

MEMORIAV
BULLETINNr. 17
10/2010AUDIOVISUELLE KULTURGÜTER ERHALTEN
PRÉSERVER LE PATRIMOINE AUDIOVISUEL
PRESERVARE IL PATRIMONIO AUDIOVISIVO
PRESERVAR BAINS CULTURALS AUDIOVISUALS**REPLAY**



3... **EDITORIAL**

DOSSIER REPLAY

- 4... Videowunderwelt
- 7... Fürs Fernsehen fit machen
- 10... Postkarte aus Mykonos
- 12... Éditer, c'est facile!
- 14... Rejouer pour (re)valoriser
- 17... Spielerischer Umgang mit Archivmaterial
- 19... «Der Koppler» und sein einzigartiges Tonträgerarchiv
- 22... VisualAudio: des enregistrements sonores illisibles reviennent à la vie
- 24... Stahlbandaufnahmen des Radios: Kampf um eine Kulturtechnik
- 26... L'épreuve originale et ses copies: entre étude, lecture et accès
- 28... Die kreativen Archivare aus England
- 31... Im Reich improvisierter Studios, rauchender Gäste und Karteikarten

VISIBILITÉ

- 34... Retour d'Angola, retour sur images
- 36... Die «Stimme der Schweiz im Ausland» archivieren
- 38... «Historia(s) en plaid e maletg» – eine Filmsammlung und ihr Nutzen
- 40... Mit Videos auf die Barrikaden

INTERNA

- 42... Mitgliederporträt
- 44... Épilogue de la vice-présidente / Schlusswort der Vizepräsidentin
- 46... Memoriav-Tipps
- 47... Impressum

Titelbild / Photo de couverture:

L'artiste JR «rejoue» les collections du Musée de l'Elysée dans le cadre du Festival Images 2010 à Vevey (4.–26.9.2010).

Photo: JR, Projet «Unframed», Festival Images 2010, Vevey et Musée de l'Elysée, Lausanne.
Photographie originale: Mario Giacomelli, «Io non ho mani che mi accarezzino il volto, Pretini», 1961–1963. © JR / © Simone Giacomelli © Archivio Mario Giacomelli, Senigallia, Italie. Photo: Céline Michel

OHNE PUBLIKUM KEINE ERINNERUNG

Wie kaum ein anderes Werk lebt das audiovisuelle Dokument von seinem Publikum. Landet es schliesslich im Archiv, soll es auch dort hie und da wieder abgespielt, projiziert und präsentiert werden. So kann es nebst den Inhalten auch seinen audiovisuellen «Mehrwert» vermitteln. Nur durch das Wiederbespielen bleiben uns audiovisuelle Dokumente in Erinnerung und werden Teil einer grossen Geschichte von Geschichten, die sie mitezählen.

Originale Bild- und Tondokumente brauchen unseren Schutz. Nicht alle! Selektion ist hier ein wichtiges Stichwort. Die Bestände müssen erschlossen werden. Wichtig für ihre Aussagekraft und Einordnung sind auch Zusatzinformationen über die Autorenschaft und den historischen Produktionskontext – auch diese gehören archiviert und vermittelt. Mit der digitalen Technik ist zwar vieles einfacher geworden – manches vielleicht zu einfach. Beim Umgang mit audiovisuellen Dokumenten sollten auf jeden Fall ethische Grundsätze eine wesentliche Rolle spielen.

Mit dem Dossier «Replay» wollen wir einige dieser Aspekte aufgreifen und konkrete Beispiele und Erfahrungen rund um das Wiederbespielen von audiovisuellem Archivgut präsentieren. Doch lassen wir die Bilder sprechen. In Zusammenarbeit mit der *unico film* können wir Ihnen auch dieses Mal ein kleines «Gadget» offerieren. Bei einem Teil der Auflage finden Sie auf Seite 17 ein originelles Beispiel, wie man kreativ mit audiovisuellem Archivmaterial umgehen kann.

Ich wünsche gute Lektüre und ein spannendes «Replay».



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

PAS DE SOUVENIR SANS PUBLIC

Comme toute œuvre, le document audiovisuel vit de son public. S'il doit finir sa vie aux archives, il doit avoir la possibilité d'y trouver un second souffle. Il doit être à nouveau joué, projeté ou présenté sous quelque forme que ce soit afin, non seulement de transmettre son contenu, mais également d'exprimer sa «plus-value» audiovisuelle. Offrir encore au public ces documents est le seul moyen de contribuer à les maintenir dans notre souvenir et à les faire entrer dans la grande histoire, elle-même constituée des petites histoires dont ils sont les témoins.

D'autre part, il faut sauvegarder les documents sonores et visuels originaux. Pas tous! La sélection est ici une notion essentielle. Il faut aussi cataloguer et transmettre à la postérité des informations complémentaires sur les créateurs et sur le contexte historique de la production. La technique numérique simplifie énormément ces tâches, parfois peut-être un peu trop. Le traitement de documents sonores et visuels doit absolument être soumis à des principes déontologiques.

Le dossier «Replay» aborde plusieurs de ces aspects et présente exemples et expériences concrets en lien avec la mise en valeur d'archives audiovisuelles. Grâce à une collaboration avec *unico film*, nous sommes à nouveau en mesure de vous offrir un petit «gadget». Sur une partie du tirage, vous trouvez en page 17 un exemple original de valorisation créative de matériel issu d'archives audiovisuelles.

Je vous souhaite une bonne lecture et un «Replay» passionnant.



VIDEOWUNDERWELT

In nur fünf Jahren hat YouTube die Art und Weise, wie wir bewegte Bilder wahrnehmen, nachhaltig verändert. Doch was ist YouTube genau? Das weltgrösste Videoarchiv, ein soziales Netzwerk oder das Fernsehen von morgen? Ein bisschen von all dem und deshalb noch viel mehr.

Am Anfang waren zwei Elefanten und ein junger Computerwissenschaftler. Der fand die «richtig, richtig, richtig langen Rüssel» der Dickhäuter «cool». 18 Sekunden dauert die verwackelte Videosequenz, auf der Jawed Karim im Zoo von San Diego die tierische Belanglosigkeit von sich gibt. Der Zoobesuch ist das erste Video auf YouTube, hochgeladen am 23. April 2005. Zusammen mit zwei Arbeitskollegen hatte Karim die Videoplattform kurz zuvor ins Netz gestellt. Die drei Mittzwanziger suchten nach einer Möglichkeit, sich mittels Video mit andern Menschen auszutauschen. «Wir sind das ultimative Reality-TV und geben einen Einblick in das Leben anderer Menschen», liess sich Chad Hurley, einer der drei YouTube-Gründer, kurz später zitieren. Und dann ging alles sehr schnell. Anfänglich mit Risikokapital finanziert, klopfte schon ein Jahr nach der Gründung der Suchgigant Google an die Tür und meldete sein Kaufinteresse an. Im Oktober 2006 ging YouTube für 1,65 Milliarden Dollar in Aktien an Google. Gleichzeitig wuchs das Videovolumen auf der Plattform unablässig und ebenso die Zugriffe. Eine Entwicklung, die bis heute anhält. Aus den ersten 18 Sekunden aus dem Zoo sind inzwischen Jahre geworden, Hunderte, ja Tausende. «Würde man alle Videos hintereinander anschauen, wäre man über 1700 Jahre damit beschäftigt», veranschaulicht Google-Sprecher Henning Dorstewitz die Dimension. Jede Minute werden 24 Stunden Bildmaterial hochgeladen.

YouTube ist kein Archiv

War die ursprüngliche Vision der Gründer, eine Plattform zu schaffen für nutzergenerierte Videos, die einen Einblick in andere Lebenswelten ermöglichen, so findet sich heute neben den verwackelten Webcam-Bekennnissen ebenso professionelles Bildmaterial aus allen Genres, Zeiten und Ecken der Welt auf YouTube. Sämtliche Akteure aus dem Bewegt-

bildbereich, ob Fernsehunternehmen, Regisseure oder Plattenlabels, können inzwischen kaum mehr umhin, mit ihrem Material auf YouTube präsent zu sein – selbst wenn sie über eigene Angebote im Netz verfügen. Kein anderes Videoportal erreicht auch nur annähernd so viele Nutzer. Wer heute nach Videos im Netz sucht, steuert zuerst YouTube an. Gemäss den Zahlen des Statistikdienstes Alexa Internet gehört die Videoplattform in fast allen Ländern der Welt zu den fünf am meisten frequentierten Webseiten. Jeden Tag greifen Nutzer auf zwei Milliarden Videos zu.

Gemessen an diesen Werten liegt es auf der Hand, YouTube als das grösste und bestbesuchte Videoarchiv der Welt zu bezeichnen. Doch, die Frage sei gestellt, handelt es sich hier tatsächlich um ein Archiv und nicht einfach um ein Sammelsurium ohne Struktur und Ordnung? Mit Blick auf die langfristige Verfügbarkeit erfüllt YouTube diese zentrale Anforderungen an ein Archiv in keiner Weise, da jeder Nutzer, der Videos hochlädt, diese auch jederzeit wieder löschen kann. Zwar wächst der Gesamtbestand kontinuierlich und weiterhin in rasantem Tempo, aber genauso verändert sich dieser permanent. Nicht nur, weil die Nutzer Videos entfernen, auch weil Google unrechtmässig hochgeladene Dateien auf Antrag der Rechteinhaber löschen muss.

Das Kreuz mit dem Recht

Immer wieder sieht sich YouTube zudem mit Klagen konfrontiert wegen möglicher Urheberrechtsverletzungen durch seine Nutzer. Im letzten prominenten Fall klagte der Unterhaltungskonzern Viacom (u.a. MTV, Viva, Paramount Studios) und verlangte von YouTube Schadenersatz in der Höhe von einer Milliarde US-Dollar. 160 000 Videos von Viacom seien ohne Erlaubnis zu sehen gewesen, befand der Kläger. In erster Instanz bescheinigte der zuständige Richter, YouTube habe alles in seiner Macht Stehende getan, um Urheber-



NICK LÜTHI
JOURNALIST IN BERN
FOTO: MANU FRIEDERICH

«Die Leute dort erreichen, wo sie sind»

Francine Jordi ist zurzeit der unbestrittene YouTube-Star vom Schweizer Fernsehen. Fast 800 000 Mal wollte jemand die volkstümliche Sängerin sehen, wie sie zusammen mit dem Jodlerclub Wiesenberg «Das Feyr vo dr Sehnsucht» besingt. Seit drei Jahren hat das Schweizer Fernsehen SF 560 Sendungen und einzelne Beiträge aus Sendungen auf die beliebte Videoplattform hochgeladen. Darunter findet sich querbeet alles aus dem Programm: von Musik über Information bis zu Comedy. Solange keine Rechte Dritter tangiert werden, steht es SF frei, diesen Kanal im Internet zu bespielen. «YouTube betrachten wir als Schaufenster», sagt Walter Bachmann, Leiter vom Multimedia-Zentrum von SF. «Wir wollen die Leute dort erreichen, wo sie sind.» Und sie sind auf YouTube. Auf der Beliebtheitskala der Schweizer Internetnutzung folgt die Videoplattform gleich hinter Google und Facebook – und um Längen vor der Webseite sf.tv, wo SF das weit umfassendere Videoangebot bereitstellt. Die Auswahl auf YouTube soll das interessierte Publikum dorthin führen. Diese Strategie verfolgen die meisten öffentlichen Fernsehanstalten. Ob ARD, ORF oder BBC, alle präsentieren sie ein mehr oder weniger umfangreiches Videoangebot bei YouTube. Nun will es aber die Eigenheit dieser Plattform, dass jedermann Dateien hochladen kann. Und so kommt es, dass sich nicht nur auf den offiziellen Kanälen der Sendeanstalten, sondern überall verstreut im schier grenzenlosen Universum der Videoplattform Beiträge und Schnipsel aus den Programmen der Rundfunkanbieter finden. Vor Jahrzehnten auf VHS-Kassetten aufgezeichnete Perlen aus den Privatarchiven finden plötzlich den Weg wieder an die Öffentlichkeit. Nicht nur zur Freude von SF. Denn die Privatpersonen sind sich nicht immer im Klaren, ob sie damit Urheberrechte verletzen. Bei SF hat man hierfür eine pragmatische Herangehensweise gewählt, wie Walter Bachmann erklärt. «Solange es sich um Sendungen handelt, die von Privatpersonen hochgeladen werden, an denen wir die Rechte vollumfänglich besitzen, intervenieren wir in der Regel nicht.» Wenn dagegen Drittrechte berührt werden, wie etwa bei Sportübertragungen, schreitet SF ein und bittet YouTube um Löschung der betreffenden Videos. «Wir reagieren hierbei meist auf Druck der Rechteinhaber, die an uns gelangen.» In einzelnen Fällen hat sich SF mit den Videoenthusiasten an einen Tisch gesetzt und die Situation in gutem Einvernehmen geklärt. Bei SF ist man sich der Beliebtheit von Archivperlen bewusst. Damit diese nun rechtlich und auch qualitativ einwandfrei den Weg auf die beliebte Plattform finden, hat das Schweizer Fernsehen Mitte Juli angekündigt, dafür eigens einen Kanal auf YouTube einzurichten.

rechtsverletzungen zu unterbinden und hat die Klage abgewiesen. Das Verfahren ist weiter hängig, da Viacom Berufung gegen das erstinstanzliche Urteil eingelegt hat. Solche Verfahren sind quasi systemimmanent, da es gemäss dem Selbstverständnis von YouTube jedermann möglich sein soll, Videos hochzuladen, egal ob sie diese nun selbst produziert oder sonst irgendwoher bezogen haben und möglicherweise Rechte von Dritten tangieren.

Kontext is King

Entscheidend zum Erfolg von YouTube beigetragen hat der (soziale) Kontext, in den die einzelnen Videobeiträge eingebettet sind. Denn YouTube ist auch und vor allem ein soziales Netzwerk. Eine nicht genannte Anzahl Nutzer, die aber im dreistelligen Millionenbereich liegen dürfte, hat sich auf der Webseite registriert und lässt damit sein Sehverhalten aufzeichnen und algorithmisch auswerten. Zudem steht eine ganze Reihe von Funktionen erst nach einer Anmeldung zur Verfügung, etwa das Kommentieren von Videos, wovon auch ausgiebig Gebrauch gemacht wird. Kaum ein Beitrag, zu dem nicht irgendjemand seinen Senf gegeben hat. Und sei dies nur ein knappes «Gefällt mir!». Mithilfe der privaten Nutzerdaten gibt YouTube personalisierte Empfehlungen ab, im Sinn von: Wenn dir dies gefällt, dann könnte dir auch das gefallen; sei es aufgrund einer inhaltlichen Ähnlichkeit, oder weil Nutzer mit gleichen Vorlieben das betreffende Video geguckt haben. Gemäss Aussagen von Margret Stewart, verantwortlich für die «User experience» bei YouTube, ist es das Ziel, jedem Nutzer eine Wiedergabeliste zu präsentieren, die ganz auf seine Bedürfnisse zugeschnitten ist: «Wir möchten, dass die Leute in den passiven Modus wechseln, sich zurücklehnen und einfach gucken.» YouTube als das neue Fernsehen? In genau diese Richtung soll es gehen. Wenn der Nutzer nicht mehr jederzeit mit Mausclicks eingreifen muss, weil wie von Geisterhand genau das serviert wird, was ihm gefällt, dann ist der Couch-Potato 2.0 geboren. Da aber kein Algorithmus plötzliche Stimmungsschwankungen des Zuschers zu antizipieren vermag, bedarf der automatische Bilderstrom weiterhin der Manipulation, um ihn weiter zu verfeinern. Aber vielleicht sieht genau so das Fernsehen der Zukunft aus.

FÜRS FERNSEHEN FIT MACHEN

Neben seiner eigentlichen Arbeit als Stellvertreter des Redaktionsleiters *Film und Serien* ist Heinz Schweizer beim Schweizer Fernsehen SF auch für die Restaurierungsprojekte von Schweizer Filmen verantwortlich. Mit viel persönlichem Engagement macht er diese wieder fit fürs Fernsehen, indem er auf digitale Technik zurückgreift und schlagkräftige Argumente gegen zu einfache Einschaltquotenregeln bereithält.

Aus der Not eine Tugend machen. So könnte man den Entschluss der SF-Redaktion *Film und Serien* in den 1990er Jahren begründen, historische Schweizer Filme künftig aufwendig zu restaurieren, bevor sie bei SF wieder zur Ausstrahlung kommen. Es braucht halt mehr als nur Ausstrahlungsrechte, um Klassiker im Konkurrenzkampf um die Sendeplätze mit gutem Gewissen programmieren zu können. Die Sehgewohnheiten haben sich geändert, und das Fernsehpublikum zapft bei der Fülle des Konkurrenzangebots gnadenlos weg. «Einen Film im Hauptabendprogramm im Bildformat 4:3, in Schwarzweiss und mit

einer Monotonspur vorgesetzt zu bekommen, ist für viele Leute eine Zumutung», stellt Heinz Schweizer lakonisch fest.

Die Agenda bestimmt das Programm

Am Anfang stand der Erwerb eines umfangreichen Filmpaketes mit Schweizer Kinoklassikern aus den Beständen der Praesens-Film AG. Dank der langjährigen und guten Zusammenarbeit mit der Praesens, die viele dieser Filme seinerzeit produziert und seit den 1980er-Jahren auch auf VHS veröffentlicht hatte, konnte ein neuer Weg für die Erhaltung und Auswertung beschritten werden. «Wir überzeugten



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

zehnte viel Originalmaterial vernichtet worden oder bleibt verschollen. «Ich fing an, das erste Mal mit Negativen zu arbeiten», gesteht Heinz Schweizer, der mittlerweile ein breites Wissen über das Restaurieren von Filmen fürs Fernsehen und ein grosses Netzwerk von Fachpersonen aufgebaut hat.

Für ein Massenpublikum restaurieren

Wie weit soll man aber bei der Wiederherstellung eines historischen Films gehen? Für die Redaktion *Film und Serien* war die Antwort immer klar: Das restaurierte Werk soll bei der Ausstrahlung am Bildschirm oder der Präsentation auf DVD sein Publikum wieder finden. Das Resultat sollte deshalb qualitativ mit allem, was am Bildschirm zu sehen ist, mithalten können. Für die Zuschauer zählt ja in erster Linie der Inhalt, also die Geschichte, und weniger die Form. «Es macht daher Sinn, ein beschädigtes Frame wegzuschneiden oder ein anderes zu duplizieren, um beispielsweise einen Bildsprung zu eliminieren», erklärt uns Heinz Schweizer, ganz im Bewusstsein, dass es im Umgang mit Archivmaterial klare ethische Grenzen gibt. Da aber nur am digitalisierten Material gearbeitet wird und nicht die originalen Filmelemente verändert werden, erlauben sie sich, bei der Bearbeitung etwas weiter zu gehen. «Die Digitalisierung ist aber leider noch keine zukunftsfruchtige Lösung. Das Auskopieren der aufwendig restaurierten Elemente auf Filmmaterial wäre die einzige sichere Methode, um diese Werke langfristig zu konservieren. Dafür fehlt aber heute das Geld.» Auf die Frage, ob das Fernsehen mit dieser Arbeit nicht auch die Erwartungshaltung der TV-Zuschauer, ein schönes Bild zu bekommen, beeinflusse, meint er schlagfertig: «Nicht nur das Fernsehen, sondern vor allem die Videoindustrie – darunter viele Filmstudios – machen das schon lange. Auch Klassiker haben einmal gut ausgesehen, bei der Premiere zum Beispiel. Natürlich mit den technischen Mängeln jener Zeit. Aber das waren die Leute damals gewohnt. Alles sah so aus, tönnte so. Heute aber, wo man durch das Programm zapfen, Filme on demand nach Hause bestellen oder ab DVD preiswert konsumieren kann, ist man ein gestochen scharfes, stabiles und sauberes Bild gewohnt. Laufkratzer und andere Beschädigungen sind kaum mehr sichtbar. Oft müssen Filme deshalb Frame für Frame restauriert werden.»



