



7



20



23

EDITORIAL

3... Laurent Baumann

DOSSIER VIDEO

4... **Une collection comme archive de la Biennale de l'image en mouvement**
André Iten, Centre pour l'image contemporaine

7... **Beruf: Restauratorin, Spezialgebiet Video**
Laurent Baumann und Felix Rauh, Memoriav

10... **L'Archivio del Videoart festival di Locarno**
Elio Schenini, Museo cantonale d'Arte Lugano

12... **Aus einem neuen Sicherungsprojekt von Memoriav:
Die Videobänder von Jean Otth**
Johannes Gfeller, AktiveArchive, Hochschule der Künste Bern HKB

14... **Der angekündigte Tod von VHS**
Felix Rauh, Memoriav

17... **«Vor zwei Wochen haben wir einen Teil entsorgt.»
Interview mit Antje Kahn und Fabio Feller von «Les Videos»**
Laurent Baumann, Memoriav

20... **Bernard Pivot ou Marilyn Monroe?**
Ivan Farron, écrivain

23... **Als drei Jurapferde das Schweizer Fernsehen aus dem Dreck zogen**
Franco Messerli, SRG SSR idée suisse

26... **Lokales Fernsehen: Tele Wil (1980–1997)**
Edzard Schade, Medienforscher

29... **Egerkingen statt Miami. Die Schweiz und ihre Serien**
Johannes Binotto, Filmpublizist

32... **Digitalisierung von Film**
David Pfluger, Swiss Effects

34... **Projets Memoriav dans le domaine Vidéo / TV**

VISIBILITE

36... **Memobase: un moteur de recherche performant**
Walo Hürzeler, Memoriav

38... **Las poesias gratiadas sun adüna pacas**
Annetta Ganzoni, Archiv Svizzer da litteratura (Biblioteca naziunela berna)

40... **Ein Plädoyer für das Echte**
Beat Hirt, Autor und Filmproduzent

43... **Kino auf Besuch**
Thomas Schärer, Historiker

INTERNA

46... **Christophe Brandt, Portrait d'un agent conservateur**
Luc Debraine, Le Temps

48... **Préserver le patrimoine audiovisuel / Audiovisuelle Kulturgüter erhalten**

50... **Memoriav-Tipps**

51... **Impressum**

VIDEO ERGO SUM

Video ist allgegenwärtig. Immer mehr Ereignisse, ob privat oder öffentlich, werden mit Hilfe von Videokameras festgehalten. Ständig von Grossbildschirmen, Webcams sowie Überwachungskameras umgeben zu sein, gehört schon fast zum Alltag. «Ich sehe, also bin ich», scheint das Motto unserer Zeit zu sein.

Nur wenn es um die längerfristige Erhaltung dieser audiovisuellen Dokumente geht, wird es ruhiger in der Multimediagesellschaft. Hinter den einfach zu handhabenden Kameras und Abspielgeräten verbergen sich komplexe Bild- und Tontechnologien, die in den letzten 50 Jahren – seit es Video gibt – immer wieder neue Formate und Träger hervorgebracht haben. Eine Tatsache, die auch Erhaltungsspezialisten grosse Probleme bereitet.

Mit einem «DOSSIER VIDEO» wollen wir speziell auf die Erhaltung dieses audiovisuellen Kulturgutes aufmerksam machen. Nebst Videokunstsammlungen und Lokalfernseharchiven sind auch das Restaurieren von Videos, der Tod von VHS und die Erinnerung an Fernsehserien sowie an einen Fernsehponier Themen in diesem Bulletin.

Im zweiten Teil «VISIBILITE» geht es allgemein um die Zugänglichkeit und Verwendung von geretteten Ton- und Bilddokumenten. Wir stellen die leistungsfähige Memoriav-Suchmaschine Memobase vor, berichten auf Rätromanisch über das Memoriav-Projekt IMVOCS und ziehen mit dem fahrenden Kino Roadmovie von Dorf zu Dorf. Aber auch die kritische Stimme eines Dokumentarfilmers soll hier zu Wort kommen.

Schliesslich porträtieren wir im letzten Teil «INTERNA» das Memoriav-Vorstandsmitglied Christophe Brandt, erklären in kurzen Worten die Ziele von Memoriav und weisen in unseren Memoriav-Tipps auf neue Publikationen im audiovisuellen Bereich hin.

Wie vieles bei Memoriav ist auch die Bulletin-Produktion eine Teamarbeit, und ich möchte mich ganz herzlich bei allen Mitwirkenden bedanken.



LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

La vidéo est omniprésente. De plus en plus, en privé ou en public, les caméras vidéo servent à témoigner de nos activités de tous les jours. Que nous soyons entourés de grands écrans, de webcams ou de caméras de surveillance cela fait quasiment partie de notre quotidien. «Je vois, donc je suis» serait la formule cartésienne de nos jours.

Seulement, lorsqu'il s'agit de la conservation à long terme de ces documents audiovisuels, la communauté multimédia se tait bizarrement. C'est que derrière tous ces appareils d'enregistrement et de lecture se cache une technologie d'images et de sons qui a fait apparaître divers formats et supports dans les cinquante dernières années, c'est-à-dire depuis que la vidéo a vu le jour. Une réalité qui pose des problèmes même aux spécialistes de la sauvegarde.

Notre «DOSSIER VIDEO» a pour but de sensibiliser le public à la sauvegarde de ce patrimoine audiovisuel encore jeune. Ainsi, nous proposons des articles sur la sauvegarde de collections d'art vidéo et des archives d'une télévision locale, nous parlons de la restauration de bandes vidéo, de la mort annoncée du VHS et d'un pionnier de la télévision suisse. De même, nous faisons revivre des séries télévisées et des moments de littérature à la télévision.

Dans la deuxième partie «VISIBILITE» il est question de la mise en valeur en général des documents audiovisuels sauvegardés. Ainsi, nous mettons en avant Memobase, le moteur de recherche efficace de Memoriav, présentons en romanche le projet IMVOCS et voyageons de village en village avec le projet de cinéma itinérant Roadmovie. Mais on y trouve aussi la voix critique d'un auteur de films documentaires.

La dernière partie «INTERNA» propose avec Christophe Brandt le portrait d'un des membres de notre comité directeur, une brève présentation des buts de Memoriav et annonce quelques nouvelles parutions dans le domaine de l'audiovisuel.

Comme la plupart des projets chez Memoriav, le bulletin est lui aussi un travail d'équipe. Un grand merci à toutes les personnes qui y ont participé.



La collection vidéo du Centre pour l'image contemporaine sauvegardée sur des bandes MPEG IMX.

Photo: Centre pour l'image contemporaine, Genève

UNE COLLECTION COMME ARCHIVE **DE LA BIENNALE DE L'IMAGE EN MOUVEMENT**

Si collectionner s'oppose en principe à archiver, dans la mesure où faire une collection c'est d'abord opérer un choix déterminant alors qu'archiver tend vers une forme exhaustive, il faut bien admettre que certaines collections s'apparentent à une archive. C'est le cas de la collection vidéo du Centre pour l'image contemporaine.

L'aventure de cette collection démarre en 1985, lorsqu'à l'issue de la 1^{ère} Semaine Internationale de la Vidéo, l'artiste américain, Bill Viola, m'offre en remerciement pour la rétrospective que nous venons de lui consacrer, sa dernière œuvre vidéo, intitulée *Anthem* et réalisée en 1984. Ce geste généreux de l'artiste constitua donc la première œuvre de la collection.

Mais, les questions se posèrent immédiatement: Que faire de cet objet précieux mais isolé? Comment le conserver et lui donner sens et visibilité? Créer une collection devint la réponse immédiate. Mais comment élaborer une politique d'acquisition cohérente en tenant compte des moyens qui pouvaient être mis à disposition par un fond d'achat qui, bien entendu, n'existait pas?

Pour comprendre ce qui motiva la décision de constituer un fond, il faut quelque peu nous replacer dans le contexte de l'époque et de la situation de la vidéo en Suisse.

Les débuts ... une histoire romande

Si la pratique de cet art remonte à la commercialisation des premiers magnétoscopes portables dans la deuxième moitié des années soixante, c'est en 1969 que nous voyons apparaître la première vidéo artistique réalisée par un artiste suisse, René Bauermeister (*Support Surface*). Rappelons toutefois que la présence de téléviseurs dans l'art remonte au début des années 60 avec les happenings de Wolf Vostell (entre 1959 et 1962) et les actions sur des «téléviseurs préparés» de Nam June Paik notamment à la Galerie Parnass en 1963 à Wuppertal. C'est donc au début des années 70 que l'on voit apparaître en Suisse un petit mouvement artistique travaillant avec la vidéo, autour de cinq artistes romands, René Bauermeister, Jean Otth, Janos Urban, Muriel Olesen et Gérald Minkoff. L'art vidéo en Suisse fut en effet, à ses débuts, une histoire romande. C'est autour de René Berger, alors directeur du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, théoricien de la vidéo et des médias dans l'art, que se développe une dynamique artistique nouvelle (Galerie Impakt en 1971 et 1973 à Lausanne). Dans le contexte international, ces artistes suisses romands font œuvre de pionniers en Europe et se trouvent vite en lien avec

les artistes américains issus du mouvement du *Vidéo Art* (Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Peter Campus, Ed Emschwiler, Woody et Steina Vasulka, Vito Acconci, notamment).

Le travail patrimonial

Dix ans après ces premières expériences artistiques en Suisse, le travail patrimonial par la constitution de collections est quasi inexistant dans les musées suisses. Seul le Kunsthhaus de Zürich, grâce à la perspicacité d'Ursula Perrucchi, alors responsable des collections photos et vice-directrice de la prestigieuse institution, collectionne quelques vidéos. Ces vidéos acquises directement auprès des artistes, notamment lors du Festival VidéoArt de Locarno (qui fut rappelons-le, le premier festival en Europe), constituent encore une mémoire remarquable des années 70 et 80. Le Kunstmuseum possède aussi quelques vidéos acquises pour l'essentiel par l'Office fédéral de la culture, qui les lui remet en dépôt. Mais ces collections sont constituées d'œuvres éparses sans une politique claire et sans grande conscience des problèmes de conservation que posent de telles collections. Quant au Festival VidéoArt de Locarno créé par Rinaldo Bionda, galeriste de son état, il constitue au fil des éditions une archive de la manifestation, par les œuvres cédées ou laissées par les artistes. Cette collection a depuis été cédée au Museo Cantonale d'Arte.

L'évolution des termes

Mais précisons aussi ce qu'est techniquement une œuvre vidéo. Une œuvre vidéo se définit d'abord par le fait qu'elle utilise un signal vidéo; qu'il soit généré par un lecteur vidéo, une caméra, une antenne et son tuner, un ordinateur ou encore par le tube cathodique ou le projecteur simplement alimenté par une source électrique et créant un point ou un espace de lumière. Le second critère qui la définit c'est son dispositif, c'est à dire l'ensemble des dispositions contraignantes et décidées par l'artiste de sa mise en place et de sa visibilité. Nous discernons en général deux types de dispositifs. Il s'agit, d'une part, de *l'installation vidéo* qui se déploie dans l'espace



ANDRÉ ITEN, DIRECTEUR ARTISTIQUE DE LA BIENNALE DE L'IMAGE EN MOUVEMENT ET DU CENTRE POUR L'IMAGE CONTEMPORAINA A GENEVE



Appareils de copie et de transfert.

Photo: Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève

Collaboration avec Memoriav

La collection complète du Centre contemporain pour l'image a été sauvegardée avec le soutien de Memoriav. Entre 2002 et 2004, grâce à l'installation d'une infrastructure propre, environ 1100 volumes de formats différents ont pu être transférés sur place sur des cassettes MPEG-IMX en tant que copies de sécurité et sur DVD pour les copies utilisateur. Après la conclusion de projet, le savoir-faire et les machines ont été réutilisés pour d'autres transferts de vidéos d'art.

12^{ème} Biennale de l'Image en Mouvement (BIM)

Festival: 12.-20.10.2007

Centre pour l'image contemporaine, Genève

Exposition: 12.10.-16.12.2007

Bâtiment d'art contemporain (BAC), Genève

www.centreimage.ch

d'exposition selon une mise en scène particulière et relativement précise, mais généralement sans une temporalité trop contraignante, par exemple une vidéo de courte durée mise en boucle, et, d'autre part, du *film vidéo* (ou monobande) qui nécessite un dispositif cinématographique classique de diffusion (un écran dans une salle noire avec des sièges pour le public), soit sur moniteur vidéo soit en projection sur un écran et dont l'œuvre se découvre généralement dans une temporalité linéaire d'un début vers une fin.

Étant donné les coûts des installations, qui sont souvent des œuvres uniques, et le problème que pose le stockage de ces œuvres, je décide de concentrer la collection uniquement autour des films vidéo. Pour construire cette collection je décide de m'appuyer d'abord sur les artistes invités à notre manifestation biennale, la Semaine Internationale de Vidéo. Celle-ci deviendra dès 1997 la Biennale de l'Image en Mouvement et poursuivra ce qui fut son objectif principal dès son origine:

Faire découvrir cette production audiovisuelle naissante et quasiment invisible à ses débuts que l'on dénomme *l'art vidéo*. Ces réalisations, qui faisaient suite au *film expérimental*, et qui sont regroupées aujourd'hui sous le terme de *film d'artiste*, se sont considérablement développées ces trente dernières années, questionnant tour à tour leurs origines – à la

manière d'un enfant illégitime –, soit le monde des arts plastiques, du cinéma et de la télévision.

L'évolution des termes démontre également l'évolution de cette production: d'abord des recherches avec le médium (*le film expérimental*), puis l'avènement d'une esthétique liée à une technologie (*l'art vidéo*), puis enfin le terme générique: de *film* qualifié *d'artistes*, et son intégration et sa reconnaissance dans le musée et les centres d'art.

Un fond de valeur internationale à conserver

La Biennale de l'Image en Mouvement est aujourd'hui la plus ancienne et parmi les plus importantes manifestations d'Europe qui se consacre aux *films d'artistes*. En lien direct avec cette manifestation et malgré sa politique d'acquisition modeste, mais néanmoins régulière et poursuivie avec rigueur dès sa création, la collection du Centre pour l'Image Contemporaine constitue un fond de valeur internationale qui raconte l'histoire d'un champ, aujourd'hui incontournable, de la création contemporaine.



Les locaux du Centre pour l'image contemporaine à Saint Gervais au centre de Genève.

Photo: Centre pour l'image contemporaine, Genève

Parallèlement à cet engagement, le Centre pour l'Image Contemporaine peut s'enorgueillir d'être l'unique institution publique en Suisse à avoir mis en place, dès son origine, une stratégie de conservation et de restauration des œuvres vidéo. Cette histoire constitue non seulement un modèle, mais a permis à notre Centre d'acquiescer une compétence mise au service d'autres institutions muséales suisses et étrangères par des prestations de numérisation et de conservation des œuvres vidéos.

BERUF: RESTAURATORIN, SPEZIALGEBIET VIDEO

Agathe Jarczyk hat 2001 an der Hochschule der Künste in Bern den Studiengang Konservierung und Restaurierung von modernen Materialien und Medien abgeschlossen. Wir haben die engagierte Fachfrau an ihrem Arbeitsort in Oftringen getroffen.

LAURENT BAUMANN
UND FELIX RAUH, MEMORIAV

Am Bahnhof Zofingen wartet Agathe Jarczyk mit dem Firmenauto der videocompany.ch auf uns. Ausgebildet als Diplomrestauratorin FH ist sie die erste Fachkraft in der Schweiz, die sich mit der Vertiefungsrichtung «Moderne Materialien und Medien» auf das Restaurieren von Videos spezialisiert hat. Seit sechs Jahren ist sie nun bei der videocompany.ch für das Restaurieren der Videos zuständig.

Produzieren, ausstellen und konservieren

Schon seit Ende der 80er-Jahre bietet das Team um Aufdi Aufdermauer kompetente Beratung und audiovisuelle Ausrüstung aller Art an. Aber auch für die Produktion, Postproduktion, Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Videos ist man hier an der richtigen Adresse. Die Führung durch die schlichten Räumlichkeiten erlaubt Einblicke in die

Mediengeschichte der letzten 20 Jahre: meterweise Kabel, grosse Kisten voll mit Fernsteuerungen, Röhrenprojektoren, alte und neue Videorekorder, Videokameras und Monitoren. Material, das für eine historisch korrekte Vorführung von Videokunst gebraucht wird. Aber auch neue Gerätschaften sind zu sehen. Computer, digitale Speichermedien, Schnittplätze und für Restaurierungsarbeiten unerlässliche Bandreinigungsmaschinen und Signalmessgeräte sind im Verlauf der Firmengeschichte zusammengekommen.

Zusammen mit alten Hasen die Videotechnik erforschen

Die videocompany.ch sei ein guter Ort, um zusammen mit alten Hasen die Welt der Videotechnik zu erforschen, antwortet Agathe auf die Frage, wieso sie hier arbeite. Auf diese Genossenschaft aufmerksam wurde sie, als sie für ihre erste Videorestaurierung auf der Suche nach Dummies für die Laserdiscs war, die sie restaurieren wollte. Die videocompany.ch hatte einen ganzen Grundstock an Laserdiscs, an denen Agathe ihre Restaurierungsmethoden herzhafte testen konnte.

Spätestens bei ihrer Diplomarbeit zu Kopierstrategien von Videokunst war für die Restauratorin klar, dass sie gerne bei der videocompany.ch arbeiten würde. Für den Grossteil der praktischen Arbeiten in Rahmen der Diplomarbeit stellte videocompany.ch ihr die Studiogeräte zur Verfügung.

Unkenntnis im Umgang mit Video als Grundproblem

Ihr Spezialwissen kann Agathe bei der videocompany.ch oft einsetzen. Wie andere Kunstobjekte aus Kunststoff unterliegen auch Videoträger einer natürlichen Alterung. Häufig sind sich dessen aber weder die Künstler noch die Sammler bewusst. Schlechte Lagerung und unsachgemässe Behandlung führen dazu, dass die Bänder verschmutzen und schneller altern. Bei der Restaurierung geht es dann darum, den Originalzustand des Bildes und Tons so weit als möglich wieder herzustellen. Der Zustand des Magnetbandes kann durch Reinigung und sachgemässe Lagerung stabilisiert werden, sodass die Alterungsprozesse weniger schnell ablaufen. Die Information auf dem Magnetträger wird in erster Linie durch eine Migration auf einen anderen Träger erhalten. Oftmals lässt es sich hierbei aber nicht vermeiden, dass Fehler, wie z.B. Drop-Outs, die durch Abrieb entstehen, mitkopiert werden. Wesentlich ist, zwischen bereits vorhandenen



Gewusst wie. Agathe Jarczyk beim Reinigen der Spulen.

Foto: Markus Frietsch, Zürich

und neuen Fehlern unterscheiden zu können, um bei einer eventuellen Retusche nicht zu stark einzugreifen. Immer wieder stellt sich die Frage, wie viele Fehler ein historisches Band erträgt, ohne dass man zu sehr vom Inhalt abgelenkt wird. Gleichzeitig ist es ebenso wichtig, das Alter und den Zustand eines Bandes nicht zu verfälschen. «Wenn man alle Fehler wegretouchiert, trainiert man die Leute nicht mehr, Fehler zu sehen.»

Studiengang Konservierung und Restaurierung moderner Materialien und Medien

Wir werden von der videocompany.ch-Crew zum Mittagessen (Chili und Salat) eingeladen. In der Küche herrscht eine entspannte, familiäre Atmosphäre. Agathe erzählt uns von ihrer Ausbildung als Restauratorin an der damaligen Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung. Zu Beginn wusste sie noch nicht, dass sie einmal Videorestauratorin sein würde. Als aber nach dem zweijährigen Grundstudium der neue Studiengang Konservierung und Restaurierung moderner Materialien und Medien angeboten wurde, meldete sie sich mit zwei anderen Interessierten an. Externe Dozenten, darunter der Kunsthistoriker und Videoexperte Johannes Gfeller (siehe Artikel auf Seite 12) leiteten die Studierenden an. Agathe erinnert sich, wie Gfeller seine Gerätesammlung auspackte und erklärte, wie ein Videorekorder funktioniert. «Wir haben schwer gestaunt. All diese unterschiedlichen Kassetten, Grössen, Farben und dann noch analog oder digital. Ich dachte mir, das werde ich nie verstehen! Nie!»

Seit dem Herbst 1999, als die neue Vertiefungsrichtung startete, hat sich die Ausbildung stark weiterentwickelt. Nebst eigenen DozentInnen steht den Studierenden der heutigen Hochschule der Künste ein geräumiges Medienatelier mit ansehnlichem Maschinenpark zur Verfügung (siehe Kasten).

Konkretes Beispiel Wenkenpark

Nach Kaffee und Kuchen zeigt uns Agathe die Arbeit an der Restaurierung von Bändern, die während der Videowochen im Wenkenpark in den 80er-Jahren entstanden sind. Bei dem von Memoriav unterstützten Projekt besteht ihre Aufgabe darin, den Zustand der Bänder zu evaluieren und für jedes Band festzulegen, welche Massnahmen zu ergreifen sind. Ein sehr wichtiger Bestandteil ist auch die Dokumentation. «Ohne Dokumentation bleibt jede Restaurierung unvollständig.»



Blick ins Restaurierungsatelier. Foto: Markus Frietsch, Zürich

Bevor eine Kassette in ein Abspielgerät eingelegt wird, schaut sie sich die Kassette von aussen genau an und notiert Auffälligkeiten, wie zum Beispiel Sprünge, herausgebrochene Teile oder verschmutzte bzw. defekte Bandführungen. Manchmal kommt es vor, dass sich im Innern der Kassette lose Teile befinden. Dann muss das Band in ein neues Gehäuse umgebettet werden, um Schäden an Band und Maschine beim Abspielen zu verhindern. Die meisten Kassetten der Videowochen sind für ihr Alter in erstaunlich gutem Zustand. Einige müssen aber nach der Reinigung noch speziell behandelt werden. Meistens ist ein mehrfaches Kopieren bzw. Testen des Kopierwegs notwendig, um herauszufinden, welche Geräte sich am besten eignen. Kassetten in schlechtem Zustand, die einen so grossen Abrieb aufweisen, dass sie die Köpfe nach einiger Zeit verschmutzen, werden in Einzelsequenzen kopiert und später zusammengesetzt. Bei instabilen Videosignalen muss zudem ein Umweg über Zwischenformate gewählt werden. Ansonsten können wegen analogen Fehlern neue digitale Störungen entstehen, die mit dem, was auf dem Band war, nichts zu tun haben.

