

MEMORIAV BULLETIN

Nr. 20

11 / 2013

AUDIOVISUELLE KULTURGÜTER ERHALTEN
PRÉSERVER LE PATRIMOINE AUDIOVISUEL
PRESERVARE IL PATRIMONIO AUDIOVISIVO
PRESERVAR BAINS CULTURALS AUDIOVISUALS

PIONIERINNEN / PIONNIERS

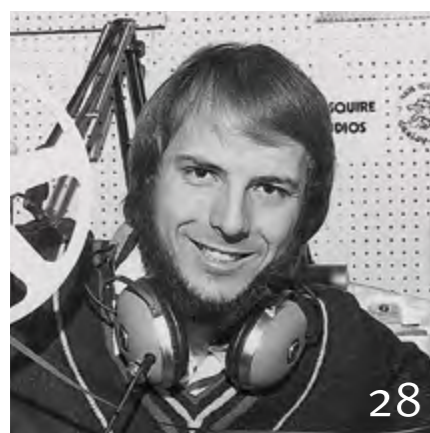




4



18



28

EDITORIAL

- 3... **Das sind wir Ihnen schuldig / Nous le leur devons bien**

DOSSIER PIONIERINNEN/PIONNIERS

- 4... **Die Library of Congress – Universalität und Innovation ***
 8... **Freddy Buache – le passeur du cinéma**
 10... **Montreux Jazz Digital Project**
 13... **Bruno Spoerri: Jedes Wagnis ist auch eine Chance**
 16... **Carla Ferrari: Zweimal die erste Direktorin bei der SRG SSR**
 18... **Carole Roussopoulos: Mes images vous appartiennent**
 21... **«Pionnier»? Vous avez dit «pionnier»?**
 24... **Fotografie früher und heute. Eine Legende mit Bildern**
 26... **Reale Pioniere: Zwei kleine Foto-Geschichten aus der Provinz**
 28... **Radiolegende FM – François Mürner – erinnert sich**
 30... **Motorenöl für «Sgt. Pepper», Löschwasser für Prince ***

VISIBILITÉ

- 34... **Aufarbeiten, erhalten und vermitteln – der Nachlass von Emil Schulthess**
 36... **Patrimoine sonore fribourgeois – un projet pionnier**
 38... **Digitaler Dornröschenkuss**
 40... **Enzo Regusci: Aveva la televisione in testa**

INTERNA

- 42... **Andrea Voellmin: Ein Walfisch liegt am Strand. Das Interview**
 44... **Kompendium zu Bildstörungen analoger Videobänder. Eine Rezension**
 46... **Memoriav-Tipps**
 47... **Impressum**

* **Traduction française sur www.memoriav.ch/bulletin20**

Titelbild / Photo de couverture / Foto di copertina:
 La caméra au poing: Carole Roussopoulos. Photo: Association Carole Roussopoulos

DAS SIND WIR IHNEN SCHULDIG

Wie manches hat auch der Begriff «Pionier» eine militärische Wurzel. Es ist ein Lehnwort aus dem Altfranzösischen «peonier» und bezeichnet den Fusssoldaten, der als Angehöriger einer technischen Truppe als Vorkämpfer und Wegbereiter – im wahrsten Sinn des Wortes – den Vormarsch des nachrückenden Korps ermöglicht. Eine Bedeutung die sich sehr gut auf den audiovisuellen Bereich übertragen lässt.

Welche unvergesslichen und berührenden Momente in Bild und Ton haben wir nicht audiovisuellen Vorkämpferinnen und Wegbereitern zu verdanken? Auch wenn sie nicht immer die ersten waren, für die wir sie vielfach halten, so beeindrucken sie uns heute noch mit ihrem schöpferischen Tatendrang und ihrer selbstlosen Risikobereitschaft, audiovisuelle Techniken einzusetzen, die erst heute alltäglich sind. Pioniergeist legten nicht nur produzierende, sondern auch sammelnde und erhaltende Akteure an den Tag. Dank all diesen Menschen, Institutionen und Techniken ist ein reiches, aber fragiles Kulturgut entstanden, welches es zu bewahren und tradieren gilt. Das sind wir ihnen schuldig!

Die 20. Ausgabe des Bulletins soll auch formal Neuland begehen. Wir präsentieren nicht nur Texte, sondern auch Audiovisuelles wie zum Beispiel eine neuproduzierte Radiosendung im 80er-Jahre-Look, ein historisches Piratenradio-Dokument, eine Fernsehdokumentation über Willi Studer, eine kleine Fotoreportage und wann immer möglich haben wir auf online verfügbare Dokumente verwiesen. Inhaltlich standen wir vor der Qual der Wahl und wir hoffen, dass uns die Mischung gelungen ist.



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

NOUS LE LEUR DEVONS BIEN

Comme beaucoup d'autres, le terme «pionnier» a des origines militaires. Ce mot emprunté au vieux français «peonier» désigne le fantassin d'une troupe technique qui a pour mission de passer à l'avant-garde et d'ouvrir la voie – au sens propre du terme – pour permettre au corps d'armée de progresser. Une signification que l'on peut très bien transposer au secteur de l'audiovisuel.

Ne devons-nous pas d'innombrables séquences d'image et de son, inoubliables et émouvantes, aux pionniers et précurseurs de l'audiovisuel? Même s'ils n'ont pas toujours été les premiers, comme nous le croyons souvent, ils nous impressionnent encore aujourd'hui par leur incroyable énergie créatrice et par leur capacité à prendre, de façon désintéressée, le risque d'utiliser des techniques audiovisuelles qui ne font que depuis peu partie de notre quotidien. Cet esprit pionnier animait non seulement les acteurs du secteur de la production, mais aussi ceux qui se sont chargés de collecter et de préserver les documents. C'est grâce à toutes ces personnes, ces institutions et ces techniques, qu'un patrimoine culturel riche mais fragile a pu naître. A nous de le conserver et le perpétuer: nous le leur devons bien!

La 20^e édition du bulletin s'aventure aussi en terrain inconnu du point de vue de la forme. Nous proposons non seulement des textes, mais aussi des contenus audiovisuels tels qu'une nouvelle émission radio dans l'esprit des années 80, un document historique d'une radio pirate, un documentaire télévisuel sur Willi Studer, un petit photo-reportage et une foule de documents disponibles en ligne. Nous avons eu l'embarras du choix sur les sujets et espérons que le mélange est réussi.



DIE LIBRARY OF CONGRESS

Traduction française sur
www.memoriav.ch/bulletin20

UNIVERSALITÄT UND INNOVATION

Die Library of Congress (LoC) hat in ihrem 133-jährigen Bestehen immer wieder Pioniergeist bewiesen und wegweisende Innovation geschaffen. Dies gilt seit Anfang dieses Jahrhunderts vor allem für den audiovisuellen Bereich.



PETER MILES
LEBT ALS FREIER JOURNALIST, AUSBILDER
UND MEDIENBERATER
IN LONDON

Als Washington 1800 Hauptstadt der USA wurde, richtete man gleichzeitig im neuen Parlamentsgebäude, dem Kapitol, eine hausinterne Fachbibliothek mit rund 3000 Büchern ein. Allerdings setzten schon 1814, während des Britisch-Amerikanischen Kriegs, britische Truppen das Kapitol in Brand und plünderten die LoC. Um einen Neuanfang zu ermöglichen, verkaufte Alt-Präsident Thomas Jefferson der Bibliothek seine eigene mehrsprachige Sammlung, die ausser Rechtswissenschaftlichem auch Geistes- und Naturwissenschaften, sowie Belletristik umfasste. Damit begründete er das Prinzip der Universalität, das bis heute als ethisches Prinzip geblieben ist. 1851 zerstörte ein neuerlicher Brand einen Grossteil des Bestandes, doch es folgte bald ein Aufschwung.

Unmittelbar nach dem Bürgerkrieg (1861–1865) leitete Chefbibliothekar Ainsworth Rand Spofford eine Vorwärtsstrategie ein, indem er auf öffentliche Unterstützung und öffentliches Geld für eine Bibliothek pochte, die nun jedermann offenstehen sollte. Entscheidend an Bedeutung gewann die LoC 1870, als sie als bundesweite Pflichtabgabestelle zwecks Wahrung des Copyrights für Bücher, Pamphlete, Karten, Pläne, Drucke, Fotos und Musiknoten eingesetzt wurde. 1897 wurde schliesslich gegenüber dem Kapitol in Washington ein Neubau eröffnet, «das grösste, teuerste und sicherste Bibliotheksgebäude der Welt», wie es damals hiess. Heute verwaltet die LoC mehr als 155 Millionen Objekte, darunter 35 Millionen Bücher und andere Druckerzeugnisse in

← Die Erhaltung von Tondokument im Packard Campus.
Foto: Library of Congress / Abby Brack

460 Sprachen, mehr als 68 Millionen Handschriften, sowie die weltweit grösste Sammlung von Filmen, Tonmaterial, Musiknoten, Bildern und Karten.

Der Packard Campus für audiovisuelle Konservierung

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts begann man für den rasch anwachsenden Berg von audiovisuellem Material eine neue Unterkunft zu suchen. Die Wahl fiel auf einen Bunker in Culpepper, Virginia, rund 120 Kilometer südwestlich von Washington, der während des Kalten Krieges als Geldlager für die Nationalbank gedient hatte. Hauptsächlich mit privatem Geld von Stiftungen der Familie Packard, den Mitbegründern von Hewlett-Packard, wurde das Gelände gekauft und ein Zentrum gebaut, das sich geschickt in die Landschaft einfügt. Das Vorzeigeobjekt Packard Campus öffnete 2008 seine Tore auf einer Fläche von mehr als 180 km², mit einer Regallänge von rund 140 km und mehr als 120 Gewölben für Zelluloidfilme. Archiviert sind dort 35-mm-Filme, Videos und Tonträger aller Art. Zugang zum archivierten Material ist nur in angeschlossenen Bibliotheken möglich sowie online, dort allerdings aus Copyright-Gründen nur zu einem Bruchteil.

Jim Lindner, Konservator und Erfinder

Als der jetzt 60-jährige Jim Lindner 2001 den Auftrag als Chef-Videoberater bei der LoC annahm, hatte er bereits die Video-Kunstwerke von Andy Warhol und das Nachrichtenarchiv des TV-Senders NBC aus den Sechziger- und Siebzigerjahren digitalisiert. Nun stand er vor einem Berg von hunderttausenden von Videokassetten mit Spielfilmen, Nachrichtenmaterial und privaten Aufnahmen aller Art. Eine Vielzahl wurde als Pflichtabgabe eingeschickt, andere stammen aus diversen Archiven und privaten Sammlungen.

Schmunzelnd erinnert sich Lindner im Telefoninterview mit Memoriav an die «irrsinnige» Herausforderung: «Die Vorgabe war, dass das Archivmaterial bis 200 Jahre nach Ende der Republik erhalten bleiben sollte; mir als Futurist und Technologe bereitete das vorerst schon ein bisschen Kopfzerbrechen». Lindner rechnete seinen Auftraggebern vor, dass es mindestens 85 Jahre dauern würde, um alle vorhandenen Bänder eins-zu-eins zu überspielen. Während mehreren Monaten be-

sprach man mögliche Vorgehensweisen und Kosten, bis er sich 2002 entschloss, mit eigenem Geld einen Roboter zu entwickeln, der gleichzeitig mehrere Bänder abspielen und digitalisieren kann. So entstand das SAMMA-System (System for the Automated Migration of Media Assets), das Lindner der LoC und danach weltweit vielen anderen Institutionen verkaufte. Das System funktioniert so, dass gleichzeitig mehrere Roboter laufen, jeder mit bis zu 6 Abspielgeräten, je nachdem, wie viele verschiedene Formate zur gegebenen Zeit bearbeitet werden. Ein Roboter ist etwa so gross wie ein Kleiderschrank und ruht auf Rädern. Im oberen Teil werden die Bänder manuell übereinander in eine Art Karussell geschichtet, woraufhin sie der Roboter automatisch in die Abspielgeräte einlegt. Sie werden nach festgelegten Kriterien gescannt, identifiziert, migriert und digital gespeichert. Wenn er mit einem Videoband abgeschlossen hat, holt der Roboter aus dem Karussell ein neues und legt es in das betreffende Gerät ein. SAMMA läuft 24 Stunden am Tag, 7 Tage die Woche, was laut Lindner eine 90-prozentige Kosteneinsparung bedeutet: «Ein System mit Robotern macht weniger Kaffeepausen und braucht weniger Schlaf», scherzt er. SAMMA legt in der Regel 3 digitale Kopien an: erstens eine Archivdatei im Format JPEG2000, welches eine verlustfreie Kompression ermöglicht; zweitens eine nur leicht komprimierte Master-Datei, die z. B. von TV-Produzenten benutzt werden kann; und drittens eine Zugangsdatei, wie etwa MPEG-4, die auch übers Internet zugänglich gemacht werden kann. Gleichzeitig werden in allen Formaten Metadaten gespeichert, so dass z. B. etwaige Fehler erkannt, registriert und – wenn nötig – später ausgebügelt werden können. Geschrieben werden die JPEG2000-Archivdateien auf Datenbänder. Die Originale werden zumindest so lange behalten, wie es noch Abspielgeräte dafür gibt.

Für Lindner ist ganz entscheidend, dass Videos möglichst unverändert und so archiviert werden, wie sie zum Zeitpunkt ihrer Produktion wahrgenommen wurden: «Wir sollen bewahren, nicht verändern», betont er. Man wolle auf keinen Fall etwas anwenden, das in Zukunft nicht mehr rückgängig gemacht werden könne. Lindner, der 2012 für seine Erfindung mit einem EMMY prämiert wurde, erwartet, dass sich in den nächsten 5 Jahren ein Format entwickelt, das JPEG2000 ersetzen



In die Landschaft eingefügt:
Der «grüne» Packard Campus
in Virginia und SAMMA-Erfinder
und Konservierungs-Architekt
Jim Lindner.

Foto: Library of Congress / Abby Brack

The Commons

The Commons entstand wegen eines Dilemmas: Weil der urheberrechtliche Status der Bilder, welche die LoC aufschalten wollte, durch bestehende Flickr-Regeln nicht abgedeckt war, erfand man die neue Definition «keine Copyright-Beschränkungen bekannt». Das Modell machte schnell Schule, und weltweit erkannten immer mehr Bibliotheken und Museen darin einen Weg, ihr urheberrechtliches Material einem weiteren Publikum näher zu bringen. Gegenwärtig findet man durch das Commons-Portal von Flickr Zugang zu weiteren 72 Institutionen, von der NASA bis zur Stadtbücherei im norwegischen Bergen. Benutzer dürfen die Bilder wiederverwenden, und auf der Commons-Webseite werden Besucher ausdrücklich aufgefordert, ihnen eigene Tags und Bemerkungen hinzuzufügen, um sie aufzuwerten.

www.flickr.com/commons

wird. Er hofft, dass bei dieser Gelegenheit dann weltweit eine möglichst grosse Kompatibilität vereinbart werden kann. Einigt man sich eines Tages auf eine neue Norm, wird alles bisher Digitalisierte in dieses Format migriert. Von *Memoriav* angefragt, hebt der Schweizer Konservator und Restaurator Reto Kromer Kompatibilität und Zugang als gegenwärtig grösste Probleme hervor. Es komme nicht nur auf die Datei an, betont Kromer, der selbst international tätig ist, sondern auch darauf, wie sie auf den jeweiligen Träger geschrieben und dann wieder herausgelesen werde. Hier sei man meist vom Hersteller der dafür benötigten Software abhängig, und die werde in der Regel kommerziell vertrieben.

Gene DeAnna, Musikfan und Tonverwalter

Wer in der Suchmaschine auf der Hauptseite der LoC den Bereich «Audio Recording» wählt und den Begriff «Swiss German» eintippt, findet doch tatsächlich vier Aufnahmen des Luzerner Jodlers Fritz Zimmermann, die von der Firma Victor 1920 und 1921 als Platten herausgegeben wurden.* Die vier Titel *De Gaemsjaeger*, *D'meitschi von Emmetal*, *D'heimet* und *Mein Schweizerland* (Schreibweise LoC) kann man sich in der Rubrik «National Jukebox» der AV-Abteilung der LoC online anhören. Die Jukebox ist ein Projekt des Leiters der Abteilung Tonträger, Gene DeAnna. Sie umfasst gegenwärtig 10 000 Titel, aber DeAnna möchte diese Zahl möglichst bald verdoppeln. Online-Besucher können aus den verfügbaren Aufnahmen sogar eine eigene Playlist zusammenstellen und zum Aufschalten vorschlagen.

DeAnna verwaltet in seiner Abteilung mehr als 3,5 Millionen Tondokumente in praktisch jedem Format, darunter Wachszylinder aus den 1880er-Jahren, Reproduktions-Klavierrollen, Schellack-, Metall- und Vinyl-Platten, Tonbänder mit allen möglichen Inhalten, sowie CDs und ausschliesslich digital existierende Produkte. Pro Jahr werden zwischen 20 000 und 25 000 Tonträger digitalisiert. Besondere Priorität haben Lackfolien und Magnetbänder, also Formate, um deren Abspielbarkeit man in näherer Zukunft fürchten muss. Auch in der Tonabteilung stellt man eine unbearbeitete

* Siehe dazu den Beitrag von Hans Peter Woessner *Helvetica im Ausland statt in der Schweizer Schallplattensammlung* im *Memoriav Bulletin* 18 (10/2011).

Archivdatei (Format: WAV 96/24) und eine Zugangsdatei (WAV 44,1/16) her. Beschädigte Schallplattenaufnahmen werden mit dem System IRENE (Image, Reconstruct, Erase, Noise, etc.) behandelt. IRENE erstellt durch Scannen, also ohne Berühren der Platte, eine Art digitale Landkarte der Rillen her, mit denen der Ton rekonstruiert werden kann. «Im Moment begeistert uns alle die neuste IRENE-Version», schwärmt DeAnna gegenüber *Memoriav*, «nämlich eine dreidimensionale Variante, welche Zylinder abspielen kann».

In den USA herrscht in Sachen Copyright für Musik, so DeAnna am Telefon, «ein völliges Chaos». Erst 1972 gab es dafür ein bundesweit gültiges Copyright-Gesetz, und somit bekommt die LoC als Urheberrechtsverwalterin erst seit 41 Jahren Exemplare jeder Musikproduktion. Für die Zeit davor ist die Bibliothek auf Schenkungen und Käufe angewiesen. Besonders stolz ist DeAnna auf die bisher umfangreichste Gabe, jene der Firma Universal im Jahre 2011. Sie nimmt mehr als 1,5 km Archivplatz ein und umfasst 200 000 Masterplatten und Tonbänder aus der Zeit zwischen 1930 und 1950, darunter einige Perlen von Louis Armstrong. Die Urheberrechte bleiben aber (siehe «Chaos») bei Universal. Anders verhält es sich mit den Fritz-Zimmermann-Platten: Dank einem Copyright-Abkommen mit der jetzigen Victor-Besitzerin Sony darf die LoC diese als Stream aufschalten.