Screenshot vom High-Definition-Master (oder: HDTV-Master) der 2008 digital restaurierten Fassung von «Füsilier Wipf» (Hermann Haller und Leopold Lindtberg, 1938) im originalen Bildformat. Foto: SF

die Kollegen von Praesens, dass eine DVD nicht mehr so einfach wie eine VHS produziert werden kann und dass speziell die bisher verwendeten, oft stark beschädigten Filmkopien als Ausgangsmaterial ungeeignet seien. Eigentlich ist alles parallel gekommen. Die DVD kam auf, das digitale Restaurieren wurde möglich, das neue Breitbildformat 16:9 löste die alten 4:3-Geräte ab, es war eine Umbruchphase. Und dann stand für die TV-Auswertung das erste wichtige Datum im Kalender: der 25. Todestag von Regisseur Kurt Früh», erinnert sich Heinz Schweizer. Auf diesen Zeitpunkt hin versuchte die Redaktion, einige Produktionen des legendären Zürcher Filmemachers zu restaurieren: *Dällebach Kari*, *Es Dach überem Chopf*, *Hinter den 7 Gleisen* und *Der 42. Himmel*. Zusammen mit Praesens und der Cinémathèque suisse wurden alle vorhandenen Elemente dieser Werke zusammengetragen, denn jeder Film hinterlässt produktions- und verleihetechnisch unterschiedlichstes Material, von Kameranegativen bis zu beschädigten Verleihkopien. Leider ist über die Jahr-



Screenshot vom High-Definition-Master (oder: HDTV-Master) der 2009 restaurierten Fassung von «Geld und Geist» (Franz Schnyder, 1964) im vom Regisseur vorgesehenen Breitbild-Format. Foto: SF

Der Druck der Einschaltquoten

Seit der Ära von Fernsehdirektor Peter Schellenberg werden alte CH-Filme wieder vermehrt im Hauptabendprogramm eingesetzt, was sicher den Erfolg dieser Restaurierungsprojekte fördert. In der Primetime am Sonntagabend auf SF 1 laufen also nicht nur aktuelle Schweizer Kino- und Fernsehfilme, sondern auch Klassiker wie die Gotthelf-Verfilmungen von Franz Schnyder, die Zürcher Filme von Kurt Früh und natürlich auch die Verfilmungen von Johanna Spyris Naturkind auf der Alp: *Heidi* oder *Heidi und Peter*. Ein weiteres wichtiges Sendegefäss für die Ausstrahlung restaurierter Filmwerke ist die «CH:Filmszene». Der Termin am Mittwoch nach Mitternacht war allerdings mehrmals durch Strukturplanänderungen gefährdet, konnte aber schliesslich immer wieder gerettet werden.

«Wir haben harte Kämpfe durchgestanden», bekennt Schweizer, als ich ihn auf das Programmieren dieser Filme anspreche. Die Ausstrahlung von Klassikern im Hauptabendprogramm war in der Chefetage in den letzten Jahren nicht unumstritten. Die Quotenvorgabe auf diesem attraktiven Sendeplatz war hoch und konnte nicht immer erreicht werden. Das führte regelmässig zu intensiven Diskussionen und zu kurzfristigen Programmänderungen. Einen wichtigen Grund für dieses Problem sieht Schweizer in der Anwendung der Quoten: «Schweizer Klassiker haben ein mehr oder weniger stabiles Zuschauerpotenzial, wenn man es in Tausender-Zahlen betrachtet. Rele-

vant ist heute aber der Marktanteil in Prozenten, also der Anteil der Zuschauer an der Gesamtheit aller eingeschalteten Geräte zu einer bestimmten Zeit. Das bedeutet, dass ein Film im Februar mit 400 000 Zuschauern beispielsweise nur 18% Marktanteil erzielt, im Juni mit ähnlich vielen Zuschauer aber bei 25% liegen kann. Und natürlich haben Klassiker per se einen weiteren Makel: Sie sind über die Jahre alle schon mehrfach gezeigt worden und finden schwerer ein neues Publikum.» Argumente, um seine Vorgesetzten zu überzeugen, hat Schweizer dennoch. Als Einkäufer von Filmen für SF weiss er nur zu gut, dass seine Restaurierungsarbeit auch langfristiges Programmvermögen hervorbringt. Die Hauptaufgabe der Redaktion, den Einkauf von Filmen, fasst Schweizer nochmals zusammen: «Wir erwerben die Ausstrahlungsrechte, programmieren die Filme und weg ist das Geld – und später auch die Filme. Mit den Restaurierungen der Schweizer Klassiker produzieren wir etwas Nachhaltiges. In den vergangenen zehn Jahren haben wir rund 40 Spielfilme – darunter auch solche jüngeren Datums – digital restauriert, viele davon in enger Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse und MemoriaV, und wenn möglich in High Definition. Oft wurden gleichzeitig auch die originalen Filmelemente gerettet und konserviert. Dank digitaler Technik können diese Werke heute und in Zukunft wieder einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.»

Zum 100. Geburtstag von Franz Schnyder

Franz Schnyder (1910–1993) gehört zu den herausragenden Persönlichkeiten der Schweizer Filmgeschichte. Anlässlich seines 100. Geburtstags erinnerte SF Anfang Jahr mit einer Filmreihe an den unvergessenen Berner Regisseur und Produzenten. Auch mit einer eigenen Website würdigt SF sein Werk. In den vergangenen Jahren hat SF das Gesamtwerk von Franz Schnyder in enger Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse und MemoriaV aufwendig restauriert. Damit sind sämtliche seiner Filme heute wieder in der Qualität zu sehen, die sie zuvor vermutlich nur bei der Kinopremiere hatten. Als letzter seiner Filme wurde «Anne Bäbi Jowäger» restauriert und digitalisiert.

Auf www.franzschnyder.sf.tv sind neben einer umfassenden Filmografie und Biografie auch zahlreiche Multimediaelemente wie Filmausschnitte, Trailer, Drehberichte oder Bilder von Dreharbeiten zugänglich.



POSTKARTE AUS MYKONOS

Mykonos, 25. 6. 2010

Liebe Daheimgebliebene, in Mykonos ist es schön und heiss. Glücklicherweise hat unser Tagungsraum eine gute Klimaanlage, so dass es kühl bleibt, auch wenn die Köpfe rauchen ... Die vielen Präsentationen und Diskussionen zum EUscreen-Projekt und über technische Wunderleistungen im Videobereich sind dennoch anstrengend genug, dass wir uns am Abend über ein erfrischendes Bad und ein kühles Glas Ouzo freuen ... Sonnige Grüsse, bis bald



YVES NIEDERHÄUSER
MEMORIAV

Am 23. und 24. Juni haben sich die Partner des internationalen Projekts EUscreen zu einem «Open Workshop» getroffen. An diesem tauschten sie sich untereinander und mit zusätzlich eingeladenen Fachleuten über projektrelevante Themen aus.

EUscreen ist ein EU-Projekt, dessen Ziel die Schaffung des Onlinezugangs zu über 30 000 Dokumenten aus Fernseharchiven von ganz Europa ist. Die Videos und zusätzliche Begleitmaterialien sollen einen Einblick in Europas vielfältige Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bieten. EUscreen wird

von der Universität Utrecht koordiniert und vereint über dreissig sehr unterschiedliche Partner aus zwanzig europäischen Ländern: Fernseharchive, Forschungsinstitute, Technologiepartner. MemoriaV sorgt als assoziierter Partner und «content provider» dafür, dass auch Fernsehdokumente aus der Schweiz in diese wichtige Plattform aufgenommen werden.

Europas Fernsehkulturerbe online

Die interaktive Onlineplattform soll für verschiedene Nutzungsgruppen attraktiv sein:

Illustration: Manuel Aranjó, Colombes (Paris)

von interessierten Websurfenden über Lehrpersonen, die Unterrichtsmaterial zusammenstellen, bis hin zu Forschenden, welche Quellen suchen, soll allen ein auf ihre Bedürfnisse zugeschnittener Zugang zu diesen Dokumenten angeboten werden. Beachtenswert ist auch die Absicht, einer möglichen Benutzungsgruppe «kreativer Wiederverwender» Videos zur Verfügung zu stellen, die für neue Produktionen frei benutzt werden dürfen. Dies ist auf der einen Seite ein progressiver Versuch, das Kulturerbe der Fernsehsendungen am Leben zu halten respektive ihnen neues einzuhauchen, andererseits wird es für diese Art der Nutzung wohl besonders schwer werden, die entsprechenden Rechte zu erhalten.

EUscreen ist als «Aggregator» für die grösste europäische Onlinesammlung von Kulturgut – die Europeana – vorgesehen; das heisst, es wird kompatibel konzipiert und so eingerichtet, dass Europeana direkt auf die Inhalte von EUscreen zugreifen kann.

Workshop in Mykonos

Am Workshop in Mykonos wurden das Sammlungskonzept und die Selektionskriterien von Dokumenten vorgestellt und diskutiert. Die Projektpartner/innen sollen mit ihrer Auswahl versuchen, sämtliche TV-Genres und mit vierzehn «historischen Themen» auch eine breite Themenpalette abzudecken. Ausserdem soll eine vergleichende virtuelle Ausstellung die europaweite Darstellung zweier gemeinsamer Themen im Fernsehen dokumentieren. Allen Projektpartnern/innen wird zudem ein eigener kleiner virtueller Ausstellungsraum gewidmet, in denen sie ihre Bestände in einer Art «show case» selber darstellen können.

Ebenfalls ausführlich behandelt wurde die definitive Fassung der Beschreibungsregeln (Metadatenschema) der beigesteuerten TV-Dokumente. Mit diesen beiden Kernkonzepten wird die inhaltliche und technische Kompatibilität der angestrebten Onlinesammlung von TV-Sendungen garantiert. In Mykonos wurden auch der Zeitplan sowie die Abläufe vorgestellt, die auf der praktischen Ebene die Bemühungen der Partner abstimmen sollen.

Neben diesen spezifischen Projektthemen wurden am zweiten Tag auch verwandte Projekte vorgestellt. So wird z.B. das «European Film Gateway» ähnlich wie EUscreen als «Aggregator» für die Europeana funktionieren. Die ebenfalls vorgestellte Arbeit der «Europeana

Data Model»-Gruppe (EDM) ist für EUscreen insofern wichtig, als EDM damit betraut ist, kompatible Verbindungen zu verschiedenen Inhaltslieferanten und Aggregatoren zu schaffen.

Die aktuellen Entwicklungen gehen darüber hinaus in Richtung des Semantic Web, wo viele verstreute Informationen dank kompatibler Austauschformate quasi automatisch sinnvoll zusammengezogen werden können. Vorgestellt wurden auch technische Entwicklungen der automatischen Gewinnung von inhaltlichen Metadaten aus audiovisuellen Dokumenten sowie Werkzeuge, welche die Bearbeitung von digitalen Videos erleichtern. Dieser letzte Teil spannte den Bogen von bereits verfügbaren Technologien, die für EUscreen eingesetzt werden könnten, bis hin zu technischen Experimenten und Fallstudien, die mögliche Wege aufzeigten.

Lebendige Netzwerke

Alles in allem wurde an diesem Workshop nicht nur einiges betreffend den weiteren Verlauf des Projekts geklärt, sondern es wurde auch einmal mehr deutlich, dass sehr viele sehr unterschiedliche Institutionen daran arbeiten, das Kulturerbe allgemein und das Fernsehkulturerbe im Besonderen in das digitale Zeitalter hinein zu retten. Dass dies besser oder überhaupt nur in Zusammenarbeit gelingt und dafür persönliche Kontakte und lebendige Netzwerke nötig und hilfreich sind, versteht sich von selber. Anlässe wie dieser in Mykonos sind bestens dafür geeignet, solche Vernetzungen zu schaffen, welche für die Arbeit von Memoriav wertvoll sind.

Dass einige Tagungsteilnehmende nach dem überklimatisierten Tagungsraum auch noch gemeinsam der flirrenden Hitze an den traumhaften Stränden der Kykladeninsel standhielten oder die Strapazen der Besichtigung von Ruinen der antiken Kulturmetropole auf der schattenlosen Insel Delos auf sich nahmen, zeugt in diesem Sinn vom selbstlosen Engagement aller Beteiligten ...



Info-Box zu EUscreen:

- Start im Oktober 2009, Laufzeit 3 Jahre
- 27 Projektpartner aus 19 EU-Ländern, 8 assoziierte Partner (worumer Memoriav)
- «Aggregator» der Europeana
- Ziel: mindestens 30 000 Dokumente aus Fernseharchiven online
- Netzwerk von Inhaltslieferanten, Standardisierungsgremien, Forschungseinrichtungen und Benutzungsgruppen
- spezifische Anwendungsmöglichkeiten für Forschung, Lehre, Unterhaltung und Wiederverwendung
- Finanzierung durch eContent-Plus-Programm der EU
- Folgeprojekt des Projekts Video Active (www.videoactive.eu)
- Weitere Infos zu EUscreen: <http://www.euscreen.eu/>



ÉDITER, C'EST FACILE!

DVD ou internet, les supports de diffusion des documents audiovisuels préservés en archive soulèvent de cruciales questions éditoriales. Mais le débat est laissé aux spécialistes de l'édition critique, dont le rayon d'action pratique est en général limité pour ce qui est du film, alors qu'il est simplement ignoré par la plupart des producteurs de cet autre «texte» qu'est toute image recyclée sous une forme qui tend à l'éloigner de sa matérialité première.



ROLAND COSANDEY
HISTORIEN DE CINÉMA
PHOTO: SANDRINE LAGNAZ

Des principes...

Tout le monde s'accorde à reconnaître que les moyens de diffusion comme le DVD ou internet permettent d'étendre considérablement l'accès aux documents. Cette reconnaissance semble toutefois reposer souvent sur une illusion – la copie digitale, c'est si facile! – qui tend à évacuer le souci de la qualité et à considérer les exigences méthodologiques ou éthiques comme un obstacle à éviter plutôt qu'une assurance à donner.

On constate ainsi à l'usage que la plupart des produits tant soit peu spécialisés, disponibles par exemple dans les médiathèques de nos écoles au titre de la documentation filmique, trahissent une vision particulièrement réductrice de la communication. La paresse intellectuelle s'y manifeste par une évaluation préjudicielle du «public», une sainte terreur de la spécialisation s'y conjugue avec l'inculture de graphistes qui considèrent les signes diacritiques comme une lubie de professeur.

Par ailleurs, la majorité des documents susceptibles d'être divulgués par des institutions chargées du patrimoine audiovisuel étant définie par son caractère de «non-fiction», autre chose agit plus profondément pour inhiber les réflexes professionnels de tout archiviste, muséographe ou commissaire d'exposition, qui ne montrerait pas un artefact sans préciser s'il s'agit d'un moulage ou d'un *fac-similé*: le crédit d'attestation littéraire conféré à l'image photographique en mouvement.

Cette relation est souvent facilitée par un déficit réel de connaissances spécifiques. En effet, ceux qui conservent ces images n'en sont pas forcément les spécialistes, et le défaut de savoir historique sur leur production et leurs usages est aujourd'hui peut-être l'obstacle le plus grand à leur mise en perspective, c'est-à-dire à toute utilisation fondée sur d'autres ressorts que la nostalgie. Or la multiplicité des supports originaux, des formats substandard au 35 mm, n'est jamais aussi grande que dans

les domaines où l'attention prêtée à l'image va essentiellement à son caractère indiciel – il suffit de jeter un coup d'œil à la filmographie neuchâteloise ou engadinoise – et cette complexité exige une vigilance historique d'autant plus grande.

Nous rougirions d'avoir à rappeler les éléments que toute édition devrait comporter pour que l'usager commence à y comprendre quelque chose, s'ils n'étaient pas tant de fois absents: Quel est le document source? D'où provient-il? De quand date-t-il? Qui en est l'auteur? Quelles sont les voies de sa transmission? Nous est-il parvenu dans son intégralité? Est-il reproduit tel quel? De quoi manque-t-il, et où, et pourquoi? Comment a-t-il été diffusé à l'origine? D'où proviennent les éléments d'identification: du document lui-même? D'une source publiée? D'une source orale? Le titre donné est-il le titre original? Sans parler du respect de la vitesse, quand il s'agit d'images muettes, et du format (combien de documents grotesquement faussés par le format 16/9?).

... à la pratique

Chacun ira à ses DVD ou à ses sites pour mesurer les réponses données au chapelet des questions égrené plus haut, selon le parti éditorial et la manière dont on entend répartir l'information entre livret d'accompagnement et support DVD. Nous voudrions signaler ici deux exemples remarquables.

Menant une recherche de grande ampleur sur le film de commande suisse, Yvonne Zimmermann s'est trouvée dans la possibilité de rendre accessible une anthologie de ses sources primaires: vingt-sept films de commande produits de 1939 à 1959, en trois DVD. L'ensemble réunit producteurs, cinéastes et compositeurs parmi les plus importants de la période et nos acteurs les plus populaires, mais aussi thèmes et discours les plus significatifs (démocratie, concordance, prospérité, solidarité, mobilité...). Soit un corpus unique, dont il est rare de voir des titres projetés même là où il arrive encore que l'on montre de «vieux films». L'intérêt de la chose tient aussi à la manière dont l'éditrice a répondu aux exigences minimales de la transmission par des informations données en commentaire ou en «bonus», sous forme de notices simples essentiellement destinées à contextualiser chaque film. Le point de vue est celui de l'histoire

du cinéma, seule base pertinente pour ne pas faire oublier qu'il s'agit d'un médium spécifique et que les intentions qui président à la production et la forme de diffusion doivent être documentées pour le spectateur d'aujourd'hui, que Schaggi Streuli soit à l'image ou pas.

