

Passim

Schreibmaschinen Machines à écrire Macchine per scrivere

«Hab grad in einem Interview gehört, das fürchterlichste seien Schreibmaschinenbriefe.

Je nun, ich mag meine Schrift immer noch nicht, und ich kriege Muskelkater, so werd ich wohl weiter tippen.»

Matthias Zschokke: Brief an die Mutter, s.d. (um 1990), SLA-Zschokke-B-1-ZSCHO.



Zeichnung © Ruth Lewinsky

Inhalt | Sommaire | Indice

Editorial | Éditorial | Editoriale 3

Dossier

Philipp Schönthaler:
Die Revolution des Schreibens findet ohne Schreibmaschinen statt 4

Delphine Gardey:
Genre et technique de la première «révolution» de l'information (1890-1930) 6

Isabelle Krzywkowski:
La littérature et / à la machine 7

Simona Casonato:
Il Cembalo Scrivano di Giuseppe Ravizza 9

Magnus Wieland:
Klappern gehört zum Handwerk 10

Galerie 12

Informationen

Aufgeschrieben. Stift, Taste, Spracherkennung | L'écriture. Entre stylo, claviers et reconnaissance vocale | Scrivere. Tra penna, tastiera e riconoscimento vocale | Scrivere. Tranter rispli, tastatura e renconuschientscha vocala 22

Neuerscheinung
Neuerwerbung 24

ISSN 1662-5307

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

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

Redaktion | Rédaction | Redazione:
Vincent Yersin
Daniele Cuffaro
Magnus Wieland

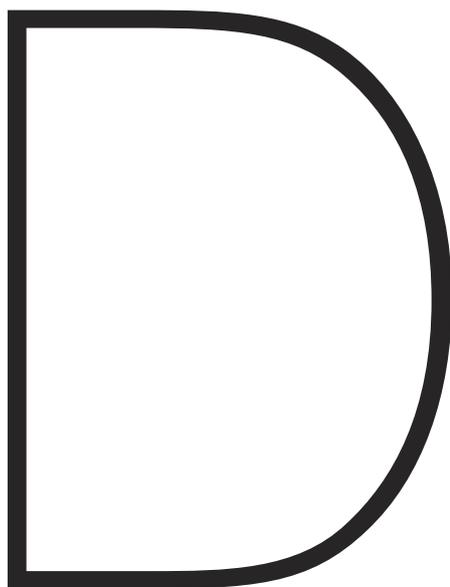
Schweizerische Nationalbibliothek
Schweizerisches Literaturarchiv
Hallwylstr. 15, CH 3003 Bern
T: +41 58 462 92 58
E: arch.lit@nb.admin.ch

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:
Schreibmaschine «Erika» von Klaus Merz

Auflage | Tirage | Tiratura:
1500 Exemplare | exemplaires | esemplari



ie Gründung des Schweizerischen Literaturarchivs fiel mitten in eine medienhistorische Zäsur. Als das Archiv Anfang 1991 seine Pforten öffnete, hielt der Personal-Computer allmählich Einzug in die Büros. Die Schreibmaschine hatte ausgedient, das Zeitalter der Typoskripte war vorbei – es war historisch geworden und war nunmehr Gegenstand der Archivierung: Ein Grossteil der im SLA aufbewahrten Schriftstücke sind auf der Schreibmaschine entstanden. Spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war sie für Autorinnen und Autoren ein unverzichtbares Instrument. Verlage und Redaktionen nahmen nur noch getippte, keine handschriftlichen Texte mehr entgegen. Selbst Friedrich Dürrenmatt, der Patron des SLA, kam ohne sie nicht aus, auch wenn er nicht selbst an der Tastatur sass, sondern seine Sekretärin tippen liess. Im Unterschied zu manuell geschriebenen Manuskripten mag ein Typoskript mit seiner mechanischen Gleichförmigkeit langweilig und unpersönlich erscheinen, was sich in der abundanten Floskel in Privatbriefen spiegelt, wenn sich der Absender dafür entschuldigt, zur Maschine anstatt zur Feder gegriffen zu haben. Doch bei näherem Hinsehen entdeckt man plötzlich die feinen Unterschiede des mechanischen Schreibens: Nicht nur besitzt jede Maschine ein ihr charakteristisches Schriftbild, auch jede Autorin, jeder Autor bedient die Maschine auf individuelle Weise, so dass Typoskripte zu höchst aufschlussreichen Zeugnissen für die Schreibprozessforschung werden. Diese *Passim*-Ausgabe bietet unter Einbezug zahlreicher Objekte aus dem SLA Einblick in die faszinierende Ära der Schreibmaschine, ihre technischen Bedingungen, ihre sozialen Auswirkungen, ihr kreativer Impact und nicht zuletzt auch in die zuweilen enge emotionale Beziehung der Schreibenden zu ihren Maschinen.

Hermes, Underwood, Remington, Erika, Triumph, Olivetti, Olympia e Oliver sono nomi che ci proiettano in uno spazio fatto di dita che battono su tasti e di fogli che avvolgono rulli. Le macchine per scrivere hanno di fatto sostituito la manualità dello scrivere e, per la loro rilevanza sociale, sono state capaci di andare oltre all'essere un semplice strumento di comunicazione. Un'entrata in società che viene da lontano, con una genealogia complessa esposta in questo numero da Simona Casonato, curatrice presso il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano. Una diffusione di

massa che, come evidenzia Isabelle Krzywkowski in queste pagine, porta a non sottovalutare l'impatto che ebbe la macchina sul processo di scrittura. A questo si aggiunge l'effetto sull'immaginario collettivo: tra sfumature soggettive e valori allusivi, la macchina per scrivere veniva regolarmente associata alle donne, una connotazione femminile spiegata da Philipp Schönthaler. Nel tempo, la macchina per scrivere divenne un simbolo della scrittura. La persona e la macchina lavoravano insieme negli uffici amministrativi e nei laboratori letterari; principalmente per mettere in bella copia un abbozzo, una dattatura o un manoscritto. Una sinergia che si riscontra pure nei fondi d'archivio, dove alcune macchine vantano pure un legame emotivo con i loro possessori, tanto da venir citate in lettere, romanzi e poesie. E, ogni qual volta viene nominata, la macchina per scrivere – con gli ingranaggi dell'industria orologiera e i martelletti del pianoforte – aziona il suo carattere e il suo suono.

Les fonds des Archives littéraires suisses documentent précisément le passage de la plume à la machine à écrire, puis celui de la machine à l'ordinateur et la co-existence de ces moyens. La correspondance privée est restée, jusqu'à l'apparition du courriel, le domaine réservé de l'écriture manuscrite, perçue comme plus personnelle et plus chaleureuse. Si les manuscrits n'ont pas disparu avec l'emploi généralisé des machines à écrire au cours de la première moitié du siècle dernier – tout au moins pour ce qu'il est convenu de nommer le «premier jet» –, le tapuscrit est rapidement devenu un standard lors de la remise d'un texte à l'éditeur. L'accroissement de la lisibilité allait dans le sens d'une plus grande efficacité; les maisons d'édition se sont réjouies d'un gain de temps considérable – fini le déchiffrement des graphies difficiles! Que l'auteur soit derrière le clavier ou la saisie déléguée, ce dispositif technique s'est imposé au point de devenir un attribut distinctif faisant partie intégrante de la représentation de l'écrivain, et l'élément central de sa table de travail. Sur le plan matériel aussi bien qu'en termes d'esthétique et de poétique, l'écriture a été profondément modifiée par les machines à écrire: l'influence de leur usage est parfois perceptible, voire thématisée, au sein même du texte littéraire. Certains écrivains les ont détournées de leur vocation première – utilitaire – pour en faire des instruments à même de brouiller la distinction entre texte et image. D'autres y ont vu l'opportunité d'une plus grande autonomie dans leur travail. Plus généralement, les machines à écrire semblent avoir transformé le monde socio-professionnel, bouleversé le travail de bureau, et requis une main d'œuvre dotée de compétences spécifiques.

Ces machines ont imprimé leur marque à l'histoire, y compris littéraire, du xx^e siècle: leur période faste, aujourd'hui révolue, soulève des enjeux que ce numéro de *Passim* souhaite interroger.

Die Revolution des Schreibens findet ohne Schreibmaschinen statt

Philipp Schönthaler

In einer illustren Session hat der amerikanische Fotograf Man Ray wichtige Vertreter des Bureau de recherches surréalistes (Büro für surrealistische Forschungen) abgelichtet, das im Herbst 1924 gegründet worden war. Das Büro in der Rue de Grenelle in Paris war der Sitz der neu ins Leben gerufenen *La Révolution surréaliste*, Büro und Zeitschrift sollten die junge Bewegung institutionalisieren.

Drei Abzüge finden sich als Collage auf dem Cover der ersten Ausgabe vom Dezember 1924, nur zwei Monate zuvor war André Bretons *Erstes Manifest des Surrealismus* erschienen. Eine Fotografie (auf dem Cover unten rechts) zeigt Simone Breton, Ehefrau des Gruppenchefs, wie sie von knapp einem Dutzend Männer umringt an einer Schreibmaschine sitzt. Das Foto trägt den Titel *Séance de*



Foto: © Man Ray; Quelle: Philippe Büttner, Sam Keller (Hg.), *Surrealismus in Paris*, Ausstellungskatalog, Riehen, Fondation Beyeler 2011, S. 160.

rêve éveillé (dt. *Wachtraum Séance*), die Szene lässt sich nicht restlos entschlüsseln, zumal das Bild arrangiert ist. In der gängigen Lesart empfängt Simone Breton ein Traumdiktat vom Robert Desnos, der als einziger ebenfalls sitzt (wobei er ein rätselhaftes Objekt in Händen hält). Dass trotz der Überzahl der Männer eine Frau, kein Mann die Schreibmaschine bedient, darf nicht verwundern, sondern entspricht dem damaligen Klischee.

Sind Schreibmaschinen weiblich?

Schreibmaschinen, die in den USA ab der Jahrhundertwende seriell und mit stetig wachsenden Absatzzahlen produziert wurden, waren weiblich konnotiert, zeitweise verschmolzen im amerikanischen Begriff des Typewriters Frau und Maschine sogar. Dass Frauen die Kunst des Tippens erlernten, hatte jedoch nichts mit einem angeblichen Geschlecht der Schreibmaschine zu tun, sondern war ein Effekt kapitalistischer und patriarchaler Strukturen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war der Schriftverkehr in Unternehmen und Büros in einem ungekannten Mass angeschwollen und hatte eine neue Informationsverarbeitung notwendig werden lassen. Besonders in den USA konnte die Nachfrage nach schriftkundigen Fachkräften schon zahlenmässig nicht von Männern gestemmt werden. Zwei Momente

kamen nun zusammen: Der Mangel an Arbeitskräften einerseits, eine neue Maschine andererseits.

Männliche Sekretäre hatten ihre Posten bis dahin mit Feder und Füller bestritten, das neue Schreibgerät war deshalb für die Inbesitznahme durch Frauen frei. Die materielle Umgestaltung des Schreibens, die Delphine Gardey in *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines* (1800–1940) (dt. *Schreiben, Rechnen, Ablegen. Wie eine Revolution des Bürolebens unsere Gesellschaft verändert hat*) im Detail nachzeichnet, war demnach auch das Resultat einer Ausdifferenzierung der Büroarbeit. Die prekären und schlecht bezahlten Jobs, in diesem Fall die mechanische Reproduktion der Schrift an der Schreibmaschine, die nicht selten tayloristischen Effizienzmassnahmen unterworfen war, wurde typischerweise von Frauen übernommen, die so ihren Weg in die männerdominierte Bürowelt antraten.

Was auf die Wirtschaft zutraf, spiegelte sich auch im Bereich der Literatur. Als Verlage zunehmend Typoskripte statt schwer leserlicher Manuskripte verlangten, waren es oft die Ehefrauen und Geliebten der Autoren, die das Tippen erlernten. Die Grosszahl der Literaten blieb der Handschrift treu. In Man Rays Fotografie scheinen sich die zeitgenössischen Verhältnisse wiederzufinden, was erklären würde, warum der Platz an der Maschine selbst in einem Raum voll namhafter Schriftsteller wie Robert Desnos, André Breton oder Philippe Soupault, von einer Frau, keinem Mann besetzt wurde.

Die verpasste Revolution des Schreibens

Dennoch kann die Fotografie irritieren. Denn bei der Gruppe handelt es sich um keine gewöhnlichen Schriftsteller, sondern Avantgardisten, die angetreten waren, das Schreiben – der Name der Zeitschrift ist unmissverständlich – zu revolutionieren. Die Revolution war nicht nur, aber doch wesentlich an eine neue Praxis des Schreibens geknüpft. Im seinem ersten Manifest hatte Breton die Prinzipien des automatischen Schreibens erklärt, und dafür das Bild von Autoren als «bescheidenen Registriermaschinen» gewählt.¹ Wenn die Fotografie überrascht, dann also deshalb, weil die Erfinder des Automatismus den Platz an der Schreibmaschine nicht selbst einnahmen und sich als Symbol ihrer neuen Poetik des automatischen Schreibens ganz bewusst mit ihr identifizierten.

Das gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass die Maschine die Praxis und Idee des automatischen Schreibens ideal gefördert und verkörpert hätte – das

Philipp Schönthaler ist Schriftsteller und lebt in Berlin. Anfang Jahr ist bei Matthes & Seitz sein neues Buch erschienen: *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*.

gilt beispielsweise für die Entkopplung von Geist und Hand, um den Schreibakt zu mechanisieren, den gezielten Einsatz des Schreibtempos, insbesondere das Schnellschreiben oder eben die Idee vom Schreiben als passivem Aufzeichnungsakt. Stattdessen halten die Herren an der Handschrift fest, ohne einen strategischen Nutzen darin zu erkennen, sich selbstbewusst als Schreibmaschinisten zu präsentieren, die ihr Handwerk auf dem neusten Stand der Medientechnik ausüben.

Man könnte meinen, dass ein Grund dafür das zwiespältige Verhältnis der Surrealisten zur Technik war. Die Verwüstungen des Ersten Weltkriegs deuteten die Surrealisten auch als Auswüchse des Rationalismus und der Technik. Allerdings vernachlässigte der Futurismus und Dadaismus die Schreibmaschine ebenso. Am eklatantesten ist die Leerstelle im Futurismus. Marinetti erklärte die Maschinen als Götter; die Geburt des futuristischen Autors band er an Auto und Flugzeug. Kaum eine Maschine, die nicht mit Lob bedacht wurde – bis auf die Schreibmaschine, die im Schreiben und Denken Marinettis allein durch ihre Abwesenheit auffällt. Dabei hätte die Schreibmaschine spielend zum Inbegriff des futuristischen Schreibprogramms avancieren können. Anstatt den Dichter als Schreibmaschinisten zu protegieren, setzte ihn Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* (1912) auf die Schnauze eines Flugzeugs, den Takt, der der Dichtung eine neue Syntax einhämmern soll, schlägt der Propeller, nicht die Tasten der Maschine (von deren Rhythmus sich spätere Schriftsteller von Henry James bis Jack Kerouac beflügeln liessen).

Der Dadaismus blieb zwar ebenfalls auf Distanz zur Technik, dennoch sollte das Schreiben umgestaltet werden, und sich dabei an den Errungenschaften der industriellen Revolution, nicht länger der literarischen Tradition orientieren. «Wir streben wieder nach Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozess», erklärt der Dadaist Raoul Hausmann: «wir werden uns daran gewöhnen müssen, die Kunst in den Werkstätten entstehen zu sehen.»² Ein wesentlicher Teil der dadaistischen Anstrengung ging dahin, das Subjekt aus dem Schaffensprozess herauszustreichen. Hans Arp griff in seiner Bildproduktion etwa auf eine Schneidemaschine zurück, weil die Schere angeblich noch zu viel von der Persönlichkeit der Hand verriet, die sie führte. Die Schreibmaschine übergang er hingegen als Dichter, der er auch war, obwohl sie den Schreibakt schlüssig mechanisiert und entsubjektiviert hätte.