Die LoC besitzt zudem eine riesige Sammlung von Radio-Aufnahmen. Als «regelrechte Schatztruhe», nicht zuletzt für Historiker und Soziologen, bezeichnet DeAnna die Gabe von NBC, welche die Jahre 1935 bis 1970 auf rund 150 000 Lackfolien umfasst. Sie wurde als Zwischenlösung auf Tonbänder überspielt und ist laut DeAnna die wohl meistbenutzte Sammlung im Tonarchiv.

Allerdings plagt DeAnna, und wohl nicht nur ihn, eine Sorge: Er wünscht sich im Zeitalter des öffentlichen Sparsens mehr Anerkennung für die Arbeit der LoC bei den Privaten und somit auch zusätzliche finanzielle Unterstützung von ihnen.

Soziale Netzwerke als Einstieg in die Welt der Archive

Anfang 2007, noch vor der National Jukebox, begann man bei der LoC nach neuen Wegen zu suchen, um schnell und kostengünstig möglichst viele zusätzliche «KundInnen» zu gewin-

nen. Man kam zum Schluss, dass Menschen besonders gut auf Bilder ansprechen, zudem am besten im Kontext eines sozialen Netzwerks. Nach ersten Abklärungen wurde ein Pilotprojekt für die Verbreitung von Bildern entwickelt und schliesslich Flickr als am besten geeignetes Forum ausgewählt. Allerdings genügte die damals bei Flickr verfügbaren Möglichkeiten, auf Urheberrechte zu verweisen, den Anforderungen des LoC-Materials nicht, was zur Schaffung eines eigens dafür bestimmten Flickr-Portals führte, *The Commons* (siehe Kasten). Nach Überwinden dieser Hürde wurden im Januar 2008 die ersten sorgfältig ausgesuchten historischen Aufnahmen bereitgestellt. Man strebte eine möglichst grosse Breite von Epochen, Themen, Orten und Metadaten an und hoffte dabei, dass die Nutzer selbst Information und Wissen beisteuern würden.

Die erste Bilanz nach 9 Monaten war sehr ermutigend: Der Flickr-Stream war bereits mehr als 10 Millionen Mal angeklickt worden, und fast 80% der Bilder waren von Benutzenden als Favoriten bezeichnet und in persönliche Sammlungen aufgenommen worden. Als ganz besonderer Erfolg wurde gewertet, dass das Crowdsourcing Früchte getragen hatte, denn immer mehr Mitglieder hatten den Bildern zusätzliche Informationen beigefügt und eigene Tags gegeben, was oft erlaubte, diese unter zusätzlichen Kategorien zu klassifizieren. Gegenwärtig sind auf dem LoC-Flickr-Stream um die 20 000 Bilder verfügbar zu Themen wie «Gesichter aus der Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs», «Baseball Americana» oder «Das russische Imperium in Farbe».

Die LoC betreibt ausserdem einen YouTube-Kanal, bietet auf iTunes kurze Filme an, und man kann Pod- und Webcasts abonnieren. Zudem ist die Bibliothek auf Facebook vertreten und betreibt einen Twitter-Account.

Bei allen Veränderungen vom 19. Jahrhundert bis heute ist der Library of Congress eines geblieben: Der unbändige Wille, Kulturgut zu bewahren, um das amerikanische Kollektivbewusstsein bis weit in die Zukunft aufrechtzuerhalten. Gene DeAnna betont, wie wichtig und befruchtend der Zugang zum kulturellen Erbe gerade für die Kreativität heutiger Künstler ist: Bricht man mit dieser Kontinuität, warnt er, «so ist es, als würde man den Lauf eines Flusses verändern».



Video- und Film-Konservierung in Culpepper, oben mit dem SAMMA-Roboter. Foto: Library of Congress / Abby Brack



← L'ancien et l'actuel directeur de la Cinémathèque suisse au Casino de Montbenon à l'occasion de l'anniversaire des 60 ans de la Cinémathèque, le 2 novembre 2010.
Photo : Carine Roth / Cinémathèque suisse

FREDDY BUACHE LE PASSEUR DU CINÉMA

Qu'est-ce que serait la Cinémathèque suisse sans Freddy Buache? Nous avons demandé à l'actuel directeur de cette institution de dresser le portrait du premier de ses prédécesseurs, grand cinéophile et figure emblématique qui a fait découvrir l'art du cinéma en Suisse.



FRÉDÉRIC MAIRE
DIRECTEUR DE LA
CINÉMATHÈQUE SUISSE

Né en 1924 à Villars-Mendraz, dans la campagne vaudoise, où ses parents tiennent le Café de la Poste, Freddy Buache déménage en 1933 à Lausanne où il étudie à l'École de Commerce. Passionné par le théâtre et la poésie, il visite en 1945, au Palais de Rumine, une exposition sur le cinéma français. Il y rencontre Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française, avec lequel il partage sa passion pour le film *Lumières d'été* de Jean Grémillon. Il rejoint alors le Ciné-Club de Lausanne, tout en fondant, en 1948, la compagnie théâtrale des Faux-Nez en compagnie de l'acteur et metteur en scène Charles Apothélos.

Directeur sans salaire

La même année, les animateurs du ciné-club, René Favre et Claude Emery, récupèrent les 400 films réunis par les fondateurs des Archives cinématographiques suisses, à Bâle, et fondent la Cinémathèque suisse. Et pour fêter

cet événement, ils organisent, en 1950, une Semaine du cinéma et un grand bal dont l'invité d'honneur sera Erich von Stroheim. Cheville ouvrière de la manifestation, le jeune Buache devient rapidement l'homme de la situation. Il a du temps libre et peut voyager. En 1951, le voilà devenu directeur (sans salaire) de la jeune Cinémathèque suisse. En 1952, il publie ses premières critiques dans la Nouvelle Revue de Lausanne et commence à gagner sa vie comme journaliste. Ses rapports avec Paris et Henri Langlois s'intensifient. Bientôt, sous sa direction, la petite institution s'enrichit de copies, de photos, d'affiches... et d'amitiés! Buache tisse rapidement un important réseau de contacts avec d'autres institutions similaires. Il organise en 1957 un congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film. Il se lie d'amitié avec de nombreux cinéastes qu'il invite à Lausanne, notamment Luis Buñuel, Georges Franju, Claude Autant-

Lara, et plus tard Théo Angelopoulos, Maurice Pialat, Daniel Schmid – sans oublier Jean-Luc Godard dont il est, aujourd'hui, l'un des (plus) proches.

Parallèlement, il explore le territoire suisse, recueillant de-ci de-là de nombreux trésors, qu'il s'agisse de films de fiction, de documentaires, de films de commande ou de films d'amateurs.

Le «bon Samaritain»

A la fin des années 50, à l'avènement du nouveau cinéma suisse, il participe au combat pour la création d'une loi sur le cinéma, au côté d'Alain Tanner, Michel Soutter, Claude Goretta ou Alexandre Seiler. Cette loi, entrée en vigueur en 1962, reconnaît le statut national de l'institution et permet à la Cinémathèque suisse de recevoir sa première subvention – et accessoirement à son directeur de toucher son premier salaire!

Les années 60 vont être celles de toutes les révolutions... Freddy Buache va notamment nouer d'importants contacts au-delà du rideau de fer. Nommé en 1967 à la direction du Festival de Locarno au côté de Sandro Bianconi, il va par exemple faire découvrir les œuvres de la nouvelle vague tchèque (Milos Forman, Jan Nemec, Vera Chitilova, etc.) ou polonaise.

Buache est devenu une figure incontournable du paysage cinématographique suisse. Chargé d'une collection consacrée au cinéma aux éditions de L'Âge d'homme, il signe et publie de nombreux ouvrages sur ces auteurs qu'il met en lumière. Il est expert à Berne pour les Primes à la qualité. Il se bat pour que la Cinémathèque puisse récupérer (et sauvegarder) le Cinéjournal suisse. Il aide certains cinéastes à finir leurs films et, parfois, les accompagne jusqu'aux marches de Cannes. C'est ainsi qu'il est devenu leur ami ou, comme l'a écrit Jean-Marie Straub, leur «bon Samaritain».

Parallèlement, il sillonne la Suisse pour aller présenter les films de sa collection dans d'autres ciné-clubs ou dans des écoles. Il développe une programmation importante à Lausanne, dans la salle du lycée de Béthusy... car la Cinémathèque suisse n'a toujours pas ses propres locaux publics!

L'étape Montbenon

Il faudra attendre 1981 pour que, enfin, l'institution reçoive de la ville de Lausanne des locaux appropriés: le Casino de Montbenon, où

sont aménagés les bureaux, une salle de cinéma, une bibliothèque et une petite salle d'exposition. Ce bâtiment deviendra vite, sous l'impulsion de Buache, un important lieu de rencontres. On se souvient des assises du cinéma suisse où tous les représentants de la «branche» se sont retrouvés à Lausanne durant trois jours pour débattre, voir des films et faire la fête. C'est aussi dans ces locaux que, selon la légende, Godard a réalisé une partie du montage de *Passion*.

Mais pour Buache, Montbenon n'était qu'une étape. Car les importantes archives de l'institution étaient toujours disséminées dans des dépôts provisoires un peu partout dans la région lausannoise... Ce n'est qu'en 1988 que la Cinémathèque suisse achète un ancien atelier de reliure à Penthaz, dans ce fameux Gros-de-Vaud où Buache est né, pour le transformer et en faire le premier centre d'archivage de l'institution. Mais ce qui était en soi un aboutissement pour Buache va aussi devenir un problème. La charge hypothécaire du bâtiment plombe les finances de l'institution. La Fondation croule sous les dettes. Il faudra que la Confédération achète le bâtiment pour assainir les finances de la Cinémathèque et la libère de ce poids financier.

C'est à ce moment-là que Buache est alors prié de quitter la scène et de céder son fauteuil de directeur après plus de 40 ans de bons et loyaux services. La succession n'ira pas sans mal... Mais ceci est une autre histoire.

Depuis, Freddy Buache a continué d'écrire, d'enseigner et de communiquer sa passion du cinéma à tous ceux qui le côtoient. Il continue d'arpenter les festivals et les projections. Et encore aujourd'hui il continue à faire ce qu'il a toujours fait: donner aux autres l'envie de cinéma.

Car Freddy Buache a toujours été un passeur, comme disait Serge Daney. Un de ces hommes qui, forts de leur opinion, de leur goût et de leur ouverture, ont fait découvrir la diversité du cinéma au public le plus large. Il a littéralement porté au-devant du public ces films inédits, méconnus, ignorés.

Sans lui, notre pays serait sans nul doute moins cinéophile. Et sans lui, je ne serais pas, ici, à écrire ces lignes.



Pour en savoir plus :

DVD

Freddy Buache

Documentaires et images d'archives sur Freddy Buache. Co-édition Cinémathèque Suisse et RTS

Livre

Freddy Buache, Derrière l'écran

Entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet. Editions l'Âge d'homme



MONTREUX JAZZ DIGITAL PROJECT

Passionné de musique et de technologie, Claude Nobs lègue un patrimoine unique et prestigieux, qu'il n'a eu de cesse de vouloir préserver et transmettre, les archives du Montreux Jazz Festival. Leur récente inscription au Registre Mémoire du Monde de l'Unesco témoigne de cet engagement sans faille et couronne une vie consacrée à la musique et aux musiciens.



JOËLLE BORGATTA
MEMORIAV

En 2006, à la veille de la 40^e édition du Montreux Jazz Festival (MJF), Claude Nobs nous avait reçus dans son chalet de Caux pour évoquer l'histoire de ce rendez-vous musical prestigieux et unique, documenté par près de 4000 heures d'archives audiovisuelles.¹ A cette époque, la question de la sauvegarde des enregistrements du Festival était une préoccupation de son directeur et fondateur. Claude Nobs, toujours en avance sur son temps, désirait plus que tout pérenniser cet héritage et le rendre accessible. Il était alors à la recherche de solutions innovantes et c'est à l'occasion d'une rencontre avec Patrick Aebischer, président de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), que la volonté de lancer un projet commun d'archivage numérique en haute résolution est née. Nous vous proposons de reprendre le fil de cette formidable aventure.

Les archives du Montreux Jazz Festival

Aujourd'hui, les enregistrements totalisent 5000 heures sur plus de 10 000 bandes magnétiques audio et vidéo. Il s'agit de la plus grande collection au monde de concerts «live» enregistrés sur une même scène, en continu, soit plus de 4000 groupes ou artistes de renom figurant une large et riche variété de genres musicaux comme le jazz, le blues, le gospel ou le rock.² Autant de précieux et uniques témoignages de l'histoire de la musique de ces 47 dernières années qui bénéficient des meilleures technologies d'enregistrement.

En 1978, le Festival passe du son stéréo aux multipistes et dès 1991, de la définition standard à la haute définition (HDTV). Il expérimente la 3D en 2010, le 4K en 2012 et enregistre directement sur serveur³ depuis 2013.

← Scène principale du Montreux Jazz Festival.
Auditorium Stravinski.
Photo : Montreux Jazz Festival 2008. Lionel Flusin

Son histoire est aussi celle des formats et des types de supports audio et vidéo des années 1960 à ce jour, ce qui représente un véritable défi en matière de préservation.

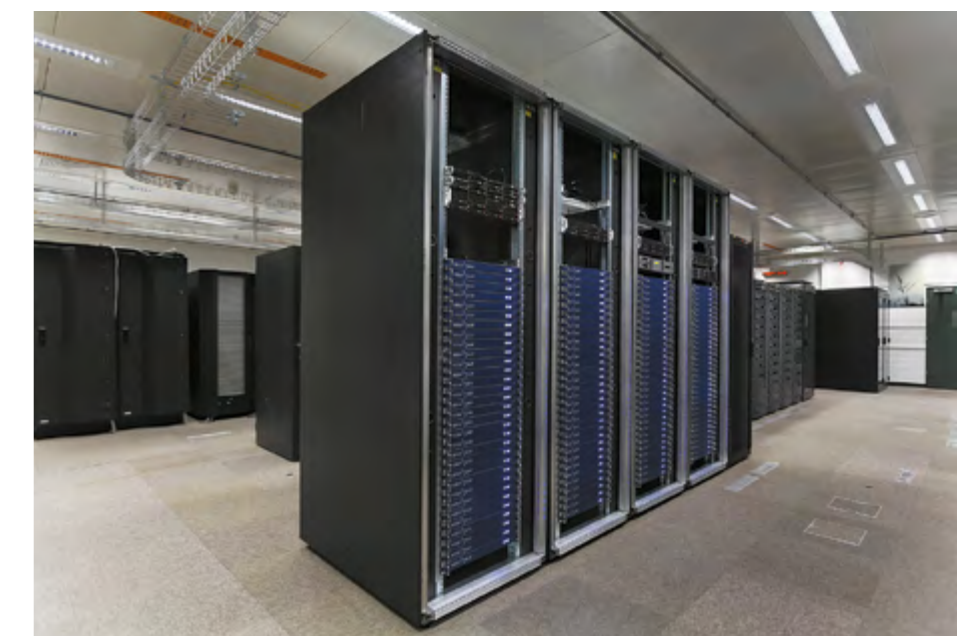
L'archivage commence activement en 1988 par la recherche, la récupération et le regroupement de l'ensemble des bandes enregistrées. Le travail d'inventaire prend plusieurs années, il est rendu possible grâce aux documents sauvegardés dans les archives du Festival. La tâche accomplie, l'ampleur de la collection déterminée, la question de la sauvegarde à long terme se pose véritablement et devient même urgente au vu de l'état de certains supports.

Le Montreux Jazz Digital Project

La solution voit le jour en 2007 avec la conclusion d'un partenariat entre l'EPFL et la société Montreux Sounds qui conserve alors les archives du Festival. Géré par le centre de recherche MetaMedia Center (MMC)⁴ pour l'innovation et la valorisation et soutenu, entre autres, par la Manufacture horlogère Audemars Piguet, le *Montreux Jazz Digital Project* se donne pour mission de sauvegarder les archives, de les valoriser et d'assurer leur pérennité. L'idée est non seulement de procéder au transfert numérique des archives en vue de leur préservation, mais encore d'utiliser cette fabuleuse ressource digitale pour innover dans le domaine de l'interaction média-utilisateurs.

La numérisation

Ce sont le volume d'heures et la diversité des formats qui déterminent les choix stratégiques et technologiques du projet. En matière de numérisation, un résultat optimal et utilisable est recherché. La qualité du son et de l'image doit être proche de l'original pour en préserver l'intégrité. Le média numérisé doit être lisible, reproductible et favoriser l'identification et la recherche des morceaux selon différents critères. Enfin, la protection physique des données et un accès rapide et sécurisé au contenu sont requis. Deux laboratoires de l'EPFL ont été impliqués dans le processus de numérisation et le choix des formats. Pour l'audio, aucune compression n'a été tolérée. Pour la vidéo, trois formats ont été retenus. Un premier format non compressé destiné à devenir la nouvelle référence de l'archive, les fichiers



Stockage Amplidata à l'EPFL. Photo : Alain Herzog

étant stockés sur des cassettes LTO en deux exemplaires, à des endroits différents. Un deuxième format, légèrement compressé, destiné au stockage sur disques durs pour une utilisation régulière par les chercheurs. Un troisième format, fortement compressé, dédié aux opérations de prévisualisations.

La valorisation

Une importante base de données développée par le MMC réunit les informations issues du contrôle de qualité de la numérisation, unifie les bases de données précédemment créées par le Festival et intègre toutes les informations relatives à chaque morceau d'un concert (droits d'auteur, de diffusion, contrats, références photographiques, témoignages et autres).



Patrick Aebischer (EPFL) et Claude Nobs lors de la signature du partenariat pour le *Montreux Jazz Digital Project*.
Photo : Thierry Amsallem

1 Voir Bulletin MemoriaV no 13, 6/2006

*Archives privées, archives vivantes :
Le Montreux Jazz Festival.*

2 www.montreuxjazzlive.com/concerts-database

3 La firme belge Amplidata soutient le projet d'archivage avec la mise à disposition de 2 petabytes de stockage.

4 Le MetaMedia Center (MMC) de l'EPFL a pour mission de préparer, de stimuler et d'accompagner le transfert technologique vers l'industrie dans le domaine des médias.

<http://metamedia.epfl.ch/>



Le futur bâtiment de l'EPFL *Under one Roof* qui abritera la *Montreux Jazz Lab*.

La mise en valeur des archives du MJF poursuit plusieurs objectifs et vise différents publics comme celui de la recherche et de l'éducation au travers du partenariat avec l'EPFL. Il s'agit de promouvoir et de développer des projets scientifiques telle la conception de techniques favorisant la découverte d'un demi-siècle de concerts ou la conception de moyens audiovisuels offrant de nouvelles expériences en vue d'appréhender la richesse de ce patrimoine.⁵ Le grand public n'est pas oublié puisque les archives seront consultables dans le futur bâtiment *Under one Roof* qui abritera, sur le campus de l'EPFL, le *Montreux Jazz Lab*. Son inauguration est prévue en 2015.

La pérennisation

Assurer la sauvegarde à long terme d'une archive audiovisuelle implique des aspects techniques, financiers et juridiques. Le partenariat alliant l'excellence de l'EPFL et la notoriété du MJF a permis de créer les conditions favorables au financement notamment par le mécénat. La récente inscription des archives au Registre Mémoire du Monde de l'Unesco, tout en entraînant des responsabilités, par ailleurs déjà assumées, apporte une nouvelle dimension au projet ce qui devrait contribuer à faciliter la recherche de fonds. Enfin, c'est la fondation Claude Nobs⁶, dédiée à la poursuite de l'œuvre d'un homme visionnaire et généreux, qui aura pour mission de pérenniser et de valoriser son prestigieux héritage, source d'inspiration inépuisable pour les musiques d'aujourd'hui et de demain.