Curatrice d'un programme présentant depuis 2005 le panorama annuel de la production européenne («Cento anni fa», Cinema ritrovato, Bologne), Mariann Lewinsky a prolongé son action festivalière par un DVD consacré à l'année 1909. Des quelque cent films projetés à Bologne, elle propose une anthologie de vingt-deux titres répartis en cinq programmes, qui sont autant de propositions d'interprétation. Une indexation permet judicieusement de réorganiser l'ensemble selon d'autres entrées: les techniques de colorisation, les genres historiques, les pays de production. Il n'est pas besoin d'entrer dans le détail pour faire comprendre l'intérêt d'une telle proposition. Le DVD et son livret d'accompagnement forment un véritable traité visuel du cinéma de la période retenue, une source de films en général inaccessibles et rarement présentés dans une configuration en coupe. L'une des vertus de cette approche est d'obliger à considérer les traits formels comme des propriétés esthétiques et non des manques par rapport à l'évolution ultérieure de l'expression cinématographique.

Edité en 2010, un deuxième DVD fournit à son tour son lot de découverte, cette fois-ci dans une approche thématique portant sur la représentation de la femme dans le cinéma européen des années 1910–1914, en particulier à travers les comiques féminins et les actualités. Les mêmes principes éditoriaux y sont à l'œuvre avec la même pertinence.

Aucune institution à charge de patrimoine ne saurait lâcher dans la nature un document audiovisuel déshérent, d'autant moins qu'il suffit d'appliquer des principes méthodologiques difficilement contestables. Les vraies questions interviennent en réalité à un autre niveau. Enonçons la principale pour conclure: la divulgation peut-elle faire l'économie de la préservation? Question d'autant plus sensible que la digitalisation passe pour une forme de conservation universelle, qu'on a, de surcroît, l'illusion de croire meilleur marché puisqu'à la maison on fait si aisément migrer l'album de famille.

✦ Yvonne Zimmermann, éd., «Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz. Auftragsfilme 1939–1959», Praesens-Film, Zurich, [2007], DVD 1–3.
Photo: Praesens-Film AG

Mariann Lewinsky, éd., «Cento anni fa. Il cinema europeo del 1909», Cineteca Bologna, Bologne, 2009. 1 DVD. Texte en italien et en anglais.

Id., «Cento anni fa. Attrici comiche e suffragette 1910–1914», Cineteca Bologna, Bologne, 2009. 1 DVD. Texte en italien et en anglais. En couverture: «La nuova cameriera è troppo bella», avec Nilde Baracchi (Robinette), Ambrosio, Italie 1912.
Photo: Cineteca di Bologna



ERT
ANT

5



Red car

REJOUER POUR (RE)VALORISER

Une fois sauvegardé, il reste aux institutions dépositaires de mémoire à rendre visible le patrimoine audiovisuel. Mais comment s'y prendre? Les acteurs les plus divers s'interrogent aujourd'hui sur la meilleure manière de relever le défi.

En 2005, le Musée de l'Elysée collaborait avec la Fondation Henri Cartier-Bresson à un projet d'exposition original. Ce projet, qui s'intitulait *Documentary and Anti Graphic Photographs*, était une reconstitution à l'identique d'une exposition de la galerie Julien Levy, à New York, en 1935. S'il avait alors été question de révéler les recherches de trois jeunes photographes, Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson et Walker Evans, il n'en allait plus de même en 2005, où le point de vue était clairement rétrospectif et où il s'agissait de revenir sur des changements décisifs survenus dans l'histoire de la photographie. Le recul favorisait toutes sortes de comparaisons et de parallèles. Il permettait par exemple de confirmer la thèse de Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois sur l'importance de l'informe dans l'art du 20^e siècle : l'anti-graphisme, cette réaction contre le formalisme de la straight photography des années 1920, relève en effet à bien des égards de cette tradition. La reconstitution avait donc le gros avantage d'établir des rapprochements qu'il aurait été impossible d'envisager auparavant, comme cela a été démontré lors du colloque accompagnant l'exposition à Lausanne.

Récemment, en 2009, le Musée de la George Eastman House, à Rochester, près de New York, se lançait à son tour dans une aventure comparable. Il recréait une exposition qu'il avait programmée trente-cinq ans plus tôt. *New Topographics* – c'est ainsi que l'exposition avait été baptisée en 1975 – se voulait un essai audacieux sur le thème du paysage. En totale rupture avec l'imagerie d'une nature sublime, dont Ansel Adams s'était fait le champion, dix photographes (dont Bernd et Hilla Becher, Lewis Baltz, Stephen Shore...) exposaient leur vision très froide de réalités urbaines dépourvues de toute poésie, sans personnalité ni qualité. Après le MoMA et ses

New Documents en 1967, la George Eastman House signait là l'une des deux expositions de photographie fondatrices de l'ère actuelle. Les *New Topographics* allaient toutefois se révéler insurpassables, s'agissant de la renommée, puisque aujourd'hui encore le genre auquel ils correspondent occupe le devant de la scène et que les jeunes générations de photographes ne cessent de puiser dans leur héritage. Ce succès explique sans doute la décision du musée de se lancer dans une telle opération.

Quelques précédents historiques

Des tentatives analogues avaient déjà été effectuées dans les domaines de la peinture et de la sculpture. Citons, entre autres, la reconstitution de *Der Blaue Reiter* par le Kunstmuseum de Berne, en 1986, et la recréation de l'exposition sur l'«art dégénéré» par le County Museum of Art de Los Angeles, en 1991. Dans le second cas, le public américain avait pu prendre connaissance de la sélection d'œuvres présentée par les nazis à Munich, en 1937, et se faire une idée de la violence de leur réaction antimoderniste. Plus près de nous, en 2007, le Musée du Louvre a pris une initiative du même ordre, mais sur un sujet beaucoup moins polémique, les caravagesques français. Pour la circonstance, le grand musée des bords de la Seine s'est inspiré de l'accrochage qui était celui du Musée de l'Orangerie, à Paris, en 1934. Il a aussi repris en le simplifiant un peu le titre choisi à l'époque *Les peintres de la réalité en France au 17^e siècle*. Il est très possible que des expériences similaires aient encore été tentées ailleurs. Une chose est sûre, la formule suscite beaucoup d'intérêt.

Les rééditions d'expositions sont un sujet où les artistes ne demeurent pas en reste. C'est Duchamp qui avait ouvert la voie avec l'expo-



JEAN-CHRISTOPHE BLASER
CONSERVATEUR, MUSÉE
DE L'ELYSÉE, LAUSANNE



Exposition Documentary &
Antigraphic Photographs,
Musée de l'Elysée, 10.2.–10.4.2005.
Photo: © Yves André

sition sur le surréalisme de 1938, à Paris. Par la suite, plusieurs versions (New York, 1942; Paris, 1947) en furent proposées par l'auteur du Grand Verre. On pourrait multiplier les exemples d'artistes qui aujourd'hui non seulement s'improvisent commissaires d'exposition, mais aussi proposent des remakes d'expositions. C'est ainsi qu'en 1997, Maurizio Cattelan a reconstitué l'exposition de Carsten Höller présentée dans un espace proche de sa galerie parisienne, indiquant une extension possible du domaine de l'appropriation. Quant à Mike Kelley, il avait en 1992 mis en scène à l'ICA de Londres une exposition sur *the uncanny* (terme qu'il n'est possible de traduire en français que par une expression, l'«inquiétante étrangeté»). En 2004, il convainc le directeur de la Tate Liverpool d'ouvrir ses galeries à une réédition augmentée de la même exposition. Il faut dire que le thème, très lynchien, était toujours d'une grande actualité et avait de quoi séduire.

Rejouer différemment

Retour sur la photographie et sur certains développements récents: ce printemps, une vaste rétrospective de Marina Abramovic était organisée au MoMA, où des photographies et des vidéos des performances de cette pionnière étaient exposées. A l'époque héroïque du Body Art, dans les années 1970, Marina Abramovic était, avec Chris Burden et quelques autres, une artiste particulièrement radicale qui pouvait aller jusqu'à mettre sa vie en danger pour les besoins de la cause de l'art. Bref, ce qu'il importe de mettre ici en évidence, c'est le fait qu'au MoMA, en plus du matériel photographique et filmique (une œuvre comme celle dont il est question ne survit que sous forme de documentation), l'artiste a demandé d'inclure dans l'exposition quelques unes de ses performances les plus célèbres, lesquelles ont dû être rejouées par de jeunes acteurs. Rarement le reconstitutionnisme a été poussé aussi loin, avec des telles interventions en live, dans le cadre d'une rétrospective d'artiste.

Il y a quelques temps, le public a découvert avec plus ou moins d'étonnement que des stars comme Jeff Koons ou Xavier Veilhan étaient invitées à «se produire» à Versailles.

L'idée de déployer des installations dans les galeries du château peut surprendre. Elle ne fait pourtant que répondre à certaines préoccupations actuelles sur la revalorisation du patrimoine. Aussi prestigieux soit ce dernier, comme en l'occurrence à Versailles, il arrive qu'il perde en visibilité. La question se pose de savoir si, comme une partition, il gagnerait à être rejoué différemment, avec l'adjonction de nouveaux éléments. Ce problème de visibilité se pose aussi dans le cas des collections de photographies, difficiles à exposer. Les musées de photographies s'interrogent aujourd'hui sur la meilleure manière de relever le défi. Certains d'entre eux, comme le Musée de l'Elysée ou le Musée Nicéphore Niépce, secouant le joug du white cube et imaginant un espace d'exposition élargi, font le pari qu'il est possible de délocaliser leur patrimoine dans l'espace urbain. Pour ce qui est du Musée de l'Elysée, c'est suite à l'intervention d'un jeune artiste, JR, et grâce à une coproduction inédite avec le Festival Images de Vevey (spécialisé dans la photographie en plein air) qu'en 2010, des reproductions d'œuvres de plusieurs grands noms, faisant partie des collections du musée, ont été affichées en format monumental sur les façades de divers bâtiments de la ville de Vevey.

Les modalités sont, comme on voit, très différentes d'un cas à l'autre. Ici, la partition est rejouée par l'auteur/interprète/commissaire. Là, elle est rejouée par de nouveaux interprètes. Elle fait l'objet tantôt d'un minimum de modifications, tantôt d'une totale mise au goût du jour. A un titre ou à un autre, ces développements témoignent tous de mutations qui font de l'exposition une œuvre d'art à part entière, dont on peut dorénavant faire l'histoire de la réception.



SPIELERISCHER UMGANG MIT ARCHIVMATERIAL

Fiktionaler Dokumentarfilm, Mockumentary, Dokufiction, es gibt verschiedene Bezeichnungen für dieses höchst attraktive Filmgenre. Sie haben alle etwas gemeinsam: den spielerischen Umgang mit Archivmaterial. Ein gelungenes Beispiel dieser Gattung ist der Kurzfilm «ja ja, nein nein» von Ulrich Schaffner und Peter Volkart. Ein Gespräch mit dem Filmemacher Peter Volkart und der Produzentin Andrea Bürgi über Lust und Frust an der Arbeit mit archiviertem Filmmaterial.

Das Aargauer Kuratorium lancierte anlässlich seines 40-Jahr-Jubiläums im Jahr 2009 einen audiovisuellen Wettbewerb über seine Kulturförderungstätigkeit. Die unkonventionelle Dokufiction «ja ja, nein nein» (19 Min.) war eines von zwei prämierten Projekten. Der Film verwebt zwei Erzählstränge ineinander: einen dokumentarischen rund um Markus Roth, den (realen) Kulturförderer und Initianten des ersten Kulturförderungsgesetzes der Schweiz und einen fiktionalen rund um die erfundene Figur des experimentellen Künstlers Kurt K. Bachofen. Die Macher haben dabei eine riesige Menge Archivmaterial verarbeitet und zu einer augenzwinkernden Filmcollage verwoben, die bis auf den Mond führt. Der Kurzfilm besteht ausschliesslich aus Material aus öffentlichen und privaten Archiven. Dabei haben die Filmemacher das historische Filmmaterial teils digital stark verändert oder gar komplett neu inszeniert. Der Kurzfilm ist nach seiner Premiere in Baden auch an den

Solothurner Filmtagen sowie international am renommierten Kurzfilmfestival Clermont-Ferrand (Frankreich) und am Filmfestival Huesca (Spanien) gezeigt worden.

Der von eurer Produktionsfirma (Unico Film – Andrea Bürgi und Nico Gutmann) realisierte Film setzt viel Archivmaterial ein. Wie seid ihr an das historische Filmmaterial gekommen?

Andrea Bürgi: Ausgehend von schriftlichen Dokumenten, die Ulrich Schaffner im Staatsarchiv Aargau gefunden hat, sind wir auf das private Super-8-Archiv in Markus Roths Nachlass gestossen. Parallel dazu hat Peter Volkart eine Schachtel mit Super-8-Filmen von 60er-Jahre-Performances von Heinz-Jürgen Steinhauer, der im Film Kurt K. Bachofen verkörpert, erhalten. Diese beiden Archive bildeten die Basis für die zwei Stränge des Films.

Bei den weiteren Recherchen haben wir viel Material direkt in der Memoriav-online-Datenbank «Memobase» gefunden, welche sehr hilf-



INTERVIEW:
SIMON KOENIG
SWISS FILM

reich war. Zum Beispiel alte Tagesschauaufnahmen mit Léon Huber als Moderator. Solche frühe Studiodokumente sind kaum zu finden. Die Firma Telepool, die die Rechte für SF verwaltet, konnte uns nur Aufnahmen von gesendeten 16-mm-Beiträgen anbieten. Die Anmoderationen vor diesen Beiträgen fehlen leider, sie wurden nicht archiviert. Ausnahme bilden einzig die Jahresrückblicke. Wir sind via Memoriav-Datenbank auf solche raren Aufnahmen gestossen, die im Bundesarchiv in Bern öffentlich zugänglich sind.

Peter Volkart: Mit dem realen Léon Huber sind wir dann ins Tonstudio und haben die Archivaufnahmen mit dem neuen Text nachsynchronisiert. Es brauchte ein paar Anläufe, bis er diesen typischen leicht monotonen Nachrichtenslang wieder drauf hatte. Er leiht seine Stimme heute eher literarischen Projekten.

Zurück zum Filmmaterial, wie gelangt man als Filmschaffende an filmische Dokumente, die im Bundesarchiv archiviert sind?

Peter Volkart: Vor Ort konnten wir das gewünschte Material sichten und nach vorheriger Absprache direkt in die Digitalkamera überspielen. Das war sehr praktisch. Wir mussten allerdings schon vorher genau wissen, was wir wollten.

Andrea Bürgi: Bei der Vorbereitung sehr praktisch war für uns – wie gesagt – die Memobase-Datenbank. Die vorhandenen Ausschnitte sind dort kurz beschrieben und mit Angaben zu den Rechteinhabern versehen. Natürlich würden wir uns auch dort wünschen, dass man die Ausschnitte bereits ansehen könnte. Aber der Zugang zu den Metadaten ist schon mal sehr gut.

Peter Volkart: Sehr kooperativ waren auch die Leute von RTS (früher: TSR). Auch sie haben eine gut aufgebaute Website (<http://archives.tsr.ch/home>), auf der man viele gesammelte Archivbeiträge direkt ansehen kann. Natürlich sind nur die visuell interessantesten Beiträge drauf, aber das war für uns bereits eine gute Vorselektion.

Andrea Bürgi: Das Bestellen des Materials verlief sehr speditiv. Wir kriegten die Ausschnitte auf DVD zugesandt.

Wo hat es bei der Beschaffung des Archivmaterials «geklemmt»?

Andrea Bürgi: Als Filmschaffende muss man für Beiträge von SF mit Telepool zusammenarbeiten, und die bieten keinen so guten Service. Den Zugriff auf die Datenbank von SF hatten wir als freie Filmschaffende nicht. Das Preis-Leistungs-Verhältnis ist daher nicht gerade befriedigend. Aber wir haben am Schluss doch gekriegt, was wir wollten.

Interessant bei eurem Film ist auch das bearbeitete Filmmaterial. Zum Beispiel die ganzen Episoden auf dem Mond. Wie kam zum Beispiel die Szene mit Kurt K. Bachofens «Fussspuren» auf dem Mond zustande?

Peter Volkart: Das Archivmaterial stammt von der NASA. Sie hat als staatliche Institution die Aufgabe, der Öffentlichkeit etwas zu bieten in Form von Bildern. Erstaunlicherweise stellt sie auf ihrer Website hochaufgelöste Bilder ihrer Weltraumflüge zur Verfügung. Sie haben wirklich ein gutes Archiv mit vielen Filmen, die in HD-Qualität zur Verfügung stehen.

Die Szene aus unserem Film, die du ansprichst, stammt aber aus einer 18-teiligen DVD-Kompilation, in der die gesamten Mondflüge dokumentiert sind, inklusive aller langweiligen Steinsammelsequenzen etc. Wir haben in diesen Ausschnitt einen Fussabdruck hineinkopiert, den wir als Gipsabdruck selber gemacht und danach fotografiert haben.

Dazu haben wir den Mondstaub, der im Film darübergewischt wird (um die Spuren von früheren Mondgängern zu verwischen) nachträglich hineingesetzt. Weil das Ursprungsmaterial zudem kaum DVD-Qualität aufwies, präsentieren wir diese Aufnahmen, als würden sie aus einem 60er-Jahre-TV-Apparat kommen, auf dem die Mondaufnahmen dann relativ klein zu sehen sind.

Was ist die grösste Herausforderung beim Bearbeiten von Archivfilmen?

Peter Volkart: Im Gegensatz zu Fotos, die relativ einfach bearbeitet werden können, weil sie statisch sind, sind viele historische Filmaufnahmen wacklig. Die Kamera bewegt sich auf und ab. Das bedeutet, dass bei einer Veränderung im Bild sich jedes Pixel in der Schaukelbewegung der Kamera mitbewegen muss. Das ist manchmal sehr aufwendig.

Als Macher eines solchen Filmes fühlt man sich keiner klassischen Geschichtsschreibung verpflichtet. Im Gegenteil: Das vorhandene Bildmaterial wird gebraucht, um die eigenen Geschichten zu erzählen. Gibt es da auch ethische Grenzen im Umgang mit Archivmaterial?

Peter Volkart: Wir haben die Filme aus den privaten Archiven nicht verändert. Einerseits aus Respekt vor den beiden Herren, die uns das teils sehr persönliche Material zur Verfügung gestellt hatten, andererseits waren die Super-8-Filme einfach gut, so wie sie waren und haben, jeder auf seine Weise, das Flair der Zeit authentisch vermittelt. Markus Roth mit seinen ausgedehnten Reisefilmen, die auch einen grossen Gestaltungswillen zum Ausdruck bringen. Und die Performancefilme von Heinz-Jürgen Steinhauer als Ausdruck der späten 60er-Jahre.



«DER KOPPLER» UND SEIN EINZIGARTIGES TONTRÄGERARCHIV

Bis in die 1990er-Jahre stellte die Turicaphon im Zürcher Oberland Schallplatten her. Rund 20 000 Tonträger gingen in den besten Zeiten täglich von der Presse in Riedikon. Die Firma war aber auch als Musikproduzentin tätig. Eine kluge Strategie, die ihr es heute erlaubt, Archivaufnahmen erneut auf den Markt zu bringen.

