

Passim

5|2009 Bulletin des Schweizerischen Literaturarchivs | Bulletin da l'Archiv svizzer da litteratura | Bollettino dell'Archivio svizzero di letteratura | Bulletin des Archives littéraires suisses

*x Je publie ta lettre avec son pli...
L'abbé...
si tout est fait la part...
-- 14 --
L'abbé...
me est de...
L'abbé...
me est de...
L'abbé...
me est de...*

-- 14 --

cotschna, doza il cheu cha las cornas grossas toccan la spadla-
i's vezza be l'alb da l'ögl - e sbrüja cullas fouras nas schla-
dadas, duos lungas tasnadas, inoura ed inaint, sco'l clom d'ün
corn da battaglia. E cavia respuondan ils gods. X

- Uei; dà Menin tuot in d'üna jada ün sbraj, - guarda che battaclan!
- E tschüttai be sco ch'ella sbambalaja, disch Cla, -sco'l battagl
dal sain grond!

-Quel là via ha una amo plü gronda, disch Chasprot, giain a
verer.

-Scha tü t'illa das-chast toccar laint, ta duna tschinch raps!
disch Jon Peder, -e scha tü das-chascht schmachar, desch!
Ils pitschens han temma. Mo Chasprot disch cun sbroga:

-Ó! eu bain das-ch!

El va via planin cul man suotaint e doza sü ün zichin.

-Quai ha amo ün ter pais! disch el, - improvai üna jada, ~~quai~~ quai
paisa sur desch kils be sco nügla.

Uossa as ris-cha via eir Menin, tocca e disch:

-Tuot da quai glischin, la pel va be suletta.

-Lascha savurar teis man, disch Cla; -hm, -tuot oter co 'ils boc.

Mo lura vain sar Dumeng da qua nan, schloma e fa ir davent ils
puobs. Las mattans passan suotavia; i scuttinan e's chandunan ed
han il sguign.

Nan dal chantun dal prà as doda mincha tanta pezza üna chalaffada.

Frisch gestrichen!



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

Editoriale | Editorial

«Bei manchen Werken eines berühmten Mannes möchte ich lieber lesen, was er weggestrichen hat, als was er hat stehen lassen.» Die vom SLA und der Universität Basel organisierte Tagung *Schreiben und Streichen* im Centre Dürrenmatt (Neuchâtel, 3.-5. Sept.) erlaubte einen solchen Einblick in die Streich-Werkstatt von Autoren, wie Georg Christoph Lichtenberg ihn wünscht. Wir freuen uns, ein paar Kostproben aus den Vorträgen im vorliegenden Dossier präsentieren zu dürfen – gleichsam als «Appetizer» auf den kommenden Sammelband, der 2011 bei Wallstein (Göttingen) und Chronos (Zürich) erscheint.

Uwe Wirth analysiert in seinem Beitrag (vgl. S. 5) die Logik der Streichung am Beispiel des – hier auf der Titelseite abgebildeten – «Wunderblocks». So nannte Sigmund Freud jenes Schreibspielzeug, das ihm als Erklärungsmodell für die Gedächtnisfunktion diente, da es scheinbar gelöschte Erinnerungsspuren unter der Oberfläche weiterhin bewahrt. Almuth Grésillon wiederum vergleicht das Verhältnis von «texte» und «avant-texte» mit dem Wunderblock: Wo im gedruckten Werk die Skizzen und Vorstufen gleichsam gelöscht sind, bleiben sie in tieferen textgenetischen Schichten dennoch erhalten und können im Archiv eingesehen werden. Das Archiv selbst erscheint nun als gewaltiger Wunderblock, der vormals Verworfenes und Gestrichenes dauerhaft verwahrt. Und versteht man Archive generell als kulturelle Gedächtnisse, dann schliesst sich der Kreis mit Freuds theoretischem Modell.

Gli archivi e la memoria dunque, due concetti tra loro indissolubili, così come dalla vita è inconcepibile separare l'idea della morte, proprio quella che ci strappa, quest'anno ancora, due autori, due persone, due protagonisti assoluti della letteratura svizzera francofona e germanofona: Jacques Chessex e Hugo Loetscher. È a loro che sono dedicate le pagine di Urs Widmer e Céline Cerny in memoriam.

Segnaliamo infine un'importante novità dai fondi dell'ASL, che si arricchiscono dei lasciti di Hugo e Emmy Ball-Hennings, documentando così il periodo ticinese di una coppia di artisti che fu protagonista indiscussa del movimento dadaista.

Passim 5 | 2009

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

ISSN 1662-5307

Passim online:

www.nb.admin.ch/sla

Redazione | Redaktion:

Roberta Deambrosi, Katja Fries

& Magnus Wieland

SLA | ALS | ASL

Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern

T: +41 (0)31 322 92 58

F: +41 (0)31 322 84 63

E: arch.lit@nb.admin.ch

Satz: Marlyse Baumgartner

Fotomontage mit «Wunderblock»

und Typoskriptseite «La mūdada»

aus dem Nachlass Clà Biert:

Simon Schmid, NB

[Dossier | Schreiben ~~und~~ Streichen]

Zur Einführung

HUBERT THÜRING
(UNIVERSITÄT BASEL)

Gross müssen die affektiven Energien, die Ängste oder Hoffnungen sein, die an die Vorstellungen einer *tabula rasa*, einer Tilgung und Vernichtung aller Dinge und Verhältnisse geknüpft sind. Angst oder Hoffnung, dass nichts übrig bleibt; Angst oder Hoffnung aber ebenso, dass etwas übrig bleibt, dass es trotzdem so oder überhaupt weitergeht. Der Aufwand an Sprachkraft, welche die Apokalypsen der Weltgeschichte verkündet, kommentiert und nacherzählt, ist jedenfalls immens – auch ohne dass der Aufwand in einem unmittelbaren Verhältnis zu einem realen Ereignis steht.

Der rhetorische Aufwand an Hyperbolik und Emphatik gerät dabei in Widerspruch mit dem Zweck der *tabula rasa*-Aktionen: Gilt es, etwas vergessen zu machen, kann jede Silbe schon ein bleibendes Erinnerungszeichen sein. Und wenn es umgekehrt gilt, die Erinnerung zu bewahren, erfährt die Sache mit jedem Wort eine Entstellung. Das ist die paradoxe Negativität, auf der das Gedächtnis beruht und aus der es immer neu hervorgeht.

Das Bild der *tabula rasa*, der geglätteten Wachstafel, ist nicht zufällig: Von alters her werden die unmerklichen oder katastrophalen, willkürlichen oder unwillkürlichen Operationen des Vergessens mit Tilgungen der Schrift illustriert, das heisst nicht einfach nur illustriert, sondern mit den Bildern performiert. Nicht umsonst wird der Himmel in den apokalyptischen Visionen des Alten wie des Neuen Testaments «wie eine Buchrolle» (Jes 34,4; Offb 6,14) aufgerollt und werden die «Namen» der Feinde «aus dem Buch des Lebens [...] aus-

gelöscht» (Ps 69,29; Offb 3,5; 13,8; 17,8; 20,15; vgl. auch Phil 4,3).

Mit der Negativität, die nicht aufgehört, von den schwindenden oder überschüssenden Resten zugleich negiert und affirmiert zu werden, mag die analytische Philosophie schnell zu einem Ende und die Theologie vielleicht zu ihrer anerkennenden Überwindung kommen. Doch die Wirkungen der Negativität entfalten sich erst in der Sprache so weit, dass sie auch als produktive Voraussetzung merkbar werden. Als Voraussetzung wovon? – Als Voraussetzung der Sprache selbst, die durch die Erkundung und Vorführung ihrer Voraussetzungslosigkeit poetisch wird.

Die unzerstörbare Negativität der Sprache drückt Franz Kafka in einem Aphorismus wie folgt aus: «Zur Vermeidung eines Wortirrtums: Was tätig zerstört werden soll, muss vorher ganz fest gehalten worden sein; was zerbröckelt, zerbröckelt, kann aber nicht zerstört werden.» Der Aphorismus existiert zweimal mit identischem Buchstabenstand: Einmal in einem 1917 beschriebenen Oktavheft, eine zweites Mal in einem ebenfalls 1917 entstandenen Nachlass-Konvolut von losen Blättern mit 109 nummerierten Aphorismen, das Brod 1953 unter dem Titel «Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg» in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* veröffentlicht hat (wegen ihres vermuteten Entstehungsortes sind die Aphorismen auch unter dem Titel der *Zürauer Aphorismen* bekannt).¹ Im Konvolut ist der

Aphorismus gestrichen, nicht jedoch im Oktavheft, in das Kafka ihn 1917 wohl zuerst geschrieben hat. In einer Probe aufs Exempel führt die unidentische Verdoppelung zugleich die Unfertigkeit und die Unzerstörbarkeit der poetischen Reflexion im Prozess ihres Zerfalls vor: Was «ganz fest gehalten» worden wäre, bräuchte nicht wiederholt zu werden, und was als Gestrichenes «zerbröckelt», bleibt nicht nur, sondern mehrt sich in der wörtlichen Wiederholung der Zerbröckelung, welche die Streichung unterstreicht.

Die Negativität, bedeutet das, ist nicht nur nicht aus der Sprachwelt zu schaffen, sondern bringt diese hervor, wie sie selbst erst in der Sprachwelt zum Vorschein kommt. Das bedeutet indes nicht, dass die Negativität im Strudel der poetischen Selbstreflexion verschwindet. Vielmehr besteht die extremste Verdichtung der Selbstreflexion, sozusagen ihr Kern, gerade im Bezug auf den materialen Rest, der sie immer wieder nach aussen verweist, auf die materiellen und diskursiven Bedingungen, die ihren Fluchtpunkt in der Gegenwart haben.

Angesprochen ist damit die endlose Geschichte von Kafkas «Werk», deren Kernproblematik darin zu bestehen scheint, dass es – noch weniger als alle anderen literarischen Unternehmungen der Moderne – kein Werk werden will. Natürlich denkt man an die markanten Punkte wie die ambivalenten testamentarischen Verfügungen Kafkas, die Gefährdung der Dokumente durch die Nationalsozialisten und den Krieg, den Streit um die Faksimilierung der Manuskripte und zuletzt die Ablehnung der Förderung der Faksimile-Ausgabe durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Der apokalyptische Ton, der

¹ Vgl. Franz Kafka, *Die Zürauer Aphorismen*, hrsg. und mit einem Nachwort vers. von Roberto Calasso, Frankfurt a. M. 2006.

den ganzen Kafka-Diskurs durchzieht, verwundert daher nicht.²

Kafkas Paradoxa der Sprache, des Schreibens und der Schrift haben vielleicht nur in einem Zeitalter und vielleicht erst gegen Ende dieses Zeitalters formuliert werden können, in dem auf Papier Streichungen vorgenommen werden können, die das Gestrichene lesbar erhalten. Sie lassen ein Wort, einen Satz, einen Abschnitt, eine Seite wirken, ohne dass diese eigentlich noch Geltung haben. Diese Erzeugung von Bedeutung ohne Geltung ist gleichsam die Umkehrung des Verhältnisses von Kafkas Gesetz, das gilt, ohne dass es eine besondere Bedeutung hat.³

Es kann ein weiter Weg sein zwischen dem Mann vom Lande, der vor dem offenen Gesetz steht, und uns Leserinnen und Lesern, die wir etwa vor dieser Streichung hier sitzen. Vielleicht führt kein direkter, vielleicht ja gar kein Weg von dort nach hier. Doch gerade deswegen ist es geboten, die Möglichkeit einer Verbindung von textphilologischen und kulturwissenschaftlich-philosophischen Fragestellungen konkret als Horizont der Tagung *Schreiben und Streichen* zu ziehen.