Archivkopien

Für die Erstellung von Archivkopien arbeitet videocompany.ch in erster Linie mit Digital Betacam, es werden aber auch andere Kassetten- und Fileformate verwendet. Entscheidende Kriterien sind eine hohe Bandbreite des Signals sowie eine grosse allgemeine Verbreitung des Formats. Schliesslich sollen auch in Zukunft noch genug Geräte vorhanden sein, um die Archivformate von heute abzuspielen.

Ausbildung Videorestaurierung

Die Hochschule der Künste Bern bietet das Fach Konservierung neu als Bachelor- und Master-Studiengang an. Die Vorlesungen des 3-jährigen Grundstudiums besuchen alle Studierenden zusammen, im 3. Jahr beginnt dann die Spezialisierung mit der Möglichkeit, die Vertiefungsrichtung Moderne Materialien und Medien zu belegen. In Ausbildungsmodulen und Praxisarbeit im Atelier wird das Restaurierungshandwerk gelernt. Wer das 2-jährige Master-Studium mit obligatorischem Praktikum anhängt, schliesst mit einer Thesis in der gewählten Vertiefungsrichtung die Ausbildung ab.



Workshop con Woody e Steina Vasulka nell'ambito della 5a edizione del VideoArt Festival nel 1984.

Foto: Lorenzo Bianda, Locarno

L'ARCHIVIO DEL VIDEOART FESTIVAL DI LOCARNO

Quando si associano le parole festival e Locarno tutti pensano immediatamente al prestigioso Festival del Film che ogni anno, assieme a quelli di Cannes, Berlino e Venezia costituisce uno dei principali eventi cinematografici in Europa. Non tutti sanno invece, che Locarno ha ospitato, dal 1980 al 2000, un'altra importante rassegna dedicata alla produzione audiovisiva: il VideoArt Festival.



ELIO SCHENINI
COLLABORATORE
SCIENTIFICO DEL MUSEO
CANTONALE D'ARTE
DI LUGANO

Prima manifestazione di questo genere ad essere organizzata a livello internazionale, il VideoArt Festival di Locarno è nato dalla passione e dall'impegno di Rinaldo Bianda – figura poliedrica, al contempo gallerista, editore, attivista politico – il quale nel 1980 decise di promuovere una rassegna annuale che offrisse un panorama delle più attuali ricerche estetiche nell'ambito della videoarte.

Nei primi anni Ottanta, quando la scena artistica era caratterizzata da un generale ritorno alla pittura, il video, le cui prime utilizzazioni in campo artistico risalivano agli anni Sessanta, non godeva ancora della fortuna che ha avuto in seguito nei circuiti museali ed espositivi. La decisione di istituire un festival video rappresentava dunque una scelta pionieristica che testimoniava una profonda consapevo-

lezza del ruolo sempre più importante che i media elettronici avrebbero avuto nella produzione artistica. L'obiettivo di Bianda del resto era ambizioso, perché il festival non si proponeva unicamente di presentare al pubblico l'evoluzione dell'arte video, ma anche e soprattutto di proporsi come un osservatorio internazionale sulle nuove modalità espressive e comunicative e sulle conseguenze socio-culturali delle nuove tecnologie audiovisive. Sin dagli esordi, Bianda decise dunque di dare al festival un carattere internazionale, tanto che nella prima metà degli anni Ottanta furono dedicate ampie rassegne ad alcuni dei principali precursori dell'uso artistico di questo media, quali Nam June Paik, premiato con il *Laser d'Or* nel 1982, Steina e Woody Vasulka, Gianni Toti, Robert Cahen.

Oltre alle sezioni storiche e alle retrospettive, il cuore del VideoArt Festival era costituito dal concorso video, che ha offerto a moltissimi videoartisti emergenti di tutto il mondo la possibilità di far conoscere al pubblico il proprio lavoro. Nel corso delle ventuno edizioni del festival furono inoltre promossi, in collaborazione con René Berger, colloqui e simposi che riflettevano sugli scenari aperti dai radicali cambiamenti introdotti dalle nuove tecnologie. Verso la metà degli anni Novanta il festival si apriva ad una dimensione transfrontaliera, con una serie di eventi a Cannobio, Verbania e Maccagno, e iniziava a dedicare spazio anche alle evoluzioni più recenti della comunicazione digitale, integrando dal 1994 anche le prime sperimentazioni artistiche su Internet.

La morte di Rinaldo Bianda, ma anche il fatto che nel frattempo molte altre manifestazioni analoghe erano sorte un po' ovunque nel mondo, mentre le ricerche artistiche che utilizzavano il linguaggio video erano ormai sempre più incorporate nei tradizionali spazi espositivi dell'arte contemporanea, hanno portato nel 2001 all'esaurimento di questa esperienza e alla chiusura del festival.

Poco prima di morire, Rinaldo Bianda ha deciso, tuttavia, per salvaguardare la memoria della manifestazione che aveva creato, di donare al Museo Cantonale d'Arte di Lugano tutto il materiale video presentato nel corso degli anni nell'ambito del VideoArt Festival. Con i suoi oltre 3000 titoli, l'Archivio del VideoArt Festival di Locarno rappresenta oggi dal punto di vista numerico, la più grande collezione di video d'artista della Svizzera (si veda a questo proposito *l'Umfrage zu den Beständen an Videoarbeiten, Installationen und NIKT-Kunst*, realizzato da AktiveArchive nel 2003).

Una collezione che, oltre a cospicui nuclei di opere di artisti internazionali di primo piano come Nam June Paik, Steina e Woody Vasulka, Robert Cahen, offre una vasta panoramica dell'evoluzione della videoarte dagli anni Sessanta alla fine del secolo scorso.



Michelangelo Antonioni riceve il premio Laser d'Or da Rinaldo Bianda e René Berger.

Foto: Lorenzo Bianda, Locarno

Per evitare la scomparsa e consentire la fruibilità di questo patrimonio, il Museo Cantonale d'Arte ha dato avvio, nel 2005, in collaborazione con Memoriav, ad un progetto che consentisse la salvaguardia delle opere video conservate dall'archivio che, in generale hanno dimostrato di essere ancora in un ottimo stato di conservazione.

Il progetto, attualmente ancora in corso, prevede il progressivo trasferimento su supporto digitale dei filmati originali registrati su supporti diversi (VHS, Umatic, Betacam e Beta-max). Non essendo, tuttavia, ipotizzabile allo stato attuale la digitalizzazione dell'intero fondo, in questa prima fase si è provveduto a selezionare un primo blocco di opere da digitalizzare in via prioritaria. Per effettuare questa selezione ci si è basati su alcuni criteri fondamentali quali il valore storico-artistico delle opere, la loro importanza per la storia del VideoArt Festival e la datazione dei supporti. Il lavoro di digitalizzazione affidato all'esperienza del Centre pour l'Image Contemporaine di Ginevra prevede di trasferire tutte le opere su cassette digitali Beta IMX, che costituiranno le copie di sicurezza, e di realizzare due copie in formato DVD per la consultazione.

Mutamenti archivi

Nell'ambito di «Mutamenti», manifestazione di chiusura del progetto Prohelvetia «Galerie 57/34.6», il Museo Cantonale d'Arte di Lugano e Memoriav presentano nel castello di Bellinzona una scelta di lavori video salvaguardati, provenienti dalla collezione del VideoArt Festival di Locarno. Altre informazioni su www.memoriav.ch

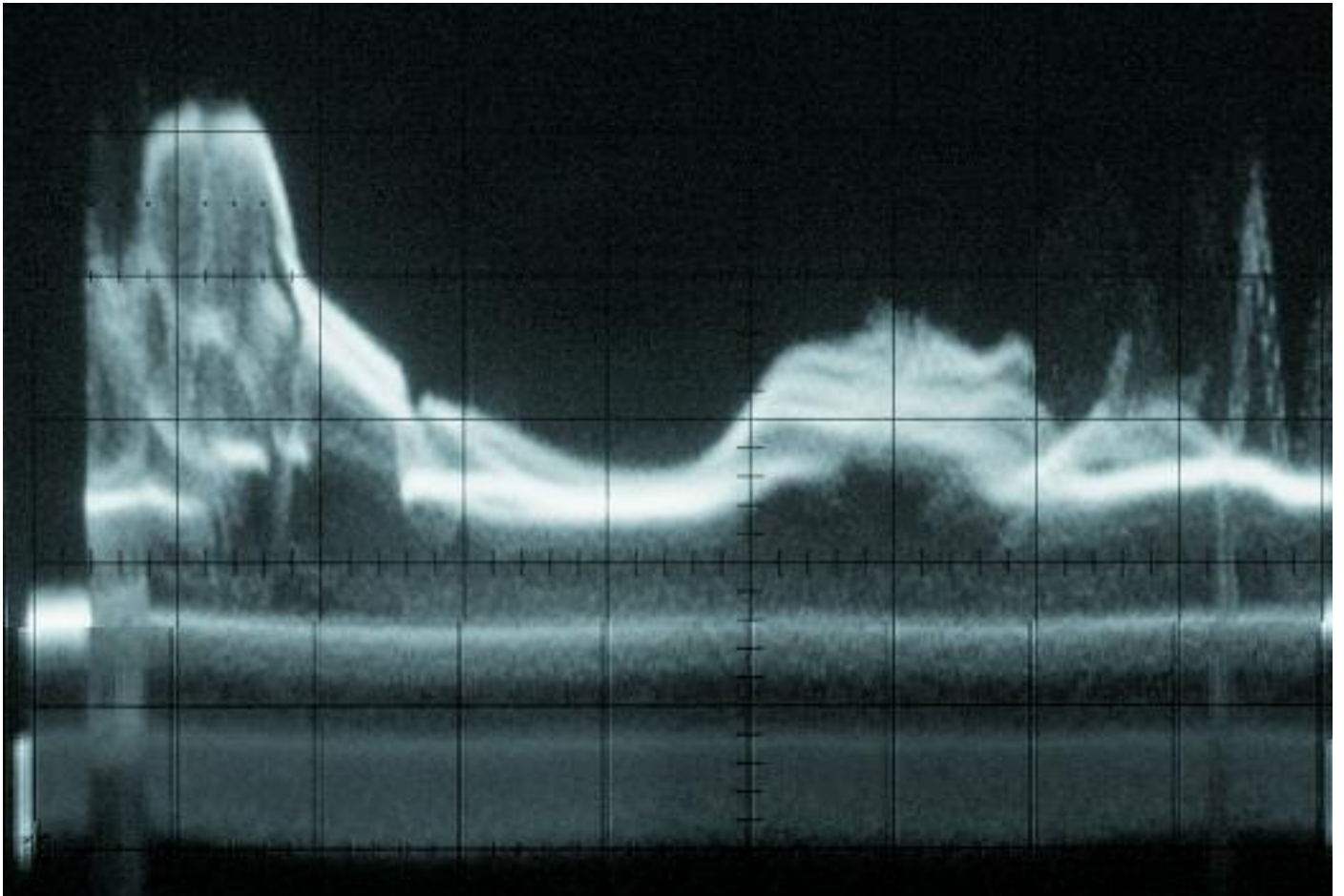
Proiezioni (non stop):

24.8. 19.00–24.00

25.8. 16.00–24.00

Inaugurazione e presenta-

zione: 25.8. 15.00



Ungestörtes Signal ab CV-2100.

Foto: Johannes Gfeller, AktiveArchive/
Hochschule der Künste Bern HKB

AUS EINEM NEUEN SICHERUNGSPROJEKT VON MEMORIAV: **DIE VIDEOBÄNDER VON JEAN OTTH**



JOHANNES GFELLER,
AKTIVEARCHIVE/
HOCHSCHULE DER
KÜNSTE BERN HKB

Der Westschweizer Videokunst-Pionier Jean Otth hat schon Anfang der 70er-Jahre mit experimentellen und medienanalytischen Videoarbeiten für grosse Aufmerksamkeit gesorgt. Im Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste Bern HKB sollen nun unter der Leitung von Johannes Gfeller auch seine ältesten Bänder gerettet werden.

Als das Medium Video um 1968 wenn noch nicht ins öffentliche Bewusstsein, so doch in die Institutionen Einzug hielt, waren es nur einige wenige Künstler, die sich die neuen ästhetischen und kommunikativen Möglichkeiten zunutze machen konnten. Fünf Jahre später hatte Video eine künstlerische Sprache entwickelt, welche es vom reinen Dokumentar- oder Kommunikationsmittel unterschied. Mit nur geringem Verzug auf das Pionierland USA haben auch in der Schweiz einige KünstlerInnen Video zu ihrem mindestens zeitweise

hauptsächlich expressiven Mittel gemacht. Zu den ersten unter ihnen gehört zweifelsohne Jean Otth, welcher ab 1972 in Lausanne ein Œuvre zu schaffen begann, das bis 1980 über hundert Titel umfasst und bis heute fortgesetzt wird.

Arbeiten mit Open Reel

Die Videotechnologie der siebziger-Jahre kennt den öffentlich-rechtlichen Gebrauch durch die Fernsehanstalten und den institutionellen Gebrauch in Erziehung, Forschung, Gesund-

heit, Industrie und Militär, während sich der private Gebrauch erst langsam und ausschliesslich für die Aufzeichnung von Fernsehprogrammen abzeichnen beginnt. Verbreitetes Format in Industrie, Erziehung und Kunst ist seit den späten 60er-Jahren das $\frac{1}{2}$ Zoll breite Band auf offenen Spulen und mit schwarz-weissem Bild, das erst in seiner letzten Entwicklungsstufe normiert wurde, dem sogenannten Japan-Standard 1, oder EIAJ-1. Jean Otth hat bis Anfang 1976 auf der Vorläuferserie dieser Norm gearbeitet, mit dem Sony-CV-System. Einige seiner bekannten Bänder befinden sich – bereits früher gesichert – in öffentlichen Sammlungen. Die grösste Zahl von Titeln verzeichnet die Mediathek des Centre pour l'image contemporaine in Genf (siehe Artikel), nämlich deren 37. Eine grössere Anzahl von Werken liegt hingegen noch im Original und als Unikat vor, ist also seit der Entstehungszeit nie kopiert bzw. gesichert worden.

Evaluation der Rettung

In einer ersten Evaluationsphase wurden einige der ältesten Bänder an der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, behandelt und kopierfähig gemacht, um grundsätzlich abzuklären, ob eine Rettung dieses einmaligen Fundus möglich wäre und mit welchem Aufwand. In der reichhaltigen Gerätesammlung der HKB, die mit Mitteln des vom BAK unterstützten Projektes AktiveArchive vom Autor in jahrelanger Recherchearbeit zusammengetragen wurde, befinden sich CV-Geräte in exzellentem Zustand, sodass der Erfolg der Transferarbeiten nur vom Zustand der Bänder, und selbstverständlich des bis in detaillierte elektronische und restauratorische Kenntnisse reichenden Know-hows abhängig ist. Wir haben feststellen können, dass die Bänder mit entsprechendem Aufwand wieder spielbar gemacht werden können. Dies ist keine Selbstverständlichkeit, zersetzt sich doch das Bindemittel, welches die Magnetpartikel und damit die Information trägt, allmählich in einem sogenannten hydrolytischen Prozess. Um ein stark degradiertes Band in optimaler Qualität unkomprimiert digital ablegen zu können, kann bis zu einem Tag Arbeit aufgewendet werden.

Absicht oder Schaden?

Anhand eines seiner bekanntesten Bänder aus der Folge der TV-Perturbations, «Hommage à Mondrian», haben wir auch Aufschluss über die erfolgten absichtlichen Störungen des Signals und damit der Herstellungsweise des

Bandes gewinnen können. Zusammen mit dem Techniker Serge Marendaz hat Otth das Videosignal direkt, also ohne Effektgerät, mit einer entsprechend starken Sinusschwingung überlagert, wie aus dem Oszillogramm beim Abspielen abzulesen ist. Dies beeinträchtigt nun allerdings auch die in das Videosignal eingebetteten Synchronimpulse, sodass diese von folgenden Geräten wie dem Monitor oder einem Videorekorder nicht richtig erkannt werden. Das bewirkt einen Teil der beabsichtigten Störung, die immer auch ein zufälliges Moment hat, weil jedes Wiedergabegerät auf seine Art reagiert. Während wir die Arbeit auf einem alten Monitor der Entstehungszeit und ab Originalband authentisch vorführen können, hat das Digitalisat die Störung sozusagen ein für alle Mal festgelegt: Sie sieht von nun an auf allen Geräten gleich aus. Das Oszillogramm zeigt den Grund: Die untere Hälfte des Signals ist nun schnurgerade ausgerichtet, weil sie in der Digitalisierkette ersetzt werden musste – der Preis für die stabile Reise in die Zukunft.

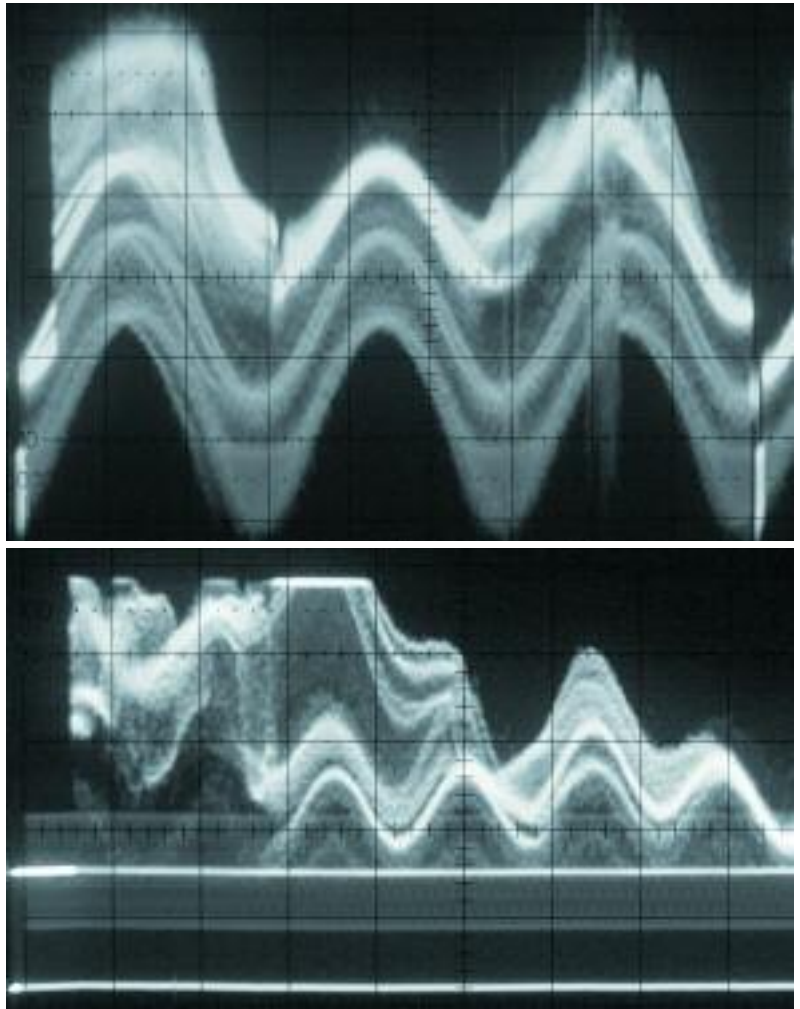
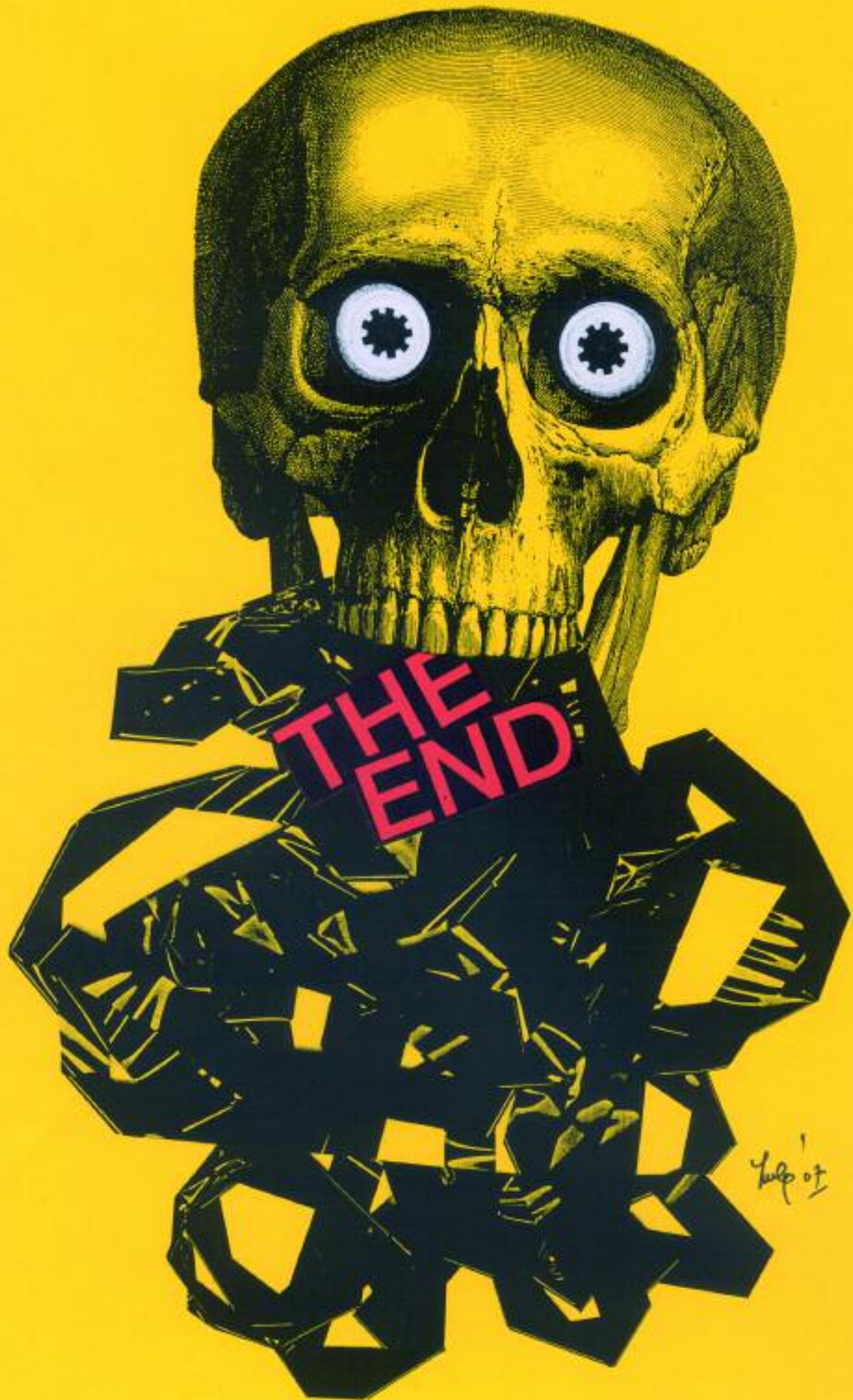


Bild oben: absichtlich gestörtes Signal, ab CV-2100. Bild unten: digitalisiertes Signal mit neuen Synchronimpulsen, ab Final Cut (zu: Jean Otth, «Hommage à Mondrian»).