Eine Maschine für das Geschäft, nicht die Kunst

Die Leerstelle, die die Schreibmaschine in der Praxis und Theorie der Avantgarden bildet, überrascht im Rückblick schliesslich deshalb, weil die Avantgarden früher oder später sehr wohl in Berührung mit ihr kamen. Auch davon legt die Fotografie Man Rays Zeugnis ab. Ein Grund, dass sich in den Büroräumen eine Schreibmaschine fand, dürfte schlicht darin gelegen haben, dass der bürokratische Schriftverkehr und die Arbeit an der Zeitschrift sehr wohl maschinell verrichtet wurden – und zwar vornehmlich von Simone Breton, die selbst nicht als Literatin hervortrat, aber aktiv im Büro arbeitete. Diese Deutung erhärtet ein Seiten-

blick auf die Zürcher Dadaisten. Als sie die Türen ihrer Galerie Dada 1917 öffneten, wurden «alle Correspondenzen der Galerie», wie Hugo Ball in einem Brief festhielt, «hunderte von Einladungen und tausende von Adressen und sonstigen Zirkularen» ganz selbstverständlich getippt.³ Die Maschine, eine Remington, stellte das Ehepaar Ball und Emmy Hennings bereit.

Ball und Hennings zeichneten sich dadurch aus, dass sie früh auf die Schreibmaschine schworen. Aufschlussreich sind sie für die Frage, welche Rolle die Schreibmaschine zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der literarischen Praxis spielen konnte, weil ihre Briefe verraten, dass sie leidenschaftliche Maschinisten waren. Allerdings konnte das Paar sich nur eine leisten. Da sie häufig an getrennten Orten verweilten, wurde regelmässig darüber gefeilscht, wer sie verwenden durfte. «So gerne, Emmylein, möchte ich Dir die Maschine schicken. Aber erstens kostet es ungefähr 3-4 Franc als Packet», schreibt Ball an Hennings Anfang Oktober 1917 von Bern aus: «[...] zweitens brauche ich sie gerade jetzt auch so sehr nötig.»⁴ Die Korrespondenz macht deutlich, dass die Schreibmaschine empirisch in die Praxis des Schreibens einwandern konnte, ohne dass dies aber poetologisch oder (in einem heutigen Sinn) medientechnisch zum Thema gemacht worden wäre. Selbst Tristan Tzara, der das Tippen erst später erlernte, besass, als er sein epochales Gedicht *Um ein dadaistisches Gedicht zu machen* (1920) schrieb, eine Maschine. Das Gedicht beginnt mit der Zeile «Nehmt Zeitungen / nehmt Scheren» und besticht durch seine scharfsichtige Reflexion der technomedialen Bedingungen der mechanischen Reproduzierbarkeit der Schrift; Rotationsdruck, neue Techniken der Nachrichtenübertragung und Informationsverarbeitung hatten dafür gesorgt, dass die reproduzierte Schrift zu Beginn des 20. Jahrhunderts in europäischen Metropolen omnipräsent war. Tzara reagierte darauf. Den Schreibwerkzeugen selbst – Feder, Füller oder Schreibmaschine – schenkte er jedoch keine Beachtung.

Von der Schreibmaschine zum Computer

Für die Avantgarden bestätigt sich, was für die Literatur insgesamt gilt. Für den Zeitraum von 1880 bis 1930 hält Joli Jensen fest: «Die Schreibmaschine selbst ist in den Berichten von literarischen Männern und Frauen über ihre Arbeit praktisch unsichtbar.»⁵ Offenbar war erst eine neuerliche medientechnische Revolution, der Computer, notwendig, um die Aufmerksamkeit auf die sich wandelnden materiellen und medientechnischen Bedingungen des Schreibens und der Schreibinstrumente zu werfen. Allerdings ist die Schreibmaschine nicht einfach eine Stufe, die von der Handschrift zum Computer führte. Anders als die Schreibmaschine wurde der Computer Ende der Fünfziger direkt nach seiner Kommerzialisierung für die Literatur entdeckt, als Computer noch raumfüllende und extrem teure Anlagen waren, die Fachpersonal bediente. Die Verbindung zwischen Schreibmaschine und Computer wurde erst Ende der Siebziger gestiftet, nachdem Computer neu als Mikroprozessoren für den Privatgebrauch erfunden wurden, die einen Bildschirm haben und über Schreibmaschinentastaturen bedient werden.

1 André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek b. Hamburg 1977, S. 28.

2 Raoul Hausmann, *Présentismus. Gegen den Puffkeismus der teuschten Seele*, Leiden 1921, S. 3.

3 Hugo Ball, *Briefe 1904 – 1927*, Bd. 1, 1904 – 1923, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 10.1, Göttingen 2003, S. 179.

4 Ebd., S. 208.

5 Joli Jensen, *Using the Typewriter. Secretaries, Reporters, and Authors, 1880–1930*, in: *Technology in Society* Vol. 10 (1988), S. 255–266, S. 263.

Genre et technique de la première « révolution » de l'information (1890-1930)

Delphine Gardey
(Université de Genève)

Au cours des années 1890-1920 les économies des différentes nations européennes sont profondément transformées. Durant ces décennies se met en place une nouvelle économie matérielle du traitement des données et de l'information qui ouvre l'époque contemporaine. Cette révolution en « blouse blanche », « administrative » ou « informationnelle » repose sur des transformations importantes dans l'ordre de l'écrit, du calcul, du classement et du traitement des données, ainsi que sur la convergence technologique de filières qui se trouvent redéfinies. J'ai raconté la croissance et la féminisation des emplois de bureau et le rôle central que la dactylo et la machine à écrire jouent dans ces transformations¹. Désormais, du gouvernement et de la gestion de l'État au commerce, en passant par la banque, l'assurance et l'industrie, il s'agit de produire et gérer des données en grande quantité pour accomplir l'ordinaire des activités. Cette intensification des mutations technologiques, sociales et économiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle marque un tournant irréversible dans l'histoire du capitalisme, et témoigne de ce que l'on pourrait appeler une première révolution informationnelle, un siècle avant le tournant informatique et numérique de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle².

Entre les deux guerres, le bureau est en Europe le laboratoire de cette modernité. Il devient un espace anonyme et mécanique de production en masse de données alphanumériques. Ce nouvel espace de traitement de l'information à large échelle s'appuie sur un mixte d'humains et de non-humains³. Un *hardware* qui repose sur l'utilisation intensive et spécialisée du travail féminin. Les *pools* dactylographiques (ou, plus rares, de « calculatrices ») sont des lieux incontournables de la modernité et de la prolétarisation de la condition d'employé. S'inaugure ici une assignation durable des femmes aux machines de bureau, dont le régime d'utilisation est intensifié par l'équipement du poste de travail et l'application des théories du *management* scientifique au travail administratif.

La croissance des activités tertiaires repose sur l'effacement nécessaire de la qualification et de la personne des travailleuses qui génèrent une production à un rythme et un niveau inédits. Machines comptables (*accounting machines*) et autres machines à carte perforée (*punched card systems*) ne peuvent rien sans cette mobilisation humaine. Le premier « ordinateur », le premier calculateur numérique programmable

connu, l'ENIAC, mis au point aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, repose lui aussi sur un mixte humain/artefact, sur l'imbrication d'une infrastructure partiellement automatisée avec le travail et les qualifications des opératrices-calculatrices. En posant (en anglais) la question : *Who is the computer?* on saisit qu'il est impossible de savoir de qui on parle : de la machine ou de l'opératrice ? On comprend ainsi le caractère inextricablement humain et technique de cet « ordinateur⁴ ».

Autre exemple d'infrastructure technique et sociale genrée : l'industrie du téléphone aux États-Unis. Comme dans le cas de la profession de sténodactylographe, d'abord réservée aux femmes des couches moyennes, le recrutement social des téléphonistes se diversifie. Service d'abord rare rendu par des femmes blanches à une classe aisée d'hommes d'affaires blancs⁵, l'industrie du téléphone se généralise et l'intensification du travail oblige au recrutement de nouvelles venues, moins éduquées, de classes sociales inférieures, et possiblement noires. Cette histoire rappelle les hiérarchies sociales et raciales invisibilisées dans l'usage ordinaire des technologies de la communication et de l'information. Faudrait-il alors préférer l'automatisation des commutations ? Les managers préfèrent les opératrices à l'innovation technologique, car l'automatisation se heurte à la concurrence efficace des femmes. Ici encore, c'est le travail et les compétences féminines qui sont à strictement parler l'innovation.

Aujourd'hui, le monde lisse de nos écrans cache toujours des infrastructures invisibles, une économie des rapports sociaux et de genre à l'échelle internationale qui repose sur ces formes sociales éculées que sont les *pools* intensifs d'activités répétitives, parcelaires et automatisées qui se trouvent pour l'essentiel relégués dans les économies « émergentes ». Qui numérise à la chaîne les corpus des bibliothèques virtuelles auxquels nous accédons désormais en ligne ?

Il convient de rappeler pour hier comme pour aujourd'hui la différence qui existe entre l'idéologie de la virtualité (libre accès, égalité d'accès, transparence, gratuité) et son économie politique réelle. Le « monde virtuel » n'a effectivement rien à voir avec le « monde réel » si l'on oublie de considérer le « travail réel » et celles et ceux qui le rendent possible.

1 Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau (1890-1930)*, Paris, Belin, 2001.

2 Delphine Gardey, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, La Découverte, 2008.

3 Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (éds), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presse des Mines, 2006.

4 Jennifer Light, « When Computers where Women », in *Technology and Culture*, vol. 40, n° 3, 1999, pp. 455-483 et Janet Abbát, *Recoding Gender. Women's Changing Participation in Computing*, Cambridge, MIT Press, 2012.

5 Claude Fisher, *American Calling. A Social History of the Telephone to 1940*, Berkeley, University of California Press, 1992 et Venus Green, « Race and Technology: African American Women in the Bell System, 1945-1980 », in *Technology and Culture*, vol. 36, n° 2, April 1995, pp. 101-143.

La littérature et / à la machine

Isabelle Krzywkowski
(Université Grenoble Alpes)

La machine à écrire n'a pas d'abord été conçue pour le domaine privé (sinon pour pallier une déficience visuelle), et moins encore pour une utilisation artistique. Elle n'a pas non plus d'emblée, ni nécessairement, changé les pratiques littéraires: si nombre d'écrivains en ont assez vite acquis une (Mark Twain s'est attribué le fait d'être le premier), l'usage était souvent indirect (dictée à une secrétaire – longtemps plutôt « un » que « une ») et second:

Écrire à la machine, c'est le plus souvent recopier de manière propre un brouillon, entièrement ou partiellement manuscrit, et le mettre en forme. C'est reproduire un document en un ou plusieurs exemplaires. Non copier et produire, mais recopier et reproduire [...]. Mais dans tous les cas, on transcrit ou transpose vers une mise au propre, au net: on est au-delà du brouillon [...] et surtout de l'usage personnel et privé de l'écriture¹.

La machine à écrire est donc, selon Roger Laufer, « dans son principe, une solution complète à la question de la communication de l'écrit² », plus qu'à celle de sa production / création.

C'est là peut-être une amorce de réponse à la question que pose Monique Peyrière à l'ouverture du même ouvrage, et qui me servira de fil directeur pour interroger l'influence de la machine à écrire sur la création littéraire: « Et pourquoi une lettre d'amour via la machine à écrire ne serait-elle pas identique à une lettre d'amour manuscrite? [...] Le passage par la machine à écrire marque

une différence, met quelque chose en écart, mais quoi? » Si l'on suit Laufer, on pourrait répondre que la communication prend avec la machine le pas sur l'expression. C'est ce point que je voudrais examiner, en m'intéressant, non à la thématique (la machine à écrire comme attribut du roman noir à l'américaine par exemple), mais à la pratique et à son impact sur

l'écriture, en envisageant plusieurs situations « d'écart »: celui que l'usage de la machine à écrire crée par rapport aux habitudes d'écritures littéraires, et plus spécifiquement au style, enfin l'écart que certains écrivains ont pris avec la machine. Le détournement de l'objet technique est-il la condition de son usage artistique?



Eugen Gomringer, «Schweigen» (SLA-Gomringer).



Reto Häny, SCHREI-BEN (SLA-Häny-A-1-c-5).

Écarts de pratique

Il faudra bien sûr distinguer les auteurs qui écrivent directement à la machine de ceux qui s'en servent pour mettre au net, voire délèguent cette tâche à d'autres. Mais pour tous, la machine à écrire offre, comme l'a souligné Marshall McLuhan⁴, un lien nouveau entre production et reproduction. Relire un texte dactylographié constitue une étape nouvelle entre le manuscrit (même mis au propre, le cas échéant par un tiers) et la première épreuve d'imprimerie. Si les insuffisances de l'appareil ne permettent pas une mise en page professionnelle⁵, le passage par le clavier donne immédiatement à voir son texte à distance, comme un imprimé. La standardisation, tant des machines que des documents⁶, ajoute une uniformisation qui neutralise l'expressivité. C'est là une étrange expérience de dépersonnalisation.

À cette extériorisation s'en ajoute une seconde: la machine à écrire n'est plus éprouvée comme le prolongement de la main que constitue l'outil graphique. Même avec la dextérité d'un dactylographe (la frappe à dix doigts sans regarder le clavier a été théorisée dans les années 1880), l'alliance du corps et du mécanique est contraignante. L'écriture cesse d'être un flux (un fluide) pour devenir un heurt. Elle se fait aussi sonore, et plusieurs auteurs sont sensibles à ces bruits et à ces rythmes nouveaux.

Pour préciser la portée de ces changements de gestes et d'habitudes auxquels il est particulièrement attentif, Friedrich Kittler cite Heidegger: « La machine à écrire arrache l'écriture au domaine d'essence de la main, c'est-à-dire de la parole⁷ » – ce qu'il reformule de manière moins essentialiste: avec la machine à écrire, « l'acte d'écriture [a cessé] d'être un acte de lecture et ce faisant d'advenir par la grâce d'un sujet⁸ ».

Cette analyse mérite pourtant d'être nuancée car écrire directement à la machine engage autrement le corps et l'esprit du scripteur. L'exercice impose par exemple une concentration particulière, pour éviter les erreurs ou les regrets. Si la machine à écrire ne signifie pas la fin du brouillon, elle sonne la fin de la rature, celle que l'on inscrit dans le mouvement de



Jürg Laederach, *G-Schichten und R-Zälungen* (SLA-Laederach).

taxique et géométrique, une neutralité impersonnelle (qui prend le contrepied de l'explosion typographique permise au début du xx^e siècle par la diffusion de la linotype et de la monotype) en utilisant la machine à écrire pour sa sobriété, la pauvreté de ses effets. L'autre voie, notamment le « spatialisme », accorde plus de place à la dimension visuelle, allant parfois jusqu'à dessiner avec la machine ou proposant des effets d'expansion / dissémination des lettres dans la page qui libèrent, grâce à la délinéarisation, des associations verbales. Dans les deux cas, la langue est réduite au mot, voire à la lettre, qui portent la puissance suggestive du langage.

Écarts de conduite

Avec ce dernier cas, on est passé à autre chose, car le rapport à la contrainte s'est inversé. Dessiner avec la machine, c'est rompre avec tout ce pour quoi la machine à écrire a été conçue : la lisibilité, la rapidité et la neutralité. Au contraire, la délinéarisation, obtenue au prix de manipulations techniques incongrues, perturbe la lecture. Henri Chopin les décrit précisément :

Les dactylo-poèmes (ou typewriterpoems) mettent en relief leurs motifs, leurs dessins, leurs formes, chacun d'eux se *construisant* dans et par l'alphabet latin qui est plus géométrique que calligraphique pour la vision. Les formes de cet alphabet [...] nous proposent maintes vibrations visuelles que l'on sait varier à l'infini si l'on déplace la feuille de papier sur le chariot de la machine à écrire, par exemple en la « tapant » dans les deux sens, de haut en bas, et l'inverse, du bas en haut, ou encore lorsqu'on place la feuille en diagonale ; bien entendu le chercheur / dactylographe programme ses « effets » visuels¹⁰.