Zwei Bäche, der Riedikerbach und der Klusbach, begrenzen heute noch das 1831 gebaute Fabrikareal der Schallplattenfabrik Turicaphon. Ursprünglich als Blaufärberei gedacht, wick das Fabrikareal nach diversen anderen Nutzungen ab 1936 der Produktion von Schallplatten. Ein idealer Standort, denn für die Herstellung der anfänglich produzierten 78-tourigen Schellackplatten brauchte es viel Wasser. Die bis auf 170 Grad erhitzten Schallplattenpressen mussten jäh gekühlt werden. Von diesen Zeiten in Riedikon zeugen aber nur noch ein eindrückliches Fabrikgebäude, einige Pressematrizen und ein Archiv von

Originalaufnahmen auf Tonbändern: Der eigentliche Schatz der Turicaphon.

Ins Musikgeschäft hineingeboren

«Meine Musik verkauft sich, darum ist sie kein Kulturgut», sagt Hans L. Oestreicher. Er spielt mit diesem kernigen Statement nicht ganz ohne Bitterkeit auf die Tatsache an, dass seine Arbeit als unermüdlicher Musikproduzent und Rezyklator der populären Musik, Eigentümer von Turicaphon und Betreiber des international renommierten Musiklabels «Elite Special» von den staatlichen Kulturförderern nie estimiert oder gar subventioniert worden ist. Doch



SAMUEL MUMENTHALER
BAKOM
MITARBEIT LAURENT BAUMANN,
MEMORIAV

Ein idealer Ort für die Schallplattenproduktion.
Der Riedikerbach vor dem Fabrikareal der Turicaphon AG. Foto: Markus Frietsch, Zürich



Oestreicher, den Selfmade-Meister des musikalischen Replays, kümmert das fehlende staatliche Gütesiegel letztlich wenig. Er ist einer, der trotz seinen 75 Jahren immer noch ständig in Bewegung ist, ein Patron der alten Schule, ein Angefressener. «Ich bin Musikkauflmann», insistiert er stolz, «diesen Beruf habe ich gewählt, weil ich selber kein Instrument spiele.» Etwas anderes als ein musikalischer Beruf kam für ihn nicht in Frage – schliesslich wurde er quasi ins Musikgeschäft hineingebo- ren. Sein Vater Hans Karl Oestreicher war seit den Anfängen bei der 1930 gegründeten Firma Turicaphon dabei.

Von der Schellackplatte zum Musikfile

In den 80 Jahren ihres Bestehens, die Oestreicher mit einer informativen und doch «süffig» geschriebenen Firmengeschichte in Buchform feiert (siehe Hinweis S.21), verschloss sich die Turicaphon den neuen Trends und Technologien nie. Den Wechsel vom Schellack zum Vinyl vollzog die Firma in den 1950er-Jahren. Sie expandierte von Riedikon im Zürcher Oberland nach Österreich und Deutschland, nahm internationale Stars aus dem deutschsprachigen Raum wie Zarah Leander, Marika Röck, Hans Moser, Paul Hörbiger oder Johannes Heesters unter Vertrag, eröffnete ein eigenes Aufnahmestudio und begann 1987 mit der Produktion in einem hochmodern eingerichteten CD-Werk. Die CDs sind mittlerweile alle zum weltweiten Download ins Netz gestellt. Es war ein weiter Weg von der schweren, zerbrechlichen Schellackplatte bis zum entkörperlichten, digitalen Musikfile. Die Turicaphon ist ihn ohne zu zögern gegangen.

Kompilationen im Jahres- und Jahreszeitenwechsel

Nostalgie ist nur eine Antriebsfeder von Hans Oestreicher neben Neuproduktionen, doch er erkennt das kommerzielle Potenzial der Kompilation. In seiner Firma gilt der Chef als «der

Koppler», der «das Beste vom Besten» (O-Ton Oestreicher) aus dem Archiv der Elite-Eigenproduktionen holt, in dem zwischen 40 000 und 50 000 Einzeltitel lagern, viele von ihnen von alten Schallplatten-«Müttern» auf Tonband überspielt und technisch «entknackt». Das Bandarchiv ist gut erschlossen, wenngleich auch nicht nach den modernsten Mitteln. «Die gelbe Karthothek» mit 40 Karteikisten gibt detailliert darüber Auskunft, welcher Titel sich wo befindet. Ein unentbehrliches Hilfsmittel für Oestreicher, der die alten Aufnahmen schon seit den 1960er-Jahren immer wieder neu zusammenstellt und auf autorenbezogenen, thematischen oder historischen «Kopplungen» zusammenstellt. «Wir kombinieren unsere Titel manchmal auch je nach Jahreszeit ganz neu», schmunzelt Oestreicher. Anders als andere auf das musikalische Replay spezialisierte Firmen wie «Bear Family Records» von Richard Weize (mit dem Oestreicher einen regen Austausch pflegt), produziert Elite Special nicht in erster Linie Dokumentationen für Insider und Musikbesessene. Als Geschäftsmann sucht er das breite Publikum.

Kreative Fleissarbeit

«Ich veröffentliche CDs und LPs, die Freude machen müssen», sagt Hans Oestreicher. Die Motivation hinter seinen Zusammenstellungen – über 2000 an der Zahl dürften es mittlerweile mindestens sein – sei rein kommerziell, räumt er ohne jeden Dünkel ein. Schliesslich betreibt er eine Firma. «Was soll ich bringen, was lässt sich verkaufen?» sei auch noch heute die erste Frage, die er sich stelle, wenn er an die nächste Kompilation herangehe. Eine erfolgreiche Zusammenstellung müsse «flott» loslegen, die Abfolge von «rassigen» und langsamen Titeln müsse stimmen. Seine Aufgabe sei auch eine Fleissarbeit, betont der erfahrene Kompilator. Musikalisches Kernstück des umfangreichen Elite-Programms sind in Oest-

reichers Einschätzung «hübsche, «schnusige» Lieder», die man am ehesten unter den volkstümlichen Schlager einordnen kann. Klingende Namen wie Lys Assia, Artur Beul, die Geschwister Schmid oder Hazy Osterwald gehören zum Stammrepertoire – doch gefragt sind auch Märsche, Guggerzytli und Boogie Woogie. Oestreicher, der sich selbst als Jazz-Fan mit einem Flair für gemütliche Stimmungsmusik outet, weiss, dass sich nicht alles verkaufen lässt – gerade auch in seiner Lieblingsmusik. Am ehesten laufe der «Bier Jazz», räumt er ein, und meint damit in seiner durchaus auch selbstironischen Art den Dixieland.

Musik ohne Publikum ist tote Musik

Hans L. Oestreichers kreative Fleissarbeit bei der Turicaphon kommt auch der Musik in seinen Archiven und nicht «nur» ihrem Publikum zugute. Musik ohne Publikum ist tote Musik, das weiss keiner besser als Hans Oestreicher. «Man muss die einzelnen Musiktitel neu bündeln», weiss er aus langjähriger Erfahrung. Und man spürt, dass «der Koppler» seine lebenserhaltende Arbeit immer noch mit viel Enthusiasmus angeht.



Alles auf einen Blick. Die Generalkataloge der Schellackzeit (1935–1955) der Elite-Record- und Elite-Special-Produktionen. Foto: Markus Frietsch, Zürich

Buch «Leben mit Musik»

80 Jahre Schallplattengeschichte in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Die Story der einzigen Schweizer Schallplattenfabrik Turicaphon AG in Riedikon sowie die Erfolge des Entdecker-Labels ELITE SPECIAL.

Weitere Infos + Bestellung:

www.turicaphon.ch



VISUALAUDIO: DES ENREGISTREMENTS SONORES ILLISIBLES REVIENNENT À LA VIE

La Radio suisse romande a constitué de remarquables archives sonores. Les plus anciennes datent de 75 ans et sont des enregistrements sur des disques dits «à gravure directe». Chaque disque est une pièce unique et fragile permettant un regard rare sur la production radio de cette époque. Pour sauvegarder ce patrimoine, il a fallu développer un procédé lui aussi unique dans son genre.



JEAN-FRANÇOIS COSANDIER
ANCIEN RESPONSABLE DU
SERVICE DE DOCUMENTATION
ET D'ARCHIVES DE LA
RADIO SUISSE ROMANDE

Radio Lausanne a enregistré, entre 1935 et 1956, plus de 51 000 disques «à gravure directe», et Radio Genève près de 30 000. A la fin des années 1980, l'état de dégradation de ces disques gravés en général à 78 t/min sur un support de métal ou de verre, recouvert sur chaque face d'une pellicule de laque, avait alerté un groupe de travail mis sur pied par la Confédération, qui proposa des «Mesures d'urgence» destinées à préserver le contenu des fonds audiovisuels les plus importants et les plus menacés. Le fonds des disques «gravure directe» en fit bien évidemment partie, avec un objectif de 20% des documents à préserver en priorité, dans le cadre d'un projet piloté par la Phonothèque nationale

puis par Memoriav. 24,5% des disques de Genève et 18% de ceux de Lausanne ont été numérisés et copiés sur cassettes DAT et sur disques CD enregistrables.

Que contiennent ces disques?

Le premier objectif étant de pouvoir diffuser du son, par exemple un discours, à un moment différent de celui où il était prononcé, on va donc trouver des interviews, des causeries, de la musique, tout ce qui complétait le direct radiophonique. La technique a bientôt permis de capter des sons hors des studios, dans des voitures de reportage, et elle a permis la réalisation de grandes productions, par exemple des fictions radiophoniques, faisant appel à

← Disque Radio Lausanne, n° 11701 (Face 1/3)
Barrage de Rossens, prof Paul Joye, int. par
Vico Rigassi, 11.1.1944 (diff. 18.1.1944).
Photo: J.-F. Cosandier, 12.7.2010

des acteurs ou musiciens, aussi bien qu'à des sons déjà enregistrés, bruitages, témoignages, etc. C'est donc un reflet fantastique de la production de la radio de cette époque. La Radio romande a vite perçu l'intérêt documentaire de ces enregistrements puisqu'ils ont fait l'objet d'un catalogue sur fiches relativement complet. A elle seule, elle a conservé les 80% des disques à gravure directe des studios de la SSR.

VisualAudio, pour faire face à de graves détériorations

La plupart des disques ont pu être lus par des moyens conventionnels, c'est-à-dire tourne-disque et pick-up. Une part non négligeable, pourtant, plusieurs milliers, était trop détériorée pour être lue: la laque tombait en miettes, elle était attaquée par des moisissures ou des agents chimiques. Ou alors la laque s'était craquelée, se séparant en zones telles des continents à la dérive. Dans ce cas, toute l'information est encore présente, mais illisible... Ce problème a touché en particulier les enregistrements de 1942 à 1945, car les supports vierges de marques étrangères avaient dû faire place à des produits de remplacement, nettement moins durables, en raison de la guerre.

En vue de trouver une solution à ce problème, la Phonothèque nationale s'est associée à l'Ecole d'ingénieurs et d'architectes de Fribourg (EIA-FR) pour développer le procédé VisualAudio, sous la conduite du prof. Ottar Johnsen¹. Ce procédé consiste en deux phases: tout d'abord le disque est photographié, en grandeur nature et à très haute résolution sur une pellicule argentique, puis dans un deuxième temps, la photographie est numérisée sur un scanner rotatif. Un traitement d'image permet de restituer la modulation sonore à partir de la vue des sillons. Pour les disques craquelés, un algorithme a été développé afin de reconstituer la continuité du son, même dans les cas où les sillons sont fortement disjoints.

Le patrimoine fribourgeois bénéficie de VisualAudio

Le premier fonds qui devrait bénéficier de VisualAudio est le Patrimoine sonore fribourgeois. L'équipe travaillant sur ce projet, mené

par l'historien Serge Rossier, a en effet constaté en faisant un inventaire exhaustif des sons radiophoniques concernant Fribourg, que plusieurs centaines de disques importants, datant de la période 1942-1945, avaient été affectés par les craquelures et étaient illisibles par les moyens traditionnels.

Les enregistrements numérisés jusqu'ici illustrent l'approche que faisait la Radio – en particulier Radio-Lausanne – de la réalité fribourgeoise: à la fois proche géographiquement, ce canton était vu comme un univers rural un peu idyllique, protégé des excès du monde moderne. Simultanément, l'actualité d'alors démentait parfois cette vision. Les catalogues nous donnent une idée du contenu des disques craquelés et illisibles, mais bien entendu seule l'écoute nous permettra de mesurer la valeur complémentaire qu'ils peuvent apporter à la connaissance de la réalité historique.

Dans les premières sélections faites, nous trouvons des reportages sur des thèmes économiques tels que la foire aux provisions de Fribourg en 1943 (on est en pleine période de guerre) ou le marché concours de semences à Vesin, etc. Des contributions d'écrivains (Gonzague de Reynold et Léon Savary) ou d'ecclésiastiques (Mgr Marius Besson), voisinent plusieurs émissions régulières «Salutations romandes» donnant la parole aux petites communautés locales. La musique sera présente à travers les chœurs, fanfares et concerts qui reflètent une culture fribourgeoise extraordinairement vivante, entraînée par l'abbé Bovet et Pierre Kaelin.

Dans le cadre des tests, VisualAudio a déjà numérisé une déclaration du prof. Paul Joye, directeur des Entreprises électriques fribourgeoises, au micro de Vico Rigassi. Il commente la décision du Grand Conseil à la fin de 1943 d'autoriser les EEF à construire le barrage de Rossens. C'est évidemment un éclairage capital sur ce chantier, qui va modifier en profondeur le paysage du canton. Les photos jointes permettent de constater l'état de ce document, miraculeusement revenu à la vie ...



Rossens, la construction du barrage (avant la création du lac).

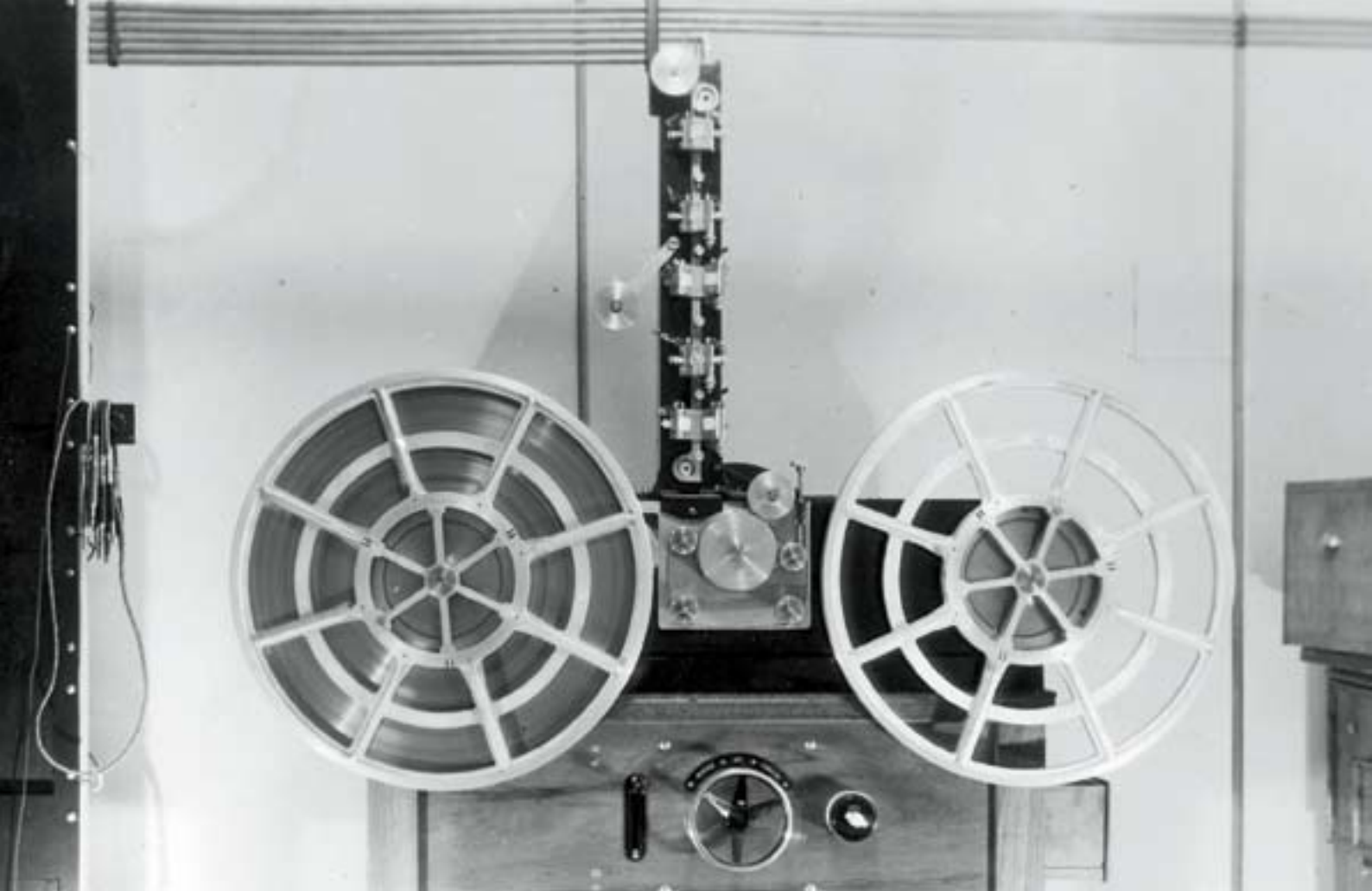
Photo Glasson (1921-2002), avant 1948; © Musée gruérien, Bulle. Photo Glasson n° G-P-09-0004.

Images conservées avec le soutien de MemoriaV. Avec l'aimable collaboration de M. Christophe Mauron, conservateur.

Relecture et numérisation de bandes Philips-Miller

Une autre réalisation en matière de relecture d'anciens supports mérite mention ici: la numérisation de bandes Philips-Miller des années 1940. Il s'agissait d'un procédé de gravure mécanique, puis de lecture optique, sur une bande de pellicule transparente, se signalant par la qualité de l'enregistrement et par sa durée. La RSR possède encore 70 bandes de ce type, représentant une vingtaine d'heures de son. Comme il n'existe plus de machine originale en état de marche, c'est l'Audiorama, Musée national de l'Audiovisuel, à Montreux-Terri- têt, qui a reconstitué un appareil de lecture en adaptant un ancien magnétophone Telefunken. Le numérisation a été faite avec succès durant l'automne 2009.

1 Voir: <http://VisualAudio.project.eia-fr.ch/>
[en ligne, 12.7.2010]



STAHLBANDAUFNAHMEN DES RADIOS: KAMPF UM EINE KULTURTECHNIK

«Diese Stahlband-Wiedergabe war technisch schlechthin erbärmlich (...), es war eine Pein, zuzuhören», schrieb die «Nation» Mitte Januar 1936 über eine im Radio gesendete Aufführung von «Eugen Onegin» im Stadttheater Zürich. Die gedruckte Presse war sich einig, dass sich das neue, «sehr wichtige mechanische Registrierungsverfahren»¹ primär für aktuelle Wortbeiträge, aber nicht für anspruchsvolle Musik eignete.



