

Passim

Im | Au | Al Cinéma



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

SLA litteratur und film
ALS littérature et cinéma
ASL letteratura e cinema
ASL litteratura e film

«Ach, was bleibt denn je
von einem Film, außer einem
Film, einer dünnen
Beschichtung,
dem Hauch, der,
ohne eine Spur
zu hinterlassen,
vorüberzieht.»

Walter Vogt, *Schock & Alltag*.
Tagebuchroman, Zürich, Nagel
& Kimche, S. 114.

Inhalt | Sommaire | Indice

Editorial | Éditorial |
Editoriale 3

Dossier

Jérôme Prieur:
Aux racines du plaisir
cinématographique 4

Bernard Comment:
Cinéma, de la peur
à l'extase 6

Vincent Annen:
Cinéphilie et pratique(s)
du carnet chez Bernard
Comment 8

Alberto Nessi:
Lungo la Senna 9

Andreas Langenbacher:
Robert & Ramses 10

Daniele Cuffaro:
«According to Pat» 12

Galerie 13

Informationen

Irmgard M. Wirtz:
Archiv mit Flügel.
Nachruf auf Erica Pedretti
(1930–2022) 21

Publikationen 22

Neuerwerbungen 23

ISSN 1662-5307

Passim online:
<http://www.nb.admin.ch/passim>

Abonnement | Abbonamento:
arch.lit@nb.admin.ch

Redaktion | Rédaction |
Redazione:
Denis Bussard
Daniele Cuffaro
Magnus Wieland

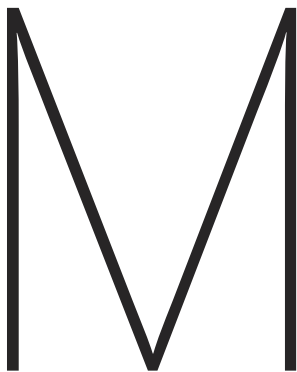
Schweizerische Nationalbibliothek
Schweizerisches Literaturarchiv
Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern
T: +41 58 462 92 58
E: arch.lit@nb.admin.ch

Satz | Mise en page |
Composizione:
Marlyse Baumgartner

Fotos (wo nichts anderes
vermerkt) | Photos (sauf autre
mention expresse) | Foto
(salvo diversa indicazione):
NB, Marco Stalder / Simon
Schmid

Cover | Couverture | Copertina:
Kurt Marti, Walter Vogt, Ernst
Eggimann, Peter Lehner und
Jörg Steiner im Galerietheater
«Die Rampe» in Bern, 1966
(SLA-Lehner-C-1-d; Foto:
© Fernand Rausser; mit
freundlicher Genehmigung von
Nicolas Joray)

Auflage | Tirage | Tiratura:
1700 Exemplare |
exemplaires | esemplari



it dieser Ausgabe von *Passim* eröffnet das Schweizerische Literaturarchiv zugleich den diesjährigen Themen-Schwerpunkt *Literatur und Cinéma*. Verschiedene Veranstaltungen gehen im Laufe des Jahres den Wechselwirkungen zwischen dichterischer Einbildungskraft und der Magie bewegter Bilder nach: als Höhepunkt im Herbst die Ausstellung *Die Leinwand beschreiben*. Ihr wird die kommende Ausgabe (Heft Nr. 32) gewidmet sein. Den Auftakt machte ein Workshop zur Cinéphilie (S. 4-8), der zugleich den Schwerpunkt dieses Heftes bildet.

«moderne Schriftsteller müßten gesetzlich dazu angehalten werden, was für Sendungen sie sich so täglich angesehen haben», heisst es irgendwo im Sprachdickicht von Arno Schmidts *Zettels Traum*, weil «das Netz der Voyeur-Möglichkeiten» durch das «Kieno» und das «Fern=Sehen» massiv zugenommen habe und sich Literatur längst nicht mehr allein aus Literatur speist. Schmidt macht damit auf ein Desiderat aufmerksam, das es noch heute zu konstatieren gilt. Angesichts der Selbstverständlichkeit des Lesens für Literaten fallen nichtliterarische Rezeptionsangebote häufig ausser Acht. Während in Autorenbibliotheken sich Lektüren als manifeste Lesespuren konservieren, bleiben Kinobesuche dagegen eher ephemere. *Pellicula volat, scripta manent*, möchte man in falschem makkaronischen Latein sagen. Dieser Umstand zeigt sich auch im Archiv: Während nicht selten Fahrkarten und Restaurantrechnungen aufbewahrt werden, bleiben Kinotickets rar. Büchersammlungen gibt es zuhauf, aber wann findet schon eine DVD-Kollektion Eingang ins Archiv?

Dabei ist der Einfluss des Kinos auf die Literatur unbestritten. Viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller waren begeisterte Cinéasten und liessen sich von Filmen inspirieren. Deshalb kehrt *Passim* für einmal die Blickrichtung um: Während Literaturverfilmungen ein längst etabliertes Genre sind, fragen wir in dieser Ausgabe, was für Kinospuren im Leben und Werk unserer Autorinnen und Autoren hängen blieben.

Con questo numero di *Passim*, l'Archivio svizzero di letteratura apre il suo focus su *Letteratura e cinema* che accompagnerà l'istituzione durante tutto l'anno, con pure una mostra tematica intitolata *Scrivere lo schermo*. *Passim* 31 si concentra sulle autrici e gli autori nel loro ruolo di cinefili. Quali film hanno apprezzato e che influenza hanno avuto determinate pellicole? Non sempre è semplice scovare tracce concrete di visioni di film, ma appare chiaro che il cinema abbia un ruolo tutt'altro che marginale. A livello sociale come pure quando ha assunto la forma del prodotto di impegno civile, il cinema è stato pure capace di riportare all'attualità opere letterarie cadute nell'oblio.

In *Toward a Text: Writers and Readers List Their Favorite Books, Music & Films* (Longhouse, 1993) Franco Bel-

trametti elencò: *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard), *Monkey Business* (Howard Hawks), *Ugetsu monogatari* (Kenji Mizoguchi) e *Accattone* (Pier Paolo Pasolini). Una scelta variegata che riporta lo spirito dell'autore. Similmente abbiamo chiesto ad Alberto Nessi di portarci nelle sue personali sale «Lungo la Senna» (p. 9). Lo stesso Alberto Nessi confidò in un'intervista che lo scrittore che vede un film tratto da un suo romanzo si trova confrontato con «un'opera completamente diversa, quasi non sua» (La Regione, 22.09.2001). Una questione molto dibattuta e che toccò in prima persona Patricia Highsmith, autrice thriller cinematograficamente molto richiesta (p. 12).

Letteratura e cinema, per quanto intrecciati, indissolubilmente uniti, restano due cose diverse e hanno linguaggi diversi. *Passim* però non guarda qui agli adattamenti di opere letterarie, si pone dalla parte dello spettatore. La galleria ripropone proprio diversi documenti d'archivio di scrittrici e scrittori entusiasti del cinema, che hanno recensito pellicole e si sono lasciati ispirare dalla settima arte.

Durant toute l'année 2023, les Archives littéraires suisses interrogent les relations qu'entretiennent la littérature et le septième art – un cycle de réflexion dont le point culminant sera l'ouverture de l'exposition *Écrire l'écran. De la littérature au cinéma et vice-versa* à la Bibliothèque nationale fin août.

Premier acte d'une série de manifestations et de publications consacrées à ce thème de recherche, une journée d'étude a été organisée à Berne début avril à propos des «cinéphilies littéraires». Ce numéro de *Passim* consacre son dossier au même sujet, et donne à lire quelques-unes des contributions proposées à cette occasion (pp. 4-8). Si la fascination de bien des écrivains pour le cinéma est connue et a donné lieu à des formes très directes de collaboration (écriture de scénarios, adaptation d'œuvres, passage derrière la caméra), il s'agit ici de se pencher sur un phénomène plus insaisissable en apparence: la «cinéphilie», comprise comme une passion pour le cinéma, son imaginaire, ses procédés techniques ou ses vedettes. Cet amour du cinéma peut alors se manifester de diverses manières: par l'écriture de comptes rendus, par des références (dans la fiction, dans des essais ou des écrits intimes) à des films-cultes, à des cinéastes, ou encore par le récit d'expériences vécues dans les salles obscures. Jérôme Prieur, Bernard Comment et Alberto Nessi évoquent pour *Passim* leurs souvenirs de cinéphilie et reviennent sur leurs parcours de critiques cinématographiques. Aux côtés des textes publiés, témoignages les plus évidents de cet attrait pour le cinéma, les archives gardent aussi des traces concrètes de cette passion: billets d'entrée, photographies de séances, notes de visionnement, ou affiches de films. Autant d'indices, exposés dans la galerie de ce numéro, qui attestent de la place occupée par le cinéma dans la vie et dans les œuvres de nombreux écrivains contemporains.

Aux racines du plaisir cinématographique

Entretien avec Jérôme Prieur

Fabien Dubosson

En ouverture de la journée d'étude sur les « Cinéphilies littéraires » organisée par les ALS (Berne, 5 avril 2023), l'écrivain et documentariste Jérôme Prieur a évoqué, dans l'entretien accordé à cette occasion, les rapports étroits qui peuvent se tisser entre littérature et septième art – et en particulier ce que peut signifier, à ses yeux, la cinéphilie. Quelques extraits de ces échanges sont reproduits ici.

Quel sens a pour vous le terme de « cinéphilie » ? Est-ce que vous vous dites cinéophile ?

Je vous avouerais que c'est un peu comme Monsieur Jourdain : je suis – ou j'ai été – cinéophile sans le savoir. Je ne me sens pas cinéophile, et en même temps, je sais que je le suis. Je suis dans ce dilemme. En réfléchissant au mot « cinéphilie », on se dit aussitôt que, si on aime lire, on n'est pas forcément bibliophile, mais qu'on peut l'être. Or, bibliophile, je l'ai été, mais par la force des choses, notamment lorsque j'ai réalisé un film sur Léon-Paul Fargue, alors que très peu de ses textes étaient réédités. Pour autant, je ne me suis jamais senti bibliophile, même si mon rapport à la littérature a toujours été très fort, et ceci dès l'enfance. Pour moi, la cinéphilie – j'emploie ce mot faute de mieux – était comme un équivalent de cette découverte de la bibliothèque dans laquelle on entre enfant ou adolescent. C'est justement durant mon adolescence que j'ai commencé à aller au cinéma, d'abord avec mes parents. J'y ai vu des films très différents, des films commerciaux (de Funès, etc.), et dans le même temps je découvrais *Citizen Kane*. Or c'est aussi ça que j'aime dans le cinéma : ce mélange incroyable des genres. Je n'ai pas senti que je faisais partie de l'espèce des « cinéphiles », mais rétrospectivement, j'appartiens bien à une génération de « cinéfans », comme disait Serge Daney, une génération qui s'est nourrie du cinéma, ainsi que d'une volonté d'accumulation et d'exhaustivité. J'ai alors découvert que le cinéma pouvait être à la fois un objet de passion et un objet d'études. Ce qui nous guidait, ce n'était pas seulement le fait d'aller voir des films, mais de voir l'œuvre d'un cinéaste ou la cinématographie d'un pays. Par exemple, dans les années 70, je profite des rétrospectives de la Cinémathèque française pour découvrir tous les films de Fritz Lang, mais je vois aussi tous les films hongrois qui sortent à Paris, dans une seule salle. Cela me fait aussi repenser à ce que m'avait dit un jour un ami peintre, Jean Le Gac : il prétendait avoir vu toute l'histoire de la peinture, tous les tableaux. Évidemment, il s'agit d'une vue de l'esprit, mais il voulait dire qu'il avait une connaissance visuelle de toutes les toiles ou de leurs reproductions (alors qu'on ne peut pas dire qu'on a lu tous les livres). Par analogie, je pense que j'appartiens encore à une génération qui a vu tous

les films, ce qui est aujourd'hui de plus en plus difficile. Je me trouve confronté à des jeunes gens pour qui les films vieillissent très vite, les vieux films étant déjà ceux des années 2000... Sans avoir vu naître le cinéma, je me sens très proche de ceux qui l'ont découvert – comme de ceux qui, ensuite, ont valorisé la « politique des auteurs ».

Est-ce que la pratique même de l'écriture (puisque vous avez publié dans *Nuits blanches* les critiques parues dans *Les Cahiers du Chemin* ou dans *La NRF*) faisait partie de votre façon de regarder les films ? Est-ce que vous prolongez le plaisir du film par l'écriture ? Est-ce qu'on est cinéophile parce qu'on peut écrire sur les films ?

Je vais répondre par une sorte de paradoxe. Après avoir publié *Nuits blanches* en 1980, j'ai certes continué à publier quelques articles sur le cinéma dans *La NRF*, à en parler aussi à la radio. Mais ça n'a pas duré plus d'un an ou deux. Pourtant, mon amour du cinéma était toujours aussi vif. Un jour, chez Gallimard, je rencontre le poète Jude Stefan – lui aussi publié au « Chemin » –, qui me dit : « Mais vous n'écrivez plus ! Il n'y a plus de critiques, c'est dommage. » Et je lui aurais répondu (c'est lui qui me l'a rapporté quelques années plus tard en riant) : « Ce ne sont pas les films qui m'intéressent, c'est le cinéma. » Par là, je voulais dire qu'à travers les films, je cherchais à atteindre quelque chose de l'essence du cinéma. En ayant écrit *Nuits blanches*, j'avais l'impression d'avoir tout dit de ce qui m'importait, de ce qui était important pour moi. J'avais parcouru le domaine enchanté. Et ce que j'avais à dire du cinéma, c'était à travers les films que j'avais vus au gré des circonstances ou de l'actualité que j'avais voulu le saisir. Ceci nous ramène à la question de la littérature : le cinéma est, par définition, quelque chose d'évanescence, d'insaisissable (il l'était plus encore hier qu'aujourd'hui). Je voyais les films comme un spéléologue qui descendrait dans les salles obscures, avec sa petite lampe de poche mentale pour écrire, pour rapporter des séances de projection les choses qui vont faire sens, les éclats de sensations ou d'expériences, les bribes d'images qui permettront ensuite d'articuler un regard critique. C'est vraiment le cinéma qui m'a permis d'écrire ; peut-être s'agissait-il d'abord de prudence, de modestie : à moins d'avoir un

moi très développé, écrire, c'est intimidant. Or, les films me donnaient la possibilité de m'abriter derrière l'œuvre des autres. Ce qui m'intéressait dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique, que j'essayais justement de saisir. J'ai d'ailleurs beaucoup de mal à revoir les films sur lesquels j'ai écrit, comme si je les avais épuisés en découvrant ce qui, dans ces œuvres, résonnait en moi. Quand j'écrivais sur le cinéma, je pouvais aller revoir un film plusieurs fois. Je l'ai refait récemment, alors que cela ne m'était pas arrivé depuis trente ans, en écrivant sur *Monsieur Klein* de Joseph Losey, qui est pour moi l'un des films majeurs sur l'Occupation. J'aurais dû en parler lors de sa sortie, tant il m'avait littéralement impressionné sans que je m'en aperçoive sur le moment.

Après avoir cessé d'écrire de la critique filmique, vous reviendrez toutefois au cinéma par un autre biais – celui des origines du septième art. Deux ouvrages s'y intéressent : Séance de lanterne magique (1985, nouvelle édition en 2021 sous le titre Lanterne magique), une étude sur l'inventeur – ou plutôt le « perfectionneur » – de la lanterne magique, Étienne-Gaspard Robertson; et une anthologie sur les premiers écrivains-spectateurs de cinéma (Le Spectateur nocturne, 1993).

