am Schweizerischen Literaturarchiv und am Istituto Svizzero in Rom (ISR) je zu Anfang der Jahre 2012 und 2013, sowie auf ein Seminar mit Studierenden der Universität Basel im Frühjahrsemester 2012 blicken die Verantwortlichen

und zahlreiche Teilnehmende sowie Studierende zurück. Zum Abschluss des Projektes wurde in der Nationalbibliothek neben dem Fach- nun auch ein allgemeines Publikum mit den Forschungsergebnissen adressiert: Die Buchvorstellung der Heinrich-Federer-Edition *In und um Italien*, zwei Soireen zum Thema und eine Kabinettausstellung mit Schrift- und Bildtrouvailles aus dem Archiv luden im September dazu ein, Italien in der Schweiz(er Literatur) zu begegnen – nebst zehn Fachreferaten.

### Heimat – Fremde – Kleine Differenz

Mit einer historischen Revue seit Joseph Victor Widmanns Durchquerung des Gotthardtunnels vor genau 150 Jahren und mit methodischen Vorbemerkungen, die der oft globalen Perspektive der Interkulturalitätsforschung die Obacht für «kleine Differenzen» und für konkrete Formen des Kulturtransfers entgegenhielten, führten *Corinna Jäger-Trees* und *Hubert Thüring* in die Abschlussstagung ein. Die ersten beiden Referate exponierten Italien sodann als negativen wie positiven «Gegenort» (Braun). Im eher trivialen Roman von Johann Christoph Heer deckte *Dominik Müller* die keineswegs kunstlose Strategie des Autors auf, sich mittels einer Italienschelte dem deutschen Publikum anzudienen. Verfasst 1918 für Leser, die Italien den Kriegseintritt auf Seiten der Entente verübelten, situierte Heer *Heinrichs Romfahrt* in den Tessiner Kulturkampf um 1880. Hier liessen sich der katholische Süden verteufeln und der «Sehnsuchtshaushalt» (Müller) auf den Kopf stellen: Heinrichs Ziel ist zuletzt das protestantische Schwaben, nicht Rom. – Der Maler und Dichter Otto Nebel wiederum fand und schuf in Italien ästhetische Gegenbilder zu Berlin, zu jener «hässlichen Heimat», in der er 1892 zur Welt gekommen war und aus der er 1933 nach Bern emigrierte. *Bettina Braun* fächerte den singulären *Farben-Atlas* des Doppelbegabten auf, der Italiens Städte und Landschaften in Farbver-

hältnisse übersetzt, und erörterte den Einfluss von Kandinsky und der am Bauhaus unterrichteten Farbenlehre auf Nebels Werk.

Die Heimat blieb Brennpunkt auch der folgenden Referate. Die Befreiung Heinrich Federers aus dem Winkel der Heimatliteratur betonte *Corinna Jäger-Trees* als bedeutendste Erkenntnis aus der Neuedition seiner Italiertexte (dazu: S. 21). – *Anna Fattori* war zuvor Federers Kontakten mit der italienischen Sprache nachgegangen: seinem Gehör für den umbrischen Dialekt und dessen Musikalität, seiner Lektüre, schliesslich seiner postumen Instrumentalisierung: Die Texte des katholischen Pfarrers waren in den 1940er Jahren ins Italienische übertragen worden, um eine Nähe der deutschsprachigen Völker zu Italien zu suggerieren und das faschistische Bündnis zu stärken.

Während Federers Vereinnahmung als Heimatliterat – auch im literarischen Gedächtnis der Schweiz – revidiert wurde, erklärte sich *Franco Supino* nicht minder überraschend selbst zu einem solchen. Aus der Beobachtung eines starken Heimat-Begriffs in seinen Texten entwickelte *Hubert Thüring* eine «Theorie der anderen Heimat». Im Gegensatz zur unitären und identitären Heimat, die sich durch Ausgrenzung des «Anderen» stabilisiert, schliesse eine differenzierte Heimat-Idee die Erfahrung der Alterität gerade ein. Denn nur ein «Ort des Sichüberkreuzens von Eigenem und Fremdem» (Thüring) könne für denjenigen ein vertrauter Ort sein, dessen Identität von der Erfahrung der Differenz wesentlich geprägt ist. «Ja», räumte der Autor im Publikum anschließend unumwunden ein, er habe mit *Musica leggera* (1995) «nichts anderes» schreiben wollen als «einen Heimatroman» (Supino).