RUDOLF MÜLLER
MEMORIAV

Neue audiovisuelle Techniken sind labil und werden selten nur aus Lust am Experiment eingeführt. Es waren handfeste Gründe, die das «Office», die Geschäftsstelle der 1931 gegründeten SRG, bewogen, Tonaufnahmen zu forcieren. Das Radio stand damals mit ausländischen Sendern in Konkurrenz um die Gunst der Hörerschaft. Durch Weltwirtschaftskrise und aufkommenden Nationalismus in Europa bekam die Tonaufnahme eine staatspolitische Dimension. Auch war die SRG 1931 in Rechtsstreitereien mit der Schallplattenindustrie verwickelt. Um dieser Rechtsunsicherheit durch Eigenproduktionen und Aus-

tausch mit anderen Radioveranstaltern zu begegnen und um die Programme kostengünstig und ohne Terminzwänge zu aktualisieren, war die Wiedergabe von Ton zum strategischen Faktor geworden.

Schwer, unhandlich und teuer

Die SRG schaffte 1933 eine «Marconi»-Stahlbandapparatur an. Die Wahl fiel mangels Alternativen auf das Stahlband, weil es eine lange Spieldauer garantierte. Jetzt wurden zeitverschobene Sendung, Wiederholung von Programmen und Kontrolle der Darbietungen möglich. Für die Archivierung mussten die

Die von der SRG 1933 angeschaffte «Marconi-Stille-Stahlbandmaschine». Sie wurde vom «Office» der SRG-Geschäftsstelle in Bern betrieben und konnte für Aufnahme und Wiedergabe über Leitungen mit den Studios verbunden werden. Sie wurde durch SRG und PTT technisch verbessert. Später folgten neuere Modelle dieser Firma für den Kurzwellendienst.

Foto: Vermutlich März 1940. Reproduktion aus Album; Archiv swissinfo.ch

Bänder allerdings auf Direktschnittplatten kopiert werden. Die 3 mm breiten, 0,08 mm dünnen und 3 km langen Bänder waren nicht archivtauglich. Sie waren schwer, unhandlich und teuer. 500 Fr. kostete eine 30-minütige Spule vor dem Krieg, was heute etwa 3800 Fr. entspricht. Da der Magnetismus durch die Schichten des Stahls wirkte, war nach wenigen Monaten bereits ein deutlicher Kopiereffekt (Echo) zu hören.

Für Musiksendungen ungenügend

Die seit 1935 aktivere Rolle des Bundes in der Kulturpolitik stärkte die SRG und war Teil der beginnenden «Geistigen Landesverteidigung». So gelang es der SRG bis 1937 Widerstände gegen die neue Technik im eigenen Zentralvorstand, wie auch bei den – nach wie vor recht eigenständig agierenden – Studios, zu überwinden. Nun hatte sie die Macht, die durch die Firma Lorenz weiterentwickelte Stahlbandtechnik in den Studios durchzusetzen.² Die Maschinen waren unbeliebt. Die Studios mussten den Kaufpreis von rund 12 000 Fr. selber bezahlen, und noch 1938 führten Direktor und Techniker von Radio Zürich viele Gründe an, weshalb sich das Gerät für Kontrollzwecke eigne, aber nicht für die Wiedergabe von Musik.³ Tatsächlich speicherte das Lorenz-Band nur Frequenzen von 80–5500 Hz; das war für Musiksendungen ungenügend. Es war aufwendig zu überwachen, und die Tonköpfe mussten oft gereinigt und gewechselt werden.⁴ Ausserdem erwies sich die Bedienung als gefährlich: Die Techniker konnten sich bei Fehlmanipulationen die Finger abschneiden, und bei einem Riss waren sie durch herumfliegende Bänder in Gefahr.⁵

Die «Weltchronik» auf Stahlband

Trotzdem nutzte die SRG Stahlbänder für den ab 1935 aufgebauten Kurzwellendienst rege. Sie zeichnete ganze Sendungen der Studios

auf und gab sie zeitverschoben wieder. Danach wurde gelöscht, um das Band neu zu bespielen. Im 2. Weltkrieg bekam dieses Verfahren eine herausragende Bedeutung: Jean Rodolphe von Salis' berühmte «Weltchronik» konnte wiederholt in die ganze Welt gesendet werden. Leider wurde aber keine Kopie für das Plattenarchiv gemacht, da man den Wert der Chronik erst nach dem Krieg erkannte.

Vom Stahlband auf den Bandroboter

Das Stahlbandverfahren hat trotzdem Spuren hinterlassen: Im Onlinespeicher von Schweizer Radio DRS ist ein Dokument von 1936 erhalten, in welchem der Schweizer Konsul in Mannheim für die Auslandschweizer in Deutschland über die geistige Verbindung mit der Heimat spricht. Es war von Stahlband auf Platte kopiert worden, danach auf Magnetband, auf DAT, auf CD-R, auf Hard-Disk, auf ein Speicherlaufwerk und von dort auf den Bandroboter – geistige Landesverteidigung in der 8. Generation ...

1 Schweizerische Radiochronik in: NZZ 23.1.1936.

2 Scherrer, Adrian: Aufschwung mit Hindernissen 1931–1937 in: Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. S. 88 f.

3 Antwort der Direktion von Radio Zürich auf die Frage des neuen Generaldirektors Glogg nach der Betriebsbereitschaft des Gerätes. Brief der Studiodirektion Zürich an die Generaldirektion der SRG vom 2. 6. 1938.

4 Technische Mitteilungen der PTT Nr. 1, 1938.

5 Prongué, Dominique: Septembre 1935 – septembre 2010: 75 ans d'enregistrements radio. Interne Veröffentlichung von Radio Télévision Suisse, Juni 2010, S. 1. und Engel, Friedrich, Gerhard Kuper und Frank Bell: Zeitschichten. Magnetbandtechnik als Kulturträger, 1. Auflage, Potsdam 2008, S. 34.



Eine Stahlbandmaschine der Firma Lorenz, wie sie ab 1937 auf Wunsch der SRG in den Radiostudios verwendet wurde. Der Ausbau des Kurzwellendienstes, die dezentrale Produktion der Sendungen für die Landessender und die zunehmende Belegung der Musikleitungen machte den Gebrauch einer einzigen, zentral betriebenen Maschine zu kompliziert.

Foto: Zentralarchiv Generaldirektion SRG SSR idée suisse



L'ÉPREUVE ORIGINALE ET SES COPIES: ENTRE ÉTUDE, LECTURE ET ACCÈS

L'histoire de la photographie est une discipline récente, une réflexion posée sur le médium et sur sa manière particulière d'entretenir une relation avec un référent, et de représenter ce que l'on appelle le réel. C'est une réflexion nécessaire, surtout lorsqu'on «rejoue» le patrimoine photographique.



CHRISTOPHE BRANDT
INSTITUT SUISSE POUR
LA CONSERVATION
DE LA PHOTOGRAPHIE

Tenter de penser cette histoire de la représentation, c'est s'approcher des tirages originaux pour y porter un regard et une lecture spécifiques. Un tirage original, appelé également «vintage», est une épreuve tirée par le photographe, ou sous son contrôle, de manière contemporaine à la production du négatif. Retirer ce même négatif quelques années plus tard, toujours sous le contrôle de l'auteur, c'est produire cette fois un tirage original. Retirer cette image, le photographe une fois décédé, c'est constituer un retraitage appelé aussi tirage moderne. Ces nuances apparentes sont pourtant essentielles pour l'historien de la photographie, pour le collectionneur et pour les marchands.

Le tirage, un objet construit

Pour comprendre la valeur cardinale d'un tirage original, il faut tout d'abord expliquer ce que revêt l'expression «tirer une photographie». C'est une étape essentielle puisqu'elle permet de traduire le négatif qui est l'équivalent d'une partition musicale comme celle, par exemple, des suites pour Cello de Bach interprétées de manières singulières par Paul Tortelier, Yo-Yo Ma ou Pablo Casals.

Le tirage a lieu en chambre noire, sous la lumière de l'agrandisseur, avec pour acteurs et protagonistes, le photographe souvent accompagné de son tireur. Il y a tout d'abord le cadrage du négatif, en plein ou rogné. Il y a le choix du papier, un bromure ou un chlorobro-

← La photographie originale dans le regard du spectateur.

Photo: Christophe Brandt / ISCP

mure pour obtenir des teintes différentes en fonction du révélateur choisi. Et puis, il y a la lumière, la quantité de lumière à faire passer au travers du négatif et qui tombe sur le papier déposé sur le plateau de l'agrandisseur, le balancement des mains qui masquent ou libèrent ce flux, qui jouent ici et là pour le diminuer, le concentrer ou le diriger davantage sur une zone. Il y a également le contraste du papier, sa matière. Tous ces éléments confèrent à l'image finale un style spécifique, une intention donnée et transmise au regard du spectateur. Il n'y a pas de transfert automatique entre le négatif et l'image positive. Le photographe travaille ainsi son image dans une sorte de corps-à-corps pour créer une représentation fidèle à sa perception, à la narration qu'il développe et à l'effet qu'il souhaite faire surgir dans l'esprit des spectateurs. Vous l'aurez compris, le tirage final est un objet construit à partir des informations contenues dans le négatif avec au passage des choix, des éliminations, des retenues ou des accentuations.

Si les historiens de la photographie privilégient l'étude des tirages originaux, il ne faut cependant pas oublier que de nombreux fonds n'existent que sous la forme de négatifs. Il convient alors de tirer de nouvelles images, dans l'esprit, la sensibilité et la perspective mises en place à l'époque par le photographe. Ces nouvelles images ne seront jamais des tirages originaux et doivent être signalées comme des tirages.

Les tirages originaux réalisés depuis 1839 sont exceptionnellement fragiles et précieux. Un papier albuminé de 1860 n'a rien à voir avec un aristotype de 1890 ou un papier baryte de 1930. A chaque fois, il y a un photographe, un style et une matière spécifique dans ou sur laquelle l'image s'inscrit.

Voilà pourquoi nous avons besoin des tirages originaux pour comprendre, lire, penser et élaborer cette histoire de la photographie, singulièrement l'histoire de la photographie suisse.

A l'ère de la numérisation, ce postulat prend tout son sens et son poids, puisque c'est revendiquer qu'une lecture inspirée n'est possible qu'en face d'un original et non d'une reproduction. Une copie numérique n'est rien d'autre qu'une reproduction, un artefact, certes fidèle dans le meilleur des cas, mais sans toutes les caractéristiques matérielles qui participent à la lecture de l'œuvre.

Comment et pourquoi numériser?

Affirmer la prévalence de l'original sur la copie ne voue pas pour autant la numérisation aux gémonies. Les questions à poser seraient plutôt celles-ci: comment et pourquoi numériser?

A la seconde question, je répondrais avant tout pour l'accès aux sources puisque l'image numérisée facilite la recherche et le premier contact avec l'épreuve. L'édition d'une monographie ou d'un ouvrage critique participe de ce même mouvement de diffusion.

Demeure à définir le «comment numériser». Il y a quelques années, des scientifiques émérites prétendaient qu'une fois numérisée, l'épreuve originale pouvait être détruite! Cette

conception manifestait avant tout une forme de cécité intellectuelle et une absence de proximité et d'éducation avec ce que l'on nomme les biens culturels. Voilà pourquoi, je préconise depuis de nombreuses années que la numérisation soit conduite par des techniciens formés à la connaissance des matériaux et de leurs fragilités, à l'histoire de l'art, à la notion de bien culturel et de patrimoine.

Respecter la chaîne des métiers

Diffuser les images sous forme de livres et monographies et par le biais des bases de données est une nécessité qui implique de confier les tirages originaux tant aux photolithographes qu'aux imprimeurs. Cette chaîne des métiers ne doit pas inverser les priorités en maltraitant les épreuves originales au profit d'un livre de très haute tenue. Il est donc important que tous les partenaires au sein de l'institution ainsi que les autres prestataires de services extérieurs soient informés, prévenus et participent à une dynamique commune contractée dans ce paradigme: «conserver – préserver – diffuser».

La photographie poursuit son évolution et nous engage dans un futur qui est déjà notre quotidien, sur le plan de nos savoirs, de notre manière d'appréhender les nouvelles fonctions de la représentation, ainsi que dans notre pratique.

La photographie analogique a fait place, en majeure partie, à l'image numérique. L'histoire de la photographie se poursuit, se construit inlassablement tant sur le plan technique que conceptuel. La photographie en mode numérique se conjugue depuis l'instant de la prise de vue au moyen d'un capteur, puis sur l'écran de l'ordinateur devenu chambre claire où l'image est travaillée (contraste, valeurs, gamme chromatique, corrections, transformations, intégrations, etc.) et enfin sur l'imprimante chargée d'éditer cette nouvelle épreuve sur différents types de papiers comme, par exemple, les supports Fine Art, associés à des encres stables. La partie essentielle du travail est réalisée sur l'écran pour élaborer une image sous forme d'un fichier. Ce dernier sera transmis à l'imprimante qui pourra «tirer» ou éditer des séries d'images parfaitement identiques. L'objet unique, propre au geste analogique dans le laboratoire, a cédé sa place à une image plus proche de l'estampe ou de la sérigraphie, avec au centre la notion d'édition numérotée et limitée, avec ses corollaires que sont les épreuves d'artiste au moment de la mise au point de l'image avant l'édition définitive.

Pour conclure, gardons-nous de penser de manière exclusive et ouvrons la voie à une pensée du «et/et», une dynamique qui associe la préservation et l'étude des images originales de 1839 à nos jours, à la diffusion éclairée par toutes les nouvelles technologies qui ne sont encore que balbutiements et dont le développement prochain ne manquera pas de nous surprendre et de servir la cause qui est la nôtre: préserver les images d'hier et d'aujourd'hui pour éclairer notre perception et construction du monde.



DIE KREATIVEN ARCHIVARE AUS ENGLAND

Im Frühjahr 2005 gründeten führende britische TV-Stationen, das British Film Institute und eine Lehranstalt, das «Creative Archive». Ziel war es, Archivmaterial lizenzfrei zur nichtkommerziellen kreativen Wiederverwendung zur Verfügung zu stellen. Nach einem halben Jahrzehnt hat der rasante technologische Fortschritt das Anfangskonzept bereits überholt. Doch der Grundgedanke lebt weiter.



PETER MILES
REDAKTOR BEI BBC WORLD
SERVICE RADIO IN LONDON

Ein Video zeigt eine junge Legasthenikerin, die erzählt, wie sie ihre Rechtschreibschwäche erlebt. Ihre Erklärungen werden immer wieder durch Bild- und Tonstörungen unterbrochen, ab und zu hallt ihrer Stimme ein Echo nach, wird Musik eingespielt. Während der ganzen viereinhalb Minuten sind Bilder dazwischengeschneitten, die wenig mit ihren Ausführungen zu tun haben scheinen: eine Schnecke, Eisberge, eine Frau mit Schirm an der Themse, ein Leuchtturm. Alle Bilder stammen aus TV-Archiven und wurden mit dem Interview zusammengeschnitten, um filmisch darzustellen, was sich im Kopf der legasthenischen Frau abspielt.

Künstlerischer Umgang mit Archivmaterial

Es war die BBC, die 2003 die Idee eines «kreativen» Archivs lancierte. Paul Gerhardt, damals beim öffentlich-rechtlichen Sender verantwortlich für die Öffnung des Archivs, erklärt: «Wir wollten Künstler dazu ermutigen, Archivmaterial auf jede mögliche Art und Weise zu verwenden. Auch was die Urheberrechte angeht, war die ganze Sache ein Experiment.» Gerhardt verstand das Projekt auch als Bestandteil des BBC-Leistungsauftrags. Im Laufe der nächsten zwei Jahre entschlossen sich das British Film Institute (BFI), der private TV-Sender Channel 4 und das Institut für Fernstudien, die Open University (OU), bei diesem neuar-

☞ Stummfilm und Reggae-Musik. Ausschnitt aus dem YouTube-Video

«Daisy Doodad on a Ragga Tip (Featuring The Herbaliser)».

Foto: Originalaufnahmen mit freundlicher Genehmigung des British Film Institute (BFI) im Rahmen der Creative Archive Licence bei www.bfi.org.uk/creativearchive/ (<http://www.youtube.com/watch?v=B3oIV48NxS>)

tigen Projekt einzusteigen. Gemeinsam gründete man die Creative Archive Licence Group (CALG). Später kamen der private TV-Sender ITN, das eigens für Lehrer sendende Teachers TV und die britische Vereinigung der Museen, Bibliotheken und Archive (MLA) hinzu.

«Die Privaten hatten anfänglich Mühe mit der Vorstellung, dass Teile ihres Archivs nichtkommerziell wiederverwendet werden könnten», erinnert sich Richard Paterson, der in der Gruppe das BFI vertrat. Offenbar überwog dann aber der Gedanke, dass Freigabe von Material auch Werbung in eigener Sache sein könnte. Unterhaltungssendungen waren vom Projekt ausgeschlossen, denn ihr Einbezug hätte laut Paul Gerhardt zu viele Urheberrechte und Interessen tangiert. So stellten die Fernsehanstalten hauptsächlich Dokumentarfilme zur Verfügung. Seitens der BBC waren es rund 50 Stunden Material. Beim BFI waren hauptsächlich Stummfilme zu haben, Teachers TV bot Filme an, die es zur Unterstützung von Lehrern selbst produziert hatte, und die Open University schöpfte aus einem über Jahrzehnte angelegten Fundus von zum Teil in Zusammenarbeit mit der BBC produziertem Material.

Flexible Copyright-Regelung

In der Frage des Urheberrechts berief man sich auf dieselben Prinzipien wie die 2001 in den USA gegründete Organisation Creative Commons, die nach und nach die vollumfängliche oder teilweise Freigabe von bestimmten Rechten erwirkt hatte. Als Beispiele für die praktische Anwendung dieser flexiblen Copyright-Regelung nennt die amerikanische Organisation etwa einflussreiche Webgiganten wie Google oder Wikipedia – und sogar die Webseite des Weissen Hauses.

Kein Geld für ein gemeinsames Portal

Wie mussten angehende Videokünstler nun vorgehen, um für ein Projekt an Archivmaterial zu gelangen? Als Erstes klickten sie die Creative-Archive-Seite der federführenden BBC an, und suchten dort den Link zum CALG-Mitglied, dessen Material sie verwenden wollten. Auf dessen eigener Creative-Archive-Webseite konnten sie eine Liste mit frei zu verwendenden Filmproduktionen einsehen. Es gab also nie ein gemeinsames Portal, bei dem

alles verfügbare Material zusammengetragen wurde. Ebenso wenig kam man dazu, eine gemeinsame Sammelstelle für die in den letzten fünf Jahren neu geschaffenen Produktionen einzurichten. «Dazu fehlte leider das Geld», lamentiert Paul Gerhardt, und weist darauf hin, dass vor allem die Fernsehstationen in andere digitale Projekte investiert hätten, zur Hauptsache in ihre eigenen Mediatheken.

Einige aus dem Creative Archive entstandene Produktionen, etwa Musikvideos, sind aber dennoch zu sehen, und zwar auf YouTube. In einem Video mit Drum&Bass-Musik wurden zum Beispiel Aufnahmen aus einem Dokumentarfilm über Fische und Seetiere verwendet. Die Bilder wurden verfremdet, zum Teil mit Farbfiltern, oder durch zackige Hin- und Herbewegungen. Für ein Reggae-Video wurden alte Stummfilmszenen mit psychedelischen Farben bearbeitet, übereinander gemischt und beschleunigt.