⁵ Les projets de valorisation :

metamedia.epfl.ch/cms/site/metamedia/lang/en/montreux_jazz_digital_project/valorize

⁶ www.claudenobsfoundation.com

Supports vidéo

Format	Nombre de supports
3/4" (64')	1187
2" (90')	470
Philips VCR (45')	80
1" C (90')	772
Betacam SP (90')	226
Digital D2 (94')	561
Digital Betacam (124')	822
HDTV 1" (63') 1035 lignes	310
D5 XD 1/2" (124')	71
HDCAM 60i (124')	532
HDCAM 50i (124')	613
XDCAM HD 4:2:2 50 Mbs 50i (dubs+isos)	386
Total	6030

Supports audio

Format	Nombre de supports
1/4" analog audio 7,5-15 (30-60')	545
3/4" digital audio (60')	758
1/2" digital audio 24 tracks (30-60')	539
2" analog audio 24 tracks (32')	193
1" digital audio 32 tracks Ampex (60')	36
DAT TC (120')	1353
1/4" digital audio Beta C (20')	214
1/2" digital audio 48 tracks (60')	99
Digital audio DA8 (30-60-113')	58
Nagra DII (60-120')	12
Pro Tools 48-96 (unlimited')	552
Total	4359



JEDES WAGNIS IST AUCH EINE CHANCE

Man kennt Bruno Spoerri als Pionier der elektronischen Musik und als einen der innovativen Schweizer Jazzmusiker. Er scheute das Risiko nie und sprang oft ohne Rettungsring ins kalte Wasser. Zum Beispiel, als er 1965 ins frisch gegründete Werbefernsehen einstieg und einige Jahre später ein eigenes Tonstudio gründete.

«Der Spoerri wird eines Tages noch hinter seinen Synthesizern sterben», soll George Gruntz sich mal über mich lustig gemacht haben. Doch einige Monate später wurde mir kolportiert, dass Gruntz nun auch einen Synthesizer gekauft habe.» Wer zuletzt lacht, lacht am besten, heisst es. Und so geht von Bruno Spoerri, der diese kleine Anekdote über seinen letztes Jahr verstorbenen Musikerfreund George Gruntz erzählt, eine gelassene Heiterkeit aus. Spoerri ist mit seinen 78 Jahren immer noch ein aktiver Musiker und Vermittler, der in verschiedenen Formationen auftritt und die Geschichte des Schweizer Jazz und der elektronischen Musik in zwei Standardwerken aufgearbeitet hat. Die Anekdote ist auch aus einem anderen Grund bezeichnend: Bruno Spoerri scheint so etwas wie ein Pionier-Gen in sich zu tragen. Denn obschon er sich durchaus für Traditionen – etwa diejenige des Jazz oder der Schweizer Volksmusik – interessiert, war er immer ein Neuerer. So schloss er sich in den 1950er-Jahren nicht dem Clan der jungen Wilden an, die

ein New-Orleans-Jazz-Revival feierten, sondern gesellte sich zum übersichtlichen Häufchen von «Modernen», die auf Be-Bop und Cool Jazz standen – was ihn schon früh auch mit dem etwas älteren Pianisten George Gruntz zusammenbrachte. Seit den 1960er-Jahren setzte der studierte Psychologe, der in einflussreichen Formationen wie dem Metronome Quintett und später bei der Jazz Rock Experience spielte, zunehmend auf die Musik.

Am Anfang war das Werbefernsehen

Dass der junge Familienvater schliesslich die Sicherheit seines Jobs als Berufsberater aufgab, um voll ins Musikgeschäft einzusteigen, hatte mit dem Fernsehen zu tun. Mit dem Werbefernsehen, genauer gesagt, welches im Februar 1965 nach erbitterten öffentlichen Diskussionen eingeführt worden war. Bruno Spoerri, der bereits die Musik zu einigen Kurzfilmen geliefert und Arrangements für andere Musiker geschrieben hatte, erhielt eine Anfrage von Victor Cohen, dem Chef einer Werbe-



SAMUEL MUMENTHALER BAKOM



← Umzingelt von Maschinen: Bruno Spoerri 1990 in seinem Studio für elektronische Musik. Das Instrument oben links im Bild ist Spoerris erster Synthesizer EMS VCS-3, den er liebevoll als «Registrierkasse» bezeichnet.
Foto: Sammlung Bruno Spoerri

war der erste Deutschschweizer, der mit einem eigenen Synthesizer arbeitete. Mittlerweile hatte er auch sein eigenes Studio in Dietikon bezogen – auch dies nicht zuletzt aus Rücksicht aufs Geschäft mit den Werbespots. «Für Experimente waren die meisten Zürcher Tonstudios nicht zu haben», sagt der Innovator, «ausserdem pressiert es in der Werbebranche immer, und es fand sich in der kurzen Zeit oft kein freies Studio mehr.» Mit seinem Musikerfreund Hans Kennel und zeitweise auch mit Manager Freddy Burger betätigte sich Spoerri als Produzent, nahm für grosse Plattenfirmen Schlagersternchen auf und machte daneben seine eigene, vom Jazz inspirierte elektronische Musik.

Bald musste ein «richtiger» Synthesizer her: Der EMS «Synthi 100», ein wahres Monstrum – auch, was den Preis betraf. Nicht zuletzt darum, weil Spoerris Studio-Kompagnons, die sich zunächst an der Investition von 50 000 Franken hatten beteiligen wollen, kalte Füsse bekommen hatten und Spoerri die ganze Summe selber aufbringen musste. Doch Spoerri, der mittlerweile mit seinen Werbespots gutes Geld verdiente, liess sich nicht beirren. Auch davon nicht, dass er zunächst gar nicht wusste, wie das Instrument zu bedienen war. «Ich war vor dem Kauf extra nach London geflogen, um mir den Synthesizer zeigen zu lassen. Doch die Konstrukteure waren von ihrem Baby selber so begeistert, dass sie mich gar nicht ran gelassen haben. Mein Synthesizer war einer der allerersten dieses Typs. Eines Tages ist er dann in Kloten angekommen, in einer zwei Meter langen Kiste. Ich stand allein da mit meinem grossen Volvo-Kastenwagen – dem einzigen Auto, in das man den Synthesizer knapp rein brachte. Ich hatte keine Ahnung, was ich nun machen sollte, keiner hat mir geholfen. Schliesslich liess ich mir einen Schraubenzieher aus, um die Kiste auseinanderzuschrauben. Zu Hause habe ich zwei Arbeiter von der Baustelle nebenan gefunden, die mir geholfen haben, den Synthesizer durch die Garagentüre, die ich zuvor extra verbreitert hatte, reinzutragen. Es war eine richtige Komödie.» Als er das Gerät dann in seinem Keller installiert hatte, begann Spoerri damit und mit seiner Studer-

agentur, für die er bereits einige Aufträge erledigt hatte. Dieser wollte eine auf Werbefilme spezialisierte Firma gründen. Er brauche dafür weder einen Komponisten, noch einen Arrangeur, sondern einen Mann für alles, liess ihn der Werber wissen. «Cohen nannte das «Tongestalter», erinnert sich Spoerri, «und nach kurzem Zögern ging ich das Wagnis, das auch eine Chance war, ein. Obschon ich eigentlich keine Ahnung hatte, was da auf mich zukam. Einen Filmschneidetisch hatte ich erst einmal gesehen, in einem Tonstudio war ich auch noch nicht allzu oft gewesen.» Den Werbefilmern der frisch gegründeten «Televiso» kam entgegen, dass es noch kaum Konkurrenz gab: «Wir machten gleichzeitig Spots für Migros und Coop, aber auch für Usego, Ciba und Kodak», beschreibt Spoerri die noch sehr übersichtliche Szene. Gleich mit einem seiner ersten Spots landete das junge Team auf dem ersten Platz eines Werbefilmfestivals in Cannes.

Dass Bruno Spoerri heute vor allem als Pionier der elektronischen Musik in der Schweiz gewürdigt wird, hatte viel mit seinem Engagement beim Werbefernsehen zu tun. «Wir hatten zu wenig Geld, um für die Vertonung un-

serer Spots ganze Orchester zu engagieren», sagt er. «So erinnerte ich mich an frühere Begegnungen mit elektronischen Instrumenten, wie sie in der modernen Klassik eingesetzt worden waren.» Schliesslich kaufte er sich eine französische Ondes Martenot, ein einstimmiges Instrument, das ein Vorläufer des Synthesizers war. Das nötige Geld hatte ihm die Firma geliehen. Sofort setzte Spoerri das Gerät in der Werbung und für seine eigene Musik ein, zusammen mit dem experimentierfreudigen Zürcher Tonmeister Walter Wettler begann er im Overdub-Verfahren Spur um Spur seiner elektronischen Klänge aufeinander zu schichten. Nachdem sich Spoerri in Köln beim Haustechniker von Karlheinz Stockhausen in die elektronische Musik hatte einführen lassen, war ihm klar, dass er auch mit einem Synthesizer arbeiten wollte.

Von der Registrierkasse zum Monstrum

Die bahnbrechenden Geräte von Robert Moog waren damals mit Preisen um die 50 000 Franken schlicht unerschwinglich, doch in England wurde Spoerri 1970 mit dem handlichen Gerät EMS VCS-3, dessen Look er mit dem einer «Registrierkasse» vergleicht, fündig. Spoerri



Ausschnitt aus einem frühen TV-Spot für den Opel Kadett, 1966. Im Bild die Zürcher Gitarrenbeat-Band «The Savages» (alias «The Rolling Cadets»), für die Bruno Spoerri einen Werbesong komponierte. Foto: Sammlung Samuel Mumenthaler

Revox-Bandmaschine (siehe Artikel auf Seite 14) zu experimentieren. In den 1970er-Jahren entstanden so einige Klassiker der schweizerischen elektronischen Musik wie «lischalte» (1974), «Hepp-Demo-Spoerri» (1976) oder «Voice Of Taurus» (1978).

Von den HipHoppern gesampelt

Bruno Spoerri ist kein Mann der grossen Worte, er ist bescheiden und interessiert sich immer auch für die Arbeit der Anderen. Seit langem wirkt er als Vermittler und Lehrer. Als systematisch denkender Mensch hat er sein eigenes Œuvre komplett digitalisiert und in einer Datenbank erfasst, die Originalbänder seiner Produktionen hat er der Fonoteca Nazionale übergeben. Spoerri tritt immer noch regelmässig auf, meist als Saxofonist, wo er seine Liebe zur Improvisation ausleben kann. Erst kürzlich spielte er in Genf mit dem DJ und Produzenten Andy Votel. Der meldet sich während unseres Gesprächs für das «Memoriav Bulletin» bei Spoerri am Telefon. Er habe herausgefunden, dass ein US-Hip-Hop-Star unautorisiert ein Sample von Spoerris Musik verwendet habe. Ob Spoerri ihm erlaube, mit seinen Anwälten beim Star vorstellig zu werden. «Klar», meint Spoerri und fügt an: «We'll all get rich.» Und wieder huscht dieses gelassene Lächeln über seine Lippen.



CARLA FERRARI ZWEIMAL DIE ERSTE DIREKTORIN BEI DER SRG SSR

Carla Ferrari blickt heute auf eine langjährige Karriere bei der SRG SSR zurück. In diesen Jahren hat sie gleich in mehrfacher Hinsicht Pioniergeist bewiesen. Mit Engagement, Herz und einer gehörigen Portion Tessiner Charme und Temperament hat sie nicht nur am Leutschenbach vieles bewegt.



CHRISTOPH STUEHN
MEMORIAV

Begonnen hat sie ihre berufliche Laufbahn 1971 beim Radio. Im Jahre 1973 wurde sie für das *Telegiornale*, der italienischsprachigen Ausgabe der Tagesschau, angeheuert. «Miss Telegiornale», wie man sie bald nannte, übernahm 1993 die Stelle der Chefredakteurin bei *SPlus*, einem neuen Fernsehkanal der SRG. Die nationale Senderkette *Schweiz4/Suisse4/Svizzera4* löste am 1. März 1995 *SPlus* ab. Mitte 1996 wurde Carla Ferrari für ein Jahr Direktorin ad interim von *Schweiz4*, bis im Zuge der «Regionalisierungsstrategie» die Senderkette den neuen Programmen *SF zwei*, *TSR2* und *TSI2* weichen musste. Nach einer beruflichen Auszeit, die sie u. a. für einen Führungskurs an der Universität St. Gallen (HSG) genutzt hatte, wurde der sturmerprobten Tessinerin die Direktion vom Schweizer Radio International (SRI) in Bern angeboten. Nach diesem «Abenteuer» arbeitet Carla Ferrari seit 1998 selbstständig als Beraterin und Krisenmanagerin im Medienbereich.

Zu Beginn Ihrer beruflichen Laufbahn haben Sie viele Jahre als Journalistin und Moderatorin der italienischsprachigen Tagesschau gearbeitet. Welche Erinnerungen haben Sie an diese Zeit?

Es waren wunderbare Jahre. Zu dieser Zeit war die tägliche Nachrichtensendung noch ein Ereignis in den Wohnzimmern unseres Landes. Die damals noch im Leutschenbach für alle Landesteile zentral produzierte Tagesschau war sozusagen die einzige «Nationalzeitung» der Schweiz, jenseits von Sprach- und Mentalitätsbarrieren. Man hat sich in der Familie zusammengefunden und mit Spannung die Nachrichten des Tages angeschaut. Es gab noch keine Teleprompter und die Nachrichtensprecherinnen und -sprecher waren hoch geachtete Persönlichkeiten. Mit meinem für damalige Verhältnisse «elegant gewagten Kleiderstil und Styling» wollte ich bewusst etwas Glamour und Pepp in die leicht verstaubten Nachrichtenstudios bringen. Ich habe die Tagesschau lieber in High Heels moderiert, als in bequemen Birkenstock-San-

← Carla Ferrari mit Crew vor dem Weissen Haus, 1992.
Foto: Sammlung Carla Ferrari

dalen. Das hat nicht allen gefallen, aber doch gewisse Entwicklungen in Gang gesetzt.

Quasi per Zufall waren Sie eine Zeit lang die erste «fixe Auslandskorrespondentin» von TSI in den USA. Wie kam es dazu?

Anfang der Achtzigerjahre hatte die SRG nur in den wenigsten globalen Zentren eigene Auslandskorrespondenten vor Ort. Stattdessen wurde das «Newsexchange Material» aus Brüssel bezogen und in der Schweiz bearbeitet. 1980 bin ich mit meinem Mann zu einem «leave of absence» nach New York aufgebrochen. Mein damaliger Chef liess mich zwar gehen, hat mir aber gleichzeitig mitgeteilt, dass ich in dieser Zeit aus der Ferne nicht für TSI arbeiten könne. Bereits wenige Tage nach unserer Abreise erhielt ich in New York den ersten Anruf für einen Auftrag aus dem Leutschenbach. Anschliessend habe ich regelmässig, insbesondere aus New York und Washington, berichtet und war damit die erste «fixe Korrespondentin» aus den USA.

Unter welchen Bedingungen haben Sie Ihre Beiträge in den USA damals produziert?

Die Situation damals ist nicht mit heute zu vergleichen. Meine Arbeit war teilweise sehr abenteuerlich. Die Bedeutung der Schweiz war damals in den USA noch kleiner als heute. Um zu meinen Beiträgen zu kommen, musste ich deshalb immer wieder stark «improvisieren».

An welche Berichterstattungen aus den USA erinnern Sie sich noch heute am meisten?

Besonders bewegt haben mich zwei Ereignisse, über die ich berichten durfte: die erste Reise von Präsident Gorbatschow in die USA und die Ermordung von John Lennon. Bei beiden Ereignissen war mir sofort klar, dass es sich dabei um historische Momente handelte.

Zurück in der Schweiz haben Sie in den Nachrichtenredaktion von «SPlus» und dann «Schweiz 4» gearbeitet, bis Sie Mitte 1996 als erste Frau zur interimistischen Direktorin einer SRG-Unternehmenseinheit (Schweiz 4) ernannt wurden. Wie kam es dazu?

Roy Oppenheim hat mich damals in sein Team bei *SPlus* geholt. Nach der Lancierung von *Schweiz4* als Nachfolgeprogramm wurde mein ehemaliger Chef, Dario Robbiani, der zuvor viele Jahre Chef der zentralisierten Tagesschau war, erneut mein neuer Vorgesetzter. Nach

Robbianis Abgang, den ich sehr bedauert habe, übertrug mir der damalige SRG-Generaldirektor Antonio Riva die interimistische Leitung von *Schweiz4*. Das waren stürmische und sehr lehrreiche Zeiten, über deren Erfahrung ich noch heute sehr dankbar bin.

Nach einer kurzen beruflichen Auszeit wurden Sie von Armin Walpen zur Direktorin von Schweizer Radio International (SRI), einer Unternehmenseinheit der SRG SSR, ernannt...

Ich erinnere mich noch gut an den Anruf von Armin. Nach einem längeren Gespräch mit meinem Mann und mit ein paar Personen aus meinem engsten Umfeld habe ich mich entschieden, die Herausforderung anzunehmen – im Wissen, dass SRI damals in einer schwierigen Situation war. Einerseits war der politische Druck sehr gross, andererseits galt es, schnell eine strategische Antwort auf die technologischen Entwicklungen, insbesondere das aufkommende Internet, zu finden. Diese Ausgangssituation hat mich gereizt.

Dem Vernehmen nach hatten Sie damals für SRI auch eine «Fernsehstrategie». Haben Sie die Konvergenz der beiden audiovisuellen Medien vorausgesehen?

Das Internet hat gerade SRI ganz neue Möglichkeiten eröffnet. Plötzlich war es möglich, unsere Nachrichten über diesen neuen Vektor in die ganze Welt zu senden, ohne auf Kurzwellen angewiesen zu sein. Meine Vision war es damals, unsere SRI-Kunden aus der ganzen Welt auch mit TV-Formaten zu «beliefern». Ich wollte nicht einen neuen Fernsehsender aufbauen, sondern bestehendes Material geschickt wiederverwenden. Das war für die Mitarbeitenden, die zu Beginn von meinem Elan begeistert waren, schwierig nachzuvollziehen. Als langjährige Radiomacher aus Leidenschaft waren sie nicht daran interessiert, auch TV-Formate ins Angebot aufzunehmen. Mir persönlich war damals schon bewusst, dass die Bereiche Radio und Fernsehen inskünftig immer weiter zusammenwachsen werden. Leider konnte sich aber auch der Verwaltungsrat für meine Ideen nicht genügend begeistern. Das war für mich der Moment, meine langjährige Karriere bei der SRG SSR zu beenden und mich fortan als selbstständige Kommunikationsprojektleiterin (z. B. die Schweizer Jugendaktion *a piece for human rights*) und Journalistin zu engagieren. Dies bereitet mir bis heute grosse Freude.



Oben: Besuch des damaligen US-Präsidenten George H. W. Bush in Lugano, 1991.

Carla Ferrari vor der Kamera im RSI-Studio in Comano, 1991.