Im Gespräch von *Supino* und *Dante Andrea Franzetti* stand am Abend ein weiteres Stereotyp zur Debatte: Diskutiert wurde die Erwartung «erhöhter Authentizität von Migrantenliteratur» (Franzetti), die Schriftsteller nicht-schweizerischer Herkunft

mehr als andere auf ein autobiographisches Schrifttum festlege. So sei es ihm, erinnerte Franzetti, bisweilen als Vorwurf begegnet, dass seine Texte poetische Erfindungen sind. Das Gespräch ergänzte die Erkenntnis des Nachmittags, dass eine Festlegung der *Secondo*-Literatur auf Topoi der Fremde zu kurz greift.

### **Blick nach Süden – Blick nach innen**

Am zweiten Tag standen mit Hermann Hesse und Max Frisch nicht nur kanonische Autoren auf dem Programm, sondern auch Repräsentanten eines Paradigmas: Der *Blick nach Süden* gerät bei ihnen, wie bei vielen im Projekt beleuchteten Autoren (so z.B. auch in Paul Nizons *Canto*), zum *Blick nach innen*. Wird in der Literatur ein Italienbild verhandelt, stehen oft die eigene Lebensweise und nicht selten die Kultur der Schweiz zur Debatte. Hesse, demonstrierte *Christoph Gellner*, spiegelt mit der Flucht in den Neubeginn verheissenden, «(dionysischen) Süden» (Gellner), die er in *Klein und Wagner* (1919/20) beschreibt, den eigenen just vollzogenen, individualistischen Aufbruch ins Tessin. – Hans Walter dagegen gestaltet Italien als Ort, an dem autonome Erfahrungen gerade nicht möglich sind: Sekundäre Souvenirs, zeigte *Julia Maas* im anschliessenden Referat, deuten in seiner Erzählung vom *Törichten Schatten* (1942) auf das Bestimmte durch kollektive, vermittelte Erinnerungen. Somit wiederum thematisiere Walter die eigene Kriegserfahrung, das problematische Erleben des «Verschonten» und «Aussenstehenden» (Walter).

Den diskontinuierlichen Spuren Italiens in den Aufzeichnungen von Max Frisch ging dann *Annarosa Zweifel Azzone* nach. Bekannt ist Frischs Kritik an der «Verteidigungsmentalität» der Schweiz, die er in den 1960er Jahren angesichts grassierender Angst vor «Überfremdung» durch italienische Einwanderer formulierte. Zweifel Azzone verfolgte zurück, dass Italien Frisch schon früher zur Auseinandersetzung mit der Hei-

matkultur diene. Bereits im *Tagebuch 1946–1949* zeugen Reisenotizen von der neidvollen Bewunderung des Architekten für jenes Land, in dem «das Schaffen» wichtiger sei als «das Geschaffene» (Frisch) und dessen Bewahrung.

Mit *Ulrich Webers* Referat über Urs Widmer kam die Tagung in der Gegenwartsliteratur an, die den Mythos Italiens selten ungebrochen lässt. Als «a man's world» inszeniere Widmer das Land des Duce in *Der Geliebte der Mutter* (2000), als Inbegriff einer machistisch-faschistischen Sozialordnung, aus der die Titelfigur nicht herausfindet. – Den Männern hingegen gehe es nicht gut, referierte anschliessend *Stephan Oswald* über die Romane von Markus Werner. Mit seinem Abgang via Genua habe Zündel als einer der ersten jene Selbstfindung bestreikt, die seit Goethe in Italien Pflichtprogramm war. Oswald erinnerte daran, wie sehr die Verweigerung des klassischen Arkadien noch frappte, als Werner *Zündels Abgang* in jenem Jahr zu schreiben begann, das mit Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979) eine Zäsur in der Italienrezeption markierte.