Foto: Johannes Gfeller, AktiveArchive / Hochschule der Künste Bern HKB



< Illustration: Lulo Tognola, Grono (GR)

DER ANGEKÜNDIGTE TOD VON VHS

Die Ende 2006 verbreitete Kurzmeldung, dass die grossen US-Warenhäuser die VHS-Kassetten aus dem Weihnachtsgeschäft gekippt haben, brachte es an den Tag: VHS stirbt.

Schon längst haben die digitalen Camcorder VHS als Produktionsformat von Amateurvideos abgelöst; vor einigen Jahren begannen DVD der VHS-Kassette in der Verbreitung von Kinohits den Rang abzulaufen. Der eigentliche Todesstoss kam aber erst, als es für breite Schichten erschwinglich wurde, TV-Sendungen auf DVD oder Festplattenrekorder zu bannen. Mit dem Verschwinden des Absatzmarktes werden die Gerätehersteller wenig Grund haben, weiterhin VHS-Geräte zu produzieren. Bald werden wohl die letzten Rekorder in den Läden stehen, und so wird auch VHS den Weg von vielen anderen Videoformaten gehen: Es wird obsolet sein.

Obwohl VHS nur eines von mehreren Dutzend Videoformaten ist, die seit der Einführung der ersten kommerziellen Videobänder vor 50 Jahren aufgetaucht und wieder verschwunden sind, wird es in der Umgangssprache mit «Video» gleich- und der DVD entgegengesetzt. Ob nun mit seinem Tod auch der Begriff «Video» aus unserem Alltag verschwindet? Ein absurder Gedanke angesichts der ungeheuren Flut von Videobildern, die auf allen möglichen Kanälen unsere Aufmerksamkeit suchen.

Kampf der Videosysteme

Dabei war die Karriere dieses Videoformates überhaupt nicht vorauszusehen, als es 1976 von der japanischen Firma JVC erfunden wurde. Schon früher hat es Versuche der Industrie gegeben, Videoaufnahmegeräte für die breite Masse anzubieten. Philips beispielsweise hatte 1970 VCR eingeführt, ein Kassettenformat, das für zeitversetztes Fernsehen gebaut und beworben worden war, sich aber beim breiten Publikum nicht durchsetzen konnte.

Fast gleichzeitig wie JVC brachte Sony mit Betamax ein Format heraus, das im gleichen Markt fischte wie VHS. Und als Philips schliesslich

Ende der 70er-Jahre Video2000 lancierte, buhlte ein Trio mit technisch ähnlichen, aber nicht kompatiblen Produkten um den Videomassenmarkt. Alle waren in der Lage, Fernsehsendungen aufzuzeichnen und in Kombination mit Kameras auch eigene Bilder festzuhalten. Die Medien sprachen Anfang der 80er-Jahre von einem «Kampf der Videosysteme». Ausserhalb der Fachgemeinde interessierte am meisten die Frage, welches Format sich durchsetzen werde und ob sich die europäische gegen die japanische Videoindustrie behaupten könne. Philips und Grundig, die beiden Hersteller von Video2000-Geräten, hofften gar, mit Aufrufen zum Kauf europäischer Ware genügend antijapanische Reflexe zu stimulieren, um die davonschwimmenden Felle doch noch retten zu können. Auch auf der politischen Bühne zeigten sich eurozentristische Technologieüberlegungen. Am deutlichsten im Frankreich des Sozialisten Mitterrand, wo im Oktober 1982 die Einfuhr von VHS- und Betamax-Geräten massiv erschwert wurde. Ohne nachhaltige Wirkung, wie man weiss.

VHS setzt sich durch

Der Hauptgrund für die zerschlagenen Hoffnungen eines durchsetzungsfähigen europäischen Videosystems liegt nicht in der Technologie, sondern im effizienteren Geschäftsmodell der VHS-Promotoren und in der schlechten Markteinführung des neuen – qualitativ mindestens ebenbürtigen – Konkurrenzproduktes. Noch bis in die späten 70er-Jahre setzte Philips auf das VCR-Format. Als dessen Limiten angesichts der asiatischen Konkurrenz augenfällig wurden, beschloss Philips die Entwicklung eines ähnlichen Formats mit neuer nicht-VCR-kompatibler Technologie, was bisherige Kunden verärgerte, ohne bereits neue gewinnen zu können. In einer Phase, in



FELIX RAUH,
MEMORIAV

der VHS und Betamax den Massenmarkt zu erobern begannen, musste sich Philips mit Ankündigungen zufriedengeben; als Video2000 endlich präsentiert werden konnte, hatte das VHS-Lager bereits ein breites, auch europäisches Konsortium für seine Produkte gewonnen, so etwa im stark wachsenden Markt Deutschland die Traditionsunternehmen Saba, Nordmende, Blaupunkt und Telefunken. Mit der steigenden Angebotspalette sanken auch die Preise. In der BRD kamen bereits 1982 Geräte für unter 1000 Mark in den Handel; fünf Jahre früher hatte ein VHS-Rekorder noch über 3000 Mark gekostet. 1984 gaben sich Philips und Grundig geschlagen und begannen mit der Produktion von VHS-Geräten, ein Jahr später wurde Video2000 ganz eingestellt.

Porno für das Heimkino?

Es wird immer wieder kolportiert, die Pornoindustrie trage die Hauptverantwortung für die Durchsetzung des VHS-Formats. Einleuchtender ist allerdings die These, dass der stark steigende Marktanteil und die weitere Verbreitung von VHS die Pornoproduzenten auf das siegende Pferd setzen liessen. Fest steht, dass die Durchsetzung eines Videoformats an sich für breite Schichten bereits eine Revolution des Unterhaltungsmarktes bedeutete. Zwar gab es schon vor den 80er-Jahren Kinotheken, die auf Schmalfilm ganze oder gekürzte Kinoproduktionen anboten. Mit den neuen Videosystemen für den Massenmarkt eröffneten sich der Filmindustrie aber Absatzkanäle, die nicht nur den Kassenschlagern, sondern auch Flops und B-Movies ein weiteres langes Leben nach der Kino- und TV-Auswertung bescherten. Es versteht sich von selbst, dass auch die Hardcore-Produzenten goldene Zeiten vor sich sahen. Ein Blick in die ersten Nummern des Schweizer Videomagazins zeigt, dass «Sex and Crime» von Beginn weg, also seit Anfang der 80er-Jahre, hoch im Kurs standen. Kung-Fu-Filme wie «Sie nannten ihn Knochenbrecher» oder der italienische Erotikstreifen «Wilde Betten» mit Ursula Andress, die auf VHS, Betamax, Video2000 und Super8 auf den Markt kamen, wurden ausführlich besprochen. Sittenwächter identifizierten «Video» denn auch gleich als neue, die Jugend ins Verderben stürzende Gefahr. Allerdings war Heimkino Anfang der 80er-Jahre noch ein reichlich kostspieliges Vergnügen. Neben den hohen Investitionskosten für die Abspielgeräte wurden für Videokassetten mehr als Fr. 200.– verlangt.

Kein Wunder, begannen Videotheken aus dem Boden zu schießen. Ein Blick in deren Angebot zeigt, dass VHS das Terrain von Beginn weg besetzte. Von über 130 im *Schweizer Videomagazin* 1983 aufgelisteten Videoverleihern konnte Betamax lediglich in 20 und Video2000 in 31 Geschäften gemietet werden; nur zwei führten keine VHS-Kassetten im Sortiment.

Qualität ist nicht das einzige Argument

Für Beobachter des Videomarktes blieben die weiteren 80er-Jahre eine spannende Zeit. Denn kaum hatte sich VHS von der Konkurrenz abgesetzt, wurde der neue «Weltstandard» Video 8 mit viel Pomp an den internationalen Fachmessen angekündigt. Enthusiastisch diskutierte die Fachgemeinde, ob das neue Format das frühere Durcheinander ersetzen könnte. Als die ersten Geräte 1985 in Europa auf den Markt kamen, freuten sich die Amateurfilmer über leichtere Kameras und schärfere Bilder. In den Bereichen Heimrekorder und bespielte Filme waren dem neuen Wunderformat aber formale Grenzen gesetzt: Die maximale Spielzeit einer Kassette betrug 90 Minuten, was für grosses Kino und Fernsehen ungenügend war. Der gleiche Makel haftete den Laserdiscs an. Sie versprachen zwar auch bessere Bildqualität und waren speziell für das Heimkino konzipiert. Ihre physische Grösse, die auf 60 Minuten beschränkte Spielzeit pro Seite und die Tatsache, dass nicht selber aufgenommen werden konnte, verhinderten, dass diese erste optische Platte (bis Ende der 1990er-Jahre) mehr als ein Schattendasein für Fans führen konnte.

Während rund 20 Jahren – bis zur Adoption der DVD durch Hollywood – war die Heimkino-dominanz von VHS erdrückend. Daran änderte auch das qualitativ stark verbesserte S-VHS-Format nichts. Das breite Publikum war nicht bereit, neue Rekorder und Fernseher mit angepassten Anschlüssen anzuschaffen, und die Filmindustrie verzichtete angesichts des Nischendaseins, neue Filme auch auf S-VHS herauszubringen.

Beispielhaft und einzigartig

Der Blick zurück zeigt, dass die Geschichte des VHS-Formates einerseits beispielhaft ist, weil sie zeigt, dass nicht allein Qualität für die Durchsetzung einer Technologie verantwortlich ist. Andererseits ist sie auch einzigartig, weil kein anderes Format sich so lange der Obsoleszenzbedrohung hat entziehen können.



Antje Kahn und Fabio Feller vor der bald letzten VHS-Kassetten-Wand von Zürich. Foto: Laurent Baumann, MemoriaV

«VOR ZWEI WOCHEN HABEN WIR EINEN TEIL ENTSORGT.»

VHS-Kassetten prägten Generationen von Filmafficionados und liessen Videotheken wie Pilze aus dem Boden schiessen. Doch die Tage dieses populären Videobandes sind gezählt. Spätestens bei Platzproblemen stellt sich die Frage, ob man diese Kassetten entsorgen soll. Wir haben bei Antje Kahn und Fabio Feller von der Zürcher Videothek «Les Videos» nachgefragt.

INTERVIEW: LAURENT BAUMANN, MEMORIAV



Das ausgeklügelte System, um das Ausleihen der verschiedenen Sprachversionen pro Kassette zu verwalten.

Foto: Laurent Baumann, Memoriaiv.

Wie hat es bei «Les Videos» mit dem Verleih von Filmen auf VHS begonnen?

Fabio: Ich bin erst seit zehn Jahren dabei. Gründer war Guido Ryhn. Der hat vor gut 20 Jahren am Bahnhof Oerlikon einen Kiosk gepachtet und dort erste Videokassetten vermietet. Leute, die den *Sonntagsblick* kauften, konnten so noch einen Film oder zwei mitnehmen.

Wurden auch andere Videoformate angeboten?

Fabio: Ja, schon damals konnte man bei «Les Videos» Filme in verschiedenen Formaten ausleihen. So zum Beispiel auf Beta (Betamax).

Bei unserer letzten Aufräumaktion sind sogar grosse Laserdiscs von der Grösse einer 33-Touren-LP, aber silbrig, zum Vorschein gekommen. Soviel ich weiss, sammelt ein Kollege von der Videothek «Sphynx» noch die Abspielgeräte dazu. Schliesslich hat sich VHS durchgesetzt. Beta wäre ja eigentlich besser gewesen.

Wie kam es zu diesem französischen Namen für eine Zürcher Videothek?

Fabio: Guido hatte schon immer ein Flair fürs Französische. Da man bei den VHS-Kassetten die Sprache nicht anwählen konnte, hat er dieselben Filme auch auf Französisch gekauft. Die Idee war vor allem, eine Französisch sprechende Stammkundschaft aufzubauen.

Und diese französischen VHS-Kassetten verleiht ihr heute noch?

Fabio: Ja, aber vor zwei Wochen haben wir einen Teil entsorgt. Das waren amerikanische Filme auf Französisch. Es machte einfach keinen Sinn mehr, Filme wie zum Beispiel «Goodfellas» von Scorsese auch noch auf VHS zu haben.

Die französischen Filme in Originalsprache haben wir hingegen auf VHS behalten.

Wie viele waren es?

Fabio: Rund 300 Kassetten.

Was war der Grund?

Fabio: Wir brauchten vor allem Platz. Wir haben noch nie Kassetten fortgeworfen. Es war das erste Mal. Nur einmal haben wir VHS-Kassetten, die wir doppelt und dreifach hatten, jemandem geschenkt. Das heisst, der hat dafür unser Treppenhaus neu gestrichen und im oberen Stock den Boden neu verlegt. Ein Tauschgeschäft wie es sein soll. Aber zuallererst haben wir die Pornobänder weggeworfen. Erst dann kamen die französischen Filme weg.

Wie habt ihr die Kassetten entsorgt?

Fabio: Mit den Pornokassetten sind wir ins Hagenholz, in die Kehrrichtverbrennungsanlage an der Zürcher Stadtgrenze gefahren. Das hat gutgetan. Eine Art innere Reinigung.

Gibt es überhaupt noch Kunden, die VHS-Kassetten ausleihen wollen?

Antje: Es gibt vor allem solche, denen es egal ist. DVD oder VHS, meistens ist es den Kunden gar nicht so wichtig. Für uns ist es aber praktisch. Wir können so immer etwas anbieten. Lange Zeit konnte man mit DVD auch nicht aufnehmen. Und so gab es viele Kunden, die für das Kopieren von Filmen VHS vorzogen. Zum Beispiel Werbeagenturen, die besser mit Videokassetten einzelne Szenen herauskopieren konnten. Das ist jetzt kein Thema mehr.

Das heisst, der Träger spielt keine Rolle?

Antje: Wenn sie wählen können, ziehen sie natürlich die DVD vor. Es ist ja auch eine bessere Qualität des Bildes. Trotzdem haben auch heute noch viele Leute keinen DVD-Player, aber ein VHS-Gerät zu Hause. Die sind froh wenn wir noch Kassetten dazu haben. Es gibt natürlich auch die «Boykott-Typen», bei denen neue Techniken nicht ins Haus kommen. Die finden es toll, dass es bei uns noch richtige Videokassetten gibt. Aber die meisten merken mit der Zeit, dass sie die neusten Filme gar nicht mehr anschauen können, und kaufen sich dann einen DVD-Player. Und schon bist du drin.



Rund 6000 Kassetten lagern im Keller der Videothek «Les Videos».

Foto: Laurent Baumann, Memoriav

Hat das Herunterladen der Filme dies verstärkt?

Antje: Wir sind nicht wirklich davon betroffen. Jene, die Filme herunterladen, wollen vor allem das Neueste auf dem Markt sehen. Das ist nicht unsere Nische. Die Leute kommen eher wegen der Klassiker zu uns. Von der Qualität eines heruntergeladenen Films sprechen wir ja gar nicht.

Wann kam die erste DVD bei «Les Videos» ins Regal?

Fabio: Im Jahr 1998 habe ich bei «Les Videos» angefangen. In den ersten zwei Jahren gingen nur Videos über die Theke. «Cube» von Vincenzo Natali war die erste DVD, die wir gekauft haben. Das war im Januar 2001.

Kauft ihr überhaupt noch Filme auf VHS?

Antje: Man kann eigentlich keine mehr kaufen, aber wenn es für einen Film nur VHS gibt, dann schon. Der Verleih Trigon zum Beispiel hat erst vor kurzem angefangen, Filme auf DVD herauszubringen.

Fabio: Als die DVD kam, haben viele Videotheken radikal umgestellt. Neu anfangen war die Devise. Das Verleihgeschäft sollte eine saubere Sache werden. Wir sind eine der wenigen Videotheken, die das nicht gemacht haben, weil wir so viele Filme auf VHS haben. Es ist nicht in unserem Sinn als Filmarchiv alles wegzugeben. Die Kassetten sind alle noch funktionstüchtig. Und viele unserer Filme gibt es gar nicht auf DVD.

Wie viele Filmtitel habt ihr und wie viele davon noch auf VHS?

Antje: Aufgeführt sind in der Datenbank über 20 000 Filme, wobei sie z.T. zwei bis drei Mal vorkommen, da die verschiedenen Sprachversionen auf VHS einzeln aufgeführt sind. Im Ganzen haben wir gegen 10 000 VHS-Kassetten, etwa 6000 davon sind unten im Lager.

Noch eine letzte Frage. Was für einen Sammlungsschwerpunkt habt ihr?

Fabio: Das fragen alle! Unser Schwerpunkt ist Film.



< Illustration: Noyau

BERNARD PIVOT OU MARILYN MONROE?

Je me souviens, comme disait l'autre, d'une émission qui s'appelait *Apostrophes* et passait, il n'y a pas si longtemps, le vendredi soir sur la deuxième chaîne française à une heure située après le repas et les journaux télévisés. Je me souviens aussi qu'une musique de Rachmaninov accompagnait le générique de l'émission, mais je n'ai plus la mélodie en tête, au contraire de celle qui annonce, chaque dimanche soir, sur France-Inter, après les informations et la météo marine, *Le Masque et la plume*, une autre émission qui passait déjà en ce temps-là depuis très longtemps sur France-Inter et y passe toujours, contrairement à *Apostrophes* qui, elle, a passé à la trappe.

Je me souviens qu'en ce temps-là – où j'étais en mon adolescence et habitais à cinquante lieues du lieu de ma naissance, une distance alors bien insuffisante à mes yeux – je regardais *Apostrophes* avec un mélange de réprobation savante – ou pseudo-savante – et d'admiration inavouable. C'est que la chose écrite et ses suppôts, les écrivains, me préoccupaient au-delà du raisonnable et qu'influencé par certaines lectures – dont celle de Maurice Blanchot – j'envisageais l'écriture comme une quête infinie, ce qui me faisait dédaigner, en apparence, toutes les opérations visibles de promotion du livre. Il s'agissait là, sans nul doute, d'une théologie dualiste, privilégiant l'âme (l'esprit, la lettre) sur le corps de l'écrivain, sur sa vie même, qu'elle vouait à l'inexistence pure

et simple. Or que peut montrer l'autre théologie, la cathodique, si ce ne sont des corps? Une émission comme *Apostrophes* fut la négation en acte de ces conceptions sévères, la manifestation ostentatoire des auteurs en gloire, au point de faire oublier le caractère secret, quasi clandestin, de cette activité qui les amenait parfois sur le devant de la scène. Au point que l'activité littéraire elle-même risquait alors, à travers ce culte des images, de se confondre avec la rutilance de sa propre célébration, l'écrivain de n'être non plus celui qui arrachait des pages au silence mais celui qui *passait chez Pivot*. Mais j'avoue qu'à cette époque où je regardais *Apostrophes*, je me rêvais tout aussi bien en avatar de Franz Kafka qu'en invité brillant des télévisions, comme si le second rêve avait dû constituer la récompense, certes dérisoire mais enfin pas tant que ça tout de même, des sacrifices engendrés par le premier. *No comment*.

Il y eut sur le plateau d'*Apostrophes* certains moments mémorables que je vis *en direct*, avec quelques autres millions de téléspectateurs, et d'autres que je vis avec un certain décalage temporel puisqu'il m'arriva, après la disparition de l'émission, de regarder, éditées sur cassette vidéo, quelques-unes des émissions réalisées en tête-à-tête par Pivot avec ses invités les plus importants. C'est ainsi que je me souviens, et je ne suis pas le seul, j'imagine, de Simenon évoquant le suicide de sa fille



IVAN FARRON,
ÉCRIVAIN

Marie-Jo; d'Albert Cohen, filmé avec monocle et robe de chambre à pois dans son appartement genevois; de Nabokov, lisant le plus discrètement possible les fiches où figuraient ses réponses, écrites dans un français parsemé d'imparfaits du subjonctif et de métaphores chateaubrianesques; et de Pivot lui servant du whisky dans une tasse de thé («encore un peu de thé, Monsieur Nabokov?»). Cette anecdote est devenue un morceau d'histoire littéraire à la télévision. Mais je me souviens aussi, en temps réel, si j'ose dire, si l'on a le droit d'appeler ainsi le temps du direct, d'avoir entendu à plusieurs reprises le légendaire bégaiement de Patrick Modiano; et aussi de Philippe Sollers expliquant à Kirk Douglas ce qu'était une star, et que lui, Kirk Douglas, n'en était pas vraiment une selon la définition sollersienne de la star qui ne comprenait que Marilyn Monroe, la Callas et peut-être Philippe Sollers. Je me souviens également de la chemise blanche et de la pâleur d'Hervé Guibert quand il confessa publiquement qu'il était atteint du SIDA.

Il me semble qu'il y avait à cette époque plus d'émissions «strictement littéraires» que de nos jours, mais peut-être aussi que la nostalgie me joue des tours. J'évoque surtout ici les chaînes françaises, or la Télévision suisse romande n'était pas en reste avec une émission séduisante et sans doute très coûteuse – ceci explique certainement sa suppression assez rapide des programmes – qui s'appelait *Hôtel* et où je vis et entendis l'écrivain égyptien de langue française Albert Cossery, qui vit toujours, pour autant qu'il soit encore en vie, à l'hôtel *Louisiane* (Paris, rue de Seine) et que l'on avait filmé d'abord assis à la terrasse du *Flore* ou des *Deux-Magots*, puis, durant la seconde partie du reportage, dans les quartiers populaires du Caire où se déroulent ses romans. Je me souviens d'avoir pensé que ce déplacement cairote avait peut-être grevé le budget de l'émission.