Fotos: Sammlung Carla Ferrari



MES IMAGES VOUS APPARTIENNENT

En près de quarante ans, seule ou en collectif, Carole Roussopoulos a réalisé et monté près de cent cinquante documentaires vidéo, toujours dans une perspective féministe et humaniste, mue par la volonté constante de «faire comprendre que c'est un grand bonheur et une grande rigolade de se battre»¹.



HÉLÈNE FLECKINGER
HISTORIENNE DE CINÉMA

«La chose essentielle à laquelle je crois, c'est que l'image appartient aux personnes filmées et non à celles qui filment»², aimait à déclarer la pionnière de la vidéo légère Carole Roussopoulos, résumant ainsi la démarche politique et éthique qui guida sa pratique pendant près de quarante ans, du tout début des années 1970 jusqu'à sa mort prématurée en 2009.

Rencontre(s) avec la vidéo

Née de Kalbermatten en mai 1945 à Lausanne, Carole Roussopoulos passe son enfance à Sion et, à l'âge de vingt-deux ans, s'installe à Paris où elle participe à Mai 68 tout en travaillant pour le magazine de mode *Vogue* comme rédactrice. Au début de l'année 1970, elle se retrouve licenciée et c'est alors que, sur les conseils de son ami l'écrivain Jean Genet, elle se procure l'une des premières caméras vidéo portables vendues en France par Sony. Autodidacte, Carole Roussopoulos ne sait pas

filmer et n'a jamais imaginé se lancer dans la vidéo, elle expérimente donc seule ce nouveau médium.

Sa première bande vidéo, *Hussein, le Néron d'Amman*, aujourd'hui perdue, est tournée en plein «Septembre Noir» dans les camps palestiniens, où, avec son compagnon Paul Roussopoulos, elle a accompagné Jean Genet et Mahmoud Al Hamchari, le premier représentant de l'OLP à Paris. Leur vie devient alors une succession de rencontres liées à la vidéo : désormais, les gens les contactent pour se faire aider à monter des images qu'ils ont eux-mêmes tournées ou pour apprendre l'usage des machines. Ainsi Carole et Paul Roussopoulos passent un mois à Alger pour former aux

1 Carole Roussopoulos, entretien avec Héléne Fleckinger, août 2007.

2 «Flash back sur Vidéo Out», ca. 1984, Archives Carole Roussopoulos

← Carole Roussopoulos avec son outil de prédilection, 2004.
Photo : M. François Mamin / Le Nouvelliste

techniques vidéo les Black Panthers et d'autres mouvements de libération – angolais, vietnamiens, etc. Autour du couple, se crée en France le premier groupe vidéo, politiquement et financièrement indépendant, exemplaire de tout un courant militant qui se développe au cours de la décennie 1970. Ce n'est toutefois qu'en 1971 qu'est adopté le nom de Vidéo Out.

Donner la parole aux «sans voix»

Dès cette époque, Carole Roussopoulos entend donner la parole aux «sans-voix», opprimé/es et exclu/es en tous genres : «La vidéo, c'est de la contre-information. L'arme communautaire qui brise enfin le monopole aseptisé de l'ORTF»³, déclare-t-elle en 1973. Outil de libre expression destiné à contrer toute usurpation de la parole, la vidéo vient combler un manque. À l'époque, en effet, il n'existe guère de journaux où l'information puisse passer sans censure, et les groupes politiques n'ont aucun moyen de s'exprimer directement : ils sont contraints de s'adresser à des «spécialistes» de cinéma ou de photo qui parlent en leur nom. «Grâce à la vidéo, faites votre télé vous-mêmes», popularise la presse de contre-culture.

Le militantisme de Carole Roussopoulos, au sein de Vidéo Out, s'inscrit dans le courant de contestation culturelle issu de Mai 68 mais entend se distinguer de la pratique des collectifs de cinéma militant de la période : «1968, c'est s'apercevoir que les gens ont des choses à dire, réaliser que l'histoire n'est pas faite seulement par des dirigeants et réécrite par des historiens officiels, mais aussi vécue par des hommes. La vidéo devient alors l'instrument privilégié qui permet de saisir la parole, instantanée, ici et maintenant, de reproduire des tranches de vie de gens anonymes, sans manipulation. Il n'y a pas de groupes constitués avec un rôle de dirigeant, mais des équipes mouvantes qui se créent et agissent elles-mêmes sur le médium utilisé, s'écoutent, participent au montage, aux diffusions, puis aux discussions.»⁴ Carole Roussopoulos revendique ainsi ne pas appartenir à une organisation politique, mais simplement travailler avec des groupes de gens ou des mouvements qui mènent une action politique dans laquelle eux/elles-mêmes sont, de près ou de loin, impliqués/es.

Caméra au poing, au cœur des luttes

Tout au long de la décennie 70, Carole Roussopoulos accompagne ainsi les grandes luttes qui lui sont contemporaines, livre une critique des médias, dévoile les oppressions et les répressions, documente les contre-attaques et les prises de conscience. Caméra au poing, elle soutient les luttes ouvrières, anti-impérialistes, homosexuelles et surtout féministes : les combats en faveur de l'avortement et de la contraception libre et gratuite dès 1971, la mobilisation des prostituées de Lyon en 1975, celle contre le viol, la lutte des femmes à Chypre et dans l'Espagne franquiste. Carole Roussopoulos explore les immenses possibilités offertes par la vidéo, nouvel outil de contre-pouvoir, sans passé ni école, que les femmes s'approprient à la même époque partout dans le monde. Ses bandes, conçues comme des supports à débats, elle les diffuse elle-



Carole et Paul Roussopoulos lors du tournage de «Lip 2 : La Marche de Besançon» 1973.
Photo : Association Carole Roussopoulos

même sur les marchés, avec la chanteuse Brigitte Fontaine et Julie Dassin à l'accordéon, avant que ne soit créé un collectif de distribution dédié à la vidéo militante, baptisé «Mon œil». Si Vidéo Out intervient sur des terrains variés, – tous les domaines où se manifestent les violences patronales, policières, racistes et bien sûr (hétéro)sexistes – les luttes féministes s'imposent rapidement comme son axe de prédilection. Carole Roussopoulos fait en effet elle-même partie du Mouvement de libération des femmes à partir de mars 1971 et, du travail commun avec l'actrice Delphine Seyrig et son amie d'enfance Ioana Wieder, naît un collectif féministe informel : «les Insoumuses». Un nom pour signifier ironiquement leur refus des images stéréotypées réduisant les femmes aux rôles d'inspiratrices passives, icônes silencieuses, résultant d'une vision masculine, mais aussi pour s'affirmer comme femmes révoltées, rebelles, insoumises à l'ordre patriarcal, prenant la parole et s'emparant de leur propre image en même temps qu'elles se saisissent de la caméra. Ensemble, elles réalisent plusieurs vidéos, dont deux pamphlets emblématiques : *SCUM Manifesto* (1976) et *Maso et Miso vont en bateau* (1976), auquel participe également Nadja Ringart, et qui se conclut par une formule explicitant leur démarche politique d'auto-représentation : «Aucune image de la télévision ne veut ni ne peut nous représenter. C'est avec la vidéo que nous nous raconterons».

3 Carole Roussopoulos, «La vidéo en panne», *L'Express*, 8-14 octobre 1973, p.92.

4 «Vidéo Out», *Impact. Revue du cinéma direct*, n°8-9, mai 1978, p.25.

Munis de la Bolex H16 à peine mise sur le marché, les cinéastes amateurs se déchaînent dans *L'Heure H*, co-réalisé en 1936 par Jacques Boolsky et les membres du Club ciné amateur de Lausanne. L'unique copie connue de ce film était conservée par la BSFA Filmothek FSCA, Pieterlen.
Photo: Cinémathèque suisse



Affichette photographiée par Carole Roussopoulos au début de la «décennie 68». Photo: Association Carole Roussopoulos

Libérer la parole des femmes

Les avantages politiques de la vidéo sont nombreux et Carole Roussopoulos les investit avec brio. La maniabilité et la légèreté relative de cette technique permettent des interventions rapides, et en font un outil de l'urgence. Ses possibilités de relecture immédiate ou de transmission directe de l'image ouvrent la voie à une intégration instantanée dans les luttes, dont elle peut accroître la dynamique et l'ampleur. Grâce à cette nouvelle technique, Carole Roussopoulos élabore par ailleurs une méthode/éthique de travail fondée sur la confiance, qui consiste à remonter systématiquement leurs images aux personnes filmées et à les effacer si elles ne leur conviennent pas. Contrairement au cinéma qui tend à faire des témoignages une «parole instituée», la vidéo permet aux gens d'exercer un contrôle direct sur ce qui vient d'être tourné.

La vidéo selon Carole Roussopoulos, s'impose ainsi comme un outil approprié pour débloquent et libérer la parole des femmes, une parole jusqu'ici étouffée. L'enjeu pour les femmes, qu'elles soient filmées ou filmantes, étant de ne pas se laisser enfermer dans les images imposées par d'autres. La vidéo «donne la possibilité de s'approprier sa propre image et de ne pas se la faire piquer comme ça, sans jamais pouvoir décider»⁵. Elle est utilisée comme un instrument «de liaison» entre les femmes, qui permet à la fois de prendre et de donner la parole et modifie les relations habituelles entre filmantes et filmées. «J'ai enten-

du ma voix pour la première fois et j'ai compris que je pouvais parler»⁶, déclare l'une des femmes qui s'expriment dans la bande vidéo *Les Prostituées de Lyon parlent* (1975), dont le titre explicite bien l'enjeu.

De sa fidélité à une pratique politique et sociale

Carole Roussopoulos est toujours restée fidèle à cette pratique politique et sociale «des premiers temps». Dans les années 2000, elle aimait se définir comme une «passeuse» (métaphore issue du volley-ball: «tu prends la balle et tu la passes») ou une «écrivaine publique». Pour elle, la vidéo restait un moyen de communication à ranger aux côtés des tracts et des affiches.⁷

En 1982, Carole Roussopoulos fonde, avec Delphine Seyrig et Ioana Wieder, le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, premier centre de production et d'archivage de documents audiovisuels consacrés aux femmes créé grâce au soutien financier du Ministère des droits de la femme d'Yvette Roudy. Elle y réalise de nombreux documentaires sur l'éducation non sexiste, les femmes immigrées, des métiers féminins méconnus ou non reconnus, comme celui d'agricultrice, et tourne des portraits de féministes. Parallèlement, elle poursuit son exploration de sujets ignorés – pauvreté extrême, sans-abris, toxicomanie, prisons, mort des malades – et commence sa série sur l'inceste, «le tabou des tabous»⁸. À partir de 1995, date à laquelle elle revient vivre en Suisse, près de Sion, elle continue de défricher des terrains négligés: violences faites aux femmes, viol conjugal, combat des lesbiennes, excision, études sur le genre, mais aussi personnes âgées, dons d'organes, soins palliatifs, handicap. «Le moteur de ma révolte, et donc le moteur de cette énergie que je déploie encore aujourd'hui pour dénoncer les injustices, c'est tout simplement (mon intolérance pour) le manque de respect à l'égard des autres»⁹, expliquait-elle en 2007. En 1999, elle réalise *Debout! Une histoire du Mouvement de libération des femmes* (1970–1980), un long-métrage documentaire qui alterne images d'archives et entretiens avec des pionnières du mouvement en France et en Suisse, et qui rend hommage à leur audace et leur humour.

En 2001, la vidéaste est nommée Chevalière de la Légion d'honneur et en 2004, elle est lauréate du Prix de la ville de Sion. Le 9 octobre 2009, quelques jours avant sa disparition, elle reçoit le prestigieux Prix culturel de l'Etat du Valais pour l'ensemble de son œuvre. Une œuvre sauvegardée par Memoriav¹⁰, qui est actuellement conservée à la Médiathèque de Martigny et archivée à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Pour toute information: www.carole-roussopoulos.com

5 «Carole Roussopoulos dans», *Alternatives*, n°1, juin 1977, p.137.

6 *Libération*, 17 juin 1975.

7 Vidéo Out dans «Les 'groupes' vidéo», *Vidéo-info*, n°6, avril-mai 1974, p.20.

8 Carole Roussopoulos, entretien avec Hélène Fleckinger, août 2007.

9 Carole Roussopoulos, entretien avec Hélène Fleckinger, août 2007.

10 voir www.memoriav.ch/roussopoulos



«PIONNIER»? VOUS AVEZ DIT «PIONNIER»? »

Memoriav s'est associée à plusieurs reprises à des initiatives innovatrices en matière de formation, de recherche ou de publication. Roland Cosandey y a été associé en diverses circonstances. C'est à ce titre qu'il fait état de trois travaux auxquels il est directement ou indirectement lié et qui sont envisagés plus particulièrement pour leur apport historiographique.

1. Quand la périphérie se retrouve au centre

En 1996, en soutenant la sauvegarde de deux ensembles de films identifiés au Musée suisse de l'appareil photographique de Vevey, Memoriav faisait œuvre pionnière. Sous son égide, était entreprise, pour la première fois en Suisse dans le domaine du cinéma, une triple opération: préserver, documenter, remettre en circulation – une conjugaison dont le seul autre exemple à ce jour est le travail mené par Mariann Sträuli à propos de l'entreprise cinématographique saint-galloise Leuzinger (Das Projekt Leuzinger).

La documentation prit la forme d'un ouvrage proposant ce qu'en histoire de l'art on appelle un catalogue raisonné, éléments visuels à l'appui, établis à partir des fragiles copies nitrates originales par le restaurateur, le regretté Hermann Wetter (1935–2012).

Le catalogue abordait ces deux ensembles, dans leur configuration propre, considérant que l'histoire de leur constitution, de leur transmission et de leur restauration formait nécessairement un tout. L'ouvrage se donnait ainsi pour tâche de démontrer que des procédures familières à d'autres disciplines ne pouvaient demeurer plus longtemps ignorées par les conservateurs et les chercheurs dans le domaine du cinéma.

Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures posait aussi la question de la légitimité patrimoniale en termes de territoire d'usage, plutôt que d'origine. Aucune des quinze vues du Fonds Balissat (1899–1900) et deux vues seulement du Fonds Joly-Normandin (1896) présentaient un motif suisse et la réalisation de ces films relevait d'une activité étrangère, française (Joly-Nor-



ROLAND COSANDEY
HISTORIEN DU CINÉMA



L'Heure H, 1936. Photo: Cinémathèque suisse

mandin?, Pathé, Méliès, Gaumont) et américaine (Edison). A quel titre ces copies appartiennent-elles à notre «patrimoine»? Par chance, ce qui les rattachait au territoire patrimonial n'était pas seulement le lieu de leur «invention», mais aussi, à l'origine, celui de leur acquisition ou de leur usage attestés. Quelques années plus tard, cette problématique, cruciale pour toutes les archives filmiques établies dans des pays de faible production autochtone et de forte activité d'importation, allait avoir un écho particulier dans l'intérêt nouveau manifesté pour les relations entre centre et périphérie et en particulier pour leurs conséquences en termes d'archives et d'historiographie.

Cette attention a entraîné cette année une mise à jour de *Cinéma 1900* sur le site de la Cinémathèque suisse, à la rubrique Documents de cinéma, en raison de l'apparition et de la restauration de deux autres ensembles de films Joly-Normandin, les plus rares car les plus éphémères en raison de leur particularité technique, la collection Antonino María de Sargarmínaga (Bilbao, 24 vues) et la collection

João Anacleto Rodrigues (Madère, 38 vues). Tout le corpus conservé de cette production Joly-Normandin, qui dura moins de deux ans, vient d'être montré pour la première fois lors des Giornate del cinema muto en octobre 2013, où l'ensemble a fait sensation.

Enfin, la bibliographie du livre constituant son propre horizon, nous n'avons pas cherché à la mettre à jour. Par contre, nous avons établi un outil de référence nouveau, la bibliographie des écrits sur le cinéma des années 1895 à 1915 parus depuis 1997 et dus à des auteurs suisses. Le tableau – 150 entrées! – étonne par sa richesse et sa diversité. Il dit clairement que depuis une dizaine d'années, en Suisse aussi cette période de l'histoire du cinéma est désormais un territoire dûment investi par les études universitaires.

2. Le film comme archive: histoire d'une pensée

En prêtant son soutien, en 2004, à l'édition des textes français du photographe et opérateur de cinéma Bolesław Matuszewski (1856–1943?), *Memoriav* reconnaissait l'importance que pouvait prendre, pour une réflexion générale sur l'archive filmique, une meilleure connaissance des écrits de cet auteur, partout et indistinctement célébré comme le «pionnier» des cinémathèques.

Édité par une jeune chercheuse polonaise, Magdalena Mazaraki (1977–2012), l'ouvrage rendait plus clairement accessible ses deux publications de 1898, *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt de cinématographie historique* et la *Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, dont la circulation depuis les années 1960, multiple et internationale pour la première, confidentielle pour la seconde, ne facilitait pas l'appréhension globale ni la mesure de leur cohérence.

Les diverses contributions réunies par l'éditrice proposaient pour la première fois une interprétation historique de la pensée de Matuszewski, une pensée plus commune qu'on pouvait le croire, selon laquelle le mouvement ajouté à la photographie non seulement en prolonge la valeur de témoignage objectif, mais rend même ce dernier irréfutable, au point de valoir pour l'Histoire elle-même.

Sourire de cette croyance ou de cette illusion, ce serait ne pas reconnaître qu'elle est au cœur de nombreux projets photographiques du 19^e et du 20^e siècle (mentionnons à notre échelle, au tournant de 1900, le Musée photo-

graphique historique genevois ou lausannois, ou encore l'usage précoce de la photographie par la *Patrie suisse*), qu'elle constitua aussi le premier critère de légitimation du cinéma, et qu'elle informe aujourd'hui plus ou moins subrepticement aussi bien des pratiques éditoriales et filmiques que certaines façons de cataloguer ces artefacts si ressemblants.

3. Les belles histoires

S'il est un nom invariablement accompagné de l'épithète de «pionnier», c'est bien celui de Jacques Boolsky. Or voici que paraît un ouvrage de 187 pages, *Paillard – Bolex – Boolsky*, où le terme n'apparaît qu'à deux reprises. Crime de lèse-majesté? Révisionnisme?

Non, mais en établissant le cadre historique de l'activité de Jacques Boolsky (1895–1962), les auteurs sont naturellement amenés à considérer l'hagiographie comme un écran de fumée. Ce relativisme ne sera décevant que pour ceux qui aiment les belles histoires. Or les choses sont à la fois plus terre-à-terre, plus complexes et finalement plus passionnantes qu'une épithète répondant à tout avant même que les questions soient posées.

Les réponses esquissées dans l'ouvrage soulignent l'inventivité de Boolsky en matière d'équipement cinématographique et photographique pendant sa période suisse, qui s'achève en 1939 (Cinégraphe Bol 35 mm, Bolex 16 mm de première génération, Alpa Reflex, Ciné-Fader). Elles en relativisent aussi les résultats, car il ne suffit pas d'être ingénieux (ingénieur, Boolsky ne l'était point) pour conquérir un marché, ni même pour atteindre à un standard technique irréprochable. Il en va de même pour la reprise des brevets et de la marque elle-même en 1930 par Paillard, Sainte-Croix. La marche triomphale de la Bolex H16 de Paillard, mise sur le marché en 1935, ne s'explique pas par le coup de génie d'un inventeur, mais par une mise en oeuvre financière, industrielle et commerciale risquée, liée alors à une nécessité de diversification et dont les options prises mettent un bon lustre à trouver une forme aboutie et soutenant la concurrence. Cette histoire est racontée par le texte et par une galerie d'images, où l'illustration, renonçant à l'ornementation décorative, se lit comme un document.