Zum Abschluss der Tagung nahm *Corinna Jäger-Trees* aber doch einmal noch mit in jenes Italien, das soeben verabschiedet worden war: in das bildschöne Venedig von Matthias Zschokkes *Die strengen Frauen von Rosa Salva* (2014). Den E-Mail-Roman zeigte sie als produktive Kapitulation vor der Aufgabe, in der literarisch gewordenen Stadt originäre Literatur zu verfassen. Die E-Mails dokumentieren scheiternde Versuche, hier zu schreiben. Dieses Scheitern erklärte Jäger-Trees nicht nur mit dem Unsagbarkeitstopos, sondern mit der spezifischen, immanenten Poetik des Autors. Voller Leben sei bei Zschokke stets nur die Fiktion, die im erlebnisarmen Setting entsteht – und so werde die Lagunenstadt durch ihre Lebendigkeit überführt: Venedig *ist* Fiktion, ist ein «Märchen» für den Schriftsteller, der am Schluss in die Berliner Realität zurückkehrt,

als sei er nie fort gewesen – mit zwangsläufig leeren Blättern.

### **Ausblick**

In Planung ist eine elektronische Aufarbeitung der Tagung sowie der beiden Workshops, bei denen Werke von Emmy Hennings, Kuno Raeber, Dieter Bachmann u.v.m. präsentiert worden sind und an denen die Autoren Francesco Micieli (in Bern) und Dante Andrea Franzetti (in Rom) teilgenommen haben. Erhofft ist, dass die Forschung zum Thema *Italienbilder in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz* somit über das Projekt hinaus ein Forum zum Austausch und zur Dokumentation ihrer Ergebnisse erhält. Zu weiteren Explorationen in den «literarischen Innenraum», den Italien wie kein anderes Land eröffne, lud *Irmgard Wirtz Eybl* bereits ein, als sie die Abschlusstagung einläutete. Knapp die Hälfte der Schweizer Schriftsteller/innen, die in mehr als 120 Werken den *Blick nach Süden* richten und in der laufenden Projektbibliographie verzeichnet sind, seien mit ihrem Nachlass oder Archiv in Bern beheimatet. Zahllose Italienzeugnisse liessen sich in den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs erforschen.

## **[Neuerscheinungen]**

### **«Wunderliche Theologie» Konstellationen von Literatur und Religion im 20. Jahrhundert**

SOMMERAKADEMIE BAND 5  
(WALLSTEIN/CHRONOS 2015)

Die jüngste Publikation der Sommerakademie – durchgeführt durch das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) im Centre Dürrenmatt in Neuchâtel – ist dem Grossthema «Religion und Literatur» gewidmet. Der Band schliesst mit dieser Thematik an einen zunehmend aufkommenden Diskurs an, der sich in den letzten



Jahren sowohl in der Wissenschaft als auch in den literarischen (Neu-)Erscheinungen manifestiert hat. Vor dem Hintergrund der intensivierten Debatte war es die Neugierde an der Thematik, welche den Ausschlag gab, um an das (teilweise bis anhin vernachlässigte) Material heranzugehen. Im Fokus der Beiträge stehen sowohl publizierte Texte, als auch unveröffentlichte Bestände aus dem Schweizerischen Literaturarchiv.

Die Ansätze und Perspektiven im vorliegenden Band sind vielfältig. Verbindendes Element der Beiträge ist – wenn überhaupt ein solches festgemacht werden soll – die mehr oder minder «wunderlichen» literarischen Theologien, die in den Archiven der Texte auszumachen sind. Der Band enthält neben einer Tour d'Horizon über das Themengebiet Beiträge zu den literarischen Auseinandersetzungen mit religiösen Aspekten verschiedener deutschsprachigen Autoren – darunter Friedrich Dürrenmatt, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hermann Hesse, Thomas Mann, Adolf Muschg, Kurt Marti, Walter Muschg und Thomas Hürlimann. Einen Orientierungsrahmen bildet des Weiteren ein Artikel zur einschlägigen Wissenschaftsforschung. Der Band ist aus multidisziplinärer Perspektive interessant – die Beiträge stammen von Literaturwissenschaftlern, Theologen und den Schriftstellern Sybille Lewitscharoff und Thomas Hürlimann.