On peut voir bien sûr dans ces multiples détournements, qui peuvent aller jusqu'à l'illisibilité (en particulier les superpositions obtenues en bloquant le chariot), une forme de lutte contre l'outil, la volonté de vaincre la résistance du mécanique. Mais on peut aussi considérer ces interventions sur l'objet comme une « extension du domaine » du *medium*, dont la condition est d'échapper à la perspective utilitaire. Dans la description qu'en donne Chopin, la machine à écrire est devenue pur *medium*, libérée de la fonction d'information et de communication au profit de la fonction poétique : c'est par l'économie d'effets qu'elle produit une expressivité visuelle, d'où naît pour le lecteur / spectateur, de ce fait plus conscient de l'acte de lecture et plus actif dans la construction du sens, un faisceau de significations.

Une lettre d'amour à la machine à écrire, pour revenir aux propos de Peyrière, paraît donc choquante parce qu'elle semble tenir l'émotion à distance du fait de la médiation mécanique. Pour autant, les écrivains ont su faire de la machine à écrire l'instrument d'une approche renouvelée de la création, qui impulse une rythmique spécifique et qui, par le détournement de l'usage, engage aussi le lecteur.

l'écrit. La machine situe ainsi l'écriture dans une sorte de présent irréversible (c'est tout l'intérêt de l'expérience de Jack Kerouac qui affirme avoir écrit son roman *On the Road* d'une traite sur un unique rouleau de papier).

Écarts de style

Un tel changement dans la relation du corps à l'écrit se traduit dans la pratique d'écriture. S'il est difficile de parler de « style mécanique » (car la machine n'est pas le seul facteur des évolutions littéraires du début du xx^e siècle), la rapidité, l'efficacité, la froideur de l'exécution, mais aussi les bruits et les rythmes associés à la machine ont inspiré des recherches stylistiques. La contrainte mécanique peut l'expliquer : Kittler rappelle que Nietzsche est passé aux aphorismes lorsqu'il est passé à la machine à écrire⁹. Mais cette contrainte rejoint une perception plus générale au début du xx^e siècle : concision et objectivisation sont la traduction dans la langue des effets de la modernité mécanique, dont la machine à écrire est exemplaire.

La poésie, qui développe tout au long du xx^e siècle une réflexion sur les *media*, va particulièrement s'intéresser aux potentialités de la machine à écrire. Le milieu du xx^e siècle a été le moment d'exploration le plus intense, correspondant, avant la diffusion de l'ordinateur personnel, à l'apogée des machines portatives. Deux grandes tendances se distinguent, qui ont en commun de vouloir « objectiver » la langue pour échapper à l'effusion subjective. L'une, la « poésie concrète », principalement dans les pays de langue allemande et au Brésil, cherche le dépouillement syn-

1 Roger Laufer, « La machine pour écrire », in *Machines à écrire. Des claviers et des puces : la traversée du siècle*, Monique Peyrière (dir), Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 121.

3 Monique Peyrière, « La fabrique de l'objet », in *Machines à écrire. Des claviers et des puces : la traversée du siècle*, op. cit., p. 26.

4 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 ; traduction de Jean Paré, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions HMH, 1972 ; chapitre « La machine à écrire. L'âge de la volonté de faire », pp. 283-290.

5 On trouvera aux pages 121-123 de l'article cité de Laufer une liste des principales contraintes et insuffisances typographiques de la machine à écrire.

6 Voir Delphine Gardy, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, Éditions la découverte, 2008, chapitre 2.

7 Martin Heidegger, *Parménide [1942-1943]*, cité par Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, p. 291. Pour ne pas alourdir l'article, je cite directement la récente traduction française de Frédéric Vargoz aux Presses du réel, 2018, p. 332.

8 *Ibid.*, p. 339.

9 Nietzsche avait choisi la « boule écrivante » du Danois Malling Hansen qui impose un très petit format de papier et empêche de voir ce que l'on écrit. Voir Kittler, op. cit., pp. 334 sq.

10 Henri Chopin, *petit livre des riches heures signistes et sonores d'henri chopin*, Paris, Galerie J.&J. Donguy, 1987, s.p. [dernière page] (c'est lui qui souligne).

Il Cembalo Scrivano di Giuseppe Ravizza

Simona Casonato,
(Museo Nazionale Scienza
e Tecnologia Leonardo da Vinci)



© Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci

La macchina per scrivere è una tecnologia che ha fortemente influenzato la comunicazione, il lavoro e la cultura degli ultimi due secoli. Archetipo delle tastiere dei computer, rimane un riferimento anche per le «tastiere» digitali disegnate con i pixel. La collezione storica del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci comprende 138 esemplari, databili principalmente tra il 1895 e il 1920. Tra i nuclei più numerosi menzioniamo le macchine italiane Olivetti (29), le statunitensi Remington (11), Underwood (9), Hammond (6), le tedesche Adlerwerke «Adler» (6) e AEG «Mignon» (5). Il reperto più prezioso, però, precede l'era dei prodotti industriali. Il *Cembalo Scrivano* fu realizzato artigianalmente nel corso dell'800 dall'avvocato Giuseppe Ravizza (1811-1885) di Novara. Si tratta di una rara testimonianza della complessa genealogia di questo strumento di comunicazione.¹

La nascita della macchina per scrivere contemporanea viene solitamente individuata nel brevetto statunitense di Christian L. Sholes e Carlos Glidden del 1867, che gettò le basi per la prima produzione in serie.² Come spesso accade, l'origine dello strumento va però ricercata in episodi di «invenzione» situati in vari luoghi, su un arco temporale esteso. Sin dalla fine

del '700 furono molti gli inventori e i praticanti che diedero forma al desiderio di creare un dispositivo meccanico per scrivere. Spesso l'idea fu associata alla scrittura per i non vedenti; di fatto, nella prima metà dell'800, i vari prototipi concepiti scrivevano alla cieca.³ I diversi esemplari costruiti da Ravizza nella sua vita seguirono questa evoluzione: solo i modelli più recenti furono concepiti per la scrittura visibile.⁴

Il Cembalo Scrivano è composto da circa 800 pezzi di legno e metallo. Alcune sue caratteristiche divergono poi stabili nei prodotti industriali, mentre altre sono sui generis. La tastiera comprende 31 tasti con lettere, segni di interpunzione e un tasto per la spaziatura. I tasti, su due file, in madreperla (scuri) e avorio (chiaro), ricordano il pianoforte, come suggerisce il nome. Le lettere sono disposte in parte in ordine alfabetico, in parte secondo la frequenza d'uso; le vocali sono raggruppate insieme. Premendo i tasti, le leve di legno su cui sono montati azionano dei martelletti con caratteri in rilievo, che imprimevano i segni sul foglio attraverso un nastro inchiostro. I meccanismi di trascinamento automatico del carrello e del nastro sono realizzati con elementi di orologeria. Un filmato girato nel 1955 circa mostra una donna premere con scioltezza i tasti – prassi oggi discutibile sotto il profilo della conservazione – sottolineando come l'operatività del Cembalo fosse già quella contemporanea.⁵

Non è ancora stato possibile attribuire una datazione certa all'oggetto, su cui occorre riprendere le ricerche interrotte dal Museo tempo fa. È sicuramente antecedente al 1882, anno in cui Ravizza scrisse nel proprio diario di aver ultimato la sedicesima e ultima versione. Il primo modello era stato costruito nel 1837.

Laureato in legge a Torino, Giuseppe Ravizza fu un intellettuale poliedrico che visse tra Novara e Livorno. Rivestì cariche pubbliche, pubblicò volumi di storia locale e si occupò costantemente, e personalmente, del miglioramento della sua macchina. Solo tre modelli verranno ufficializzati con un brevetto: nel 1855, nel 1856, a Torino, e nel 1883, a Livorno. L'attestato garantiva «la privativa industriale d'un trovato» e veniva rilasciato senza «esame preliminare del merito intrinseco»: non ci dice perciò molto dello stato dell'arte di macchine simili in Italia. A parte un tentativo fatto nel 1883, in associazione con il commerciante milanese Carlo Fantoni, Ravizza non riuscì mai a trasformare il Cembalo in un prodotto commerciale.⁶

L'esemplare in foto arrivò al Museo nel 1955, grazie alla Olivetti, che collaborò alla realizzazione di una «Mostra celebrativa della invenzione della macchina per scrivere» in occasione del centenario del primo brevetto.⁷ L'evento suggeriva il primato dell'Italia su di un'invenzione percepita da tutti come americana: una lettura che sottolineava la crescita sul mercato mondiale della celebre azienda di Ivrea. Questa impostazione, che oggi può apparire retorica, è tradizionale nei grandi musei della scienza, da sempre legati al mondo dell'industria. Tuttavia, è interessante notare come dobbiamo all'interessamento diretto della comunità industriale la salvaguardia del patrimonio culturale della storia della tecnologia.⁸

1 Gli oggetti menzionati attualmente non sono esposti, ma custoditi nelle Collezioni di studio.

2 Avviata nel 1872. Si v. <https://lemelson.mit.edu/resources/christopher-sholes>, cons. il 20/04/2022

3 F.A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter. Writing Science*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 189.

4 G. Aliprandi, *Giuseppe Ravizza attraverso le pagine del suo diario*, Novara: E. Cattaneo, 1942

5 Documentario «Museo della Scienza e della Tecnica», s.d. (post 1955), Teche Rai, id.P70365/142

6 G. Aliprandi, op. cit.

7 Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci, *Mostra celebrativa della invenzione della macchina per scrivere sotto gli auspici del Ministero della P.I. Centenario del brevetto di Giuseppe Ravizza*, Milano, 1955.

8 Olivetti contribuì alla realizzazione della mostra economicamente, culturalmente e operativamente.

Klappern gehört zum Handwerk: Der Sound eines Schreib-Instruments

Magnus Wieland

Pätsch. Pätsch. Pätsch, Pätschpätsch, und Pätsch. – So wie in Dieter Bachmanns Roman *Die Gärten der Medusa* klang es fast ein Jahrhundert lang. Es war der Sound der Schreibmaschine: «Hastiges Pätschpätschpätsch, das Aufschlagen der Typenhebel auf dem stets zu wenig straff gespannten Papier einer mechanischen Schreibmaschine, das Surren des Wagens beim Zeilenwechsel, dann stolpernd weiter, pätschpätsch, pätsch».¹ Dieser Klang, der Redaktionsstuben, Direktionsvorzimmer und Dichterbuden gleichermaßen erfüllte, ist heute abgelöst durch das feinere Klickern der Laptoptasten und den elektronischen Tönen der Smartphones. Dieter Bachmann jedoch gehörte als Journalist und Schriftsteller noch zur Generation, die mit dem Klappern der Schreibmaschine sozialisiert worden ist. Im Gespräch mit Paul Nizon, der bis heute seinem mechanischen Tasteninstrument treu geblieben ist, erwähnt er «das Klappern, das mich durch mein ganzes schreiberisches Leben, also durch mein ganzes, begleitet hat, mein eigenes, unerschrockenes Berufsgeräusch auf wechselnden Maschinen».²

«Typewriters, like phonographs, involved sound in the process of inscription», konstatiert die Medienhistorikerin Lisa Gitelman diesen Umstand lakonisch.³ In seiner Autobiographie erinnert sich Urs Widmer ungleich emphatischer an den unverkennbaren Sound, den er als «Zaubergetöse» und «Urmelodie» der väterlichen Schreibmaschine noch im Ohr hatte: «Ein Rattern, ein Ratschen. Das Geklingel einer Glocke auch, in stets ähnlichen Abständen. Jedes Mal hörte dann das

Rattern auf, und das Ratschen setzte ein. Pausen auch, kurze, nach denen das Trommeln umso vehementer wiederkam, als müsse eine verlorene Zeit eingeholt werden. Kurbeln und Schnarren.»⁴ Doch nicht nur auditiv, auch rein äusserlich glichen zumindest die frühen Modelle der Schreibmaschine eher Musikinstrumenten, zumal sie sichtbar an der Optik und Haptik von Pianotasten orientiert waren: «die Steuerung von Schreibmaschinen per Keyboard» wurde «mit direktem Rückgriff auf die Klaviatur entwickelt».⁵ 1857 patentierte Samuel Francis in New York sein «literary piano», wie er seinen Typewriter-Prototyp nannte; aus demselben Zeitraum stammt auch das «cembalo scrivano» des italienischen Erfinders Giuseppe Ravizza.⁶

Es ist von daher nicht verwunderlich, wenn Paul Nizon seine lebenslange Arbeit an der Schreibmaschine mit derjenigen eines «Jazzpianisten» vergleicht: «Ich schreibe eine Ohrensprache, ich instrumentiere beim Schreiben, meine Sprache ist mein Instrument, ich lege die Finger auf die Tastatur meiner Schreibmaschine wie der Pianist die Finger auf die Tasten des Pianos legt, ich schliesse die Augen und beginne zu spielen.»⁷ Indem er sich seinem Spiel hingibt und sich von ihm leiten lässt, wird der Autor selbst zur Schreibmaschine, wird «Instrument und Instrumentalist in einer Person». Damit ist Nizon nicht alleine: Die Schreibmaschine gewann ihre umgreifende Popularität in der Jazz-Ära, weshalb öfters Vergleiche mit musikalischen Metaphern gezogen wurden, um die neue Technik des Schreibens an der Klaviatur der Maschine zu erläutern. So erklärt auch der damals tonangebende Medientheoretiker Marshall McLuhan: «An der Schreibmaschine hat der Dichter auf sehr ähnliche Weise wie der Jazzmusiker das Erlebnis des Darbietens in Form des Komponierens.»⁸

Werner Bergengruen moduliert (und persifliert gleichsam) diese Erfahrung in einer Novelle, die während seiner Schweizer Jahre 1967 im Zürcher Arche Verlag erscheint. Darin wird ein junger Poet auf seltsame Klänge aufmerksam, die von einem Mädchen herrühren, das auf einer alten Schreibmaschine tippt: «Jedes Mal, wenn eine Zeile vollgeschrieben war, gab es ein an die Notbremse erinnerndes Blechgeschopper, viel zu laut für seinen Zweck. Der junge Mann sah ihren Fingern zu. Sie erscheint ihm wie eine Pianistin.» Der Jüngling erwirbt die Maschine und «klapperte» auf ihr «los», so «wie er ehemals nach dem Vorbilde seines Vaters auf dem Cornet-à-piston phantasiert hatte». Der musikalische Sound der Maschine entfaltet dabei (s)eine inspirierende Wirkung: «Sie führte des jungen Mannes Geist, wie sie seine Hand führte, auch sie schien zu spielen». Die Geschichte nimmt dann ihren erwartbaren Verlauf: Die alte Maschine wird durch eine bessere, geräuschlosere ersetzt, doch damit schwindet auch die Inspiration: «Er saß vor der neuen Maschine und versuchte zu schreiben. Aber es fiel ihm nichts ein.» Was er auch schrieb, es erschien ihm alles «unfarbig und ohne Klang».⁹

Nicht *Pätschpätsch*, sondern *ticktick* machte Ludwig Hohl, als er 1937 abgeschieden in Den Haag seine Noti-

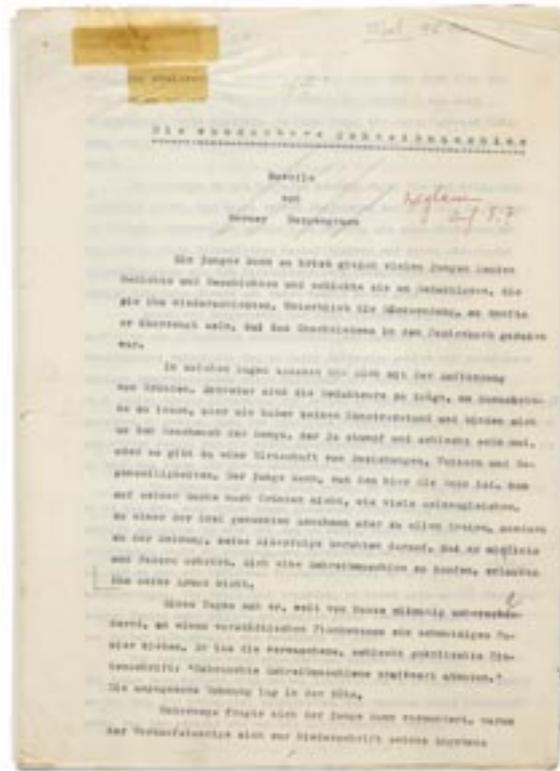


Dieter Bachmann: Recherche-Unterlagen zu *Die Gärten der Medusa*, A-1-f-6.

zen abtippte. Ein damals in jenen Breitengraden anscheinend ungewöhnliches Geräusch, das die Neugierde der Nachbarkinder erregte: «Die Kinder sagten, wie viel doch der Nachbar arbeite! Morgens, mittags höre man ihn ticktick machen, am Abend wieder und noch spät in der Nacht». Und sarkastisch fügt Hohl an: «Endlich habe ich also die erste Anerkennung gefunden, freilich nur bei Kindern, und nur, weil ich ticktick mache ...» Hohl war sich bewusst, dass das «mechanische Schreiben» eine inferiore Tätigkeit war, die insbesondere von Sekretärinnen erledigt wurde, nicht zuletzt deshalb, weil Frauen aufgrund des häuslichen Klavierspiels für diese Arbeit prädestiniert erschienen.¹⁰ Indem Hohl mangels einer Assistentin selbst die Maschine bediente, war er «sozusagen in untergeordneter Stellung, in Diensten bei [sich] selber» angestellt und Typist und «Meister» zugleich.¹¹ Während die gedankliche Arbeit des Meister jedoch geräuschlos von sich geht, macht die rein handwerkliche Arbeit des Tippens ordentlich Lärm. Dafür zieht sie, wie Hohl mit feiner Ironie bemerkt, auch grössere Aufmerksamkeit auf sich. Der Geistesarbeiter bedarf offenbar des Klapperns, damit sein Handwerk überhaupt wahrgenommen wird.