L'autre volet aborde Jacques Boolsky dans son activité de cinéaste entre 1924 et 1939. Grâce à une source jusqu'ici inexplorée – la cinquan-

taine de films déposée en 2004 et en 2011 à la Cinémathèque suisse par ses descendants suisses et américains ou conservés ailleurs –, c'est un autre Boolsky que la recherche met en évidence.

Réalisée à une exception près en 16 mm, sa production oblige à considérer ce format comme un moyen autonome, ni dépassé parce que muet, ni réduit parce que substandard.

Dès lors, il devient possible de reconfigurer la catégorie du «cinéma amateur», en se dégageant des a-priori que recèle trop souvent l'usage de ce terme. Inspiré par l'ouvrage pionnier de Zimmermann, Jaques et Gertiser, *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964* (2011), un jeu d'oppositions permet de définir les choses en termes fonctionnels: au spectateur volontaire du cinéma des salles ordinaires s'oppose le spectateur captif du cinéma éducatif ou de propagande institutionnelle, industrielle ou politique; à la production dépendant des billets vendus dans des salles ad hoc s'oppose la production payée par le commanditaire et susceptible d'investir mille autres lieux que les cinémas proprement dit; enfin, au cinéma public, qu'il soit payant ou non, s'oppose le cinéma privé, dont le sens repose exclusivement sur le cercle des proches.

Boolsky, c'est aussi un des premiers initiateurs de l'institution-clé du cinéma amateur, le club, qu'il ne faut pas confondre avec le ciné-club, qui est une émanation des spectateurs de cinéma. Qui a compulsé la *Filmographie neuchâteloise* d'Aude Joseph sait l'importance des clubs de ciné-amateurs dans la production d'images publiques et cela au moins dès les années trente. Esquissée dans le livre, l'activité lausannoise de Boolsky dans ce domaine devrait entraîner une recherche plus systématique et plus générale sur ce domaine. Enfin, la maison d'édition n'a pas renoncé à des éléments jugés d'habitude, et bien à tort, rébarbatifs. On trouvera donc dans l'ouvrage un chapitre méthodologique sur les archives d'entreprise et un mode d'emploi pour la lecture de la filmographie. Quant à la Cinémathèque suisse, associée à la Fondation Collection Bolex Oulevay depuis sa création et amplement sollicitée en l'occurrence pour ses archives filmiques, elle co-édite le dvd qui accompagne l'ouvrage.

L'Heure H, dont les photogrammes illustrent ces pages, en fait évidemment partie.

1. Roland Cosandey, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, Payot, Lausanne, 1996.

Mise à jour en ligne, janvier 2013:

www.cinematheque.ch/d/documents-de-cinema/documents-de-cinema/cinema-1900-une-mise-a-jour/

2. Bolesław Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique). La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La Cinémathèque française, Paris, 2006. (Magdalena Mazaraki, éd.).

3. Thomas Perret, Roland Cosandey, *Paillard Bolex Boolsky. La caméra de Paillard – Le cinéma de Boolsky*, Ed. de la Thièle, Yverdon-les-Bains, 2013. Avec un vidéogramme de huit films.

FOTOGRAFIE FRÜHER UND HEUTE

EINE LEGENDE MIT BILDERN

VON MARKUS FRIETSCH



Die Kamera ist des Fotografen ganzer Stolz. Inzwischen ist sie aber so klein und unscheinbar geworden, dass er sich schämt, sie herzuzeigen.

Da könnte es helfen, der Kamera ein auffälligeres Design zu geben. Ob man sich dabei allerdings an der vorvorletzten Generation von Tonträgern orientieren sollte, ist unter Fachleuten umstritten.

Die Länge des Balgens war von jeher ein Mass für die Bedeutung des Fotografen, welche sich wiederum auf dessen Körperhaltung übertrug. Das gilt auch heute noch.

Vor einiger Zeit beim Unterrichten von KantonsschülerInnen in analoger Schwarzweiss-Fotografie: Kaum hatten sie drei-, viermal abgedrückt, hatten die Ersten bereits die Rückklappe geöffnet und nachgeschaut, ob auf dem Film schon was zu sehen ist. Am Ende einer intensiven Woche im Labor liessen sie ihre Negative dann einfach liegen.

Mit dem Hinweis, man sei von der Presse und komme lediglich der Informationspflicht nach, kann man heute keinen Polizisten im Umfeld von Krawallen mehr beeindrucken. Und tatsächlich, ein Blick in die Runde genügt: Die Zahl der fotografierenden Beobachter ist unüberschaubar geworden; einigen ist die Enttäuschung darüber anzusehen, dass sie sich offenbar in einer Menge von ihresgleichen befinden und kaum jemand wirklich agiert.

Markus Frietsch
ist freischaffender Fotograf
www.markusfrietsch.com

Die historischen Bilder stammen aus den Fotobeständen folgender Institutionen und wurden mit der Unterstützung von Memoriav erhalten und u. a. auf www.memobase.ch zugänglich gemacht: Archivio di Stato del Cantone Ticino, Fondazione Archivio Donetta und Staatsarchiv des Kantons Bern.

REALE PIONIERE ZWEI KLEINE FOTO-GESCHICHTEN AUS DER PROVINZ

Man kennt sie, die grossen Pioniere der Fotografie, Daguerre in Frankreich oder Talbot in England etwa. Den Durchbruch des Mediums aber bewirkten Männer und Frauen, die dieses auch in kleinen Städten und entlegenen Gegenden heimisch machten, in Burgdorf oder Aarau beispielsweise, und dabei selber nicht unbedingt die grosse Erfolgsgeschichte erlebten.



MARKUS SCHÜRPF
FOTOBÜRO BERN

«Endlich einmal etwas Neues unter der Sonne und etwas Wichtiges. Seit einigen Wochen hat man in Paris eine unerwartete Erfindung gemacht, deren Einfluss sich noch gar nicht übersehen lässt. Ein Hr. Daguerre hat die Kunst erfunden, die Eindrücke des Lichts auf einer eigens dazu präparierten Metallplatte festzuhalten, und so alle Gegenstände zu nötigen, von sich selbst ganz getreu in wenigen Minuten ein bleibendes Gemälde zu geben.» Noch namenlos, wie die zitierten Sätze beweisen, sorgte anfangs 1839 eine neue, bahnbrechende Errungenschaft offensichtlich bis in die hintersten Winkel Europas für Aufmerksamkeit: die Fotografie. Zu lesen waren die etwas umständlichen, aber verblüffend bildhaften Worte in der damaligen Zeitung des Emmentals, dem *Berner Volksfreund*. Im August gab die französische Regierung die Pionierleistung für

die Öffentlichkeit frei, zwei Monate später schliesslich war Daguerres «authentische und genaue Beschreibung des Verfahrens und der Apparate zur Fixierung der Bilder der Camera obscura» in der Buchhandlung Langlois in Burgdorf zu haben.

Bemerkenswert an dieser Geschichte ist zweierlei. Erstaunlich ist, wie rasch das neue Medium bekannt wurde, auch abseits der grossen Zentren, und welche Faszination ihm vorausseilte. Bezeichnend ist weiter die Euphorie, mit der von Beginn weg Bahnbrechendes in der Fotografie vermeldet wird. Im Gegensatz dazu wäre anzufügen, dass Pioniertaten im Realfall nicht immer den Glamour versprühten, den spätere Generationen ihr gerne andichten und mitunter, wenn nicht im Ruin, so doch mit zweifelhaftem Erfolg endeten: zwei Beispiele.

← Giorgio Sommer (1834–1914), Neapel.
Vierwaldstättersee, Panorama mit Schiff, Albuminabzug auf Karton, um 1885. Staatsarchiv des Kantons Aargau (StAAG F. MG/1897), aus dem ehemaligen «photographischen Museum» der «Mittelschweizerischen Geographisch-Commerciellen Gesellschaft in Aarau».

Franz Xaver Rühl: Fotografieren, Plombieren, Aderlassen

Ökonomisch lohnte sich die Fotografie im ersten Jahrzehnt nach ihrer Lancierung kaum. «Quel misérable métier!», soll beispielsweise Rodolphe Ernst, ein an sich begabter Techniker aus Paris, nach ersten Versuchen mit dem Daguerreotypieren, die er 1846 in Bern anstellte, geseufzt haben. Technische Schwierigkeiten waren das eine Hindernis der Anfangszeit, die Zurückhaltung der Kundschaft das andere. Verständlich also, dass es einige Zeit dauerte, bis auch in Burgdorf ständig fotografiert wurde. Bereits 1843 war zwar Franziska Möllinger, als Frau und Fotografin gleich eine doppelte Pionierin, die Erste, die in der Kleinstadt gelegentlich fotografierte. Fünf Jahre später machte der ebenfalls zu den grossen Vorreitern zählende Carl Durheim von Bern aus den einen und anderen Abstecher. Erst 1851 aber hatten die Burgdorfer mit Franz Xaver Rühl ihren ersten eigenen Fotografen. Einen enthusiastischen Ansturm hatte aber auch er lange nicht zu bewältigen. Anders lässt sich nämlich nicht erklären, dass er noch Jahre danach nebst der Lichtbildnerei noch andere Tätigkeiten betrieb, in einer bemerkenswerten Mischung allerdings. Nicht nur, dass bei ihm «photographische Porträts» zu haben waren, was er weiter anpries, war «[...] das einzig sichere Mittel gegen das Ausfallen der Haare, und eine schöne Auswahl bester Parfümerien, Perücken, Scheiteln etc. Auch er bietet sich derselbe zum Reinigen und Plombieren der Zähne, Zähneziehen und Aderlassen.» – Sozusagen die perfekte Kombination, um Menschen auf umfassende Art besser aussehen – und riechen – zu lassen!

Die Aarauer und ihr «photographisches Museum»: Ruin eines globalen Anspruchs

Fotografische Museen sind ein Phänomen der letzten zwanzig, dreissig Jahre, müsste man meinen, wären da nicht Aarauer Industrielle und Gewerbetreibende, die in den 1880er-Jahren die Fotografie für ihre Zwecke entdeckten. Zusammengeschlossen in der «Mittelschweizerischen Geographisch-Commerciellen Gesellschaft» schickten sie sich an, über ein weltum-

spannendes Korrespondentennetz Artefakte und Objekte aus aller Welt zusammenzutragen. Die Absicht dahinter war, junge Kaufleute auf den globalen Handel vorzubereiten und sie mit Sitten und Bräuchen fernster Destinationen vertraut zu machen. Der Grund, dass die Anstrengungen der Aarauer zu mehr als einer ethnografischen Sammlung führten, hat einen einfachen, fototechnischen Grund. Eben gerade hatten die Trocken-Gelatineplatten das umständliche nasse Kollodiumverfahren abgelöst und ermöglichten ein unabhängigeres Fotografieren, weitab der heimischen Dunkelkammer und ohne mitgeführtes Laborzelt. Carl Bühler, der junge Konservator der Sammlung, war zunächst überrascht, dass nicht nur Gegenstände sondern auch gleich stapelweise Fotografien in Aarau eintrafen, stellte sich aber rasch auf die Situation ein. Geradezu euphorisch kommentierte er 1888 in der *Fernschau*, dem Jahrbuch der Gesellschaft, die Entwicklung: «Kein Land ist mehr zu fern, kein Berg zu hoch, keine Kirche zu dunkel – alle Schätze der Welt bringt der unermüdliche Pionier der lichtempfindlichen Gelatinehaut als Beute mit nach Hause.» Und auch auf der institutionellen Ebene war Bühler um eine Lösung nicht verlegen. Kurzentschlossen rief er ein «eigentliches photographisches Museum» ins Leben, das, wie er wiederum in der *Fernschau* bemerkte, «dem Begriff und dem Wesen nach» neu sei.

So gross die Begeisterung für die neue Idee auch war, so rasch vererbte sie wieder. Zuerst brachte Hermann Brunnhofer, Präsident der Gesellschaft und langjähriger Kantonsbibliothekar, das Museum mit zwielichtigen Skandalen in Misskredit. Kurze Zeit später führte Carl Bühler das Haus in den finanziellen Ruin. Er machte sich aus dem Staub und versuchte sich als Spirituosenhändler und Redaktor. Später erfand er die sogenannte «Monokarte» und machte sich damit als Pionier der Normierung einen Namen. Vom «photographischen Museum» blieben lediglich an die 3000 Fotografien übrig. Nach einer Odyssee über mehrere Stationen kamen sie 1958 auf den Estrich des Aargauer Regierungsgebäudes, wo sie 2004 wieder zum Vorschein kamen.



Franz Xaver Rühl (geb. 1803, Todesdatum unbekannt), Burgdorf.
Zwei Mädchen, Daguerreotypie, um 1848.
Schlossmuseum Burgdorf.

Nachzulesen sind die beiden Geschichten in ganzer Länge in:

Fernschau. Global. Ein Fotomuseum erklärt die Welt (1885–1905), Baden: Hier+Jetzt, 2006.
Frühe Fotografie in Burgdorf. 1840–1875. Carl Daut, Carl Durheim, Hugo Kopp, Arnold Meyer, Franz Xaver Rühl u. a., Burgdorf: Kultursekretariat, 2001.



FM ERINNERT SICH

Am 31. Oktober 1983 um Mitternacht war es vorbei mit dem SRG-Monopol. Nach unzähligen politischen Debatten, Demonstrationen und Streitigkeiten war es zum ersten Mal in der Schweiz auch Privatradios erlaubt, legal zu senden. Auch ein neues SRG-Kind kam damals zur Welt. Es war eine schwierige Geburt und eher eine politische als eine natürliche, wie der damalige Generaldirektor, Leo Schürmann, beim Sendestart von DRS 3 bemerkte. Die Radiolegende «FM» – François Mürner – war von Anfang an dabei und hat dieses Programm massgeblich mitgeprägt. Für das Bulletin haben wir gefragt, was er über die Vorgeschichte dieses neuen Programms wisse und wie er persönlich die Zeiten von der Umbruchzeit bis zu den ersten Jahren von DRS 3 erlebt hat. Die Antwort war eine Radiosendung wie damals – zum Herunterladen. Bevor wir FM das Mikrofon übergeben, werfen wir im Sinne einer Anmoderation einen Blick in die Geschichte.

Spätestens seit den 1960er-Jahren, und akzentuiert dann in der zweiten Hälfte der krisenhaften 1970er-Jahre, war die jüngere Hörschaft mit den Radio-Programmen der SRG unzufrieden. In der Deutschschweiz hörten viele Jugendliche SWF 3 und später Roger Schawinskis «Piraten»-Radio 24. Die Hitparade allein genügte nicht. Pop- und Rockmusik kam nicht in grösserem Umfang im musikalischen Repertoire vor, und die SRG reagierte nur zögerlich auf die veränderten Gewohnheiten im Medien-

konsum. Zum einen war sie vorerst durch die Abhängigkeit von den technischen Infrastrukturen der damaligen PTT gar nicht in der Lage, eine Ausweitung des Programms für neue Zielpublika (3. Programm) vorzunehmen. Zum anderen brauchte es den Aufbau eines flächendeckenden UKW-Netzes. Dieses konnte erst 1978 eingeführt werden und musste schliesslich durch die «UKFee» propagiert werden – so stark war die Schweizer Radiolandschaft damals noch auf die Mittelwelle ausgerichtet.

↔ Analog gestern, digital heute. Mehr über François Mürner alias FM erfahren Sie auf der Website der Radiolegende: www.fmfm.ch.
Fotos: Sammlung François Mürner

Auch der ordnungspolitische Rahmen war alles andere als klar. Seit den frühen 1970er-Jahren wurde die Monopolstellung der SRG im Rundfunkbereich politisch von rechts und links hinterfragt, und in dieser Phase des schwindenden Vertrauens in die bestehende Rundfunkordnung drängte sich eine gesetzliche Regelung von Radio und Fernsehen auf. Der ohnehin enge Handlungsspielraum der SRG wurde dadurch zusätzlich eingeengt. So erstaunt es nicht, dass in den 1970er-Jahren vermehrt Piratenradios zu senden begannen und einige AktivistInnen anfangen selber Radio zu machen.

Ein weiterer Grund für das Zögern waren aber auch die inneren Verhältnisse in den Gremien der SRG. Sogar 1981 noch, als die Einführung eines dritten Programms beschlossene Sache war, befürchtete die Programmkommission des Zentralvorstandes der SRG ein sinkendes Geschmacksniveau und «Ghettobildung» in der modernen Musikunterhaltung. Ein überholtes Kultur- und Musikverständnis stand der dringend nötigen Renovation des Musikprogramms im Weg. Wie kam es schliesslich heraus, und wer waren die Personen, die von innen heraus mit kreativen Ideen zu neuen Ufern aufbrachen? Das erfahren Sie von FM.



Zeichnung von Stephan Lütolf, Zürich

Der Sendestart von DRS 3

Entdecken Sie Archivaufnahmen zum Sendestart von DRS 3 am 1. November 1983 um 00.01 Uhr zusammen mit dem ersten Programmleiter von DRS 3, Peter Bühler, und dem SRG-Generaldirektor Leo Schürmann oder Archivaufnahmen zur ersten DRS 3-Sendung moderiert von FM.

www.memoriav.ch/drs3

Piratenradios

Ab Mitte der 1970er-Jahre sendeten auch Piratenradios. Zum Beispiel Radio Bachtelkrähe. Hören Sie einen Ausschnitt aus einer Sendung.

www.memoriav.ch/piratenradio

Literatur

Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958–1983.
Hg. Theo Mäusli, Andreas Steigmeier, 2006
ISBN 978-3-03919-020-1
www.hierundjetzt.ch



Wählen Sie bitte folgenden Link, um die Radiosendung von FM zu hören:

www.memoriav.ch/fm_erinnert_sich





MOTORENÖL FÜR «SGT. PEPPER», LÖSCHWASSER FÜR PRINCE

Traduction française sur
www.memoriav.ch/bulletin20

Die Bandmaschinen von Willi Studer erlangten als technische Spitzenprodukte Weltruhm. Auch wenn die analoge Aufnahmetechnik längst von der digitalen abgelöst worden ist und die Firma Studer heute einem US-Konzern gehört: Studer-Geräte, auf die auch die Beatles geschworen haben, sind heute nicht zuletzt im Archivbereich noch im Einsatz. Auch dank des kompromisslosen Engagements des professionellen Tonbandtechnikers Andreas Kuhn.



SAMUEL MUMENTHALER
BAKOM

«Eine Studer, ein Mikrofon und den Mut, es zu wagen», lautete im Jahr 1970 die Antwort von Beatle Paul McCartney auf die Frage, was ihn angespornt habe, sein erstes Solo-Album in Angriff zu nehmen. Mit der «Studer» meinte der perfektionistisch veranlagte Musiker eine Vierspurbandmaschine der Firma Willi Studer AG aus der Schweiz, die er in seinem Appartement im noblen Londoner Stadtteil St. John's Wood installiert hatte. Dass seine J-37-Röhrenmaschine ein Qualitätsprodukt der ersten Güteklasse und ein treuer Helfer im kreativen Prozess war, wusste McCartney schon von seiner Arbeit mit den Beatles.