Ce qui m'intéressait à travers ces deux ouvrages, c'était la part obscure des histoires du cinéma, leur angle mort, c'est-à-dire le spectateur. C'est cette part-là que je cherchais à déchiffrer : comment peut-on être spectateur d'images lumineuses projetées dans la nuit ? Il fallait aller aux origines, aux racines : il y avait donc d'une part la lanterne magique, et de l'autre, ces premiers spectateurs de la toute fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, jusqu'aux années 1930, et leur façon de réagir au contact du cinéma, qui me semble toujours une invention ahurissante. Il y a une part de moi qui demeure stupéfaite par ces doubles vies qui nous sont offertes, quels que soient les supports. Au XVIII^e siècle, Robertson a l'idée de construire tout un dispositif pour, d'une certaine façon, prendre au piège les spectateurs ; il ajoute ainsi des éléments à la séance de lanterne magique, en mettant par exemple le projecteur sur des roulettes, à la manière d'un *travelling* ; l'appareil de projection est caché des spectateurs, de l'autre côté de l'écran (qu'il nomme le « miroir ») ; etc. Il faut créer les conditions propices à la réception des images, et surtout remédier à toutes les infirmités de leur fixité, c'est-à-dire utiliser des dispositifs mécaniques qui permettent de les animer, de créer du mouvement. Surtout, Robertson a l'idée d'apporter ce qui manque alors à la projection, c'est-à-dire le son : il y a donc des bruitages, de la musique, des ventriloques. Il y a enfin des comparses, des personnages, des acteurs, comme on le voit au théâtre aujourd'hui, qui sont présents dans la salle de manière à environner le spectateur. Robertson avait cette volonté de mettre le spectateur à l'épreuve, en danger. Quels que soient les défauts techniques de son invention, c'est un travail de pionnier par rapport à ce que va proposer le cinématographe un siècle plus tard. Le rapport au spectateur, le trouble créé chez lui par la projection, voilà ce qu'a découvert Robertson. Même s'il n'est peut-être pas l'inventeur de la fantasmagorie, il a eu l'intelligence de raconter, d'exposer par écrit ce que Hitch-

cock théoriserait plus tard comme la « mise en scène du spectateur ». Pour Robertson, déjà, le spectacle projeté n'est rien s'il manque à la projection cette part invisible qui se trouve dans la salle.

Le Spectateur nocturne redonne justement sa place à ce spectateur bien particulier qu'est l'écrivain, qui est alors – dans la première moitié du XX^e siècle – un spectateur « sans qualité », dites-vous. Est-ce que cela définirait aussi cette première forme de cinéphilie, qui ne dispose encore d'aucune référence ni de cadre établi ?

Quand je préparais *Séance de lanterne magique*, j'ai commencé à mettre de côté tous les textes qui décrivaient les séances de lanterne magique. Il y a bien sûr Robertson, mais l'autre pilier du livre, c'est Proust, c'est la séance à Combray, et puis un certain nombre de petits textes, jusqu'à Leibniz qui fait un récit de séance remarquable. Puis fatalement, au fur et à mesure de cette recherche un peu aléatoire, je suis tombé sur des récits de spectateurs du cinéma des premiers temps. J'ai mis alors tous ces matériaux de côté, en me disant que cela pourrait donner lieu à un livre. Ce que j'ai tenu à montrer avec *Le Spectateur nocturne*, c'est qu'il y avait eu, dès les débuts du cinéma, des « reporters » qui s'appellent Remy de Gourmont, Gorki, ou Hofmannsthal, des auteurs « sans qualité », dans la mesure où il n'y a pas de cinéphilie organisée à l'époque. Mais ce ne sont pas du tout des spectateurs sans qualité : écrivains, voire très grands écrivains, souvent connus, quelquefois moins, leur mérite est d'avoir envisagé ce nouvel art avec beaucoup de curiosité, d'enthousiasme, tandis que la vision dominante du cinéma pouvait se résumer alors dans la formule de Georges Duhamel, méprisant « ce divertissement d'ilotes ». Je pense qu'un art nouveau provoque toujours chez les contemporains un certain rejet, parce qu'on ne voit pas bien ce dont il est porteur ; comme cela contrarie la tradition artistique que l'on met au pinnacle, on s'en écarte. Le cinéma est pour moi une aventure sensible, une fabrique expérimentale de sensations, de savoir, d'intelligence. J'étais donc très curieux de voir comment de grands écrivains avaient pu, la première fois de leur vie, accueillir le cinéma, comment il avait pu « prendre » chez les auteurs qui m'avaient précédé dans la découverte de ce spectacle optique.

Avec parfois aussi des réactions surprenantes : on pense à Proust par exemple, qui dévalorise le cinéma (« ce déchet de l'expérience »). On sait que Proust était très intéressé par les innovations techniques, mais avec le cinéma, la rencontre ne s'est pas faite, ça n'a pas « pris »...

Proust, c'est une obsession chez moi ! Je lui en veux beaucoup d'avoir été si aveugle au cinéma, alors que son art littéraire est à ce point cinématographique : il est fait non seulement de ce qu'on voit, mais de l'invisible, de la sensation, de l'ubiquité, de la multiplicité des temps, de la superposition du présent et du passé ; toutes choses enfin qui sont portées à leur quintessence dans les plus grands moments du cinéma. Que Proust, si sensible aux inventions techniques, soit passé complètement à côté de cet art nouveau, c'est quelque chose qui n'arrête pas de me contrarier, que je n'arrête pas de lui reprocher... !

Cinéma, de la peur à l'extase

Bernard Comment

Mon aventure avec le cinéma a mal commencé. Par une situation cauchemardesque. Je devais avoir quatre ou cinq ans, nous étions au cinéma du Colisée à Porrentruy, ma ville natale, avec mon frère plus âgé de six ans et ses amis, l'obscurité noire s'est faite, des images sont apparues sur le grand écran, tout le monde s'est mis à rire, mais je ne comprenais pas pourquoi les gens riaient, aux éclats, avec un grand bruit de tempête, je ne voyais rien de drôle à ces gesticulations et chutes et redressements et quiproquos, sans doute ne voyais-je rien du tout, submergé par la panique, dans une solitude absolue, et je suis resté ainsi, pendant de longues minutes, plus d'une heure, à sangloter, à trépigner, jusqu'à ce qu'enfin la lumière revienne.

Tout a donc commencé par la peur (comme ont commencé par la peur deux autres passions de ma vie: le football quand un voisin de notre nouvelle maison, je devais avoir alors sept ans, me proposa d'aller assister à un match « au Tirage », le nom m'évoquait fatalement et en plus dangereux le stand de tir qui s'interposait entre notre jardin et la forêt et rendait toute promenade périlleuse ou perçue comme telle, jusqu'à ce que je découvre le spectacle magique des vingt-deux joueurs sur la grande pelouse verte au milieu d'un public passionné; et l'écriture, pour un garçon gaucher comme moi, que la pratique encore bien établie de la tablette en ardoise exposait à l'effacement de ce que je venais d'écrire à la craie).

Il fallut quelques années pour que je me laisse convaincre de retourner au cinéma. Et c'est un enchantement. Une superproduction hollywoodienne, *La Bible*, de John Huston, où je palpite à l'épisode d'Abraham sacrifiant et découvre ainsi la puissance narrative de l'Ancien Testament, moi issu d'une famille absolument laïque et tenu éloigné de tout catéchisme.



Bernard Comment, lors de la soirée de clôture de la journée d'étude, visionnant un extrait de *La Nuit de l'iguane* (Berne, 5 avril 2023)

Une passion naît. Elle va me nourrir durablement, en particulier dans les années du collège et du lycée, où je m'occupe, à la demande du professeur d'allemand, de deux ciné-clubs, d'abord celui de l'école (*Easy Rider*, *Amarcord*), puis celui de la ville (*India song* de Marguerite Duras, séance houleuse, *Les Indiens sont encore loin* de Patricia Moraz, même agitation de la salle). Dans la foulée, on me propose de m'occuper du cinéma dans un des deux journaux de la région, *Le Démocrate*: chaque jeudi, il faut rendre sa copie pour la pleine page du lendemain, et l'exercice est d'autant plus ardu (mais aussi très formateur) que je dois parfois parler de films que je n'ai pas vus, sur la base de critiques lues dans des revues auxquelles je m'abonne. Les séjours de vacances à Paris, qui deviennent fréquents (grâce à l'argent de mes piges), sont cependant l'occasion de prendre de l'avance, ou de combler les lacunes, en enchaînant les séances dans les salles obscures, ces cubes de magie parfois très petits (Quartier latin), parfois immenses (Champs-Élysées, Opéra) où j'embarque dans de nouveaux univers.

Car c'est la quête du nouveau qui m'anime. En littérature (Nouveau Roman, Tel Quel), en peinture ou en art (Beuys, et Pollock, Newman, Motherwell, Warhol, à Art Basel ou chez Beyeler ou au Kunstmuseum de la même ville) et au cinéma (Nouvelle Vague, Antonioni Fellini Pasolini, *Le Bois de bouleaux* de Wajda, *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites* de Paul Newman, *Kes* de Ken Loach, le premier Wenders, tout Robert Altman, etc.).

Mais avant cela, grâce à la Télévision suisse romande, c'est la découverte d'Alain Tanner. On doit ici faire l'effort de se rappeler la Suisse de ces années-là, où les volets se ferment à 18 h 30, où les uns et les autres s'observent avec méfiance, où l'étroitesse vire à l'étouffement. Le personnage de *Charles mort ou vif* est l'incarnation de ce pays frileux, mais l'irruption d'une équipe de tournage grippe la machine, et le génial François Simon finit par faire le pas de côté: il déraile (importance du tram dans le cinéma de l'époque). Il est un vent de liberté, que le système fait bientôt interner (un *Vol au-dessus d'un nid de coucou* avant la lettre). Le pessimisme historique de Tanner est là d'emblée, mais il y a la force dialectique de l'enfermement et de l'échappée (Bulle Ogier, dans *La Salamandre*, qui tourne les talons, et trouve les mots et les sensations justes contre une vie réglée, domestiquée, soumise, dont elle ne veut pas). Ces films étaient un choc, un miroir brutal, et tout autant un appel, un espoir (tout comme *Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000*, film-claque encore plus sombre, vu à sa sortie dans une salle de Delémont).

Il y a aussi *L'Invitation*, et plus encore *Le Fou*, de Claude Goretta. Et les films de Michel Soutter. Ou encore, terriblement métaphorique des peurs de l'époque, *Black Out* de Jean-Louis Roy: un couple de petits vieux retraités succombe à la panique d'une possible explosion nucléaire et se claquemure dans un petit pavillon des faubourgs de Genève après avoir constitué d'abondantes réserves, toutes celles que permettent encore des rayons de supermarchés dégarnis par un réflexe collectif de repli. L'homme et la femme établissent un plan de portions quotidiennes, mais commencent assez vite à se suspecter mutuellement de prendre un peu plus que sa part. Les griefs s'accroissent, et la vie close devient un tel enfer que le mari (ou l'épouse, je ne sais plus) finit

par forcer l'ouverture d'un volet, comme un suicide, et l'on découvre alors que la vie, paisible et printanière, a continué: les oiseaux chantent, les feuilles vibrent aux arbres, les voitures et vélomoteurs roulent.

Je veux encore signaler un film qui m'a particulièrement marqué dans cette adolescence intense. J'en ai entendu parler par un article qui évoquait un rapport à Antonin Artaud, dont *Le Théâtre et son double* figurait au premier rang de l'ambitieux programme de lectures que je m'étais fixé à l'entrée au lycée. Il s'agit de *La Mort du directeur du cirque de puces*, de Thomas Koerfer, qui reste à jamais marqué dans mon esprit comme un chef-d'œuvre d'intelligence étrange et d'art brechtien de la distance, sur fond d'ironie corrosive sur l'administration helvétique. Des journaux m'envoient au festival de Locarno, je loge au camping, Koerfer est là, on fait un long entretien, la vie est belle, les nuits sont courtes. Je m'endors à la projection de ce qui deviendra le Léopard d'or: *Les Fainéants de la vallée fertile*. Je suis sauvé par une séance de rattrapage.

Plus tard, au Plaza de Genève, très grande salle au confort américain, nous sommes plusieurs amis étudiant(e)s et acteurs-actrices pour découvrir *Apocalypse now*. Le film donne une impression de totalité, nous en discutons pendant des heures, car à cette époque, les projections sont suivies de conversations interminables, enflammées, le cinéma est à nos yeux porteur d'enjeux fondamentaux. Suivront d'autres découvertes, *Le Parrain* du même Coppola, et des réalisateurs italiens (dont Bertolucci et son *Novecento*), ou japonais (Ozu, l'optique neutre, le non-dit).

Plus tard encore, *La Nuit de l'iguane* (tonitruant Richard Burton dans son sermon du début, et extraordinaire personnage de Deborah Kerr dans ses aveux érotiques à la fois si ténus et si étincelants), *Johnny Guitar* – deux films que j'utiliserai aussi comme matière dans des romans. J'arrête ici la liste. Le cinéma a irrigué ma vie, et mon écriture (thèmes, rythme, travail en séquences, optiques, ellipses) – même si aucun de mes livres n'est passé à l'écran, à part la nouvelle *Les Fourmis de la gare de Berne*, mais très réadaptée pour le docu-fiction réalisé par Bertrand Theubet et coécrit avec lui, *Le Pied dans la fourmière*.

Quand j'ai véritablement fait la connaissance d'Alain Tanner (je l'apercevais parfois, dans ma jeunesse à Genève, on sentait à distance un homme généreux, intelligent, bienveillant), au Centre Culturel Suisse de Paris, il y eut au début l'idée de partir de deux ou trois de mes nouvelles dans *Allées et venues*, pour les fusionner et les refondre. Cela n'a toutefois pas décollé. Manque de désir, de part et d'autre. Quelques mois plus tard, Alain m'appelait, j'étais à la fin de mon séjour à la Villa Médicis à Rome où une petite rétrospective lui avait été consacrée, et à brûle-pourpoint il me proposait de travailler ensemble, sur un film. À ma remarque sur mon manque de compétence et le fait que je n'avais jamais écrit de scénario, il me répondit: «Justement, c'est ça qui m'intéresse.» On allait procéder autrement. À notre façon. Il me demandait de décrire les scènes, de les écrire comme des morceaux de prose (après que nous avions longuement parlé des personnages et de ce qui pouvait se passer entre eux), il se gardait les dialogues pour lui, sous l'argument tout à fait fondé que

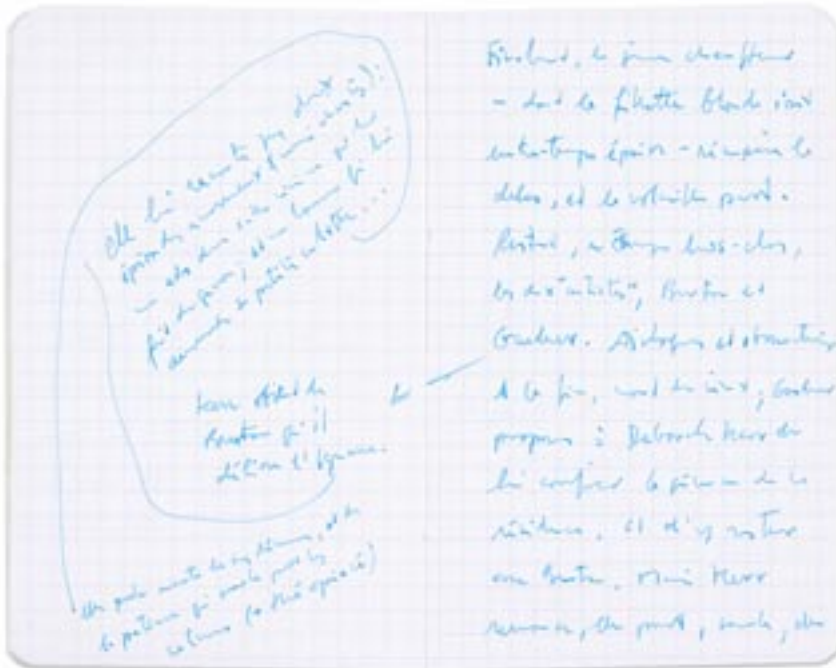
c'était porté par la voix des comédiens, que ça sortait de leur corps, et que c'était donc de son ressort (je ne demandai que la possibilité de relire, et de pouvoir exprimer mes réserves sur certains mots, certaines phrases, très peu en fin de compte). On s'entendait bien, devenant très vite amis, en pleine confiance. Un soir, sans doute à l'occasion d'une projection de *Fourbi*, il me déclara qu'il avait envie de faire un nouveau film avec moi, cette fois à Lisbonne (où il avait réalisé le magique *Dans la ville blanche*, une œuvre de funambule sans filet). Je venais de traduire (sous couvert de pseudonyme) *Requiem* de Tabucchi et pour moi cette ville était une terre asséchée, absorbée par ce roman hallucinatoire. Dès le lendemain, j'envoyais un exemplaire à Alain. Ainsi est née l'idée d'adapter le roman, chose assez rare chez Tanner, et occasion de beaucoup de malentendus. Lors d'un dîner dans un restaurant parisien où Alain et Antonio faisaient connaissance, ce dernier lança, dans l'effet du champagne et du vin: «Mon livre est plein de mes fantômes, il faut les remplacer par les vôtres.» La bonne blague. Il n'en était évidemment pas question. Quand Alain Tanner présenta ses premières idées de substitution, il fut vite remballé, et les derniers restes de ses initiatives faillirent faire échouer le projet, à quinze jours du tournage. Il faut livrer à la mémoire écrite cette anecdote: le retravail exigé par Antonio, qu'il ne voulait plus faire lorsque je le rejoignis près de Pise (il était d'humeur exécration à mon arrivée), se débloqua après plusieurs heures d'incertitude lorsqu'il me proposa d'écrire un article pour le *Corriere della Sera* sur le footballeur Roberto Baggio, dont plus aucun club de renom ne semblait vouloir en Italie. Cet article d'indignation, «Elogio di Roberto Baggio», paru le lendemain en une du grand quotidien italien, fut littéralement écrit à l'ordinateur entre deux scènes du scénario de *Requiem* – tout se résolvant alors comme par miracle...

