MEMORIAV, Bümplizstrasse 192, CH-3018 Bern, www.memoriav.ch
Tel. +41 (0)31 380 10 80, Fax +41 (0)31 380 10 81, info@memoriav.ch

Nr. 23
10 / 2016

MEMORIAV BULLETIN

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

ACT GLOBAL – ARCHIVE LOCAL

MEMORIAV
BULLETIN

Nr. 23

INHALT / TABLE DES MATIÈRES

EDITORIAL

3 **Audiovisuelles «Global Village» / Le «village global» audiovisuel**
Laurent Baumann, Memoriav

DOSSIER «ACT GLOBAL – ARCHIVE LOCAL»

4 **Un portail nommé AVA**
Marina Meier, Fania Khan Mohammad, Sabine Haberler Kreis, Florence Zurcher, Comité international de la Croix-Rouge

8 **Das Tschetschenienarchiv – ein audiovisuelles Archiv gegen das Vergessen**
Christoph Wiedmer, Gesellschaft für bedrohte Völker

10 **Le patrimoine audiovisuel, photographique et sonore du Comité International Olympique : sauvegarde et mise à disposition des collections**
Fondation Olympique pour la Culture et le Patrimoine

13 **Hans Finsler in Zürich und Halle an der Saale (D)**
Thilo Koenig, Universität Zürich

16 **Globale Politik – lokale Dokumentation: akustische Archive und afrikanische Politik in der Schweiz**
Dag Henrichsen und Susanne Hubler Baier, Basler Afrika Bibliographien

18 **«Die letzte Chance»: Illusion einer Völkerverständigung?**
Philippe Müller, Bibliothek am Guisanplatz

20 **«Audiovisuelle HELVETICA»**
Christoph Stuehn, Memoriav

24 **«Herr Samsa»**
Ein Comic von Andreas Gefe

26 **Echolot für Kurzfilme im In- und Ausland**
John Canciani, Internationale Kurzfilmtage Winterthur

28 **Die Archivierung audiovisueller Medien: zwischen globalen Normen und lokalen Bedürfnissen**
Michele Merzaghi, Schweizerisches Bundesarchiv

30 **Memoriav im internationalen Umfeld**
Kurt Deggeller

33 **Chaplin's World by Grévin: des archives au service d'un musée divertissant**
Joëlle Borgatta, Memoriav

VISIBILITÉ

36 **La collection Vautier-Dufour**
Pascale et Jean-Marc Bonnard Yersin, Musée suisse de l'appareil photographique

38 **La sauvegarde des archives sonores du Réarmement moral**
Charline Dekens, Archives de la Ville de Lausanne

40 **Preserving and digitizing the film collection of the International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies**
Grant Mitchell, Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge

42 **Von der günstigen Gelegenheit zu schwierigen Grundsatzfragen**
Kerstin Mürer, Kunsthaus Zürich

INTERNA

44 **Christine Egerszegi: «Ich gehöre zu den Frohsinnigen»**
Franco Messerli

46 **Memoriav-Tipps**

47 **Impressum**

Titelbild / Photo de couverture :

Opération Blue Crane : exercices de maintien de la paix en Afrique du sud. Lohatlha, école militaire des forces armées sud-africaines.
Photographe : Michael Kleiner © V-P-ZA-N-00054-04 / CICR

AUDIOVISUELLES «GLOBAL VILLAGE»

LAURENT BAUMANN
MEMORIAV

Kaum eine andere rhetorische Figur bringt die weltweite digitale Vernetzung der Welt so präzis auf den Punkt wie das «globale Dorf». Für das audiovisuelle Kulturgut ist dieser weltweite Austausch von Informationen eine grosse Chance, die aber auch eine grosse Verantwortung mit sich bringt: «Act Global – Archive Local»!

Mit diesem Motto nehmen wir im Bulletin das Thema des diesjährigen Memoriav-Kolloquiums auf. Als thematische Erweiterung zur Tagung sollen nicht nur internationale Akteure, die audiovisuelle Sammlungen in der Schweiz archivieren, zu Wort kommen, sondern auch audiovisuelle Bestände thematisiert werden, die international von Bedeutung sind und in engem Bezug zur Schweiz stehen.