«Blamm. Ragadaga ratatat. Pschaka tak tak.» So erklingt es wiederum im Debutroman von Dorothee Elmiger *Einladung an die Waghalsigen* (2010). Dort handelt es sich jedoch nicht (oder nicht nur) um das Geräusch einer Schreibmaschine, sondern (auch) eines Repetiergewehrs der Firma Remington, die indes – wie die Erzählerin fachkundig zu berichten weiss – auch das erste handelsübliche Modell eines Typewriters herstellte: «Im Jahr 1816, las ich, hatte der dreiundzwanzigjährige Schmied Eliphalet Remington mit der Herstellung von Schrotflinten und Gewehren begonnen. Jahre später wurde außerdem die Produktion von Schreibmaschinen aufgenommen.»¹² Tatsächlich klang das laute Klappern der Schreibmaschinen mitunter ähnlich wie Maschinengewehr-Salven, was den Historiker Michael A. Adler zur Bemerkung verleitete, dass ein mittelgrosses Büro, ausgestattet mit einer Serie Schreibmaschinen, problemlos «a satisfactory soundtrack to a First World War movie» beisteuern könnte.¹³ Schliesslich sind es sogenannte «Anschläge», welche sowohl im Krieg wie beim Maschinenschreiben den Takt vorgeben.

Nicht zufällig interessierten sich deshalb die kriegsbegeisterten italienischen Futuristen auch für das Klangpotential der Schreibmaschine. Wie aus dem Beitrag von Philipp Schönthaler in diesem Heft hervorgeht, versäumten die historischen Avantgarden zwar die kreative Anwendung des maschinellen Schreibens für spezifisch poetische Verfahren wie die Parole in Libertà oder die Écriture automatique. Wo die Schreibmaschine innovativ zum Einsatz kam, waren weniger literarische, sondern klangliche Experimente. Der Futurist Giacomo Balla entwarf bspw. eine «musikalische» Darbietung mit dem Titel *Onomatopea Rumorista Macchina Tipografica* (1914), bei der zwölf Personen gleichzeitig – im Sinne der futuristischen *arte dei rumori* – lautmalend Schreibmaschinengeräusche erzeugen sollten. «Settesettesette [...] tèt.tèt.tèt.tèt [...] sta—sta—sta—sta—sta [...] scscscscscspsspscs [...]» – so wie es auch in den oben zitierten Typewriter-Sounds bei Bachmann,



Werner Bergengruen: Typoskript zu *Die wunderliche Schreibmaschine* im Arche Verlagsarchiv, A-09-b-62.

Hohl und Elmiger nachhallt. Während es sich da also noch um eine klangliche Imitation handelte, kam im Kreis der Pariser Dadaisten, die mithilfe zweckentfremdeter Geräte dilettantischen Jazz aufführten, die Schreibmaschine als Geräuschquelle direkt zum Einsatz. So integrierte Jean Cocteau in die Aufführung des gemeinsam mit Erik Satie und Picasso konzipierten Ballets *Parade* (1916/17), allerdings ohne Saties Kenntnis und deshalb zu dessen grossen Ärger, als Störmomente auch das Geklapper von Typenhebeln.

Der Versuch sollte Schule machen: 1950 schreibt der US-amerikanische Komponist Leroy Anderson sein Stück *The Typewriter* für Orchester und Schreibmaschine, die als Perkussionsinstrument dient und von einem professionellen Schlagzeuger bedient resp. «gespielt» wird. Für die Schweizer Landesausstellung von 1964 arrangierte der weltbekannte Zürcher Avantgarde-Komponist Rolf Liebermann die Symphonie *Les Echanges* für 156 Maschinen, darunter auch eine Batterie von Schreibmaschinen, die im Stakkato den Rhythmus hämmerten, und nahm damit die Techno-Musik von Yello vorweg, die später allerdings nicht der Schreibmaschine, sondern dem Bostich musikalisch Tribut zollten. Doch ungefähr zur selben Zeit popularisierte der Schweizer Bandleader Bo Katzmann die Schreibmaschine als Rhythmus-Instrument im Pop-Bereich für den Song *I'm in love with my Typewriter* (1983). Der Titel ist bewusst zweideutig, da auf Englisch mit Typewriter auch die Sekretärin, welche die Maschine bedient, gemeint sein kann, was für zahlreiche schlüpfrige Vaudeville-Scherze zu Beginn des 20. Jahrhunderts sorgte. So trat in den Staaten der 1910er Jahre eine Gruppe von attraktiven jungen Damen unter dem Namen *The Blonde Typewriters* auf, die Lieder, Sketches und Tänze vorführten – und diese konsequenter Weise auf der Schreibmaschine rhythmisch begleiteten.¹⁴

1 Dieter Bachmann, *Die Gärten der Medusa*, Zürich, Limmat, 2015, S. 225.
 2 Paul Nizon, Dieter Bachmann, *Ein Schreibtisch in Montparnasse. Ein Gespräch*, Göttingen, Wallstein, 2011, S. 49.
 3 Lisa Gitelman, *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, University Press, 1999, S. 216.
 4 Urs Widmer, *Reise an den Rand des Universums. Autobiographie*, Zürich, Diogenes, 2013, S. 24.
 5 Maren Haffke, *Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2019, S. 64.
 6 Siehe dazu den Beitrag in diesem Heft auf S. 9.
 7 Paul Nizon, *Die Zettel des Kuriers. Journal 1990–1999*, hrsg. von Wend Kässens, Frankfurt a.M., Suhrkamp 2008, S. 21.
 8 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1970, S. 253.
 9 Werner Bergengruen, *Die wunderbare Schreibmaschine. Zwei Erzählungen*, Zürich, Arche, 1967, S. 12, 20, 21 und 33 f.
 10 Lisa Fine, *Un genre venu d'ailleurs*, in *Machines à écrire. Des claviers et des puces: la traversée du siècle*, dirigé par Monique Peyrière, Paris, Éditions Autrement, 1994, S. 32–44, hier S. 35.
 11 Ludwig Hohl, *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, S. 461 (VII, 169).
 12 Dorothee Elmiger, *Einladung an die Waghalsigen*, Köln, DuMont, 2010, S. 10.
 13 Michel A. Adler, *The Writing Machine*, London, Allen & Unwin, 1973, S. 233.
 14 Bruce Bliven, *The wonderful writing machine*, New York, Random House, 1954, S. 132.

Schreibmaschinen Machines à écrire Macchine per scrivere

Die geteilte Schreibmaschine: Emmy Hennings

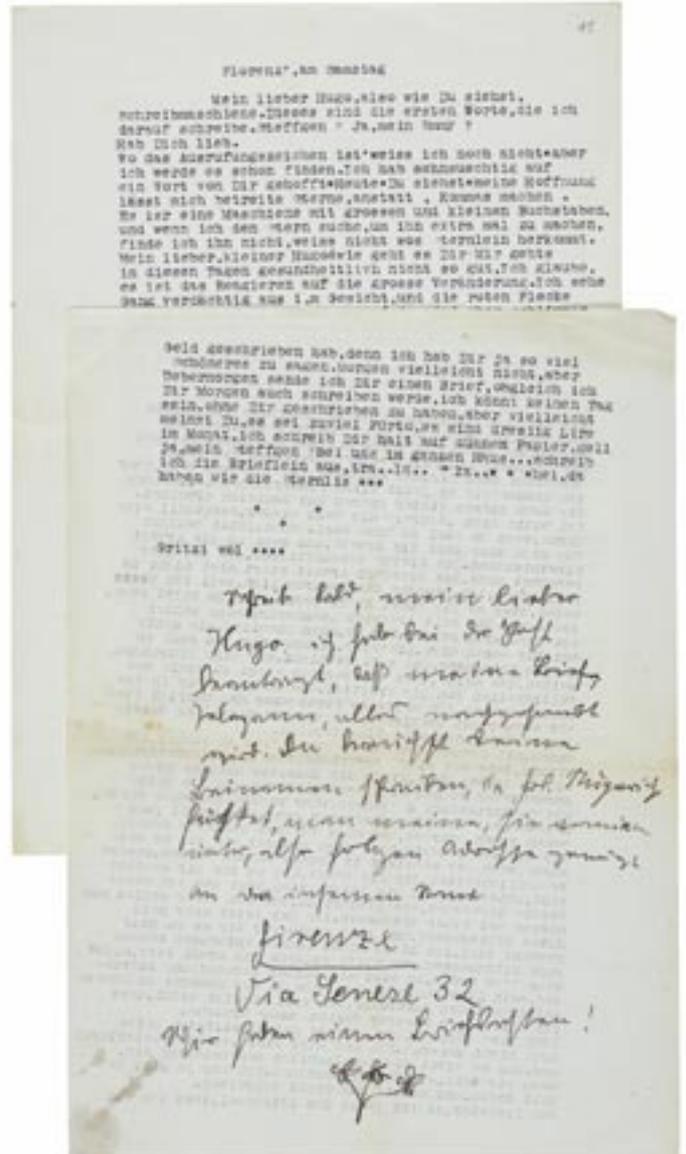
Begeistert berichtet Emmy Hennings 1916 dem Künstler Rudolf Jungs, sie habe nun eine Schreibmaschine, und «es macht mir Spaß zu schreiben, weil es so schnell geht». Um die Texte und Programme zu verfassen, die den Dadaismus begründen sollten, teilten sich Hugo Ball und Hennings in Zürich eine Schreibmaschine. Als sich Ball 1917 ins Tessin absetzte, bat er Hennings mehrmals, ihm diese mitzubringen («Sieh ja zu, Liebling, dass Du pünktlich und *mit der Maschine wegkommst*»). Um seine geliebte, aber offenbar defekte Remington bei Tristan Tzara abzuholen, kehrte Ball selbst nochmals nach Zürich zurück.

Mit Lebensmitteln, Hausrat, Büchern und einer Ziege ausgerüstet, zogen sich Ball, Hennings, deren Tochter sowie der junge Friedrich Glauser im Juli 1917 in eine Sennhütte auf der Alp Brussada zurück. Die Schreibmaschine, die letzterer vier Stunden lang hochschleppen musste, sollte – wie sich Glauser in seinem Bericht *Dada* (1931/32) erinnert – fortan den Takt angeben: «Wir verteilten unter uns die Stunden des Tages zur Benützung der Schreibmaschine [...]»

Hennings war für ihre Arbeit immer wieder auf geliehene Schreibmaschinen angewiesen. So auch während ihres Aufenthalts 1923 in Florenz, wo sie bei ihrem Zimmervermieter eine Schreibmaschine mieten konnte und damit als erstes einen Brief an Ball schrieb. Darin demonstrierte sie deren Qualität und spielte mit alternativen oder fehlenden Zeichen, für die sie die Tasten noch nicht gefunden habe (vgl. Abb.).

Wie der Nachlass belegt, liegen die meisten von Hennings' literarischen Texten in einer Typoskript-Fassung vor. Die Schreibmaschine war ihr wichtigstes Arbeitsinstrument – und doch war dessen Verfügbarkeit keine Selbstverständlichkeit.

Lucas Marco Gisi



Emmy Hennings an Hugo Ball, 13.10.1923. SLA HEN D-01-B-02-HENN-02/09

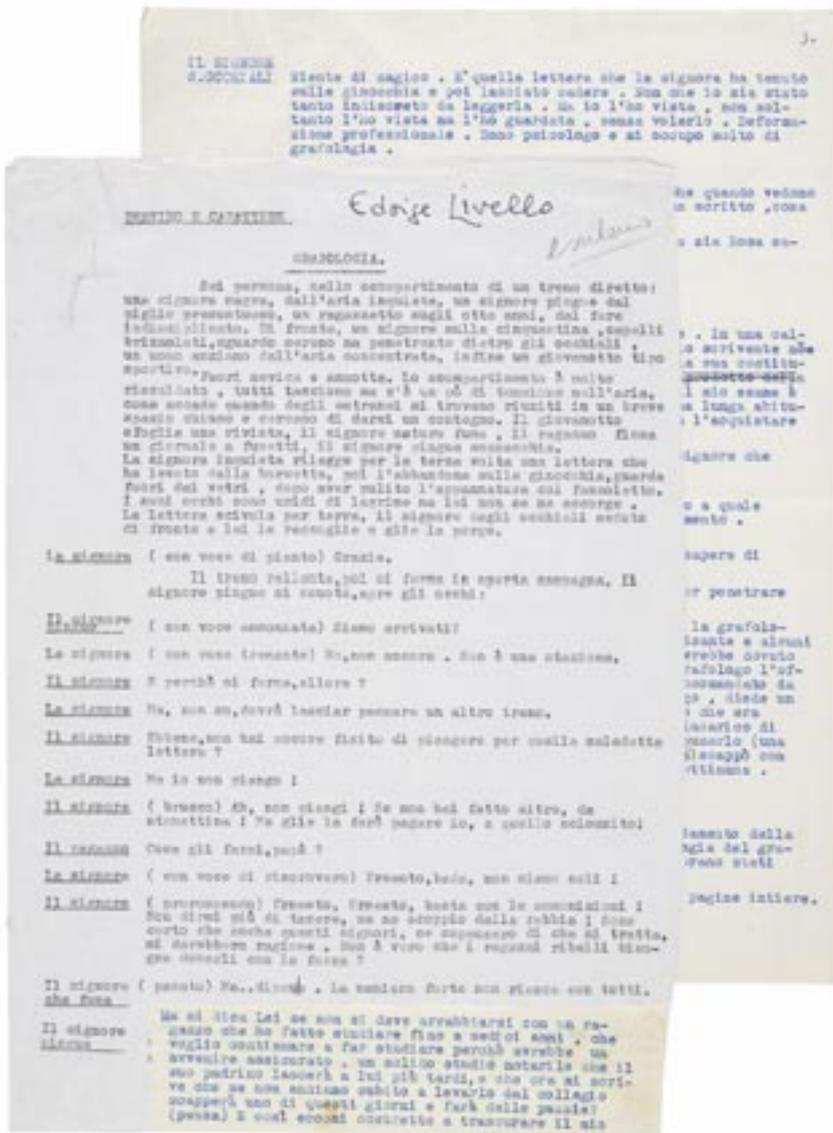


SLA-TV-C-1-24

Corona on the road: Der «Laptop» von Traugott Vogel

Der Schriftsteller und Lehrer Traugott Vogel (1894–1975), Verfasser der beeindruckenden Autobiographie *Leben und Schreiben. Achtzig reiche magere Jahre* (1975), war stolzer Besitzer einer Reiseschreibmaschine mit dem Namen *Corona 3*, die etwas weniger verbreitet war als das Virus gleichen Namens in jüngster Zeit: In den Jahren 1912 bis 1941, in denen die Firma Corona Typewriter Company in Groton NY dieses Modell produzierte und vertrieb, waren etwa 700'000 Stück davon in Umlauf. Eines davon gehörte Vogels berühmten Zeitgenossen, dem vielgereisten Ernest Hemingway (1899–1961), der so beeindruckt davon war, dass er ein recht militarisches Gedicht mit dem Titel *Mitragliatrice* auf das Schreibutensil dichtete und es darin mit einem Maschinengewehr verglich. Die *Corona 3* ist eigentlich ein früher Vorläufer des heutigen Laptops: sie lässt sich zusammenklappen und in einem kleinen Kofferchen mit dem Gesamtgewicht von 2,6 Kilogramm bequem transportieren und auf Reisen mitnehmen. Traugott Vogels Nachlass zeigt, dass er seine Schreibmaschine nicht nur auf Reisen oft und gerne benutzte; es war wohl die einzige, die er besaß... Seine privaten Briefe waren zwar von Hand geschrieben, wie auch die Erstfassungen seiner literarischen Texte. Für spätere Reinschriften und für administrative Angelegenheiten wie Behördenbriefe und -formulare benutzte er hingegen die Schreibmaschine.