Bien entendu il arrive encore aujourd'hui que l'on voie des écrivains sur des plateaux de télévision, mais en général les émissions consacrées à la littérature passent soit le dimanche matin, soit très tard en soirée, ou alors, si elles ont droit à des heures de grande audience, il est rare qu'elles soient consacrées exclusive-

ment à la littérature; et on y voit, aux côtés des écrivains, des acteurs, des hommes politiques, des musiciens. On y parle de tout, et surtout de *problèmes de société*. Les écrivains à la télé font de plus en plus figure de singularités isolées, aimables, un peu encombrantes, auxquelles les journalistes laissent raconter leur petite histoire (c'est-à-dire celle de leur dernier livre) en n'hésitant pas trop à leur couper la parole. Mais il se peut qu'il en ait toujours été ainsi, même à l'époque d'*Apostrophes*. Disparaîtront-ils bientôt pour de bon des plateaux? Le succès récent des *Bienveillantes* de Jonathan Littell a montré que la présence médiatique de l'écrivain n'était pas du tout indispensable à la promotion d'un livre à succès; bien plus, que la discrétion de Littell, son retrait, aussitôt soulignés et commentés d'abondance, avaient constitué la plus efficace des publicités pour son ouvrage.

La disparition de l'auteur, que prônaient Blanchot et quelques autres, peut constituer ainsi un extraordinaire instrument de vente. Autre hypothèse, qui n'infirme pas la précédente: et si les auteurs n'étaient pas les mieux indiqués pour défendre leurs livres en public? A ce propos, je me souviens aussi (après c'est fini, promis) d'une émission d'*Apostrophes* où Milan Kundera envoya Fanny Ardant parler de son dernier livre à sa place. La présence réelle des stars à la place de celle, souvent peu ragoûtante, des écrivains, voilà qui pourrait faire exploser à la fois l'audimat et les ventes de livres. Acteurs et actrices, à vous de jouer! Deneuve, Jeanne Moreau, Alain Delon, brusquement passionnés par la relève en matière de prose française; mais aussi des débutant(e)s prometteur(e)s des studios ne rêvant que de défendre les vieilles gloires de la République des Lettres. Il existe une photographie de Marilyn Monroe en maillot de bain lisant *Ulysse*. Aurais-je plutôt dû écrire «de Marilyn lisant *Ulysse* en maillot de bain»? Tout dépend si l'on met l'accent sur le fait que Marilyn est en maillot de bain ou sur celui qu'elle lit Joyce en maillot de bain: question de point de vue en somme. Cette photo ne ferait-elle pas le meilleur des effets dans le générique d'une émission dont on espère qu'elle verra le jour? Marilyn, c'est encore mieux que Rachmaninov, non? La prochaine fois, je vous parlerai du concours Eurovision de la chanson.

IVAN FARRON

Né à Bâle en 1971, Ivan Farron obtient une licence à la Faculté des lettres à l'Université de Lausanne. Il est révélé par son premier récit, *Un après-midi avec Wackernagel*, couronné par le prix Michel Dentan en 1996. Installé depuis quelques années à Zurich, où il a écrit et soutenu une thèse sur Pierre Michon, il enseigne à l'Université de Saint-Gall. Son dernier roman, *Les Déménagements inopportuns*, paru chez Zoé en 2006, a remporté le prix Fénéon, décerné par la chancellerie des Universités de Paris.



Das Schweizer Fernsehen war sein Kind: Walter Meisterhans anlässlich dieses Interviews.

Foto: Vanda Kummer, Bern

ALS DREI JURAPFERDE DAS SCHWEIZER FERNSEHEN AUS DEM DRECK ZOGEN

Walter Meisterhans (82) ist ein Mann der ersten Stunde, ein Fernsehponier, der diesem Medium sein (Berufs-)Leben lang treu geblieben ist. Als junger Techniker war er mit dabei, als das Schweizer Fernsehen am 20. Juli 1953 in Zürich seinen Versuchsbetrieb aufnahm. Als Abteilungsleiter Technik bei SF DRS entwickelte er Anfang der 1970er-Jahre das «System Meisterhans» für die zentrale Produktion der *Tagesschau*. Das System erlaubte jeder Sprachredaktion, die zu sendenden Ausschnitte elektronisch individuell zu steuern. 1974 bis zu seiner Pensionierung 1987 fungierte er als Technischer Leiter der Radio- und Fernsehdirektion DRS.

In diesem Interview berichtet Walter Meisterhans mit ansteckender Begeisterung und einem gelegentlichen nostalgischen Augenzwinkern von seinem Werdegang und den Anfängen des Schweizer Fernsehens.

INTERVIEW: FRANCO MESSERLI, SRG SSR IDÉE SUISSE



Walter Meisterhans mit Liselotte Pulver im A.F.I.F.-Versuchsstudio. Das Bild entstand zwischen 1948 und 1951.
Foto: H. Hogg, Zürich

Wann sind Sie zum ersten Mal mit dem Fernsehen in Kontakt gekommen?

Das war 1939 an der Landi, der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich. Ich habe mir damals als 14-Jähriger ein Dauerabonnement gekauft, finanziert durch Tätigkeiten wie Milch holen und Engerlinge fangen. Ich war dann immer im Elektrizitätspavillon und bin dort aufs Fernsehen gestossen. Professor Dr. Franz Tank von der ETH hatte eine entsprechende Versuchsanlage installiert, einen sogenannten Grünlichtabtaster. Man muss sich das Ganze vorstellen wie eine Fotoautomatenkabine, in die sich eine Person hineinsetzte, von der dann im Halbdunkeln eine bewegte Porträtaufnahme gemacht wurde. Dort hat mich einmal ein Reporter gefragt, was ich dereinst werden wolle, und ich habe spontan geantwortet: Fernsehtechniker.

Das Radio hat mich an der Landi auch sehr fasziniert. Ich kann mich noch genau erinnern, dass dort in einer Art Kabarett eine «Ode an die Technik» gesungen wurde. Diese Ode hat mich mein Leben lang verfolgt, leider konnte ich sie bislang in keinem Archiv finden. Der Anfang

tönte ungefähr so: «Wenn Sie so vor dem Radiostudio stehen, können Sie auch die Männer der Technik sehen. Der Techniker hat viele Pflichten, denn er muss alles richten. Ich garantiere, dass es zischte in der Verstärkerkiste ... wenn ich nicht will, bleibt Beromünster still.»

Können Sie uns kurz erläutern, wie Sie Ihren Berufswunsch verwirklicht haben.

Zunächst habe ich eine sehr breit gefächerte Lehre als Physiklaborant gemacht. Daraufhin erlernte ich zwischen 1946 und 1951 als Mitarbeiter der Abteilung für industrielle Forschung (A.F.I.F.) des ETH-Institutes für technische Physik die Grundlagen der Fernsehtechnik und arbeitete in der Gruppe Fernsehgrossprojektion (Eidophor). Das Eidophor-Verfahren erlaubt es, Fernsehbilder in Kinoleinwandgrösse zu übertragen. Parallel dazu besuchte ich das Abendtechnikum.

Aus dieser Zeit habe ich noch ein Foto mit Liselotte Pulver und mir. Sie kam damals zu uns ins A.F.I.F.-Versuchsstudio, blutjung und auf sympathische Weise burschikos. Ich vermute, dass sie hier zum ersten Mal vor einer Kamera stand. Es war ein ganz einfach eingerichtetes Fernsehstudio, hinten war nur ein Vorhang aufgespannt. Bei der Fernsehkamera hat man durch ein Rohr auf der Seite hindurchgeschaut, denn es gab noch keine optischen oder elektronischen Sucher.

Im Mai 1951 haben meine Frau Hanni und ich geheiratet. Die Flitterwochen fielen allerdings ins Wasser, weil im Herbst jenes Jahres der Eidophor-Fernsehgrossprojektor, notabene in Farbe, funktionieren musste. Meine Kollegen und ich arbeiteten beinahe Tag und Nacht, und im Herbst funktionierte der Projektor tatsächlich.

Wie sind Sie dann zum Schweizer Fernsehen gekommen?

In der A.F.I.F. lernte ich den späteren PTT-Techniker Hansruedi Züst kennen, der 1952 vom Bundesrat den Auftrag erhalten hatte, einen TV-Sender auf dem Uetliberg und ein Fernsehstudio einzurichten. Er fragte mich dann, ob ich sein Assistent werden wolle für den Aufbau des Fernsehens. Angefangen habe ich am 1. April 1953. Das Fernsehstudio wurde in der ehemaligen Tennishalle des Hotels «Bellerive» eingerichtet. Die technische Ausrüstung kam aus England. Die Fernsehkameras verfügten über eine sogenannte Super-Orticone-Röhre zur Bildaufnahme. Diese Röhren waren sehr delikate und kosteten – bei nur 500 Brennstunden garantierter Lebensdauer – rund 6000

Franken. Ich kann mich noch erinnern, wie wir diese Röhren wie einen Säugling im Arm zur Kamera getragen und dort eingebaut haben.

Erinnern Sie sich noch an die damalige Arbeitsatmosphäre im Studio Bellerive?

Wir waren wie eine grosse Familie. Eduard Haas, der Programmleiter des Fernsehversuchsbetriebs, war sehr grosszügig, ein ganz feiner Chef, der seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter äusserst selbstständig wirken liess. Das gilt auch für Hansruedi Züst. Dank der Aufgeschlossenheit von Herrn Haas konnte ich an den Programmsitzungen teilnehmen; da sassen dann jeweils etwa 20 Personen in einem kleinen Büro am Boden. So war ich am Puls des Programms und konnte bei dessen Umsetzung besser mithelfen. Fernsehen ist Teamwork, wie ein Räderwerk, wenn einer an seinem Ort versagt, ist die ganze Sendung im Eimer. Darum hatten wir ein sehr grosses Verantwortungsbewusstsein. Wir sind am Abend nie nach Hause gegangen, bevor nicht alle Geräte repariert waren.

Ich habe gelesen, dass schon bald nach Beginn des Versuchsbetriebs ein Reportagewagen angeschafft wurde.

Das stimmt, und dazu gibt es eine amüsante Geschichte und ein schönes Foto. Im Herbst 1954 an der Landwirtschaftlichen Ausstellung in Luzern sank der neue, mit drei Kameras bestückte Television-Reportagewagen im durchnässten Boden ein. Alle unsere Bemühungen, das Fahrzeug wieder flottzukriegen, scheiterten, bis einer die rettende Idee hatte: Die «Rösseler» spannten drei kräftige Pferde vor den Reportagewagen, und diese zogen ihn tatsächlich aus dem Morast. Statt aber anzuhalten, drehten die Pferde mit fliegenden Mähnen im vollen Stadion unter tosendem Applaus eine Ehrenrunde. Der Chauffeur des tonnenschweren Reportagewagens stand zwar voll auf der Bremse, konnte jedoch die Schmach nicht verhindern. Tags darauf lauteten die Schlagzeilen in den Zeitungen: «Drei Jurapferde ziehen das Schweizer Fernsehen aus dem Dreck.» Damit wurde auch auf die damals noch ungelöste Finanzierung des Fernsehens angespielt.

Wie wurden die in den Anfängen des Fernsehens ausgestrahlten Sendungen aufgezeichnet?

Zunächst konnte nur live gesendet werden. Dann kam die Filmaufzeichnung, im Prinzip nichts anderes als ein kleiner Bildschirm, d.h.

eine Röhre, die ein ganz helles Bild erzeugte, welches mit zwei Filmkameras abgefilmt wurde. Der Ton dazu wurde jeweils synchron auf einem separaten Magnetfilm aufgenommen (Sepmag).

Wann kam die Videoaufzeichnung?

Gegen Ende der 1950er-Jahre kam die magnetische Bildaufzeichnung. Doch die Magnetbänder waren sehr teuer und wurden daher mehrfach verwendet. Natürlich gab es bereits Regeln, was gelöscht werden darf und was nicht. Doch die Einschätzung, was erhaltenswert sei, war damals eine ganz andere als heute. So wurden viele wichtige Aufnahmen aus Geldmangel gelöscht.



An der Landwirtschaftlichen Ausstellung 1954 in Luzern ziehen drei Pferde den Reportagewagen des Schweizer Fernsehens aus dem aufgeweichten Boden.

Foto: SF

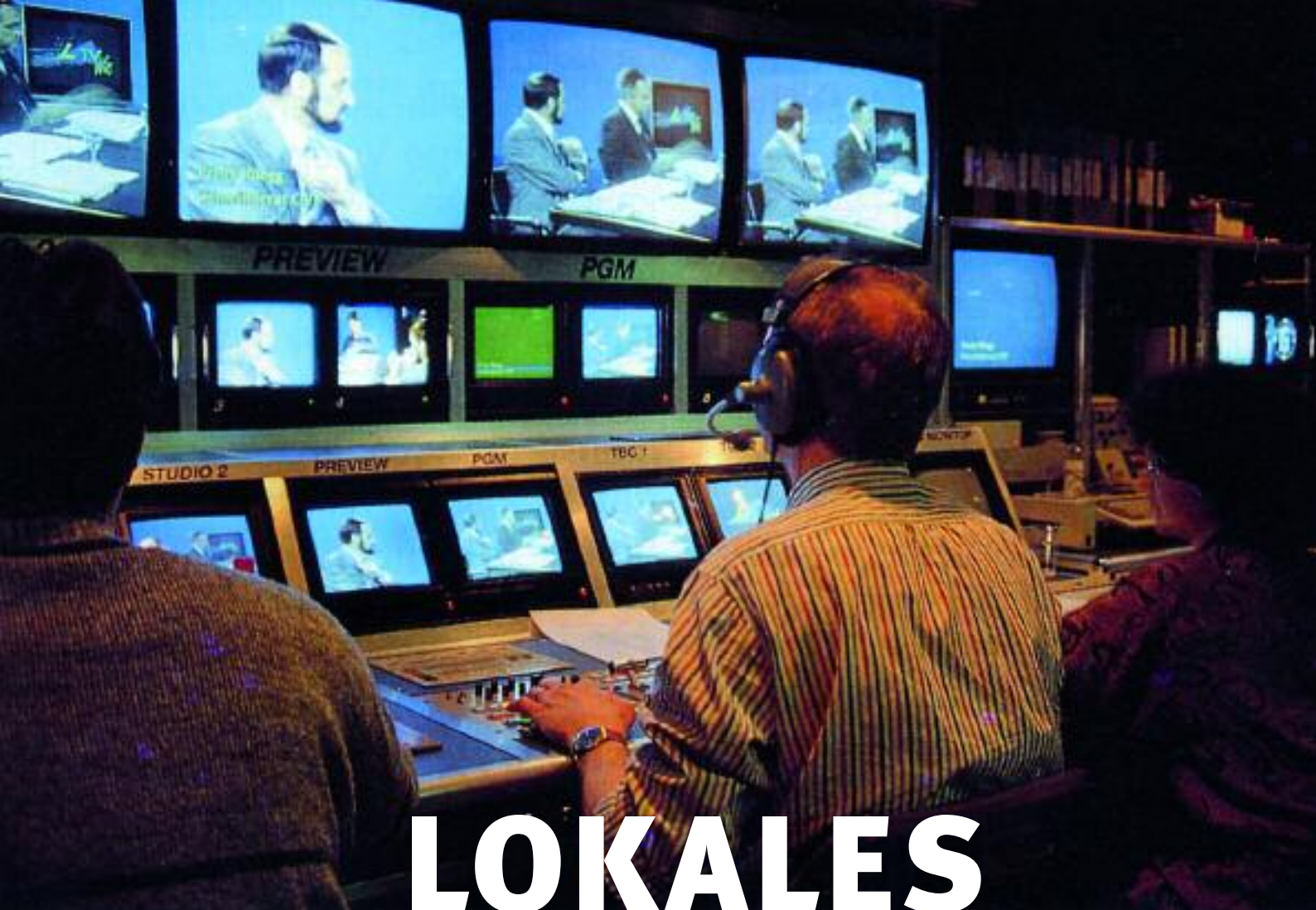
Gibt es noch audiovisuelle Dokumente im Zusammenhang mit Ihrer Tätigkeit?

Was die Technik anbelangt, so habe ich vor meiner Pensionierung 1987 versucht, die diesbezüglichen Filme zu retten. Ich habe sie teilweise überspielen lassen, genau bezeichnet und dann dem Archiv übergeben. Darunter befindet sich auch die Aufzeichnung der ersten Live-Übertragung des Lauberhornrennens (1960).

Wenn Sie Ihr Berufsleben in einem Satz zusammenfassen müssten, wie würde er lauten?

Ich würde alles nochmals genau gleich machen.

Das Interview fand am 21. April 2007 in Zürich statt.



Blick in den Regieraum
von Tele Wil (1990).
Foto: Stadtarchiv Wil

LOKALES FERNSEHEN: TELE WIL (1980–1997)



EDZARD SCHADE,
MEDIENFORSCHER

Als just vor einem Jahrzehnt Tele Wil seinen Sendebetrieb einstellte, endete eines der ältesten Lokalfernsehprojekte der Schweiz. Davon übrig geblieben ist ein umfangreiches Bandarchiv.

Heute lagern im Stadtarchiv Wil rund 900 Kassetten mit weit über 1000 Stunden Sendungen, welche den von 1980 bis Ende 1997 dauernden Sendebetrieb dokumentieren. Von diesem einzigartigen Videobestand sind lediglich die ältesten 50 Kassetten aus den Jahren 1980 bis 1982 digitalisiert und somit für eine Langzeitarchivierung aufbereitet. Das Wiler Stadtarchiv initiierte 1999 zusammen mit Memoriav diese Rettungsaktion, die vom

BAKOM finanziell unterstützt wurde. Der grosse Rest der Sammlung droht jedoch ohne weitere Investitionen in die Digitalisierung über kurz oder lang verloren zu gehen. Obschon die Digitalisierung heute einiges rationeller verläuft als noch Ende der 1990er-Jahre, dürfte dazu sicher ein fünfstelliger Betrag nötig sein. Da stellt sich die Frage, ob sich entsprechende Investitionen rechtfertigen und schliesslich finanzieren lassen.

Einzigartige Quellen für die Stadt- und Zeitgeschichte ...

Der Wiler Stadtarchivar, Werner Warth, hatte selber nie aktiv am Wiler Lokalfernsehen mitgearbeitet. Die Bedeutung der historischen Sendungen für die Stadtchronik konnte er jedoch als regelmässiger Zuschauer abschätzen. Nach dem Ende von Tele Wil engagierte er sich letztlich erfolgreich für die Rettung des Sendearchivs. Er erinnert sich noch gut an die Schwierigkeiten bei der notfallmässigen Rettungsaktion von 1998. Das Bewusstsein für den Wert dieser Unikate sei damals mehrheitlich gering gewesen, erklärt er: «Tatsächlich ist der Bestand insgesamt schlecht dokumentiert und erschlossen, was die Archivarbeit auch heute noch erschwert.» Dennoch greife er als Stadtarchivar für Ausstellungsprojekte und Publikationen gerne immer wieder auf diese einzigartige Videodokumentation der 1980er- und 1990er-Jahre zurück. Dies könne jedoch bislang leider nur begrenzt systematisch erfolgen.

Für die Wiler Lokalgeschichte scheint diese Sammlung gemäss den Berichten des Stadtarchivars durchaus bedeutsam zu sein. Das Videoarchiv liefert aber darüber hinaus für die Zeitgeschichtsforschung facettenreich Einblick in die schweizerische Alltagskultur. Eine Digitalisierung und Langzeitarchivierung würde sich von daher rechtfertigen. Der Stadtarchivar ist jedoch sehr skeptisch, ob sich in nächster Zeit lokale oder kantonale Geldgeber für ein entsprechendes Projekt finden liessen. Damit stellt sich die Frage, inwiefern der Erhalt eines solchen Bestandes auch aus nationaler oder eventuell wissenschaftlicher Perspektive von Interesse sein könnte.

... und exemplarische Dokumente für die Kommunikationswissenschaft

Das Bandarchiv vom Wiler Lokalfernsehen könnte nach erfolgter Langzeitarchivierung für die Wissenschaft durchaus Dokumente für innovative medienhistorische Analysen bieten. So ist die Programmentwicklung des Lokalfernsehens in der Schweiz insgesamt kaum wissenschaftlich untersucht. Eine Aufarbeitung der Entwicklungsgeschichte in den 1980er- und 1990er-Jahren wäre gerade in medienpolitischer Hinsicht aufschlussreich, da nichtkommerzielle Projekte wie das Wiler Lokalfernsehen von den Bundesbehörden ursprünglich als wichtiger Pfeiler der schwei-



Talksendung auf Tele Wil (1990). Foto: Stadtarchiv Wil

zerischen Medienlandschaft vorgesehen waren. Ein Kernproblem der mediengeschichtlichen Aufarbeitung bildet die schwierige Quellenlage. So könnte mit Hilfe des Sendearchivs von Tele Wil exemplarisch aufgezeigt werden, wie sich Lokalfernsehen in der Schweiz in den 1980er- und 1990er-Jahren entwickelte.

Das Archiv dokumentiert über 17 Jahre lokale Fernsehberichterstattung über Kultur (Pop-, Rock- und Klassikkonzerte, Kindertheater, Künstlerporträts teilweise mit überregionaler Bedeutung u. a.), Sport, Gewerbe, Kommunales (Verkehrs- und Stadtplanung, Zivilschutz u. a.), Politik (Wahlen und Abstimmungen) und Soziales. Für die Wissenschaft von besonderem Interesse sind Sendefässer, die über längere Zeit periodisch produziert und ausgestrahlt wurden. Mit der Wiler Sendung «Monatsmagazin» (ab 1996 «Regionalmagazin») liegt ein Sendefäss vor, das sich für eine systematische Langzeitanalyse von exemplarischem Charakter eignen könnte.