Das Lieblingsspielzeug der Beatles

Im Jahr 1965 hatten die ganz in der Nähe von McCartneys damaligem Wohnsitz gelegenen Abbey Road Studios der Plattenfirma EMI die

ersten Bandmaschinen von Studer angeschafft. Zuvor hatte man in London mit Eigenbau-Produkten (BTR) und den unverwüstlichen Maschinen der deutschen Firma Telefunken gearbeitet. Doch die sagenhafte Präzision und die hochwertige, aber einfach zu wartende Technologie der Bandmaschinen aus der Schweiz konnten sich schliesslich durchsetzen. Kaum waren die ersten Studer-J37-Röhrenmaschinen installiert, wollten die Beatles, die damals die unbestrittenen künstlerischen und kommerziellen Zugpferde des EMI-Konzerns waren, mit ihnen arbeiten. Bei den Soundtrack-Aufnahmen zum Film «Help» kam die J37 erstmals zum Einsatz. Die Begeisterung über die Ergebnisse und die neuen technologischen Möglichkeiten, die der Einsatz der Studer-Bandmaschinen eröffnete, war nahezu grenzenlos. Für die Beatles und die Tontechni-

Er will helfen, das musikalische Gedächtnis der Welt zu konservieren: Tonbandtechniker und Studer-Spezialist Andreas Kuhn.

Foto: Markus Frietsch, Zürich

ker der Abbey Road gab es schlicht keine Alternative mehr zu Studer. Auch «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», das Album, das für viele *das* musikalische Vermächtnis des 20. Jahrhunderts ist, wurde in monatelangen Sessions komplett auf der Studer-J37-Vierspurmaschine eingespielt.

Die enthusiastische und innovative Art, wie in den Abbey Road Studios mit seinen Maschinen gearbeitet wurde, entging ihrem «Vater» Willi Studer nicht. Als er an einer neuen professionellen Bandmaschine, dem legendären Typ A-80, arbeitete, lud er die Tonmeister aus der Abbey Road in seine Werke nach Regensdorf ein. Er demonstrierte ihnen die Prototypen und bat sie um Feedback. Ken Townshend, einer der eingeladenen Techniker, der mit den Beatles Popgeschichte geschrieben hat, erinnert sich an seinen Schweizer Gastgeber: «Willi Studer war ein unglaublicher Typ: Der erste, der morgens in der Fabrik war, der letzte, der sie abends wieder verliess.»

Einmannbetrieb bringt «Satisfaction»

Eine der geschichtsträchtigen Studer-J37-Bandmaschinen, auf denen die Beatles ihre zeitlosen Songs aufgenommen haben, steht zur Zeit in einer kleinen Werkstatt im Berner Oberland. Zweck ihres Besuchs in der Schweiz ist eine Generalüberholung, zuständig für die anspruchsvolle Arbeit ist Andreas Kuhn, der sich mit seiner Einmannfirma «analog-audio» ganz auf die komplette Wartung von analogen Studer-Studiomaschinen spezialisiert hat. «Vor einiger Zeit wurde ich in die Abbey Road Studios eingeladen, weil sich dort mein Ruf als Studer-Spezialist herumgesprochen hatte», erinnert sich Andreas Kuhn, der dank seiner Tätigkeit mit «analog-audio» erstmals das empfindet, was er in seinem früheren Berufsalltag zu lange vermisst hatte: «Satisfaction». «Die Eigentümer der Abbey Road Studios sind sich ihrer musikhistorischen Verantwortung bewusst. Eine Studer J37 ist ein Stück Geschichte und muss entsprechend sach- und fachgerecht gewartet werden. So gönnte ich der Maschine, auf der einst «Sgt. Pepper» aufgenommen worden war (Studer J37 No. 1),



Pionier der Tonbandtechnik: Willi Studer (1912–1996). Foto: Olivier Garros, Paris

einen kleinen Service und versorgte sie mit diesem speziellen Motoren-Schmierstoff, der ihr so lange gefehlt hatte. Ich hinterliess meine Visitenkarte und erhielt einige Wochen später einen Anruf aus London. Seither bin ich der technische Ansprechpartner wenn es um Revisionen für Studer-Maschinen in den Abbey Road Studios geht.»

«Dienen vor verdienen»

Andreas Kuhn ist ein Mann mit einer Mission: «Mein Engagement geht weit über dasjenige eines normalen kaufmännischen Unternehmens hinaus», insistiert er. «Studer ist eine Schweizer Firma, die Weltgeschichte geschrieben hat. Wenn wir hier in der Schweiz eine Tugend hatten, dann war es die Präzision, die wir in die Welt hinausgetragen haben. Das war bei den Uhren so und auch bei den Maschinen von Willi Studer. Dieser Tradition fühle ich mich ebenso verpflichtet, wie dem Motto, unter das Willi Studer seine damalige Arbeit stellte. «Dienen vor verdienen», lautete es.» Das Feuer, das den Studer-Fan und Präzisions-Techniker antreibt, blieb auch der Firma Studer, für die Andreas Kuhn übrigens nie gearbeitet hat,



← Die Studer-Baupläne, die hier in einem Zeichnungsraum der 1960er-Jahre entstanden, befinden sich heute komplett im Archiv vom Andreas Kuhn. Foto: Willi Studer AG



Die legendäre Studer-Bandmaschine J37, mit der die Beatles gearbeitet haben. Foto: Markus Frietsch, Zürich

nicht verborgen. Mittlerweile lagert das ganze Firmenarchiv der ehemaligen Willi Studer AG, die seit 1994 zum US-Konzern Harman International Industries gehört, beim Spiezer Tonband-Techniker. Dank dem kompletten Plan- und Konstruktionsarchiv, den zahllosen «Studer Interna», den ihm zur Verfügung stehenden Spezialmessgeräten und den Lehren aus der damaligen Fertigung kann sich Andreas Kuhn seine professionelle Messlatte hoch legen, denn er verfügt nach seinen eigenen Worten über ein «Alleinstellungsmerkmal». «Jedes Gerät, das meine Werkstatt verlässt, erfüllt die Werkspezifikationen und entspricht daher technisch und mechanisch einem neuwertigen Gerät», sagt Kuhn. Ein Service, den so nur er erbringen kann.

Der Kundenstamm, der auch in Zeiten der digitalen Audiotechnik auf die Qualitäten einer analogen Studer-Bandmaschine vertraut, ist klein, aber fein. «Ich bin so nischig, dass es nischiger nicht mehr geht», erklärt Kuhn. Er ist stolz auf seine Kundschaft, die sich zu einem grossen Teil aus professionellen Studios in

der ganzen Welt zusammensetzt, welche zum Beispiel auf die Digitalisierung und das Remastering von alten analogen Aufnahmen spezialisiert sind. Hier – wie übrigens auch im audiovisuellen Archivbereich, wo es darum geht, möglichst viel der erhaltenen akustischen Information zu bewahren – spielt das perfekte Funktionieren einer Bandmaschine eine zentrale Rolle. Denn sie ist es, welche das Originalband abspielt, von dem ein digitaler Transfer hergestellt wird. «Wenn die Digitalisierung nicht optimal verläuft, liegt das in der Regel nicht nur bei dem, was auf dem Band ist, sondern oft an der Bandmaschine, die nur so gut ist wie ihr Pflegezustand», gibt Kuhn zu bedenken.

Verdreht, verkurbelt, verschraubt

Immer wieder weist Andreas Kuhn darauf hin, dass die Geschichte von Studer auch ein Stück Schweizer Industriegeschichte ist. Als Nostalgiker will er sich dennoch nicht verstanden wissen, als Audio-Profi stört ihn nur, dass heutige Studer-Produkte durch unsachgemässe Ar-

beiten verbastelt und dann in diesem Zustand auf Ebay oder ähnlichen Plattformen verschandelt werden. Manchmal ruft aber auch das aktuelle Musikgeschäft nach der Hilfe des Studer-Experten. So geschehen, als sich Popstar Prince nach einem Konzert in Montreux spontan zu Aufnahmen in der Schweiz entschloss und insistierte, dies auf der analogen A-800 Studer-Maschine des ausgewählten Studios zu tun. «It's under maintenance», wendete der Studiomanager ein, doch der Star kündigte ungerührt an, er werde am nächsten Tag wie geplant zur Session erscheinen und auf der Studer-Maschine aufnehmen. So wurde Andreas Kuhn, der die Studiobesitzer schon früh, aber erfolglos zu einem Service ihrer Bandmaschine ermuntert hatte, in einer Nacht-und-Nebel-Aktion zum Notfalldienst beordert. 12 Stunden Arbeit musste er bei diesem «Löschwassereinsatz» investieren. «Die Maschine war verdreht, verkurbelt und verschraubt – ein Fall von unsachgemässer Behandlung» erinnert er sich schmunzelnd. Als seine königliche Pophoheit Prince am nächsten Tag zur Session erschien,

lief die A-800 wieder einigermaßen. Vom Mann im Hintergrund, der dies ermöglicht hatte, hat Prince wohl nie erfahren. Andreas Kuhn stört das nicht. «Ich bin ein Handwerker», erklärt er sein Credo. «Ich will helfen, das musikalische Gedächtnis der Welt zu konservieren.

TV-Tipp

Dank dem SRF-Archiv können Sie die Fernsehdokumentation «Spulen der Zeit: Studer Revox» (1994) von Dölf Duttweiler online wiederentdecken.

www.memoriav.ch/studer

AUFARBEITEN, ERHALTEN UND VERMITTELN DER NACHLASS VON EMIL SCHULTHESS

Das Werk von Emil Schulthess (1913–1996) hat nationale und internationale Bedeutung wie zum Beispiel das Panorama der Mitternachtssonne, welches zu den Ikonen der Fotogeschichte gehört. Im Jahr 2010 haben die Erben seinen Nachlass der Fotostiftung Schweiz übergeben, um diesen langfristig erhalten und wissenschaftlich aufarbeiten zu können. Pünktlich zu seinem 100. Geburtstag konnte sein Archiv inventarisiert, die erforderlichen konservatorischen Massnahmen ergriffen und ihm eine erste, umfassende Retrospektive gewidmet werden.



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

Wie viele andere Schweizer Fotografen seiner Generation, etwa Gotthard Schuh oder Jakob Tuggener, war Emil Schulthess auf Umwegen zur Fotografie gekommen. Und wie die meisten von ihnen hatte er ein ausgesprochenes Flair für die Technik, in seinem Fall sogar eine Obsession für spezielle Kameras und ausgeklügelte optische Einrichtungen der Marke Eigenbau. Das ermöglichte ihm nicht nur eine Art erweitertes Sehen, sondern auch die bildliche Darstellung von komplexen Sachverhalten und Abläufen, wenn nötig unterstützt oder gar überlagert mit Grafiken oder Diagrammen. Im Unterschied zu fast allen seiner Schweizer Kollegen fotografierte er meist in Farbe, was ihm 1967 den «Achievement Award» der renommierten Zeitschrift *U.S. Camera* eintrug.

Klassiker der Schweizer Fotografie

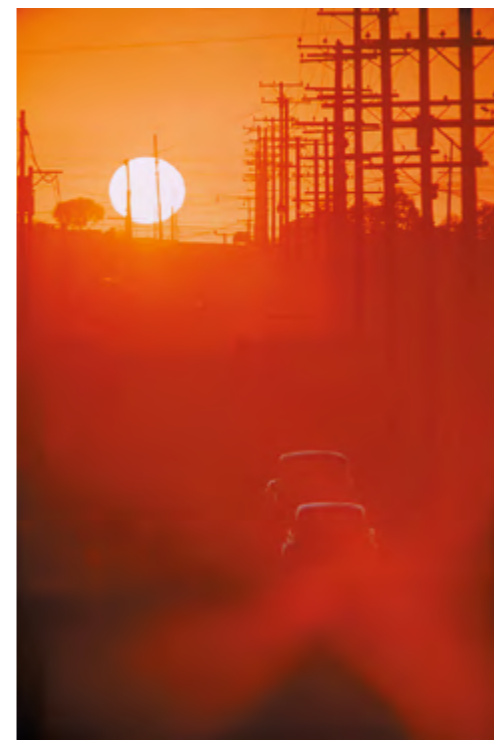
Emil Schulthess (1913–1996) gehört zu den Klassikern der Schweizer Fotografie der Nachkriegszeit. Seine monumentalen Bildbände über Afrika, China oder die Sowjetunion waren internationale Bestseller. In den 1970er-Jahren wurde er als Erfinder der Flugpanoramen be-

kannt. Die Sonne zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk von Emil Schulthess – überall auf der Welt versetzte ihn ihr Anblick in ungläubiges Staunen. Sein berühmtestes Werk ist ein farbiges 24-Stunden-Panorama der Mitternachtssonne, das 1950 in Norwegen entstand und weltweit Aufsehen erregte. Der gebürtige Zürcher war ursprünglich Grafiker und erwarb fotografische Grundkenntnisse als Hospitant in Hans Finslers Fotoklasse. Ab 1936 arbeitete er beim Zürcher Druck- und Verlags- haus Conzett & Huber, von 1941 bis 1957 als Gestalter und Mitglied der Gründungsredaktion der Monatszeitschrift *Du*. Erste Reisen führten Emil Schulthess in den 1950er-Jahren nach Afrika und in die USA; später folgten Ziele in Asien und Südamerika sowie die Teilnahme an einer Expedition der US Navy in die Antarktis.

Ein Nachlass, der verpflichtet

Nach dem Tod von Emil Schulthess 1996 wurde sein gesamtes Archiv vorerst von seinen Erben weiterbetreut. Um den bedeutenden Nachlass langfristig erhalten und wissenschaftlich aufarbeiten zu können, übergaben

sie ihn 2010 der Fotostiftung Schweiz. Neben rund 80000 Negativen und Dias enthält er auch zahlreiche Vergrösserungen und schriftliche Dokumente. Die Fotostiftung hat in einem ersten Schritt das Werk von Emil Schulthess neu gesichtet und inventarisiert (Positive, Negative, Dias u. a.) sowie einen herausragenden Kernbestand selektioniert, der mit der Unterstützung von MemoriaV und in Zusammenarbeit mit dem Institut suisse pour la conservation de la photographie (ISCP) in Neuenburg konserviert bzw. restauriert wurde.



Sonnenuntergang, Sepulveda-Boulevard,
Los Angeles, Kalifornien, 1953.

© Emil Schulthess / Fotostiftung Schweiz / ProLitteris

Innerhalb des Gesamtprojekts zählte die Erhaltung der vorhandenen Positive zu den vorrangigsten Aufgaben. Viele dieser erstklassigen Vergrösserungen verwendete Emil Schulthess als Druckvorlagen oder als Teile der von ihm gestalteten Buchmaquetten, zum Teil auf besondere Formate zugeschnitten oder zu ganzen Doppelseiten. Diese Werke, die das übliche Pressebildformat der Zeit deutlich übersteigen, mussten von Klebstoffen gereinigt werden. Dringender Handlungsbedarf bestand auch im Bereich der Farbmaterialien (Ektas, Kodachrome, Farbnegative), die durch richtige Lagerung, Verpackung und Digitalisierung einer Auswahl wichtiger Bilder vor dem weiteren Zerfall geschützt werden mussten.

Die Farbigkeit zurückgewinnen

Die Aufarbeitung förderte nicht nur bisher unbekanntes Material zutage, sondern auch Lücken, insbesondere im Bereich der Farbbilder. Je nach Filmfabrikat sind die originalen Farbdias mehr oder weniger ausgebleicht und konnten nicht mehr mit konventionellen analogen Verfahren vergrössert werden. Sie mussten deshalb für die Ausstellung digitalisiert und bearbeitet werden, um die faszinierende Farbigkeit in den Bildern von Schulthess wieder erfahrbar zu machen.

Die Ausstellung: «Emil Schulthess – Retrospektive», kuratiert von Martin Gasser und Alexis Schwarzenbach, zeigt einerseits Vintage Schwarzweiss-Barytabzüge aus dem Emil-Schulthess-Archiv und andererseits neu hergestellte digitale Lambda-Prints ab originalen Farbdias. Sie ist bis am 23. Februar 2014 zu sehen.

Quelle: Pressemitteilung Fotostiftung Schweiz

Mitternachtssonne, Hekkingen,
Norwegen, Juni 1950.

© Emil Schulthess / Fotostiftung Schweiz /
ProLitteris

Film: «Top of Switzerland»

Während der Ausstellung wird im Seminarraum des Zentrums für Fotografie ein Film über die Entstehung der Panorama- fotografie «Top of Switzerland» für die Weltausstellung 1970 in Osaka gezeigt (Schweizer Fernsehen DRS, 1969, 19 Min.).

Begleitpublikation:

Emil Schulthess –

Fotografien 1950–1990

Alexis Schwarzenbach, *Emil Schulthess – Fotografien 1950–1990*, mit einem Vorwort von Martin Gasser, herausgegeben von der Fotostiftung Schweiz im Limmat Verlag Zürich, 296 Seiten, ca. 200 Abbildungen in Duplex und Farbe, CHF 68.–.



PATRIMOINE SONORE FRIBOURGEOIS UN PROJET PIONNIER

Inventorier, numériser pour sauvegarder, rendre accessible et mettre en perspective, tels sont les buts que souhaitait réaliser le projet Patrimoine sonore fribourgeois. C'est maintenant chose faite! Et si l'accès n'est pas encore très aisé, ni très large, au moins, est-il possible!



YVES CIRIO
BIBLIOTHÈQUE CANTONALE
ET UNIVERSITAIRE FRIBOURG



SERGE ROSSIER
PROFESSEUR DE FRANÇAIS
ET D'HISTOIRE AU COLLÈGE
DU SUD (DE BULLE)

Pour preuve, un projet comme *Patrimoine sonore fribourgeois* dont l'objectif était l'inventorisation, la numérisation et la valorisation des archives sonores radiophoniques de la SSR, liées au canton de Fribourg. En outre, il permet au public – du spécialiste à l'auditeur privé – d'accéder aux enregistrements radiophoniques qui concernent le canton de Fribourg. Désormais, plus de 9500 sons en français et plus de 650 en allemand sont à leur disposition. Autant de sources témoins de pans de la vie fribourgeoise, autant d'illustrations d'événements liés au canton de Fribourg entre 1935 et 1991.

Sous l'égide de l'Association *Musica friburgensis*, Association pour la sauvegarde du patrimoine musical du canton de Fribourg, le projet *Patrimoine sonore fribourgeois* a été lancé le 4 mai 2007. Ce projet avait pour but d'inventorier, de sauvegarder, de valoriser, de mettre en contexte et de rendre accessibles les documents radiophoniques parlés et musicaux des unités de la SSR ayant trait au canton de Fribourg (les «*friburgensia*» selon les critères définis par la Bibliothèque nationale suisse pour les *Helvetica*).