Erscheinen wird der fünfte Band der Sommerakademie voraussichtlich im Dezember 2015 bei den Verlagen Wallstein und Chronos. (rok)

**Heinrich Federer: In und um Italien. Plaudereien, Reisebriefe und Erzählungen, hrsg. und mit einem Nachwort von Anna Fattori, Corinna Jäger-Trees, Simon Zumsteg (Chronos 2015)**

«Wo liegt Italien?» Weder echte noch Sesselreisende stellen sich diese Frage wirklich – die Antwort scheint

einem nach Süden blickenden Publikum eigentlich selbstverständlich, hat doch ein nach Italien orientiertes Bildungsbürgertum um 1900 durchaus noch Reiserouten und Bilder Goethe'scher Prägung vor Augen. Der zu Unrecht in Vergessenheit geratene Innerschweizer Schriftsteller Heinrich Federer (1866–1928) hingegen hat sich diese Frage im Lauf seiner zahlreichen Reisen und Wanderungen durch die Südschweiz und Italien immer wieder gestellt – und sie originell und eigenwillig beantwortet.

Die im vorliegenden Band versammelte Textauswahl zeugt von Federers intensiver Auseinandersetzung mit dem Kulturraum südlich der Alpen, insbesondere mit Italien. Sein Blick auf das Fremde ist geschärft und vielschichtig. Er erschliesst in seinen Texten über die konventionelle Wahrnehmung des südlichen Nachbarn als Ort der Kunst, der Ästhetik, der harmonischen Natur und als Land der Sehnsucht hinaus neue Dimensionen. Die tradierten Bilder werden nicht unreflektiert übernommen, vielmehr findet in vielerlei Hinsicht ein Perspektivenwechsel statt, der Unkonventionelles ins Zentrum zu stellen weiss und im Kontext der Fremderfahrung auch das Eigene kritisch hinterfragt. So liegt denn das wahre Italien gerade nicht wie üblich in den kulturellen Zentren, sondern in Umbrien, abseits von den Touristenströmen, in den kleinen Dörfern der Abruzzen – dem einstigen Wirkungskreis von Franz von Assisi. (cjt)

**Jakob Flach: Von der Kunst des Spazierengehens. Prosastücke, hrsg. mit einem Nachwort von Magnus Wieland (Chronos 2015)**

Hands up: Wer kennt Jakob Flach? Schon zu Lebzeiten bevorzugte der eidgenössische Aussteiger eine Existenz «unter dem Radar». Dabei erlangte er als Gründer und langjähriger Leiter des Marionettentheaters in Ascona sowie als Verfasser kurzweili-

ger Reiseanekdoten durchaus einige Anerkennung und vor allem grosse Beliebtheit. Entgegen seiner Herkunft aus gutbürgerlichem Elternhaus entschied sich Jakob Flach (1894–1982) bald für eine freie Künstler- und Vagantenexistenz, bereiste abseits des kommerziellen Tourismus unzählige Gegenden Europas, oft mit wenig Geld in der Tasche, dafür mit ausreichend Abenteuerlust im Gepäck.

Im Prosaband *Von der Kunst des Spazierengehens*, der vom Autor noch persönlich vorbereitet wurde, allerdings vor seinem Tod nicht mehr erscheinen konnte, fängt Jakob Flach seine vagabundierende Lebensphilosophie in stimmungsvollen Schilderungen ein. Seine Ideologie ist geprägt von der antiken Glücksphilosophie, der Lehre von Serenität und Selbstgenügsamkeit. Sie verdichtet sich bei Jakob Flach in der – bereits von Robert Walser vorgeprägten – Chiffre des Spazierengehens, die ihm als Generalmetapher für ein erfülltes, weil von allen äusseren Zwängen befreites Dasein gilt. Wer sich auf die unbeschwerte Kunst des Spazierengehens versteht, der geht – nach und mit Jakob Flach – ein bisschen leichter durchs Leben. (wimm)