Logik der Streichung, Logik des Löschens

UWE WIRTH
(UNIVERSITÄT GIESSEN)

Almuth Grésillon spricht im Kapitel «La rature» ihres Buchs *La mise en œuvre* von der «existence double»¹, die der graphischen Materialität der Streichung einen ambivalenten Charakter verleiht. Diese doppelte Existenz der Streichung: worin besteht sie? Erstens: Streichungen hinterlassen sichtbare Spuren auf dem Papier. Zweitens: Schreibspuren werden durch eine Streichung nicht annulliert.

Generell ist zu fragen, was wir für ein Streichungskonzept haben. Ich finde es höchst erstaunlich, dass das, was die Begriffe «Streichen» und «Löschen» bezeichnen, einigermassen unklar zu sein scheint, ja dass die Bedeutungen bisweilen sogar durcheinandergeraten. Dabei wäre zu fragen, ob die Streichung nicht immer auch eine Verneinung ist, die das, was sie verneint, als Interferenz zweier Spuren sichtbar macht: als Spur eines Schreibaktes, der Geschriebenes hervorgebracht hat und der nun überlagert wird von der Spur eines Streichaktes, der eine revidierte Willensentscheidung des Schreibers zum Ausdruck bringt.

Möglicherweise besteht die von Grésillon erwähnte Ambivalenz der *ratione* aber auch darin, dass die Streichung eine *logische* und eine *graphische* Dimension hat, wobei die logische Dimension die Geltungsbedingungen und die graphische Dimension die Wahrnehmungsbedingungen des gestrichenen Ausdrucks betrifft. Letzteres findet seinen Ausdruck im Changieren zwischen dem Unsichtbarmachen des Auslöschens und dem Sichtbarmachen des Durchstreichens.

Zuspruch erhält diese Auffassung von einem Gewährsmann, der nicht

unbedingt zu den Helden der Editionsphilologie zählt, der aber gleichwohl einiges zu den bewussten und unbewussten Vorgängen bei der Entstehung eines Textes zu sagen hat – Sigmund Freud.

In seiner *Notiz über den «Wunderblock»* aus dem Jahre 1925 beschreibt Freud das menschliche Gedächtnis – im Anschluss an antike Vorbilder – im Rahmen einer Schreibmetapher: Wahrnehmen heisst schreiben. Die Frage, die sich Freud mit der Indienstnahme der Schreibmetapher einhandelt, betrifft die Materialität des Zeichenträgers: ist das Gedächtnis – der Ort, wo die Spuren der Wahrnehmung gespeichert werden – eine Schreibtabelle oder ist es ein Blatt Papier? Wird mit Kreide oder mit Tinte geschrieben?

Die Schreibtabelle ist eine unbegrenzt aufnahmefähige Schreibfläche, doch alles, was auf eine Tafel geschrieben wurde, kann gelöscht werden, ohne dass Spuren zurück bleiben. Anders verhält es sich bei einem Blatt Papier, das ich mit Tinte beschreibe: Hier erhalte ich zwar eine dauerhafte Erinnerungsspur, allerdings ist die Aufnahmefähigkeit der Schreibfläche bald erschöpft.

Der Wunderblock, den Freud als Modell für die Funktionsweise unseres seelischen Apparats wählt, zeichnet sich dadurch aus, dass er die Funktionsweise von Schreibtabelle und Papier vereint: er ist «in unbegrenzter Weise aufnahmefähig für immer neue Wahrnehmungen» und schafft zugleich «dauerhafte – wenn auch nicht unveränderliche Erinnerungsspuren von ihnen.»²

Es folgt eine sehr ausführliche Beschreibung des Wunderblocks, der sich aus mehreren Schichten zusammensetzt. Den Untergrund bildet eine

² Vgl. dazu Roland Reuß, «genug Achtung vor der Schrift»? Zu: Franz Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe*, in: *Text. Kritische Beiträge* 1 (1995), 107-126, und ders., *Lesen, was gestrichen wurde*. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe, in: Franz Kafka, *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte* (FKA), hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a. M./Basel, 9-24 (Einleitung).

³ Vgl. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* [1995], aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt a. M. 2002, 60-65.

¹ Almuth Grésillon, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris 2008, 88.

² Sigmund Freud, *Notiz über den «Wunderblock»* [1925], in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1963, 3-8, hier 4.

Wachstafel, auf der ein doppelt beschichtetes Deckblatt liegt. Man kann – vermittelt durch dieses Deckblatt – auf der Wachstafel Zeichen eindrücken, die sich durch das Abheben des Deckblattes wieder ‹zerstören› lassen:

«Hebt man das ganze Deckblatt [...] von der Wachstafel ab, so *verschwindet* [meine Hervorhebung] die Schrift und stellt sich, wie erwähnt, auch später nicht wieder her. Die Oberfläche des Wunderblocks ist schrifftefrei und von neuem aufnahmefähig. Es ist aber leicht festzustellen, daß die Dauerspuren des Geschriebenen auf der Wachstafel selbst erhalten bleibt und bei geeigneter Belichtung lesbar ist. Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahme­fläche wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Auf­schreibung wie der gewöhnliche Papierblock.»³

An der Oberfläche des Wunderblocks werden alle Schreibspuren gelöscht, auf der darunterliegenden Wachstafel bleiben die gelöschten Spuren als wirres Palimpsest erhalten, das nur für den Psychoanalytiker, der gleichsam als Philologe der Seele agiert, bei ‹geeigneter Belichtung› sichtbar wird.⁴

Im Rahmen des Freudschen Wunderblockmodells wird also das Löschen zu einer Operation, die nur oberflächlich agiert, tatsächlich jedoch als schwer – respektive nicht mehr – lesbares Gewirr von Schreibspuren erhalten bleibt. Hier wäre zu fragen, ob das, was über die Streichung von Schreibspuren gesagt wurde, nicht auch für deren Löschung gilt: sie lassen sich nicht annullieren.

Projekt einer textgenetischen Edition von Rilkes *Berner Taschenbuch*

THOMAS RICHTER
(SNF-PROJEKT *TEXTGENESE*
UND *SCHREIBPROZESS*)

Ein wichtiger Teilnachlass Rainer Maria Rilkes (1875-1926) befindet sich in Bern im Bestand des Schweizerischen Literaturarchivs. Das sogenannte *Berner Taschenbuch* ist eines der bedeutendsten Stücke aus dem Bestand dieses Schweizerischen Rilke-Archivs.

Entgegen herkömmlichen Vorstellungen vom Originalgenie zeigt es den Autor als ‹Papierarbeiter›.

Das schwarze Notizbuch im Format 14 x 8 cm umfasst ungefähr die zweite Hälfte des handschriftlichen Textes zu Rilkes Roman, den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Wie man einem Brief vom 20. Oktober 1909 an seinen Verleger Anton Kippenberg entnehmen kann, muss es mindestens ein weiteres, nicht überliefertes Notizbuch aus diesem Stadium der Entwurfshandschrift gegeben haben, das den Anfang des Romantextes enthielt. In diesem Brief äussert Rilke sich auch über die Textgestalt des Manuskripts:

«Von meinem Prosabuch ist die Hälfte da; vielleicht etwas mehr. Nun steht der Text in kleinen Taschenbüchern und einem älteren größeren Manuskript und ist schlecht zu übersehen; nicht das allein: im vergangenen Winter in zunehmender Erschöpfung und Unpäßlichkeit mühsam weiterarbeitend, habe ich, ganz gegen meinen sonstigen Gebrauch, mich zu nachlässiger und undeutlicher Aufzeichnung mancher Partien gehen lassen; so daß eine gleichmäßige durchgehende Abschrift auch dadurch schon nötig wird. Sie fehlt mir immer mehr. Nun wäre es ja, ge-

rade bei der teilweise schlechten Handschrift des Manuskriptvorrats, am natürlichsten, wenn ich mich selbst ans Abschreiben des Vorhandenen machte. Ich würde damit, seit ich hier bin, schon begonnen haben, aber meine Gesundheit ist immer noch halb, und ich fürchte, vielleicht mit Recht, in der mechanischen Kopistenbeschäftigung mich rasch und unfruchtbar zu ermüden. In dieser Besorgnis begründet sich die Wichtigkeit, die die vorliegende Frage für mich annimmt. [...] Es würde natürlich die Weiterarbeit ungemein erleichtern, wenn ich das Bestehende klar und endgültig vorher sichern könnte. Ist aber keine Möglichkeit dazu (was mir fast ausgemacht scheint), so will ich meine Arbeit zunächst fortsetzen, unter der Vornahme, ehe ich wieder weit fortreise, im Winter also, für etwa acht Tage nach Leipzig zu kommen, wo Sie mir sicher einen genauen Abschreiber empfehlen und an die Hand geben können.»¹

Der finale Text wurde dann vom Autor im Januar 1910 aus den Taschenbüchern in Leipzig einer Sekretärin Kippenbergs diktieren. Das *Berner Taschenbuch* ermöglicht mit seinen vielfältigen Streichungen und Neuansätzen einmalige Einblicke in Rilkes Arbeitsweise und den Schreibprozess des Romans. Entgegen herkömmlichen Vorstellungen vom Originalgenie zeigt es den Autor als ‹Papierarbeiter›, der in seinem Manuskript umfangreiche Änderungen vornahm und Varianz erprobte. In diesem Zusammenhang soll der Frage weiter nachgegangen werden, wie weit die verschiedenen Arten der Streichungen im *Berner Taschenbuch* – und damit vor der Erstellung des finalen Textes – unterschiedliche Grade noch möglicher Varianz bezeichnen, die

³ Ebd., 6.

⁴ Ebd.

¹ Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger*, Wiesbaden 1949, Bd. 1, 81-82.

dann erst im Diktat vom Januar 1910 auf ihren endgültigen Wortlaut festgelegt wurde.

Das Berner Taschenbuch ermöglicht mit seinen vielfältigen Streichungen und Neuansätzen einmalige Einblicke in Rilkes Arbeitsweise und den Schreibprozess des Romans.

Die Entwurfshandschrift zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zeigt eine Offenheit des Textes an verschiedenen Stellen und eine Fülle von Varianz, die in den bisherigen Editionen des Romans nicht zugänglich ist. Im laufenden Editionsprojekt, das Teil des vom SNF geförderten Projekts *Textgenese und Schreibprozess* des Schweizerischen Literaturarchivs ist, soll das *Berner Taschenbuch* zum ersten Mal mit allen Streichungen und Spuren des Schreibprozesses zugänglich gemacht werden. Die textgenetische Edition wird ein Faksimile des *Berner Taschenbuchs* und eine diplomatische Transkription des handschriftlichen Textes umfassen und damit die Grundlage für alle weiteren Forschungen und Interpretationen bieten.