Prévu sur cinq ans (2007–2011), prolongé d'une année (jusqu'en janvier 2013), conçu dans un large partenariat, il s'agit d'un projet de sauvegarde d'archives sonores cantonales de grande ampleur, le seul projet de sauvegarde d'archives sonores de cette envergure liées à un canton qui ait abouti en Suisse romande. Alors que les prévisions de 2006 – effectuées par sondage dans les fonds de la RTS – prévoyaient un corpus de 4000 à 5000 *friburgensia* au maximum, après 5 ans de labeur, le nombre de sons intégrés à la série «Sauvegarde d'archives. Fribourg» au sein de la base de données de la RTS est de 9500 sons en français auxquels s'ajoutent environ 640 documents en allemand issus de SRG Berne et Bâle. Ces documents sont désormais accessibles sur des bornes d'écoute (accès contrôlé) à la Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg. C'est ainsi un kaléidoscope des Fribourgeoises et Fribourgeois, de leurs activités, de leurs actualités, de leur vie culturelle et sociale qui se trouve désormais disponible comme matériau de recherche. Quelle représentation donne-t-on du canton à travers le média radiophonique en Suisse?

← La Chaîne du Bonheur, Fribourg s.l. et s.d.
Photo: Fonds Jacques Thévoz, Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg

Quelle représentation d'eux-mêmes, de leur environnement, des autres, donnent les interviewés, qu'ils soient de simples quidams ou des élites politiques, culturelles, religieuses ou sociales. Comment Fribourg est-il perçu par les journalistes et les reporters? Quels implicites dictent leurs choix dans les sujets radiophoniques liés au canton de FR?

Carrefour de regards portés, ces milliers de documents illustrent et révèlent la vie, la pensée ou les courants sociaux de ce canton. Ce sont autant de cartes postales sonores: parfois des clichés ancrés dans un passé révolu; parfois des reflets qui semblent fidèles à la réalité du moment ou qui surprennent par l'écart qu'ils font apparaître entre la réalité et sa mise en ondes. Souvent, ils évoquent les tensions et les mutations qui émaillent l'évolution du canton sur plus d'un demi-siècle, soit entre 1935 et 1991.

Un financement et un partenariat complexes

Le projet a été porté par l'Association *MUSICA FRIBURGENSIS* (qui en a financé le lancement puis s'est engagé dans la recherche de fonds). Au terme du projet, *La Loterie romande* a octroyé Fr. 225 000.– pour la partie romande (salaire d'un poste de documentaliste pour le catalogage) et Fr. 30 000.– pour la numérisation de la partie alémanique du projet. Quant au chef de projet, 25% d'un poste d'assistant à l'UNIFR (Département d'histoire contemporaine, auprès du Professeur Francis Python) a pu lui être alloué et a été financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique. Une institution comme l'Etablissement cantonal d'assurances des bâtiments (ECAB) a également apporté une contribution financière à ce projet.

En plus du financement direct, il faut souligner que les partenaires comme *Memoriav*, RTS et la Bibliothèque cantonale et universitaire ont permis au projet de se dérouler en y consacrant des prestations de service.

Quelques précisions

– Les plus anciens enregistrements numérisés dans la cadre du projet: un ensemble de disques 78t commerciaux de 1928 de la firme *His Master Voice* enregistrés à la Scala de Milan par le Groupe choral fribourgeois, sous la direction de Joseph Bovet. On y trouve les airs de la *Fête des Vignerons 1927* dont le *Ranz des Vaches* par Robert Colliard.



Roger Nordmann infatigable arpenteur de la Suisse romande pour Radio-Lausanne, s.l. et s.d.

Photo: Jacques Thévoz, Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg

A noter que ces disques étaient neufs, encore scellés dans leur boîte d'origine en bois.

- Le plus ancien enregistrement radiophonique sur disque 78t à gravure directe documenté dans la cadre du projet: un extrait du discours du Président de la Confédération Marcel Pilet-Golaz lors du Tir fédéral 1934 à Fribourg.
- 999 disques à gravure directe ont été inventoriés, 615 ont été numérisés; sur les 384 disques non copiables, 228 disques craquelés sont évalués par la Phonothèque nationale de Lugano; 390 faces de ces disques craquelés ont été photographiées selon le procédé Visual-audio mis au point par la HES-SO Fribourg; 23 sons ont été extraits.

Grâce à l'engagement de toute l'équipe de *Patrimoine sonore fribourgeois* et de ses partenaires, le canton peut désormais s'écouter et s'entendre sur trois bases de données différentes: celle de la RTS (partie Radio en français), celle de la Phonothèque nationale et celle de *Memoriav* (documents en allemand). C'est un premier (grand) pas qui pourrait favoriser l'unification des bases de données ou l'ouverture de fonds d'archives audiovisuelles comme les Ciné journaux ou les émissions de télévision.

Trois valorisations qui illustrent l'intérêt et les potentialités de ces documents:

- mars 2010: soirée thématique «Réalités suisses» à l'Hôtel de Ville à Bulle autour du patois avec archives TSR et RSR et publication d'un DVD. Plus de 400 personnes y participent.
- février 2012: inauguration de l'exposition permanente du Musée gruérien avec plus de 80 extraits audiovisuels notamment sonores, valorisés par le projet FR.
- mars-juin 2012: séminaire de master à l'Université de Fribourg sous la responsabilité de Francis Python, Claude Hauser et Serge Rossier; 27 étudiants, 18 sujets traités à partir de documents sonores.



DIGITALER DORNRÖSCHENKUSS

Als der Dokumentarfilm «Il bacio di Tosca» 1984 herauskam, wurde ihm in Italien kaum Beachtung geschenkt. Erst rund 30 Jahre später kam die Einladung nach Venedig, um dort an der 70. Ausgabe des weltweit ältesten Filmfestivals, der *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, als Klassiker geehrt zu werden. Ermöglicht hat diese späte Anerkennung nicht ein Prinz, sondern eine digitale Restaurierung des Films, der nun auch als DVD erhältlich ist.



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

Daniel Schmid habe die Cinémathèque suisse in sein Testament aufgenommen. So die Depeschenmeldung, die man 2006 kurz nach dem Tod des Bündner Filmemachers lesen konnte. Dem Filmarchiv wurden zwar schon zu Lebzeiten Filme und Filmplakate von Daniel Schmid anvertraut, so hiess es weiter: Nun erhielt die Cinémathèque aber den ganzen persönlichen Nachlass bestehend aus Briefen, Skizzen, Fotos, Zeitungsausschnitten, Drehbüchern und vielem mehr.

Erben und erhalten

Zum Bestand der Cinémathèque suisse zählen rund 30 Nachlässe und Sammlungen schweizerischer und internationaler Herkunft. Die Nachlässe stammen von Persönlichkeiten aus dem Film- und Kulturbereich wie zum Beispiel dem Schweizer Kameramann, Filmregisseur

und -produzenten Charles-Georges Duvanel oder Filmemachern wie Michel Soutter und eben Daniel Schmid. Oder Sammlungen wie z. B. die Schweizer Filmwochenschau, welche der Cinémathèque von filmrelevanten Institutionen wie Verleihern, Verbänden und Festivals übergeben wurden. Ein Erbe, auf welches das Schweizer Filmarchiv nicht nur stolz ist, sondern für dessen Erhaltung es sich auch engagiert. Mit der Unterstützung von MemoriaV hat die Cinémathèque suisse in den letzten 20 Jahren viele «Mesures d'urgence» sprich Notmassnahmen durchgeführt, um unmittelbar gefährdete Filmdokumente zu retten. So wurden Stummfilme, Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs sowie Klassiker der Nachkriegsjahre erhalten. Neben diesem wichtigen Programm ist auch das 2011 zusammen mit MemoriaV gestartete Programm für Auftrags-

← Daniel Schmid war nicht nur ein Film-, sondern auch ein Opernficionado und inszenierte für die Opernhäuser in Zürich und Genf. Foto: T&C Film

filme sowie das Erhaltungsprogramm, welches grossen Schweizer Cineasten gewidmet ist, zu erwähnen. Letzteres ist vor allem auch für Autoren des Neuen Schweizer Films gedacht, die ab den späten 1960er-Jahren die Szene aufmischten und mit einer eigenen Handschrift international erfolgreiche Werke realisierten. Auch die Filme von Daniel Schmid sind Teil dieses Programm. Im Gespräch mit der Cinémathèque suisse entschied sich die T&C Film, *Il bacio di Tosca* als erstes Werk zu restaurieren.

Ein besonders Altersheim als Drehort

Il bacio di Tosca ist ein anmutiges Filmporträt der Bewohnerinnen und Bewohner der *Casa di Riposo per Musicisti*, kurz *Casa Verdi*, in Mailand. Die *Casa Verdi* wurde von Giuseppe Verdi als Altersheim für Opernsänger und Musiker gestiftet, die weniger Glück hatten als er selber. Der grösste italienische Opernkomponist ermöglichte nicht nur den Bau, sondern verfügte auch, dass nach seinem Tode die Tantiemen für seine Werke bis zum Ablauf der Schutzfrist der Casa zugutekommen. Von all seinen Werken gefalle ihm die Casa am meisten, schrieb Verdi an einen Freund. Am 10. Oktober 1902, anderthalb Jahre nach dem Tod des Maestros, zogen die ersten Gäste ein. Seitdem haben fast 1000 ihren Lebensabend hier verbracht.

Für seinen wunderschönen Film beobachtete Daniel Schmid zusammen mit seinem Kameramann Renato Berta zwei Monate lang den Alltag in diesem einzigartigen Altersheim. Er liess die Bewohner über ihr Leben erzählen, inszenierte zusammen mit ihnen spontane Gesangs- und Musikeinlagen oder lässt sie Tonaufnahmen hören. So entstand auch eine der ergreifendsten Sequenzen des Films, in der die beinahe 80-jährige Sara Scuderi – im Pelzmantel und sichtlich gerührt – sich eine Aufnahme der Tosca anhört. Eine Aufnahme natürlich, in der sie selber singt.

Zwingende Restaurierung

Aber an diesem bewegenden Dokument nagte der Zahn der Zeit. Kaum 30 Jahre nach der erfolgreichen Verwertung des Films in den Kinos war eine Restaurierung zwingend nötig geworden. Und es ist kein Einzelfall, wie die Memo-



Gerührt von den eigenen Aufnahmen. Sara Scuderi im Film «Il bacio di Tosca». Foto: T&C Film

riav-Projekte zeigen. Wir erinnern hier an den Film «Das Boot ist voll» von Markus Imhoof, der 1981 gedreht bereits 2006 aufwändig restauriert werden musste. Gründe für die nötige Restaurierung von «Il bacio di Tosca» waren zum einen der sehr schlechte Zustand des filmischen Ursprungmaterials und vor allem aber die Tatsache, dass die Farben kaum mehr erkennbar waren. Ein weiterer Grund war auch die Schwierigkeit, heutzutage noch 16-mm-Filme zu präsentieren. So entschied man sich für eine digitale Restaurierung durch *L'immagine ritrovata*, einer hochspezialisierten Abteilung der *Cineteca di Bologna*. Es war ein Glücksfall, den bekannten Chefkameramann Renato Berta für die Restaurierung mit im Boot zu haben. Er wolle die Technik von damals respektieren, antwortet Renato Berta im Film von Richard Szotoryi, welcher die Erhaltungsarbeit in Bologna dokumentiert und als Bonusmaterial der DVD beiliegt. Für die 4K-Digitalisierung standen auch das originale A/B-Bildnegativ (16mm) sowie der originale 35-mm-Magnetton zur Verfügung. Beide Originale wurden von der Produktionsfirma T&C bei der Cinémathèque suisse hinterlegt. Auch das ein Glücksfall.

Radio-Tipp

Dass der Film überhaupt restauriert werden konnte, ist der Cinémathèque suisse zu verdanken. Marcel Höhn, der Produzent des Films, verrät im Gespräch mit Brigitt Häring auf SRF wie es dazu gekommen ist.

www.memoriav.ch/
bacio_di_tosca

DVD-Tipp

Daniel Schmid's digital restaurierter Film *Il bacio di Tosca* ist als DVD mit Bonusmaterial, wie z. B. die Restaurierung in Bologna, erhältlich.
www.tcfilm.ch



«AVEVA LA TELEVISIONE IN TESTA»

Selon le portrait de son collègue Bruno Bergomi, la télévision occupait toutes les pensées d'Enzo Regusci (1927–2009). Après ses débuts dans la photographie, c'est comme cameraman qu'il fut envoyé à Zurich dans les années 1950 pour être le premier correspondant tessinois du tout premier Téléjournal suisse (1954–1959). Actif en Suisse ou à l'étranger, le créateur de la chronique régionale du Tessin et fondateur de Polivideo et de Telemontecarlo – Italia laisse derrière lui une vaste œuvre audiovisuelle témoignant de l'évolution des techniques utilisées à la télévision.



VALENTINA REGUSCI
FILLE D'ENZO REGUSCI
ET PRÉSIDENTE DE LA
FONDAZIONE ENZO REGUSCI

«Riuniti per Natale» est l'émission qui a ému le Tessin dans les premiers temps de la télévision et a rappelé que la terre ingrate forçait les habitants à tenter leur chance au fin fond de la Patagonie, à New York ou Hong Kong. C'est le talent d'un cinéaste obstiné dans sa recherche de la perfection, aventureux à ses heures et toujours soucieux de la nouveauté, passionné par son art au point d'oublier les contingences matérielles, qui a permis de recueillir sur place des témoignages joyeux et poignants, dans les dialectes des vallées... Les premiers défilés de mode, les balbutiements des films publicitaires et tant d'autres témoins des premiers pas de la télévision tessinoise et de la télévision privée en Italie sont l'œuvre

d'un pionnier. Enzo Regusci, qui nous a quitté il y a trois ans, laisse un héritage fascinant de plus de 7200 documents vidéo (bandes 1 et 2 pouces et cassettes de différents formats) et films (16mm et 35mm) ainsi que d'innombrables photographies.

Une fondation pour sauver la collection

Enzo Regusci vivait dans un présent axé sur le futur. Jusqu'à ses derniers jours, il était plus préoccupé des derniers développements technologiques que des trésors qu'il avait empilés dans des hangars précaires: ses films, ses vidéos et photographies mais aussi des caméras, des machines de toutes sortes et même une collection d'ordinateurs. Sa femme

← L'œuvre d'une vie entière consacrée à la Télévision.
Photo: Jürg Hut, Zürich

Tatiana et sa fille Valentina, conscientes de la valeur d'un patrimoine sans égal, ont créé une fondation, la Fondazione Enzo Regusci, qui a recueilli tout ce matériel dans le but de le sauver et de le mettre à disposition d'institutions culturelles, d'historiens et autres chercheurs. Le projet a été appuyé dès le début par MemoriaV dans le cadre de ses mesures d'urgence à fin de préserver rapidement les films. La mission de la fondation est de mettre en place une organisation pour sauver la collection audiovisuelle et exploiter une librairie en ligne qui contient les trésors audiovisuels créés par Enzo Regusci au cours de plus de 40 années d'activité professionnelle dans le monde entier. Le but est de devenir une référence dans le domaine des premiers jours de la télévision.

Concrètement, la fondation veut cataloguer, conserver, numériser, valoriser et diffuser les œuvres cinématographiques et photographiques d'Enzo Regusci.

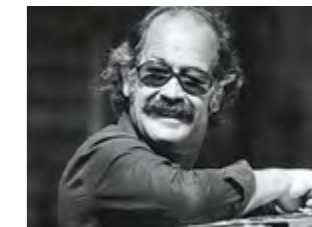
Après l'inventaire, la recherche de fonds

A ce stade, des spécialistes ont été engagés. Ils travaillent sur des machines remises en

état. Les films endommagés ont été identifiés et un inventaire préliminaire a permis de gagner une vue d'ensemble de la collection. La tâche est un vrai défi du point de vue technologique: il faut traiter avec grand soin, nous dirions avec amour, une infinité de bobines de films et bandes magnétiques et les numériser, ce qui représente une infinité d'heures de spécialistes et un engagement financier non négligeable.

L'argent n'a jamais été la motivation d'Enzo Regusci: il en avait besoin pour réaliser ses projets, c'est tout! La fondation est riche, même très riche en matériel audiovisuel, en ressources humaines pour le mettre en valeur, en contacts institutionnels, en idées... mais elle doit maintenant s'atteler à chercher des fonds qui permettent la réalisation du projet.

Après avoir pris les mesures les plus urgentes grâce à l'appui de MemoriaV et d'un mécène, le Conseil de fondation étudie maintenant une solution pour assurer l'équilibre financier sur plusieurs années.



La télévision in testa

Découvrez en ligne sur le site de la RSI le portrait d'Enzo Regusci réalisé par Bruno Bergomi.

www.memoriav.ch/regusci



La majorité des documents du Fonds Enzo Regusci ont été enregistrés sur des supports vidéo.

Photo: Jürg Hut, Zurich



Jusque dans les années 1980 on utilisait le film pour faire de la télévision.

Photo: Jürg Hut, Zurich



← Andrea Voellmin in ihrem Büro – vor der Fotografie einer ehemaligen Fabrikationshalle der Firma Hero in Lenzburg. Die Aufnahme der Fabrikationshalle stammt von Hans Weber, Lenzburg 2013. Foto: Franco Messerli, Bern

EIN WALFISCH LIEGT AM STRAND

Im April dieses Jahres wurde Andrea Voellmin als eine der drei Vertreterinnen der Kollektivmitglieder in den Vorstand von Memoriav gewählt. Im folgenden Interview berichtet die Aargauer Staatsarchivarin (seit 1999) engagiert und abgeklärt über Gedächtnisinstitutionen, Fachtagungen und den Wert der Fotografie als Quelle und «Sehhilfe». Übrigens – beim gestrandeten Wal handelt es sich um den internen Arbeitstitel zur Sicherung und Evaluation eines sehr grossen Fotoarchivs. Näheres dazu erfahren Sie bei der Lektüre dieses Interviews.



FRANCO MESSERLI
SRG SSR

Frau Voellmin, was hat Sie dazu bewogen, Vorstandsmitglied von Memoriav zu werden?
Ich habe die Tätigkeit von Memoriav von der Gründung weg mit Interesse verfolgt und dabei die Qualitäten und das Potenzial von audiovisuellen Dokumenten immer mehr schätzen gelernt. Gleichzeitig hat Memoriav die Schwierigkeiten offengelegt, welche die Sicherung und Aufbereitung dieser Quellen bieten. Memoriav ist für mich nach wie vor ein wichtiges Netzwerk und müsste vielleicht noch mehr ein Instrument werden, um den Wert von audiovisuellen Dokumenten einer grösseren Öffentlichkeit bewusst zu machen. Dafür bin ich bereit, mich zu engagieren.

Wie sehen Sie Ihre Rolle im Vorstand als eine von drei Vertreterinnen der Kollektivmitglieder von Memoriav?
In der Geschichte der Gedächtnisinstitutionen Bibliothek, Archiv und Museum hat sich eine Arbeitsteilung herausgebildet; gleichzeitig gibt es auch Gemeinsamkeiten: Museen haben ebenfalls ein Archiv und eine Bibliothek, das Archiv hat auch eine Bibliothek und die Bibliothek führt ebenfalls Nachlassarchive. Und alle drei Institutionen verfügen über audiovisuelle Dokumente. Der Zugang und Umgang mit diesen Materialien ist unterschiedlich. Gerade darum scheint mir der Austausch unter den Vertreterinnen der Gedächtnisinstitutionen

sehr wichtig, dies mit dem gemeinsamen Ziel der Sicherung und Zugänglichmachung von audiovisuellen Quellen. Darüber hinaus sehe ich mich auch als Bindeglied der Archive zu Memoriav.