Rudolf Probst



ASL-Livello-A-3-b-2

I caratteri visti da Edvige Livello

Edvige Livello (1901-1999) studiò psicologia a Milano e si specializzò in caratteriologia e grafologia a Zurigo. Su questi argomenti Livello ha pubblicato articoli e tenuto conferenze, senza mai trascurare il ruolo che ricopre chi scrive per mestiere. Il percorso formativo fece di lei la prima donna in Ticino a esercitare la professione di psicologa-caratteriologa e, con le autorità cantonali, collaborò in ricerche sulla psicologia degli artisti e dei carcerati. Nella sua produzione letteraria, segno e anima diventano tratti essenziali che si muovono attorno all'ambivalente parola «carattere», ancor di più nell'opera drammatica *Destino e carattere*. Nelle prime pagine di questo lavoro – battuto originariamente a macchina in nero e in blu – uno psicologo che si occupa di grafologia esamina per sommi capi una lettera della famiglia presente nello stesso scompartimento del treno. I personaggi esternano così le loro convinzioni e perplessità portando il pubblico a porsi a sua volta delle domande. Quella più impulsiva Edvige Livello la fa pronunciare al ragazzino «dal fare indisciplinato»: se uno studioso «vedesse la scrittura della zia Rosa» ne capirebbe il carattere?

Daniele Cuffaro

Patricia Highsmith: Schreibend reisen und reisend schreiben
 Die gebürtige Texanerin Patricia Highsmith (1921–1995) verbrachte grosse Teile der 1950er-Jahre auf Reisen in Europa und den USA, bevor sie ab 1963 in England, später in Frankreich und der Schweiz in eigenen Häusern sesshaft lebte. Ihre frühen Reisen, die sie von Venedig nach München, von Paris nach Stockholm oder von Salzburg nach Florenz führten, finanzierte sie – neben dem Schreiben von Romanen – durch Erzählungen und Reisereportagen. Ihre Notebooks waren dabei ebenso unentbehrlich für erste Aufzeichnungen wie ihre Reiseschreibmaschine für die Reinschriften. Durchschläge der Typoskripte schickte sie an die Redaktionen, das Original behielt sie in der Regel bei sich in einer kompakten, transportfähigen Ablage. Doch auch die Kommunikation mit Freunden erfolgte mehrheitlich mit der Schreibmaschine. In einer Zeit, da das internationale Telefonieren noch sehr teuer war, tippte sie täglich mehrere Briefe und begab sich zu den Filialen von Post und American Express, um die Briefe aufzugeben und sich zugleich nach «poste restantes» zu erkundigen. Einige Züge dieser mobilen Existenz finden sich in den Helden ihrer Romane wieder, etwa in ihrem Alter Ego Tom Ripley, der in Italien die *dolce vita* sucht, oder im Schriftsteller Howard Ingham, der seine Schreibmaschine in Hammamet in Tunesien nicht nur zur schriftstellerischen Selbstversicherung braucht, sondern sie auch mal als Waffe gegen einen nächtlichen Einbrecher einsetzt.

Ulrich Weber



SLA-PH-C-07/22



SLA-Widmer-C-01-b-186 (Foto: © Inge Werth)

Urs Widmer: Zwei Schreibmaschinen für eine Dissertation

Das Autorenporträt aus den 1970er-Jahren zeigt Urs Widmer an seinem Schreibtisch sitzend im ziemlich vollgestellten Arbeitszimmer in Frankfurt am Main, wo er von 1967 bis 1984 lebte. Nicht immer hatte sich der Autor mit nur einer Schreibmaschine, im Hintergrund ist die Hermes 9 zu sehen, begnügt. In seiner Autobiographie *Reise an den Rand des Universums* (2013) erinnert sich Widmer sowohl an die Schreibmaschine seines Vaters, deren Laute das Kind als «Herzschlag der Welt» und «Zaubergetöse» deutete, als auch an die beinahe rauschhafte Niederschreibung seiner literaturwissenschaftlichen Dissertation *1945 oder Die «neue Sprache»*. *Studien zur Prosa der «jungen Generation»*. Widmer suchte zu diesem Zwecke die Abgeschiedenheit der Provence und behalf sich gleich zwei Schreibmaschinen, wovon jeder die ihr eigens zugeordnete Funktion zukam: «Ich hatte zwei Schreibmaschinen mitgenommen, die ich nebeneinander auf den Tisch stellte. Vor jede einen Stuhl. Die eine Maschine war für den eigentlichen Text zuständig, die andere für die Anmerkungen. Meine Spielregel war: Ich schreibe jeden Tag, möglichst 14 Stunden lang, und ich schreibe jede Seite nur einmal. Ganz hielt ich mein Konzept nicht durch aber so ziemlich. So dass ich recht flott vorankam. – Rings um mich, über den ganzen Boden verteilt, meine Exzerpte. Ich arbeitete die Zettelkästen ab, in der gottgewollten Reihenfolge der dort eingeordneten Belege.» (Urs Widmer: *Reise an den Rand des Universums*. Autobiografie. Zürich 2013, S. 24 und S. 315.)

Moritz Wagner

Oscar Peer: Pragmatischer Arbeiter am Schreibtisch

Eher spät begann Oscar Peer (1928–2013) Erzählungen und Romane zu publizieren, seinen «Durchbruch» verdankt er wohl dem Prix des Auditeurs de la Radio suisse romande und dem Prix Lipp im Jahr 2000 nach der Übersetzung der Erzählung *Accord* (1978) ins Französische *Coupe sombre* (Ed. Zoé, 1999). Dafür zeigte sich Peer bis ins hohe Alter als unermüdlicher Literat, der täglich am Schreibtisch sass und bis zuletzt an der Überarbeitung früherer Werke in rätoromanischer und in deutscher Sprache feilte. So veröffentlichte er 2010 im Limmat Verlag eine erweiterte Fassung von *La chasa veglia – Das alte Haus*, seiner allerersten Erzählung, die 1952 während seiner Lehrtätigkeit im Val Müstair entstanden war. Wie Pedettis Foto bezeugt, arbeitete Peer noch 1999 mit einer einfachen Schreibmaschine. Bei seiner steten Produktivität nach der Pensionierung muss er sich aber bald von den Vorteilen des Computers überzeugt haben. Fakt ist, dass sein letzter grosser Apple-PC unter den persönlichen Objekten des Autors im Magazin der Nationalbibliothek konserviert wird und dass nebst den zahlreichen Manuskripten und Typoskripten auch elektronische Files zu seinem Nachlass gehören.

Annetta Ganzoni



Oscar Peer in seinem Arbeitszimmer in Chur. (Foto: © Romano Pedretti, 1999)



SLA-Burger-C-1-i-10

Hermann Burgers roter Sportwagen

Abgebildet ist hier ein Protagonist aus Hermann Burgers postum veröffentlichtem Roman *Lokalbericht*, den der Autor im Sommer 1970 noch als angehender Doktorand verfasst hatte. Darin beschreibt der Ich-Erzähler «ein wichtiges Ereignis», nämlich: «den Kauf von zwei neuen Autos. Einen Sportwagen und eine Limousine habe ich mir angeschafft. Feuerwehrrot und zum Streicheln seiner hochstilisierten Karosserie verlockend, steht das Sportcabriolet vor mir, sprungbereit; in diskretem Silbergraugrün glänzt die Limousine, weich anrauschend. Sie haben es natürlich erraten: ich spreche von meinen beiden nigelnagelneuen, meinetwegen jungfräulichen Schreibmaschinen.» Der damals 28jährige Burger nimmt damit im übertragenen Sinn bereits seine spätere Vorliebe für Boliden vorweg: Als arrivierter Autor leistet er sich – nicht zuletzt dank eines fürstlichen Vorschusses des Suhrkamp-Verlags für seine schliesslich unvollendet gebliebene Romantetralogie *Brenner* – tatsächlich gleich zwei Autos, einen knallroten Ferrari Mondial Cabrio 3,2 sowie einen Cavallino rampante numero due, Modell 328 GTS mit abnehmbarem Hardtop. Im *Lokalbericht* jedoch sind mit den Autonamen noch metaphorisch verschlüsselt die klassische Hermes Media gemeint, die nicht mehr überliefert ist, sowie seine rote Olivetti Valentine, die sich noch heute in Burgers Nachlass befindet. Nicht von ungefähr hat er sie behalten: Handelt es sich doch um ein Designerstück des italienischen Architekten Ettore Sottsass. Auch Popikone David Bowie besass dieses Modell – im November 2016 wurde es bei Sotheby's versteigert, für umgerechnet gut 50'000 Franken. Ein Schnäppchen.

Magnus Wieland



SLA-Hännny-A-1-c-5

Reto Hännny's Typoetik

In Reto Hännny's Archiv findet sich eine frühe experimentelle Arbeit auf der Schreibmaschine, die ca. 1976 im Auftrag von Harald Nägeli entstanden ist, bevor er zum notorischen «Sprayer von Zürich» wurde. Die Pointe liegt darin, dass Hännny die Schreibmaschine nicht als simples Schreibgerät, sondern als typographisches Werkzeug bedient. Der Text selbst besteht nur aus einem lapidaren wie selbstbezüglichen Satz, dessen Bestandteile beliebig variiert werden und verschiedene graphische Figuren formen: «Ich darf / kann / soll / muss / einen Text über Papier schreiben». Aus einzelnen Worten oder Segmenten entstehen auf diese Weise unterschiedliche Wortflächen, Rahmen, Kreuze, Gitter, Reihen und Kolonnen, wobei der Text im Flimmern der dichtgedrängten und manchmal auch sich überlagernden Lettern verschwindet und auf den ersten Blick nur die Schriftbilder erkennbar sind. Hännny nutzt die Schreibmaschine nicht konventionell, er zweckentfremdet sie vielmehr für graphische Bildkompositionen, welche den artikulierten Schreibzwang (darf/kann/soll/muss) ganz unterschiedlich ausprägen. Die Skala reicht vom grellen SCHREI, der mit rotem Farbband die ansonsten schwarze Textfläche durchtrennt, bis hin zum nicht mehr sichtbaren SCHWEIGEN, das ohne Farbband direkt mit dem Typenhebel reliefartig ins Papier gestanzt wurde. Darin liegt auch eine Hommage an das gleichnamige berühmte Gedicht von Eugen Gomringer, dem Begründer der konkreten Poesie, die Reto Hännny mit seiner Typoetik konsequent weiterdenkt.

Magnus Wieland

Ulrich Becher: Ein hämmernder Maschinenbekämpfer

Ulrich Becher unterhielt ein zwiespältiges Verhältnis zur Schreibmaschine. Als Schüler lässt er die Eltern wissen, dass er «schrecklicher Weise nicht mehr zum Malen kommen» könne, seit er die Maschine besitze. Es wäre freilich unzutreffend daraus abzuleiten, Komfort und Effizienz der Schreibmaschine hätten den Ausschlag dafür gegeben, dass sich der Meisterschüler von George Grosz gegen die Karriere als Maler und für diejenige als Schriftsteller entschied. Dennoch spricht der angehende Künstler mit der zeitweiligen Verdrängung von Feder und Pinsel durch die Maschine eine quasi dichotomische Medienkonkurrenz an, die er in einem weiteren Brief so beschreibt: «Mein Zimmer ist augenblicklich eine Mischung von Technik und Bohème und Unordnung, zwei Schreibmaschinen, ein Grammophon, eine leere Staffelei, ein blauer Bademantel, sehr viele Papiere, auf der ich meinen Geist in eine große Arbeit produziere [...]» 1933 folgt dann in Anbetracht des neuen Modells (vielleicht die klassische Underwood) das zweideutige Bekenntnis: «Das erste Mal, dass eine Maschine mich begeisterte, ein schlechtes Vorzeichen für einen immer grimmigeren Maschinenbekämpfer wie mich.» Wie Becher die Maschine im Schreibbrauch regelrecht traktierte, davon zeugen die eindrucksvollen Vater-Sohn-Schreibszenen aus Martin Roda Bechers *Dauergäste* (2000): «Uli setzte sich am frühen Nachmittag an die Schreibmaschine. Ich erinnere mich, daß ich mich – ich muss fünf oder sechs Jahre alt gewesen sein – gelegentlich in seinem Zimmer aufhielt, während er schrieb. Ich lag auf dem Fußboden und kritzelte Phantasiebuchsta-

ben auf dünnes Schreibmaschinenpapier, das er mir bereitwillig überließ. Er saß, eingehüllt in dichte Schwaden von Zigarrenrauch, vor der Schreibmaschine – minuten-, oft stundenlang reglos, in Gedanken versunken, um dann von einem Augenblick auf den anderen auf die Maschine einzuhämmern, in Anfällen merkwürdig befreiender Wut.»