Nous avons conçu quatre films avec Alain Tanner. Ce furent d'intenses moments d'amitié. Tous ne connurent pas le succès espéré. La postérité jugera. Je garde un souvenir particulier de *Jonas et Lila, à demain*.

Un dernier mot du cinéma, de mon rapport au cinéma: l'expérience vertigineuse d'avoir eu le sentiment de vivre dans la tête de Marilyn Monroe en recevant la mission d'organiser ses *Fragments*, des textes épars, notes, passages de journal, poèmes, cahiers et carnets abandonnés au bout de quelques pages, un fatras de papiers qu'Anna Strasberg, veuve de Lee et à ce titre légataire de la star absolue, m'a confié petit à petit en me demandant de lui prouver que cela pouvait faire un livre. L'histoire est trop longue pour être rapportée ici. Elle devra pourtant l'être un jour. Je veux simplement insister sur la nature tout à fait exceptionnelle de ces textes: ni mémoires sur le tard, ni journal intime, échappant à toute forme constituée ou référencée, ils sont un dépôt en direct et sans médiation des états d'âme d'une femme intuitive, intense, sans limite, donnant tout, s'exposant à tout, tel un papillon qui finit par se brûler au contact des spotlights. J'en ai l'intime conviction: elle est Rimbaud, elle est Van Gogh, elle est une «suicidée de la société» pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud. Des étoiles filantes. Des astres insaisissables, incapables de se protéger, happés par l'absolu qui les abolira.

Cinéphilie et pratique(s) du carnet chez Bernard Comment

Vincent Annen
(Université de Lausanne)



Notes de Bernard Comment à propos de *La Nuit de l'iguane* (carnet n° 19, A-12-a-15)

Dès la seconde moitié du XX^e siècle, le « carnet d'écrivain » a fait l'objet d'un intérêt croissant, porté par l'avènement de la génétique textuelle et par son recentrement sur le processus d'écriture plutôt que sur le texte publié. Dans ce sillage, le champ éditorial s'est massivement emparé de cet objet dans les années 1970 et 1980, au risque d'une « dématérialisation » et d'une « littérisation¹ » qui rendent désormais ambigu le statut générique du carnet. Mais entre ces deux approches reste une multitude de carnets dits « composites » (selon la formule de Louis Hay) jamais publiés et qui, au vu de leurs contenus hétéroclites confinés parfois à la notation intime, invitent à repenser les enjeux liés à ce type de documents sans se limiter à l'étude de leur rôle dans la genèse des œuvres². C'est le cas de la majorité des 53 carnets du romancier et scénariste Bernard Comment, rédigés pour la plupart entre 1991 et 2006 et conservés aux ALS en trois séries hétérogènes et souvent perméables³.

Les années 1980, c'est également la période durant laquelle la cinéphilie au sens large, tout à la fois « plaisir », « mémoire » et « capacité à juger », s'individualise fortement du fait de l'accentuation de la consommation domestique des films⁴. Ainsi, la présence de *notes de visionnement* de films dans les carnets de Comment, dont le travail de fiction littéraire convoque réguliè-

ment des références filmiques, interroge : peuvent-elles être considérées comme les traces d'une pratique cinéphilique personnelle ou constituent-elles un matériel virtuellement préparatoire ?

Les notes de visionnement de Comment sont peu nombreuses et disséminées dans une dizaine de carnets où elles côtoient de multiples autres notes, dont certaines affichent explicitement leur statut d'esquisse ou d'enquête en vue de futurs travaux littéraires. Les textes, rarement plus d'une ou deux pages de carnet, se composent presque tous d'une synthèse du contenu des films, parfois ponctuée d'une sanction critique concise. L'absence totale de commentaire réflexif « en cours de lecture » lié à un éventuel potentiel littéraire des films et l'introduction des notes par des mentions comme « Films vus récemment » les donnent à lire comme des notations rétrospectives : ni enquête prospective ni réel « habitus » cinéphilique, ces notes suggèrent plutôt la volonté d'entretenir une certaine mémoire des œuvres. Les notes de Comment au sujet de *La Nuit de l'iguane* (John Huston, 1964)⁵, seul film présent dans les carnets puis dans l'un de ses romans, *Le Colloque des bustes*, sont à cet égard significatives. Si Comment y dit succinctement son admiration, aucune mention n'y est faite d'une potentielle convocation du film dans un livre à venir, et l'élément qui justifie en premier lieu cette insertion – la célèbre réplique « Nothing human disgusts me » – n'y est pas même relevé. Les archives de l'écrivain révèlent par ailleurs l'existence d'un travail d'annotation ultérieur sur le film, sous la forme d'un feuillet autographe autonome⁶, cette fois explicitement lié à la genèse du roman. Autre cas exemplaire soutenant plutôt l'hypothèse de la cinéphilie, le romancier écrit, en ouverture de sa note sur *Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994) : « film de ce réalisateur iranien dont nous avons déjà tant aimé "La Maison de mon ami", histoire d'un faux réalisateur⁷. » D'abord, Bernard Comment se trompe de film, en confondant dans son souvenir *Où est la maison de mon ami* (1987) et *Close-up* (1990), signe d'une certaine spontanéité. Mais surtout, le film est immédiatement inscrit dans une mémoire cinéphilique à la fois savante, caractérisée par une mise en avant de la connaissance de l'auteur, et personnelle, suggérée par l'usage presque intime du « nous ».

Seulement, bien que la lecture de certaines notes incite à leur donner une explication « dispositionnelle », celle du carnetiste cinéphile, il faut se rappeler qu'en présence de tels carnets, « toute note peut devenir préparatoire à partir du moment où le scripteur a pour métier la littérature⁸ ». Même si le dépôt des carnets, du vivant de Bernard Comment, dans une institution patrimoniale comme les ALS semble leur retirer définitivement le statut de « possibles à explorer », cette sanction n'en reste pas moins décidée *a posteriori* par le romancier. L'explication « fonctionnelle » de la note n'est donc jamais exclue et les carnets composites de Comment illustrent parfaitement l'impossibilité relative de distinguer certaines pratiques d'écrivain de pratiques plus personnelles.

1 Sophie Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 210.

2 Par exemple, Andrei Minzertan, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, à partir toutefois de carnets publiés.

3 « "Carnets" » (ALS-Comment-A-12-a), « "Cahiers" » (A-12-b), « Carnets / cahiers » (A-12-c).

4 Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphilie et cinéphilie*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 3-7.

5 Dans « "Carnet / 19" » (A-12-a-15).

6 Dans « "Le Colloque des bustes". Cahier manuscrit » (A-1-c-01).

7 Dans « "Carnet / 18" » (A-12-a-14).

8 Sophie Hébert, *art. cit.*, p. 214.

Lungo la Senna

Alberto Nessi

Quand'ero adolescente, nella mia piccola città di impiegati, ferrovieri, doganieri e bottegai c'erano ben tre sale cinematografiche e un *Circolo del Cinema e delle Arti* che organizzava anche spedizioni culturali oltre-frontiera, specialmente a Milano. Inoltre, un gruppo spontaneo di ragazze e ragazzi avevano messo in piedi, boicottati dalle autorità cittadine, un *Circolo culturale giovanile* e allestito una *Biblioteca Popolare* in una vecchia casa del quartiere di Boffalora: in quei locali dimessi si organizzavano anche mostre d'arte. La sede si chiamava *La Roncaglia*, dal nome di un torrente che correva nei prati della periferia. E a me quel nome piaceva in modo particolare, per le scaglie che conteneva.

I primi film li vidi all'Oratorio, che poi prese il nome luminoso di *Excelsior*, e al Cinema Teatro, dove si andava anche a ballare per Carnevale. Mi colpirono molto *La Valle dell'Eden* e *Fronte del porto*: il primo visto al Teatro, il secondo in uno spettacolo all'aperto nel cortile dell'Oratorio, una sera profumata da fiori di tiglio.

La Valle dell'Eden era interpretato da James Dean, che diventò il mio modello: cercavo anche di imitarlo, nelle mie ribellioni adolescenziali. E mi innamorai, come lui, della ragazza pallida con le efelidi che appariva sullo schermo: ma non riuscii mai a baciarla sulla bocca... *Fronte del porto*, poi, contribuì alla mia educazione sentimentale e politica. Io non ero uomo d'azione come Marlon Brando dal giubbotto nero, studiavo da maestro, portavo una giacca marrone a righe lasciata da mio padre morto nell'estate del 1955, ero introverso e sognatore;

ma avevo il pregio, come Marlon Brando e James Dean, di fumare parecchie sigarette, che in gergo chiamavo «paglie».

Oltrefrontiera cominciai ad andare da ragazzo in compagnia di mio zio vigile urbano. Al Teatro Sociale di Como davano *Il giardino dei ciliegi* di Cechov e fui fulminato da quello spettacolo. Ho ancora negli orecchi il tonfo della scure che si abbatte sui tronchi dei ciliegi, nell'ultima scena del dramma. Da allora, e ancor più da quando ho letto i suoi racconti, Cechov è uno dei miei scrittori preferiti.

Verso gli anni Sessanta vidi, sempre a Como, un film che mi piacque molto: *Il posto*, di

Ermanno Olmi. Riproponeva lo stile neorealista dei migliori registi italiani del dopoguerra. Protagonista della vicenda era un'impiegata d'ufficio, milanese; ma poteva essere benissimo una di quelle ragazze che dopo il lavoro si specchiavano nelle vetrine della mia piccola città e che io spiavo affascinato.

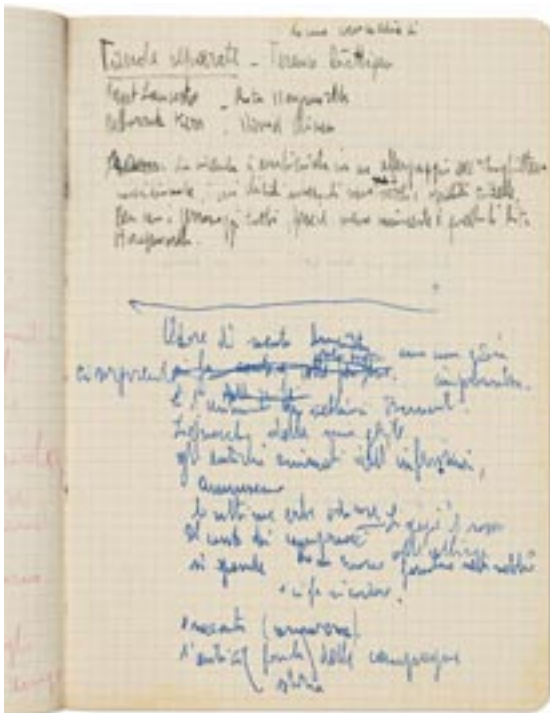
Fu allora, in quegli anni, dopo aver visto quei film, che capii una cosa importante, una cosa che non mi ha mai abbandonato del tutto: le più felici avventure si vivono nell'immaginazione. Quei film lasciarono un segno nel ragazzo che passeggiava spesso solitario sulle rive del torrente Faloppia, sputando nelle onde arrossate dal sangue del Macello comunale e inseguendo con lo sguardo il volo delle ballerine bianche e nere sopra quelle acque schiumose: che per lui erano la Senna.

Quando diventai maestro, capii che il linguaggio cinematografico può avere un potere prorompente sull'educazione dei giovani e un'influenza, nel bene e nel male, sul loro modo di intendere il mondo e la vita. Io allora insegnavo nelle scuole elementari di Chiasso, in un grande edificio vegliato da due giganteschi, fronzuti cedri. Un giorno arrivò da noi una giovane donna da Milano, mi pare che si chiamasse Mariolina Gamba, che ci portò un libro intitolato *Il mondo delle immagini* e ci spiegò come si poteva educare la gioventù al cinema, perché non si lasciasse strumentalizzare dal «potere». Così diventammo pedagoghi innovatori, anche se i nostri successi furono modesti.

Ancor più modesto il mio tentativo di diventare animatore di discussioni su film: era una delle utopie portate dal vento degli anni Sessanta, impregnato di aromi rivoluzionari. Avevo anche partecipato a una settimana di formazione, organizzata da un ente italiano di sinistra, sul lago Verbano, a Meina. E mi aveva impressionato moltissimo quel posto, teatro macabro durante l'ultima guerra di un eccidio di ebrei da parte dei nazifascisti. Il risultato di quei seminari fu che tentai anch'io di animare discussioni nelle sale cinematografiche del Mendrisiotto. Allora pensavo che la dialettica potesse far sgorgare dalla mente e dal cuore degli spettatori la linfa dell'interpretazione critica delle immagini, contribuendo alla loro educazione civile e politica. Poi, però, persi le speranze e mi rifugiai nell'impegno letterario.

La mia carriera di cinematografaro, però, non era finita. Durante un'estate degli anni Sessanta fui chiamato a far parte di una commissione preposta alla selezione dei film da proporre al Festival Internazionale di Locarno. Andavo a Lugano, la mattina presto, con la mia macchinetta – cos'era, una R4 o una Mini Morris? – a prendere un famoso critico, che si presentava come esperto in linguaggio cinematografico e usava spesso una terminologia criptica. Gli davo un passaggio fino a Locarno. E lì, in quella che era stata la città azzurra dei miei studi e delle mie ribellioni, i signori commissari, dei quali faceva parte anche un mio ex professore di italiano alla Magistrale, si sciroppavano alcuni film a giornata, per decidere quali fossero quelli degni di essere programmati.

Fu nel corso di quelle discussioni che capii come l'ideologia e i pregiudizi possano condizionare il giudizio su un'opera d'arte. E come un allievo possa pensarla in modo diverso dal professore, anche nel dover esprimere un'opinione su un'opera cinematografica.



Annotazioni su *Tavole separate* (1958), film di Delbert Mann con Rita Hayworth, Burt Lancaster, Deborah Kerr e David Niven. Sulla stessa pagina, abbozzo di una poesia. (ASL-Nessi-A-9-a/6).

Robert & Ramses

Robert Walsers Hollywood-Mikrogramm

Andreas Langenbacher



1.



2.



3.



4.

Filmstreifen und Mumienbinden haben gewisse Ähnlichkeiten. Beide lassen sich abrollen und dabei entwickeln sich zweideutige Gestalten. Untote aus einer ferneren näheren Vergangenheit, in der die Bilder in Kartuschen oder Kameras laufen lernten.

Mumienbinden wurden oftmals beschrieben oder mit Zauberkräutern und magischen Papyri versehen. Sie sollen die einbalsamierten Leiber sicher ins Jenseits leiten. Anders die Zelluloidstreifen von frühen Stummfilmproduktionen. Sie müssen uns die Geschichten ihrer auf der Leinwand auferstehenden Körper mittels Mimik und Gebärden nahebringen.