Pionierprojekt für lokales Bürgerfernsehen

Die Geschichte von Tele Wil illustriert eine wichtige Phase der schweizerischen Rundfunkentwicklung. Das Wiler Lokalfernsehen zählt nämlich zu den Pionierprojekten für lokales Bürgerfernsehen. Es entstand 1980 auf Initiative zweier gemeinnütziger Organisationen. Neben der Schweizerischen Staatsbürgerlichen Gesellschaft engagierte sich vor allem die Stiftung Dialog, die sich seit 1975 für das politische Verständnis der Jugend für wirtschaftliche, soziale und kulturelle Zusammenhänge ein-



Redaktionssitzung (1990). Foto: Stadtarchiv Wil

setzte. Ihnen gelang es, die Gemeinde Wil als Partnerin für den vorerst auf ein Jahr befristeten Lokalfernsehversuch zu gewinnen. Die rechtliche Grundlage für das Wiler Bürgerfernsehen bildete die bundesrätliche Kabelrundfunk-Verordnung von 1977, mit der erstmals Konzessionen für die Veranstaltung und Verbreitung lokaler Radio- und Fernsehprogramme über konzessionierte Gemeinschaftsantennen-Anlagen erteilt werden konnten. Die Verordnung löste keinen Radio- und Fernseh-Gründerboom aus, vor allem weil die Finanzierung über Werbung ausgeschlossen war. Gleichzeitig machten die Bundesbehörden anspruchsvolle programmliche Auflagen. In der Konzession vom 20. Juni 1980 hiess es: «Das Programm hat zur Meinungsbildung über Fragen des lokalen Zusammenlebens beizutragen, das Verständnis für die Anliegen der Gemeinschaft zu fördern und den Belangen des lokalen kulturellen Lebens Rechnung zu

tragen. Mindestens ein Drittel der gesamten wöchentlichen Sendezeit ist dieser Aufgabe vorzubehalten.» Der Konzessionsgeber schrieb den Wiler FernsehmacherInnen zudem vor, dass für das Projekt eine Trägerschaft und eine Programmkommission zu bestellen sei. Die Programmkommission erhielt u.a. eine zentrale Integrationsfunktion: «Sie hat insbesondere für die Berücksichtigung der Wünsche und Anregungen aus der Bevölkerung des Verbreitungsgebietes zu sorgen und deren grundsätzliches Zugangsrecht zum Programm zu sichern.» Zu den Grundprinzipien des Wiler Bürgerfernsehens zählten dann auch der freie Zugang und die Gewährleistung der freien Meinungsäusserungsfreiheit in Eigenverantwortung. Eine Programmkommission aus Vertretern von Vereinen, Parteien, Korporationen und der Presse begleitete das Projekt bzw. die Programmschaffenden. Die Konzession enthielt zudem einen Passus, der die Betreiber des Wiler Lokalfernsehens verpflichtete, sich bei einer allfälligen wissenschaftlichen Begleituntersuchung kooperativ zu verhalten. Das Eidgenössische Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartement gab tatsächlich eine Begleitstudie¹ in Auftrag, die das erste Jahr des Wiler Bürgerfernsehens reichhaltig dokumentiert. Die Bundesbehörden versprachen sich nämlich vom Pionierprojekt Aufschlüsse für ihre künftige Rundfunkpolitik.

Das Wiler Lokalfernsehversuchsprojekt war eine Erfolgsgeschichte, denn es entwickelte im Laufe seiner einjährigen Versuchsphase eine starke Eigendynamik. Nach dem Rückzug der Schweizerischen Staatsbürgerlichen Gesellschaft und der Stiftung Dialog erfolgte 1981 zur breiteren gesellschaftlichen Abstützung des Projektes die Gründung des Trägervereins «Offener Kanal Wil». Wie sich das ursprüngliche Bürgerfernsehen in den folgenden 16 Jahren weiterentwickelte, ist bis heute noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet. Neben schriftlichen Unterlagen wie Dokumente, Akten oder Protokolle bietet das Sendearchiv dazu eine unersetzbare Quellengrundlage.



Das Logo von Tele Wil.
Foto: Stadtarchiv Wil

1 Hunziker, Peter / Schors, Horst Willi (1983): Lokales Bürgerfernsehen. Die Wil-Studie. Aarau: Sauerländer.



EGERKINGEN STATT MIAMI

DIE SCHWEIZ UND IHRE SERIEN

Die Zeiten, da Fernsehserien als kulturelle Verfallserscheinung betrachtet wurden, sind längst vorbei. Mittlerweile wird auf jedem Bildungsniveau gerne und ausführlich über Serien gefachsimpelt, und als Banause gilt nunmehr, wer hier nicht mitzureden weiss.

Das aktuelle Interesse für Serien hat freilich gute Gründe. Hatte Hollywood einst das Fernsehen als Abklatsch belächelt, so ist es nun selbst zu dessen Epigone geworden: Alte Serien werden zu Kinofilmen aufgeblasen, dafür findet man originelle Ideen unterdessen eher bei den Fernsehanstalten als den grossen Produktionsstudios. Serien wie «Deadwood», «CSI» oder das brillante Mafiaepos «The Sopranos» sehen dank neuen technischen Mitteln nicht nur aus wie grosses Kino, sondern sind oft auch spannender als dieses.

Die neue Lust an der Serie hat indes auch eine nostalgische Seite: Wer sich an die Mehrteiler erinnert, mit denen er gross geworden ist, versichert sich dadurch seiner Geschichte. Die Serien von einst versprechen kuschelige Geborgenheit, und so verwundert es nicht, dass die DVD-Läden entsprechend bestückt sind mit alten TV-Hits von A wie «A-Team» bis Z wie

«Die rote Zora». Doch wenn es offenbar eine Funktion der Fernsehserien ist, Identität zu stiften, lässt sich auch die Mentalität eines Landes anhand seiner TV-Geschichten untersuchen.

«Polizischt Wäckerli» – die erste Schweizer Soap

Wie überall hat auch in der Schweiz das Genre der Fernsehserie seinen Ursprung in den Hörspielserien der 50er-Jahre. Freilich waren schon da die Differenzen zwischen den Schweizerischen Hörstücken und jenen aus dem Ausland sprechend: Während in Amerika der maskierte Rächer «The Green Hornet» über den Äther auf Verbrecherjagd ging und in England der elegante Privatdetektiv Paul Temple bei einem Glas Martini Mordfälle löste, hatte die Schweiz 1950 einen ungleich helvetischeren Hörspiel-Kriminalisten: den behäbigen «Polizischt

Jörg Schneider als Koni Frei und Silvia Jost als Erika Brunner in der Schweizer Fernsehserie «Motel», 1984. Foto: SF



JOHANNES BINOTTO,
FILMPUBLIZIST



Schaggi Sträuli in der Rolle des Polizisten Wäckerli.

Foto: Schweizer Filmarchiv, Lausanne

JOHANNES BINOTTO

Geboren 1977 nicht in Egerkingen, sondern im luzernischen Hitzkirch, schreibt als freier Filmpublizist für diverse Zeitungen und Zeitschriften, darunter die *Neue Zürcher Zeitung* und das *Film-Bulletin*.

Wäckerli», der statt in New Yorker Gassen oder Londoner Nachtclubs bloss bei der Bäckerei Büttikofer nebenan zu ermitteln hat – notabene wegen einem Diebstahl über 50 Franken. Die Geschichte um den raubeinigen, aber herzensguten Landjäger war ein derartiger Strassenfeger, dass selbst Parlamentssitzungen und Sportveranstaltungen an die Sendezeit angepasst wurden. Es war denn auch «Wäckerli», der es zur ersten regelrechten Schweizer Soap gebracht hatte. Der Begriff «Soap» oder «Seifenoper» kommt bekanntlich daher, dass die ersten Hörspiel- und Fernsehserien hauptsächlich Werbevehikel für Waschmittelhersteller waren. Als eben solche PR-Figur hat auch der «Polizist Wäckerli» nach dem Radioerfolg den Weg ins Kino gefunden: in kurzen Werbefilmen, in denen der Polizist jeweils einen Fall löste, der sich auf die eine oder andere Art ums Waschmittel Radion drehte. Den Eindruck einer Seifenoper vermittelten die Abenteuer des wackeren Ordnungshüters allerdings auch dann noch, als er mit Kurt Frühs Spielfilm «Polizist Wäckerli» von 1955 vom Vorprogramm ins Hauptprogramm des Kinos wechselte. In den frühen 60er-Jahren endete die Karriere des Dorfpolizisten schliesslich auch in jenem Medium, das er immer schon

vorzubereiten geholfen hatte: «Wäckerli» wurde zur Fernsehserie.

Mit den Realitäten der Gegenwart hatte der betuliche Dorfkrimi mittlerweile freilich kaum mehr etwas zu tun. Wie wenig, wurde den Fernsehzuschauern an einem Abend im November 1963 schlagartig bewusst: Zeitzeugen erinnern sich, dass ausgerechnet eine Folge der «Wäckerli»-Serie lief, als das Schweizer Fernsehen sein Programm unterbrach, um über das Attentat auf John F. Kennedy zu berichten. Statt gemütlicher Dorfintrige zeigte der Bildschirm plötzlich die ungemütliche Weltpolitik – so schockartig wie hier ist wohl selten eine Fernsehserie der Verharmlosung überführt worden.

Reduit-Fernsehen

Doch trotz solcher Zusammenstösse zwischen Klischee und Realität zeigten die Schweizer Fernsehserien auch weiterhin eine heile Welt längst vergangener Tage. Franz Schnyders 12-teilige Serie «Die sechs Kummerbuben» von 1968 gab sich zwar einen zeitgenössischen Anstrich, die Geschichte einer armen Familie, die um ihr kleines Häuschen bangt, erwies sich trotzdem als reine Verklärung. Der Familienvater ist zwar nicht Bauer, sondern Bauarbei-

ter, die Kinder tragen keine «Chuttelis» sondern T-Shirts, und statt dem Armenhaus droht die Mietskaserne, doch trotz solcher Zugeständnisse an die Gegenwart war die «Kummerbuben»-Serie gleichwohl nichts anderes als eine offensichtliche und leider miserabel gemachte Imitation jener Gotthelf-Romane, mit deren Kinoadaptation Franz Schnyder in den 50er-Jahren berühmt wurde. Die Sehnsucht nach der scheinbar so guten alten Zeit – die ja bereits bei Gotthelf gar nicht so wohligh ist – muss schon enorm gewesen sein, anders lässt sich der Erfolg dieses Mehrteilers kaum erklären. Ein aus dem Fernsehmaterial zusammengestiefter Spielfilm, der zeitgleich mit der Serie in die Kinos kam, hatte hingegen kaum Erfolg. Dieses ungewöhnliche Experiment, den gleichen Film in einer Langfassung am Fernsehen und einer Kurzfassung im Kino zu zeigen, führt vor, wie unterschiedlich die beiden Medien Ende der 60er-Jahre funktionierten: Die grosse Leinwand gehörte dem jungen Schweizer Film und seinen sperrigen Themen, der gemütliche Heimatkitsch hingegen fand im Fernsehen sein Reduit.

Dass es indes nicht nur bei Kummers auf dem Land, sondern auch in Zürich gemütlich sein kann, bewies Anfang der 70er-Jahre die Serie «Ein Fall für Männli». Trotz zeitgenössisch-urbanem Ambiente funktionierte das Leben noch nach Dorfgesetz. Und auch wenn der von Ruedi Walter gespielte Privatdetektiv Max Männli und seine energische Sekretärin Rosa (Margrit Rainer) einmal mit 2 CV, Töff, Fahrrad und zu Fuss mögliche Fluchtwege abrasen: In den jeweils halbstündigen Folgen der Serie kam kaum jemand ins Schwitzen, weder die Figuren noch die Zuschauer.

Heisse Themen bei der Autobahnausfahrt

Hitzig wurde es in der Schweizer Serienzunft erst, als am 8. Januar 1984 die erste Folge von «Motel» über den Sender ging. So hip war das Schweizer Fernsehen seither niemals mehr: Ein digitaler Schriftzug erschien zu Beginn über dem Asphalt der Autobahn, und dazu waberten die Gitarrenklänge von *Dire Straits*, ausgerechnet jener Band, die kurz danach auch die Hochglanzaufnahmen der amerikanischen Polizeiserie «Miami Vice» veredelte. Doch statt im schwülen Miami spielte «Motel» im grauen Egerkingen, und anstelle des gebräunten Don Johnson in seiner Corvette kam als Protagonist der gemütliche Jörg Schneider mit dem Zug – besser kann man dem Ideal helvetischer Bescheidenheit nicht entsprechen. Manchen war der intime Blick in

Küche und Schlafzimmer eines Autobahnhotels trotzdem zu gewagt: Jörg Schneider mit einer barbusigen Freundin im Bett, so was reichte in der Schweiz der 80er-Jahre noch für einen handfesten Skandal. Und als schliesslich in einer Folge sanft das Thema Homosexualität angedeutet wird, kennt der Zorn der Presse, allen voran *Blick*-Chefredaktor Peter Uebersax, keine Grenzen mehr. Gerade die hohen Ansprüche der Serienmacher, einen Schweizer Alltag zu zeigen, der nicht pantoffelwarm und kuschelig ist, wurden der Serie zum Vorwurf gemacht. Auch den gerne unterschätzten Hauptdarsteller Jörg Schneider, der hier seine dramatischen Fähigkeiten unter Beweis stellt, wollte man lieber so haben, wie man ihn schon kannte: als lustigen Kasperli. Heute hingegen weiss man, dass das Schweizer Fernsehen mit «Motel» für einmal seiner Zeit voraus war: Erfolgreiche deutsche Dauerserien wie «Lindenstrasse» oder «Gute Zeiten, schlechte Zeiten» haben später ebenso eifrig wie schamlos bei «Motel» abgekupfert. Mit vollem Erfolg: die Imitate sind Kult geworden und machen noch heute Profit, ihr Schweizer Vorbild hingegen haben leider die meisten vergessen.

«Pingu» Superstar

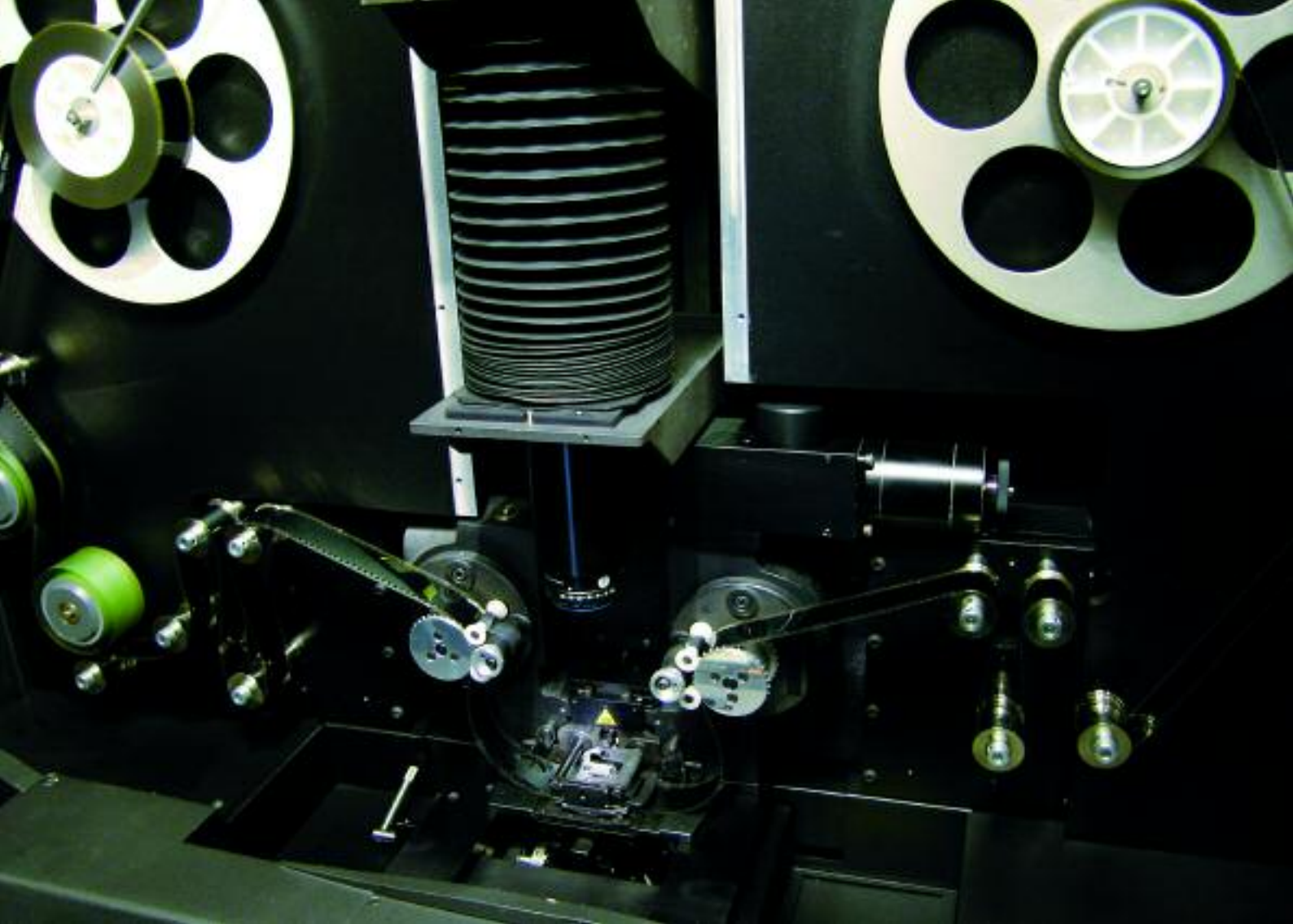
Auch wenn seither die Fernsehserien von «Die Direktorin» über «Fascht e Familie» bis «Lüthi und Blanc» zahlreicher und aufwendiger geworden sind, ein wirklich grosser Serienwurf ist seit «Motel» nur noch einmal gelungen, und zwar mit einem kleinen Protagonisten aus Knetmasse.

Mitte der 80er-Jahre hatten zwei Redaktoren des Kinder- und Jugendprogramms vom Schweizer Fernsehen zusammen mit dem Künstler Otmar Gutmann den Pilotfilm einer Serie über einen kleinen Pinguin gemacht. Doch die Sendeleitung war nicht interessiert, und der Film landete in der Schublade. Erst als die Macher ihren «Pingu» ans Kinderfestival in Berlin schickten, wo dieser prompt einen Preis gewann, erkannte man das Potenzial des trötenden Lausbuben aus der Antarktis. Heute gehört «Pingu» einem international operierenden Firmenkonglomerat, genannt «The Pygos Group», die den Markt mit «Pingu»-Produkten richtiggehend überschwemmt. Das Schweizer Fernsehen hat sich einmal mehr eine innovative Idee billig abluchsen lassen. Aber immerhin ist so geglückt, wovon man hierzulande nie zu träumen wagte: eine Schweizer Fernsehserie wird zum Welterfolg. «Pingu» Superstar ist überall. In Egerkingen ebenso wie in Miami.



Sendungssignet «Motel»

Foto: SF



DIGITALISIERUNG VON FILM

Dank der rasanten Entwicklung technischer Möglichkeiten und dem gängigen Trend folgend wird heute auch im Filmbereich viel digital gearbeitet und altes und modernes Filmmaterial digitalisiert. Dies geschieht bei den verschiedenen Anwendergruppen aus unterschiedlichen Motiven. Ausgangslage und Ziele sind unterschiedlich und genauso die gängigen Missverständnisse, was die Vorteile und Möglichkeiten der digitalen Technologien angeht.



DAVID PFLUGER,
SWISS EFFECTS

Im professionellen Bereich, also der Filmproduktion für Kino und Fernsehen, steht heute eine Palette von digitalen und analogen Aufnahmetechniken verschiedenster Qualitäten zur Verfügung. Die besten Ergebnisse erzielt man nach wie vor mit der Aufnahme auf Film. Auch im Projektionsbereich ist die Filmprojektion generell immer noch der digitalen Projektion überlegen. Es wird aber oft mit der Technik des «Digital Intermediate» (DI) gearbeitet, d.h., dass das belichtete Filmnegativ abgetastet und dann digital weiterverarbeitet wird.

Für die Auswertung im Kino werden die Daten dann wieder auf einen Filmstreifen ausbelichtet. Zur Auswertung im Fernsehen oder als Verkaufs-DVD wird die Abtastung entsprechend digital weiterverarbeitet. Der qualitative Flaschenhals dieser Produktionskette liegt im Allgemeinen bei der Abtastung des Negativs, also der Digitalisierung. Theoretisch können heute mit modernen Mitteln in der Filmabtastung zwar exzellente Resultate erzielt werden, jede Produktion wird aber je nach vorhandenem Budget Abstriche machen, die folglich Einfluss auf die Qualität des Endproduktes haben. Entsprechend werden unterschiedliche Lösungen angeboten. Diese stellen immer einen Kompromiss zwischen Machbarkeit, Preis, Geschwindigkeit und Bildqualität dar. Auch die verwendete Software sowie der technische Workflow zur Lichtbestimmung und Herstellung von Effekten kann die Qualität beeinträchtigen. Hier sind Spezialistenwissen über die Vor- und Nachteile der verschiedenen

Systeme und das Erörtern eines optimalen Produktionsablaufs unerlässlich. Die letztendlich gewählte Methode ist auch in diesem Fall kaum je ein reiner Qualitätsentscheid.

Solange am Ende der Produktion noch ein analoger Träger steht, liegt damit ein Master-Element vor, das auch aus archivarischer Sicht eine Zukunft hat. Es bleibt noch die Frage, ob und wie sich die Zwischenelemente des Herstellungsprozesses respektive die Information über diese Arbeitsabläufe archivieren lassen. Zwischenstufen der klassischen Film-postproduktion sind grösstenteils auch Filmstreifen, beim «Digital Intermediate» sind es dem herrschenden Stand der Technik entsprechend verschiedenste Datenformen und Träger. Eine Vielfalt, die noch über die der digitalen Filmformate hinausgeht.

«Retten Sie Ihre Filme, bevor es zu spät ist! Wir machen Kopien für Sie auf DVD!»

Im Amateurbereich ist die Aufnahme heute zu fast 100 Prozent auf digitale Träger umgestellt. Abtastungen werden nur gemacht, um altes Schmalfilmmaterial auf modernen Sichtungsgaräten betrachten zu können und es allenfalls neu digital zu editieren. Es besteht leider auch die gängige Fehlmeinung, man würde durch das Digitalisieren das alte Material «für die Zukunft retten». Dies wird natürlich auch durch die entsprechenden Industriezweige kräftig geschürt, da sich so Geld verdienen lässt. Das Resultat dieser Strategie ist jedoch aus archivarischer Sicht mehr als problematisch, da es dazu führt, dass die Leute das Filmmaterial nach der Abtastung als obsolet betrachten und es vernachlässigen oder sogar entsorgen.