Moritz Wagner

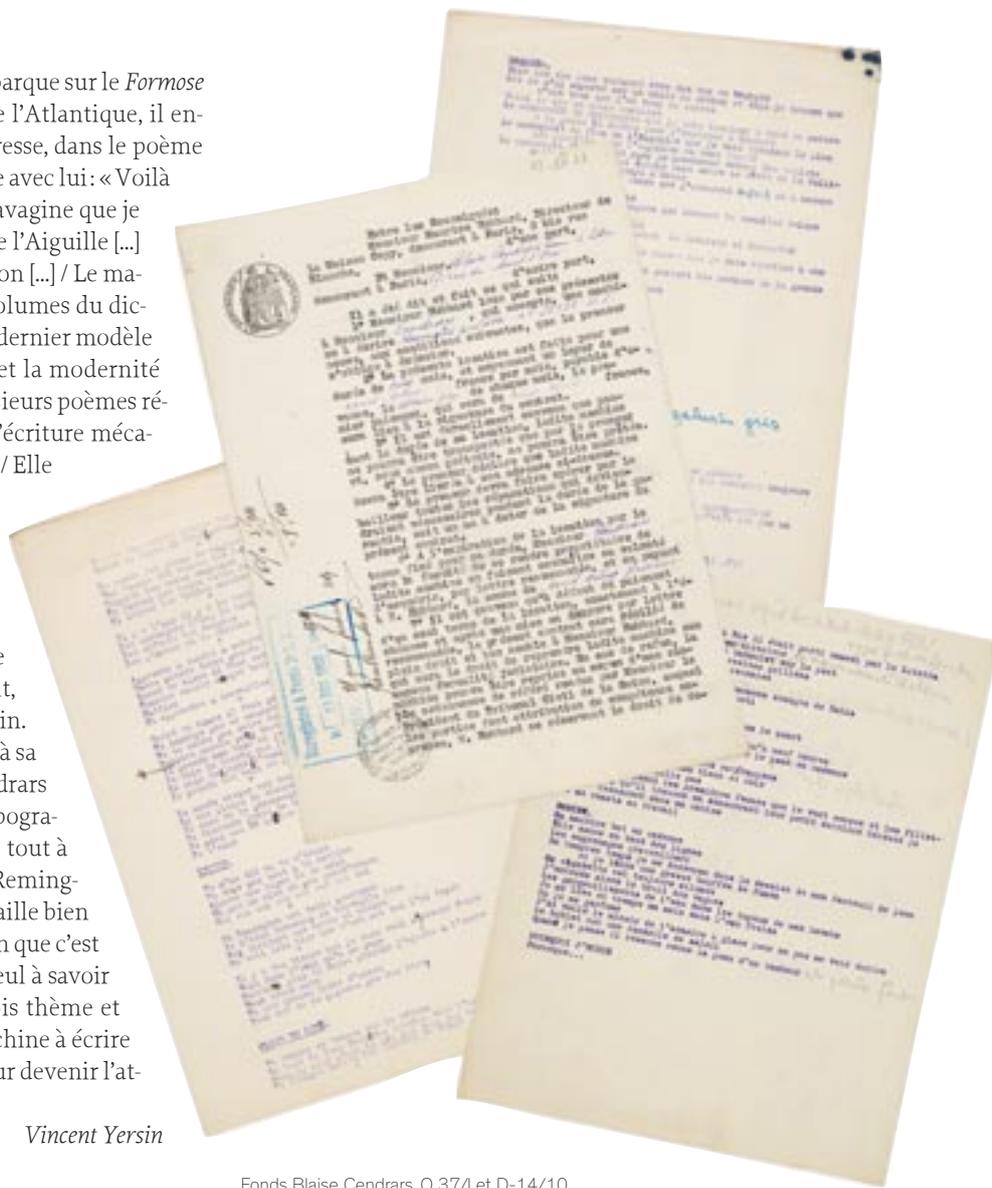


SLA-UB-C-1-c-5-a

Cendrars: la Remington des *Feuilles de route*

Le 12 janvier 1924, au Havre, Blaise Cendrars embarque sur le *Formose* en direction du Brésil. Durant cette traversée de l'Atlantique, il entame la rédaction du recueil *Feuilles de route* et dresse, dans le poème intitulé «Bagage», l'inventaire de ce qu'il emporte avec lui: «Voilà ce que ma malle contient / Le manuscrit de Moravagine que je dois terminer à bord [...] / Le manuscrit du Plan de l'Aiguille [...] / Le manuscrit d'un ballet pour la prochaine saison [...] / Le manuscrit du Cœur du Monde [...] / Les deux gros volumes du dictionnaire Darmesteter / Ma Remington portable dernier modèle [...]». En effet, cette nouvelle machine à écrire, et la modernité qu'elle incarne, Cendrars en fera l'éloge dans plusieurs poèmes rédigés à bord. Dans «Écrire», c'est le rythme de l'écriture mécanique qui est loué: «Ma machine bat en cadence / Elle sonne au bout de chaque ligne / Les engrenages grassement [...]». Pour cette Remington dernier cri, il a passé, le 12 décembre 1923, un contrat de location-vente d'une durée de cinq mois avec Maurice Hubbard, directeur de la Maison Copy, pour la somme mensuelle de cent cinq francs, ce qui représentait un investissement conséquent, mais assurait l'autonomie du travail de l'écrivain. Dans le poème «Lettre», que l'on devine adressé à sa muse Raymone Duchâteau restée en France, Cendrars s'enthousiasme pour les nouvelles possibilités typographiques: «Tu m'as dit si tu m'écris / Ne tape pas tout à la machine / Ajoute une ligne de ta main [...] Ma Remington est belle pourtant / Je l'aime beaucoup et travaille bien / Mon écriture est nette est claire / On voit très bien que c'est moi qui l'ai tapée // Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire / Vois donc l'œil qu'a ma page [...]». À la fois thème et condition de possibilité de certains textes, la machine à écrire dépasse chez Cendrars le statut neutre d'outil pour devenir l'attribut par excellence du poète.

Vincent Yersin



Fonds Blaise Cendrars, O 37/1 et D-14/10

Hans Saner: Gänseblumiger Schreibkomfort

Aus dem Nachlass des Basler Philosophen Hans Saner (1934–2017) stammt diese *Butec 1010*, eine elektronische Typenradschreibmaschine aus Schweizer Produktion, wenig mehr als 5 kg schwer und



SLA-Saner-C-1-j-1.5

in den Massen H 11,7 x B 41,2 x T 37,5 cm, Baujahr unbekannt. Solche Geräte sind eine typische Erscheinung der 1980er-Jahre – ein erstes Modell kam 1976 auf den Markt – und sie gelten als finale Entwicklungsstufe der Schreibmaschine vor der Ära von PC und Drucker. Die Technik des Typenrads (im Englischen «daisy wheel» bzw. «Gänseblümchen-Rad») überflügelte bald, auch weil sie relativ kostengünstig war, jene des klassischen Typenhebels und des Kugelkopfs: Die Typen stecken auf sternförmig angeordneten Armen und werden durch Raddrehung in Position gebracht und per mikroprozessorgesteuertem Stift gegen Farbband und Papier geschlagen. Eine weitere technische Besonderheit ist die variabel einstellbare «Schritteilung»: Mittels Knopfdruck kann die *Butec 1010* wahlweise 10, 12 oder 15 Zeichen pro Zoll (= ca. 2,5 cm) tippen.

Eine «einfache Bedienung» und «überragenden Schreibkomfort» verspricht ein Werbeblatt des Herstellers. Wieviel genau Saner dafür auszugeben bereit war, als er das Gerät in einem Fachgeschäft in Basel Aeschenvorstadt (der Kleber der «WELTEN BÜROTECHNIK» haftet noch), ist nicht überliefert. Es dürfte sich jedoch um eine nicht unbeträchtliche Investition gehandelt haben: Für vergleichbare amerikanische Modelle musste man Anfang der Achtziger gut und gerne 700 bis 800 US-Dollars hinblättern!

Benedikt Tremp



SLA-Hesse-C-1-1/91, Dauerleihgabe im Hermann-Hesse-Höri-Museum, Gaienhofen. Foto: (c) Chris Korner, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Hermann Hesse: «Unschätzbare Hilfe» aus New York
 Eine der berühmtesten Schreibmaschinen aus den Hinterlassenschaften eines deutschen Schriftstellers ist Hermann Hesses *Smith Typewriter Premier No.4*, die der Dichter 1908 gebraucht in Konstanz erwarb und mit der er fast alle seine Werke sowie weit über 30'000 Briefe in der charakteristischen Kursivschrift verfasste. Das H 29 x B 38 x T 40 cm grosse und stolze 18 kg schwere, in edlem Schwarz erstrahlende und mit Goldlettern beschriftete Modell stammt aus Syracuse (New York) und war das erste seiner Art, das über eine vollständige Doppeltastatur anstelle einer Umschalttaste verfügte: vier schwarze Reihen oben für Grossbuchstaben und Sonderzeichen, drei weisse unten für Kleinbuchstaben. Gleichzeitig handelt es sich um eine sogenannte «upstrike»-Schreibmaschine, auch als «Blindwriter» bekannt: Die aufrecht im Kreis angeordneten Typen – ihr Korb wirkt von aussen wie ein Käfig – schlagen von unten auf Band und Walze, sodass das unmittelbar Getippte dem Blick verborgen blieb, man also «blind» schreiben musste.

Hesse bekundete anfänglich Mühe mit der für ihn ungewohnten Maschine, «Vor allem das Handgelenk!», klagte er in einem Brief, leide. Doch in kürzester Zeit fand er Gefallen an seiner *Smith*, empfand er den

«Übergang von der Hacke zum Pflug, von der Feder zur Schreibmaschine» als gut und anregend. Und schon bald pries er das Gerät als «ganz unschätzbare Hilfe, die mir alles sehr erleichtert» an – und begann sogar, Freunden und Bekannten «zum Kauf einer Maschine» zu raten.

Benedikt Trempp

Franz Hohler: Die Schreibmaschine als Instrument der Erinnerung

Franz Hohler hat seiner Schreibmaschine in der Erzählung *Yverdon*, publiziert 1970 in der Sammlung *Idyllen*, ein literarisches Denkmal gesetzt. Alle Idyllen tragen die Namen von Orten, und in Yverdon wurden die Maschinen der Marke E. Paillard & Cie. hergestellt. In den Geschäftszweig stieg die Manufaktur erst in den 1920ern ein; vorher, seit den 1820ern, fabrizierte sie Musikdosen und -apparate. Schreib- und Musikinstrumente stehen auch im Zentrum der Kurzgeschichte: Franz Hohlers Maschine war «eine schwarze Hermes Media, die mir mein Vater geschenkt hat, als er sich eine neue kaufte. Er hat sie seinerseits von seinem Schwiegervater bekommen, von meinem Grossvater mütterlicherseits also». Erzählt wird von diesem Grossvater, einem etwas wunderlichen Mann, der an Erdstrahlen glaubte. Seine Karriere als Cellist scheiterte an einem kleinen Finger, der so klein war, so dass «alle Töne zu tief wurden, die er damit drückte». «Yverdon» ist nicht nur ein Denkmal für eine Schreibmaschine, ein für einen Schriftsteller immerhin höchst zentrales «Instrument», sondern eine Erzählung über den Weg von Gegenständen durch die Generationen und über die Erinnerungen, die an sie gebunden sind und die sie jederzeit wieder wecken können: «Ich habe kein Bild von ihm aufgestellt und denke auch nicht mehr viel an ihn, aber alle Musik, die ich spiele, spiele ich auf seinem Cello, und alle Texte, die ich schreibe, schreibe ich auf seiner Schreibmaschine aus Yverdon.»

Joanna Nowotny



SLA-Hohler-C-04-01

Friedrich Glauser und seine Erika

1910 brachte die deutsche Firma Seidel & Naumann – zu dieser Zeit bereits grösster Nähmaschinenfabrikant Deutschlands – mit der «Erika» die erste wirklich portable Reiseschreibmaschine auf den Markt. Der Markenname, nach der Enkeltochter Erika des Firmengründers Bruno Naumann benannt, wurde noch im selben Jahr eingetragen.

Eine in der Tat «patente» Erfindung für einen wie Friedrich Glauser (1896–1938), der selten länger als einige Monate denselben Wohnsitz hatte, wenn man von seinen permanenten Zwangsaufenthalten in «Zuchtanstalten» und «Irrenhäusern» einmal absieht. Eine Erika konnte zwischen Ascona und Basel, Genf und Winterthur, Frankreich, Italien und Deutschland mit auf Reisen gehen. So sind denn fast alle seine erzählerischen und autofiktionalen Texte wie auch ein Grossteil seiner Korrespondenz als Typoskripte mit handschriftlichen Korrekturen überliefert. Dies hatte – neben der von Glauser wiederholt beklagten «scheusslichen Handschrift» – zweifelsohne auch pragmatische Gründe. Denn mittels Kohlepapier konnte er von einem Text gleich mehrere Durchschläge anfertigen und diese auf der Suche nach einer Publikationsmöglichkeit zeitgleich an verschiedene Redaktoren, Zeitschriften und Verlage verschicken. Die Schreibmaschine war sein wichtigstes Arbeitsgerät und das Foto, das Glauser wenige Monate vor seinem Tod im Sommer 1938 in Nervi zeigt, weit mehr als ein Schnappschuss.

Margit Gigerl



Friedrich Glauser in Nervi, Sommer 1938; Foto: Berthe Bendel-Derungs; SLA-Glauser-D-32-g



SLA-Späth

Die «Unschlecht»-Schreibmaschine von Gerold Späth

Für viele Schriftsteller im 20. Jahrhundert – und hier steht für einmal das Maskulinum zu Recht – wurde die Schreibmaschine zum Fetisch: Man denke an Ernest Hemingway, Egon Erwin Kisch oder Jack Kerouac. Die Schreibmaschine versprach rasante, erlebnissimultane Niederschriften und wurde daher nicht selten zum Sinnbild für schweisstreibende Marathonleistungen stilisiert, wenn nicht gar verklärt. Eine solche selbst kolportierte Legende umweht auch die Schreibmaschine, eine Hermes 3000, auf der Gerold Späth 1968 in Ermatingen im leerstehenden «Adler», in dem bereits der NZZ-Feuilletonchef Werner Weber seine Dissertation verfasst haben soll, seinen fulminanten Romanerstling *Unschlecht* «hinaushämmerte», nachdem er ihn ein halbes Jahr lang «täglich 8-9 Stunden» handschriftlich aufs Papier «fetzte». Das Resultat ist ein Originaltyposkript von ca. 10 Zentimeter Dicke und einem Gewicht von mindestens 1 Kilo, zusammen mit sechs Kohlepapier-Durchschlägen. Ein «Kraftakt», dem letztlich auch die Maschine ihren Tribut zollen musste: die «treue zähe robuste Hermes» ist, wie der Autor post festum festhält, «an Erschöpfung gestorben; seither blockiert und irreparabel». Das Relikt ist jedoch im Archiv des Schriftstellers erhalten, zusammen mit einer handschriftlichen Hommage an die geleisteten Dienste, die zugleich das Making-of der spektakulären Textgenese beinhaltet.

Magnus Wieland

Il martellare assordante di Alice Ceresa

Per Alice Ceresa (1923–2001) la macchina da scrivere è sempre stata anche un simbolo per il lavoro di scrittrice a cui ambiva sin da ragazzina. Ne possedeva una propria già da giovane collaboratrice redazionale a Bellinzona. Molte delle sue opere nascevano a partire da note e abbozzi manoscritti e i testi passavano alla macchina da scrivere solo dopo aver raggiunto un certo livello di coesione. Manuale o elettrica che fosse, che si chiamasse Olivetti, Olympia o Smith Corona, la gestazione testuale continuava a lungo e per plurime versioni. Anche i dattiloscritti delle opere maggiori, tra cui *Bambine* (1990), dimostrano come l'autrice abbia scritto e riscritto secondo un sistema personale, con cui durante l'elaborazione riprendeva la numerazione delle singole pagine. Inoltre, Alice Ceresa è stata un'assidua traduttrice: ha iniziato dal famoso tomo di *Heidi* per l'editore Silva (1944–1946) per continuare con i corposi romanzi di Gerold Späth, *L'incredibile storia di Johann il buono* (1977) e *Commedia* (1991), e i numerosi testi di servizio per Pro Helvetia. Non stupisce dunque la testimonianza della compagna, che si ricorda il martellare assordante dei tasti.