Oft lesen wir aus ihnen ab, was so nie gemeint war, weil wir sie als Partituren unserer eigenen imaginären Plots oder subversiven Traumreden deuten. «Wer das Sprechen <sieht>, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört», schreibt Béla Balázs in seiner bahnbrechenden Stummfilmstudie *Der sichtbare Mensch* aus dem Jahr 1924.

Ähnlich mag es auch dem selbstdeklarierten «Filmausbeuter» Robert Walser beim Verfassen eines seiner «magischen Papyri» ergangen sein. Ein Mikrogramm aus dem Jahr 1925 fängt mit den folgenden Worten an:

Ramses der Zweite wurde von Jahrhundert zu Jahrhundert jünger. Nachts pflegte er in Werkzeugkästen zu schlafen. Eine Zeitlang sprach man ihm die Begabung ab, indes änderten sich die Ansichten hinsichtlich seiner Unmittelbarkeiten. Er war natürlich die Schlänke selber. Von einer Mumie versteht sich das leicht. Umsonst redete ihm der rührige Pfarrrer Künzli in's jahrhundertealte Gewissen. Auf Ramses machten Eindrücke wenig Eindruck. Pfarrrer Künzli machte den Pharaonen auf die Notwendigkeit aufmerksam, die darin besteht, dass sich ein anständiger Mensch so fleissig wie möglich rasieren müsse. Ramses lächelte über dieses Ansinnen grossartig. Das Lächeln hatte etwas Pyramidales. Umsonst umtanzten ihn junge Bauernsöhne, er blieb nichtsdestoweniger der Heimatkunst fern [...]

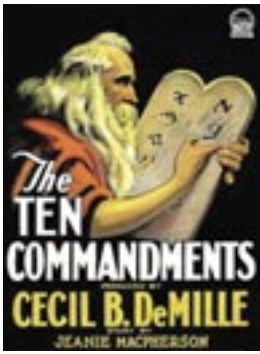
In diesem aberwitzigen Mikrogramm aufersteht Ramses der Zweite zu einem simultanen Mehrfachleben. In seinen Rollen als Biblischer Pharaon, Mumie, Schundleser, Ägyptologe, Mädchenliebhaber, Schriftsteller und Gesprächspartner Kräuterpfarrrer Künzlis, überkreuzen sich Lebens-, Zeit- und Filmgeschichte auf filigrane Weise. Nicht umsonst bezeichnete Robert Walser die Texte aus seiner Berner Zeit, in der er regelmässig ins Kino ging, als «Kombinationen». Es scheint, als hätte er diese Papyri mit denselben «etwas dünnen Fingern, die von Ziseliertheit kaum

noch sichtbar waren» verfasst, mit denen er seine extravagante Mumie Verse schreiben lässt. Natürlich zum Entsetzen von Kräuterpfarrrer Künzli, der in solchen frühen Pop- und Pulpfiction-Eskapaden grosses Unheil sieht.

Blenden wir also kurz zurück, um dem Autor beim Schreiben seiner Ramses-Kombination auf die Finger zu schauen: 1925 war eines der produktivsten Jahre Robert Walsers. Neben seiner ausgiebigen Feuilletonproduktion arbeitete er an seinem *Räuberroman* und an den *Felix-Szenen*. Es war aber auch das Jahr seiner zunehmenden nächtlichen Heimsuchungen und seiner rastlosen Wohnungswechsel. Er litt unter Schlafstörungen und Stimmhörern. «Eine Zeitlang wohnte ich wie in einem Cigarettenetui», schreibt er in einem Brief aus jener Zeit. Sein Logis, hier wahrscheinlich gerade jenes an der Junkerngasse in Bern, schien ihm dabei noch kleiner als Ramses «Werkzeugkasten». Aber auch in Robert Walsers Texten liegt vermehrt Sarkophag-Atmosphäre in der Luft. Er schreibt von zombieartigen Zuständen des «schlafenden Wachseins» und des «denkenden Nichtsdenkens», die ihn zwingen, «mir in all der Gestorbenheit ein Leben abzurufen». So meldet sich Walsers lyrisches oder figürliches Ich des Öfteren als Untoter oder als nur halbwegs inkarnierte Hieroglyphe aus dem Schrein und dem Scheinleben der Schrift.

Robert Walsers prekäre Befindlichkeit in dieser Zeit, vor allem aber die literarischen Motive, in denen sich diese niederschlägt, wären aber auch in einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen: Im Jahre 1925 erwacht nämlich auch eine andere Mumie zu neuem Leben: Der Ägyptologe Howard Carter öffnet im Tal der Könige den innersten Sarkophag Tutanchamuns. Und dabei ist ihm nicht nur die «Rache der Pharaonen» gewiss, in einem Medienhype schaut ihm die ganze Welt über die Schultern. Auch der *Berner Bund*, dessen eifriger Leser Robert Walser war, berichtet in zahlreichen Artikeln darüber. Unter anderem mit einer Besprechung eines gut besuchten Tutanchamun-Lichtbildervortrags von Pfarrrer Oetli in der Französischen Kirche in Bern. In derselben Zeitung findet ein paar Monate später auch Kräuterpfarrrer Künzli Erwähnung. Der *Volkskalender 1925* dieses «Kauzes alter Sorte» wird wärmstens zur Lektüre empfohlen.

Bereits vor diesem nur knapp skizzierten Hintergrund könnte man von einer zugleich autobiographischen, lokal- und zeitgeschichtlichen Disposition zu Walsers Mumienrede sprechen. Doch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit war es ein Hollywoodstreifen, der Robert Walser den entscheidenden



5.



6.



7.



8.



9.



10.

Anreiz, wenn nicht gar die Blaupause zu seinem Ramses-Mikrogramm abgab.

Im Januar 1925 lief gleichzeitig in zwei Berner Kinos ein Film, der als «Weihfestspiel der Filmkunst» Furore machte. Es war Cecil B. DeMilles Monumentalfilm *Die Zehn Gebote*, die aufwendigste Paramount-Produktion «aller Zeiten». Ihre inzwischen in der Kalifornischen Wüste versunkenen Kulissen warten bis heute auf ihre Ausgrabung durch einschlägige Kino-Archäologen. Auch dieses cineastische Grossereignis wurde vom Berner *Bund* mit Anzeigen, mit einer umfänglichen Vorschau und mit mehreren Artikeln orchestriert.

Schaut man sich diesen längst auf youtube zugänglichen Streifen an, der mit dem Exodus aus der Ägyptischen Gefangenschaft beginnt, stellt sich unweigerlich ein Déjà-vu oder besser gesagt, ein Déjà-lu ein. Ohne sich je explizit auf diesen Film zu beziehen, nimmt Robert Walser in seinem Mikrogramm deutlich einige seiner Szenen auf, um sie subversiv um- und weiterzuschreiben, sie in einer Art parodistischen Synchronübersetzung umzudeuten. Das choreographische, gestische und mimische Pathos des gross angelegten Stummfilms wird dabei mit hintergründiger Ironie in sein Gegenteil verkehrt, sozusagen auf seinen versteckten Witz komprimiert.

Schon der erste Satz in Robert Walsers Mikrogramm, «Ramses der Zweite wurde von Jahrhundert zu Jahrhundert jünger», hat mit der damals wohl noch mit ambivalentem Erstaunen verfolgten Reinkarnation einer historischen Mumie auf einer Kinoleinwand zu tun. Hier tritt sie einem nämlich plötzlich als glamouröser und geradezu jugendlich cooler Hollywoodpharao mit Art-déco-Chique entgegen. Und wenn schon in der ersten Szene des Films die in Fronarbeit geschundenen Israeliten sich vor ihrem mit zeitgeistiger Désinvolture auftretenden Usurpator effektvoll winden und wälzen, sind darin leicht Walsers «umsonst tanzende Bauernsöhne» zu erkennen.

Die Persiflage auf diese cineastische Heilsgeschichte wird aber erst recht manifest, wenn bei Walser, nicht wie im Film Moses, sondern der ihm zum verwechseln ähnliche Schweizer Heilkräuterpfarrer Künzli vor den Pharao tritt. Dabei gibt der weissbärtige Wunderdoktor aber keine Prophezeiungen zum

Besten, sondern er redet dem eh schon frischrasierten Pharaonen mit Rasurtipps «in's jahrhundertealte Gewissen». Während Moses im Film danach mit seinem Volk durch die Wüste zieht, wo er ihm die Biblischen Gesetzestafeln überreicht, bleibt Robert Walsers Pfarrer Künzli gelassen neben seinem «Klienten» stehen. Als populärer Autor der berühmten Heilkräuterfibel *Chrut und Uchrut* – dem zu jener Zeit neben der Bibel meistverbreiteten Buch in der Schweiz – rät er dem Pharao selbstbewusst und in eigener Sache, weniger Schund und dafür mehr gute Bücher zu lesen.

Robert Walsers Poetologie der Kombination und ihr feuilletonistisch-filmisches Verfahren liessen sich an diesem Mikrogramm sicher vertiefen und weiterverfolgen. Seine Arbeitsweise, die er zu dieser Zeit als «Hervorzupfen von Schreibenlässlichkeit aus einem fremden Erzeugnis» bezeichnet, kommt in diesem Text jedenfalls voll zur Geltung. Robert Walser hat sein Vergnügen am Kino auch einmal mit der Freude am Blättern in Bilderbüchern verglichen, weil es jenes «graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen» erzeugt, das ihm beim Schreiben wichtig ist. Einer solchen Regie der kaleidoskopischen Reihung und Verflechtung von Figuren, Bildern und Motiven aus verschiedenen Bereichen und Medien scheint aber auch das Denken seines schreibenden Mediums und Stuntmans Ramses zu folgen. Mit den letzten Sätzen seines Mumien-Mikrogramms charakterisiert Robert Walser seinen stoischen Zelluloid-Pharaonen mit folgenden Worten:

Eigentlich denkt nicht er, nein, sein Denken denkt. Seine Gedanken umschwirren ihn, umringen ihn wie klagende, staunende Kinder, die preisgegeben sind und in's Haus hinein möchten, aber er findet stets neue, die sein sein wollen, die er wieder nicht behält. Dieser Ramses ist halt ganz einfach eine Welt.

Mit ihrem blättrnden und filmischen Denken, mit ihrer Verausgabung an die Welt der Projektionen, Schnitte, Schwenke, Schwänke und Überblendungen hätte Robert Walsers Mumie längst einen Oscar verdient – und dies nicht nur als Regisseur und Schauspieler aber auch als *alter ego* des Autors. Zumindest in der noch immer unterschätzten Sparte «Daumenkino».

1. Mumie Ramses des Zweiten (Wikipedia)
2. Howard Carter beim Öffnen des Sarkophags Tutanchamuns (Harry Burton, 1925)
3. Pfarrer Künzle's *Volkskalender 1925* (Verlag Otto Walter A.G., Olten 1925)
4. Anzeige zum Film *Die zehn Gebote* (Der Bund, Bern, 14. Januar 1925)
5. Filmplakat aus dem Jahr 1923 zu *The Ten Commandments* (aus dem Web gefischt: IMDb)
6. *Chrut und Uchrut – Praktisches Heilkräuterbüchlein* von Joh. Künzle, Pfarrer in Wangs bei Sargans (12. Auflage, 1912, zu beziehen beim Verfasser)
7. Mumie Ramses des Zweiten. (aus: Renate Germer: *Das Geheimnis der Mumien*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1994, S. 155)
8. Pfarrer Künzle (aus dem Web gefischt: AT Verlag)
9. Tanzende Bauernsöhne: Die Israeliten in Ägyptischer Gefangenschaft (Still aus dem Film *The Ten Commandments*, AL)
10. Pharao Ramses der Zweite und Moses (Still aus dem Film *The Ten Commandments*, AL)

«According to Pat»

Daniele Cuffaro

La pellicola *Deep Water* (2022)¹ e la serie di otto episodi di *The Talented Mr. Ripley* (regia di Steven Zaillian, 2023), ci confermano quanto sia cinematograficamente apprezzata l'opera letteraria di Patricia Highsmith. Una considerazione iniziata già con *Strangers on a Train* (1950), il suo primo romanzo, che nel 1951



Patricia Highsmith al Festival del film di Locarno nell'estate del 1988, © Denyse Bertoni. (SLA-PH-C-05-c-138/1)

venne adattato per il grande schermo da Alfred Hitchcock. L'autrice era tendenzialmente riluttante a esprimersi in pubblico sul cinema, e generalmente affermava di non voler conoscere i registi o i loro arrangiamenti delle sue opere. Per uno sguardo più approfondito conviene dunque guardare ai suoi diari e alla sua corrispondenza, dove trapelano dei giudizi: «Tonight saw *Strangers at McGraw Caserne*. I am pleased in general, especially with Bruno, who held the movie together as he did the book»² (2.10.1951). Il responso è positivo nonostante, durante le riprese, la scrittrice ebbe qualche riserva sulla decisione di Hitchcock di rendere l'architetto Guy un giocatore di tennis di successo (6.9.1950). Qualche anno dopo, ancora sul maestro del brivido: «Hitchcock did a rather good job on *This Sweet Sickness*, according to Pat. But quite some exaggerating»³ (1.11.1962).

Fra le carte compaiono pure diverse righe sui suoi incontri con il regista Wim Wenders e sulla sceneggiatura finale de *Il talento di Mr. Ripley*: «I mentioned to L. P. that I was annoyed that Tom Ripley was made a hoodlum in Wenders' film script – or at least a little more common» (Berlino, 21.9.1976).

I pareri personali di Highsmith lasciano intuire quanto fosse attento il suo occhio. Non a caso venne invitata a presiedere la giuria del Festival Internazionale del Film di Berlino 1978. Orso d'Oro di quell'edi-

zione furono le contribuzioni spagnole nel loro insieme, una mossa senza precedenti che venne vista come gesto di solidarietà verso la giovane democrazia spagnola.

Nel 1981, il suo arrivo in Ticino portò la stampa locale a dare qualche informazione in più sull'autrice. Si nota infatti che tra il 1950⁴ e il 1981 il locarnese *Giornale del Popolo* la nominò una sola volta (in una classifica di vendita), mentre il 15.7.1982 lo stesso quotidiano informò dettagliatamente sulla presenza di Highsmith al *Myfest*, il festival cinematografico internazionale di Cattolica: «Nelle sezioni laterali vi sono tre omaggi a tre «grandi» del giallo. Georges Simenon, Edgar Wallace e Patricia Highsmith. Simenon e Wallace non hanno certo bisogno di presentazione, la Highsmith è invece forse meno conosciuta al grande pubblico, ma da anni è un' apprezzata scrittrice di gialli, e alle sue opere si sono ispirati molti registi [...]. La Highsmith è inoltre un po' ticinese, poiché da anni passa buona parte dell'anno in valle Maggia.» L'articolo segnala inoltre un convegno sui film tratti da opere di Patricia Highsmith, presieduto dalla scrittrice stessa.

Tra le manifestazioni visitate ci fu il Festival del Film di Locarno, dove l'autrice si recò fin dal suo arrivo in Ticino. Il 28.7.1981, appena giunta ad Aurigeno, Highsmith scrive all'amica Marion Aboudaram: «Other news: Locarno Film Festival opens 30 July till 9 August, and Lisa Kreuzer will visit me around 6 August for a few days. She played the wife in *L'Ami Americain*, and she will play Ina in *The Tremor of Forgery*, German film. I am glad, as I think she's a good actress. Very sensitive type.»⁵

L'appuntamento con Lisa Kreuzer – compagna del regista Wim Wenders – fa risaltare un ulteriore lato d'interesse per la «spettatrice» Highsmith, quello di considerare le uscite al cinema o a teatro come una piacevole opportunità d'incontro: «To the theater. Coc-teau's *The Typewriter*, with Jo, then a bowl of soup at the Siegesgarten. This is the kind of evening (and of life) of which I dreamed in college» (22.8.1951).