Selbst-/Verordnete Streichungen? Zu Hans Morgenthalers *Gadscha puti*-Komplex

LUCAS MARCO GISI
(UNIVERSITÄT BASEL)

Der Berner Autor Hans Morgenthaler (1890-1928) – oder Hamo, wie er sich selbst nannte, – arbeitete vom Oktober 1917 bis zum April 1920 im Auftrag einer Bergbaufirma als Geologe in Südostasien. Die literarische Verarbeitung dieser ‹Tropenerfahrung› erfolgte bis zu seinem frühen Tod in verschiedenen Etappen, in unterschiedlichen, jeweils stark autobiographisch grundierten Textsorten. Beschreibt *Matahari* in bewusst subjektiv gehaltenen ‹Stimmungsbildern› ein ursprüngliches Dschungelparadies, so legt dessen Gegenstück, der Roman *Gadscha puti*, die brutalen Mechanismen eines rücksichtslosen Wettlaufs nach Rohstoffen offen.

Die Textgenese ist hier auf der Basis der überlieferten Dokumente wesentlich als Streichprozess rekonstruierbar.

Der Roman, der 1929 posthum in einer nicht autorisierten Ausgabe veröffentlicht wurde, hat sich im Nachlass (SLA, Bern) in fünf vollständigen, teilweise collagierten und handschriftlich korrigierten Typoskriptfassungen sehr unterschiedlichen Umfangs aus dem Zeitraum von 1925 bis 1927 erhalten. Diese sind für die Thematik des Verhältnisses von Schreiben und Streichen insofern aufschlussreich, als es sich nicht wie so oft um ein stetig wachsendes Textgebilde handelt, sondern um ein von Textstufe zu Textstufe schrumpfendes Werk. Das heisst, die Textgenese ist hier auf der Basis der überlieferten Dokumente wesentlich als Streichprozess rekonstruierbar. Dieser Prozess wird in der

Korrespondenz Morgenthalers immer wieder kommentiert und reflektiert.

Morgenthaler formuliert selten um, verschiebt kaum Textstellen, sondern seine Streichungen sind meistens Tilgungen. Es handelt sich somit – nach Almuth Grésillons Terminologie – vorwiegend um immaterielle Streichungen, die nur indirekt erschlossen werden können. Eine Analyse der einzelnen Streichungen zeigt, dass diese im Wesentlichen auf eine Straffung des Romans zielen. Das Autobiographische wird zurückgedrängt, aus der Erläuterung wird eine Beschreibung eines Minenabenteuers. Der Umarbeitung vom autobiographischen Bericht zur exemplarischen Romanhandlung bleibt allerdings ein Paradox inhärent, nämlich dass die Objektivierung über eine Verfremdung des Erlebten erkaufte werden muss.

Die Tilgungen in den *Gadscha Puti*-Typoskripten hat Hamo selbst vorgenommen, insofern sind sie autorisiert. Allerdings zeigt die vor allem anhand der Korrespondenz rekonstruierbare Entstehungsgeschichte, dass es sich eigentlich um verordnete Streichungen handelt, die aus einer Gemengelage von Fremd- und Selbstzwängen resultierten. Es sind vornehmlich drei Instanzen (oder Autoritäten), die den Streichprozess im Fall Morgenthalers regulieren. Initiiert wird der Prozess zunächst durch Verlagsabsagen (Deutsche Verlagsanstalt, Orell Füssli Verlag) und die Kommentare der ersten Leser, die zunehmend mit den eigenen Zweifeln und Bedenken des Autors konvergieren. Die Arbeit am *Gadscha Puti*-Manuskript erfolgt in Zeiten schwerer psychischer Krisen Hamos. Die Versuche des bekannten Psychiaters Walter Morgenthaler, einem Vetter des Autors, Hamo durchs Schreiben zu heilen, bilden den Ausgangspunkt für eine zweite Form verordneter Streichungen. Mit der Vorstellung

einer kathartischen Selbstentäusserung im Kunstwerk wird eine dritte Streichungen verordnende Instanz sichtbar, gleichsam eine Internalisierung der verordneten Streichungen zu selbstverordneten Streichungen. Hans Morgenthalers eigene Auffassung (s)eines zu schreibenden Gesamtwerks als Selbstheilungsversuch erscheint wie eine Variante von Walter Morgenthalers auf der Annahme einer heilenden künstlerischen Produktivität aufbauender Therapie. Psycho- und Schreibtherapie basieren gleichermaßen auf einer analogen doppelten Bewegung: der bekennishaften Fixierung der eigenen (Seelen-)Biographie und deren Auslöschung durch Objektivierung.

Diese Ambivalenz von Niederschrift und Tilgung, wie sie in Morgenthalers Streichprozess erkennbar wird, bezeichnet – jedenfalls im formalen Sinn einer Strukturanalogie – dasselbe Paradox, das der Logik der Streichung an sich inhärent ist: die untergründige Präsenz des Gestrichenen. Insofern äussert sich in der Streichung auf materialer Ebene ein Moment der Kreativität und Intensität, es liegt – wenn wir so wollen – ein Präsenzeffekt vor. Die Präsenz der Streichung wird zum Streichprozess semantisiert. Dem, was zunächst das sinnliche Aufscheinen eines Schreib- oder Lebensmoments ist und sich im Fall von Morgenthaler als komplexes Gefüge von Fremd- und Selbstzwängen erwiesen hat, wird eine bestimmte Bedeutung innerhalb der Textgenese zugewiesen. Etwas zugespitzt formuliert heisst dies: Indem die Streichung semantisiert wird, wird deren Präsenz in das Narrativ der Textgenese überführt. Die Streichung repräsentiert einen Streichprozess. Streichung und Streichprozess lassen sich somit aufeinander beziehen – es bleibt indes eine Unschärferelation.

Schreiben und noch einmal schreiben. Zu Robert Walsers Schreibprozess jenseits der Streichungen

ANGELA THUT & CHRISTIAN WALT
(KRITISCHE ROBERT WALSER-
AUSGABE, ZÜRICH)

Robert Walser hat im Verlauf seiner schriftstellerischen Arbeit ein Schreibverfahren entwickelt, wofür zumindest für die Zeit ab 1924 zahlreiche Beispiele überliefert sind. Er notierte seine Texte zuerst mit Bleistift in kleinster Kurrentschrift auf kleinformatige Papiere, um sie dann mit Tinte auf grossformatige Blätter zu übertragen und anschliessend an Zeitungen und Zeitschriften zu verschicken. Ein «Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften Abschreibesystem verquickt ist», nennt Walser diese spätere Schreibweise in einem Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927, da zahlreiche der *avant-texte* in der Bleistiftversion beinahe buchstäblich über denselben Wortlaut verfügen wie in der Tinten-niederschrift des entsprechenden Druckmanuskriptes. Es existieren aber auch Beispiele, bei denen die Zuweisung einer Bleistiftniederschrift zu einer Abschrift schwieriger ist. In diesen Abschriften sind grosse Teile umgeschrieben oder weggelassen, ohne dass die Umarbeitungen in Form von Streichungen oder Notizen auf den Manuskripten sichtbar wären. Der fehlende materielle Konnex der Umarbeitung zwischen zwei Texten wirft die Frage auf, ob es sich dabei eher um Variationen über dasselbe Thema handelt und ob die Terminologie des «Entwurfs» und der «verbesserten» Reinschrift hier noch angebracht ist.

Beobachten lässt sich eine solche zweiteilige Schreibszenen schon früher in Walsers Schaffen, als er nämlich ab 1913 bereits publizierte Texte für die erneute Veröffentlichung in Autorsammlungen bearbeitet. Aus den früheren Schaffensphasen sind nur wenige Manuskripte überliefert. Sie

zeigen jedoch ähnliche Befunde wie für die Mikrogramm-Zeit: Textbearbeitungen, die keinen Satz unangetastet lassen, ohne dass der Prozess jedoch in Form von entsprechenden Umarbeitungsspuren sichtbar würde. Möglicherweise laborierte Walser also bereits früh an seinem zweistufigen Schreibprozess. Seine zunehmende Mühe, Texte spontan niederzuschreiben, hat er jedenfalls rückblickend im oben erwähnten Brief an Max Rychner bereits für die Berliner Zeit verortet.

*Der Reflex zu streichen
wird umgemünzt in
Textproduktion. Walser
vertextet die Arbeit am Text,
sie wird zu Material für die
Reflexion über den Text.*

Die Handschriften lassen vermuten, dass in Walsers Schreibszenen das tatsächliche, materielle Streichen kein essentielles Moment der Textgenese darstellt. Walsers ursprünglicher Schreibimpetus, spontan und in einem Zug «fertige» Texte zu verfassen, ist auch noch im gedoppelten Bleistift- und Abschreibesystem sichtbar. Die Texte werden in der Erstniederschrift quasi fertig komponiert niedergeschrieben. Der zweite Akt innerhalb dieses Schreibverfahrens – das Abschreiben mit Tinte – bestätigt entweder die Erstniederschrift oder bietet Walser die Möglichkeit, den Text noch einmal zu bearbeiten. Diese Bearbeitung, die Walser ohne Streichungen vornimmt, legt nahe, dass hier gleichsam zweimal ein Text direkt ins Reine geschrieben wurde. Die in diesem gedoppelten Schreibprozess entstehenden Zweit-Niederschriften werden, wie es scheint, teilweise «ganz neu aus dem Kopf *frisch abgefaßt*» (Brief an den Rascher-Verlag vom 21.10.1916).

Dass dabei trotzdem ein Moment produktiver Negativität an der Entstehung der Texte mitarbeitet, zeigt sich beispielsweise auf dem Mikrogramm 271/V, wo es heisst: ««Der Unartige versteckt sich» [fl]sagte sie.» – das Wort «sagte» überschreibt dort die Buchstaben «fl». Der Ich-Erzähler kommentiert diesen Sachverhalt umgehend: «Ich habe sagen wollen: flüsterte sie / aber dem [sic] Wort flüstern liegt so was Unartiges, weshalb ich mich ~~bat~~ um gefällige Weglassung bat.» Der Reflex zu streichen wird umgemünzt in Textproduktion. Walser vertextet die Arbeit am Text, sie wird zu Material für die Reflexion über den Text. Die Textgenese lässt sich hier begreifen als wirkliches Generieren von Textmaterial.