Memoriav ist geprägt vom Netzwerk-Gedanken. Welche Erfahrungen haben Sie damit gemacht?

Ich schätze besonders die Fachtagungen. Man lernt Projekte vertieft kennen und führt eine Auseinandersetzung über die vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten von audiovisuellen Quellen. Durch die persönlichen Kontakte, die man dort knüpfen kann, wird das Netzwerk belebter und stärker.

Das Projekt Erhaltung des Bestands Rüsler Television (1985–1994) steht kurz vor dem Abschluss. Eine erste Bilanz?

Dank der mutigen Initiative von Franziska Sidler ist es mit diesem Projekt gelungen, einen Teil der Privatfernsehgeschichte zu sichern. Besonders spannend daran finde ich die Gründungsgeschichte und die damals vorausschauende Idee der Gründer, einen virtuellen «Marktplatz» für den Austausch von Informationen und Bildern zu schaffen. Eine Idee, die heute mit dem World Wide Web anders verwirklicht worden ist. Bei den Beiträgen überraschte mich – ich wohne seit vielen Jahren in Baden – wie schnell man die jüngste Geschichte vergisst. Umso wertvoller finde ich die Sicherung von Sendebeiträgen zur Regionalgeschichte. Diese Beiträge führen konkret vor Augen, wie sich das Umfeld verändert hat und machen die Akteure sicht- und hörbar. Nicht zuletzt dass die Produktionsbedingungen dieser Fernsehansätze eingefangen werden konnten, finde ich für die Nachwelt wichtig.

2009 übernahm das Staatsarchiv Aargau das gesamte analoge Bildarchiv des Zofinger Medienunternehmens Ringier. Mit rund sieben Millionen Bildern handelt es sich um das grösste fotografische

Archiv der Schweiz in öffentlicher Hand. Wie ist der Stand bei diesem Projekt?

Nach einer ersten Projektphase mit dem Ziel der Sicherung und Durchführung von Evaluationsprojekten soll nun die Vermittlung von Bildern im Fokus stehen. In der ersten Phase – mit dem internen Arbeitstitel «ein Walfisch liegt am Strand» – ging es darum, sich einen Überblick über die Entstehung, den Zustand und die Nutzungsmöglichkeiten des Bildarchivs zu verschaffen. Nun wollen wir zeigen, dass die Pressefotografie als Quelle mehrfachen Nutzen schaffen kann. Wir wollen dabei vermehrt auch mit Partnern zusammenarbeiten.

Sie sind Mitherausgeberin des Tagungsbandes «Über den Wert der Fotografie, Wissenschaftliche Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen» (April 2013). Wo sehen Sie persönlich den Wert der Fotografie?

Mich fasziniert die Fotografie als Quelle und «Sehhilfe». Mehr noch als Textquellen lassen sich Bilder mehrfach lesen. Sie können dokumentieren, aufzeigen, aufrütteln, verführen, verfremden, fokussieren und sie können lügen. Als Sehhilfe erweitern Bilder unseren Blick dadurch, dass sie Dinge aus den verschiedensten Perspektiven zeigen. Sie können dadurch Selbstverständliches neu sichtbar machen. Sie können uns aber auch an Orte führen, wo wir nicht hin kämen oder hin wollten. Die «Sehhilfe» bedeutet andererseits eine Einschränkung. Das Bild ist das Ergebnis eines Herstellungsprozesses, es ist letztlich ein Artefakt. Es bildet ab, was der Fotograf ausgewählt und mit seiner Kamera eingefangen hat. Mich interessieren die Fotografen, als Einzelne und als Berufsgruppe sowie ihr Selbst- und Berufsverständnis. Und mich interessieren immer mehr auch die Mechanismen des Bildermarktes von der Produktion bis zum Vertrieb. Ich bin überzeugt, dass in den audiovisuellen Dokumenten ein noch bei Weitem nicht ausgeschöpftes Potenzial für Forschung und Kulturvermittlung steckt.

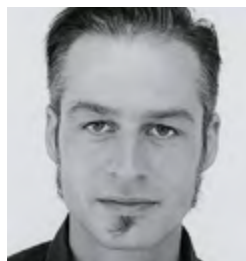


Über den Wert der Fotografie
Wissenschaftliche Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen
Hg. Staatsarchiv Aargau; Voellmin, Andrea; Leimgruber, Walter; Mathys, Nora
2013, 158 Seiten, 11 farbige und 17 schwarzweisse Abbildungen, Format 16,5 x 24 cm, Broschur, Deutsch/Französisch
ISBN 978-3-03919-277-9
CHF 39.–
Bestellung:
order@hierundjetzt.ch



KOMPENDIUM ZU BILDSTÖRUNGEN ANALOGER VIDEOBÄNDER EINE REZENSION

Ende 2012 ist im Scheidegger & Spiess Verlag ein Kompendium zu Bildstörungen analoger Videobänder herausgekommen. Wir fassen dieses für Sammlungsbetreuende und Kunstschaffende unverzichtbare Handbuch für Sie kritisch zusammen.



YVES NIEDERHÄUSER
MEMORIAV

Schon beim Aufschlagen des Buchdeckels manifestiert sich auf den Vorsatzseiten die Ausrichtung und der Anspruch der Publikation: (An-)sprechende Piktogramme aller «gängigen Formate» dienen der Identifikation von Videobändern. Es handelt sich hier um ein Handbuch mit nüchternen Anleitungen, praktischen Ratschlägen sowie theoretischen Grundlagen, welche Laien wie Fachpersonen dienlich sind. Und was schon vor dem Aufschlagen auffällt und sich im Innern des Buches bestätigt, ist die sehr gelungene Gestaltung, welche den ebenso gelungenen Aufbau, Inhalt und die Struktur des Buches ideal unterstützt.

Do-It-Yourself und Outsourcing

Im «Ratgeber»-Kapitel liefern Agathe Jarczyk und Joanna Phillips sehr konkrete Ratschläge und Hinweise für die Herangehensweise an Videobänder. Mit 30 praktischen Tipps soll

«der Laie Schritt für Schritt an das korrekte Vorgehen bei der Videosichtung herangeführt» werden. Das Buch befähigt damit einerseits zu ersten, essentiellen Schritten bei der Bearbeitung von Videos und nimmt allfällige Berührungspunkte, andererseits wird auch klar abgesteckt, in welchen Fällen SpezialistInnen beigezogen werden müssen. Letzteres dürfte Sammlungsverantwortlichen Entscheide zum Vorgehen wesentlich erleichtern. Erstaunlich ist (insbesondere bei Punkt 29, S. 27) das Fehlen konkreter Hinweise auf die verschiedentlich angedeutete und heute unumgängliche Digitalisierung.

Metadaten für die Erhaltung und Nutzung

Das von denselben Autorinnen entwickelte «Datenblatt» liefert eine sehr nützliche, auf eigene Bedürfnisse anzupassende Vorlage für die Dokumentation von Videobändern. Das in

← Gerätefehler, Jean Otth «Autoportrait de Profil». Foto: 1977 Jean Otth, Aufnahme Johannes Gfeller

die Bereiche Identifikation, technische und inhaltliche Angaben, Kopiergeschichte und Zustand aufgeteilte Datenblatt mag recht umfangreich erscheinen, es enthält aber keine für die Erhaltung und Nutzung einer Sammlung überflüssigen Informationen. Zu bemerken ist, dass stark auf Videokunst fokussiert wird und entsprechend das einzelne Werk (und seine einzelnen Teile) als Erfassungseinheit dient. Allgemeinere archivische Ansprüche nach Dokumentation von Kontext, Rechten, an der Produktion beteiligte Personen/Körperschaften, abgebildete Orte, Ereignisse etc. müssten für andere Genres ergänzt werden und/oder auf übergeordneter Erfassungsebene verzeichnet werden.

Was stört denn da?

Auch das eigentliche «Kompendium» bleibt sehr praktisch mit einer vorangestellten Übersicht und einer klaren, konsequent verwendeten Struktur (Phänomen – Ursachen – Vorgehen). Dies liefert effiziente und evidenzbasierte Entscheidungsgrundlagen. Zunächst wird die jeweilige Bildstörung detailliert beschrieben. Die gut erläuterten abgedruckten Stills illustrieren die behandelten Störungen, und die Videosequenzen auf der beigelegten DVD machen sie nachvollziehbar. Die möglichen Ursachen der Bildstörungen werden vertieft und umfassend diskutiert, um daraus anschliessend die verschiedenen möglichen Schritte für die Behandlung des Problems aufzuzeigen. Die Kategorisierung am linken Seitenrand erlaubt zudem eine rasche Identifizierung der möglichen Ursachen anhand systematischer Ausschlusskriterien. Hinweise auf präventive Massnahmen für die spezifische Störung sind in der Beschreibung der möglichen Ursachen (und auch schon im «Ratgeber»-Teil) zwar implizit enthalten, hätte man angesichts der praktischen Ausrichtung der Publikation auch noch explizit angeben können.

Videotechnik reloaded

Sehr technisch wird es im Kapitel zu den Grundlagen. Johannes Gfeller bettet die Details der analogen Videotechnik in ihren grösseren historischen Kontext ein und arbeitet v. a. auch deren Relevanz für die heutige digitale Technik heraus. Die für technische Laien bemerkenswert verständlich verfassten Grundlagen geben einen guten Einblick in die Technikgeschichte mit seinen benachbarten As-

pekten und räumen gleichzeitig mit populären falschen Vorstellungen bezüglich historischen Verwandtschaften der behandelten Technik auf. Dem Autor gelingt so eine gut lesbare Entzäuberung der Entwicklung des wundersamen Zusammenspiels von Physik, Chemie, Mechanik, Elektr(on)ik und Ingenieurskunst...

Störungen der PionierInnen

Im Kapitel zur künstlerischen Verwendung führt Irene Schubiger vor Augen, dass Bildstörungen nicht nur auf Fehlmanipulationen oder Erhaltungsschäden zurückgehen können, sondern diese vielmehr in der Videokunst als Stilmittel und Thema vielfach eingesetzt wurden. Schon die erste Generation von KünstlerInnen, welche dank seiner Vereinfachung ab den 1960er-Jahren mit Video arbeiten konnten, machte sich an den technischen Anfälligkeiten dieses Mediums zu schaffen, welches sie damit oft kritisch hinterfragten. Diese Abhandlung schliesst gewissermassen den Kreis zu den vorangehenden Kapiteln, denn ohne genaue Identifikation und Dokumentation von (Kunst-)Videobändern können solche absichtlichen von unintendierten Störungen kaum unterschieden und damit künstlerische Werke kaum adäquat erhalten und ausgestellt werden.

Trotz der hier vorbildlich reduzierten Komplexität des Themas dürfte eine lückenlose Identifikation aus dieser Menge sich gleichender Störungen und teilweise sehr technischen Ursachen für Laien wohl schwierig bleiben. SpezialistInnenwissen und Erfahrung mit den einzelnen Bandformaten und Geräten bleiben daher unentbehrlich. Die Publikation entbehrt auch in einer digital durchdrungenen Welt der Videotechnik nicht der Relevanz. Die Erhaltung der Unmengen noch vorhandener analoger Videodokumente stellt uns vor grosse Herausforderungen, welche einer allfälligen Digitalisierung vorgelagert sind. Da die digitale Erhaltung selbst noch mit ungelösten Problemen behaftet ist, wünschte man sich zudem ein Kompendium der hier bloss angedeuteten digitalen (Bild-)Störungen, mit denen man es in Zukunft zunehmend (auch noch) zu tun haben wird.



Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video

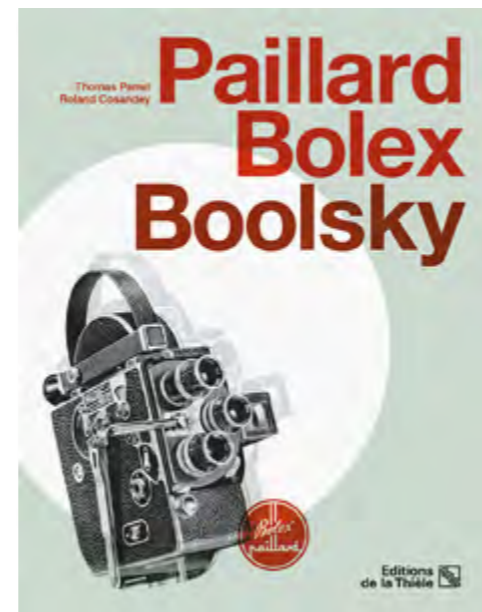
Johannes Gfeller, Agathe Jarczyk, Joanna Phillips.
Mit einem Beitrag von Irene Schubiger. Herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA
1. Auflage, 2013, Text Deutsch und Englisch, Gebunden
272 Seiten, 171 farbige und 34 sw-Abbildungen, 1 DVD
Format: 22x28cm
ISBN 978-3-85881-381-7
Verlag und Bestellung: Scheidegger & Spiess, Zürich



«Il Bacio di Tosca» restauré

En 2012, la Cinémathèque suisse a supervisé la restauration du film du cinéaste suisse Daniel Schmid *Il Bacio di Tosca* produit par Marcel Hoehn et réalisé dans la Casa Verdi, maison de retraite pour musiciens fondée par Verdi lui-même à Milan. En 1984, lorsque Daniel Schmid réalise le film, la Casa Verdi a notamment une illustre pensionnaire : la soprano italienne Sara Scuderi. La caméra déambule dans ce lieu hors du temps, maison de retraite singulière dans les murs de laquelle continuent de résonner les airs d'opéra interprétés par les chanteurs qui y vivent désormais. Car la passion pour la musique résiste au passage du temps et lorsque la bouleversante Sara Scuderi – née en 1906 – chante Verdi, c'est la Tosca qui perce l'écran. Dans le DVD on trouve aussi un bonus sur la restauration du film. Bien que le film – tourné en 16 mm négatif – ne soit pas très ancien, les couleurs de la pellicule avaient subi une importante dégradation. Décision a donc été prise de sauvegarder *Il Bacio di Tosca* en le restaurant numériquement à partir des matériaux originaux déposés à la Cinémathèque suisse par la maison de production T&C Films.

Commande et informations supplémentaires:
T&C Edition AG – www.tcfilm.ch et sur
artfilm – www.artfilm.ch/il-bacio-di-tosca

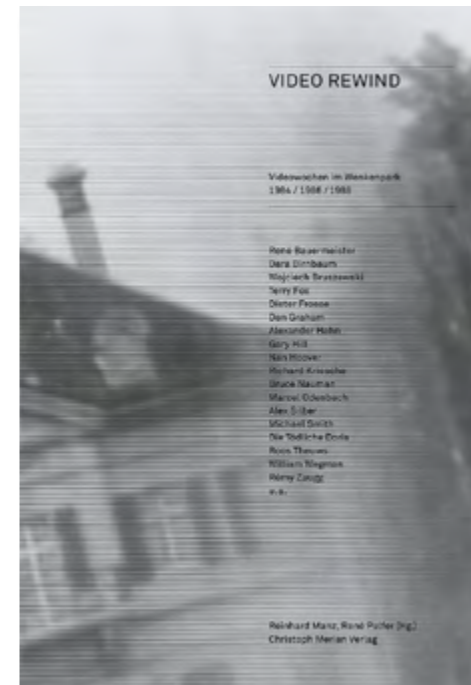


Paillard Bolex Boolsky

Paillard-Bolex, ce sont des dizaines de milliers de caméras et de projecteurs 16 mm puis 8 mm vendus dans le monde dès les années 1930, produits à Sainte-Croix par Paillard, alors fleuron industriel de notre région. Bolex-Boolsky, c'est l'histoire de la carrière suisse de Jacques Boolsky (1895–1962), inventeur et cinéaste, réalisateur méconnu d'une soixantaine de films avant 1939. Réalisé avec la participation de la Cinémathèque suisse, l'ouvrage publié par les Éditions de la Thièle et soutenu par Memoriav aborde ces deux aspects en trois volets:

- la production industrielle des fameux appareils de cinéma, traitée par Thomas Perret, dans la lignée de l'exposition de 2004;
- la production cinématographique privée et publique de J. Boolsky, présentée par Roland Cosandey;
- un DVD présentant quatre films de J. Boolsky et quatre films publicitaires de Bolex-Paillard.

Commande et informations supplémentaires:
Éditions de la Thièle
www.editions-thiele.com, CP 504,
1400 Yverdon-les-Bains (jfcand@bluewin.ch /
024 425 86 03) au prix de CHF 57.–



Video Rewind

Einige der international bedeutendsten Kunstschaffenden und Vermittler nahmen an den Videowochen im Wenkenpark bei Basel teil: Bruce Nauman, Dara Birnbaum, Dan Graham, Alexander Hahn, Gary Hill, Nan Hoover, Marcel Odenbach, Roos Theuws, William Wegman, Rémy Zaugg und andere. Diese Videofestivals gaben in den 1980er-Jahren der damals noch jungen Videokunst massgebliche Impulse und trugen zur Etablierung des Mediums bei. Das gesamte Spektrum der Videokunst wurde präsentiert; mit Produktionen und Präsentationen, Gesprächen und Workshops wurde eine breit gefächerte Diskussion zur Videokunst in Gang gesetzt. Die Publikation mit DVD dokumentiert erstmals die Festivals und die restauratorische Sicherung der Videoproduktionen. Sie präsentiert die Videoarbeiten und gibt Einblick in Diskussionen und Workshops. «Video Rewind. Videowochen im Wenkenpark 1984 / 1986 / 1988», herausgegeben von Reinhard Manz, René Pulfer, September 2013, 176 Seiten, 15 × 22,5 cm, 136 meist farbige Abbildungen, gebunden, mit DVD (176 Minuten), CHF 49.– ISBN: 978-3-85616-616-8

Bestellung und weitere Informationen:
Christoph Merian Verlag
www.merianverlag.ch

IMPRESSUM

Bulletin Memoriav Nr. 20
November / Novembre 2013

Redaktion / Rédaction
Laurent Baumann
Franco Messerli
Samuel Mumenthaler

Übersetzungen / Traductions
Abacus Translations Ltd,
Monthey

Korrekturen / Corrections
Abacus Translations Ltd,
Monthey

Auflage / Tirages
5000 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

**KONSER-
VATORISCHE
TIPPS
FÜR IHRE FILME**
**CONSEILS
POUR CONSERVER
VOS FILMS**



www.homemovieday.com

Anlässlich des Welttags des audiovisuellen Erbes 2013 fand zum ersten Mal in der Schweiz der «Home Movie Day» statt. Entdecken Sie Tipps zu Aufbewahrung, Handhabung und Digitalisierung von privaten Filmen, die in diesem Rahmen in Zusammenarbeit mit Memoriav publiziert wurden: www.memoriav.ch/tipps_privatfilme

A l'occasion de la Journée mondiale du patrimoine audiovisuel 2013 un nouvel événement a vu le jour en Suisse: le «Home Movie Day». Découvrez les conseils en matière de conservation, de manipulation et de numérisation de vos films privés publiés en collaboration avec Memoriav lors de cette journée: www.memoriav.ch/conseils_filmsprives