Aber auch bekannte Namen arbeiten mit lizenzfreiem Archivmaterial. Etwa der englische Regisseur John Akomfrah, der vor kurzem seinen Film «Mnemosyne» vorgestellt hat, ein 45-minütiges Werk über die Befindlichkeit von Einwanderern in Grossbritannien. In einer Rezension der «Times» lobte Akomfrahs Kollege Ken Russell, ein früheres Infant Terrible des britischen Films, das Werk in den höchsten Tönen als dokumentarisch-künstlerischen Essay, welcher gleichzeitig erstaune, verwirre und bewege. Für «Mnemosyne» hat die BBC Akomfrah ihr Archiv geöffnet, vor allem für Bildmaterial über das Leben in den englischen Midlands in den 60er-, 70er- und 80er-Jahren.

Auch für den Unterricht gedacht

Während Akomfrah bereits mehr als 15 Filme für Fernsehen und Kino gedreht hat, ermöglicht es die CALG Schülern und Studenten in ganz Grossbritannien, mit Archivmaterial zu lernen und zu experimentieren, ohne selbst teuer drehen zu müssen. Caroline Ogilvie zeichnet mitverantwortlich für das Anwenden von Medien im Unterricht an der Open University, einem CALG-Mitglied der ersten Stunde. «Für unsere Uni ist Archivmaterial ein Mittel, um sich auszudrücken, zu erklären und etwas weiterzuführen», führt sie aus. Dabei bietet



Legasthenie bildlich dargestellt. Ausschnitt aus dem Film «Monkey Wheels».

Foto: BBC Creative Archive (<http://www.youtube.com/watch?v=HSRqrs-WhLk>)



Creative Archive Weblinks:

BBC:

http://www.bbc.co.uk/creative-archive/cal_group/index.shtml

BFI:

<http://www.bfi.org.uk/creativearchive/>

Open University:

<http://www.open2.net/creativearchive/index.html>

die OU nicht einmal einen Filmkurs an. Für Ogilvie ist aber klar, dass es zum wissenschaftlichen Auftrag gehört, Studenten mit Archivinhalten experimentieren zu lassen, egal in welchem der rund 570 OU-Kurse sie eingeschrieben sind. Richard Paterson und Paul Gerhardt spannen den Bogen noch weiter und weisen darauf hin, dass auch die EU die digitale Bildung als Lernziel formuliert hat. «Die Menschen haben ein Anrecht darauf, digital kompetent zu werden, so wie man früher lesen und mit Bibliotheken umzugehen lernte», sagt Gerhardt.

Von YouTube überholt

Fünf Jahre nach der Gründung der Creative Archive Licence Group hat sich das Umfeld für die lizenzfreie Verwendung von Archivmaterial gründlich verändert. «Die CALG ist eigentlich tot», meint Richard Paterson etwas polemisch. Paul Gerhardt und Caroline Ogilvie drücken es weniger dramatisch aus, aber allen dreien ist klar, dass das Anfangskonzept der Gruppe vom rasanten technologischen Fortschritt überholt worden ist. «Wir waren einfach unserer Zeit voraus», sinniert Gerhardt: «Als die Idee geboren wurde, gab es noch kein YouTube.»

Die einzelnen Mitglieder der CALG setzen ihre Ressourcen heutzutage anderweitig ein. Das BFI hat sein eigenes Archiv Screenonline weiterentwickelt und bietet Schulen und Universitäten sogar eine Bearbeitungssoftware an. Die BBC ihrerseits arbeitet an der Digitalisierung ihres ganzen Archivs, und es ist noch unklar, ob und wie in Zukunft Material zur Bearbeitung freigegeben wird. Mit der BBC und den Privaten muss man heutzutage verhandeln, um Material lizenzfrei verwenden zu können. Freien Zugriff online gibt es im Moment nur noch beim BFI, bei Teachers TV und der Open University. «Eigentlich warten alle auf eine Regelung der BBC», sagt Caroline Ogilvie.

Paterson, Gerhardt und Ogilvie sind alle davon überzeugt, dass es nach wie vor richtig und wichtig ist, Archivmaterial lizenzfrei zur Wiederverarbeitung verfügbar zu machen. Sie hegen grosse Hoffnungen, dass die Gruppe in Zukunft wieder besser funktioniert. Wie das aber in einer sich stetig verändernden Medienwelt genau aussehen wird, das wissen auch sie nicht.

IM REICH IMPROVISIERTER STUDIOS, RAUCHENDER GÄSTE UND KARTEIKARTEN

Historisches Film- und Fernsehmaterial hat mehr zu bieten als Staub und Bildrauschen, es gibt eine mediale Wirklichkeit wieder, die für unser Verständnis einer vergangenen Zeit hilfreich ist. Die Dokumente müssen nicht nur erhalten werden, sondern auch gesehen werden, andernfalls fehlt der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eine wichtige Stimme: das bewegte Bild.

«Ja liebi Zueschauer, wänn sie jetzt i dä Zwyschesaison vo Zermatt as Matterhorn uffeluegäd, dänn tönt das ganz andersch als sis vorig hört händ, nämlich öppe neso ... Z'Zermatt wird sit Jahre bout, dass eim gruuse chönti, mee drüber in es paar Minute.»

So beginnt am 17. Mai 1982 ein TV-Beitrag der Sendung DRS aktuell. Reichlich bieder und nicht sehr vielversprechend. Doch das ist nur das Transkript der Sendung, der Sprecher selbst verweist schon auf die Geräuschkulisse und sie verändert sich unüberhörbar. Ist sein Text zuerst mit Alphornklängen untermalt, so ertönen kurz darauf Maschinengeräusche. Der Inhalt des Beitrags ist skizziert: Die Idylle Zermatts leidet unter der eigenen Bautätigkeit. So weit so gut. Vielsagend wird der Bericht erst, wenn man ihn sieht.

Das Matterhorn ist bildfüllend zu sehen, nicht in natura, wie eine Zoomfahrt der Kamera verrät, sondern es klebt als Plakat an einem Schrank im Redaktionsbüro. Sichtbar wird nun auch der Sprecher. Vor ihm die Schreibmaschine, daneben ein Tonbandgerät, um die Maschinengeräusche einzuspielen, dazwischen steht das Mikrophon. Im Hintergrund sind rote Türen, Lichtschalter und am Bildrand die Garderobe sichtbar. Kein schöner Anblick.

Es wirkt wie Schulfernsehen, die Farbe der Tür und des Schrankes findet man heute noch in Zivilschutzanlagen. Was komisch berührt, sind aber gerade die Qualitäten des Beitrags. Er zeigt eine Redaktion, die verspielt versucht, das Publikum abzuholen und die, auch wenn sie mit Toneinspielungen und Bildmotiven

hantiert, sich kaum dem optischen Eindruck verpflichtet sieht. Alles atmet Redaktionsluft und nicht Studioatmosphäre. Die Nachrichten und ihre Macher sollen spürbar sein, ungekünstelt und persönlich wirken.

Wiedergegeben wird diese vergangene Zeit nicht primär durch das Thema oder den gesprochenen Text, es sind vielmehr die Nebensächlichkeiten, der Gestus, die Intonation, die Kleidung und das Selbstverständnis der Filmemacher und der dargestellten Personen, die auf eine vergangene Zeit verweisen, die so greifbar und zugänglich wird. Der Beitrag beginnt mit der Stimme des Sprechers, sie gehört Christoph Müller, dem heutigen Chefreporter von SF, einer Person, mit der man viele Stunden am Fernseher verbracht hat, dessen Aufstieg und Altern man mitverfolgt hat. Solche Erinnerungen sind kollektiv, andere sind persönlich, aber bei weitem nicht exklusiv, wie das Brillenmodell von Christoph Müller, das auch in meiner Familie populär war. Gewisse Bezüge sind direkt, einige entstehen über Fotoalben und andere funktionieren über Personen. So stelle ich mir bei älteren Filmaufnahmen meine Grosseltern vor, nutze sie als Fremdenführer in die Welt ihrer Generation, erkenne gewisse Verhaltensmuster oder erinnere mich an den Geruch ihrer Gartenmöbel aus den 60er-Jahren. Ihre Tonlage, ihre Wortwahl klingt mit, wenn ich die Sprecherstimme der Filmwochenschau höre.

Es ist nicht Nostalgie, die hier mitschwingt. Es sind Erinnerungen und Stereotypen, Werte und gesellschaftliche Vorstellungen, die mit alten Aufnahmen wieder auftauchen und einen



SEVERIN RÜEGG
HISTORIKER MIT SCHWER-
PUNKT FILM, RECHERCHIERT
UND KONZIPIERT FÜR
AUSSTELLUNGEN,
FILMPROGRAMME UND
DOKUMENTARFILME



July 10

Illustration: Lulo Tognola, Grono

Bezug zur damaligen Zeit schaffen. Ein Gefühl für eine Zeit entsteht. Der Bezug ist manchmal persönlich, manchmal kollektiv; er braucht nicht einmal spezifisch zu sein, um zu tragen, wie ich bei der Vorführung historischer Film- und Fernsehberichte im Ausland bemerkte. Es mag andere Türfarben und andere Redakteure geben, die Biederkeit aber ist ebenso international wie der Aufbruch. Das Spannende sind auch hier die feinen Unterschiede.

Der Wert historischen Filmmaterials ist dabei keineswegs nur rein impressionistisch oder emotional. Es schafft einen Bezug, löst Assoziationen aus und ruft Wissen und Vorstellungen zu gewissen Jahrzehnten ab. So ist es auch mehr als illustrativ; es öffnet vielmehr einen Zugang, verweist auf weitere Aspekte und schafft einen gesellschaftlichen und medialen Kontext. Der historische Wert liegt in der medialen Wirklichkeit, die eine Vielzahl an Ansatzpunkten liefert, die sich in keinem anderen Medium finden. Es sind diese Aspekte, die das audiovisuelle Material so bedeutsam machen. Wer Herr und Frau Müller der Jugendbewegung in der Sendung CH-Magazin vom 15. Juli 1980 sieht, kriegt ein gutes Gefühl für den Esprit der Jugendbewegung und ebenso für die Reaktion darauf. Wer Dieter Roth 1986 in der Sendung Club gesehen hat, deutlich angetrunken und wild gestikulierend, blickt ganz anders auf die heutigen sterilen TV-Gesprächsrunden.

Diese Einblicke kann eine Nacherzählung nur sehr bedingt vermitteln. Das Material selbst muss nicht nur erhalten, sondern auch gezeigt werden. Es muss Eingang finden in aktuelle Diskussionen und in historische Auseinandersetzungen.

Für die Kulturstiftung Pro Helvetia habe ich mehrere Clips für das kulturpolitische Programm «Ménage: politique et culture à la table» geschaffen. Im Netz, wie auch an Debatten, werden sie gezeigt. Sie bestehen aus aktuellen Statements von Kulturpolitikern und Künstlern, ergänzt um Stimmen der letzten 40 Jahre zum selben Thema. Die Clips vermitteln nicht nur eine politische Breite der Meinungen, sondern auch eine historische Tiefe der Auseinandersetzung. Brüche und Kontinuitäten werden sichtbar. Einen ähnlichen Ansatz habe ich gewählt für eine Podiumsdis-



DRS aktuell vom 17.5.1982. Foto SF

kussion des ArtForums in Vevey, wo die aktuelle Debatte mit Ausschnitten aus historischen Fernsehdebatten gegliedert wurde. Gelddiskussionen und politische Grundsatzdebatten, die an solchen Anlässen nie fehlen, wurden so vorweggenommen und historisch reflektiert. Eine solche verspielte und assoziative Herangehensweise wirkt fruchtbar auf eine Diskussion.

Bei der Arbeit an historischen Filmprogrammen, bei der Suche nach Material für Dokumentarfilme und Ausstellungen, bin ich immer wieder begeistert von dem audiovisuellen Reichtum der Schweiz und manchmal auch ernüchtert von den rechtlichen Hürden, die für die Verwendung bestehen. Die Erhaltung des Films muss dessen Verbreitung durch unterschiedliche Medien zum Ziel haben. Dazu gehört auch die Vernetzung der Archive, nicht nur der grossen, sondern auch der kleinen Vereins- und Firmenarchive. Aber wenn es nicht möglich ist, das Material zu finden und zu verwenden, dann ändert der ganze Einsatz zur Erhaltung nichts daran, dass es für die Welt ausserhalb des Archivs verloren ist. Es wäre ein grosser Verlust, denn es sind Stimmen und Bilder, die uns einen vielfältigen Einblick in Ort und Zeit vermitteln.



RETOUR D'ANGOLA, RETOUR SUR IMAGES

Chaque projet d'exposition est pour l'équipe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel l'occasion de redécouvrir sous un nouvel angle les collections abritées par l'institution. Sortir les objets et les images des réserves pour les mettre en scène n'est jamais considéré comme allant de soi mais fait partie d'une démarche qui interroge leur statut et leurs significations multiples.



GRÉGOIRE MAYOR
MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE
DE NEUCHÂTEL

Début 2007, la nouvelle équipe du MEN – en place depuis quelques mois seulement – prit la décision de revisiter et de mettre en scène un des ensembles les plus conséquents que l'institution conserve en ses murs: les collections acquises par la 2^e Mission scientifique suisse en Angola (MSSA) en 1932 et 1933. Le travail de recherche a rapidement laissé apparaître que la photographie occuperait une place importante dans l'exposition. En effet, durant cette expédition organisée en 1932–1933 par Albert Monard, conservateur du Musée d'histoire naturelle de La Chaux-de-Fonds, le jeune géologue Charles Emile Thiébaud et le conservateur du Musée d'ethnographie Théodore Delachaux emportèrent tous les deux un appareil photo, le premier pour illustrer les articles qui lui permirent de financer une partie de son voyage, et le second, comme il l'écrit dans les notes préparatoires, «pour une fois de retour, compléter l'objet original». De leur périple dans la région du Cunène, les trois Neuchâtelois rapportèrent non seulement des animaux à empailler et 3500 objets qui

constituent aujourd'hui encore une collection ethnographique de référence, mais également 2360 négatifs dont ils tirèrent environ 500 épreuves, créant ainsi un des plus importants ensembles de photographies de cette région angolaise au début du XX^e siècle.

Le fonds Delachaux

Le fonds de photographies prises par Delachaux n'avait quasiment pas été exploité depuis le départ du conservateur de l'institution, en 1945. Jusqu'à la fin des années 1980, il a connu de fait le sort de la plupart des photographies anciennes conservées dans les musées d'ethnographie: très peu publiées et quasiment pas utilisées dans les expositions, elles dormaient dans les classeurs fédéraux où elles avaient été déposées quelque cinquante ans auparavant. A la faveur d'un projet de recensement des photographies ethnographiques en Suisse et d'une rencontre avec Charles Emile Thiébaud de retour en terres neuchâteloises, les photos de la 2^e MSSA sont revenues une première fois sur le devant de

← La mise en scène de l'exposition *Retour d'Angola*.
Photo: Men-photo Alain Germond

la scène au début des années 1990. Ainsi, du 10 avril au 10 mai 1992, l'exposition ponctuelle *Angola revisité* a présenté, pour le soixantième anniversaire du départ de la mission, 72 tirages anciens et modernes de Charles Emile Thiébaud, marquant également le dépôt au MEN de tous les négatifs du géologue concernant la 2^e MSSA.

Construire la trame de l'exposition

Découvrant ce fonds de tirages et négatifs quinze ans plus tard, la nouvelle équipe ne pouvait effectuer en quelques mois qu'une analyse succincte de l'ensemble, les photographies ne constituant par ailleurs qu'un des éléments de mise en valeur, en question et en scène de la démarche intellectuelle qui sous-tendait la mission. Dans la première phase dédiée à la recherche historique, les photographies furent surtout analysées en relation avec le déroulement du voyage des Neuchâtois et avec les objets récoltés. Ces allers et retours entre les objets des collections, les planches-contacts, les documents d'archives et les textes et articles publiés par les voyageurs – notamment le récit abondamment illustré *Pays et peuples d'Angola* (1934) – permirent de construire la trame de l'exposition *Retour d'Angola* qui se voulait à la fois une présentation des étapes de la mission et une réflexion sur la scénographie. Ainsi furent définis trois espaces pour trois modes dominants de mise en scène: le texte pour dire la préparation du voyage, la photographie pour évoquer le terrain, et les objets pour signifier le rapport aux collections.

Le terrain devant et derrière le voile

Entre le cliché touristique et la documentation des «types ethniques», entre le reportage et une recherche esthétique informée par une connaissance de la composition picturale classique, les photographies de la 2^e MSSA sont produites dans un contexte intellectuel clairement marqué par la relation de pouvoir dissymétrique liée à la situation coloniale. Elles véhiculent une série d'images stéréotypées de l'Afrique, rappelées dans l'exposition par un classement en cinq thématiques iconographiques. Pour autant, l'indéniable qualité plastique de nombreux portraits frappe encore aujourd'hui. Pour illustrer le terrain – lieu emblématique de l'ethnographie – l'équipe

du MEN ne désirait pas procéder à un accrochage simple d'une sélection des tirages originaux des deux photographes. Un artifice emprunté au théâtre lui a permis de concentrer son propos et de poser une réflexion sur la manière dont sont perçues les photographies ethnographiques anciennes aujourd'hui.

En écho à l'engouement assez récent des collectionneurs et des musées pour ces photographies, et comme pour évoquer le soin qui leur est désormais apporté par des institutions qui les ont longtemps utilisées uniquement à des fins documentaires, des images de Delachaux sont déposées comme des trésors sur du tissu noir dans une lumière tamisée. Faux velours, mais vrai tulle puisqu'en basculant, la lumière révèle derrière cette sélection quelques centaines de prises de vue saturant soudain l'espace et rappelant l'immersion des voyageurs dans une terre inconnue, et le regard qu'ils ont porté sur les gens et les choses rencontrés en Angola. Ce dispositif en deux temps permet de dévoiler derrière les prises de vues à l'esthétique travaillée un corpus plus complexe, marqué par l'obsession de la classification et de la typologie.

La sauvegarde du fonds

Comme *Retour d'Angola* devait rester en place plus de trois ans, l'équipe ne souhaitait pas exposer les tirages originaux – qui n'avaient d'ailleurs alors pas fait l'objet d'une restauration – sur une aussi longue durée. De nouveaux tirages furent ainsi effectués par le photographe du musée. C'est en réalisant dans un temps très court l'exposition que l'équipe du MEN s'est convaincue de la nécessité de préserver ce fonds remarquable dans des conditions plus favorables. Ainsi, grâce au soutien apporté par Memoriav, la Société des Amis du MEN (SAMEN) et la Loterie romande, les épreuves originales ont pu être restaurées et digitalisées par l'Institut suisse pour la conservation de la photographie, et deux ouvrages utilisant une partie de ce matériel photographique ont pu être réalisés en février 2010, *Retour d'Angola* et *Masques d'Angola*. Un apport de l'Office fédéral de la culture (OFC) permettra d'achever la numérisation des négatifs de cette magnifique collection en vue de son exploitation par des chercheurs et de son utilisation future dans d'autres expositions.