Kritisch nachzuvollziehen sind Walsers Schreibszenen nur, wenn dem Leser alle verfügbaren Manuskripte in faksimilierter Form zur Verfügung stehen. Erst ein editorisches Konzept, wie das der in Arbeit befindlichen Kritischen Robert Walser-Ausgabe, in der alle Manuskripte und *avant-texte* integral dargestellt werden, macht die Produktionsweise Walsers lesbar und ermöglicht dadurch, die Fragen bezüglich Walsers Schreibszenen neu zu betrachten und zu bedenken.

www.kritische-walser-ausgabe.ch

Lesen und Streichen. Erica Pedrettis Tagebuch-Palimpseste

IRMGARD WIRTZ
(SLA, BERN)

Erica Pedrettis Journale überschreiten die Grenze zwischen Literatur und Kunst. Weiss überstrichene Zeitungsblätter, meist solche mit Bildern, werden überschrieben, so dass die individuelle Lebenszeit für einmal die Weltzeit überblendet. Die Autorin wählt aus der Nachrichtenflut aus, deckt ab, lässt durchscheinen, rahmt ein oder stellt im doppelten Wortsinn bloss. Die Collage von Bildern und Textausschnitten hat ihre surrealistische Tradition, auch die Technik der Überschreibung: als Palimpsest, durch den das Überschriebene und Übermalte erkennbar bleibt. Insofern führen Erica Pedrettis Schriftzüge und Streichungen gleichzeitig einen Dialog mit dem Medium Zeitung.

Die Collage von Bildern und Textausschnitten hat ihre surrealistische Tradition, auch die Technik der Überschreibung: als Palimpsest, durch den das Überschriebene und Übermalte erkennbar bleibt.

Die Artistik von Pedrettis Streichungen betrifft zunächst nicht den eigenen Text, sondern den materialen Träger des eigenen Schreibens, sie interveniert im Medium Zeitung und im öffentlichen Raum der Nachrichtenvermittlung. «Die täglichen Zeitungsnachrichten, überschrieben mit meinen privaten Notizen», kündigt die Einleitung zum ersten Zyklus *Heute. Ein Tagebuch* (Januar bis April 2000) an. Schlagzeilen bleiben lesbar und treten zu den Notizen in spannungsreiche Beziehung. In der Technik der Collage prallen zwei Wirklichkeiten aufeinander und hieraus entspringt der «poetische Funke» (Max Bill).

In weiterer Bearbeitung überschreibt eine Tintenschrift die Bleistiftschrift, womit *Übermalung* und *Streichung* nicht nur als Darstellungsverfahren eingesetzt, sondern als *work in progress* inszeniert werden: «Muss das sein? Was habe ich mir da eingebrockt. Keine Kunst.» (Heute. Ein Tagebuch, 2v) In seiner Materialität ist der Zyklus den frühmittelalterlichen Palimpsesten vergleichbar: Denn die *scriptura inferior* scheint durch. Der Leser ist versucht die Schichten der Schriftbilder zu entziffern und diese zueinander in Beziehung zu setzen.

Der zweite Zyklus «Signatur 35. Zeit. Schrift. Bild. Von Hinrichtungen und Heiligen» entfaltet und radikalisiert das Verfahren. Neben den Schichtungen des Schreibprozesses setzt Pedretti hier ganz andere Prätexte voraus, so dass mit Gérard Genette von Palimpsesten im Sinne der Transtextualität als «Literatur auf zweiter Stufe» zu reden ist. Zur Relation von überschriebenem Zeitungstext und Handschrift tritt der Bezug auf die dort thematisierte Gretchen-Tragödie sowie auf die nachgeschriebenen Heiligen-Viten aus der mittelalterlichen *Legenda aurea* und die Beschreibungen der mittelalterlichen Skulpturen.

Erica Pedrettis Schriftzüge und Streichungen führen gleichzeitig einen Dialog mit dem Medium Zeitung.

Auf diese Weise tritt die Hl. Maria Aegyptiaca mit dem Bombenattentäter Timothy Mc Veigh in Konkurrenz oder der Kindsmordprozess der Susanna Margeritha Brandt (nach Albrecht Schöne) mit einem Bericht über die Babyklappe. Daran schliesst sich wiederum die später in Jerusalem bekehrte Hure Maria Aegyptiaca an: «Sie soll uns nicht so anschauen, die

verführerische Sünderin. Das pelzige, zum Streicheln verführerische, bildschöne Ungeheuer!»

Der Schreibprozess zur Legende der Hl. Ursula – «ein pusperes Mädchen» und «das Röslein, zum fressen schön» – kommt ganz ohne materielle Überschreibungen der Handschrift aus. Die Vorlage der *Legenda aurea* wird vielmehr narrativ von Pedretti um- und überschrieben. Die streitbare Heldin Ursula, die dennoch den Männern in die Hände fällt, endet als Opfer einer Massenvergewaltigung – und ihre Glieder werden kommerziell als Reliquie verwertet, womit die christliche Selbstgerechtigkeit erbärmlich am Realitätsprinzip scheitert. Eine subversive, abschreckende Anti-Legende.

Zwischen narrativer Inszenierung und Aussparung oszilliert die Legende der Lucia, die vor Gericht im Glauben standhaft bleibt. Was die Erzählung ausspart oder tilgt, zeigt das Bild: Das Augenpaar auf dem Teller, das als Brautgabe der Lucia dargeboten wird. An einer Stelle bricht der übermalte und überschriebene Prätext der Weltwirklichkeit durch den Heiligenzyklus. Die Zeichnungen der zwölf Jungfrauen, datiert am 11. September 2001, wie auch das Blatt der Maria Aegyptiaca, enthält die Nachricht vom Attentat auf die Twin Towers. Der Kreis der Hinrichtungen ist geschlossen. War das Cover des Zyklus ein infernalisches Flammenmeer, so verbinden sich nun die historischen und gegenwärtigen Sterbensszenarien zu einem apokalyptischen Inferno.

Bierts letzte Überarbeitungen des Romans *La mūdada*

ANNETTA GANZONI
(SLA, BERN)

Cla Biert hat nur wenige Dokumente zur Genese seines Romans *La mūdada* (1962) der Nachwelt überliefert, darunter ein Typoskript, welches letzte Überarbeitungen vor der Drucklegung zeigt. Umso wertvoller ist diese Entwurfsschrift des umfangreichsten und komplexesten Werks des romanischsprachigen Unterengadiners. Doch bestand die Gefahr, dass jede Forschungsarbeit die teilweise losen Seiten durcheinander bringen und die Vorlage entscheidend verändern könnte. Spezialisten der Bestandserhaltung wiesen darauf hin, dass der durch eine einfache Klebbindung zusammengehaltene Blätterkomplex, welcher bereits intensive Bearbeitungsspuren aus der Vergangenheit aufwies, in diesem Zustand zukünftiger Neugierde nicht standhalten würde. Während man das Original so reparierte, dass die Spuren des Autors und seiner Erstleser möglichst erhalten blieben, wurde für die heutige Nutzung eine Gebrauchskopie hergestellt. Auch auf dieser können Streichen und Schreiben in einer letzten Produktionsstufe des Romans weitgehend rekonstruiert werden: Die Schreibmaschinenseiten enthalten kleinere handschriftliche Korrekturen des Autors und mindestens zweier Lektoren. Das Typoskript ist, verglichen mit dem publizierten Text, nicht ganz vollständig, von einigen Seiten sind auch mehrere Versionen vorhanden. Auffällig sind besonders umfangreiche Streichungen, Notizen oder gar handschriftliche Zusatztexte, wie am Bild-Ausschnitt auf der Titelseite dieses Hefts gesehen werden kann.

«Mūdada» bedeutet Wende, Wechsel, Änderung, Umzug. Der Roman dokumentiert und kommentiert verschiedene Ebenen der Wende in der bäuerlich-handwerklichen Dorfgemeinschaft des Unterengadins im

Zug der Modernisierung (1920-1960), welche sich nicht zuletzt in einem veränderten Lebensentwurf und Gesellschaftsbild des jungen Protagonisten abzeichnet. In literarischer Hinsicht zeigt der Roman auch die Änderung der Stilmittel: Bierts Schreibweise ist charakterisiert von einer Senkung des Registers, einer Integration der Umgangssprache in ihrer mimetischen Polyphonie sowie der Erweiterung des Vokabulars durch Fach- und Sektorsprachen. Damit hat Biert nachhaltige Standards gesetzt, und nebenbei die Betrachtungsweise der damaligen Gesellschaft für Generationen geprägt.

Der handwerkliche Aufwand, der eine realitätsnahe Wiedergabe der beschriebenen Gesellschaft bewirkt, ist für Bierts Leser nicht unbedingt auf den ersten Blick ersichtlich. So meint ein Kritiker, Biert erfinde wenig, worauf der Autor feststellt: «Was heisst da: <Biert erfindet wenig?> Alles ist erfunden. Auch die Details. Die poetische Umformung zählt, die poetische Realität. Die Spannung des Romans ist verinnerlicht. Ich bin nicht Fotograf.»¹ Beispiele dieser Detailarbeit werden im Typoskript des über sechs Jahre entstandenen Werks in Form von diversen Streichungen sichtbar: Sie umfassen von Orthographie und Grammatik, Stil und Register bis zur Ergänzung oder Streichung ganzer Abschnitte die verschiedensten rhetorischen Kategorien der Veränderung.

Das Schreiben als Prozess und als Technik kommentiert Biert in mehreren Briefen an seinen Erstleser

¹ Biert an Peer (1.10.1961), in: Annetta Ganzoni, *Scriver «La mūdada»*, in: dies.; Clà Riatsch (Hrsg.), *Lectūras da «La mūdada» da Cla Biert. Lektūras des Romans «Die Wende» von Cla Biert*, Chur 2008 (Beihefte zum Bündner Monatsblatt 11), 23. [Übers. der romanischen Briefzitate von A.G.]

Andri Peer. Insbesondere das Schreibmaschinenschreiben macht ihm anfänglich grosse Mühe und behindert sowohl den Schreibfluss als auch die Überarbeitungen. Erst in einer späteren Phase entschliesst er sich unter grossem Zeitdruck dazu, gleich beim Abtippen die notwendigen Korrekturen einzufügen:

«Mein Lieber, leider kann ich heute das Kapitel nicht beilegen. Beim Abschreiben mit der Maschine habe ich damit begonnen, Veränderungen einzuarbeiten und bin dabei auf die Nase gefallen. Ich muss mich an dasselbe Prozedere halten wie bisher: zweimal von Hand, dann ohne Änderungen abschreiben. Ich bin nicht fähig, schon beim zweiten Mal den Text in die Maschine zu tippen. Dieses ärgerliche Herumtrödeln mit den Klappen für die Interpunktion ruiniert die ganze Freude an den kleinen, entscheidenden Überarbeitungen, die ich immer im zweiten Durchgang mache. Es ist seltsam, aber ich muss Bleistift oder Feder haben, um mich frei zu fühlen, ich muss diesen Kitzel in der Hand spüren.» – «Du sagst zwar zu jener Skizze meines Hauses, jetzt ginge es wie von selbst, doch das stimmt nicht. Höchstens habe ich versucht, den Sprung zu wagen und nur eine Abschrift zu machen, bevor ich den Text in die Maschine tippe [...]. Das erspart mir Tage und Wochen. [...] Es scheint mir, ich könne fortfahren, die paar Sachen zu verbessern (Germanismen, schlechter Klang hie und da [...]), bevor ich alles von vorne für das definitive Manuskript schreibe. Diese Arbeit mache ich gerne, obwohl es einige Nüsse zu knacken gibt. Am besten ist es, die Sätze laut zu wiederholen, wenn möglich herumgehend, so wie Flaubert.»²

² Ebd., 24-25 (Biert an Peer, Mai 1959 und Sommer 1960).