In der Werbung für Abtastdienstleistungen wird auf den fragilen Zustand der Filme hingewiesen. Diese sind zwar je nachdem schon 30 bis 40 Jahre alt (bis zu 70 Jahre bei 8 mm), aber meist in ausserordentlich gutem Zustand. Kritisch sind allenfalls die Klebestellen, die oft eher unprofessionell gemacht wurden, was ja in der Natur der Sache liegt. Was die Farben anbetrifft, gibt es im Amateurfilmbereich eine glückliche Besonderheit, nämlich den Kodachrome-Film, ein Umkehrfilm, der äusserst verbreitet war. Es handelt sich um einen speziellen Farbfilm, dessen Produktion übrigens erst letztes Jahr eingestellt wurde. Seine Farben sind ausserordentlich stabil, und somit sind viele der Super-8- und 16-mm-Amateurfilme

farblich von besserer Qualität als professionelle Filmkopien aus derselben Zeit. Kurz gesagt: Die Filmstreifen werden auch noch ihre aus der Digitalisierung resultierenden Band- oder DVD-Kopien überdauern.

Die digitale Bearbeitung ist einfach praktischer!

«Praktisch» und «einfach» sein in Bezug auf die Verarbeitung ist kein absoluter Begriff, da es stark davon abhängt, wie Arbeitsabläufe eingespielt sind und wie sie konkret angeboten werden. Natürlich ist es heutzutage für Amateure einfacher, mit Video zu filmen und digital nachzubearbeiten, als mit Super 8 aufzunehmen und mechanisch zu schneiden, weil die heutige Arbeitskultur generell stark auf das Arbeiten mit dem Computer ausgerichtet ist und weil entsprechende Services und die passende Infrastruktur stark ausgebaut sind. Für die Bearbeitung von Schmalfilm muss man sich die Geräte secondhand besorgen und die Services oftmals im Ausland zusammensuchen. Ob der Vorgang des Editierens digital oder analog grundsätzlich einfacher und praktischer ist, ist keine Frage, die sich absolut beantworten lässt.

Wieso hat sich Video denn überhaupt durchgesetzt, wenn es ja gar nicht einfacher und billiger ist? Einerseits wegen dem erwähnten Wandel zu digitaler Verarbeitung in allen Bereichen des Lebens, welche die digitale Filmverarbeitung als weiteren Zusatz einfach einfügen lässt. Dazu kommt, was wohl in dieser ganzen Entwicklung zentral ist, ein wirtschaftliches Interesse der Industrie, neue Techniken einzuführen, um dann entsprechend Hard- und Software verkaufen zu können. Um neue Entwicklungen und Geräte lässt sich in unserer auf «Fortschritt durch Technik» fixierten Gesellschaft schnell ein Hype aufbauen. Modern gilt dann automatisch als besser.

Bei der Filmdigitalisierung ist es wie bei andern Digitalisierungstechnologien: Sie bietet in gewissen Fällen überzeugende Vorteile, muss aber der individuellen Situation entsprechend angewendet werden, da die Vorteile durch ein fehlerhaftes oder fehlendes Gesamtkonzept sehr schnell zunichtegemacht werden können. Ausserdem ist die digitale Bildverarbeitung eine sehr junge Technologie und steckt eigentlich noch in den Kinderschuhen. Sie ist einem rasanten Wandel unterworfen, was die Arbeit damit erschwert.

Beweggründe, Filmmaterial zu digitalisieren:

Professionelle Postproduktion:

- Kreieren von Looks und Effekten und allenfalls Korrekturen, die man analog nicht generieren kann.

Die vielfältigen Möglichkeiten der Korrektur von Fehlern hat auch dazu geführt, dass eine Tendenz dazu besteht, Schwächen durch mangelnde Sorgfalt oder Kenntnisse auf dem Dreh in der Postproduktion ausbügeln zu wollen («Fix it in post!»).

- Fernseh- und DVD-Auswertung.
 - Verlustfreies Ziehen von Kopien.
 - «Der Einfachheit halber.»
- Auch bei Profis geistert die Fehlmeinung herum, digitale Filmverarbeitung sei billiger, einfacher und besser. Kommentar dazu siehe Haupttext.

- Filmrestaurierung.
- Die digitalen Werkzeuge sind eine wertvolle Ergänzung für die Filmrestaurierung. Es ist jedoch Vorsicht geboten, da es einen gravierenden Unterschied zwischen einer Filmrestaurierung und dem «Zurechtmachen für eine Wiederauswertung» gibt.

- Zurzeit noch selten: Digitalisierung für digitale Projektion.
- Die Kinowerbung in der Schweiz wird seit einiger Zeit digital projiziert. Am Anfang der meisten dieser Produktionen stehen aber nach wie vor Filmaufnahmen. Festivals bieten im Allgemeinen heute beide Möglichkeiten an.

Amateure:

- Herstellung von Sichtungskopien. Die Sichtung belastet das Original nicht.
 - Verlustfreies Ziehen von Kopien.
 - Die technische Ausführung der Sichtung entspricht dem modernen Stand.
- Es wird heutzutage als einfacher empfunden, eine DVD vorzuführen als einen Super-8-Film.
- Filme «für die Zukunft retten».
- Wie im Haupttext erwähnt ein problematisches Missverständnis.

MEMORIAV-PROJEKTE IM BEREICH VIDEO / TV

PROJETS MEMORIAV DANS LE DOMAINE VIDEO / TV

PROGETTI DI MEMORIAV NEL CAMPO DEL VIDEO / TV

Weitere Informationen
zu den einzelnen Projekten:
Informations supplémentaires
sur les différents projets:
Altre informazioni sui singoli
progetti:
www.memoriav.ch

LAUFENDE PROJEKTE PROJETS EN COURS PROGETTI IN CORSO

VIDEOWOCHEN WENKENPARK

Vorprojekt zur Erhaltung von Videodokumenten des Festivals, das in den 1980er-Jahren in Basel stattfand.

Zuständige Institution: Fachhochschule Nordwestschweiz

WERKE VON JEAN OTTH

Restaurierung der Halb Zoll-Originale des Schweizer Videokunst-Pioniers Jean Otth.

Zuständige Institution: Hochschule der Künste, Bern

ERHEBUNG LOKAL- UND REGIONALFERNSEHEN

Inventarisierungsarbeiten im Bereich Lokal- und Regionalfernsehen.

Zuständige Institution: Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung der Universität Zürich IPMZ, Zürich

CARREFOUR TSR, 1961–1973

Lancée le 6 janvier 1961, «Carrefour» était une émission d'actualité régionale diffusée à raison de deux, puis de trois jours par semaine.

Institutions responsable: SRG SSR idée suisse / Télévision suisse romande

EMISSIONI REGIONALI TSI

Le emissioni «Venerdì live», «A conti fatti», «Dibattiti su votazioni» e «il quotidiano» saranno digitalizzate, catalogate e rese accessibili.

Istituzione responsabile: SRG SSR idée suisse / Televisione svizzera di lingua italiana

ARCHIVIO VIDEOART FESTIVAL LOCARNO

Digitalizzazione di una parte della collezione VideoArt Festival Locarno.

Istituzione responsabili: Museo cantonale d'Arte, Lugano; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève

IMVOCS – STIMMEN UND BILDER DER SCHWEIZER KULTUR

Sicherung und Erschliessung gefährdeter Film-, Video- und Tondokumente mit Schweizer Kulturschaffenden.

Zuständige Institutionen: Schweizerische Nationalbibliothek / Schweizerisches Literaturarchiv, Bern; Max Frisch-Archiv, Zürich; SRG SSR idée suisse (Schweizer Fernsehen SF / Télévision suisse romande / Televisione svizzera di lingua italiana / Radio e Televisioni Rumantscha / Schweizer Radio DRS / Radio suisse romande / Radio svizzera di lingua italiana)

TAGESSCHAU SF (AB OKTOBER 1999)

Seit Oktober 1999 erhält das Schweiz. Bundesarchiv regelmässig einen Satz der aktuellen *Tagesschau* des Deutschschweizer Fernsehens mit den dazugehörigen Referenzdaten.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Schweizer Fernsehen SF; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

RUNDSCHAU, 1968–1988 CH-MAGAZIN, 1975–1984

Erhaltung wichtiger politischer Informations-Sendungen.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Schweizer Fernsehen SF; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

ABGESCHLOSSENE PROJEKTE PROJETS TERMINES PROGETTI TERMINATI

PANORAMA DER WOCHE, 1970–1979

Die Sendung *Panorama der Woche* ergänzte als Wochenrückblick die *Tagesschau*.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Schweizer Fernsehen SF; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

LANDWIRTSCHAFTLICHE RUNDSCHAU, 1959–1970

Ein Magazin, das sich mit wichtigen Informationen an die bäuerliche Bevölkerung richtete.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Schweizer Fernsehen SF; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

TV-REGIONALMAGAZINE

Überspielung und Katalogisierung wichtiger TV-Regionalsendungen. Teil des Projekts «Politische Information».

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Televisione svizzera di lingua italiana; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

**KUNSTVIDEO-SAMMLUNG
DES KUNSTHAUSES ZÜRICH**

Digitalisierung von Videokunstwerken bedeutender Schweizer Künstler und Künstlerinnen.

Zuständige Institution: Kunsthaus Zürich

PRISMA

I Riversamento integrale da film 16 mm su beta-DG di tutti i servizi prodotti dalla Televisione svizzera di lingua italiana nell'ambito dell'emissione «Prisma».

Istituzione responsabile: SRG SSR idée suisse / Televisione svizzera di lingua italiana; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

ARCHIVES SAINT-GERVAIS

Numérisation de la collection de vidéos d'art, comprenant plus de 1100 œuvres.

Institutions responsable: Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève

CONTINENTS SANS VISA, 1959–1969

Archivage (catalogage, conservation à long terme et mise à disposition) des émissions de la série «Continents sans VISA» – 134 heures de reportages.

Institutions responsables: SRG SSR idée suisse / Télévision suisse romande; Archives fédérales suisses, Berne

**TRASMISSIONI SU ASPETTI POLITICI
E SOCIALI DELLA SVIZZERA ITALIANA**

Conservazione e messa a disposizione di una selezione d'emissioni realizzate dalla Televisione svizzera di lingua italiana negli anni 60 e 70.

Istituzione responsabile: SRG SSR idée suisse / Televisione svizzera di lingua italiana; Archivio federale svizzero, Berna

EUROPEAN CHRONICLES ONLINE ECHO

EU-Projekt (Information Society Technologies IST / 5. Rahmenprogramm) mit dem Ziel der Entwicklung einer netzwerkfähigen, digitalen audiovisuellen Bibliothek für historische Dokumentar- und Informationsfilme.

Zuständige Institutionen: Memoriav, Bern; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

BANDARCHIV LOKALFERNSEHEN TELE WIL

Erhaltung von U-Matic-Bändern aus der Versuchsphase des Lokalfernsehens Tele Wil Anfang der 80er-Jahre.

Zuständige Institutionen: Stadtarchiv Wil; Bundesamt für Kommunikation, Biel

STADT IN BEWEGUNG

Erhaltung von 109 Videos über die Jugendbewegung der 80er-Jahre in Basel, Bern und Zürich.

Zuständige Institutionen: AV-Produktionen Zürich; Gallati + Burkhard, Zürich; Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

**VIDEOS SOCIOCULTURELLES DE SUISSE
ROMANDE, 1970–1985**

Sauvegarde de quelque 20 enregistrements vidéos socioculturels réalisés en Suisse romande entre 1970 et 1985 et retraçant des événements sociaux et politiques marquants.

Institutions responsables: Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais Genève; Gen Lock. Association pour la création vidéo, Genève; Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL)

**BEGLEITPROJEKT ZUR GESCHICHTE
DER TAGESSCHAU**

Wissenschaftliche Recherchen und mündliche Befragungen zur Geschichte der Sendung *Tagesschau* / *Téléjournal* / *Telegiornale* des Schweizer Fernsehens.

TELEJOURNAL, 1982–1990

Ab 1982 produziert Télévision suisse romande ihr eigenes *Téléjournal*. Erhaltung der Sendungen und der Manuskripte durch Überspielen auf Videoträger.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Télévision suisse romande; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern

**TAGESSCHAU / TELEJOURNAL /
TELEGIORNALE, 1957–1989**

Erhaltung der wichtigsten politischen Informationssendung, aufbewahrt ab 1957.

Bis 1982 wurde die Sendung dreisprachig in Zürich produziert und aufbewahrt. 1981 verabschiedete sich die französischsprachige Ausgabe nach Genf, 1988 die italienischsprachige nach Lugano.

Zuständige Institutionen: SRG SSR idée suisse / Schweizer Fernsehen SF; Schweizerisches Bundesarchiv, Bern



Mouvement de la jeunesse des travailleurs socialistes.

Photo: Archives sociales, Zurich

MEMOBASE: UN MOTEUR DE RECHERCHE PERFORMANT AU SERVICE DES IMAGES ET DES SONS DANS LES ARCHIVES SUISSES

Memobase est le moteur de recherche en ligne de Memoriav. Il a été développé en collaboration avec l'entreprise suisse Eurospider Information Technology. En 2005, nous avons pu mettre en service la version améliorée du moteur de recherche «Memobase 2», sous la direction de Walo Hürzeler, Monsieur Memobase chez Memoriav. TRADUCTION: NADYA ROHRBACH



WALO HÜRZELER
MEMORIAV

Memobase permet la recherche en ligne sur les métadonnées d'images et de documents sonores conservés dans différentes archives suisses. Il s'agit de documents audiovisuels qui ont été conservés, ou parfois restaurés, avec le soutien de Memoriav, mais surtout qui ont été rendus à nouveau accessibles. Cela permet à Memoriav d'atteindre un des ses objectifs principaux qui est d'améliorer l'accès au patrimoine audiovisuel en Suisse. Actuellement, cet outil permet de rechercher en ligne plus de 200 000 documents photographiques,

filmiques, sonores et vidéo. Cela signifie qu'il est possible de chercher les données de référence sur des sujets du Ciné-Journal Suisse, sur les nouvelles archivées du Téléjournal et des magazines régionaux des trois chaînes de télévision DRS, TSR et TSI, sur des émissions de radio nationales et régionales ainsi que sur des vidéos d'art de la collection genevoise de St-Gervais ou des photographies représentant la vie quotidienne en Valais ou au Tessin, pour ne citer que quelques exemples.

Retrouver des images et des documents

sonores grâce à une recherche en plein texte

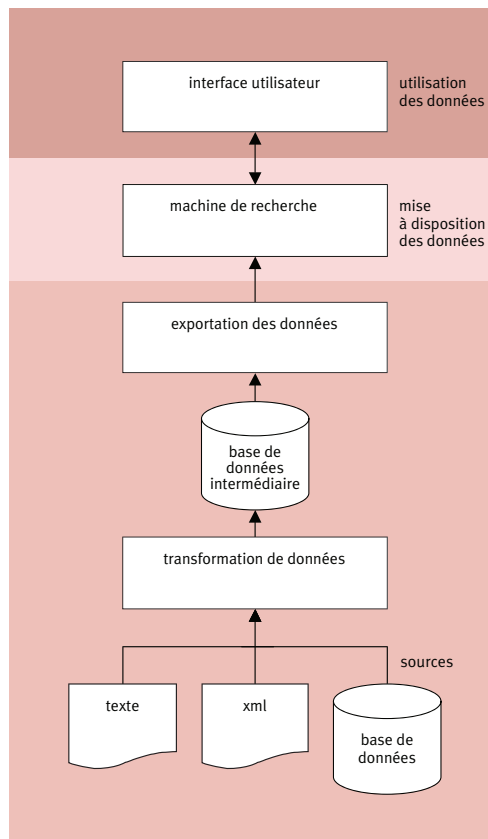
Memobase est un mot créé à partir de Memoriav et de *database*, qui est le terme anglais désignant une base de données. Memobase n'est cependant pas une base de données au sens strict du terme. Les données y sont enregistrées comme fichier XML avec un schéma de métadonnées de type Dublin Core (voir encadré) et elle permet une recherche en plein texte dans l'ensemble des données. L'avantage principal de ce système est qu'on peut rechercher les sources audiovisuelles les plus variées de manière transversale dans tous les domaines, toutes les langues, toutes les collections ou institutions d'archivage.

Les résultats pertinents issus d'une recherche dans Memobase donnent des informations sur le titre, l'auteur, le contenu en bref, la datation ainsi que le format original du document. On peut également voir dans quelle institution le document est accessible. Les sujets du Téléjournal et du Ciné-Journal peuvent, par exemple, être visionnés dans la salle de consultation audiovisuelle des Archives fédérales suisses. Beaucoup de photographies sont également déjà disponibles en ligne.

Bref historique de Memobase

L'idée de Memobase vient de Jean-Frédéric Jauslin, ancien président de Memoriav et actuel directeur de l'OFC. Il était prévu d'abord de concevoir un métamoteur qui permette de présenter de manière standard les documents audiovisuels recherchés sur un portail internet. L'hétérogénéité des métadonnées et l'impossibilité d'avoir un accès en ligne à certaines bases de données internes des institutions partenaires ont rendu nécessaire la recherche d'une autre solution.

Finalement on s'est décidé à importer les données des institutions partenaires, à les traiter et à les enregistrer sur un serveur externe. Depuis lors, chaque projet de Memoriav se conclut par l'importation des métadonnées originales dans Memobase. A l'avenir, tous les projets de Memoriav pourront être recherchés par ce biais. On pourra peut-être également bientôt consulter les images et les sons directement par internet. Le problème principal ne réside plus dans la technique, mais bien plutôt du côté des droits d'auteurs, quoiqu'une évolution se profile également dans ce domaine. Un accès en ligne a, par exemple, déjà été mis en place pour une partie des archives de la télévision suisse.



Le fonctionnement de Memobase

Afin de rendre homogènes les formats de données et les structures, les différents formats sources (tels que XML, texte, bases de données, etc.) sont transformés en une structure basée sur le «Dublin Core» enrichi et sont enregistrés dans une base de données intermédiaire. Ces données sont transférées dans le moteur de recherche via une interface d'exportation. Le moteur de recherche établit un index en plein texte et tient les données en permanence à disposition.

Une interface utilisateur interactive est implémentée sur le site de Memoriav. Elle transmet les demandes des utilisateurs au moteur de recherche et affiche les résultats.

Contenu de la base de données Memobase

Collection	Nombre de documents
Photo	
Archives Donetta, Corzoneso	1 727
Collection photo «La vie quotidienne au fil du temps»	11 993
Collection photo «Service actif 1914–1918»	5 114
Musée gruérien, Bulle	2 483
Collection Paul Collard	2 960
Son/Radio	
Patois	104
Radio Rumatsch (RR), Chaire: Mesures d'urgence et d'autres projets	504
Radio Suisse Romande (RSR), Genève: Mesures d'urgence	3 583
Radio Suisse Romande (RSR), Lausanne: Mesures d'urgence	5 576
Radio Svizzera Italiano (RSI), Lugano: Mesures d'urgence et d'autres projets	15 334
Schweizer Radio DRS (SR DRS) Bâle: Mesures d'urgence	1 875
Schweizer Radio International (SRI), Berne: Mesures d'urgence	2 205
Archives sociales suisse, Zurich: Mesures d'urgence	10
Archives Radio LoRa	3 493
Film	
Archives du film de la Centrale suisse d'éducation ouvrière	215
Cinémathèque suisse	23
Ciné-Journal suisse, 1940–1975	6 873
Ciné-Journal suisse, 1923–1936	78
Vidéo/TV	
Archives Saint-Gervais, Genève	1 318
Continents sans visa, 1959–1969, (TSR)	495
Il Regionale, RTSI (1958–1984)	1 374
Journal romand, 1981–1986, (TSR)	5 644
Emissions régionales, 1958–1989, (SF DRS)	19 942
Tagesschau dès 1999, (SF DRS)	30 949
Tagesschau, 1957–1989	77 235
Téléjournal, 1980–1991, (TSR)	12 906
Total	214 013



Andri Peer sco Jörg Jenatsch
i'l film televisiv biling
Il pag / Die Wette
da Willy Walther (1971).
Foto: RTR / SF

«EIR PRO'LS POETS FICH CUNTSCHAINS E MAGARI RENOMNATS, LAS POESIAS VAIRAMAING GRATIADAS SUN ADÜNA PACAS.»

Intervistas, portraits d'autur, lectüras ed interpretaziuns, discussiuns litteraras e gös auditivs – tauntas pussibiliteds per inscunterer a nossas auturas ed a noss autours dal passo vivaints in lur vusch, in lur discuors e prosodia caracteristica, in lur mimica e gestic persunela ed i'l möd d'as vestir da lur temp.

Documaints audiovisuels istorics miss a disposiziun da la retschercha e dal public pü vast grazcha a la preziosa lavur d'archivaziun e digitalisaziun da las singulas instituziuns da radio e televisiun cun sustegn da Memoriav rapreschaintan per la scienza litterara novas funtaunas d'infurmaziun preziosa auncha poch sfrüttedas.

Udir la vusch da Luisa Famos chi commentescha poesias e da Men Rauch chi chaunta üna da sias chanzuns, vzair a Gion Deplazes ed a Cla Biert spassegiand aint ils cuntuorns situativs da lur romans ed a Jon Semadeni in sieu ultim töch *Il Chapè* po der – dasper l'interess per la concepziun mediela – ün'inter püschel d'infurmaziuns linguisticas, socio-istoricas e

psicologicas. Divers dals auturs importants haun gieu la pussibilted düraunt il temp da pionier da radio e televisiun rumauntscha d'as scoler e d'as profiler scu redactuors, interlocutuors ed actuors, da preschanter lur ouvras litteraras e lur penser intuorn quellas. Lur discuors direct, ma preparo e concis do ün access immediat a dumandas litteraras importantas chi otramaing sun be parzielmaing commentadas in artichels sparpaglios i'ls differents periodics u per part daltuot ineditas. Cun l'access ad emischuons litteraras istoricas vegnan dimena inrichieus considerabelmaing taunt las ouvras primaras scu eir il paratext¹ dad ouvras cuntschaintas e lettas, stügedas ed interpretadas eir da las novas generaziuns.