Sie erfahren in dieser Ausgabe des Bulletins, wie zwei international tätige Organisationen ihre audiovisuellen Bestände zugänglich gemacht haben, welche Bedeutung die Schweiz als «sicherer Hafen» für audiovisuelle Quellen hat, wie nationale Gedächtnisinstitutionen mit den Herausforderungen audiovisueller Helvetica umgehen, warum das Digitalisieren durchaus seine Tücken haben kann, welche Rolle internationale Normen und Organisationen für die Arbeit von Memoriav spielen, welche Projekte uns zurzeit beschäftigen und wie unsere neue Präsidentin auf Memoriav aufmerksam wurde. Wie immer stammen diese Beiträge von Personen und Institutionen, die sich für das audiovisuelle Kulturgut engagieren. Ihnen sei im Namen der Redaktion ganz herzlich gedankt!

LE «VILLAGE GLOBAL» AUDIOVISUEL

Il n'existe quasiment aucune autre figure de rhétorique qui mette aussi précisément l'accent sur la mise en réseau numérique à l'échelle mondiale que l'expression de «village planétaire». S'agissant du patrimoine audiovisuel, cet échange international d'informations et de connaissances a deux facettes : il représente simultanément une opportunité et un défi : «Act Global – Archive Local» !

Forts de cette devise, nous abordons dans notre bulletin le même thème que le colloque Memoriav qui se tiendra cette année. À titre d'élargissement thématique de ce dernier s'exprime non seulement des protagonistes internationaux responsables de l'archivage de collections audiovisuelles en Suisse, mais il est également question de collections et de documents audiovisuels de portée internationale et étroitement liés à la Suisse.

Dans le présent numéro du bulletin, découvrez comment deux organisations actives au plan international ont rendu accessibles leurs fonds audiovisuels, quelle importance revêt la Suisse en tant que «refuge sûr» pour les sources audiovisuelles, comment les institutions de mémoire nationales relèvent les défis liés aux Helvetica audiovisuels, pourquoi la numérisation est tout à fait susceptible de comporter des embûches, et quel rôle les normes et les organisations internationales jouent dans le travail de Memoriav. Vous pourrez également découvrir nos projets actuels et apprendre comment notre nouvelle présidente a connu Memoriav. Comme à l'accoutumée, toutes ces contributions n'ont été possibles que grâce aux personnes et aux institutions qui s'engagent en faveur du patrimoine audiovisuel. Qu'elles soient chaleureusement remerciées au nom de toute la rédaction !

UN PORTAIL NOMMÉ AVA

Lorsque l'on travaille sur des fonds d'archives, on travaille sur le temps long. Et lorsque l'on se lance dans un projet à forte composante informatique, il se trouve que cela peut être un avantage comme nous le démontre l'historique du projet du portail *Archives audiovisuelles du CICR*.

MARINA MEIER,
ARCHIVES FILMÉES
FANIA KHAN MOHAMMAD
ET SABINE HABERLER KREIS,
ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES
FLORENCE ZURCHER,
ARCHIVES SONORES

Depuis 1998, les fonds Film et Photo du Comité international de la Croix-Rouge (CICR), partie intégrante des archives de l'institution, étaient gérés avec le logiciel Westhèque. Celui-ci permettait la description et l'indexation des photos et des films/vidéos et le rattachement aux notices descriptives des fichiers photo uniquement. Le fonds Son quant à lui, ne pouvant être géré dans ce logiciel, était inventorié dans un tableau Excel.

Historique du projet

Mi-2004, moins en raison de son obsolescence que pour pallier le fait qu'il ne disposait pas d'un module web et ne gérait pas l'audio, le remplacement de Westhèque a été envisagé. Ont alors eu lieu les premières discussions en vue du dépôt d'un projet visant l'acquisition d'un nouvel outil mieux adapté à l'évolution de nos besoins. L'un des impératifs était que celui-ci devrait permettre de gérer les trois composantes des archives audiovisuelles. Trouver sur le marché un outil susceptible de traiter de manière satisfaisante ces trois types de documents était une gageure.