Streichen – Kürzen – Redigieren: Friedrich Glausers und Josef Halperins (Zusammen-)Arbeit an *Gourrama*

CHRISTA BAUMBERGER
(SLA, BERN)

Schreiben «unter dem Strich» ist in der Zwischenkriegszeit ein einträgliches und entsprechend beliebtes Geschäft. Robert Walser, Friedrich Glauser, Ludwig Hohl und Annemarie Schwarzenbach – um nur einige Schweizer Autoren zu nennen – publizieren ihre Texte in dieser Zeit vorwiegend im Feuilleton der Tages- und Wochenpresse. Doch «unter dem Strich» ist die literarische Produktion medienökonomischen Zwängen unterworfen: grösstmögliche Produktivität unter ständigem Zeitdruck, Themenorientierung am «Nerv der Zeit», Ausrichtung auf ein Massenpublikum und damit verknüpft Strategien massenmedialer Leserbindung, limitierter Textumfang sowie Pünktlichkeit und Dispersität der Publikationen – dies die wichtigsten Kennzeichen des Mediensystems. Sie lassen die redaktionelle Steuerung der Textproduktion wie auch Texteingriffe seitens der Redakteure ebenso notwendig wie legitim erscheinen. Fremd- und Autorstreichungen, Korrekturen und redaktionelle Kürzungen werden somit zu Brennpunkten im Mediensystem: Denn sie machen dessen Mechanismen sichtbar und fungieren zugleich als Textspeicher – zumal im vorelektronischen Zeitalter.

Geht man davon aus, dass redaktionelle Streichungen das inhaltlich, formal oder stilistisch Widerspenstige und nicht Medienkompatible tendenziell glätten, wenn nicht gar vollständig von der Zeitungsseite verschwinden lassen, so vermögen sie später wertvolle Indizien zur Entzifferung des einstigen Mediensystems und Feuilletonwesens zu liefern. Gleichzeitig lassen sie individuelle Ästhetiken und Schreibweisen deutlicher hervortreten. Die Streichung

erfüllt damit ihre Funktion als «sichtbare Auslöschung» und «lesbare Spur».¹

Fremd- und Autorstreichungen, Korrekturen und redaktionelle Kürzungen werden zu Brennpunkten im Mediensystem der Tages- und Wochenpresse.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Zusammenarbeit zwischen dem Autor Friedrich Glauser und dem Redakteur Josef Halperin an *Gourrama* ihre Konturen. Eine erste Fassung des Fremdenlegionsromans war bereits 1929 abgeschlossen, doch nach jahrelanger ebenso intensiver wie vergeblicher Verlagssuche erwies sich die Publikation in der Wochenzeitschrift ABC von 1937 bis 1938 als letzte Möglichkeit, den Roman einer grösseren Leserschaft vorzustellen. Dieser Publikationsort macht zweierlei deutlich:

Erstens Glausers abseitige Autorposition und die prekäre Rezipierbarkeit; *Gourrama* als Fortsetzungsroman – das entsprach gar nicht Glausers ursprünglichen Intentionen. Mit dem komplexen polyphonen Textgewebe *Gourrama* wollte er als Autor debütieren und sich im literarischen Feld positionieren, wobei der von ihm angestrebte Horizont – die Hypotexte und Zitate im Roman sind dafür Beleg und Spur – überaus ambitioniert in die französische Moderne reicht: Baudelaire, Mallarmé, Gide und Proust erscheinen als Referenz-

¹ Dies die Begriffe von Almut Grésillon, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris 2008, 84. Das ganze 5. Kapitel «La rature» umkreist die Problematik der Streichungen in Handschriften.

autoren, denen er sich mit seinem Fremdenlegions-Projekt anzunähern suchte. Und nun sah er sich ein weiteres Mal zum typischen «Zeitschriftenlieferanten»² degradiert: Denn in den Jahren zuvor waren bereits sämtliche Kriminalromane und auch die kürzeren Texte – Reportagen und Erzählungen – nicht in Buchform, sondern als Fortsetzung verstreut in Zeitungen und Zeitschriften erschienen.

***Die Streichungen
nehmen in dem Moment
sprunghaft zu,
als Halperin allein am
Dokument arbeitet.***

Zweitens wird die multiple Funktion Halperins offenbar, wenn man ausgehend vom publizierten Resultat die gemeinsame Arbeit am *Gourrama*-Typoskript analysiert: Halperin agiert wechselweise als Literaturagent, Kritiker, Lektor und Redakteur. Er verhandelt, kommentiert, greift ein und korrigiert und verhilft dem Text schliesslich zur Publikation. Aus dem intensiven Briefwechsel von 1935 bis 1937 wird deutlich, dass Glauser die Rechte am Text gänzlich an Halperin abtritt und die Streichungen an den Redakteur delegiert. Der Text, der schliesslich in ABC erscheint, ist denn auch das Resultat eines intensiven Überarbeitungs-, Kürzungs- und Korrekturprozesses. Das einzige überlieferte Typoskript weist eine Vielzahl unterschiedlicher Eingriffe auf, wobei in diversen Fällen der Autorisierungsgrad sowie die zeitliche Einordnung der Streichungen und Lektoratskorrekturen nicht eindeutig geklärt werden können. Sie nehmen aber in dem Moment sprunghaft zu,

als Halperin allein am Dokument arbeitet. Der Redakteur kommt seiner Aufgabe nach und arbeitet das vielschichtige Textgewebe zu einem serientauglichen Fortsetzungsroman um. Dies wird aus den längeren inhaltlichen Streichungen ersichtlich, die man annäherungsweise in drei Kategorien einteilen kann: Erstens das ganze Kapitel «Der kleine Schneider», das separat als Erzählung publiziert wird, zweitens die Traumsequenzen, welche den Handlungsverlauf suspendieren, und drittens Passagen, welche den Protagonisten Lös in seiner fundamentalen Unschlüssigkeit und Tatenlosigkeit ausgestalten und damit die ohnehin verwickelte, fragile Textur mimetisch spiegeln.

Mag Halperins Intention dahin gereicht haben, den Roman nicht nur dem Zeitschriftenmedium anzupassen, sondern auch ins Genre des Fremdenlegionsromans – in den 1930er-Jahren ein blühendes Genre – einzufügen, so tritt die spezifische Modernität des Romans heute gerade in diesen gestrichenen Passagen besonders deutlich hervor.

² Der Begriff wurde von Robert Walser in Bezug auf die eigene prekäre Autorsituation geprägt. Zit. in Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Frankfurt a. M. 1998, 296.

[in memoriam]

Worte zum Abschied von Hugo Loetscher

Rede anlässlich der Trauerfeier
für Hugo Loetscher im
Grossmünster Zürich, Freitag,
28. August 2009

URS WIDMER

Hugo ist tot. Wir sind traurig. Er, der bis kurz vor seinem Tod schier alterslos war, quicklebendig, neugierig, herzlich, witzig. Wir sind traurig, sage ich, und erlaube mir, mit diesem Plural im Namen seiner schreibenden Freundinnen und Freunde zu sprechen. Im Namen unserer Literatur. Denn Hugo kannten wir alle, er kannte uns, er war ein sozial ungeheuer begabter Mann – und doch auch einer, der immer von seiner Einsamkeit umgeben war. Ein einsamer Gesellschaftsmensch. Er, der alles andere als den Rückzug praktizierte, war gleichzeitig auch der Grosse Einzelgänger in unserer Literatur. Er hatte das Genie, auch andere Widersprüche aufs Müheloseste in sich zu versöhnen. Er brach, wir wissen es, immer wieder ins Fremde auf – er ist mehr gereist als alle andern Schriftsteller der Schweiz zusammen –, aber er war nie weg, verschwunden. Er war trotz seinen langen Aufenthalten in Portugal, in Brasilien, in Asien, in den USA ganz selbstverständlich einer von uns, von hier, in der Schweiz, in Zürich. Weggehen und zurückkommen, niemand beherrschte dieses schwierige Spiel besser als Hugo. Es gab noch andere Gegensätze, die er versöhnen oder wenigstens aushalten musste. Er war zum Beispiel der Prolet von jenseits der Sihl und ging mit der grössten Selbstverständlichkeit und Gelassenheit mit Menschen um, die, anders als er, mit einem goldenen Löffel im Mund geboren worden waren. Grosse Tiere machten ihm keine Angst, und er fiel

auch ihrem Glanz nie zum Opfer. Er kam aus einem Haus, in dem es keine Bücher gab, und wurde ein Mann von einer stupenden Bildung, die er nie, kein einziges Mal, als Waffe benützte, um andere zu demütigen. Ja, er war eine Art städtischer Thomas Platter, den er ja auch aufs Höchste schätzte. Er war mehr ein Platter als ein Goethe, auch wenn diese Gedenkfeier heute just an Goethes Geburtstag stattfindet.

Und schreiben konnte er! Seine Mittel waren so reich, dass er sich in schlicht allen Genres zu bewegen wusste. Und er war mit ganzem Herzen und sehr intensiv ein Journalist, einer in der Tradition der Aufklärung. Er liess sich von keinem Zeitgeist ins Boxhorn jagen. Er war also nie ein kalter Krieger, und er war auch nie ein 68-er. Jede Ideologie war ihm zuwider. Er war der Anti-Fundamentalist *par excellence*. Er selber war, ein junger Mann, drauf und dran gewesen, dem Teufel vom Karren zu fallen – sein Lebensweg war keineswegs gradlinig, sondern ein oft eher unfreiwilliges als freiwilliges Auf und Ab. So hatte er, der dann doch glanzvoll erfolgreich wurde, viel Herz und Verstand für die, die scheiterten.

Und die Homosexualität. Als Hugo sein Leben begann, war diese noch eines der ganz grossen Tabus. Bewundernswert, wie Hugo sie literarisch verarbeitet hat. Nichts verschweigend, nicht auftrumpfend.

Mir – und uns allen – fehlt Hugo, der herzliche Mann, der drei Mal den Nachtschiff essen konnte und nicht nur ein Glas Rotwein schätzte, sondern auch drei Gläser. Der lachen und uns wie kein Zweiter zum Lachen bringen konnte und der, wenn's drauf ankam, ganz ernst, ganz konzentriert, messerscharf denkend, präzise formulierend war, kompromisslos erst, wenn er die Kompromisse zuvor in sich erwogen und verworfen hatte.

Adieu à Jacques Chessex

CÉLINE CERNY

Le 9 octobre dernier, la bibliothèque d'Yverdon accueillait Jacques Chessex pour un débat consacré à son œuvre. C'est là, entouré de livres et face à son public, que l'écrivain âgé de 75 ans, victime d'un malaise cardiaque, a vécu ses derniers instants. Son décès marque la disparition d'un grand nom de la littérature romande dont la notoriété dépassait les frontières nationales. Tout au long de sa carrière, qui débute en 1954, il a reçu de nombreuses distinctions, dont le prix Goncourt en 1973 pour *L'Ogre*.