## [Neuerwerbungen]

### Archiv Urs Engeler

«Ich will mich nicht mehr sorgen müssen», erklärte Urs Engeler unlängst an den 13. Frauenfelder Lyriktagen, die er dieses Jahr kuratierte. Der Begriff «kuratieren» leitet sich ab aus dem Lateinischen *curare*, was so viel heisst wie: sich sorgen, sich kümmern um. Als Verleger hat sich Urs Engeler seit der Gründung seiner ersten Zeitschrift *Zwischen den Zeilen* im Jahr 1992 (bis 2011) und später mit dem Verlag Urs Engeler Editor (1995–2009) um zahlreiche Bücher und Autoren gekümmert, darunter Kurt Aebli, Urs Allemann, Anton Bruhin, Arno

Camenisch, Michael Donhauser, Elke Erb, Birgit Kempker, Jürg Laederach, Oskar Pastior, Michael Stauffer, Bruno Steiger, Ulf Stolterfoht u.v.m. Der Schwerpunkt lag auf Gegenwartsliteratur, Lyrik und poesienaher Prosa. Daneben war es ein Konzept des Verlages, die Autor/innen auch zu Übersetzungen anzuregen. So erschienen auf Deutsch bedeutende Klassiker der Moderne u.a von Walter Abish, E.E. Cummings, Emily Dickinson, Arthur Rimbaud oder Gertrude Stein bei Urs Engler. Dieser verstand sich dabei nicht im landläufigen Sinn als Verleger, sondern als Kurator und Herausgeber von Buchprojekten, was sich auch im Verlagsnamen Urs Engler Editor spiegelt. Für seine kuratorische Tätigkeit als ambitionierter Kleinverlag wurde Engler mehrfach ausgezeichnet.

Nun hat Urs Engler ausgesorgt. Der Verlag existiert nicht mehr, sein literarisches Kuratorium hat er weitgehend eingestellt. Was er an den Lyriktagen sagte, klang nach dem Ende einer Ära mit vagen Andeutungen, was weiterhin kommen mag. Mit der Zeitschrift *Mütze* und dem neuen Publikationsformat der *roughbooks* sind jedenfalls aber bereits neue Projekte sichtbar. Die umfassende Dokumentation seiner bisherigen Tätigkeit als Editor übergab Urs Engler in Form einer Teilschenkung dem Schweizerischen Literaturarchiv. Es handelt sich um gut 70 Umzugskartons mit Arbeitsunterlagen und Korrespondenz aus seiner Kollaboration mit den von ihm betreuten Autorinnen und Autoren, auch unrealisierte Projekte und Ideen finden sich darin. Zudem enthält das Archiv auch sämtliche administrativen Unterlagen zur Verlagsführung inklusive der Werbe-, Presse- und Messearbeit, die einen detaillierten Einblick in die Mechanismen des Literaturbetriebs erlauben, auch abseits des kommerziellen Buchmarktes. Insgesamt markiert der Bestand einen bedeutenden Zuwachs im SLA und erschliesst ein facettenreiches Kapitel der jüngeren Literatur- und Verlagsgeschichte. (*wimm*)

### Archiv Thomas Hürlimann

Der seit mehr als zehn Jahren in Berlin lebende Thomas Hürlimann (geb. 1950) hat sein Werkarchiv dem SLA übergeben. Es enthält unter anderem Manuskripte und Druckfahnen seiner Werke seit den Anfängen, Notizbücher und Agenden, unveröffentlichte Prosa, Dokumentationen seiner zahlreichen Theaterstücke, ein eigenes Bild- und Textarchiv seiner öffentlichen Auftritte und Inszenierungen, sowie zahlreiche Briefe und Alben aus der Familiengeschichte des BR Hürlimann.

Sein Archiv befand sich an drei Standorten: Am Heimatort Walchwil (ZG), dem Wohnort Berlin und auf dem Gutshof von Botho Strauß in der Uckermark/Brandenburg, die Materialien konnten von diesen drei Standorten im SLA zusammengeführt werden. Das Archiv Hürlimanns enthält eine umfangreiche Dokumentation von Hürlimanns dramatischem Schaffen, darunter Arbeitsstufen seiner Stücke *Stichtag*, *Grossvater und Halbbruder* und der beiden Fassungen des *Einsiedler Welttheaters*. Ausserdem vorhanden sind Theateraufnahmen verschiedener Inszenierungen, unveröffentlichte Prosa sowie Filmskripte zum Roman *Der grosse Kater* und der *Novelle Das Gartenhaus vom Autor selbst*.