Fin 2009, après une tentative de changement inaboutie en raison des promesses non tenues du logiciel choisi, le projet était suspendu.

Début 2010, Descript – pour Description, des archives s'entend – était relancé avec un groupe de travail constitué des experts métier et de deux chefs de projet, l'un métier, l'autre informatique. A noter que si le chef de projet métier mènera le projet jusqu'à son terme, du côté informatique, il y aura trois chefs de projet successifs.

Après un processus normal mais long d'appel d'offres, de réponses, d'analyse de celles-ci, deux sociétés sur quatorze ont été retenues pour au final, fin 2012, en choisir une troisième. Celle-ci n'ayant pas répondu à notre appel d'offre, elle n'a pas été soumise aux diverses étapes du processus, dont une véritable «proof of concept».

Il se trouve qu'Adlib, puisque c'est de ce logiciel qu'il s'agit, venait d'être acquis par nos collègues en charge des «archives papier», et qu'il semblait pertinent que l'ensemble des fonds de l'institution soit gérés dans un même outil, pour faciliter les recherches transverses. De plus, selon nos collègues de l'informatique, Adlib répondait parfaitement aux besoins des archives audiovisuelles. L'acquisition de ce logiciel par les archives audiovisuelles s'est donc faite début 2013.

Ces glissements de planning peuvent s'expliquer à la fois par le fait que le CICR est une grande institution – par le prestige autant que par la taille –, avec toutes les difficultés que cela peut générer en termes d'organisation lorsque plusieurs secteurs sont impliqués dans un projet. Mais une autre explication ne doit pas être négligée, à savoir la complexité de la gestion des archives audiovisuelles numériques. Nous nous en sommes vite rendus compte lorsqu'il s'est avéré que ce nouveau logiciel ne permettait pas l'import des fichiers photo en lot, et pas du tout des fichiers son et vidéo, pourtant indispensable à l'ère du numérique.

Au moment où nous avons décidé de l'acquérir, Adlib était alors couplé avec un outil permettant ces imports. Mais à peine l'avions nous acquis que le contrat entre Adlib et ce partenaire était rompu.

Cela nous a contraints à nous lancer dans la voie, qui devait pourtant être écartée, du développement en interne d'un outil palliant ces lacunes, outil que l'on nommera le «back office web». Chaque fonds ayant ses spécificités, il a fallu procéder à de très nombreuses phases de tests pour obtenir des fonctionnalités convenant à l'ensemble.

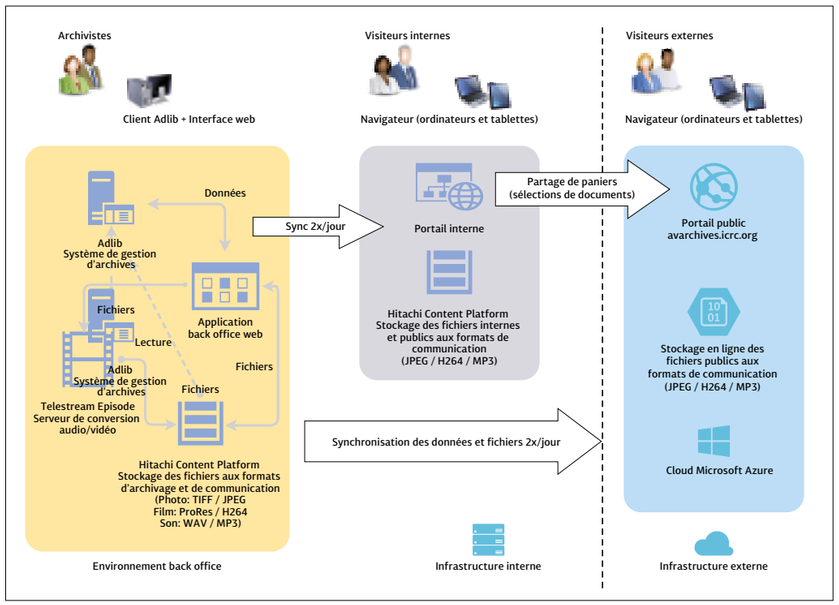
Pour la vidéo comme pour le son, il a fallu de plus intégrer un outil de conversion, Telestream, pour obtenir qu'à l'import les fichiers soient dans les formats normalisés choisis pour l'archivage.