*« La mort est douce à celui
qui se couche aux étages
clairs, parmi les labyrinthes
d'ailes et les chants. »
Jacques Chessex, Où vont
mourir les oiseaux, Paris,
Grasset, 1980.*

Depuis quelques années, Jacques Chessex connaissait d'importants succès populaires avec ses derniers ouvrages, *Le Vampire de Ropraz*, *Pardon Mère* et *Un Juif pour l'exemple*. Il venait d'achever un nouveau récit intitulé *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, dont la sortie est prévue le 6 janvier.

Auteur d'une œuvre foisonnante, protéiforme, témoignant d'une grande force de travail, Jacques Chessex se levait à l'aube pour s'installer à sa table de travail et disait ne pas connaître l'angoisse de la page blanche. Le poète solitaire, qui trouvait dans les paysages de la campagne vaudoise une inspiration méditative, était aussi un romancier à la réputation sulfureuse, ne craignant ni la querelle, ni le scandale. Nouvelliste de grand talent, habile chroniqueur, il

était aussi peintre et ornait volontiers sa correspondance de ses fameux Minotaures aux traits épais.

Jacques Chessex était de ceux qui mettent l'art au premier plan de la vie, comme une urgence, une nécessité: « Il y a moins de morts lorsqu'il y a plus d'art », disait-il. Cette phrase, c'est aussi le titre choisi pour l'exposition que les ALS lui ont consacrée en 2003.

Celui qu'on surnommait parfois l'ermite de Ropraz était aussi un orateur d'exception, sachant manier le trait d'humour et cultiver la posture hiératique. Le 26 août dernier, nous avons eu le plaisir de l'accueillir à la Bibliothèque nationale suisse, pour une soirée consacrée aux processus d'écriture littéraire. Muni de son précieux carnet où figurait le texte de son intervention, l'écrivain a expliqué l'importance fondamentale que revêtait pour lui le geste manuscrit. Puis il a décrit cette sensation intime du texte qui venait à lui comme une parole dictée, avec son rythme propre et parfois ses « cassures ».

Jacques Chessex, enfin, était homme de mémoire. Le soin qu'il mettait à classer et conserver ses archives, déposées à la Bibliothèque nationale depuis près de quinze ans, répondait à deux desseins. Il y avait d'une part, ce désir d'allègement, de « désencombrement », disait-il, pour faire place aux idées nouvelles. D'autre part, une intention de transmission et de partage. En juin dernier, lors de ma dernière visite à Ropraz, Jacques Chessex me confiait les manuscrits de certains livres et se réjouissait de voir ces documents rejoindre nos magasins. C'est dans le souci d'honorer cette volonté que nous poursuivons désormais ce travail de mémoire, afin que l'œuvre continue son chemin lorsque l'auteur n'est plus là pour l'accompagner.

[Informationen | Informazioni]

Christoph Geiser: *Der Angler des Zufalls*

Nationalbibliothek Bern
09.09.2009

MICHAEL SCHLÄFLI

Anlässlich Christoph Geisers (* 3. August 1949 in Basel) sechzigstem Geburtstag feierte das SLA in der Nationalbibliothek eine Werkschau mit dem Autor.

In ihrer Einführung deutete die Kuratorin des Geiser-Archivs, Corinna Jäger-Trees, den Regelverstoss als Leitmotiv sowohl für Geisers Texte als auch für seine Biographie. Und Michael Schläfli zeigte anhand einer Erzählung, inwiefern auch archivarisches Überlegungen für Geisers Schreiben relevant sind.

Der Autor selbst gewährte im anschliessenden Gespräch mit Beat Matzenauer Einsichten in seine konkreten Schreibpraktiken, die einen Schwerpunkt des neu erschienenen *Schreibszenen*-Bandes bilden: Die darin enthaltenen Erzählungen, Reden und Essays thematisieren über gut dreissig Jahre hinweg das eigene Schreiben. *Der Angler des Zufalls* – so der Titel des Bandes – ist in erster Linie aber ein Lesevergnügen! Die Sammlung spannt einen Bogen von den erotisch verhaltenen Schreibszenen der 70er-Jahre über die Reden zu aktuellen Anlässen aus den 80er-Jahren bis zu den stilisierten Erzählfragmenten der 90er-Jahre und den Poetikvorträgen der Jahrtausendwende. Den Ausgangspunkt dieser Sammlung bildeten unpublizierte Texte und Reden aus den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs, die im nationalen Forschungsprojekt *Textgenese und Schreibprozess* untersucht wurden.¹

¹ Vgl. <http://www.nb.admin.ch/slb/org/organisation/00783/00669/01045>

Abgerundet wurde die gut besuchte Veranstaltung mit einer Lesung des neuen Textes, bei der die rhythmische und klangliche Qualität von Geisers Prosa hörbar zum Ausdruck kam.

Christoph Geiser, *Der Angler des Zufalls. Schreibszenen*, hrsg. von Michael Schläfli, Hamburg: Männerschwarm 2009.

Hereinspaziert!

Eröffnung des Robert Walser-Zentrums

GELGIA CAVIEZEL (RWZ, BERN)

Am 17. September fand mit der Eröffnung des Robert Walser-Zentrums der Umzug des Robert Walser-Archivs nach Bern sein Ende. Im Kornhaussaal erfolgen um 17 Uhr die letzten Kontrollen: Rednerpult, Blumen, Mikrofone. Alles ist vorbereitet und für uns Mitarbeiter enden damit intensive viereinhalb Monate, in denen wir uns in Bern eingerichtet haben. Gespannt vergehen die Minuten bis sich die ersten Gäste einfänden. Dann ist der Saal plötzlich voll. Die Türen werden geschlossen und die offiziellen Vertreter der Politik (Alexander Tschäppät, Bernhard Pulver) und Kultur (Jean-Frédéric Jauslin), die dem Archiv einen Neuanfang erst ermöglichen, heissen Robert Walser in Bern willkommen. Eine ganz eigenständige Stimme wird in der anschliessenden Lesung von Urs Allemann laut. Der Autor rezitiert und kommentiert die oft stiefmütterlich behandelte Lyrik Robert Walsers und zündet so ein wahres Walser-Feuerwerk.

Am nächsten Morgen geben sich die Besucherinnen und Besucher am Tag der offenen Tür die Klinke in die Hand. Sie bestaunen die Erstausgaben in der Ausstellung, schauen sich Büroräume an, wandern in kleinen

Gruppen durch die Archivräume, wo sich Archivschachteln stapeln. Warum hat Walser so klein geschrieben? Wer war Carl Seelig? Was hat Emmy Hennings mit dem Archiv zu tun? Unzählige Fragen werden gestellt und beantwortet; auch die Arbeit mit den digitalisierten Handschriften und Mikrogrammen wird vorgeführt. Als sich die Türen hinter den letzten Besuchern schliessen, liegt ein ereignisreicher Tag hinter uns. Aber nun wissen wir: Das Robert Walser-Zentrum ist definitiv in Bern an der Marktgasse 45 angekommen!

Wenn Sie die Archivbestände im RWZ konsultieren möchten, so bitten wir Sie, uns Ihren Besuch mindestens zwei Wochen vor dem gewünschten Termin anzumelden. Wenn Sie die Spezialbibliothek zu Robert Walser sowie die Ausstellung *Robert Walsers Bücher zu Lebzeiten* erkunden möchten, dann hereinspaziert...

Bibliothek & Ausstellung
Mi-Fr, 13.00-17.00

Robert Walser-Archiv
Di-Fr, nach Vereinbarung

Weitere Informationen
www.robertwalser.ch

Anna Felder Scrittura in campo

**Biblioteca nazionale svizzera
11.11.2009**

Una serata a tutto campo, quella dedicata all'autrice svizzero-italiana Anna Felder, a cui ha partecipato un folto ed interessato pubblico, non solo bernese.

Roberta Deambrosi ha portato alcuni esempi dal fondo, mostrando come sia possibile osservare, attraverso documenti conservati prima dall'autrice, poi presi in consegna dall'ASL, il movimento creativo della scrittura e la nascita di un testo attraverso correzioni e riscritture anche minime.

Georges Güntert, professore emerito dell'Università di Zurigo, dove è stato titolare della cattedra di letteratura italiana e iberoromanza dal 1973 al 2003, è stato uno dei primi critici che si è occupato di Anna Felder, e ha proposto una incisiva lettura interpretativa, concentrandosi in particolare sulle tipologie di personaggi che abitano l'opera di Anna Felder. Percorrendo diversi racconti in cui compaiono figure come «la moglie», «la povera signora Emma», «l'Adelaide» (dagli omonimi testi), Güntert ha potuto mostrare come queste siano rese con uno stile così sottilmente ironico da illuminare la ferocia con cui il quotidiano e il banale pervade l'esistenza umana.

In conclusione, Anna Felder ha regalato ai presenti un intenso momento d'ascolto, leggendo i suoi racconti *Un padre ad Arth-Goldau*, *La povera signora Emma*, e un brano dall'ultimo romanzo, *Le Adelaidi*, ad illustrazione di quanto la sua scrittura felicemente riviva ad ogni tipo di lettura, tanto più attraverso la voce dell'autrice stessa.

«Wie hast du das gemacht?» Kolloquium zu Hugo Loetscher (1929-2009)

**4. internationale wissenschaftliche
Tagung des SLA und der G.E.D.L.**

SCHWEIZERISCHE
NATIONALBIBLIOTHEK, BERN
21.-23.01.2010

«Nicht daß es ihn gab, wunderte ihn, sondern daß er ein Leben lang am Leben geblieben war. Und so fragte er sich manchmal, wie hast du das gemacht?»

Der Immune

Vom Frühwerk mit *Abwässer* (1963) und *Die Kranzflechterin* (1964) über

die *Immunen-Romane* (1975 u. 1986), die Auseinandersetzungen mit Brasilien und den USA in *Wunderwelt* (1979) bzw. *Herbst in der Großen Orange* (1982) bis hin zu *Die Augen des Mandarin* (1999), *Der Buckel* (2002) und *Es war einmal die Welt* (2004): Die erstaunte, an sich selbst gerichtete Frage des Immunen zieht sich als roter Faden durch Loetschers gesamtes literarisches Schaffen hindurch. Sie betrifft das Werk eines Autors, der zu den bedeutendsten Stimmen der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit zählt. Unermüdlicher Reisender, d.h. Er-Fahrer des Fremden rund um den Erdball vor allem von den Rändern her, in der Folge Heimkehrer mit kritisch-neuem Blick auf die Heimat; Intellektueller mit ausgeprägter Sensibilität für politische, soziale und kulturelle Belange der eigenen Zeit, der sich der Frage nach seiner Immunisierung stellen muss, um die Welt überhaupt zu ertragen; Gestalter der unüberschaubaren Vielfalt menschlicher Varietäten und der Brüchigkeit einer Welt, in der alle das Davonkommen proben; äusserst bewusster Arbeiter an der Sprache und der literarischen Form; Sprachskeptiker, dennoch ausschweifender Erzähler, für den die Behaftbarkeit eine zentrale Kategorie darstellt – diese nur unvollständige Liste von Charakterisierungen mag auf die weit gespannten Dimensionen dieses Werkes hinweisen, das im Rahmen einer internationalen Tagung punktuell einer differenzierten Lektüre unterzogen werden soll.