Uschè vain consultada eir aint il stüdi da reschercha *Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers* dal Fondo naziunel svizzer suot direenziun da prof. Clà Riatsch² üna tscherna dad emischuons radiofonicas e televisivas dal 1955 fin al 1982. Per ils adüs dad hoz sun sorprendentas già la prominenz e la lungezza da las emischuons litteraras. Surpudent es però eir il sforz didactic multimediell dals autuors implichos per svaglier l'interess, approfondir las cugnuschentschas e facilitar l'acceptanza da litteratura ed art moderna tar lur pitschen ed unic public. Uschè introdüa Cla Biert p.e. a sieu auditori in la raccolta da poesias *Clerais* (1963) da sieu collega Andri Peer cun ün discuors generel sur dad art e modernitè: «L'artist ha improvà da tuots temps da gnir a tapin, da gnir a disegn cun quel muond i'l qual el ha vivü. El improva da dar expressiun ad ün nouv möd da verer e sentir las chosas, a novas perspectivas vers l'avegnir. Neir hozindi la natüra e l'univers cun lur misteris nu sun per nus pü quels chi d'eiran. Il poet modern sa, güsta scu'l scienzà modern, cha las categorias tradiziunalas, umanisticas nu bastan, daspö tschinquant'ons fingià, per penetrar muond e cosmos. Tuots duos s'han distanzchats da quai chi valaiva fin uossa per realtè. Il möd da disferenzchar suainter reglas stabilidas, tenor temp e spazi, quai nu sun plü las masüras. Mo nun es quai curius, dal scienzà la gliend as fida

püchöntsch cu dal poet! I vain admiss cha'l scienzà fetscha lavur seriusa, eir in üna fisica abstracta chi serva i'l concret a la guerra. Dal poet vaina dit ch'el fetscha robas chi nu's inclegia. Tscherta, quai chi'd es s-chür, misterius, na inclegiantaivel, quai scuraschescha, ed irritescha. Mo i attira eir, perfin ils irritats.»³

Cun la partecipaziun da Hendri Spescha, Leza Uffer ed Andri Peer, tuots trais poets e critics in üna, es gnida iniziada dal 1969 üna seria dad emischuons pretensiusas da critica litterara. Ils texts discus gnivan publichos taunt illa giasetta dal radio scu eir illas giasettas rumauntschas, uschè cha il public ils vaiva suot ögl düraunt l'emischuon. Per musser cha que nun as trattaiva be da s-charpliner ad oters sun gnidas missas «sin stadera» illas prümas emischuons las poesias dad ün dals trais preschaints: adüna üna poesia chi plaschaiva ed ün'otra chi nu plaschaiva als duos critics. L'autur s'vess legiaiva avauit ils texts, nu partecipaiva però a la discussiun. Uschè vains nus audaturas ed audituors dad hoz traunter oter la pussibilted da gnir a savair bod 40 ans pü tard scu cha Leza Uffer ed Andri Peer legiaivan ils sonets *Alla notg* (1963) da Hendri Spescha – e che ch'els dschaivan implicitamaing eir sur da lur egna lavur poetica.⁴

- 1 Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.
- 2 Per üna descripciun dal proget cfr. www.nb.admin.ch, suot il chapitel Forschungsprojekte.
- 3 Emischuon da Cla Biert, *Poesias novas dad Andri Peer*, RR 00133, emissa ils 4-9-64.
- 4 Cfr. Emischuon litterara Patnal, *Sin stadera: Hendri Spescha*, RR 6005, emissa ils 7-6-1970



ANNETTA GANZONI
ARCHIV SVIZZER DA
LITTERATURA (BIBLIOTECA
NAZIUNELA BERNA)

Audiovisuelle Dokumente sind für die romanische Literaturforschung neue und wenig bekannte Quellen. Profilierte Autorinnen und Autoren, die heute zu den romanischen Klassikern gehören, z.B. Jon Semadeni, Hendri Spescha und Luisa Famos, haben während der Pionierzeit von Radio und Fernsehen als freie Mitarbeitende in verschiedenen Rollen von Redaktor über Schauspieler zu Interviewpartner mitgewirkt. Neben mediengeschichtlichen, sprachlichen, soziohistorischen und psychologischen Informationen finden sich in diesen Dokumenten auch wichtige Aussagen zu ihrem literarischen Werk. Sehr aufschlussreich ist der beträchtliche didaktische Aufwand, mit dem die neuen Medien gerade in den 1960er- und 1970er-Jahren für die Erwachsenenbildung in Sachen moderne Literatur eingesetzt wurden, war es doch für diese Autoren von existenzieller Notwendigkeit, ihr einziges kleines Zielpublikum in die ungewohnte neue Literaturwelt einzuführen.



EIN PLÄDOYER FÜR DAS ECHE

Geraldine Chaplin wünscht ihrem Vater alles Gute zum Geburtstag. Flasche: Château Gris, Nuits St. Georges, 1945 (16. April 1959). Foto: Yves Debraïne, Le Mont-sur-Lausanne

Zum täglichen Brot des Doku-Filmproduzenten Beat Hirt gehört auch das Verarbeiten von Archivmaterial. Eine kreative Tätigkeit, die Einfühlungsvermögen voraussetzt. Im folgenden Beitrag legt Hirt seine persönliche Sicht der Dinge dar. Er bezeichnet die Beurteilungspolitik in der Filmförderung als «archivfeindlich» und kritisiert das mangelnde Verständnis im Umgang mit dem audiovisuellen Gedächtnis der Schweiz.



BEAT HIRT,
AUTOR UND FILM-
PRODUZENT

Charlie Chaplin hat am Weihnachtstag 1977 am Genfersee das Zeitliche gesegnet. Zweieinhalb Jahrzehnte seines Lebens hat das geniale Multitalent in der Schweiz gelebt, dabei auch Spuren der audiovisuellen Art hinterlassen, mehrheitlich in Schwarz-Weiss. Für unseren Fernseh-Dokumentarfilm «Charlie Chaplin – die Schweizer Jahre» (2002) stückelten wir zusammen, was die Archive hergaben. Zu unserer Verblüffung war erstaunlich wenig zu finden. Und immer wieder wunderten wir uns, in welchem schlechtem technischen Zustand wir Beiträge angetroffen haben. Unser Chaplin-Dokumentarfilm ist auf dem New York Film Festival 2003 mit einer *World Medal* in Bronze ausgezeichnet worden. Zuvor hatte das Bundesamt für Kultur dem Projekt jegliche

Unterstützung verweigert. Freude herrschte, als uns der damalige Chef der Sektion Film per E-Mail zur Auszeichnung gratulierte. Aber er bestand in seinem Grusswort auch auf seinem Grundsatz: «Bei uns steht das Schaffen mit neuen Bildern im Vordergrund.»

Archivmaterial passt in keine Schublade

Solches ist typisch für das kulturelle Schubladendenken in diesem Land. Als kulturell wertvoll wird eigentlich nur betrachtet, was entweder schon wurmstichig oder noch nicht ganz trocken ist. Und sobald Neues mit Altem verwoben wird, fehlt die passende Schublade. Die Experten, welche im Auftrag der Kulturförderung Filmprojekte beurteilen, betrachten die Verarbeitung von Archivmaterial in der Regel

nicht einmal als förderungswürdige Tätigkeit. Offenbar vertreten sie die Auffassung, Archivmaterial liege fixfertig bereit und füge sich demzufolge nahtlos in einen Dokfilm ein. Vorhandenes Archivmaterial wird gern als «konventionell» abqualifiziert. Wenn man – wie wir dies zum Beispiel in der kurz vor der Fertigstellung befindlichen Filmdoku über den Schweizer Komponisten Paul Burkhard («O mein Papa») tun – Aktuelles mit Vergangenen verbindet, wird man besonders gern als «ewig gestrig» abqualifiziert. Archive sollen zwar gepflegt und genutzt werden, aber die Nutzung soll nicht auch noch beklatscht werden. Den Experten ist es lieber, wenn ein Dokumentarfilmer lustvoll fabulierend in neue Bilderwelten eintaucht, anstatt mit Archivausschnitten eine Beweiskette für die zeitgenössische Wahrnehmung von Ereignissen und Persönlichkeiten zu liefern. Ein fiktives Beispiel: Für ein Dokumentarfilmprojekt über den Bündner Maler Alois Carigiet stünden gute Archivsequenzen zur Verfügung. Ein Projekt über den 1910 verstorbenen Albert Anker wäre jedoch kaum ohne Spielszenen zu realisieren, welche in schön ausgeleuchteten Bauernstuben mit Schauspielern inszeniert werden müssten. Teuer, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit sehr förderungswürdig. Weil hier Beleuchter, Maskenbildner, Bühnenhandwerker, Ausstatter usw. zum Einsatz kommen. Die Akzente werden hier primär durch das Förderungssystem diktiert. Für eine sinnvolle Verwendung von Archivmaterial ist diese Sichtweise natürlich fatal.

Vom kreativen Umgang mit Archivmaterial

Mit Archivmaterial sinnvoll umgehen, bedeutet für mich keineswegs, ganze Sequenzen tel quel in ein neues Projekt einzubauen. Meistens geht es ohnehin nur um kurze, in der Regel neu montierte Einschübe. Mit Hilfe von Computern müssen unterschiedlich gealterte Sequenzen untereinander angeglichen und zwischen aktuelles Material eingepasst werden. Ein Vorgang, der kompliziert, aufwendig und teuer ist. Die Bearbeitung von Archivmaterial ist zweifellos der mühsamste Vorgang im kreativen Prozess der Entstehung eines Dokumentarfilms. Es lohnt sich aber unbedingt, weil dadurch «Echtheit» und «Wahrheit» gewährleistet sind. Wer noch nie mit einem Video-Editor Klebestellen, Kratzer und vom Zahn der Zeit angegragene Einzelbilder eliminiert und neu zusam-



Inszenierte Glückwunschkarte der Familie Chaplin 1957/58.

Foto: Yves Debraine, Le Mont-sur-Lausanne

mengefügt hat, wird sich vom Wert dieser Arbeiten kaum ein Bild machen können. Leider haben viele jüngere Filmschaffende wenig Ahnung von diesen technischen Vorgängen im Umgang mit Archivmaterial, weil sie gewissermassen schon farbig auf die Welt gekommen sind. Schwarz-Weiss liegt für sie im Bewusstsein viel weiter zurück, als dies tatsächlich der Fall ist: Noch vor 30 Jahren hat das Schweizer Fernsehen Beiträge mehrheitlich in Schwarz-Weiss auf 16-mm-Film produziert.

«Kurzschluss» mit Folgen

Der ziemlich lieblose und kritische Blick auf eine kreative «Wiederbelebung» von audiovisuellen Dokumenten bleibt leider keineswegs auf Förderungsstellen beschränkt. Die Archive der Medienunternehmen sind vor allem Anfang der 1990er-Jahre von Betriebswirtschaftlern gezwungen worden, sogenannte unwichtige Dokumente «auszusortieren» – ein etwas vornehmerer Ausdruck für «entsorgen». Schuld an diesen weit verbreiteten Aktionen war ausgerechnet der Fortschritt. Indem es möglich geworden war, Radio- und TV-Sendungen ohne grossen Aufwand aufzuzeichnen, drohten die Archive rasend schnell ins Uferlose zu wachsen. Im gleichen Zeitabschnitt vermochten sich die Controller der New Economy fast überall mit ihrer Theorie durchzusetzen, es müssten künftig die Kubikmeterkosten aller genutzten Räume berechnet und mit der Nutzungsdichte verglichen werden. Mit anderen

BEAT HIRT

Jahrgang 1939, Autor und Filmproduzent, gründete 1966 mit Jürg Marquard das legendäre «Pop», erfand und realisierte TV-Comedy-Sendungen (u.a. «Ventil») und drehte Dokumentarfilme. «Weihnachten auf der Weihnachtsinsel» wurde von Fernsehstationen in 35 Ländern ausgestrahlt. 1999 gründete er die Produktionsfirma Mesch & Ugge AG, mit Schwerpunkt auf neo-historischen Dokumentationen. Letzte Arbeiten: «Back Around The Clock – 50 Jahre Rock in der Schweiz» (2005), Jolly Roger – ein Kapitel Schweizer Mediengeschichte» (2004).



Beat Hirts aktueller Kino-Dok «O mein Papa» ist dem erfolgreichsten Schweizer Komponisten Paul Burkhard gewidmet (auf dem Bild mit Margrit Rainer und Ruedi Walter). Auf die interessantesten Dokumente stiessen die Filmer auf Burkhard's Estrich. Darunter waren Demo-Azetatplatten, welche er in den 30er-Jahren aufgenommen hatte. Mit Hilfe von Memoriaiv und der Fonoteca Nazionale in Lugano konnten diese restauriert werden. Foto: Archiv Schweizer Radio DRS

Worten: Jeder Quadratmeter müsse innerhalb des Kosten-Nutzen-Systems eben auch rentieren. Et voilà, schon sind wir beim Kurzschluss: Was über einen gewissen Zeitraum nicht gebraucht wird, benötigt man ja wohl auch in Zukunft nicht mehr.

Es ist hier nicht der Ort, um über die schweizerischen Eigenschaften Gründlichkeit, Verhältnismässigkeit und Verantwortung zu polemisieren.

Festzustellen bleibt jedoch, dass der Umgang mit dem audiovisuellen Gedächtnis in vergleichbaren westlichen Nationen ein anderer ist. So ist z.B. möglich, bei Fernsehsendern wie dem ZDF oder der BBC jede beliebige Sendung und jeden Einzelbeitrag abzurufen. Sofern das Ereignis je auf Zelluloid oder Magnetträger aufgenommen worden ist, kann es auch heute noch aus dem Archiv geholt werden. Niemand hat bei diesen Sendern offenbar je gefragt, ob ein Beitrag als wichtig und kulturell wertvoll zu taxieren sei. Niemand scheint sich dort Gedanken zu machen, ob ein Zeitdokument je wieder genutzt werden wird.

Unsichere Archivzukunft

Archive sind für die Benutzer in der Schweiz immer auch eine Wundertüte, was die Kosten anbetrifft. Die verschiedenen SRG-SSR-Unternehmenseinheiten haben uns zum Beispiel über die Jahre für vergleichbare Archivleistungen ganz unterschiedliche Ansätze verrechnet. Die SRG SSR, die sich in solchen Dingen bisher gern regioliberal verhalten hat, ist zurzeit aktiv um eine einheitliche nationale Lösung bemüht. Ob eine solche jedoch zustande kommen wird, hängt weitgehend vom Willen und dem Budgetrahmen ab, der den Archivverantwortlichen in den Studios in Zukunft zur Verfügung gestellt wird.

Noch nicht überall umgesetzt ist bis jetzt ein freier Archivzugang für Beiträge, welche mit öffentlichen Geldern – zum Beispiel von Memoriaiv – restauriert worden sind. Durch die vor einigen Monaten angelaufene Onlineumwandlung bzw. Digitalisierung der Filmarchive des Fernsehens dürfte sich wenigstens dieses Problem sehr rasch lösen. Bald schon werden interne und externe Nutzer die Archive der SRG SSR von ihrem Computer aus visionieren können.

Von einer bevorstehenden Plünderung der Archive ist allerdings kaum auszugehen. Ob Ton- und Bildarchive überhaupt noch an Bedeutung gewinnen können, hängt im Moment vor allem davon ab, ob auf unseren Leinwänden und Bildschirmen hauptsächlich Inhalte transportiert werden sollen oder ob es darum geht, dem Auge perfekte optische Genüsse in digitaler High-Definition-Technik anzubieten.

Und am Horizont taucht bereits ein weiteres Problem auf. Bei der Digitalisierung von Archivbeiträgen kann die Auflösung mittels der Anzahl Pixel frei bestimmt werden. Zwar sind diesbezüglich durch Memoriaiv Normen festgelegt worden, in der Praxis dürften diese möglicherweise unterlaufen werden. Um Platz zu sparen, werden die Fernseharchive per Definition lediglich «bildschirmtauglich» gemacht.

So wie es im Moment aussieht, muss ein Dokumentarfilmer, wenn er einen Beitrag später für einen Kinofilm nutzen will, wieder auf das Original zurückgreifen. Was bei einem 16-mm-Film kein unlösbares Problem darstellt, vorausgesetzt, der Träger mit dem Originalbeitrag sei nach der Digitalisierung nicht plötzlich doch noch entsorgt worden. Aus Platzgründen, zum Beispiel.



KINO AUF BESUCH

Ab September 2007 wird das mobile Kino Roadmovie wieder unterwegs sein und Schweizer Filme zeigen. Ein beliebter Programmpunkt dabei: Beiträge aus der offiziellen Schweizer Wochenschau aus der jeweiligen Region. Roadmovie zeigt ortsspezifische Trouvailles, Memoriav sensibilisiert weitab der Zentren in Fragen der Erhaltung und Restauration: eine sinnige Zusammenarbeit.

Roadmovie auf Tournee.
Foto: Andri Stadler, Luzern



THOMAS SCHÄRER,
HISTORIKER

Wenn früher Wanderkinobetreiber in Dörfern und Städtchen Station machten, war dies nicht nur für die Jugend ein jährlicher Höhepunkt. Ihre Schätze zeigten die Schausteller auf ihren mitgebrachten Projektoren in Gemeindesälen, Restaurants, Turnhallen, in Zelten oder gar plain air. Gezeigt wurde kaum je nur ein Film, sondern eine ganze Abfolge von Kurzfilmen, das «Beiprogramm» vor dem «Hauptfilm».

Roadmovie erweist dieser mittlerweile historischen Aufführungspraxis eine Referenz. Nostalgie ist allerdings nur ein kleiner Teil der Motivation der mittlerweile ein Dutzend Menschen, die sich für den in Genf domizilierten Verein engagieren. Damals wie heute finden viele abseits der grossen Zentren Lebende kaum den Weg ins Kino. Ihnen will Roadmovie entgegenkommen, ihnen ein Fenster zur Welt bieten. Gestartet ist der kleine, mit technischem Gerät voll gepackte Lieferwagen vor allem mit alten Schweizer Filmen. Doch schnell stellte sich heraus, dass neue einheimische Filme ebenso interessieren. Über sie ist mehr als auch schon zu lesen, in der Provinz sind aber kaum welche zu sehen.

So konzentrierten sich die Initianten vermehrt auf das aktuelle Schweizer Filmschaffen. Kurzfilme für Kinder und Jugendliche am Nachmittag (in Zusammenarbeit mit Swissfilms) und ein Spielfilm mit einem Vorprogramm am Abend für die Erwachsenen.

Letztes Jahr entstand in Zusammenarbeit mit Memoriav die Formel: (alte) Wochenschau und (neuer) Schweizer Film.

Stets auf den Aufführungsort zugeschnitten ist dabei die Auswahl der meist drei Wochenschauen: Beiträge über den Ort selbst oder über die Region stossen meist auf grosses Interesse beim Publikum und geben immer wieder zu Diskussionen Anlass.

Audiovisuelle Archivschatze sichtbar machen

Mit der 1940 gegründeten offiziellen Schweizer Filmwochenschau wollte der Bundesrat der stetig wachsenden Propagandaflut ausländischer, vor allem deutscher Wochenschauen etwas entgegensetzen. Mit ihrem staatstragenden, positiven Grundton war sie Teil der «geistigen Landesverteidigung».

Roadmovie zeigt die auf 35-mm-Film gedrehte Wochenschauen auf DVD. Viel zu umfangreich würde sonst das Filmrollengepäck auf den sechs Wochen dauernden «Tournéeen», ausserdem sind die Originale meist wertvolle Unikate. Roadmovie profitiert dabei vom umfangreichen Memoriav-Projekt «Politische Information», in dessen Rahmen alle Wochenschauen von 1940 bis zur Einstellung des Formates 1975 auf digitale Träger (Digi-Beta) überspielt wurden. Neben der Überspielung wurden auch die durch die Film- und Videodokumentation des Schweizer Fernsehens SF erhobenen Metadaten zugänglich, Inhaltsynopsen und Bildbeschreibungen erstellt, Schlagwörter vergeben. So ist es heute ohne Aufwand möglich, auf der Memoriav-Datenbank Memobase (www.memoriav.ch) Beiträge nach Ort, Region, Zeit, Personen, Themen oder mit einer offenen Volltextsuche zu recherchieren. Dieses effektive Suchwerkzeug und die Digitalisierung des Filmmaterials haben allgemein zu einer deutlich höheren Präsenz von Archivmaterial in Studiokinos und in aktuellen Sendungen des Schweizer Fernsehens geführt.

Eine Herausforderung sind die vier Sprachregionen. Die Wochenschauen sind hauptsächlich auf Deutsch und nur vereinzelt auf Französisch oder Italienisch digitalisiert worden, was die Programmgestaltung in der lateinischen Schweiz mitunter erschwert.

< Ein wichtiges Teammitglied: der 35-mm-Projektor.

Foto: Andri Stadler, Luzern

Wie das gut etablierte Programmformat «Erlebte Schweiz» tragen die Roadmovie-Tourneen nun dazu bei, die audiovisuellen Archivschätze des Landes sichtbar zu machen und ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit zu bringen.

Gegenüberstellung von Vergangenem und Heutigem

Es frapporte ihn jedes Mal, wie viel sich in relativ kurzer Zeit geändert habe, wenn er alte Wochenschauen sehe, erzählt John Wäfler, ein Initiant des neuen Wanderkinos. Tatsächlich konserviert die Wochenschau sehr anschaulich zeitgenössische Stimmungen und Mentalitäten. Nur schon an einem Beitrag aus dem letzten Jahr der Wochenschau, 1975 über Frauenberufe, wird ein erheblicher gesellschaftlicher Wandel ablesbar. Der geografische Bezug, den Roadmovie herstellt, erhöht die Aufmerksamkeit zusätzlich. Die Leute seien richtig bewegt gewesen, als sie im Kanton Uri einen Beitrag über einen Lawinenniedergang in Guttannen gezeigt hätten. Mehrere haben die Familie gekannt, die dabei ums Leben kam, und für Momente wurde es ganz still im Saal. Im Val-de-Travers (NE) ergab sich nach der Vorführung des Films «Azzuro» eine lebhaft Diskussions über die Zeit, als die ersten «Saisonniers» ins Tal kamen. Im appenzellischen Gonten entdeckte der Frauenverein in einem Film aus dem Leuzinger-Bestand über die Altdorfer Fasnacht, wie stark sich scheinbar unverrückbare, traditionelle Bräuche, hier konkret die Masken, im Laufe der Zeit ändern. Die Gegenüberstellung von Vergangenem und Heutigem entzaubert Mythen häufig und stellt immer wieder vermeintliche Gewissheiten in Frage.