Annetta Ganzoni



ASL-Ceresa-C-3-c

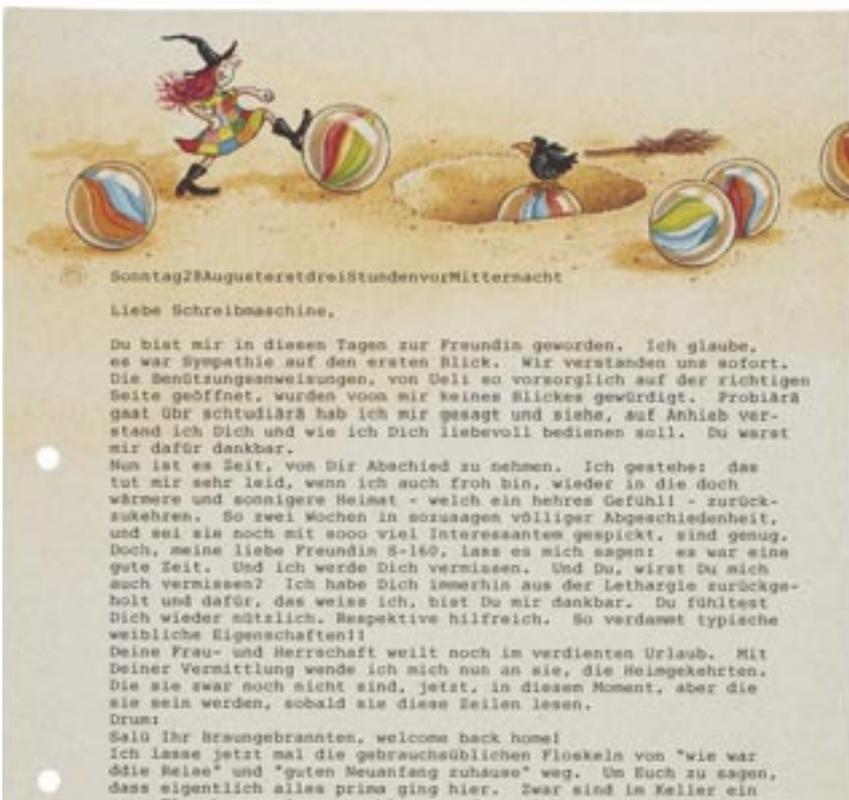
Roud, dactylographe du jeune Chappaz

«J'attends avec beaucoup d'impatience les poèmes promis. Envoyez-les-moi tels quels, sans prendre la peine d'une copie. Je les transcrirai sur ma Corona et vous en enverrai quelques < doubles >, si cela peut vous être agréable». Voilà ce qu'écrivit Gustave Roud à Maurice Chappaz, dans la première lettre de leur correspondance, le 15 juin 1939. Alors âgé de vingt-trois ans, Chappaz, qui n'a encore rien publié, a sans doute remis ces textes à Roud lors d'une visite à Carrouge. Le poète vaudois renverra ces feuillettes à leur auteur dans un courrier du 22 juin de la même année; il y évoque en passant sa propre pratique de la machine à écrire: «Je me hâte de vous rendre vos manuscrits, cher Monsieur Chappaz, et de vous envoyer ces quelques copies. Elles ne sont pas très belles, mais je ne suis pas fort en dactylographie. Si vous me le permettez j'aurais plaisir à faire lire votre poème à mes amis. J'ai gardé un ou deux doubles, et je pensais les faire tenir à C. F. Ramuz, à Auberson, à Georges Nicole.» Ce sera chose faite. Ramuz écrit ainsi à Roud, le 30 juillet, à propos du jeune écrivain: «Ce garçon, un peu balbutiant, plein de maladresse et d'une espèce de sourde violence (qui était venu avec < une > petite bouteille) m'avait paru tout de suite digne d'attention et les vers que vous m'avez envoyés de lui (et que je vous retourne ci-joint) ne peuvent faire que de me renforcer dans mon opinion [...]. Seulement il faudrait leur trouver un débouché (à ces vers): ce n'est pas facile. [...] À vous de donner le coup de pouce.» Cet appui, Roud le fournira en faisant paraître ces poèmes dans *Suisse romande* en janvier 1940. Quant aux tapuscrits, où figure la mention autographe «tapé par Roud», ils seront conservés par Chappaz durant plus de quarante ans, comme les précieux souvenirs de l'aide apportée à un débutant par deux *monstres sacrés* de la littérature romande.

Vincent Yersin



ALS-MC-A-1-3-7 et B-2-ROUD.1



SLA-Mehr-C-4-a-23

Mariella Mehr: Abschied (auf) einer Schreibmaschine

Dass Schreibmaschinen nicht allein als nützliches Schreibgerät und Vehikel der Produktion für Werktypskripte und für Briefe fungieren, sondern selbst durchaus auch Adressat eines solchen Briefes sein können, dokumentiert dieser veritable Abschiedsbrief der Schriftstellerin Mariella Mehr an ihre vorübergehende Urlaubsschreibmaschine, die S-160. Wobei hier die mit grossen Bekundungen der Sympathie verabschiedete Maschinenfreundin ihren Abschied paradoxerweise gleich selbst schreibt, wenn auch formuliert und getippt von der Autorin. Allerdings ist diese Rollenverteilung gar nicht so klar, so trennscharf. So «schreibt» die Autorin der personifizierten Schreibmaschine nicht nur Dankbarkeit dafür zu, dass sie aus ihrer «Lethargie» befreit worden und wieder «nützlich» geworden ist, sondern billigt ihr auch ein Eigenleben zu, das immerhin Züge von Autorschaft trägt. So spielt die liebe S-160 der Autorin bisweilen Streiche und macht aus dem Korrespondenzhaufen des Partners Ueli Ellenberger unversehens den spitzen Ellenbogen: «Und [hat] das Blatt, das Hexenblatt, einfach nicht mehr halten wollen. Was tun? Wenden bitte.»

Moritz Wagner

Lettera 22 – L'inseparabile amica di Anna Felder

Per numerose persone l'Olivetti Lettera 22 è stata una fedele compagna di viaggio, che non è stata abbandonata nemmeno con l'arrivo della scrittura elettronica. Apparsa per la prima volta nel 1950, la Lettera 22 è il secondo modello di macchina da scrivere portatile prodotto dal noto marchio italiano, destinato a diventare un simbolo dell'industria italiana alla pari della Vespa Piaggio (1946) e della Fiat 500 (1957). I suoi tasti sono stati pigiati da mani di autori e autrici celebri, tra cui quelle di Anna Felder (Lugano, 1937). La versione posseduta dall'autrice svizzera è quella inconfondibile blu cobalto, di cui lei stessa va fiera e di cui si è servita per trascrivere i manoscritti di *Tra dove piove e non piove*, la sua opera d'esordio (1972). L'esemplare originale riprodotto nella fotografia è stato esposto in occasione della mostra per il Gran Premio svizzero di letteratura conferitole nel 2018 nella Biblioteca nazionale svizzera ed è oggi conservato nel fondo dell'autrice.

Insomma, la Lettera 22 non è solo un gioiello di fabbrica italiana, ma è anche un supporto di scrittura che ha prodotto opere di primo piano nel panorama letterario svizzero.

Marica Iannuzzi



ASL-Felder-C-04-b

C. A. Loosli langjährige Geschäftsbeziehungen

Carl Albert Loosli (1877–1959) hinterliess nicht nur als Schriftsteller, sondern vor allem auch als engagierter Zeitgenosse und Journalist ein äusserst umfangreiches publizistisches Werk zu sozialpolitisch-pädagogischen, gewerkschaftlichen wie auch kunsthistorischen Themen, für das er auf sein mechanisches Schreibgerät in höchstem Masse an-

gewiesen war. Im Juni 1908 erwirbt Loosli von der Berner Filiale seine neue «Smith Premier Typewriter», die mit ihrem «Full Keyboard» eine Volltastatur mit allen Buchstaben bot und neben der Underwood die meistverkaufte Schreibmaschine dieser Zeit war. Loosli leistet sich zwar nicht das brandaktuelle Modell Nr. 10, sondern lediglich eine SP Nr. 4 zum Neukaufpreis von 625.- Franken. Nach Abzug von 250.- Franken für die eingetauschte «Ideal» blieb immer noch die stattliche Summe von 375.- Franken, die er in Raten von 20 bzw. 25 Franken abstotterte. Im Herbst 1914 ist sie immer noch nicht abbezahlt, so dass Loosli seine «langjährigen Geschäftsbeziehungen» mit der Smith Premier Typewriter Co. bemühen und um Geduld bitten muss. Denn seine Publikationsmöglichkeiten sind nicht nur in Deutschland durch den Kriegsausbruch, sondern seit der Gotthelf-Affäre 1913 auch in der (Deutsch-)Schweiz drastisch eingebrochen. Dies ist einem der über 50 Korrespondenzstücke umfassenden Dossier zur «Smith Premier Typewriter Co.» zu entnehmen. In fast 40 Jahren wird er immer wieder Schreibmaschinenzubehör wie Farbbänder, 100-Stück-Packungen Kohlepapier, Ersatz für abgenutzte Walzen und lädierte Tasten ordern und seiner SP Nr. 4 treu bleiben, die er noch 33 Jahre nach Kauf am 14.8.1941 in eine umfassende Reparatur gibt.



Korrespondenz C.A. Loosli – The Smith Premier Typewriter Co.; SLA-CAL-MS-B-Dq-1752, SLA-Loosli- SLA-Loosli-CAL-C-03-b-2 und SLA-CAL-E-07-B-1-SMI

Margit Gigerl

La Corona portative de Cingria, ou les coquilles créatrices

Ce qui fascine Charles-Albert Cingria dans la modernité technique de son siècle, c'est la possibilité d'y retrouver la fraîcheur de l'archaïque. La machine à écrire ne semble pas échapper à cette règle. Quand il la découvre, il fait part de son enthousiasme à Ramuz, qui aussitôt se munit d'un modèle. Les deux hommes s'amuse alors ensemble à différents essais typographiques, «mettant les chiffres à la place des lettres et semant les x et les z un peu partout en guise de ponctuation» (Hélène Cingria). Par la suite, Cingria se procurera à son tour une machine, une minuscule Corona portative, mais qui pourra se révéler un «enfer», comme il le précise dans *Recensement* (1937): «on met *jamis* pour jamais, *sprot* pour sport. On voudrait mettre *piéd* (piéd métrique) on met *pet*. Heureusement que cela fait éclater de rire.» En outre, des corrections disgracieuses parsèment la page dactylographiée, comme ces pâtés qui raturent un mot trop long placé en fin de ligne. Bref, «ce n'est pas très propre.» On trouve d'ailleurs un tel pâté dans la lettre dactylographiée de Cingria à Georges Borgeaud (ci-contre), où il évoque la relecture des épreuves de *Bois sec, bois vert* – le recueil où figurent ces lignes sur la machine capricieuse... Enfin, «il y a d'autres inconvénients encore. La machine accroche, lacère, plie, gronde, blêmit, soupire.» Pour autant, ses défauts ne sont que le revers de ses qualités: avec elle, la graphie devient imprévue, mobile, «figurative», comme celle des copistes médiévaux. Et parce qu'elle s'affranchit de l'écriture manuscrite, elle confère au travail de rédaction une autre dimension: «On a une tout autre mentalité à la machine. Et c'est assez bien. On se dépersonnalise et c'est ce qu'il faut de temps en temps.»

Fabien Dubosson



ALS-POW-D-4-CIN-3/bois et ALS-Borgeaud-B-2-CIN

La machine à écrire et la petite chatte

Jean Starobinski était très fier de sa petite machine à écrire portable, l'*Olivetti Lettera 22*, que l'Illinois Institute of Technology consacrera meilleur produit de design du siècle. Elle avait été conçue en 1949 par les Italiens Marcello Nizzoli et Giuseppe Beccio.

Jeune professeur à Johns Hopkins de 1953 à 1956, Starobinski y tape ses textes américains. Il rentrera de Baltimore avec une moisson de travaux très avancés: notamment sa thèse sur Rousseau et son Montaigne. Jaqueline Starobinski, son épouse médecin, poursuivait à ses côtés et de son côté sa spécialisation en ophtalmologie; elle est sa première lectrice sans pour autant l'assister dans ses travaux de dactylographie, ce rôle étant dévolu à un affectueux félin: «Je me souviendrai toujours, dira Starobinski, du petit appartement que j'ai partagé avec [mon collègue] Dick Macksey dans l'hiver de 1953-1954 et de ceux où j'ai logé avec Jaqueline les deux années suivantes, dans des *rowhouses* du voisinage de l'Université. Les volumes de la *Correspondance* de Rousseau (Édition Dufour-Plan) étaient alignés sur une espèce d'établi. Notre chatte s'établissait sur mon épaule, et me léchait les cheveux pendant que je tapais à la machine.»

Stéphanie Cudré-Mauroux



ALS-JS-C-06-a et A-01-12-39



SLA-Bachmann-C-4-b

Ein Fossil aus der Evolutionsgeschichte der Schreibmaschine

Eines der ersten kommerziellen Laptops, das sich in den Privathaushalten durchsetzte, befindet sich im Archiv von Dieter Bachmann. In den späten 1980er-Jahren wechselte der Autor das Schreibmedium und ersetzte seine Schreibmaschine durch ein digitales Schreibgerät. Der Sharp PC-4600 überzeugte, so die Werbeanzeige von 1987, nicht nur durch seine Form und Performance, sondern auch durch sein «handliches» Gewicht von «nur 10 Pfund». Was damals als Konkurrenz zur klassischen Schreibmaschine lanciert wurde, wirkt im Rückblick arg archaisch und ist visuell näher mit der Schreibmaschine verwandt als mit heutigen Computermodellen. Ein Zwischenglied in der Evolution vom Typewriter zum Notebook. Das Laptop von Dieter Bachmann ist nach wie vor funktionsfähig – die digitalen Daten wurden gesichert und sind im Inventar verzeichnet.

Kristel Roder

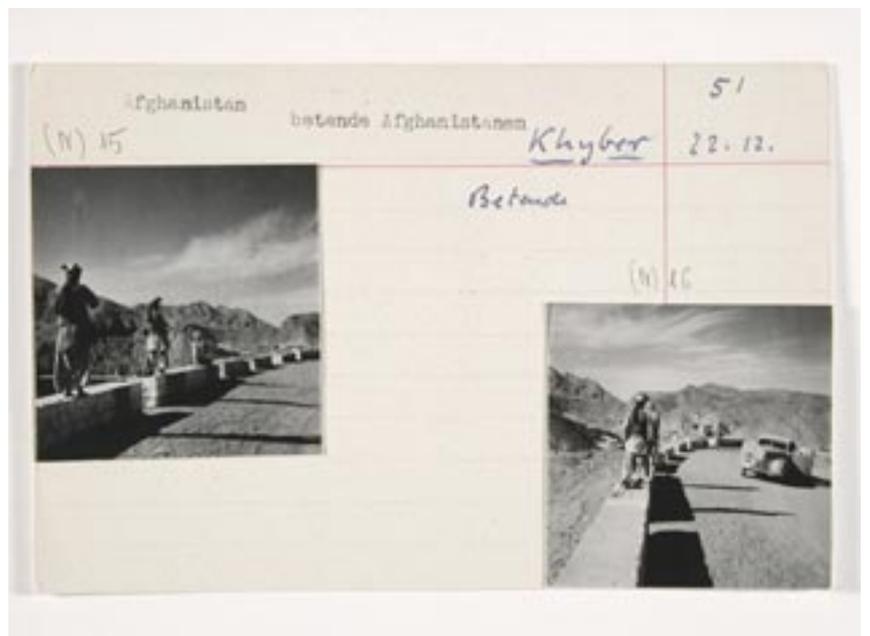
Annemarie Schwarzenbach:

Unterwegs mit Fotokamera und Schreibmaschine

Mit einer Fotokamera und einer Schreibmaschine ausgerüstet reiste Annemarie Schwarzenbach 1939 gefühlt bis an dem «Rand der bewohnten Welt», wie sie in ihrer Korrespondenz festhielt. Ihre Beobachtungen und Erfahrungen dokumentierte Schwarzenbach minutiös auf Karteikarten, die Sie unterwegs mit kleinen Abzügen ihrer Fotografien bebilderte und per Schreibmaschine und Handschrift sorgfältig beschriftete.

Die Karteikarten formen als Sammlung in sich ein kleines Archiv zur Dokumentation von Annemarie Schwarzenbachs Reise. Einem ästhetischen Anspruch folgend, war sie stark dem aufklärerischen Gedanken verpflichtet. Die maschinenschriftlichen Einträge auf den Karteikarten wirken wie eine Überarbeitung und Präzisierung ihrer handschriftlichen Notizen. Auf Basis dieser Dokumentation verfasste Schwarzenbach zahlreiche Reportagen, die sie später in Schweizer Zeitschriften und Illustrierten publizierte.

Kristel Roder

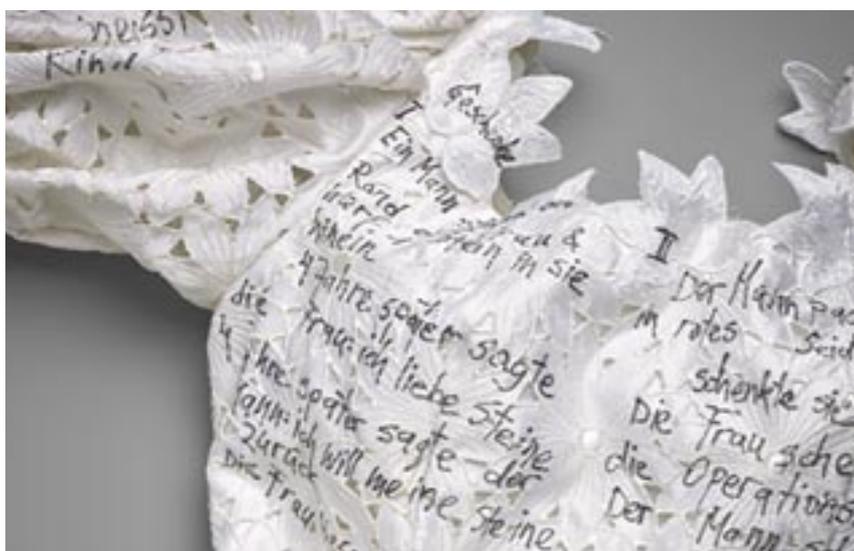


SLA-Schwarzenbach-A-5-22/016

Aufgeschrieben. Stift, Taste, Spracherkennung L'écriture. Entre stylo, clavier et reconnaissance vocale Scrivere. Tra penna, tastiera e riconoscimento vocale Scrivere. Tranter rispli, tastatura e renconuschientscha vocala

Ausstellung, Schweizerische Nationalbibliothek, 16. September 2022 – 13. Januar 2023

Hannes Mangold
Ulrich Weber



Hochzeitskleid mit Text-Spitzen (SLA: Nachlass Aglaja Veteranyi).