Die ursprünglich mit Hugo Loetscher gemeinsam angedachte Tagung wird in der geplanten Form auch unter den veränderten Umständen durchgeführt. Sie möchte neben verschiedenen Aspekten der literarischen Lektüre auch Raum dafür lassen, sein Werk in Beziehung zu anderen Disziplinen zu setzen, ohne die es gar nicht denkbar wäre: Journalismus, Essayistik, Geschichte, Malerei, Fotografie, Kulturpolitik, Literaturvermittlung sind Stichworte, unter denen neben der literarischen Betrachtungsweise verschiedene Facetten einer

breiter abgestützten Loetscher-Lektüre aufgefächert werden können.

Parallel zur Tagung ist die Hugo Loetscher-Ausstellung *In alle Richtungen gehen* im Museum Strauhof in Zürich vom 17.12.2009-28.02.2010 zu sehen.

Tagungsprogramm und Infos:
www.gedl.ch

Neuerscheinungen

Neue SLA-Publikationslinien bei Wallstein und Chronos

IRMGARD WIRTZ, ULRICH WEBER,
CHRISTA BAUMBERGER

In Kooperation mit den Verlagen *Wallstein* und *Chronos* hat das Schweizerische Literaturarchiv zwei neue Publikationsgefässe konzipiert: Zum einen die *Akten der Sommerakademie* im Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Zum anderen *Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch*, mit den Beiträgen einer alle zwei Jahre stattfindenden Tagung zu wechselnden Themen. Das Ziel ist, die Diskussion und den Austausch zwischen der Literaturwissenschaft und dem aktuellen literarischen Schaffen in der Schweiz zu fördern.

Unter der Herausgeberschaft des SLA erscheinen 2009 und 2010 folgende zwei Bände:

«Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld» – Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider

Der Kriminalroman hat als Genre mit relativ starren erzählerischen Normen die Autoren des 20. Jahrhunderts immer wieder herausgefordert. Vertreten sind in dieser Sammlung von Beiträgen zur Sommerakademie im Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2006 drei Generationen: Friedrich Glauser (1896-1938) war Zeitgenosse Simenons und ein Pionier des deutschsprachigen Kriminalromans. Friedrich Dürrenmatt

(1921-1990) und Patricia Highsmith (1921-1995) trugen ab Beginn der 1950er Jahre entscheidend zur Öffnung des Genres und zu seiner literarischen Anerkennung bei. Und Hansjörg Schneider (*1938) ist schliesslich ein wichtiger Repräsentant des ebenso produktiven wie thematisch weit gefächerten aktuellen Krimischaffens in der Schweiz. Von Glauzers Spiegelung totalitären Denkens der 1930er Jahre in der psychiatrischen Klinik (*Matto regiert*) über Highsmith's Tom Ripley als Personifikation der Abgründe des *American Dream* bis zur Darstellung des latenten zeitgenössischen Rassismus bei Hansjörg Schneider spielt der Kriminalroman eine wichtige Rolle als Seismograph der Mentalitäten. Im Verhältnis zum Film weist das Krimi-Genre zudem eine Affinität zu intermedialen Wechselspielen auf und entzieht sich damit dem Prinzip werkgetreuer Verfilmungen. Daneben gilt ein besonderes Augenmerk der Sommerakademie – hier am Beispiel von Highsmith – auch den Manuskripten und der Textgenese.

Kafka verschrieben

Kafkas Texte besitzen für Autoren, Wissenschaftler und Künstler hohe Irritationskraft: So verwendet der Künstler Pavel Schmidt, von dem das Umschlagbild des Sammelbandes stammt, Schnipsel der Kafka-Manuskripte zur Illustration seiner Bilder. Er collagiert mit dem Material, das die Heidelberger Kafka-Ausgabe neu transkribiert und faksimiliert hat.

Kafka verschrieben ist doppelt zu verstehen. Der Titel verweist zunächst auf Franz Kafkas eigene Schreibprozesse und Korrekturen, sodann jedoch auf die Hingabe anderer an diesen Autor, wie jener im Band versammelten Literaturwissenschaftler und Autoren, die mitunter sogar in Personalunion (Felix Philipp Ingold und Jürg Amann) auftreten.

Im pragmatischen Sinne hat Paul Watzlawick auf den performativen Umgang mit Texten als Sprechhandlungen verwiesen und «Verschreiben statt Verstehen als Technik von Problemlösungen» begriffen. «Jeman-

dem etwas verschreiben», das können Ärzte, die ein Rezept ausstellen, aber auch Texte und Leser. Ob und in welchem Sinne Kafkas Texte zu Rezepturen für die Literatur und die Literaturwissenschaft der Gegenwart geworden sind, das zeigen u.a. die Beiträge von Alexander Honold, Andreas B. Kilcher und Peter Utz.

Buchvernissage
Schweizerische Nationalbibliothek, Bern
24.02.2010; 18h00

Ab 2011 folgen die Tagungsbände zu *Theater und Gesellschaft* und *Schreiben und Streichen* (vgl. dazu das Dossier in dieser Ausgabe).

Die Publikationen können direkt bei Wallstein Verlag (Göttingen) bzw. beim Chronos Verlag (Zürich) oder im Buchhandel bezogen werden.

Quarto 29: Ulrich Becher

ULRICH WEBER

Zu seinem 100. Geburtstag am 2. Januar 2010 ist es an der Zeit, den in Vergessenheit geratenen Autor Ulrich Becher in Erinnerung zu rufen. Von der Berliner Jugendzeit über die unstillen Exiljahre zwischen Wien, der Schweiz, Brasilien und den USA bis zur Nachkriegszeit, die er ab 1954 bis zu seinem Tod 1990 als «Dauergast» in Basel verbrachte, hat Becher unter erschwerten Bedingungen ein reiches Werk von Erzählungen, Romanen, Versen, Dramen, Essays und Hörspielen geschaffen, am bekanntesten gewiss die erfolgreich gespielte und verfilmte «tragische Posse» *Der Bockerer* (UA Wien 1948) und der monumentale Roman *Murmeljagd* (1969). Neben persönlich geprägten Wiederbegegnungen mit Person und Werk gilt ein besonderer Akzent dieser Quarto-Nummer Bechers biographischer, literarischer und politischer Beziehung zur Schweiz, zeitweiliges Exilland und Heimat seiner Mutter in einem. Ebenfalls zur Sprache kommt die merkwürdige Wirkungsgeschichte seines Erfolgsstücks *Der Bockerer*. Bechers lebenslange Freundschaft mit dem Maler George Grosz ist nicht nur

in einem reichen Briefwechsel und Grosz hier erstmals veröffentlichten, künstlerisch gestalteten Postkarten dokumentiert, sondern hat auch im mehrheitlich satirischen Bildwerk Bechers (woraus eine Auswahl in Farbdruck präsentiert wird) und im Roman *Das Profil* ihre Spuren hinterlassen.

Ein Aufsatz zur Lyrik und zu den Selbstkommentaren des Bündner Autors Andri Peer schliesst diese Nummer ab.

Tesi in corso

«Pratiche d'autore»: (ri)scoprire gli autori contemporanei attraverso gli archivi letterari

MATTEO FERRARI

(UNIVERSITÀ DI FRIBURGO)

ROBERTA DEAMBROSI E FRANCESCA PUDDU (UNIVERSITÀ DI ZURIGO)

Il progetto comune *Pratiche d'autore in tre prosatori contemporanei della Svizzera italiana*, attualmente sottoposto al Fondo Nazionale Svizzero e previsto a partire dalla primavera 2010, vuole formare un gruppo di dottorandi che possa intraprendere lo studio di alcuni autori svizzeri di lingua italiana attraverso materiali d'archivio. Punto forte del progetto sarà il regolare confronto dei risultati scaturiti dalle singole esperienze filologiche, confronto che verrà ad affiancarsi al lavoro individuale e dal quale potranno nascere riflessioni comuni, sia sul piano teorico che su quello metodologico. È in programma lo studio filologico e critico dell'opera letteraria in prosa di tre dei maggiori scrittori di lingua italiana in Svizzera nel secondo Novecento quali Plinio Martini (1923-79), Giovanni Orelli (1928) e Anna Felder (1937); inoltre è previsto un vaglio a cantiere aperto d'ipotesi intertestuali delineabili attraverso le opere dei tre autori. Martini, Orelli e Felder hanno pubblicato le loro prime opere tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, anni in cui, come

fu sostenuto da Gianfranco Contini, la letteratura della Svizzera italiana era divenuta a tutti gli effetti "contemporanea" della letteratura italiana d'Italia superando il provincialismo che, salvo eccezioni, l'aveva contraddistinta nella prima metà del secolo. Questi autori, pur mantenendo un forte legame tematico e stilistico con le loro origini, scelgono consapevolmente di distanziarsi dagli stereotipi della "letteratura regionale".

Matteo Ferrari, diretto da Christian Genetelli, si occuperà del fondo Plinio Martini; Francesca Puddu, che studierà le carte di Giovanni Orelli, e Roberta Deambrosi che si concentrerà sull'archivio Anna Felder, sono invece dirette da Pietro De Marchi. I tre dottorandi abborderanno l'opera degli autori a partire dalle documentazioni conservate presso l'ASL e in archivi privati. L'analisi dei documenti si muoverà nell'ambito della filologia d'autore e utilizzerà due metodi critici diversi e complementari di approccio al testo e all'avantesto: la variantistica di scuola italiana e la critica genetica di marca francese. Il materiale analizzato fornirà così la base per sviluppare la riflessione di gruppo e confluirà alla fine del progetto nei tre lavori monografici di cui è prevista la stampa, ognuno curato da uno dei ricercatori.

Nell'ottica di un'intertestualità incrociata, il gruppo procederà sì alla verifica di letture trasversali già tentate dalla critica, ma in parallelo lascerà che il materiale inedito faccia emergere nuovi possibili raffronti. La filologia d'autore, oltre a contribuire all'individuazione di poetiche affini, saprà delucidare, attraverso lo studio degli avantesti, le comuni fonti d'ispirazione.

La ricerca intende ottenere risultati concreti in tre campi: la riflessione comune sia in campo metodologico che in campo intertestuale contribuirà a produrre le prime monografie interamente consacrate ai tre autori in questione; le acquisizioni metodologiche elaborate dal gruppo saranno uno strumento di ricerca applicabile in futuro a nuovi materiali d'archivio di questi ed altri autori; i dati intertestuali si iscriveranno nel dibattito più

globale sulla definizione di una letteratura della Svizzera italiana al riparo dal rischio di strumentalizzazione ideologica insito nel carattere identitario di tale problematica.