Der Vorlass Hürlimanns wird in den Magazinen der Schweizerischen Nationalbibliothek in unmittelbarer Nähe des Bundesarchivs verwahrt, das den Nachlass seines Vaters, des CVP Bundesrats Hans Hürlimann birgt. Im SLA wird der Bestand zur Zeit erschlossen und konservatorisch aufbereitet. Bereits im Laufe des nächsten Jahres wird er für Anfragen und zur Einsicht in grossen Teilen zur Verfügung stehen. Die Erschliessung fördert die zahlreichen Fassungen der Theaterstücke, die verstreut publizierten Reden und Essays, wie auch die unzähligen Bearbeitungen der grossen Prosaarbeiten, wie etwa des Romans *Vierzig Rosen* zutage. Fragmente, unveröffentlichte Prosa sowie die Journale der Berliner Studi-

enjahre halten für die künftige Forschung an Werk und Biographie massgebliche Informationen bereit.

Hürlimanns Schaffen ist eng verbunden mit der Geschichte des Ammann Verlags, dessen Archiv sich seit 2012 ebenfalls im SLA befindet. Hürlimann war der Gründungsautor des Ammann Verlags Archivs, dort erschien seiner ersten Erzählungsband *Die Tessinerin* und seine Werke bis zur Liquidation des Verlags im Jahr 2011. Die enge Zusammenarbeit zwischen Autor und Verlag ist über drei Jahrzehnte einzigartig für die Schweizer Gegenwartsliteratur erhalten. (*iwe*)

### Ludwig Hohls Briefe an Hanny Fries

Mit seiner zweiten Frau Hanny Fries erlebte Ludwig Hohl eine stürmische Beziehung, die sich in zahlreichen Briefen niederschlug. Als sich die junge Künstlerin und der eigenwillige Dichter 1947 nur ein Jahr nach der Heirat bereits wieder trennten, versiegte der Briefkontakt jedoch nicht ganz. Bis in die 1950er Jahre tauschten sie vertrauensvoll Nachrichten aus, in einer Phase auch, als Hohl im kräftezehrenden Prozess gegen den Artemis Verlag moralische und materielle Unterstützung nötig hatte, die ihm Hanny Fries nie verwehrte. Auch in den späten Jahren engagierte sich Hanny Fries als Mitglied der Ludwig Hohl Stiftung für das Werk ihres ehemaligen Lebenspartners.

Die Geschichte dieser intensiven und abenteuerlichen Künstlerfreundschaft hat Werner Morlang im Buch «Die verlässlichste meiner Freuden» (Nagel & Kimche 2003) durch eine Auswahl der Briefe und vor allem in Gesprächen mit Hanny Fries umsichtig aufgearbeitet. Das Quellenmaterial, auf dem diese Dokumentation fusst, ging kürzlich von der Hanny Fries und Beno Blumenstein Stiftung durch Kauf an das Schweizerische Literaturarchiv über, wo der Nachlass von Ludwig Hohl seit 1993 aufbewahrt wird. Es handelt sich im Kern um über 100

meist handschriftlicher Briefe aus einem Zeitraum von 1940 und 1960 und damit um weitaus mehr, als Werner Morlang in seinem Buch berücksichtigten konnte. Hinzu kommen einige Werkmanuskripte im Original oder in Kopie sowie einige Lebensdokumente, die dem Briefwechsel beiliegen. Als Besonderheit dürfen dabei wohl von Hohl selbstgedrehte und beschriftete Zigaretten gelten.