Wie wir schreiben und *was* wir schreiben hängen eng zusammen. Was diese pauschale Aussage konkret bedeuten kann, zeigt die Ausstellung «Aufgeschrieben. Stift, Taste, Spracherkennung», die vom 16. September 2022 bis zum 13. Januar 2023 in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern zu sehen ist. Anlass zur Ausstellung gab die Beobachtung, dass in den letzten Jahrzehnten wiederholt neue Aufschreibetechniken den Weg in den Alltag gefunden haben. Von elektronischen Stiften fürs Tablet über die Diktierfunktion auf dem Smartphone bis zu zunehmend unauffälligen Chatbots: Das Aufschreiben befindet sich im Wandel.

Dieser Wandel ist aktuell, aber nicht neu. Wie ein Blick ins Schweizerische Literaturarchiv und in die weiteren Sammlungen der Nationalbibliothek zeigt, wurden die Mechanisierung und die Automation des Schreibens in den letzten 150 Jahren zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten immer wieder betrieben und propagiert. Seit den 1980er Jahren begann sich eine medien- und literaturwissenschaftliche Schreibforschung vermehrt für diese Transformation zu interessieren. Rückblickend wirkt es, als hätte das Aufkommen digitaler Schreibtechniken, die mit dem Personal Computer zu einem Massenphänomen wurden, den analytischen Blick auf Schreibsysteme, -szenen

und -techniken geschärft. Heute analysiert die Schreibforschung den Prozess der Textentstehung als Interaktion zwischen psychologischen, sozialen, kulturellen, technischen und ökonomischen Faktoren. Die Ausstellung «Aufgeschrieben» lädt einerseits dazu ein, dieses Zusammenwirken anhand aktueller Schreibtechniken zu erfahren, etwa im Austausch mit einer eigens programmierten Künstlichen Schreib-Intelligenz, deren Stil und Lexik an Emmy Hennings und Robert Walser geschult wurde. Andererseits blickt sie zurück auf die traditionellen Aufschreib- und Drucktechniken und zeigt, wie Stifte und Schreibmaschinen Schweizer Literaturgeschichte geschrieben haben.

Vom Federkiel und Tintenfass zur «computer poesia»

Der historische Blick richtet sich dabei auf ausgewählte Exponate aus den Beständen insbesondere des Schweizerischen Literaturarchivs und der Graphischen Sammlung. Die Abhängigkeit des *Schreibhandwerks*, des «mestiere di scrivere» (Adolfo Jenni), und der *Schreibprozesse* von den technischen und körperlichen *Schreibmitteln* wird unter verschiedenen thematischen Gesichtspunkten aufgefächert: Heute werden die allermeisten Texte in unterschiedlichen digitalen Formaten verfasst. Die Erscheinung ist aber historisch gesehen noch so jung, dass es heute noch Autorinnen und Autoren gibt, die ihre Texte ohne jedes digitale Hilfsmittel verfassen. Noch in den 1980er Jahren wurden die meisten Seminararbeiten mit mechanischen oder elektrischen Schreibmaschinen ohne Datenspeicher verfasst, während die ersten Autoren begannen, experimentell mit dem Computer zu arbeiten, wie z.B. Franco Beltrametti mit seiner «computer poesia», die sein Nadeldrucker auf Endlospapier ausspuckte (noch klingt das rhythmisch-krächzende Geräusch dieser frühen Geräte für den Heimgebrauch in den Ohren nach). Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde noch mit Feder und Tinte aus dem Fass geschrieben; Peider Lansels Abgesang auf das alte Tintenfass mit Federkiel und Streusand zeugt davon, wie auch Josef Reinharts Schreibkästchen. Auf die aufziehbaren Füllfederhalter folgten bald die ersten Schreibmaschinen, die, zunächst noch als befremdend und entfremdend erfahren, bald zu einem wegen der druckähnlichen

Lesbarkeit und der Vervielfältigungsmöglichkeit (Kohlepapier) nicht mehr wegzudenkenden Hilfsmittel im beruflichen Schriftverkehr wurde. Auch Schriftstellerinnen und Schriftstellern machten bald Gebrauch davon, ob sie nun selbst ihre Texte an der Maschine niederschrieben oder sie von einer Sekretärin ins Reine schreiben liessen.

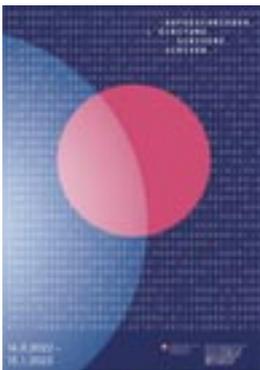
Stimulatoren und Stereotype

Deutlich widerspiegeln sich in den Schreibprozessen und -rollen, insbesondere den Abschreibeverfahren, auch *Geschlechterstereotype* – Friedrich Dürrenmatt hat sie beispielsweise zugleich praktiziert und ironisch in seinem Dramenfragment *Die Sekretärin* reflektiert. Dass das Schreiben mit den unterschiedlichsten Schreibmitteln zur Obsession, zum *Zwang* wie zum *Rausch* werden kann, bezeugen Textdokumente von Gerold Späth, Jürg Laederach und Aglaya Veteranyi; bei ihr findet die Handschrift auch den Weg auf den Leib bzw. auf das Kleid.

Porträts zahlreicher Autorinnen und Autoren am Schreibtisch zeigen die individuelle Ausgestaltung der Schreibwerkstätten. Die schier unendliche Vielfalt der Apparate und Instrumente, von denen nur eine Auswahl präsentiert werden kann, zeugt neben der technischen Entwicklung zugleich von der Individualität der Schreibprozesse, die einen möglichst hindernisfreien Fluss der Gedanken in den Text gewährleisten sollen. Doch zum andern entdecken die Autorinnen und Autoren gerade in den technischen Instrumenten, den Prozessen der Niederschrift und den damit verbundenen *Widerständen* einen eigenen poetischen Mehrwert: Blaise Cendrars singt das Lob der Musikalität seiner Remington («Ma machine bat en cadence / Elle sonne a bout de chaque ligne»), Hermann Burger fügt in sein Romanprojekt *Lokalbericht* angesichts seiner bzw. des Protagonisten «beiden nigelnagelneuen, meinestwegen jungfräulichen Schreibmaschinen» einen virtuosen Exkurs über die Konkurrenz und das Zusammenspiel der eleganten Hermes und der sportlichen Olivetti ein, und Paul Nizon entwickelt aus der Mechanik des Schreibprozesses mit der Maschine eine ganze Metaphorik der Kreation: «Hübscher Einfall, das! Das Wägelchen der Schreibmaschine gleichzusetzen mit den Gedankenschienenwegen und Gedankenfuhren.»

Mobilität und Ästhetik

Während die mechanischen Schreibmaschinen aus den allermeisten Schreibprozessen verschwunden sind und mit Distanz zur schreibhistorischen Episode zusammenschrumpfen, haben sich vielfältige Stifte von der Füllfeder und vom Blei-, Farb- und Filzstift über den Kugelschreiber (ab 1950er Jahren) bis zum Fineliner gegenüber den Entwicklungen erstaunlich resistent erwiesen und ihren Platz im Bereich der ersten Entwürfe und der Korrektur- und Überarbeitungsprozesse behauptet, was in den Nachlässen oft Ausdruck in ganzen Stift-Arsenalen findet. Handschrift bleibt auch als Mittel für *mobiles Schreiben* in Notizheften erhalten, beispielsweise bei Patricia Highsmith, Alice Rivaz oder Christoph Geiser. Zugleich wurden jedoch auch die Maschinen technisch auf Mobilität hin weiterentwi-



ckelt, vom zusammenklappbaren Kofferchenmodell von Traugott Vogel über die legendären Olivetti lettera und Hermes baby bis zu ultraleichten Laptops und Tablets der jüngeren Generationen, ganz zu schweigen von Sprachaufzeichnungsmedien wie z.B. Adolf Muschgs Diktaphon. Dass im Schritt zwischen der Handschrift und der Maschinenschrift (sei sie nun analog oder digital) eine ganze *Ästhetik der Typographie* verborgen liegt, zeigt Karl Gerstners Arbeit als Designer an den Typen für IBM, die sowohl zu einer eigenen Schrift führt (Gerstner original), wie zu einer Reflexion und Demonstration über die Gestaltungsfinessen bei der Verwendung der Bodoni-Schrift.

Geheimnis und Hand-Werk des Schreibens

Während die Schreibmittel revolutioniert wurden, sanken viele Manuskripte in die Unlesbarkeit und damit oft zugleich ins Vergessen zurück, und die Entwicklungen machten Handschrift zum *Geheimnis*. Gewollt (wie etwa in Jakob Flachs Codes für seine verschiedenen Geliebten in seinen Tagebüchern) oder ungewollt: Handschrift ist nicht nur Kommunikationsmittel, sondern auch ein Medium des Verbergens. Nicht nur die Anstrengung der Entzifferung individueller Eigenheiten, auch Handschriften ändern sich. Nur noch wenige können die alte deutsche Kurrenthandschrift lesen, und sei sie noch so elegant und regelmässig wie Rilkes Briefhandschrift; nur einige Spezialistinnen und Spezialisten haben sich über die winzige Bleistift-Kurrentschrift in den Mikrogrammen Robert Walsers gebeugt und diese einer faszinierten Leserschaft in Editionen aus dem Nachlass zugänglich gemacht. Und Carl Spitteler musste selbst seine stenographischen Tagebuchaufzeichnungen transkribieren, damit sein designerter Biograph Jonas Fränkel sie lesen konnte, wobei seine Vertraute und zugleich Fränkels Schwiegermutter Antonie Wilisch als Vervielfältigung wiederum Abschriften dieser Transkriptionen anfertigte und dabei eine eigene Kunst der faksimileartigen Kopie und der diplomatischen Umschrift entwickelte. Was für heutige Menschen eine langwierige Einarbeitung und Leseübung braucht, ist mittlerweile für Software in vielen Fällen ein Kinderspiel: In Sekunden schnelle transkribieren heute spezialisierte Programme alte Handschrift und machen sie wieder zugänglich.

Schreiben lernen ist eine Erfahrung, die jeder Schülerin und jeder Schüler macht, aber es gibt auch ausserordentliche Lernsituationen in Schriftstellerbiografien: So musste die gebürtige Ungarin Agota Kristof nach ihrer Flucht aus Ungarn in ihrer neuen Heimat Neuchâtel das literarische Schreiben in einer Fremdsprache, dem Französischen, neu erlernen. Blaise Cendrars nahm für seine Wahlheimat Frankreich am Ersten Weltkrieg teil, verlor 1915 in der Champagne den rechten Arm und musste mit der linken Hand neu schreiben lernen. Einer der ersten Texte, die er mit links schrieb, sind die «Souvenirs d'un Amputé» über «Notre grande Offensive».

Die Vielfalt der Exponate bestätigt: Schreibtechniken und Schreibmittel gehen vielfältige und fruchtbare Wechselbeziehungen mit Schreibinhalten und literarischer Textgestaltung ein und widerspiegeln Nietzsches Einsicht: «Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.»

Briefe im Netzwerk. Korrespondenzen in Literaturarchiven (20. Jh.)

Lettres dans la toile. Les réseaux épistolaires dans les archives littéraires (xx^e siècle)

Korrespondenzen von Autorinnen und Autoren lassen sich nicht nur als Zeugnisse eines bilateralen Austauschs, sondern auch als Netzwerke betrachten. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken Netzwerke durch die digitalen Erschließungsformen und überinstitutionellen Plattformen, die dynamische Darstellungen der Verknüpfung von Briefabsendern und -empfängern und neue Formen der digitalen Briefedition ermöglichen. Dabei stellt sich die Frage, wie ein Korrespondenznetzwerk – etwa gegenüber einer Publikation von 'bilateralen' Briefwechseln – theoretisch erfasst, editorisch abgebildet oder digital visualisiert werden kann.

In Einzelstudien werden die Konsequenzen der Netzbildung und -abbildung für die Philologien und die Digital Humanities reflektiert und ausgewählte Korrespondenznetzwerke in der deutschsprachigen und französischsprachigen Literatur des 20. Jh. analysiert, die in literarischen Archiven überliefert sind. Gezeigt wird, wie sich Korrespondenznetzwerke konstituieren, wie Autorinnen und Autoren ihren Platz in diesen finden und welchen (symbolischen und materiellen) Nutzen sie daraus ziehen können.

Der literaturwissenschaftliche Sammelband enthält Beiträge in deutscher und französischer Sprache und behandelt, neben methodischen und theoretischen Aspekten, Korrespondenznetzwerke in der deutschsprachigen und französischsprachigen Literatur des 20. Jh. u.a. bei Blaise Cendrars, Le Corbusier, Friedrich Glauser, Hugo von Hofmannsthal, Henri Michaux, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke und Robert Walser.



Hrsg. von Fabien Dubosson, Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz, Göttingen / Zürich, Wallstein / Chronos, 2022. (Beide Seiten, Bd. 7), 304 S., ca. 30 Abb.

Nachlass Jürg Laederach

Jürg Laederach, geboren am 20. Dezember 1945 in Basel, gestorben gleichenorts am 19. März 2018, war ein avantgardistischer Autor und Jazzmusiker. Er studierte an der ETH Zürich Mathematik und Physik und in Basel Musikwissenschaft, Romanistik und Anglistik, ohne das Studium abzuschliessen. Längeren Aufenthalte führten ihn nach Berlin, Paris, New York, Wien, Rom und vor allem immer wieder nach Graz, wo er eng mit dem Autorenkreis um Alfred Kolleritsch und die Zeitschrift *manuskripte* verbunden war.



Jürg Laederach (Foto: © Yvonne Böhler)

Laederach pflegte von Beginn weg experimentelle Literaturformen. Er schrieb insgesamt über 30 grössere Werke, vor allem Prosa – darunter etwa 69 Arten, *den Blues zu spielen* –, aber auch Hörspiele und Theaterstücke, insgesamt ein Werk von «schwindelerregende[m] Sprach- und Denkradius» (Martin Zingg). Er verfasste auch regelmässig Buchbesprechungen und publizierte über 20 Übersetzungen von Avantgarde-Autoren aus dem Französischen und Englischen. Die späten Jahre von Laederachs Schriftstellerexistenz wurden immer stärker beeinträchtigt durch eine Nierenkrankheit, die eine Nierentransplantation notwendig machte. Die letzte Buchpublikation erschien 2011 – bei Suhrkamp, wie die meisten Werke seit seinem Erstling *Einfall der Dämmerung* von 1974.

Der Nachlass deckt alle Lebensphasen ab, ohne dass von einer systematischen Aufbewahrung und Ordnung der Manuskripte gesprochen werden kann. Reiches Material ist insbesondere auch aus den frühen Jahren, noch vor der ersten Buchpublikation, erhalten (vgl. Abb. S. 8 in diesem Heft: *G-Schichten und R-Zählungen*). Auch die Korrespondenz wurde nicht systematisch aufbewahrt, doch finden sich etwa Briefe von Peter Handke, Cees Noteboom, Peter Esterhazy und vielen anderen im Nachlass. Umfangreiche Korrespondenzen von Laederach sind vor allem mit der Partnerin Marianne Schroeder und der Literaturkritikerin Sibylle Cramer erhalten. Laederach hat früh zum Schreiben mit dem Computer gewechselt. Eine Auswertung der digitalen Daten steht noch aus.

Ulrich Weber