Neue Nachlässe

Hugo Ball und Emmy Ball-Hennings

BETTINA BRAUN (RWZ, BERN),

MAGNUS WIELAND (SLA, BERN)

Heute hauptsächlich noch als Begründer des Dadaismus und des *Cabaret Voltaire* in Zürich bekannt, durchlebten Hugo Ball (1886-1927) und seine ihm seit 1920 angetraute Frau Emmy Ball-Hennings (1885-1948) ein sehr wechselreiches und von grosser Armut geprägtes Leben entlang verschiedener Stationen in Deutschland, Italien und der Schweiz. Hier hielt sich das emigrierte Autorenpaar u.a. als Variété-Künstler (Zürich, Basel) und Ball zudem als Redaktor bei der *Freien Zeitung* (Bern) über Wasser. Die Dada-Phase in den Jahren 1916/17 bildete dabei nur eine vergleichsweise kurze Episode. Mit dem darauf folgenden Rückzug ins Tessin wenden sich beide einem mystisch-romantischen Katholizismus zu, der ihr künftiges Schaffen beeinflussen sollte. Der Grossteil ihres Nachlasses stammt aus dieser Tessiner Zeit. Dort entstand auch eine enge Freundschaft zu Hermann Hesse, wovon ein umfangreicher Briefwechsel zeugt.

Aufgrund der biographischen Verflechtung liegen nicht zwei getrennte Nachlässe, sondern ein Doppelnachlass vor, der neben der Lebens- auch die Produktionsgemeinschaft widerspiegelt (Hennings und Ball teilten sich zum Beispiel über Jahre hinweg dieselbe Schreibmaschine). Genauer handelt es sich um den Hauptnachlass von Emmy Hennings mit der Sammlung Hugo Ball als Kryptonachlass. Nach dem frühen Tod ihres

Mannes amtierte Hennings als erste Nachlassverwalterin und sorgte aufgrund von Nachbearbeitungen, aber insbesondere durch ihre Ball-Biographien, für eine einschlägige Rezeptionslenkung, indem sie den Konvertiten Ball in den Vordergrund stellte. Auch quantitativ dominiert der Nachlass von Hennings. Hier gibt es – neben den Typoskripten zu den heute leider kaum mehr greifbaren Veröffentlichungen – noch zahlreiche unpublizierte Texte zu entdecken, bspw. die Teile einer «Gefängnis»-Trilogie. Zudem finden sich auch eine Vielzahl kleinerer Prosatexte sowie Feuilleton-Beiträge und Rezensionen, die Hennings als äusserst produktive Schriftstellerin zeigen. Eine Besonderheit des Nachlasses stellt die einige hundert Abzüge umfassende Foto-Sammlung dar. Diese besteht zum Grossteil aus (Selbst-)Porträts der Autorin und führt ihre Inszenierungsgabe eindrücklich vor Augen.

Bei Ball verhält es sich hinsichtlich der Nachlass-Situation umgekehrt. Von dem ohnehin nur fragmentarisch vorhandenen Nachlass ist das meiste bereits publiziert, und sein letztes Projekt über «Exorzismus und Psychoanalyse» liegt nur in Entwurfsstufen vor. Besondere Bedeutung gewinnen deshalb die zwar ebenfalls nur unvollständige, aber mit intensiven Bearbeitungsspuren versehene Autorenbibliothek sowie komplementär dazu die umfassende Exzerptsammlung, die Ball als veritablen *poeta doctus* ausweisen und Einblicke in seine Schreibpraxis gewähren. In dieses Umfeld gehört auch eine Sammlung von reproduzierten Kriegs-fotografien mit handschriftlich versehenen Bildunterschriften. Unter die Rubrik der «Devotionalien» ist schliesslich Balls Totenmaske zu rechnen, die ehemals Emmy Hennings' Wohnzimmer schmückte, sowie – als Dada-Gründungsdokument – *Das dadaistische Manifest* im Original.

Insgesamt akzentuiert der Doppelnachlass jedoch die vom Dadaismus verdeckten Facetten ihrer Tätigkeit. Emmy Hennings kann, im Unterschied zu ihrer Fama als Künstler-Muse, Disease und Kokotte, vor

allem als Schriftstellerin entdeckt werden, während Ball insbesondere über seine theologischen Studien im letzten Lebensjahrzehnt begegnet werden kann.

Joseph Halperin

LADINA FESSLER (RWZ, BERN)

Der Nachlass des Journalisten und Literaturkritikers Josef Halperin aus dem Besitz der Robert Walser-Stiftung ist im neuen RWZ erschlossen und als langfristiges Depositum ins SLA überführt worden. Josef Halperin (1891-1963), heute vielleicht noch als Freund Glausers bekannt, der dessen *Gourrama* zur Publikation brachte, war ein geschätzter politisch und literarisch beschlagener Journalist. Ab 1914 wirkte er auf der Redaktion der *Neuen Zürcher Zeitung* und war 1920 bis 1932 in Berlin und London stationiert. Halperin verband enge Freundschaften mit Carl Zuckmayer, Carlo Mierendorff und anderen politisch engagierten Autoren. Aus Protest gegen die unentschiedene Haltung der *NZZ* gegenüber dem aufkommenden Faschismus quittierte er 1932 seinen Posten in Berlin und kehrte in die Schweiz zurück. Dort war er massgeblich am Aufbau der exilierten *Büchergilde* beteiligt. 1937/38 arbeitete er in der Redaktion der linken Wochenschrift *ABC* und war nach dem 2. Weltkrieg freiberuflich als Feuilletonist und Literaturkritiker tätig. Er trat als Übersetzer und Herausgeber in Erscheinung und verfolgte auch eigene literarische Ambitionen, von denen mehrere abgeschlossene Romanmanuskripte im Nachlass zeugen.

Halperins Nachlass umfasst eine über weite Strecken lückenlose Dokumentation seiner journalistischen Tätigkeit, die Manuskripte seiner literarischen Versuche sowie eine umfangreiche Korrespondenz. Seine Hinterlassenschaft ist vergleichsweise klein (12 Normschachteln) und enthält nur sehr wenige Lebensdokumente. Vor allem die bedeutenden Briefkonvolute aus seinem Nachlass

dürften für die Forschung von grossem Interesse sein: Klabund, Carl Zuckmayer, Hans Schiebelhuth, Alexander Lernet-Holenia, Ernst Morgenthaler, Carlo Mierendorff, Johannes Urzidil, Otto Flake, Theodor Haubach u.v.a. waren seine Briefpartner. Im Mai 2010 wird mit der Herausgabe des Briefwechsels Zuckmayer – Halperin (Zuckmayer-Jahrbuch Bd. 10, hrsg. v. Gunther Nickel) eine erste umfassendere Forschungsarbeit zu Halperin veröffentlicht.

Friedrich Glauser: Sammlung von Max Müller

CHRISTA BAUMBERGER (SLA, BERN)

Der Psychiater Max Müller (1894-1980) war für Friedrich Glauser eine Schlüsselfigur. Max Müller arbeitete an der Psychiatrischen Klinik Münsingen (BE) und hatte seit 1954 eine Professur an der Universität Bern inne. Er war langjähriger Therapeut von Friedrich Glauser und – neben dem Journalisten Josef Halperin – einer seiner wichtigsten Förderer. Glauser lernte ihn im Mai/Juni 1925 kennen, als er nach seiner Rück-schaffung aus Belgien zwei Monate in Münsingen interniert war. Die intensive freundschaftliche und therapeutische Beziehung zu Müller dauerte bis ins Jahr 1934.

Im Zentrum des Nachlasses steht die aufschlussreiche Korrespondenz von Glauser und Max Müller. Zudem enthält er Müllers Korrespondenz mit der Amtsvormundschaft Zürich (1918-1924) und mit diversen Drittpersonen (Charles Glauser, Beatrix Gutekunst u.a.) sowie Glausers Psychiatrie-Akte und einen handschriftlichen Lebensbericht. Mit ihrem Fokus auf die Psychiatrie stellt diese Sammlung eine zentrale Ergänzung des bestehenden Glauser-Nachlasses im SLA dar. Der «Fall Glauser», wie er hier ersichtlich wird, bietet zudem einen erhellenden Einblick in die Schweizer Psychiatriegeschichte der Zwischenkriegszeit.

[Online]

Neue Inventare | Novs inventars

Ingeborg Kaiser (1930)

http://ead.nb.admin.ch/html/kaiser_ingeborg.html

Hans Morgenthaler (1890-1928)

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

Golo Mann (1909-1994)

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

Cla Biert (1920-1981)

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

Werner Weber (1919-2005)

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

Carl Albert Loosli (1877-1959)

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

Zeno Zürcher (1936-2008)

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

Inventari attualiz- zati | Inventaires actualisés | Aktuali- sierte Inventare |

IMVOCS

http://ead.nb.admin.ch/html/imvocs_d.html

http://ead.nb.admin.ch/html/imvocs_f.html

http://ead.nb.admin.ch/html/imvocs_i.html

HelveticArchives

www.HelveticArchives.ch

[Agenda]

«Wie hast du das gemacht?» – Kolloquium zu Hugo Loetscher (1929-2009)

4. internationale wissenschaftliche Tagung des SLA und der G.E.D.L.

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

21.-23.01.2010

Les manuscrits de Rainer Maria Rilke dans la collection Ouwehand aux ALS

Conférence en langue française, avec projection d'images, par Franziska Kolp

Fondation Rainer Maria Rilke, Sierre

24.01.2010; 11h00

Buchvernissage: Neue SLA-Publikationen bei Wallstein und Chronos: *Kafka ver- schrieben* und «*Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld*». Zu den *Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider*

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

24.02.2010; 18h00

Serata d'autore: l'antologia poetica *Le terre emerse* di Fabio Pusterla (Einaudi)

In collaborazione con prof. Stefano Prandi, Cattedra di letteratura italiana dell'Università di
Berna

Università di Berna

8 Marzo 2010

Ausstellung: Schweizer Reize. Die Schweiz in Reiseführern |

Exposition: Charmes suisses. La Suisse au travers des guides de voyage

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern | Bibliothèque nationale suisse, Berne

12.03.- 27.06.2010

Hommage zu Erica Pedrettis 80. Geburtstag

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

März 2010

Buchvernissage: Tourismus und Literatur

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Mai 2010

Sommerakademie: Autobiografie und Autofiktion

Centre Dürrenmatt, Neuchâtel

30.05.-04.06.2010

Sommerakademie: Autobiografie und Autofiktion

Centre Dürrenmatt, Neuchâtel

30.05.-04.06.2010

Podiumsgespräch zur Sommerakademie

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

03.06.2010

Dieta: Jon Semadeni – autor, actur, activist. Üna dieta per seis 100avel anniversari

Referats e films, discussiun e teater. In collavuraziun cun Rico Valär e Mario Pult (Lia
Rumantscha)

La Vouta, Lavin

29.05.2010

Otto Nebel – Schriftsteller, Künstler und Archivar in eigener Sache

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Sommer 2010

Vorpremiere Berner Literaturfest: Autorengespräch

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

25.08.2010

NAPOLEON	<i>Gestrichen.</i>
MÜLLER I	<i>Gestrichen?</i>
MÜLLER II	<i>Gestrichen?</i>
NAPOLEON	<i>Gestrichen.</i>
BÜCHNER	<i>Gestrichen?</i>

*[Büchner] hat sich wieder an den Tisch gesetzt,
streicht Manuskriptblätter durch. [...]*

Friedrich Dürrenmatt, *Achterloo IV*, 1. Akt, in:
Werkausgabe, Zürich 1998, Bd.18, 444.