L'apprezzamento per queste serate è in effetti testimoniato negli anni studenteschi in cui la stessa Highsmith iniziò a scrivere. È di questo periodo *Movie Date* (1941) una storia che però non piacque a Ethel Sturtevant, «my friend and teacher»⁶. Si trovano nei diari varie tracce del cinema come luogo d'aggregazione: «Watched *Great Dictator* with Arthur» (20.4.1941), «We ate at Fleur de Lis, a rotten place really. Then we saw *Moscow Strikes Back*, a fine film. We walked home wonderfully happy, & sat before the river of an hour, talking magic» (19.8.1942). «Rosalind & I went to Italian film at Museum [of] M. A. which we walked out on (we both confessed preferring «brawls» to polite parties)» (15.4.1950).

I film hanno accompagnato diffusamente l'esistenza di Patricia Highsmith e la loro visione era anche in grado di ispirare la sua scrittura. È il caso di *Mourning Becomes Electra*, pellicola del 1947 di Dudley Nichols basata sull'omonima trilogia teatrale del drammaturgo statunitense Eugene O'Neill: «I wanted to write today, but how, when? Saw *Mourning Becomes Electra* – the best movie I've seen in America. Three hours of unrelenting tragedy, but one sees life, albeit in murders and suicides. That's what I want in my book» (17.12.1947).

1 Regia di Adrian Lyne con Ben Affleck nel ruolo di attore principale.

2 Se non segnalato diversamente, per le note di diario parafrasate o riprese integralmente, si rimanda in questo articolo alle date e alle citazioni pubblicate in *Patricia Highsmith: Her Diaries and Notebooks: 1941-1995*, edito da Anna von Planta, Liveright, 2021.

3 *This Sweet Sickness* (1960), adattata da Alfred Hitchcock nel 1962 col titolo «Annabel».

4 Anno di uscita di *Strangers on a Train*.

5 SLA-PH-E-09-B-01-ABOU.

6 Dedicata che compare in *A Game for the Living* (1958). Ethel Sturtevant fu istruttrice di scrittura creativa di Patricia Highsmith.

Im | Au | Al
CinémaBildmaterialien für Entwürfe des Buchcovers zu *Sonntags Kino* (SLA-Theobaldy-B-2-PALM-0)**Jürgen Theobaldy: *Sonntags Kino***

Als sie in den dunkeln Saal traten, auf den borstigen Kokosläufer, schritten sie geradewegs in ein glattes Gesicht mit einer Haut hinein, die eine Stimme einwandfrei nannte, zwei Finger verstrichen einen Batzen weißer Creme auf die Wange, die Creme verteilte sich wie von selbst, sachte zog sich die Haut zurück, eine einschmeichelnde Stimme kam wie mit einem Lächeln gesprochen aus den Kanälen, weicher, samtener Klang, dazwischen das Knistern der verstaubten Aufnahme, kaum einer hörte zu, es saß ein unruhiges unter den milchigen, flockigen Streifen, den der Vorführapparat durch das Dunkel der Leinwand schickte. Reihe fünf, und sie zwängten sich hinein, rieben sich an den abgewetzten Rücklehnen entlang, sie stießen gegen ein paar Knie, stiegen darüber hinweg, ein Gebabbel und Gesumme quirlte im Raum, angedunkelte Töne, gedämpftes Lachen, Geräusche wie ein allmähliches Aushauchen, langsam sanken sie herab und wurden still. Erst nach dem Film fügten sie sich wieder zu Wörtern, Sätzen, zu Meinungen zusammen und machten alles klar, letzte Signale jetzt, losgeschickt bevor der Vorhang zu Beginn der Hauptvorstellung rasselnd und raschelnd auseinanderglitt und das Knistern über die Lautsprecher kam, womit sich der Vor-

spann ankündigte, die ersten, noch stummen Umdrehungen der Spule.

Zwei Reihen weiter hinten sahen sie Freddi sitzen, halb aus den Schatten geschält, er winkte ihnen zu, eine schwach aufleuchtende Bewegung, eine Hand, die über einen wuchtigen Körper wischte, heh, Freddi! Sie waren ein bißchen stolz darauf, denselben Film gewählt zu haben wie Freddy, sie nickten zurück, hoben den Arm zum Gruß, schlängelten sich aus den Mänteln, dann sackten sie ab, jeder in seinen Kinostuhl hinein, in dem Reise gleich losging, quer durch zwei Sonntagsstunden, ein bißchen schäbig, aber oho, das Gewisper blieb ihnen im Rücken, vorne rutschen warme Bilder entlang, den auf- und abbrechenden Strahl, vom Vorführgerät aus der Blickscharte über den Köpfen der Zuschauer zum Tanzen gebracht, sahen sie, wenn sie sich umdrehten, um zu gucken, wie voll das Kino geworden war, ein voller Saal bestärkte sie, das Heer bleicher Gesichter, Rascheln, Kichern, knisternde, immer bewegliche Stille im Halbdunkel.

Auszug aus Jürgen Theobaldy: *Sonntags Kino*. Köln: Palmepresse 1992, S. 82.



SLA-Hilty-A-01-5

Hans Rudolf Hilty: Kopfkino eines Intellektuellen

Der gebürtige St. Galler Literat Hans Rudolf Hilty war ein wichtiger Förderer progressiver Literatur. Seit den 1950er-Jahren bot seine Zeitschrift *hortulus* der jungen Schweizer Dichtung ebenso ein Forum wie der internationalen Speerspitze zeitgenössischer Lyrik. Auch in seinen eigenen Texten erprobte Hilty experimentelle Ansätze und scheute dabei die Berührung zur Populärkultur nicht. 1970 erschienen im Kandelaber-Verlag seine *Mutmassungen über Ursula* – ein Essay über das damals prominenteste Schweizer Hollywood-Starlet: Ursula Andress, die aufgrund ihres legendären Bikini-Auftritts als Honey Ryder im ersten James-Bond-Film (*Dr. No*, 1962) und der darauffolgenden Karriere als «Leinwand-Auszieh-Mädchen» (O-Ton Hilty) spöttisch auch «Ursula Undressed» titulierte wurde. Hilty operiert in dieser Porträtcollage ähnlich wie später Tom Kummer bei seinen notorisch gefälschten Hollywood-Interviews, nur mit offenen Karten: Er räumt ein, der Schauspielerin nie begegnet zu sein, und montiert sich aus diversen Quellen sein eigenes «Robot-Bild», wohlwissend dass die Stars aus der Traumfabrik immer schon realitätsferne Projektionsflächen in den Köpfen ihrer Bewunderer sind. Jeder Abschnitt beginnt – hier stand Frischs *Gantenbein* Pate – mit dem Satz: «Er stellt sich vor: ...». Dass Hilty dabei ein weitaus subtileres Porträt mit mehr Tiefenschärfe gelang als das verbreitete Klischee des «Schweizer Sex-Export», entgeht der Zeitschrift *sie + er*, die einen Vorabdruck unter der reisserischen Headline ankündigt: «Dies schreibt ein Intellektueller über eine Sex-Göttin».

Magnus Wieland



SLA-VET-C-1-033



Aglaja Veteranyi: Filmbegeisterung in den literarischen Notizbüchern

Die Schriftstellerin und Bühnenkünstlerin Aglaja Veteranyi (1962–2002) führte zeit ihres Lebens literarische Notizbücher. Im Nachlass haben sich über hundert solche Bücher erhalten, die mit reichlichen Einlagen wie Fotografien, Tickets für Reisen oder Veranstaltungen, Briefen oder Trockenblumen versehen sind. Sie legen Zeugnis ab von Veteranyis breit gefächerten Interessen und Inspirationen – und damit auch von der Bedeutung des Mediums Film für Veteranyis vielseitiges Schaffen als Wortarbeiterin und Performerin. Im 33. Notizbuch finden sich diverse Einlagen zu *Nackte Jugend* (1960), einem

Frühwerk des japanischen Regisseurs Nagisa Ōshima, der mit dem Skandalfilm *Im Reich der Sinne* (1976) weltberühmt wurde. 1987 wurde *Nackte Jugend* zum ersten Mal in der Schweiz gezeigt, und Veteranyi hob das Filmplakat sowie Rezensionen auf. Der Spielfilm handelt von einer toxischen, ausbeuterischen Liebesbeziehung zwischen zwei desillusionierten jungen Menschen und der Abhängigkeit einer Jugendlichen von einem Mann, der sie kontrolliert und Gewalt ausübt. Explizit geht Veteranyi nicht auf den Film ein, was typisch ist für die literarischen Notizbücher; sie enthalten bei Weitem mehr eigene Textentwürfe als tagebuchartige Aufzeichnungen oder direkte Reaktionen auf Erlebtes. Und obwohl in den Notizbüchern vor allem Veteranyis Interesse am avantgardistischen europäischen und japanischen Kino belegt ist, findet sich einige Seiten nach den Einlagen zu *Nackte Jugend* auch ein emphatisches Zeugnis der Anziehungskraft, die das US-amerikanische Kino auf sie ausübte: «Mein Traum: Hollywood!»

Joanna Nowotny

Ludwig Hohl: Vom Kino auf die Idee gebracht

Ein emsiger Kinogänger war Ludwig Hohl gewiss nicht. Dafür dürfte es ihm, der in seiner Genfer Kellerwohnung öfters ohne Essen, Strom und – wenn Dürrenmatt nicht gerade wieder in die Bresche sprang – ohne funktionablen Telefonanschluss hauste, allein schon am nötigen Kleingeld gemangelt haben. Doch hin und wieder bot sich die Gelegenheit, wenn ihn seine damalige Partnerin Erna Tschanz ins Lichtspiel mitnahm. So haben sie gemeinsam im April 1957 einen «Film v. Chaplin» (verm. *Ein König in New York*) gesehen oder am 13. April 1963 einen «Film v. Bergman» (verm. *Das Schweigen*). Auch im März 1958 war Hohl «mit E. im Kino», gezeigt wurde seiner Ansicht nach aber nur «blödes Zeug, Brigitte Bardot» (verm. *Mit den Waffen einer Frau*). Ein anderer Film, der ebenfalls 1958 anlief, schien eher seine Gunst zu finden, wohl weil er eine persönliche Neigung berührte. Hohl bewahrte sogar die Einladungskarte zur Premiere im Plaza-Kino in Genf auf (s. Abb.). Es handelt sich um einen Dokumentarfilm von André Kern über Extremkletterer am Genfer Hausberg Salève, den Hohl als leidenschaftlicher Bergsteiger mehrfach selbst erklommen hat. Grundsätzlich sah der Autor das bewegte Medium jedoch als Konkurrenz zum gedruckten Buch. Seiner These nach locken Filmvorführungen mehr Publikum an, weil sie «vergänglich» sind. Deshalb rennen alle sofort ins Kino, während Bücher als bleibende Werte quasi «warten» können. Diese Erkenntnis bringt Hohl auf eine stupende Idee: Auch Bücher sollen nach einigen Monaten vergehen, um ihren Anreiz zu erhöhen: «dann sollte die Schrift verschwinden oder das Papier sich auflösen.»

Magnus Wieland

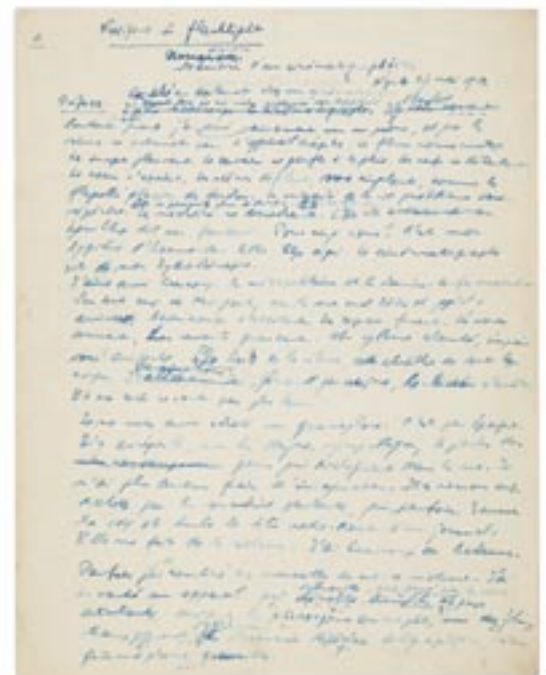


SLA-Hohl-B-02-a-487

Cendrars: «Le cinématographe est mon hydrothérapie.»

Le séjour américain du jeune Frédéric Sauser, de décembre 1911 à juin 1912, a été décisif sur plus d'un plan pour sa future carrière d'écrivain. C'est là qu'il invente son pseudonyme – Cendrart, puis Cendrars – ; c'est là aussi qu'il découvre le «rythme aheurté» de la modernité urbaine, celle de New York. Il n'est dès lors pas surprenant que son premier texte sur le cinéma prenne place dans cette constellation américaine, parallèlement à sa fascination pour d'autres «merveilles du monde moderne», tel le gramophone. *New York in Flashlight* est le titre qu'il donne à l'ébauche d'un texte – daté du 27 mai 1912, sur le premier manuscrit conservé – apparissant précisément ces deux inventions. Or ce sont les dispositifs techniques qui fascinent avant tout le jeune poète. Le cinématographe est ainsi présenté, dans les toutes premières lignes du texte, comme un appareil permettant de se guérir des affres du travail d'écriture: «J'ai été en traitement chez un cinématographe.» L'auteur se serait lui-même procuré un projecteur, qu'il utilise «surtout le soir, quand [il a] vainement peiné sur un poème et que les rimes ne viennent pas». Mais ce qui l'intéresse, c'est moins la qualité des films projetés que leur capacité de rétablir des forces vitales mises en danger par l'«abstraction» et la «métaphysique»: «La vulgarité de la vie quotidienne me régénère.» Le cinéma – invention encore toute récente – est ainsi perçu par Cendrars comme un modèle aux vertus avant tout pratiques, dépourvu de lyrisme; il répond à un désir de prosaïsme, salvateur face aux langueurs du symbolisme finissant. Bref, le cinéma, dit Cendrars, «c'est mon hygiène d'homme de lettres trop aigri [...] [c'est] mon hydrothérapie.»

Fabien Dubosson

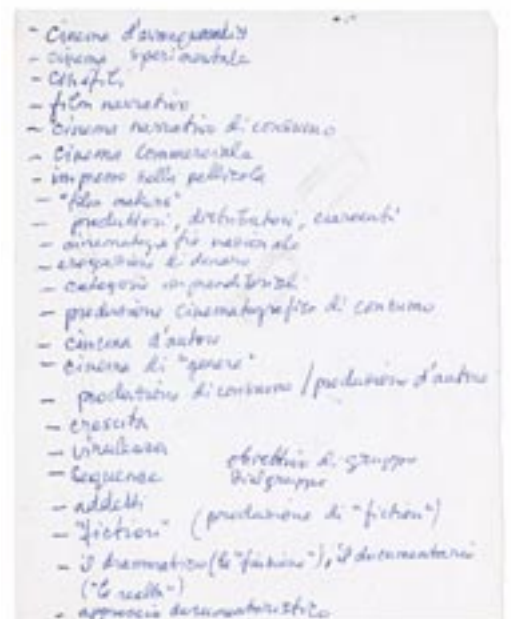


ALS-Cendrars-P-14

Il cinema anoverato da Alice Ceresa

Nel 1965, l'autrice sperimentale Alice Ceresa (1923–2001) scrisse a Elio Vittorini che prima di trasferirsi a Roma pubblicò in Ticino il racconto «Gli altri», «attraverso il quale sono passata, per guadagnarci da vivere, a fare del giornalismo soprattutto per la «Weltwoche» (recensioni, cinema e teatro e poi corrispondenze culturali dalla Francia e dall'Italia).» Nella medesima lettera Ceresa afferma di aver pure abbandonato il giornalismo nel '50 «perché interferiva in vari modi con la «letteratura» e non [le] riusciva di portarli avanti insieme decentemente» (ASL-Ceresa-B-3-EIN/4). L'interesse verso il cinema rimase però vivo ben oltre il periodo delle recensioni per la carta stampata. Il manoscritto qui duplicato si trova tra le note sparse relative al *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* (uscito a cura di Tatiana Crivelli presso nottetempo nel 2007 e nel 2020). Un lavoro in progress lungo un trentennio che, nella sua determinazione vestita di fine ironia, ha visto l'autrice stilare elenchi di voci e definizioni da indagare e affinare. Infatti, pur non essendoci un'entrata distinta dedicata al cinema, le categorie appuntate esprimono l'ampiezza del discorso intrapreso dall'autrice sulle voci della vita, le quali – nella visione di Alice Ceresa – passano attraverso le arti.