Une fois le «back office web» mis en production de manière échelonnée selon les fonds entre le printemps 2014 et le printemps 2015, restait à construire le module web, l'un des objectifs initiaux du projet Descript.

L'ouverture du portail

Pour cela, il a été fait appel à un prestataire externe. A ce stade du projet, les experts métier ayant été énormément sollicités dans les deux phases précédentes – Adlib et «back office web» –, il a été décidé de les soulager en ne les impliquant pas dans la conception du

← Traversée du front Ouest, guerriers royalistes, Yemen 1964.
Photo : V-P-YE-E-00374, © Archives CICR (DR)



Infrastructure et workflow
Schéma : Alexandre Garcia / CICR

https://avarchives.icrc.org
Photos, films/vidéos et enregistrements sonores illustrent et documentent les activités du CICR et du Mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours dans tous les contextes opérationnels. Depuis plus de 153 ans, ces fonds sont continuellement enrichis. Ces archives représentent un patrimoine majeur dans le domaine du droit et de l'action humanitaires. Elles font œuvre de mémoire pour les victimes des conflits armés et d'autres situations de violence où le CICR a apporté son aide tout au long de son histoire.
Pour l'instant, le portal public permet l'accès en ligne à une large partie mais pas la totalité des archives audiovisuelles du CICR (chiffres en constant accroissement) :

- environ 95 000 photos
- 4000 films/vidéos
- 1800 enregistrements sonores

Emissions Intercroixrouge
pour la recherche des disparus,
Suisse 1945.
Photographe : V. Bouveret,
© V-P-HIST-E-02901,
Archives CICR (DR)

portail, si ce n'est pour le tester. En revanche, au fur et à mesure de son évolution, la maquette était proposée, pour avis, à un groupe d'utilisateurs hors métier.

Ce module a été conçu alors que le projet Descript arrivait à son terme et que son planning comme son budget étaient presque épuisés. Du coup, il a fallu abandonner certaines des fonctionnalités énoncées dans le cahier des charges, telles que, entre autres, l'alimentation collaborative.

Pour des raisons liées tant à l'infrastructure informatique qu'à la sécurité du CICR, et pour répondre aux besoins de nos publics, il a été décidé d'opter pour un portail des archives audiovisuelles – qu'entre nous nous avons baptisé AVA, diminutif de l'anglais «AV Archives» –, se déclinant en deux volets, l'un destiné aux collaborateurs du CICR, au siège comme sur le terrain, et un autre destiné aux internautes externes à l'institution. L'interface, élégante, est la même. Cette solution a été choisie pour pallier l'impossibilité de gérer les accès de manière fine. Les internautes CICR ont accès à tous les documents classifiés publics, mais également à ceux classifiés internes alors que logiquement, les internautes externes n'ont accès qu'aux documents publics.

Le portail a été lancé à l'interne fin octobre 2015 et à l'externe fin février 2016. Il est bilingue, français-anglais, mais les champs en texte libre, contrairement aux listes contrôlées, ne sont pas systématiquement traduits dans les deux langues.

La recherche peut s'effectuer sur l'ensemble des trois fonds ou sur un seul. En cas de recherche transverse, les résultats s'affichent dans trois onglets spécifiques. Les résultats peuvent s'afficher sous forme de mosaïque ou de liste. En plus d'une recherche simple «à la Google», il existe évidemment une recherche avancée offrant la possibilité d'une recherche par facettes.