Nahe bei den Leuten

Roadmovie ist sprichwörtlich nahe bei den Leuten. Der Projektor steht meist frei zugänglich im Raum. Das hörbare Rattern des Malteserkreuzes verweist auf eine Technik, die sich in den Grundzügen über hundert Jahre

unverändert bewährt hat. In den Pausen sind Operatrice und Projektor meist umringt von Zuschauern und ihren Fragen. Das Team fragt oft zurück. Wie reagieren die Leute, die zum Teil jahrelang nicht mehr im Kino waren, auf das Programm? Was denken sie über Schweizer Filme? Aus diesem Dialog ist anlässlich des fünfjährigen Bestehens von Roadmovie eine DVD entstanden. Was darauf unzählige Kinder und Erwachsene aus der sogenannten Provinz zum Thema Schweizer Film zu sagen haben, ist aufschlussreich und zuweilen amüsant.

So verschieden die Orte, so divers sind die Erfahrungen. Fast immer ist ein Gastspiel von Roadmovie ein spezielles Ereignis in den Gemeinden, vor allem von Kindern ersehnt. Gemeindepräsidenten, Privatpersonen oder Pfarrer begrüssen. Ein beherzter Organisator verkündet das Programm per Megafon durch die Gassen streifend. Mancherorts versüsst der Frauenverein mit einem Kuchenbuffet die Pause. Ab und zu bringt jemand eigenes, altes Filmmaterial vorbei oder erzählt davon. In Menznau im Kanton Luzern konnte Roadmovie so eindrückliche Filmdokumente aus dem harten bäuerlichen Alltag auf den Jura-höhen zeigen.

Engere Zusammenarbeit gewünscht

Wünschbar ist in Zukunft eine noch engere Zusammenarbeit zwischen Roadmovie und MemoriaV. Interessantes Material steht genügend zur Verfügung. Die Digitalisierung der ersten, ab 1923 in Lausanne privat produzierten Schweizer Wochenschau ist im Gange. In der neu lancierten Reihe «Sortie du Labo» finden sich filmische Bijoux, die auch und gerade in der «Suisse Profonde» ihr Publikum erreichen. Dieses Jahr wird unter anderem Walter Mittelholzers Abessinienflug auf dem Programm stehen.

Das mobile Kino Roadmovie ist real, es erreichte 2006 in 200 Vorführungen über 6000 Zuschauende. Das Team hat noch viele Kilometer vor sich, die überwältigende Mehrheit der Schweizer Gemeinden ist kinolos!

Tourneedaten 2007

Roadmovie ist vom 24. September bis 9. November 2007 in folgenden Gemeinden auf Besuch. Informationen zu den Spielorten und zum Filmprogramm → www.roadmovie.ch.

Datum	Gemeinde
25.9.	Hauptwil TG
26.9.	Bauma ZH
27.9.	Hüttwilen TG
28.9.	Rieden SG
1.10.	Medel GR
2.10.	S-chanf GR
4.10.	Isenthal UR
5.10.	Arbaz VS
8.10.	Binn VS
9.10.	Losone TI
11.10.	Bedigliora TI
12.10.	Poschivao GR
15.10.	Beromünster LU
16.10.	Pfaffnau LU
18.10.	Anwil BL
19.10.	Lauwil BL
22.10.	Saxeten BE
23.10.	Oberwil i.S. BE
25.10.	Nunningen SO
26.10.	Orvin BE
29.10.	Chevezes JU
30.10.	Lajoux JU
1.11.	Les Ponts-de-Martel NE
2.11.	Les Verrières NE
6.11.	Avusy GE
7.11.	Jussy GE
8.11.	Poliez-Pittet VD
9.11.	St-Martin VS



Christophe Brandt. Foto: Institut Suisse pour la conservation de la Photographie ISCP, Neuchâtel

CHRISTOPHE BRANDT, PORTRAIT D'UN AGENT CONSERVATEUR

Le Neuchâtelois a créé un centre de compétences photographiques unique en Suisse. Itinéraire d'un gardien du patrimoine visuel qui s'engage dans l'ère numérique d'un pas assuré, confiant en l'avenir.



LUC DEBRAINE,
JOURNALISTE DU QUOTI-
DIEN LE TEMPS

«C'est ça la vie?» demandait le petit garçon à casquette, assis seul à l'arrière d'une voiture dans «La Suisse s'interroge», le film réalisé par Henry Brandt pour l'Expo 64 de Lausanne. Ce petit garçon observateur – Christophe Brandt, le propre fils du cinéaste – s'est durablement inscrit dans la mémoire des onze millions de visiteurs de l'exposition nationale. Au point d'en devenir l'une des images rémanentes. Un souvenir qui dure, en effet: «Aujourd'hui encore, lorsque j'aperçois Christophe, je

ne peux m'empêcher de penser au petit garçon à casquette assis dans la voiture paternelle», sourit Charles-Henri Favrod, fondateur du Musée de l'Elysée de Lausanne. Qu'il le veuille ou non, Christophe Brandt est lui-même une petite icône profane, une trace lumineuse d'un moment collectif qui a été, mais n'est plus. Et que fait-on quand on appartient au patrimoine visuel d'un pays, et que l'on s'intéresse soi-même depuis toujours aux images, à leur chimie comme à leur sens, à leur valeur patrimoniale autant qu'à leur fragilité émouvante? On devient par exemple – car tout est ici affaire de choix et de rencontres – Christophe Brandt, le fondateur et directeur de l'Institut suisse pour la conservation de la photographie, le «Monsieur photo» de Memoriav.

Né en 1956, Christophe Brandt a toujours la passion de la photographie. Ses études littéraires à l'Université de Neuchâtel pas même achevées, il file dans le Lubéron chez Denis Brihat, le maître de la nature morte somptueuse en grand format. Le Neuchâtelois passe deux ans dans l'atelier provençal de l'artiste à se familiariser avec les chambres 4x5, les émulsions et les tirages en chambre noire. Puis il rejoint, toujours le Lubéron, à Lacoste, l'école de photographie de Jean-Pierre et Claudine Sudre. Christophe Brandt met la main dans la pâte historique du médium, apprend les techniques anciennes, s'intéresse surtout à ce drôle de concept, la conservation, à ce que veut bien signifier le maintient en l'état d'images auxquelles on n'accorde pas encore à l'époque beaucoup d'importance ni d'argent. Revenu à Neuchâtel fin 1984, le jeune homme crée son propre atelier, du joli nom barthien de «Chambre claire». Il tire des photos noir et blanc pour des institutions et musées. Mais le «tireur» s'interroge de plus belle sur la mémoire de sa technique, sur les procédés propres à la garder intacte, sur le sens, l'ambition, mais aussi les limites d'une telle démarche historique.

Autant dire que Christophe Brandt participe avec intérêt au premier grand colloque international sur cet enjeu patrimonial, un débat organisé par Anne Cartier-Bresson à Paris en novembre 1984. Ce colloque est un moment charnière: il inaugure un nouveau regard sur la conservation et la restauration de la photographie, fixe un cadre, une déontologie, mais aussi une philosophie. Car la photo est bien ce «regard que l'on donne en héritage» (Robert Doisneau) et qu'il importe de protéger. À Paris, pendant ce colloque fondateur, des envoyés spéciaux de la Confédération pren-

ment contact avec Christophe Brandt. Le Fonds national de la recherche scientifique vient alors de lancer un programme national de recherche (le n° 16) dédié aux «Méthodes de conservation des biens culturels». Il s'agit notamment de mieux former des spécialistes, quitte à les envoyer à Londres, Paris ou Rome pour percer les secrets de la pierre, des textiles, des estampes ou de la photographie. Christophe Brandt rejoint ainsi l'atelier d'Anne Cartier-Bresson, au Musée Carnavalet, où il apprend en profondeur l'art délicat de la restauration des images anciennes.

Sa formation achevée, lorsqu'il rentre à Neuchâtel en cette fin d'année 1985, Charles-Henri Favrod l'encourage à créer une fondation qui jetterait les bases d'un institut de la conservation de la photographie en Suisse. Le Canton et La Ville de Neuchâtel apportent leurs appuis, ainsi que le Fonds national de la recherche scientifique. Des personnalités de la politique et de la culture du canton (Jean Cavadini, Jean-Pierre Jelmini, Jacques Hainard) entrent dans la fondation. Installé dans un immeuble du XVIII^e siècle, l'atelier neuchâtelois se lance en 1986. Dès l'année suivante, quatre personnes expertisent, conseillent, restaurent et tirent des photographies pour des musées, en particulier l'Elysée à Lausanne qui s'est ouvert en octobre 1985, mais aussi d'autres institutions, des collectionneurs, des particuliers.

L'élan est donné. Les missions de sauvegarde suivent, dans le Jura, au Tessin, à Gruyère, Berne ou Zurich, qu'il s'agisse de daguerréotypes, calotypes, plaques de verre ou tirages plus récents, et que le commanditaire soit la Bibliothèque nationale, la Fondation suisse pour la photographie, le Musée alpin ou le Musée historique de Nyon. En 1996, la naissance de l'Association suisse des institutions pour la photographie (ASIP) permet de préciser les rôles de chaque partenaire, dont l'institut national dirigé par Christophe Brandt.

Celui-ci siège depuis 1998 au comité directeur de MemoriaV, représentant la Fotostiftung de Winterthur, le Musée de l'Elysée de Lausanne et le Musée suisse de l'appareil photographique à Vevey. L'Institut suisse pour la conservation de la photographie travaille dès lors étroitement avec MemoriaV. Il reçoit dès 1998 pour mandat de dresser l'inventaire du patrimoine photographique suisse, tâche monumentale qui s'achève en 2002. Il organise également des expositions, comme «Traces» en 2004 à Neuchâtel, bel accrochage qui détaille les fonds restaurés entre 2000 et 2004 par l'équipe de Christophe Brandt. André Schmid,

pionnier de la photo commerciale à Lausanne, y côtoie Roberto Donetta, chroniqueur de la vie quotidienne tessinoise au début du XX^e siècle. Le centre de compétences installé au Faubourg de l'Hôpital emploie désormais six personnes, dont une spécialiste de la numérisation des images. La conservation photographique est aujourd'hui aussi une sauvegarde électronique, une mémoire digitale qui s'inscrit en haute ou basse définition sur des disques durs. L'institut neuchâtelois emmagasine ainsi chaque année sur ses serveurs 2 téra-bytes de données.

Christophe Brandt vit bien l'actuelle révolution numérique de la photographie. Il refuse le rôle du gardien éploré de l'époque analogique, préférant discuter des mérites respectifs des capteurs CCD de Fuji ou Canon, ou du rendu proche de l'estampe des meilleures imprimantes à jet d'encre. Pour lui, le médium photographique dans son ensemble est aujourd'hui à son apex, en pleine forme créative, diversifiés comme jamais. Mais il importe plus que jamais de préserver l'histoire de ce médium, surtout dans l'actuel déluge d'images, toutes ces images qui s'évaporent après avoir à peine effleurés nos écrans ou journaux. Garder ces témoignages du passé, ou plutôt ces outils de civilisation, comme le signalait Adorno, c'est encourager la réalisation des espoirs du passé, c'est lutter contre l'amnésie collective.

Passé, présent, mais aussi futur: Christophe Brandt tient beaucoup à son activité de passeur de savoir: docteur honoris causa de l'Université de Neuchâtel, il y enseigne l'histoire de la photographie. La cinquantaine à peine entamée, il s'inquiète déjà de la relève, de l'avenir de son institut comme de celui de la conservation du patrimoine visuelle de la Suisse. Ce qui ne l'empêche pas de se concentrer sur des projets plus immédiats, à l'exemple de la rétrospective des photographies du Bernois Hans Steiner qui aura lieu en 2009 au Musée de l'Elysée, ou des images du fonds Suchard, qui seront montrées au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, en 2009 également.

Homme de réseau, Christophe Brandt aime enfin s'engager pour la culture de son canton. Il est membre du Conseil de fondation du Centre culturel neuchâtelois, de Kunststart, de la Commission cantonale pour la culture ou encore de l'Association des amis du Théâtre du Passage ... C'est aussi ça, la vie de l'ex-petit garçon observateur, impressionné dès l'enfance par la lumière et les surfaces sensibles.

Complément: «Il a joué un rôle de pionnier en Suisse».
Les témoignages de Peter Pfrunder et Jean-Christophe Blaser

Peter Pfrunder, directeur de la Fondation suisse pour la photographie, Winterthur:
«Christophe Brandt a joué un rôle de pionnier en Suisse. Il compte parmi les premiers dans notre pays à avoir abordé la restauration et la conservation de la photographie de manière professionnelle, et à avoir créé un institut (ISCP) pour mener à bien cette tâche. Il est un allié important de la Fondation suisse pour la photographie dans la mesure où il oeuvre à faire reconnaître la photographie comme un bien culturel. L'aspect tangible unique de la photo est une part essentielle de son message. Dans l'avancée effrénée de la numérisation visuelle, nous perdons aujourd'hui le savoir, la technique et la pratique de la photographie analogique. Il est dès lors capital que la Fondation suisse pour la photographie puisse compter sur le savoir spécialisé de Christophe Brandt, aussi bien pour les problèmes concrets de restauration auxquels nous sommes confrontés que dans l'effort global de mise en valeur du patrimoine photographique de la Suisse».

Jean-Christophe Blaser, conservateur-adjoint du Musée de l'Elysée, Lausanne:

«Christophe Brandt est aujourd'hui le pivot autour duquel s'articulent les différentes scènes photographiques de Suisse: historique et contemporaine, nationale et régionale, documentaire et artistique. Homme de relations, habile diplomate, «facilitateur» comme on dit aujourd'hui, il est devenu avec les années celui grâce auquel nombre de projets peuvent aboutir».



**AUDIOVISUELLE
KULTURGÜTER
ERHALTEN**

**PRÉSERVER
LE PATRIMOINE
AUDIOVISUEL**

< Liselotte Pulver in «Uli der Knecht» (1954)
 von Franz Schnyder.
 Foto: Schweizer Filmarchiv, Lausanne

Fotos, Tondokumente, Filme und Videos erzählen in anschaulicher Form die jüngste Geschichte der Schweiz und zeugen von der Kulturen- und Sprachenvielfalt unseres Landes. Die audiovisuellen Medien sind auch selbst Akteure der Geschichte, deren Verlauf sie in steigendem Masse beeinflussen. Viele audiovisuelle Dokumente sind jedoch bereits verblichen, verstummt oder verloren.

Um diese Entwicklung aufzuhalten, gründeten mehrere nationale Institutionen 1995 Memoriav. Die vorhandenen Ressourcen zur Erhaltung und Erschliessung des audiovisuellen Gedächtnisses sollten vernetzt und dadurch optimal genutzt werden. Dafür wurde eine föderalismusfreundliche Struktur gewählt: der Verein. Memoriav zählt heute bereits über 170 grösstenteils institutionelle Mitglieder aus allen Landesteilen und Sprachgebieten der Schweiz.

Projekte und Zugang

Memoriav koordiniert und unterstützt als Netzwerk Projekte zur Sicherung, Erschliessung und besseren Vermittlung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz in den vier Bereichen Fotografie, Ton/Radio, Film und Video/TV. Memoriav-Projekte ermöglichen dringende Erhaltungsmassnahmen, Restaurierungen, Konservierungen, Katalogisierungen und Digitalisierungen für besonders gefährdete Bestände oder Dokumente. Jedes Projekt verbessert den Zugang zu audiovisuellen Quellen für Wissenschaft, Forschung und das breite Publikum. Bis zum heutigen Zeitpunkt sind die Metadaten von über 200 000 Bild- und Tondokumenten auf der Datenbank Memobase via www.memoriav.ch online recherchierbar. Memoriav bietet zudem Weiterbildungen für Sammlungsverantwortliche und präsentiert zusammen mit seinen Partnern gerettete Bilder und Töne. Alle Informationen finden Sie unter www.memoriav.ch.

Les photos, les films, les bandes vidéos, les disques ainsi que tous les autres supports sonores, visuels et écrits, reflètent l'histoire contemporaine de la Suisse et témoignent de la diversité culturelle et linguistique de notre pays. Les médias audiovisuels sont des acteurs de l'histoire dont ils influencent le cours. Nombre de documents audiovisuels sont effacés, réduits au silence ou perdus à jamais ...

Pour répondre à ce grave problème, plusieurs institutions nationales fondent en 1995 Memoriav. Il s'agit de tirer le meilleur parti des ressources et de mettre en réseau les différents acteurs du patrimoine audiovisuel, ceci dans le cadre d'une structure adaptée au fédéralisme: une association. L'association Memoriav a pour mission d'assurer à long terme la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel suisse. Aujourd'hui, l'association Memoriav comprend à travers toute la Suisse plus de 170 membres.

Projets et accessibilité

L'essentiel de l'activité de Memoriav se déploie dans des projets d'inventorisation, sélection, conservation, restauration, numérisation et catalogage de collections audiovisuelles suisses. Elle assure la mise à disposition des documents sauvés pour les domaines de la science, de la recherche, de l'éducation et, dans la mesure du possible, du grand public. Memoriav offre également des possibilités de formation. Au travers de sa base de données Memobase, disponible sur son site internet, tout un chacun peut accéder en tout temps à des informations sur plus de 200 000 documents issus des divers projets de sauvegarde du patrimoine audiovisuel. Pour toute information: www.memoriav.ch

Gründungsmitglieder Membres fondateurs:

Schweizerische
Nationalbibliothek
Schweizerisches
Bundesarchiv
Bundesamt
für Kommunikation
SRG SSR idée suisse
La Cinémathèque suisse
Fonoteca nazionale svizzera
L'Institut suisse
pour la conservation
de la photographie

Réalités suisses /

Erlebte Schweiz

Découvrez avec le cycle «Réalités suisses» des reprises thématiques de films et de documents sonores suisses uniques qui ont été sauvés grâce au travail en réseau de Memoriav. Les projections sont accompagnées des témoignages d'acteurs de ce passé, d'historiens et de journalistes qui commentent et analysent les documents.

www.erlebteschweiz.ch

Sortie du labo

Um vermehrt auf ihr Engagement zur Erhaltung des filmischen Kulturgutes in der Schweiz aufmerksam zu machen, schicken das Schweizer Filmarchiv und Memoriav das Label «Sortie du labo» auf Tournee und zeigen restaurierte Schweizer Filme zur Wiederentdeckung.

www.sortiedulabo.ch



Die DVD-Serie

Auftragsfilme wurden bis in die 1970er-Jahre in den Schweizer Kinos gezeigt. Sie liefen im Beiprogramm nach Werbung und Wochenschau vor dem Hauptfilm und prägten das Bild der Schweiz im In- und Ausland. Nach Jahrzehnten in der Versenkung sind diese bewegenden Zeitdokumente dank wissenschaftlicher Aufarbeitung und zum Teil nach konservatorischen Massnahmen wieder zugänglich. Praesens-Film gibt diese Filme nun erstmals auch in einer mehrteiligen, von Yvonne Zimmermann sorgfältig ausgewählten und dokumentierten DVD-Serie heraus. Entdecken Sie die für das Schweizer Filmschaffen wichtige Produktion von kurzen Auftragsfilmen der 1930er- bis 1950er-Jahre. Erscheint im November 2007.

«Zeitreisen in die Vergangenheit der Schweiz», Auftragsfilme 1939–1959
 Folge 1–3, je ca. 140 Min., s/w und farbig,
 deutsch

Bestellung:
 Praesens-Film AG, 8034 Zürich
www.praesens.com
 Tel. 044 422 38 31



Le DVD

La nouvelle collection «Le cinéma des régions» de la Cinémathèque suisse propose des films d'archives en lien avec une ville, un canton ou un coin de pays. Le premier volume présente la région touristique de Montreux. De 1900, année où l'entreprise Lumière envoyait ses opérateurs filmer des «vues» de la Fête des Narcisses, à 1960, celle où le Ciné-Journal Suisse montrait le Casino animé par le championnat du monde de rock'n'roll, la région s'est constituée une image, notamment au travers du cinéma. Le DVD est accompagné d'un livret de 32 pages commentant 41 films répartis en cinq chapitres: Tourisme, Narcisses en fête, Les voies, Les sports, Raretés.

«MONTREUX 1900–1960:
 UNE HISTOIRE D'IMAGE(S)»
 durée totale 240 min., français
 CHF 33.– (frais d'envoi compris)

Commande:
 boutique en ligne de la Cinémathèque
 suisse – www.cinematheque.ch



Der Tagungsband

Audiovisuelles Kulturgut wird heute vermehrt auch in der Forschung als Quelle verwendet. Dabei sind eine ganze Reihe von methodischen, technischen und inhaltlichen Fragen zu klären. Die Beispiele aus einem internationalen Umfeld zeigen Möglichkeiten der Herangehensweise. Der Band vereinigt verschiedene Beiträge, die anlässlich der Tagung «Heard – Seen: The Audiovisual Heritage and the Sciences» an der Università della Svizzera italiana entstanden sind. Erscheint im November 2007.

«Heard – Seen»

The Uses of Digitised Archives for the Sciences

Herausgegeben 2007 von Memoriav,
ca. 160 Seiten, ca. 20 s/w-Abbildungen.
CHF 29.80 + Versandkosten

Bestellung:

Verlag hier + jetzt, Postfach, 5405 Baden

www.hierundjetzt.ch

Tel. 056 470 03 00

I M P R E S S U M

Bulletin Memoriav Nr. 14
August / août 2007

Rédaction / Redaktion

Laurent Baumann

Franco Messerli

Samuel Mumenthaler

Felix Rauh

Traduction / Übersetzungen

Nadya Rohrbach, Fribourg

Korrekturen / Corrections

Nadya Rohrbach, Fribourg

Stämpfli AG, Publikationen

Tirages / Auflage

8000 Ex.

Réalisation graphique /

Grafische Gestaltung

Martin Schori, Biel

Impression / Druck

Stämpfli AG,

Publikationen, Bern

Editeur / Herausgeber

Memoriav

Effingerstr. 92

3008 Bern

Tel. 031 380 10 80

info@memoriav.ch

www.memoriav.ch



COLLOQUE | KOLLOQUIUM **MEMORIAV 2007**

**Les archives audiovisuelles font école
Audiovisuelle Archive machen Schule**

Club 44, La Chaux-de-Fonds Rue de la Serre 64
26./27.10.2007

Infos: www.memoriav.ch