Daniele Cuffaro



ASL-Ceresa-A-1-b/6-7



SLA-Bichsel-A-3-f-31

Mit Peter Bichsel im Kino

«Wenn du durch eine Stadt gehst, dann immer auf der Schattenseite und immer die Sonne im Rücken, und warum? Du lebst länger. Das ist Western. Ich habe den Satz dort gelernt, er ist ein Teil meines Wissens geworden. Doch ist anzunehmen, dass ich ihn nie brauchen kann, unnötiger Ballast also. Wenn ich nach dem Western aus dem Kino komme, verspüre ich Lust zu rauchen, und ich fühle mich einsam und ich kneife die Augen ein wenig zu, fühle mich auch stark, trage die Arme leicht angewinkelt, Hände auf Hüfthöhe, bemerke es nach einigen Minuten und schäme mich. Ich war für kurze Zeit ein Cowboy geworden, ein einsamer Kämpfer für Recht und Gerechtigkeit.» Das Zitat von Peter Bichsel beschreibt, was das Kino mit uns machen kann. Es findet sich in einem Zeitungsartikel der Weltwoche vom 4. Februar 1966 auf Seite 26. Bichsel hat die frühen Dokumente seines Archivs in einer Hängeregistratur geordnet aufbewahrt (vgl. Abb. auf S. 77 in Quarto 40/41 zu Peter Bichsel), die Registermappe mit dem Zeitungsartikel trägt die Aufschrift «Vernis. / Maler / Film etc.». Es ist der Abdruck einer Rede Bichsels an der Tagung «Schweizer Film heute», organisiert von der Filmgilde Solothurn, deren Mitglied Bichsel war. Die Tagung ging nachträglich als erste Solothurner Filmtage in die Annalen der Geschichte ein.

Rudolf Probst



SLA-Geiser-A-3-d-3-a-2

Christoph Geiser: Wüstenfahrt mit Antonioni

In Christoph Geisers *Wüstenfahrt* (1984), dem eindrücklichen Coming-out- und Liebesroman einer scheiternden homosexuellen Beziehung zu Beginn der 1980er reisen die Protagonisten durch die Wüste Arizonas und das Death-Valley. Sie machen spontan nachts Halt auf dem seit Michelangelo Antonionis Filmklassiker legendären Zabriskie Point und erinnern sich an die ikonische Love-in-Szene im Wüstengestein: «Eine seltsame Fantasie – ausgerechnet hier, in dieser Mondlandschaft aus besserem Gips... Doch du hast den Film nicht gesehen und ich konnte mich nur an dieses eine Bild erinnern. [...] Du konntest dir die Szene nicht recht vorstellen. Ich habe sie dir wohl auch zu vage beschrieben, herumredend um die eindeutigen Wörter, mit Schwierigkeiten plötzlich: als müsste ich mich schämen. Worum geht es denn sonst in diesem Film? Ich wusste es wirklich nicht mehr.» (Christoph Geiser: *Wüstenfahrt*. Werkausgabe Bd. 3, hg. von Moritz Wagner und Julian Reidy. Berlin 2023, S. 56.) Die kurze Filmreminiszenz scheint nebensächlich, gewinnt indes an poetologischer Bedeutung, wenn man sich eine frühe Fassung des Textes ansieht. Dort nämlich war noch explizit von «Gruppensex» die Rede, als «das einzige Wort, das anschaulich genug gewesen wäre». So ist das «Herumreden um die eindeutigen Wörter» folglich erst der späteren Überarbeitung geschuldet und dabei charakteristisch für Geisers frühe Poetik der Andeutung und Ausparung. Denn worum geht es denn sonst in diesem Buch als um das Finden der richtigen Sprache für die damals gesellschaftlich noch scham- und tabubehaftete gleichgeschlechtliche Liebe und die Sexualität überhaupt.

Moritz Wagner

Eu vegn a kino: Cla Biert als kritischer Kinogänger

Der angehende Lehrer und Schriftsteller Cla Biert war auch als Redaktor für die rätoromanische Studierendenzeitung *Il Sain Pitschen* tätig. Eine Ausgabe des Jahres 1943 zum Thema Film, in der auch sein Freund Andri Peer einen Beitrag beisteuert, gibt ihm Anlass zu einem Kinobesuch am Zürcher Bellevue. Ohne grossen Enthusiasmus, wie Biert selbst schreibt, möchte er sich selbst einen Eindruck verschaffen und steht überfordert vor der Reklame, bevor er sich für eine deutsche Tragikomödie entscheidet. Der Film selbst wird jedoch nicht zum Gegenstand des Artikels, vielmehr ist der Besuch Ausgangspunkt für eine Kritik am Kino im Allgemeinen. Zunächst sind es die Kinobesuchenden, die sein kritisches Auge treffen, die «swing-boys» und «swing-girls», deren Aufmachung er als lächerlich bezeichnet («Gott bewahre die wahren Engadiner vor einer solchen Maskerade!»). Über diese Beobachtungen ergibt sich schliesslich ein Urteil über das Genre des Films, das – im Gegensatz zum Theater – einen negativen Einfluss auf die Gesellschaft habe, die Jugend manipuliere und aufziehe und davon abhalte, eigenständig zu denken. Er würde deshalb für eine Schliessung der Kinos plädieren, wüsste er nicht, dass die Menschheit dies auf eine andere Weise ausgleichen würde. Die letzte Hoffnung sieht Biert bei den Eltern, die ihre jugendlichen Kinder auch nach Schulabschluss im Auge behalten sollten, damit sie sich nicht im und durch den Film verlieren.

Claudia Cathomas



ASL-Biert-A-5-f/1

Michel Thévoz: Échauffourée à l'Athénée

Sur une photographie conservée dans le Fonds Thévoz, de jeunes manifestants issus du Mouvement démocratique des étudiants interrompent la diffusion d'un film au cinéma Athénée de Lausanne, protestant contre la guerre au Vietnam. Légendée au verso par Thévoz (on le distingue sur l'image en compagnie, entre autres, du peintre Pietro Sarto et de la réalisatrice Patricia Moraz) qui place cet événement en 1968, lors de la projection des *Bérets verts* de Ray Kellogg, il semble que ce cliché ait été pris plutôt en 1966, le samedi 26 novembre exactement, lors de la projection de *Commando au Vietnam*, réalisé par Marshall Thompson – un film de propagande « où les bons sont très bons, les méchants très méchants » ainsi que le relate un article du *Confédéré*. Cette chronique judiciaire parue lors du procès des « incidents de l'Athénée », deux ans plus tard, en novembre 1968, reproduit le texte des banderoles, ce qui permet de situer un événement qui déclencha une intervention de police, puis des heurts où l'appareil photo d'un reporter fut cassé, des invectives proférées et des coups généreusement distribués. Il y eut des blessures légères des deux côtés, d'où la plainte déposée par les pandores, puis le procès... Le lundi 28 novembre 1966, dans *La NRL*, un commandant de police déplorait, partial, que « des faits pareillement navrants se passent à Lausanne. Par la seule faute de quelques meneurs, toujours les mêmes, qui ne ratent pas une occasion de manifester trop bruyamment leurs petites opinions » et le journaliste d'ironiser: « Le dernier mot, si l'on peut dire, restait à la matraque. » Cette image, que moins de dix ans séparent de la censure des *Sentiers de la gloire*, apparaît comme l'instantané d'une époque où le cinéma pouvait cristalliser les tensions idéologiques les plus vives, peut-être parce qu'il s'appréhendait collectivement.

Vincent Yersin



ALS-MTH-C-3-09

Friedrich Dürrenmatt und Federico Fellini: Eine telegraphische Freundschaft

Sie waren beide anarchische Visionäre des Grotesken, der eine im Film, der andere auf dem Theater, und beider Phantasie fand sprudelnden Ausdruck in humoristischen Zeichnungen. Die verwandten Geister Dürrenmatt und Fellini haben sich über den gemeinsamen Verleger Daniel Keel persönlich kennen gelernt, der es dank seiner vorbehaltlosen Bewunderung und Förderung der Beiden schaffte, sich die Weltrechte an ihren Texten zu sichern. Sie trafen sich wohl erstmals beim Diogenes Jubiläumsfest in Zürich im November 1977, dann sporadisch, etwa zu Fellini-Filmpremieren in München und Zürich. Für eine tiefere Freundschaft waren schon die reziproken Sprachkenntnisse zu gering und die Zeit der beiden kreativen Monstren zu knapp, doch für gegenseitige Bekundungen grosser Wertschätzung reichte es allemal: So schickt Fellini am 2. Januar 1985 – wohl nach Empfang der traditionellen gezeichneten Neujahrskarte von Dürrenmatt – per Telegramm mit brüderlicher Umarmung seine besten Wünsche für ein an Kreativität, Freude und Liebe reiches Jahr. Kurz darauf bezeugt Dürrenmatt – ebenfalls per Telegramm – seine Bewunderung für das «epische Meisterwerk» *Dolce Vita* und würdigt den Italiener, verbunden mit den besten Wünschen zum Beginn der Dreharbeiten an *Ginger e Fred*, als «einzigsten Homer, den es noch gibt». Zu Weihnachten 1986 schickt Fellini dann einen handschriftlichen «salutino affettuoso» und hofft auf ein Wiedersehen in Zürich oder Rom.

Ulrich Weber



SLA-FD-B-1-FEL und SLA-FD-B-2-FEL

Eugen Gomringer: schleifen filmen

Von 1959 bis 1967 war Eugen Gomringer als «Propagandaleiter» beim Frauenfelder Schleifmittelhersteller SIA tätig, heute würde man vorzugsweise von PR-Manager sprechen. Als solcher war er dafür verantwortlich, «das Gesicht der Firma ästhetisch zu bestimmen und in weiten Kreisen einprägsam zu machen». 1964 wirkte er mit an der Produktion eines von der Firma in Auftrag gegebenen Industriefilms mit dem Titel *Schleifen – Lisciare – Poncer – Finishing* (online einsehbar: <http://www.michaelwolgensinger.ch/de/movies/7/>) und besprach und kommentierte diesen auch anlässlich von dessen Premiere. Mit dem Werk von Michael Wolgensinger, zu dem Gomringer den Text beitrug (s. Abb.), habe man versucht, «keinen Industriefilm herzustellen, den man nicht als üblich [...] abtun kann». Mit Erfolg: Der dreizehnminütige Streifen ist weitaus mehr avantgardistisches Kunstwerk als nüchterne Dokumentation, präsentiert er doch die «fabrikatorischen vorgänge» der «schleifmittelherstellung» in einer schnellen Abfolge sprunghafter Bilder und unterlegt mit unzusammenhängenden Musiksequenzen. Dazu kommen Texteinlagen aus dem Voiceover, die nicht offensichtlich Gomringers Handschrift tragen könnten: knappe (Fach-)Begriffseinsprengsel, verspielt im Rhythmus der Maschinen intoniert und repetiert, dazu viersprachig. Gesprochene Konkrete Poesie als PR-Gimmick für die Schleifindustrie!

Benedikt Trempp



SLA-EG-A-2, provisorisch



SLA-Nizon-D-8-16: Dokumentations- und Manuskriptordner «Cinéma»

Paul Nizons Fellini-Passion

Nizon hat wiederholt in seinen Journalen und in Zeitungsbeiträgen über Filme Fellinis geschrieben: *La dolce vita*, *I vitelloni*, *La strada*, *Otto e mezzo*, *Le Notti di Cabiria*, *Amarcord*, *Roma*, *I clown*. Es ist offensichtlich eine Passion, die in Nizons Archiv auch durch eine reiche Dokumentation von Zeitungsausschnitten über Fellini bezeugt ist. In der Analyse der Sequenzen von *La dolce vita* sucht Nizon dem auf die Spur zu kommen, was ihn fesselt: eine in musikalischer Rhythmik pulsierende Inszenierung, das «heutige Leben als autonome Macht, als vielgesichtiges, rätselhaftes, trübes und buntes, herrliches und sinnloses, also komplexes und wildbewegtes Phänomen». Diese Faszination führt zu Nizons Anfängen zurück: «Für mich ist Fellini ein ganz direkter «Zünder», d.h. er muss über eine Optik verfügen, die mir (oder in mir schlummernden künstlerischen Intentionen) ganz genau entspricht. So wars ja schon seinerzeit in Rom, als ich künstlerisch richtig aufbrach. Damals hat mir die *Dolce Vita* [...] als begeisternde Starthilfe gedient.» Nizons römischer Auf- und Ausbruch, der im *Canto* Ausdruck fand, war auch von Fellini inspiriert: Dessen Werk war das Gegenteil der Schweizer Erfahrung, die Nizon später im *Diskurs in der Enge* diagnostizierte. In seiner Opulenz und Masslosigkeit verkörperte es für Nizon ein Sehnsuchtsprinzip: Irrfahrt durchs Dasein, Vereinzelung, karnevalistischer Selbstverlust, obsessive Erotik, pulsierende Sinnlichkeit – kurz: Die Antwort auf Nizons Leitfrage, wo das Leben sei. Fellinis barockes Werk steht gewissermassen in dessen Brennpunkt. *Ulrich Weber*



SLA-XPD-A-2-c-3

Felix Philipp Ingold: 3D-Film

Nach einer kurzen Erfolgswelle um 1950 entdeckt das Kino den 3D-Film in den 1980er-Jahren neu. Ob Felix Philipp Ingold – seit 1978 Professor für Kultur- und Sozialgeschichte Russlands an der Universität St. Gallen, Feuilletonist, Übersetzer und Essayist – von Kassenschlagern wie Joe Alves *Jaws 3D* (dt. *Der weisse Hai*, 1983) auch ins Kino gelockt wurde, darüber lässt sich nur mutmassen. Erwiesen ist Ingolds ausgeprägtes Interesse für die Techniken des Films, des Sehens und der Wahrnehmung. In seinem Buch *Haupts Werk* (1984) passiert Ingold nicht nur Texte Roland Barthes' und des Cinéasten Franz Kafka, sondern recherchiert auch umfangreiche Materialien: Rezensionen zu Woody Allens Film *Stardust Memories* (1980) und Luchino Viscontis *Bellissima* (1951), Kopien von René Magrittes Fotoserie *Die truglosen Bilder* (1928–1947) und – überraschend – Bilder von Brillen. Neben Dostojewskis Lesebrille und dem Dioptrien-Messgerät einer australischen Sanitätsstation hebt Ingold auch den abgebildeten Ausschnitt eines 3D-bebrillten Kinopublikums auf. Der besondere Reiz genau an diesem Bild – so legt es eine Stelle in *Haupts Werk* zumindest nahe – liegt in der Übertragung des zweidimensionalen Bilds von der Leinwand in den dreidimensionalen Raum und im «philosophische[n] Konzept» hinter der 3D-Technik, wo der Blick in die Szene eintritt und sie dynamisiert: «die cartesianische Meditation als Kinoplansch!», wie Ingold diesen Genuss so schön abgründig benennt. *Isabelle Balmer*



SLA-Ingelborg-Kaiser-D-7-c-36

Ingeborg Kaiser: *Róza und die Wölfe*

Die Faszination für die längst zur sozialistischen wie feministischen Ikone erstarrte Rosa Luxemburg begann mit der Lektüre von deren Gefängnisbriefen – und dem 1986 mehrfach ausgezeichneten Film *Rosa Luxemburg* von Margarethe von Trotta. Es sei insbesondere die letzte Einstellung auf der Kinoleinwand gewesen, die Ingeborg Kaiser nicht mehr losgelassen hat: «... der Blick über das Brückengeländer auf den nachtdunklen Kanal. Sein lautloses Strömen, vom Kunstlicht angeschimmert, ein Fliessgrab, über dem sich die Wasserhaut wie ein Kinovorhang zuzog». Von dieser Rezeptionsszene bis zu ihrem Luxemburg-Buch (2002) vergingen noch lange Jahre der Spurensuche zwischen Basel, Berlin, Warschau, Breslau, Zamość und Auschwitz und ausgedehnter Lektüreprisen. *Róza und die Wölfe* ist weder Biografie noch Roman, vielmehr ein immer wieder aufgenommenener Dialog und eine – wie auch Margarethe von Trottas Film – behutsame Annäherung an die Figur der Revolutionärin, deren Brüche und Leerstellen. In Ingeborg Kaisers Archiv findet sich nicht nur eine umfangreiche Materialdokumentation, sondern auch eine über 60 Titel umfassende eigentliche Rosa-Luxemburg-Bibliothek, in der auch «Das Buch zum Film» Margarethe von Trottas und Christiane Ensslins seinen Platz hat. Im Übrigen gleich neben den Interviews mit Rainer W. Fassbinder, zu dessen Hinterlassenschaft jenes Manuskript gehört, an dem er am 10. Juni 1982, der Nacht seines Todes, arbeitete: ein Drehbuch zu einem Film über Rosa Luxemburg, den letztlich seine frühere Schauspielerin Margarethe von Trotta realisieren sollte. *Margit Gigerl*