Ergänzt wird der handschriftliche Bestand durch eine ausführliche Dokumentation mit Presseartikeln zu Ludwig Hohl, zur Stiftungstätigkeit von Hanny Fries sowie über ihre Zusammenarbeit mit Werner Morlang. Darunter befinden sich auch zahlreiche Briefe Dritter, die mit Hohl in Kontakt oder um ihn bemüht waren. Als Schenkung wurde dem SLA ausserdem zwei von Hanny Fries gemalte Hohl-Porträts übergeben. Insgesamt ein hochbedeutender Bestandeszuwachs. (*wimm*)

## [Online]

### Neue Inventare

#### Jürg Amann (1947-2013)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165018>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/amann.html>

#### Maja Beutler (1936-)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=203195>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/beutler.html>

#### Bibliothèque Blaise Cendrars (1887-1961)

<http://ead.nb.admin.ch/html/cendrars.html>

#### Mariella Mehr (1947- )

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165104>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/mehr.html>

#### Steinberg Verlagsarchiv (1940-1985)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=789421>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/steinberg.html>

#### Hans Walter (1912-1992)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165143>  
[http://ead.nb.admin.ch/html/walter\\_hans.html](http://ead.nb.admin.ch/html/walter_hans.html)

### Neu importiert in HelveticArchives

#### Etienne Barilier (1947-)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=289982>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/barilier.html>

#### Cla Biert (1920-1981)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165024>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/biert.html>

#### Franz Böni (1952-)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165027>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/boeni.html>

#### Jakob Bühler (1882-1975)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165030>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/buehler.html>

#### Roger Dragonetti (1915-2000)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165041>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/dragonetti.html>

#### Marc Eigeldinger (1917-1991)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165044>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/eigeldinger.html>

#### Anna Felder (1937-)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=208829>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/felder.html>

#### Giuseppe Gangale (1898-1978)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=758609>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/gangale.html>

#### Patricia Highsmith (1921-1995)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165068>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/highsmith.html>

#### Alexander Lozza (1880-1953)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165099>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/lozza.html>

#### Mani Matter (1936-1972)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165103>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/matter.html>

#### Georges Poulet (1902-1992)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165117>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/poulet.html>

#### Isolde Schaad (1944-)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165129>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/schaad.html>

#### Margarita Uffer (1921-2010)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165056>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/uffer.html>

### Neu auch als online-Inventar verfügbar:

#### Franziska Baumgarten (1883-1970)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165021>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/baumgarten.html>

#### Gilberte Favre (\*1945)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=333989>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/favre.html>

#### Franz Hohler (\*1943)

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=285391>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/hohler.html>

#### Arche Verlagsarchiv

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=517718>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/arche.html>

#### Yvette Z'Graggen

<https://www.helveticaarchives.ch/archiv/plansuche.aspx?ID=165156>  
<http://ead.nb.admin.ch/html/zgraggen.html>



[Zweiwochenkalender | Calendrier bihebdomadaire | Calendario quindicinale | Chalender bi-emnil]



25 Jahre Schweizerisches Literaturarchiv  
 25 ans Archives littéraires Suisses  
 25 anni Archivio svizzero di letteratura  
 25 onns Archiv svizzer da litteratura

28 ILLUSTRATIONEN | ILLUSTRATIONS | ILLUSTRAZIONI | ILLUSTRAZIUNS  
 FORMAT A3 | FORMAT A3 | FORMATO A3 | FORMAT A3



Zu beziehen bei  
 à commander chez  
 da ordinare presso  
 da retrair tar

BBL Verkauf Bundespublikationen  
[verkauf.zivil@bbl.admin.ch](mailto:verkauf.zivil@bbl.admin.ch)  
[www.bundespublikationen.admin.ch](http://www.bundespublikationen.admin.ch)

OFCL Diffusion des publications fédérales  
[vente.civil@bbl.admin.ch](mailto:vente.civil@bbl.admin.ch)  
[www.publicationsfederales.admin.ch](http://www.publicationsfederales.admin.ch)

UFCL Shop pubblicazioni federali  
[vendita.civile@bbl.admin.ch](mailto:vendita.civile@bbl.admin.ch)  
[www.pubblicazionifederali.admin.ch](http://www.pubblicazionifederali.admin.ch)

Art.-Nr. 307.001

und im Buchhandel  
 et chez votre libraire  
 e nella vostra libreria  
 e tar vos librari

ISBN 978-3-9523188-3-6

Verkaufspreis  
 Prix de vente  
 Prezzo di vendita  
 Pretscha da vendita

CHF/EUR 24.–