L'internaute peut sauvegarder ses résultats de recherches dans des paniers qu'il peut ensuite partager par messagerie ou sur les réseaux sociaux. Les archivistes peuvent pousser des paniers pour répondre à des demandes d'internautes prévenus par l'envoi d'un lien par courriel. Ces paniers-là ne sont pas disponibles instantanément en raison d'une nécessaire synchronisation entre le back et le front office qui n'a lieu que deux fois par jour, ce qui peut être gênant en cas de demandes urgentes.

Pour des raisons liées aux droits d'auteurs, et parce que la gestion fine des accès n'était pas possible, nous avons, après avoir consulté un avocat conseil, mis en place un système assez complexe de conditions de publication déclinant pas moins de 16 possibilités liées tant au droit d'auteur qu'au niveau de confidentialité. Elles vont de «publication sans condition» à «aucune publication» en passant par «publication sous condition».

Les documents disponibles sans aucune restriction de publication peuvent être téléchargés directement pour autant que, sur le portail public, les internautes se soient préalablement inscrits, inscription qui n'est pas nécessaire pour une simple consultation.

Pour la photo, les images sont téléchargeables en haute résolution originale (JPEG) alors que le format d'archivage est le TIFF.

Pour la vidéo, le téléchargement se fait en basse résolution (H264). Pour le son, il se fait aussi en basse résolution (MP3). Des fichiers en haute résolution (respectivement ProRes et WAV, qui sont aussi les formats d'archivage) sont disponibles sur demande.

Certains documents soumis à une restriction d'utilisation peuvent être transmis à la demande par d'autres canaux.

Le choix de rendre possible le téléchargement de tous les documents publics publiés sans condition n'émane pas des archivistes mais de la stratégie audiovisuelle adoptée en 2014 par la direction du Département de la communication dont dépendent les archives audiovisuelles. Celle-ci a en effet jugé que le bénéfice qu'il y avait à partager librement et largement ses archives audiovisuelles était plus important que le risque d'un mésusage de celles-ci.

Le CICR déployant ses activités sur tous les continents, et parfois dans des pays peu respectueux des libertés, il arrive que notre portail soit bloqué par les autorités non pas en raison de son contenu mais parce qu'il utilise des outils google comme le «Captcha» ou le «Add this».

El Potrero, caserne. Diffusion auprès des soldats de la Force Armée salvadorienne, El Salvador 12/1986. Photographe : Philippe Merchez, © V-P-SV-D-00042-14, CICR

Cette plateforme ne permet ni l'indexation participative, ni les commentaires en ligne. Mais les internautes peuvent nous contacter par courriel, et leurs remarques sont bienvenues.

Enfin, une partie des fonds Film et Son devrait, à l'heure où vous lirez ces lignes, être accessibles sur Memobase. Il s'agit des fonds sauvegardés ou numérisés grâce au soutien de Memoriav.

Viva l'AVA !

Le CICR conserve ses archives audiovisuelles à des fins patrimoniales, bien sûr, mais également pour faire connaître ses activités actuelles tout en les inscrivant dans la longue durée. Ainsi, les documents qui se trouvent sur le portail sont utilisés quotidiennement par nos collègues en charge de la communication publique ou de la récolte de fonds.

Mais disposer d'un portail c'est aussi donner la possibilité au plus grand nombre d'accéder à la richesse unique de nos fonds. Aux collaborateurs du CICR et du Mouvement Croix-Rouge, aux humanitaires, aux journalistes, aux documentaristes comme aux éditeurs, aux chercheurs, pas uniquement historiens, aux étudiants et au grand public.

Après l'avoir longtemps attendu, nous sommes contentes que ce portail soit devenu réalité et nous espérons qu'au terme de cet article vous n'aurez qu'une envie : le découvrir sur avarchives.icrc.org.