Chasse au rhinocéros. Photographie de Théodore Delachaux, août 1933.

Photo: Théodore Delachaux / Musée d'ethnographie, Neuchâtel

Exposition & publications

L'exposition *Retour d'Angola* peut encore être vue jusqu'en décembre 2012 au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), St-Nicolas 4, Neuchâtel. Les livres *Retour d'Angola* (2010) et *Masques d'Angola* (2010) peuvent être commandés sur www.men.ch



DIE «STIMME DER SCHWEIZ IM AUSLAND» ARCHIVIEREN

Nahezu 70 Jahre lang wurden Herr und Frau Auslandschweizer via Kurzwellen mit Radiobeiträgen aus der Heimat bedacht. Abgelöst durch die multimediale Plattform swissinfo.ch ist die Produktion dieser Sendungen 2004 eingestellt worden. Eine Auswahl von 12 300 Beiträgen konnte mithilfe von Memoriav nun gesichert werden.



PASCALE SCHUOLER
SWISSINFO

In der Pionierzeit des Radios, Mitte der Dreissigerjahre des letzten Jahrhunderts, wurde der Schweizerische Kurzwellendienst (KWD) von der SRG gegründet. Zielsetzung des neuen Senders war die Informationsversorgung der stetig wachsenden Zahl an Auslandschweizern, die auf der Suche nach Arbeit nach Übersee und innerhalb des industrialisierten Europa migrierten. Die erste Sendung ging 1935 über den Äther und richtete sich vorerst noch an die in Europa lebende Auslandschweizergemeinde. Die Möglichkeit, regelmässig via Kurzwelle zu senden, erlaubte es nun, Informationen zur Schweiz bis in die hintersten Winkel der Erde zu verbreiten. 1940 nahm der Kurzwellensender Schwarzenburg seinen

Betrieb mit einer täglichen KW-Sendung nach Nord- und Südamerika (und einer wöchentlichen Sendung nach Australien) auf. Der Ausbruch des 2. Weltkrieges trug wesentlich zur wachsenden Bedeutung des KWD bei, da dieser das einzige sichere Mittel darstellte, die Isolation der Schweiz zu durchbrechen. So wurde das Versorgungsgebiet bald auch auf Australien, Afrika und den Orient ausgedehnt.

Erfolgreiches Kurzwellenprogramm

Die Nachkriegsphase entwickelte sich zum goldenen Zeitalter des KWD. Die Sendungen wurden bald schon in sieben Sprachen ausgestrahlt, nämlich in Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch, Spanisch, Portugiesisch

und Esperanto. Die Hörerbindung war beeindruckend: Jährlich trafen über 100 000 Hörerbriefe aus aller Welt ein. 1964 wurde das Sprachangebot durch ein arabisches, 1971 durch ein rätoromanisches Programm auf neun Sprachen erweitert. 1978 wurde der KWD in Schweizer Radio International (SRI) umbenannt. 1999 löste die mehrsprachige multimediale Internetplattform swissinfo.ch den fast 70-jährigen Auslandschweizerkanal ab. Während in einer ersten Phase weiterhin Radiosendungen produziert und auch online publiziert wurden, wurden die Radioprogramme ab 2004 schliesslich endgültig eingestellt.

Inhaltlich lag der Fokus der Sendegefässe stets auf der Schweiz. Thematisch lagen die Schwerpunkte auf Politik, Kultur, Tourismus und Wirtschaft. Jede Sprachredaktion produzierte eigene, auf den jeweiligen Kulturkreis zugeschnittene Beiträge. Gängige Beitragsformen waren Features, Interviews, Porträts, Berichte, Roundtables sowie Ansprachen.

Mit Memoriav einen Teil des Bestands gesichert

Im Juli 2005 begann das gemeinsame Projekt von Memoriav und swissinfo, welches die langfristige Sicherung eines selektionierten Sendebestandes von KWD/SRI/swissinfo zum Ziel hat. Memoriav unterstützt das Projekt in ideeller, administrativer und finanzieller Hinsicht, swissinfo stellt die Infrastruktur und die Projektleitung/-assistenz. Das Projektkonzept sieht die Erschliessung und Langzeitsicherung der Essenzen (Tondokumente und Manuskripte) im CMS von SR DRS vor. Im Lauf des Projektes sind zahlreiche strukturelle und technische Arbeiten vorgenommen worden wie die Adaption der Datenbank, Regelwerke zur Erschliessung oder das Digitalisieren der ausgewählten Beiträge. Die Erschliessung der mehrsprachigen Tondokumente erfolgte zwischen 2005 und 2009 mittels 1:1-Abhören der Träger durch mehrere temporär angestellte Fachkräfte mit ausgezeichneter Kenntnis der jeweiligen Sprache. Die Katalogisierung umfasst eine formale und eine

detaillierte inhaltliche Erschliessung (inklusive Abstract). Erschlossen werden die Beiträge in der jeweiligen Landessprache.

Zugriff auf Metadaten und Essenzen

Nach Abschluss dieser Arbeiten sind nun swissinfo-intern via Archivdatenbank das Vorhören der datenreduzierten Files (wma-Format) sowie das Herunterladen der hochwertigen Audiofiles (wav) und der Sendemanuskripte (PDF) möglich. Für externe Interessenten ist der Zugang zu den Metadaten voraussichtlich ab Herbst 2010 via Memobase möglich. Der Zugriff auf die Essenzen (im Vorhörformat) wird vor Ort in ausgewählten nationalen Kulturinstitutionen (Nationalphonothek, Landesbibliothek u. a.) gewährleistet. Externe Anfragen können aber auch direkt an das Archiv von swissinfo gerichtet werden (swi.d+a@swissinfo.ch).

Kontextualisierung der Aktualität durch Replay von O-Tönen

Die überlieferten mehrsprachigen Tonaufzeichnungen erinnern auf besonders authentische Weise (O-Ton) an die vergangene Alltagskultur. Die Sicherung und Zugänglichmachung dieser Dokumente tragen viel zum kulturellen Gedächtnis der Schweiz bei. Nicht nur die Sprache hat sich verändert, oftmals gewähren die konservierten Einblicke in die gelebte Vergangenheit unerwartete und spannende Sichtweisen auf die Gegenwart.

Die journalistische Wiederverwendung der historischen Töne erfolgt – zumeist aus aktuellem Anlass – direkt auf der Onlineplattform von swissinfo.ch. Anlässlich des 50. Todestages von General Guisan wurde im April 2010 beispielsweise ein O-Ton seiner 1. August-Ansprache auf dem Rütli von 1940 zugänglich gemacht. Neustes Beispiel für die Kontextualisierung der Aktualität durch Einbezug historischer Archivbeiträge ist die Fussball-WM 2010: Diverse mehrsprachig verfügbare Aufzeichnungen erlauben anregende Rückblicke auf die Beziehungen der Schweiz zu Südafrika sowie auf das Ende der Apartheid.



Ein Mitarbeiter beim Bandschneiden.

Foto: swissinfo-Archiv



«HISTORIA(S) EN PLAID E MALETG» – EINE FILMSAMMLUNG UND IHR NUTZEN

Um das Potenzial seiner Filmsammlung zum Alltag der Surselva gezielter zu nutzen, entwickelte die Leitung des Museums Regional Surselva das Kulturformat «Geschichte(n) in Wort und Bild» – «Historia(s) en plaid e maletg». Ein erfolgreiches Konzept.



MARIANNE FISCHBACHER
MUSEUM REGIONAL
SURSELVA

Das Museum Regional Surselva MRS in Ilanz konnte in den Jahren 2001–2006 dank dem durch Memoriav unterstützten Projekt «Aus privaten Archiven» einen interessanten Bestand an Amateurschmalfilmen digitalisieren. Ergänzend dazu wurden auch professionelle Filme der Televisiun Rumantscha und der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde gesammelt. Den Museumsbesuchern steht damit heute eine Auswahl von über hundert Filmen mit Kurzbeschreibungen zur Verfügung. Die vor Ort visonierbaren Filme geben einen einmaligen Einblick in den Alltag der Surselva seit den 1940er-Jahren.

Historisches Filmmaterial – heutige Lebensrealität

Um diese Filme auch unter die Leute zu bringen, werden jene in den jeweiligen Gemeinden gezeigt, aus denen die Aufnahmen stam-

men. Sie sind eingebettet in einen Diskussionsrahmen mit dem Ziel, vom historischen Filmmaterial den Bogen zur heutigen Lebensrealität zu schlagen. Die erste Serie vor gut einem Jahr stand unter dem für die Region Surselva wichtigen Thema «Alpwirtschaft». Den literarischen Teil des Abends bestritt der junge romanische Schriftsteller Arno Camenisch, der mit seinen Reminiszenzen an einen Alpsommer auf «Sez Ner» auch in der Deutschschweiz grosse Erfolge feiert. Camenisch, selber in der Surselva aufgewachsen, beschreibt nicht nur die Charaktere seiner Hauptdarsteller sehr treffend, sondern findet auch den Draht zum Publikum seiner Lesungen schnell. Nach der literarischen Einführung ins Thema wurden zwei Streifen von Meinrad Bearth gezeigt. Der einheimische Hobbyfilmer hat 1982/83 ein Porträt der Alp Naustgel in ihrem ursprünglichen Zustand gemacht. Darin wird

☞ Das Melken auf der alten Alp Naustgel fand im Freien statt.

Foto: Museum Regional Surselva, Ilanz

das traditionelle Käsen in einer zugigen Alphütte gezeigt, die Arbeit von Senn Pauli Degonda und seinen Handlangern, den «Buben». Fast zehn Jahre später war diese Hüttenromantik passé. Die Gemeinde hatte eine moderne Alphütte gebaut, und Meinrad Bearth filmte wiederum den Tagesablauf der Älpler. Die Kühe stehen bereits im Morgengrauen aufgeschwänzt in Reih und Glied im Stall, die Melkmaschine tickt, Senn und Zusenn hantieren in einer Chromstahl blitzenden Alpkäserei und heben mit dem automatischen Kran neunhundert Kilo Käsemasse auf einmal aus dem Kessel. Die moderne Geschäftigkeit wird beschallt von Popmusik. Die beiden Filme wurden von der Museumsmitarbeiterin Carin Cadonau zu einer zwanzigminütigen Version gekürzt. Im dritten Teil des Anlasses stand die heutige Alprealität zur Diskussion. Der Alpmeister erzählte, was ihm an der heutigen Alpwirtschaft Sorgen bereitet und was für Strategien die cleveren Alphenossen von Naustgel der Globalisierung der Märkte entgegensetzen.

Erfolgreich dank Zusammenarbeit mit lokalen Partnern

Der unterhaltende Anlass mit durchaus ernsthaftem Hintergrund wurde dreimal jeweils in einer anderen Gemeinde erfolgreich durchgeführt. Insgesamt wurden zweihundertfünfzig Eintritte verkauft. Für die Organisation des gemütlichen Teils – ohne den Anlässe in der Surselva wenig Aussichten auf Erfolg haben – wurde jeweils die Kooperation eines einheimischen Vereins gesucht. Dies waren in Sumvitg-Cumpadials, zu deren Gemeindegebiet die Alp Naustgel gehört, die Bauern. Sie spendierten einen Apéro und reichlich Degustationsproben des neuen Käsejahrgangs. Der Abend in Danis war ein «Heimspiel» für den Autor Arno Camenisch. Als Gast stand der langjährige Hirt der Rinderalp von Breil/Brigels Rede und Antwort, und der gemischte Chor servierte Kaffee und Kuchen. Der einzige deutschsprachige Abend von «Geschichte(n) in Wort und Bild» fand in Obersaxen statt, dem Territorium der Alp Sez Ner. Veranstaltungspartner war das Seniorenzentrum, und auch hier stiess der Anlass auf grosses Interesse.

Zweite Serie im September 2010

Das Museum lässt im September 2010 eine zweite Serie von «Historia(s) en plaid e matelg» folgen. Das Konzept bleibt dasselbe. Das



Die traditionelle Methode des Käsens.

Foto: Museum Regional Surselva, Ilanz

Thema wird «Kindheit» sein. Gezeigt werden Filme aus dem Schulalltag der Gemeinde Ruschein im Jahre 1973 (Autor Albert Klaiss) sowie Filmaufnahmen aus dem Kindergarten und der Primarschule Ilanz (Autor Ignaz Lang, 1953/55). In Ilanz lässt der Journalist Hans Caprez Reminiszenzen aus seiner Kindheit aufleben. Der Abend steht unter dem Titel «Kindheit zwischen Heimat und Fremde». In Ruschein diskutieren Einwohnerinnen und Einwohner über Kindheit und Familiengründung in einem heutigen Bergdorf. Moderatorin ist die Redaktorin von Radio Rumantsch, Maria Cadruvi.

Positives Echo auf die Veranstaltungen

Das Museum Regional Surselva bringt mit «Geschichte(n) in Wort und Bild» das Filmmaterial zurück zu den Protagonisten. Dies stösst in den Gemeinden, die den Museumsbetrieb teils mitfinanzieren, auf ein positives Echo. Es gelingt mit dieser neuen Veranstaltungsreihe auch, einen kleinen Beitrag zu leisten an das soziokulturelle Leben in der Region und an die Diskussion wichtiger Themen.



MIT VIDEOS AUF DIE BARRIKADEN

Ähnlich wie andere soziale Bewegungen entdeckten die Gewerkschaften in der Schweiz in den 1970er-Jahren das Medium Video als Möglichkeit, die eigenen Tätigkeiten zu dokumentieren und propagandistisch aktiv zu werden. Die Zeugnisse dieser Videophase wurden vom Schweizerischen Sozialarchiv in Zusammenarbeit mit Memoriav digitalisiert und sind nun zugänglich.



STEFAN LÄNZLINGER
SCHWEIZERISCHES
SOZIALARCHIV

Im Sommer 1980 hält die Jugend der Gewerkschaft Bau und Holz in Zürich eine Konferenz ab. Die Aufmerksamkeit der Teilnehmer wird plötzlich auf eine Szene gelenkt, die sich draussen auf der Strasse abspielt: Polizisten in Kampfmontur ziehen sich gerade von einem Einsatz zurück; vermutlich fand zeitgleich eine Demonstration der Jugendbewegung statt. Der Jugendliche, der die Sitzung filmt, bannt auch die Szenen draussen aufs Videoband. Nach wenigen Augenblicken ist der Spuk vorbei, die Junggewerkschafter widmen sich wieder ihren Themen. Die Anekdote ist symptomatisch: Die beiden Bewegungen kennen kaum Gemeinsamkeiten, nutzen aber

beide das damals neue Medium Video für ihre Zwecke: Dort die Jugendbewegung, die sich in kürzester Zeit die Möglichkeiten des Mediums aneignete, sich innovativ der verschiedensten Ausdrucksformen bediente und Agitations-, Kunst- und parodistische Videos drehte. Hier die Gewerkschaftler, die sich – vor allem in den ersten Jahren – auf rein Dokumentarisches beschränkten.

Ungeschminkter Blick auf den Gewerkschaftsalltag

Viele der geretteten Gewerkschaftsaufnahmen sind zwar laienhaft, mit Tonstörungen behaftet und manchmal kurios lückenhaft oder lang-

☞ Kämpferische Tage in Lyss 2003 mit Streikführer Corrado Pardini.

Videostill: «Zyliss – Der Streik wird salonfähig» von Verena Endtner. Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

atmig. Gerade der Umstand, dass das Video oft «nur» als technisches Hilfsmittel zur administrativen Bewältigung des Gewerkschaftsalltags eingesetzt wurde, ermöglicht erfrischend ungeschminkte Einblicke ins Innenleben und macht die Aufnahmen zu wertvollen Zeitdokumenten. So geben zum Beispiel die Aufnahmen des GTCP-Kongresses von 1978 einen Eindruck über den Zustand einer Gewerkschaft in schwieriger Zeit zwischen wirtschaftlicher Rezession und innergewerkschaftlichen Flügelkämpfen (GTCP = Gewerkschaft Textil, Chemie, Papier).

Im Verlauf der 1980er Jahre professionalisierte und diversifizierte sich das gewerkschaftliche Videoschaffen. Mit der Produktion von Bildungs- und Imagevideos nahm die Arbeiterbewegung eine Kommunikations- und Propagandamethode wieder auf, die zwischen 1930 und 1960 bereits zu einer ansehnlichen Reihe von Gewerkschaftsfilmen geführt hatte. Hervorzuheben sind insbesondere Videos, die den veränderten und oft als bedrohlichen empfundenen Arbeitsbedingungen kreative Entwürfe zur Neuorganisation der Arbeitsabläufe entgegensetzen, wie etwa im Video «Sumoteam» (1995), das die Auswirkungen vermehrter Mitsprachen der Arbeiter der Textilmaschinenfabrik Sulzer Rütli auf die Arbeitsproduktivität schildert.

Ausweitung der Kampfzone

Die massive Umgestaltung des Werkplatzes Schweiz im Zuge der globalisierten Wirtschaft äussert sich im Videoschaffen der Gewerkschaften in zwei Trends. Zum einen kam es im Gefolge von sinkenden Mitgliederzahlen zu Fusionen, wie der Elefantenhochzeit von GBH (Gewerkschaft Bau und Holz) und GTCP zur *Gewerkschaft Bau und Industrie* (GBI) im Jahr 1992. Der Fusionskongress ist im Video «GBI – Fragen an die Gewerkschaft» (1992) festgehalten. Zum andern kamen als Reaktion auf die neoliberale Offensive vieler Unternehmer wieder kämpferische Töne in der Öffentlichkeitsarbeit zum Zug. Die Gewerkschaften reagierten zum Teil mit Kampfmassnahmen und auch mit Videoproduktion für eine grössere Öffentlichkeit, um damit mehr Verständnis



Bundesrat Willi Ritschard als Gastredner am Kongress der GTCP 1978 in Luzern.

Videostill: Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

für ihre Anliegen zu sorgen. Schöne Beispiele dieser Strategie sind die Videos «Zyliss – Der Streik wird salonfähig» von 2003 (Regie: Verena Endtner) oder «Les bras fonctionnent, c'est la tête qui ne va pas!» von 2003, eine leidenschaftliche Dokumentation des Einsatzes von Giessereiarbeitern für ihre Arbeitsplätze in den beiden jurassischen Von Roll-Werken in Choindex und Les Rondez.

Keine professionelle Produktion

Eine kontinuierliche Videoproduktion mit einem auch ausserhalb von Gewerkschaftskreisen wahrnehmbaren Output entstand in den UNIA-Vorgängergewerkschaften aber nie. Als technisches Hilfsmittel zwar geschätzt, kamen U-Matic-, VHS- und VCR-Kassetten für die gewerkschaftlichen Kernaufgaben aber kaum zum Zug. Für die politische Propaganda und die Mitgliederwerbung standen mit dem Internet und den neuen Telekommunikationsmitteln bald noch agilere und günstigere Methoden zur Verfügung.