Eveline Hasler: Wie die stolze Magd inszeniert werden sollte

Innerhalb von Eveline Haslers Materialiensammlung zu ihrem ersten Roman *Anna Göldin. Letzte Hexe* (1982) findet sich ein dreiseitiges Dokument, das mit «Gedanken z. Verfilmung» überschrieben ist. Es ist ein beredtes Beispiel dafür, wie sehr sich die Autorin immer schon für die filmischen Umsetzungen ihrer Werke interessiert und engagiert hat. Die Gedanken heben an mit einem knappen Psychogramm der Protagonistin: Eine Magd mit «innere[r] Würde», nicht devot, eine «geschlossene Persönlichkeit», deren Unabhängigkeit und «Andersein» ihr Umfeld verunsichert und herausfordert. Ihr Brotherr, Dr. Tschudi, will sie und «ihre Geheimnisse haben», und da dies nicht gelingt, verteufelt er sie; «[s]ie wird zur Hexe» (und endet als solche auf dem Schafott). In einem zweiten Teil skizziert Hasler, wie sie sich die Dramaturgie einer Verfilmung vorstellt: «[K]urze, verhaltene, nach innen wachsende Szenen», und ausserdem könnte der Film «wie im Buch mit dem Antritt der Tschudi-Stelle» beginnen. Den Abschluss bilden Anregungen zur Leitmotivik: Am wichtigsten waren Hasler die «Steine» und «Berge», ein «Sinnbild der autoritären, verhärteten, fühllosen Gesellschaft», die Anna unterjocht und in den Tod treibt. Auf Nachfrage des Bestandsverantwortlichen schrieb die Autorin, sie habe «damals unter anderen Bewerberinnen und Bewerbern diese Regisseurin» ausgewählt. Gemeint ist Gertrud Pinkus, deren 1991 veröffentlichter *Göldin*-Spielfilm zu einer der erfolgreichsten Schweizer Produktionen überhaupt wurde.

Benedikt Tremp



SLA-Hasler-A-01-ANNA-14

Michel Contat: «Cinéfilms» et cinéphilie

Rassemblant des informations techniques à propos d'une soixantaine de films vus entre novembre 1953 et avril 1954, ce petit carnet tenu par le tout jeune Michel Contat (1938) garde aussi les traces de souvenirs plus personnels: les dates des séances sont inscrites à l'aide d'un tampon encreur, la langue du film et le lieu de la projection sont scrupuleusement notés, et chaque long-métrage se voit attribuer une évaluation chiffrée (allant généreusement de 7 – *La Première Sirène* ou *Passion sous les tropiques* – à 9^{3/4} pour *Tant qu'il y aura des hommes*). Amateur de films américains, qu'il visionnait à Lausanne affublé de pantalons longs pour contourner l'interdiction faite aux moins de 16 ans, ou traversant le lac pour voir à Évian des films non projetés en Suisse, Contat, dont l'imagination était «gavée de littérature et de cinéma», trouva à Paris de quoi combler sa passion et déjouer sa solitude. «Le cinéma me servait de refuge et aussi d'université. Je voyais tous les jours un film, parfois deux», se remémore-t-il dans *Paris 1959. Notes d'un Vaudois*. Pour une génération en rupture avec ses aînés et avec les valeurs conservatrices d'antan, le cinéma a une fonction morale, politique, en proposant un nouveau récit: «Je vis tous les classiques, mais pas comme des classiques, comme des œuvres où le cinéma s'inventait et nous donnait notre histoire, nos histoires. Et peut-être surtout une morale, un ensemble de valeurs, à nous "cinéfilms" aux pères défailnants.» Spectateur assidu, Contat ne tardera pas à rédiger des critiques cinématographiques puis à traverser l'écran pour collaborer avec les réalisateurs du *Nouveau cinéma suisse* (Yves Yersin, *Swissmade*, 1969 ou Claude Goretta, *Le Jour des Noces*, 1971).

Denis Bussard



ALS-Contat-A-2-a-5

Hedi Wyss: «Ich weiss nicht, ob ich diese Geschichte je abgeschickt habe...»

Neben ihrer literarischen Tätigkeit war Wyss jahrzehntlang als freie Journalistin tätig. Ihr Fokus lag primär auf gesellschaftskritischen, ökologischen und feministischen Themenbereichen. Sie verfasste Kolumnen, Reportagen und Rezensionen über Kunst, Theater, Literatur und über Film. Neben klassischen Filmrezensionen findet sich im Archiv von Hedi Wyss auch das abgebildete Typoskript, das mit dem Vermerk von Wyss «Ich weiss nicht, ob ich diese Geschichte je abgeschickt habe...» archiviert wurde. In dem Text analysiert Wyss, in einem fast schon tagebuchartigen Eintrag, ihre Passion für das Kino und überdenkt und hinterfragt ihre Rolle als kritische Zuschauerin. Sie beschreibt die Faszination, für die Dauer eines Films «in einer von fremden Lichtern erleuchteten Welt» zu leben. Den wiederholten Ermahnungen ihres Mannes zu einer kritischeren, objektiveren Haltung zu den Filmen entgegnet sie: «ich kann mir nicht helfen; das sind für mich vielleicht die schönsten, erfülltesten Augenblicke im Leben: wenn ich aus dem Kino komme und über das Trottoir gehen kann, so als hätte ich wirklich einen Hals wie Audrey Hepburn, einen [...] Gang wie die Loren oder einen [...] tragischen Blick [...] wie Monika Vitti.»

Kristel Roder



SLA-AHW-A-01-d/21



SLA-Glauser-A-1-45-03 (Ts.) und SLA-Glauser-D-33-14

Friedrich Glauser: Studer im Kino

«Ich murkse jetzt an einem Artikel über Cocteau, der einen sehr sonderbaren Film gemacht hat», so Friedrich Glauser in einem Brief an seinen Therapeuten Max Müller am 17.1.1932. Erst kurz zuvor war Glauser gemeinsam mit seiner Freundin nach Paris gezogen, um sich als freier Schriftsteller zu versuchen. Es ist die erste Blütezeit des französischen Tonfilms und Glauser ist ein passionierter Kinogänger. Von den «reinen Theoretikern der Kinematographie», wie er sie in seiner im Berner *Bund* publizierten Kritik *Der französische Film* bezeichnet, grenzt er sich explizit ab. Jean Cocteau's *Le sang du poète* nimmt er vor seinen Kritikern mit etwas nebulösen Argumenten in Schutz; den zweiten von ihm besprochenen avantgardistischen Film, Luis Buñuels *L'Age d'or*, hingegen findet er «sehr schlecht»: «Antiklerikalismus, Verhöhnung der guten Gesellschaft, Protest, eine sehr schmierige Erotik [...] Unerträglich aber ist die staubige Langeweile, die dem ganzen entströmt, ähnlich der, die man heutzutage vor den Bildern einer kubistischen Ausstellung empfindet.» Schon eher findet da Jean Renoirs *La nuit du carrefour*, eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Georges Simenon, seine Zustimmung. Eine von mehreren weiteren Rezeptionsspuren des Kinos bei Glauser ist das in den letzten Monaten seines Lebens in Nervi entstandene Fragment *Italienischer Film*, der mit äusserst fragwürdigen Positionen zum faschistischen Propagandafilm irritiert. In den «Angles»-Romanfragmenten gönnt der Autor schliesslich auch Wachtmeister Studer einen sommerlichen Kinobesuch, der allerdings eher einer Flucht vor der Hitze in den kühlen Kinosaal geschuldet ist als cineastischer Begeisterung. Dem Wachtmeister ist eben doch «alles Höhere fremd».

Margit Gigerl



SLA-K.MARTI-D-06-b/04

Kurt Marti oder was sich (nicht) verfilmen lässt

Filme dienten Kurt Marti in seinen Beiträgen für die Zeitschrift *Reformatio*, die er ab Mitte der 1960er Jahre regelmässig schrieb, immer wieder als Anlass für gesellschaftskritische Überlegungen. In mehreren Beiträgen lobt und verteidigt Marti 1965/1966 Alexander J. Seilers Dokumentarfilm *Siamo Italiani* über italienische Gastarbeiterinnen und Gastarbeiter in der Schweiz, und fordert, dass dieser ästhetisch gelungene und politisch wichtige Film gezeigt und gefördert werde. Erstmals seien im Schweizer Dokumentarfilm Methoden des französischen *Cinéma vérité* angewendet worden, «um Wirklichkeit zu erforschen» und ungeschönt zu zeigen. Doch da er dem Publikum vorenthalten wurde, sei es trotz positiver Kritiken und Preisen ein «apokrypher Film» geblieben. Zur gleichen Zeit sei der neue James Bond-Film *Goldfinger* sofort ein Kassenschlager geworden, obwohl er mit seinen Feinbildern und seinem Exotismus «frischfröhlich Rassenhass und Mord» propagiere. Unter dem Titel *Was sich nicht verfilmen lässt* reagiert Marti 1997 auf die Sorge, «ob mit dem Siegeszug von Fernsehen und Internet nicht vielleicht der Anfang vom Ende des Buches und der Literatur gekommen sein könnte», und hält ihr das Kriterium der Verfilmbarkeit entgegen. Die «wirklich literarische», d.h. mehr von der Sprache als von der Handlung lebende Literatur lasse sich nicht durch andere Medien ersetzen und sei daher «nicht verfilmbar»: «Genau in derartigen Büchern aber, die sich jeder Verbilderung, Verfilmung entziehen, tritt das zu Tage, was Literatur ausmacht, ihr harter widerständiger Kern sozusagen, der unausweichbar, auch unersetzbar ist.»

Lucas Marco Gisi



ASL-Mascioni-A-5-a-46

«Gli spettatori che vanno al cinema si portano appresso...»

Grytzko Mascioni (1936–2003), scrittore grigionese capace di abbinare la sua identità periferica a quella cosmopolita, è stato per più di vent'anni fra i protagonisti della produzione presso la Radiotelevisione della Svizzera italiana. Tramite il suo fondo è possibile rinvenire tracce delle sue analisi su molti aspetti della mediazione culturale. La prospettiva dello spettatore lo interessava e vi si immedesimava. Nel bloc notes intitolato *Cinema e TV* analizza – con scrittura agile e senza grandi correzioni – il ruolo del pubblico che si reca nelle sale cinematografiche: «Di solito gli spettatori che vanno al cinema si portano appresso un metro che serve a tante altre cose e soprattutto a risparmiare la fatica di pensare, e lo usano per misurare le scene che gli passano davanti agli occhi [...] si portano appresso altri generi di sussistenza intellettuale, invisibili pacchi di concetti estetici, noccioline di filosofia spicciola e breviari fitti di litanie distribuiti gratis dai tempi dei Cineforum fino ai giorni dei più recenti festivals o della premiazione degli Oscar diffusa in mondovisione». Un giudizio che appare severo, ma che nel saggio funge da punto di partenza verso una migliore comprensione dei toni e degli aspetti costantemente mutevoli di un pubblico davanti a uno schermo.

Daniele Cuffaro

Archiv mit Flügel. Nachruf auf Erica Pedretti (1930–2022)

Irmgard M. Wirtz



Erica Pedrettis Doppelflügel im ehemaligen Lesesaal des SLA (Foto: NB, Simon Schmid)

Dass im Werk von Erica Pedretti bildnerisches und literarisches Schaffen ineinanderwirken, haben die Ausstellungen in Biel (2019) und Chur (2020) eindrücklich vor Augen geführt. Wie bei kaum einer anderen Autorin wirkt ihr Collagen-Werk – vergleichbar nur mit der Nobelpreisträgerin Herta Müller – durch Sprachbewusstsein und Zeitkritik.

Im Spätwerk Pedrettis sind es drei Zyklen: Das 2001 publizierte Tagebuch *Heute*, es verbindet den Alltag mit der Tagesaktualität und die Kommentare zeugen nicht von Altersgelassenheit, im Gegenteil: «Grosse Lust Bomben zu legen, wenn ich an die Expo denke». Diesen grossformatigen Zyklus von Zeitungsblättern fertigte Erica Pedretti für die Eröffnung des Basler Literaturhauses an. Weitere grossformatige Übersreibungen folgten, eigentliche Palimpseste: Der Zyklus *Signatur. Von Heiligen und Hinrichtungen* ausgehend von Skulpturen von Heiligen im Kölner Schnütgen Museum für mittelalterliche Kunst. Pedretti erzählt deren Viten neu und modernisiert so die Gattung der Legende. Sie konfrontiert sie mit Hinrichtungen in der Gegenwart und für den Buchumschlag wählte sie ein Blatt mit einem rot lodernen Flammenmeer, das die Zeitungsnachrichten zum Inferno von 9/11 übermalt. Zuletzt erschien ein eher privates Venedig-Fotojournal, bunte Fotos überschrieben mit dem Silberstift. Sie zeigen nicht die touristischen Sehenswürdigkeiten, sondern die Mauern, Graffiti und die Pfützen, Deponien und die Zeichen in der Natur von Venedig.

Während der beiden letzten Jahrzehnten haben wir mit Erica Pedretti drei Stationen erlebt: Bereits 2006 hat sie dem SLA ihren Vorlass übergeben, der in ihrem Haus in La Neuveville über dem Bielersee von einem Zivildie-

ner vorsortiert wurde. Dort hat sie mich gastfreundlich in ihrem Garten mit selbstgebackenem Früchtekuchen empfangen. Ihre Werke konnten schon bald erschlossen werden, wir sahen dabei, dass sie die Cover für die ersten Romane *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen* oder *Heiliger Sebastian* eigenhändig entworfen hat, auch wenn diese Collagen nicht der Fleckhaus-Ästhetik von Suhrkamp entsprachen. Wir erhielten Berge von Korrespondenz, weit verzweigte freundschaftliche und berufliche Kontakte, die im Leben nicht zu trennen waren. Diese liess sie mehrheitlich sperren, da sie diese zunächst sichten wollte, dazu ist es nicht mehr gekommen. Zu ihren wichtigsten Beziehungen gehörten Mariella Mehr, Gerhard Meier, Paul Nizon, Heinz Schafroth, Verena Stefan, Jörg Steiner, der Lektor Rainer Weiss, Franz Wurm, die Akademie für Sprache und Dichtung.

Zweite Station: Erica Pedretti hat mir 2010 auch den Zugang gewährt zum Dachboden eines Wirtshauses in La Neuveville, in dem ihre Flügelstrukturen lagerten und wir konnten einen grossen Doppelflügel in Form einer Helix auswählen und im Schauraum des Literaturarchivs in guter Höhe zum 20-Jahr-Jubiläum präsentieren. Fragil schwebte die Draht-Kunststoff-Konstruktion, sich unter ihrem eigenen Gewicht und dem warmen Sonnenlicht verformend, in den hohen Räumen des Bücherturms der Nationalbibliothek, und er wurde sofort in Presse und Internet verbreitet, ging viral, und wurde so ein Wahrzeichen des SLA. Er überdauerte, fragil, aber elastisch; die Statik unseres Bücherturms aus Beton hingegen ist korrodiert.

Dritte Station: Erica und Gian Pedretti verliessen ihr Atelierhaus in La Neuveville, weil sie beschlossen hatten, zu ihren Anfängen in Celerina zurückzukehren. Sie waren wie die Schmetterlinge aus dem Kokon ausgeflogen, wir durften weitere Materialien und Dokumente bergen. Die Rückeroberung der Natur hatte dort bereits begonnen. Als wir die letzten Materialien in Arbeitszimmer, Bibliothek und Atelierhaus zusammensuchten, da hatte bereits die Mörtelwespe an den Papieren ihre Nester gebaut und ihre Gehäuse hinterlassen. Da erst fand sich auch ein Vorlass von Gian Pedretti mit drei Werken, einer umfangreichen Korrespondenz sowie Notizbücher mit Skizzen.

In der Erzählung *Hetty* von 2006 verkauft die Protagonistin ihr Hab und Gut, nachdem sie ihr medizinisches Todesurteil erhalten hat, und zieht fortan ihre einsame Spur durch die Schneelandschaften von Schweden und Norwegen:

Vom Schluss ausgesehen, ist alles anders. Wofür all die Mühe, freu dich wie die Lilie im Feld, die Sonne scheint, und die Vögel zwitschern. Vergiss alles andere. Oder betrachte es einmal vom Ende her, auch wenn Du den Schluss nicht kennst, oder gerade, weil der unbekannt ist und doch das einzige Bestimmte ist. Warum ständig studieren und schaffen, sich immerfort sorgen. Eines Tages, sehr bald, bist du tot. (115)

Auch als das Gedächtnis nachlässt, die Namen, Begriffe, Daten vergessen sind, so der Epilog, erzählen die Menschen von Hetty, einer kleinen, unsportlich wirkenden Frau, dass sie ihre Muskeln fürs Eis trainiere, Brennholz zersäge, und weitergezogen sei.

Dürrenmatt von A bis Z: Der erste Band der Reihe «Zukünfte der Philologien»

Aus Anlass des 100. Geburtstags von Friedrich Dürrenmatt buchstabieren Fachleute aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen das literarische und bildnerische Werk des Klassikers anhand zentraler Begriffe seines Denkens und Schaffens durch. Sie alle möchten Friedrich Dürrenmatts Werke aus den Schulstuben des 20. Jahrhunderts in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts holen. Jede Fachperson hat einen Buchstaben übernommen, um Dürrenmatt aus dem Korsett des Kanons zu befreien und in neuer Frische zu präsentieren.

Die Herausgeber Irmgard M. Wirtz, Leiterin des SLA und Privatdozentin am Institut für Germanistik und am Walter Benjamin Kolleg der Universität Bern, und Ulrich Weber, wissenschaftlicher Mitarbeiter im SLA und Dürrenmatt-Biograf, haben das Alphabet von A wie Anfangen bis Z wie Zufall gewählt, weil das Alphabet die primäre Ordnung des Archivs ist. Dieses verzeichnet die Nachlässe alphabetisch und gewährleistet so die Orientierung für die Nutzenden. Bereits Simonides, der Begründer der Mnemotechnik, sah in der guten Ordnung die Voraussetzung für ein funktionierendes Gedächtnis.

Die Publikation erscheint als erster Band der Reihe «Zukünfte der Philologien». Das Format haben Prof. Dr. Uwe Wirth, Professor für Literatur- und Kulturwissenschaft, Justus-Liebig Universität Giessen, und PD

Dr. Irmgard M. Wirtz, Leiterin des Schweizerischen Literaturarchivs Bern, seit 2017 begründet und aufgebaut. Es richtet sich an den wissenschaftlichen Nachwuchs und diskutiert theoretische Aspekte editorischer Prozesse und literarischer Archive in ihrer materiellen Überlieferung. Damit beleuchtet das Format die Voraussetzungen der Philologien.



Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber (Hrsg.), Dürrenmatt von A bis Z. Eine Fibel zum Werk, Göttingen, Wallstein, 2022 (Zukünfte der Philologien, Bd. 1), 360 S., 60 z.T. farbige Abb., Klappenbroschur, ISBN 978-3-8353-5186-8.

Quarto 51: (Post-)Kolonialismus und Schweizer Literatur



Die aktuelle Ausgabe der SLA-Zeitschrift *Quarto* geht den Spuren nach, die der europäische Kolonialismus und die Debatten um einen Postkolonialismus in der Schweizer Literatur hinterlassen haben.

Die Beiträge zu Isabelle Eberhardt, Hans Morgenthaller, Friedrich Gluser und Annemarie Schwarzenbach widmen sich Schreibenden, die selbst Erfahrungen in Kolonien gemacht haben. Am Beispiel von Blaise Cendrars und Hermann Hesse wird dargelegt, wie das nach Europa gebrachte Wissen über fremde Kulturen die literarischen Darstellungsformen beeinflusst hat. Im Gefolge der Dekolonisation intensiviert sich seit den 1960er Jahren die kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe, auch in der Literatur, wie sich bei Hugo Loetscher, Eveline Hasler und Urs Widmer zeigen lässt.

Um die Nachwirkungen kolonialer Verstrickungen bis in die Gegenwart und damit die Aktualität des Themas herauszustellen, beschließen drei literarische Beiträge diese Nummer: Lukas Bärfuss geht am Beispiel von Guatemala den verheerenden Folgen realer und dem utopischen Potential imaginärer Reisen nach; Martin R. Dean zeigt anhand seiner Familiengeschichte, wie der Kolonialismus durch die Migration Teil der Schweizer Identität geworden ist; und Fatima Moumouni führt eindringlich vor Augen, wie sich koloniale Denkmuster in unseren Köpfen bis heute in rassistischen Vorurteilen äussern.

Das Ergebnis ist eine erste Bestandsaufnahme, die hoffentlich zu weiteren, vertieften Recherchen anregt.

Das Heft ist für CHF 15.- bei der Edition Slatkine oder über den Online-Shop für Bundespublikationen zu beziehen: <https://www.bundespublikationen.admin.ch> Mitglieder des Vereins zur Förderung des Schweizerischen Literaturarchivs erhalten die Zeitschrift gratis im Abonnement: www.sla-foerdereverein.ch

Nachlass Irmgard von Faber du Faur

Die aus einer Münchner Künstlerfamilie stammende Schriftstellerin Irmgard von Faber du Faur (1894–1955) sah sich nach der nationalsozialistischen Machtübernahme aufgrund der jüdischen Abstammung ihres Mannes Franz Mannheimer im Juni 1933 gezwungen, ins Exil in die Schweiz zu gehen. Dort kamen ihr ihre Bekanntschaft mit Traugott Vogel und Maria Waser aus früheren Jahren zugute, die beide für das Ehepaar bürgten. Daneben standen Irmgard und Franz Mannheimer in Zürich auch mit anderen Exilanten wie Hugo Döblin, Ossip Kalenter, Hermann Levin Goldschmidt, Kurt Held oder Lisa Tetzner in Kontakt. Die Autorin ist vor allem für ihre Kinder- und Jugendliteratur bekannt (ihr Hauptwerk ist das 1929 erschienene *Kind und Welt. Ein Buch für Kinder*), hat aber auch Dramen und Prosa für Erwachsene geschrieben. Im Schweizer Exil verfasste sie neben SJW-Heften und Beiträgen in Illustrierten Legenden und Bücher mit historischen Themen wie *Die Kinderarche* (1935) oder *Die Pilgerkinder* (1940), welche indirekte Bezüge zur eigenen Exilsituation aufweisen. In *Kinderreime der Welt* sammelte und übersetzte Irmgard von Faber du Faur Kinderreime aus Europa und Nordamerika. Der Nachlass der 1955 in Rüslikon unerwartet verstorbenen Autorin umfasst sämtliche Manuskripte dieser Werke, oft in mehreren Fassungen, sowie eine reichhaltige Korrespondenz (u.a. mit Traugott Vogel).

Moritz Wagner

Nachlass William Wolfensberger

Der heute zu Unrecht weithin vergessene Dichterpfarrer William Wolfensberger (1889–1918) wird aufgrund seiner sozialkritischen Dorfgeschichten und raffinierten Milieustudien einer Bergwelt, ebenso wie Heinrich Federer und Wolfensbergers Mentor Jakob Bosshart, in der Nachfolge Hebels, Gotthelfs und Kellers gesehen und dem Naturalismus zugeordnet. Wolfensberger wuchs in Zürich auf, ehe er ab 1916 zunächst in Fuldera, und nach seiner Flucht aus dem bündnerischen Münstertal bis zu seinem frühen Tod an der Spanischen Grippe noch kurze Zeit in Rheineck als Pfarrer wirkte. Sein Nachlass befand sich seit Jahrzehnten dortselbst im William Wolfensberger-Archiv, ehe die Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Rheineck den Bestand 2022 unter tatkräftiger Mithilfe zweier Grossneffen des Dichters der Nationalbibliothek als Geschenk überliess. Der Nachlass setzt sich zusammen aus Manuskripten, Typoskripten und Druckfahnen von Wolfensbergers Erzählungen (wie z.B. *Die Glocken von Pralöng* oder *Seines Bruders Hüter*) und Gedichten, die neben traditionellen auch «religiös-expressionistische» Züge aufweisen. Ferner aus Predigten, Notizheften, Korrespondenz (mit Jakob Bosshart, Jakob Hausheer u.a.), Zeitungsartikeln und Büchern sowie aus illustrativen Lebensdokumenten wie Fotos und Porträts. Der Nachlass soll 2023 im Rahmen eines Stipendiums des Vereins zur Förderung des Schweizerischen Literaturarchivs erschlossen werden.

Moritz Wagner

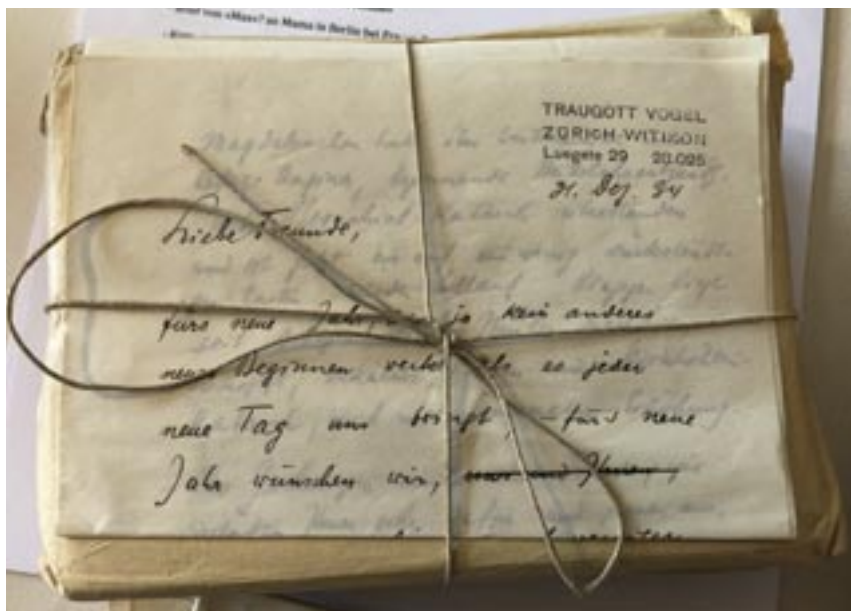


Foto: Moritz Wagner (SLA)



Foto: Moritz Wagner (SLA)

Theo Ruff: Aktion «Gratisbuch»

Vor etwas mehr als 50 Jahren sorgte eine Aktion landesweit für Aufsehen. Auf öffentlichen Plätzen, an eigens organisierten Open-Air-Lesungen, in Zügen und Kaufhäusern wurde eine Broschüre verteilt, die mit plakativen Lettern auf rosarotem Grund den programmatischen Titel trug «Dieses Buch ist gratis». Das kleine «>» dabei ironisch als Armbrust gestaltet, wie man sie als Signet für Schweizer Qualitätsware kennt. Swisness war in dem Buch zwar tatsächlich enthalten, aber keine im traditionellen Verständnis: 49 Autorinnen und Autoren der jungen Generation meldeten sich darin zu Wort. Die Namen lesen sich noch heute als *Who is Who* der Schweizer Progressivliteratur.

Theo Ruff, der Initiator der Aktion, der zusammen mit dem Kulturredaktor Peter K. Wehrli die Textauswahl vornahm, liess sich von der amerikanischen Gegenkultur inspirieren: «Steal this book!» lautete ein Underground-Ratgeber von Abbie Hoffman. Das Gratisbuch ist die gemässigte helvetische Variante davon, die zum didaktischen Ziel hatte, die breite Bevölkerung kostenlos an zeitgenössische Literatur heranzuführen. Im Impressum wird eigens eigenschärft, dass es verboten sei, das Buch – mit der erstaunlichen Auflage von 40'000 Exemplaren! – zu verkaufen. Man wolle so dem zunehmenden «Warencharakter» des Literaturmarktes entgegenwirken.

Kritische Stimmen witterten linke Propaganda hinter dieser Gratisaktion; die Herausgeber selbst hielten die Finanzierung hinter einer Mystifikation verborgen. Mal war die Rede von einem vermögenden Auslandschweizer, der lieber in Kultur statt in Edelkarossen investiere, mal sollte ein ominöser Sternberger dahinterstecken. In Tat und Wahrheit war es niemand anders als Theo Ruff, der ein Teil seines Erbes ins Gratisbuch investierte. Alle Unterlagen zu dieser Aktion (Manuskripte, Briefe, Administratives, Presseberichte, Ton- und Videoaufnahmen) übergab nun Theo Ruff dem SLA ebenfalls gratis, als Schenkung.

Magnus Wieland

Archiv Hansjörg Schertenleib

Hansjörg Schertenleib, geboren 1957 in Zürich, machte eine Lehre als Schriftsetzer und Typograph. Nach experimentellen Aktionen, bei denen er seinen erlernten Beruf mit ersten schriftstellerischen Versuchen verband, und ersten Gedichtpublikationen, machte er sich mit dem Erzählband *Grip* (1982) einen Namen. Er hielt sich längere Zeit im Ausland auf, insbesondere während 20 Jahren mehrheitlich in Irland (Donegal), spätere Jahre verbrachte er im US-Staat Maine. Obwohl er auch Lyrik, Theaterstücke und Hörspiele verfasste, ist er vor allem als Prosaautor bekannt. Am erfolgreichsten war sein Roman *Das Zimmer der Signora* (1996). Sein Werk zeichnet sich durch eine nüchterne, präzise und sensible Sprache aus und wechselt immer wieder die Tonlage und das Milieu. Schertenleib wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Conrad-Ferdinand-

Meyer-Preis (1983), mit Preisen der Schweizerischen Schillerstiftung (1988/1996) und dem Kranichsteiner Literaturpreis (1995). In jüngerer Zeit wurde er als Writer-in-Residence in Cape Town (2007) und Boston (2009) eingeladen. Heute lebt der Autor bei Autun im Burgund.

Seine Texte wurden ins Schweizerdeutsche, Französische, Englische, Niederländische, Bulgarische, Spanische, Portugiesische, Gälische, Tschechische, Armenische, Hebräische und Arabische übersetzt.

Das Archiv von Hansjörg Schertenleib, das im Moment erschlossen und im Verlauf dieses Jahres zugänglich sein wird, umfasst die Manuskripte seines Gesamtwerks seit dem ersten Bucherfolg *Grip* – mehrheitlich Maschinen-Reinschriften und PC-Ausdrucke, teilweise mit handschriftlichen Korrekturen. Darunter befinden sich auch unpublizierte Arbeiten für den Film (Exposés, Treatments) und 6 handschriftliche Notizbücher aus den Jahren 1995 bis 2015 mit Collagen. Eine systematisch abgelegte Korrespondenz begleitet und dokumentiert die Werkentstehung und -entwicklung. In diese chronologische Ablage sind auch Werkverträge, Lesungsprogramme und Ehrungsurkunden integriert. Weiter umfasst der Bestand eine umfangreiche Werk-Dokumentation mit Belegexemplaren, Rezensionen, Plakaten, CDs, Videos von Auftritten, Lesungen in den Medien und Fotos. Hinzu kommen persönliche Dokumente wie Reisepässe, Ausweise und Zeugnisse sowie Widmungsexemplare und kleine Geschenke befreundeter Autorinnen und Autoren vom Schreibtisch, sowie eine alte Olivetti Lettera 32 Reise-schreibmaschine.

Rudolf Probst



Abb: Hansjörg Schertenleib (Foto: © Yvonne Böhler)