Das Bild- und Tongedächtnis der Gewerkschaften

Als 2004 die interprofessionelle Gewerkschaft UNIA entstand, gelangten die Archive der Vorgängergewerkschaften ins Schweizerische Sozialarchiv. Die hier vorgestellten Videos ergänzen die umfangreichen Foto-, Film- und Tonbestände von GBI, SMUV (Gewerkschaft Industrie, Gewerbe, Dienstleistungen) und VHTL (Gewerkschaft Verkauf Handel Transport Lebensmittel). Wenige andere Akteure des politischen und wirtschaftlichen Lebens können auf so reichhaltige und kontinuierliche Aktivitäten im audiovisuellen Bereich zurückblicken. Insgesamt umfassen die digitalisierten Bestände rund 6000 Fotos, Drucke und Objekte, je 40 Filme (16 und 35 mm) und Videos sowie rund 100 Stunden Tonaufnahmen.



SCHATZKAMMER DER HELVETISCHEN AUTORENFOTOGRAFIE

Sie ist die älteste auf Fotografie spezialisierte Institution in der Schweiz und sowohl privilegierter Aufbewahrungsort als auch gediegene Stätte von Ausstellungen. Die Fotostiftung Schweiz wurde 1971 gegründet, mit dem Ziel, Nachlässe von bedeutenden Schweizer Fotografen/-innen zu sichern. Beheimatet ist die Fotostiftung in einem umgebauten Industrieareal in Winterthur.



FRANCO MESSERLI
SRG SSR IDÉE SUISSE

«Die Fotostiftung Schweiz verfolgt mit ihrer Sammlung das Ziel, die Schweizer Fotografie und deren Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart abzudecken. Das gab den grossen Kontext und darin waren die Archive von Fotografen/-innen eingebettet», erläutert Direktor Peter Pfrunder beim Rundgang durch die Stiftung. Alles wirkt hier modern, klar und funktional, die Empfangslounge mit dem Museumsbistro, die Ausstellungsräume, die Bibliothek, die Archivräume und die loftartigen Büros. Seit Herbst 2003 ist die Fotostiftung gemeinsam mit dem Fotomuseum Winterthur im ehemaligen Industrieareal «Schleife» domiziliert. Finanziert wurde der aufwendige Umbau hauptsächlich durch die Volkart Stiftung. «Diese ganze Infrastruktur ist sehr wichtig, um mit unserem Patrimoine richtig umzugehen», hält Pfrunder fest.

«Pfaffen, Ketzler, Totenfresser»

Seit 1998 ist Dr. Peter Pfrunder (51) Direktor der Fotostiftung. Von Hause aus Germanist und Kulturwissenschaftler interessiert ihn seit jeher die Mikroanalyse von kulturellen Phänomenen. In seiner Dissertation mit dem schönen Titel «Pfaffen, Ketzler, Totenfresser» (1989) über die Fastnachtskultur der Reformationszeit analysierte er Schauspiele als Schlüssel zu einer Gesellschaft. «Das waren Momentaufnahmen der Geschichte; dasselbe habe ich wiedergefunden in der Fotografie, auch da geht es ja letztlich um diese Mikro-momentaufnahmen, die aber, wenn sie richtig gelesen werden, ungeheure Schätze darstellen, um unsere Gegenwart und Vergangenheit zu verstehen.»

← Peter Pfrunder betrachtet ein Bild des Schweizer Fotografen Theo Frey (1908–1997).
Foto: Franco Messerli, Bern

Keine Monopolstellung

Die Fotostiftung gilt über die Landesgrenzen hinaus als «uno dei centri di eccellenza per la fotografia del continente» (Ticino7). Sie betreut insgesamt über 50 Nachlässe, 50 000 Abzüge in Ausstellungsqualität sowie zwischen ein und zwei Millionen Negativen. Was die Nachlässe bzw. Fotografenarchive betrifft, sind dort die wichtigsten Namen der Schweizer Fotografie vertreten.

Auf die Frage nach dem Zuständigkeitsbereich der Stiftung erklärt Pfrunder: «Unser Thema ist natürlich primär die Schweiz, und zwar alle Landesteile. Wir sind somit potenziell für das ganze Land zuständig, ohne dabei eine Monopolstellung zu beanspruchen. Es gibt zunehmend andere Institutionen, die sich auch um Fotografie kümmern, z. B. das Musée de l'Elysée in Lausanne. Wir sind also nicht mehr so allein wie zur Gründerzeit in den 1970er-Jahren. Häufig arbeiten wir auch mit regionalen Institutionen zusammen.»

Konzentration auf Autorenfotografie

Aufgrund dieser zunehmenden Arbeitsteilung konzentriert sich die Fotostiftung seit einigen Jahren vornehmlich auf die Autorenfotografie. Der letzte Nachlass, den sie erhalten hat, ist jener von Emil Schulthess (1913–1996), einem der ganz grossen Fotografen des 20. Jahrhunderts. «Es ist der klassische Fall eines Archives, das über Umwege als Schenkung zu uns gekommen ist. Die Erben haben den Kontakt mit uns gesucht, im Wissen, dass es besser ist, wenn sich eine professionelle Organisation langfristig darum kümmert», fasst Pfrunder zusammen.

Etappenweise Aufarbeitung von Nachlässen

Nachlässe wie jener von Emil Schulthess werden etappenweise aufgearbeitet und erschlossen. Oftmals sind sie sehr heterogen und müssen zunächst geordnet und inventarisiert werden. Daraufhin folgt eine Gewichtung. «Wir sind gezwungen», so Pfrunder, «uns selektiv zu bewegen, d. h., wir können uns zuerst nur um die wichtigen Bereiche kümmern.» Im Fall von Schulthess ist die Fotostiftung bei der Schenkung die Verpflichtung eingegangen, dessen Werk nicht nur aufzuarbeiten, sondern auch zu zeigen. Aus Anlass seines 100. Geburtstags ist 2013 eine grosse Ausstellung geplant.



Ein rundum geglücktes Bild: Used Tires, Las Cruces (New Mexico), 1953.
Foto: Emil Schulthess, © Fotostiftung Schweiz

Bei der Restaurierung von Fotografien arbeitet die Stiftung mit dem *Institut suisse pour la conservation de la photographie (ISCP)* zusammen. Auch im Fall von Schulthess wird diese Kollaboration unter Memoriav-Mitgliedern spielen, wie Peter Pfrunder betont: «Christophe Brandt, der Direktor des ISCP, wird bei uns vorbeikommen, und wir definieren zusammen die gefährdeten Bereiche, und das ist dann hoffentlich ein Projekt auch für Memoriav.»

2011 neuer Webauftritt geplant

Die Bestände der Fotostiftung sind für professionelle Nutzer auf Anfrage für Forschungs-, Ausstellungs- und Publikationsprojekte zugänglich. Für Recherchen steht eine Datenbank (FileMaker) zur Verfügung. Die etwas in die Jahre gekommene Website (www.fotostiftung.ch) wird im Moment überarbeitet; 2011, anlässlich des 40. Geburtstags der Stiftung, ist ein neuer Auftritt geplant.

Das Budget der Fotostiftung beträgt rund zwei Millionen Franken pro Jahr, wovon 60 Prozent von der Eidgenossenschaft kommen. Etwa 30 Prozent werden selber erwirtschaftet mit Einnahmen aus Ausstellungen sowie durch den Verkauf von Originalabzügen und Bildrechten. Insgesamt arbeiten zehn Personen – die meisten Teilzeit – für die Stiftung.



PRÉSERVER POUR RÉUTILISER



MARIE-CHRISTINE DOFFEY
VICE-PRÉSIDENTE DE MEMORIAV
VIZEPRÄSIDENTIN MEMORIAV

Aujourd'hui, la plus grande partie de notre héritage audiovisuel est à coup sûr représenté par l'industrie du divertissement – les mass-média, la radio et la télévision, sans parler d'Internet. Grâce aux développements technologiques il devient de plus en plus facile et rapide d'accéder à ces tranches de passé qui nous dévoilent sans cesse de nouvelles richesses.

Les archives radio et télévision représentent à elles seules une des sources les plus importantes pour notre pays, des documents sonores et visuels qui permettent de comprendre les développements de notre société d'un point de vue politique, social, économique, sociétal et culturel. Ces sources et tous les autres documents audiovisuels constituent un fonds irremplaçable pour les chercheurs dans les disciplines les plus variées – dialectologie, Ethnolin-

ERHALTEN UM WIEDER ZU VERWENDEN

Ein Grossteil unseres audiovisuellen Vermächtnisses ist ein Produkt der Unterhaltungsindustrie – die Massenmedien Radio und Fernsehen, vom Internet ganz zu schweigen. Dank dem technologischen Fortschritt ist es heute ein Leichtes, sich Zugang zu diesen Zeugen unserer Vergangenheit zu verschaffen und ihren unerschöpflichen Reichtum zu entdecken.

Zu den wichtigsten Quellen von Ton- und Bild-dokumenten, anhand derer sich die Entwicklung unserer Gesellschaft aus politischer, sozialer, wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Sicht verstehen lässt, gehören in unserem Land die Radio- und Fernseharchive. Zusammen mit allen anderen audiovisuellen Dokumenten sind sie für Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen aus allen Bereichen – sei dies Dialektologie, Ethnolin-

☞ Durchquerung des Flusses mit dem Automobil. Irak, Mossul: Grosse Zab (1935).
Foto: Fotobestand Annemarie Schwarzenbach / Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

tologie, ethnolinguistique, ethnomusicologie, anthropologie, etc. Elles offrent aussi un matériel d'étude de choix pour les écoles et hautes écoles, sont intégrées désormais à presque toutes les expositions contemporaines, et proposent aux auditeurs ainsi qu'aux spectateurs intéressés un regard personnalisé sur le passé, en leur permettant de revoir et réentendre des documents de leur choix.

Réutiliser des documents audiovisuels offre chaque jour de nouvelles perspectives, dont nombre ne sont pas encore explorées ou exploitées, car encore trop méconnues. Il est déjà clair que la réutilisation, outre celle de satisfaire un besoin ou plaisir personnel a aussi des buts plus scientifiques comme la future vérification indépendante de faits et données, la réutilisation de données anciennes avec des nouvelles, l'analyse à la lumière de nouveaux événements et théories, et bien sûr et toujours l'enseignement.

Mais réutiliser des documents audiovisuels présuppose avant tout de les préserver pour y accéder maintenant, mais surtout aussi dans le futur. Leur fragilité intrinsèque et reconnue nécessite aussi leur numérisation liée à des coûts très importants et des moyens dont il faut bien convenir qu'ils sont largement insuffisants. Parfois aussi des défis non négligeables s'ajoutent pour décrire et indexer des contenus qui manquent de métadonnées descriptives. A ces difficultés s'ajoute celle de la sélection des documents à préserver, selon quels critères choisir dans la masse de documents ceux qui sont et seront les témoins significatifs de notre époque.

Préserver pour réutiliser, est-ce la seule raison pour laquelle Memoriav mène ses efforts depuis 14 ans? Certes, mais les fins auxquelles ces documents seront utilisés nous échappent certainement en partie. On dit que les raisons les plus importantes pour la conservation sont celles que nous ne connaissons pas encore. Ceci est aussi vrai pour la conservation des documents audiovisuels.

Laissons donc une place à cet avenir encore inconnu, tout en le préparant au quotidien. Par sa mission – assurer à long terme la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel suisse – Memoriav y apporte sa contribution.

guistik, Ethnomusikwissenschaft oder Anthropologie – ein unersetzliches und fruchtbares Forschungsterrain. Sie bieten Schulen und Fachhochschulen Informationsmaterial, sind an fast allen zeitgenössischen Ausstellungen präsent und verschaffen den Hörern und Zuschauern die Möglichkeit, anhand ausgewählter Dokumente entsprechend ihren Vorlieben einen Blick in die Vergangenheit zu werfen.

Die Nutzung der audiovisuellen Dokumente eröffnet tagtäglich neue Perspektiven – weitgehend brachliegendes Neuland, das es noch zu erkunden gilt. Natürlich dient diese Nutzung nicht nur der Befriedigung persönlicher Interessen, sondern auch und vor allem wissenschaftlichen Zwecken: der künftigen Prüfung von Sachverhalten und Daten aus unabhängiger Sicht, der Verknüpfung von alten mit neuen Daten, der Interpretation der Vergangenheit im Licht neuer Erkenntnisse und nach wie vor dem Unterricht und der Bildung.

Doch um auf audiovisuelle Dokumente heute und vor allem in Zukunft zugreifen zu können, ist in erster Linie ihr Fortbestand zu sichern. Bekanntlich sind sie materialbedingt oft gefährdet und müssen deshalb digitalisiert werden, was mit enormen Kosten verbunden ist. Dazu reichen die vorhandenen Mittel bei weitem nicht aus. Gelegentlich treten auch erhebliche Schwierigkeiten auf, wenn es darum geht, den vorhandenen Inhalt trotz fehlender Metadaten zu beschreiben und zu indexieren. Und last but not least stellt sich immer wieder die Frage, nach welchen Kriterien in den umfangreichen Beständen jene Dokumente bestimmt werden sollen, die für unsere Zeit besonders repräsentativ oder wichtig sind oder sein werden und daher erhalten werden müssen.

Erhalten zwecks Wiederverwendung: Ist dies der einzige Grund für die Bemühungen, die Memoriav seit 14 Jahren unternimmt? Einerseits ja – andererseits bleibt uns das eigentliche Ziel wohl zum Teil verborgen. Man sagt, dass wir die wichtigsten Gründe für unsere Konservierungsarbeit noch gar nicht kennen. Dies gilt auch für die Erhaltung audiovisueller Dokumente.

Heissen wir also dieses unbekanntes Morgen willkommen – indem wir heute den Weg in die Zukunft ebnen. Mit der Erfüllung seines Auftrags – die langfristige Erhaltung und Erschliessung des schweizerischen audiovisuellen Gedächtnisses – trägt Memoriav seinen Teil dazu bei.



Filme aus dem Staatsarchiv Basel-Stadt, Doppel-DVD

Im Staatsarchiv Basel-Stadt lagern über 400 Filmdokumente, die bisher kaum zugänglich waren. Mit der neuen DVD-Reihe «Bewegte Vergangenheit – Filme aus dem Staatsarchiv Basel-Stadt» werden nun erstmals Einblicke in die verborgene Filmwelt des Staatsarchivs gewährt. Der reiche Fundus birgt historisch interessante Filmdokumente aller Genres und Filmarten – vom Amateur- bis zum Dokumentarfilm. Den Auftakt der jährlich geplanten Archivedition bildet eine spezielle Doppel-DVD, welche neben einer thematisch ausgerichteten DVD eine weitere mit einem reichen Querschnitt aus dem Filmarchiv enthält und ein attraktives Booklet mit dem zeitgeschichtlichen Kontext dazu.

«Bewegte Vergangenheit – Filme aus dem Staatsarchiv / 1+2»
 Vom Alpenflug zum Pop-Art-Fest 1933–1968 /
 Vom Basler Rheinhafen zur Nordsee 1945–
 1961, herausgegeben von teamstratenwerth
 und dem Staatsarchiv Basel-Stadt, Juni 2010,
 2 DVD mit je ca. 110 Minuten, Booklet mit
 62 Seiten, reich bebildert, Deutsch, CHF 39.–

Bestellung + mehr Infos:
 Christoph Merian Verlag
<http://merianverlag.ch/dvd/>



Publikation zur Geschichte von Pro Helvetia, Buch + DVD

Mit dem Kulturförderungsgesetz beginnt für die Schweiz im Jahre 2012 ein neues Kapitel Kulturpolitik. Aus diesem Anlass beleuchtet eine unabhängige Publikation zur Geschichte von Pro Helvetia die Vergangenheit der Kulturstiftung von der Gründung bis in die jüngste Gegenwart. Die DVD dient als audiovisuelle Ergänzung zum Buch. Sie enthält 21 Film- und Fernsehbeiträge in Originalsprache und ohne Untertitel.

Buch:
 «Zwischen Kultur und Politik: Pro Helvetia 1939 bis 2009», herausgegeben von Claude Hauser, Jakob Tanner und Bruno Seger, 346 Seiten, 73 s/w Abbildungen, CHF 39.–

Bestellung + mehr Infos: Buchverlag Neue Zürcher Zeitung – www.nzz-libro.ch

DVD:
 «Film- und Fernsehbeiträge zur Geschichte von Pro Helvetia», herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Bestellung:
 Die DVD (limitierte Auflage) kann über info@prohelvetia.ch bezogen werden.



«L'audiovisuel: source ou illustration», Actes de colloque

Faire connaître les sources audiovisuelles et leur accès, confronter les points de vues en matière de perception, débattre de l'intérêt des documents audiovisuels dans les milieux spécialisés, voilà l'enjeu du 4^e Colloque organisé par Memoriav, à Genève. Le colloque, placé sous le patronage de la Commission suisse pour l'UNESCO, a été organisé en collaboration avec les Archives TSR, la FONSAT (Fondation pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel de la TSR), la CIIP (Conférence Intercantonale de l'Instruction Publique de la Suisse romande et du Tessin) et www.amedia.ch.

Avec des contributions de Ignacio Cardoso, Christian Ciocca, Roland Cosandey, Jean-François Cosandier, Kurt Deggeller, Jean-Claude Domenjoz, Majan Garlinski, Christian Georges, Daniel Künzi, Pierre-André Léchet, Paul Oberson, Claude Torracinta, Uli Windisch.

Colloque Memoriav Kolloquium | 2009
«L'Audiovisuel: source ou illustration»
Edité par Memoriav, 2010, env. 128 pages,
CHF 29.80

**Commande + informations supplémentaires
à partir du 27 octobre 2010:**
www.memoriav.ch › Service › Shop

I M P R E S S U M

Bulletin Memoriav Nr. 17
Oktober / octobre 2010

Redaktion / Rédaction

Laurent Baumann
Franco Messerli
Samuel Mumenthaler

Übersetzungen / Traductions

Nadya Rohrbach, Fribourg

Korrekturen / Corrections

Stämpfli Publikationen AG,
Bern

Auflage / Tirages

8000 Ex.

Grafische Gestaltung / Réalisation graphique

Martin Schori, Biel

Druck / Impression

Stämpfli Publikationen AG,
Bern

Herausgeber / Editeur

Memoriav
Bümplizstrasse 192
3018 Bern
Tel. 031 380 10 80
info@memoriav.ch
www.memoriav.ch



KOLLOQUIUM | COLLOQUE MEMORIAV 2010

**Audiovisuelle Medien als Forschungsgegenstand
und historische Quelle**

**Les médias audiovisuels: objets pour la recherche
et sources historiques**

22. + 23.10.2010

Vortragssaal ZHdK | Ausstellungsstr. 60, Zürich

Infos: www.memoriav.ch/kolloquium2010

In Zusammenarbeit mit:



Institute for the Performing Arts and
Film der Zürcher Hochschule der Künste



Forschungsstelle für Sozial- und
Wirtschaftsgeschichte
Seminar für Filmwissenschaft



Technikgeschichte



**Audiovisuelle
Kulturgüter
erhalten**



Sous le patronage
de la Commission
suisse pour l'Unesco