Vom Krieg zerstörtes Gebäude – das Tschetschenienarchiv dokumentiert die Gräueltaten zwischen 1994 und 2006.
Foto: Gesellschaft für bedrohte Völker (GfbV),

DAS TSCHETSCHENIENARCHIV
EIN AUDIOVISUELLES ARCHIV GEGEN DAS VERGESSEN

Videoaufnahmen, Fotos und Zeugenaussagen der beiden Tschetschenienkriege (1994–2006), die von Menschenrechtsaktivisten aufgenommen wurden, sind in die Schweiz in Sicherheit gebracht worden. Systematisch aufgearbeitet, steht dieses wichtige Archiv im Kampf gegen die Straflosigkeit und das Vergessen nun online zur Verfügung.

CHRISTOPH WIEDMER
GESCHÄFTSLEITER
DER GESELLSCHAFT FÜR
BEDROHTE VÖLKER

13 Jahre ist es her, seit die Tschetschenin Zaynap Gashaeva erstmals das Büro der Gesellschaft für bedrohte Völker (GfbV) in Bern betrat. Sie habe selbsterstellte, hochbrisante Informationen – über 200 Videokassetten, in denen die Schrecken der beiden Kriege in Tschetschenien festgehalten seien. Bombardierte Dörfer, brennende Häuser, schrecklich verstümmelte Leichen, weinende Überlebende, wütende Protestierende, Interviews mit Politikern, Zeugen, Soldaten und Rebellen. Sie möchte die Videos an einen sicheren Ort bringen und dort aufarbeiten. Denn die Schuldigen des Kriegs müssen irgendwann für die Verbrechen geradestehen. Sie sei eben in Deutschland gewesen, aber die dortige Regierung hätte Spannungen mit Russland. Daher traue sie dem Land nicht, um dort ihr Beweismaterial zu archivieren. Die Schweiz sei sicherer. So hoffe sie es zumindest. Und in ein paar Jahren sollen die Videos dem tschetschenischen Volk übergeben werden. Die Videos müssten unbedingt erhalten bleiben.
Die GfbV sagte sofort zu. Niemand dachte an die enormen Herausforderungen, die einer kleinen Menschenrechtsorganisation ohne Erfahrung mit Archiven harrten.

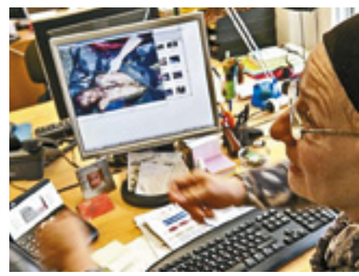
Logistik und technische Herausforderungen
Zuerst mussten die Videos in die Schweiz gebracht werden. Sie lagerten zum Teil über Jahre in Plastiksäcken versteckt in Mauern oder gar eingegraben in einem Garten in Tschetschenien oder in Moskau. Verschiedenste Menschen halfen, die Kassetten in die Schweiz zu bringen. Beim Öffnen der Kassetten folgte die nächste Schwierigkeit: Viele Kassetten waren verschmutzt, beschädigt, manche auch von Schimmel befallen. Die leicht verschmutzten Kassetten wurden bei der GfbV maschinell gereinigt, die massiv verschmutzten wurden dank einer finanziellen Unterstützung durch Memoriav von einer Spezialistin (Atelier für Videokonservierung) in der Schweiz gereinigt. Nach der Reinigung wurden eine hochqualitative DVCAM- sowie eine Arbeitskopie auf DVD angefertigt. Und am Schluss wurden alle DVDs auf einen Server kopiert inkl. Backup. Die Originalvideos wurden mit einer Schutzhülle versehen.

Die nächste Hürde gestaltete sich schwieriger als erwartet: Welche Datenbank respektive Software eignet sich am besten für die Erfassung der Informationen, die sich durch die Analyse der Videos ergaben? Für Menschenrechts-Videoarchive fanden wir kaum Informationen. Die Daten wurden schliesslich in eine Datenbank eingegeben, aus der man einen öffentlich zugänglichen Bereich mit den wichtigsten Informationen abtrennen konnte, die keine sensible Daten enthalten. Die Originaldaten befinden sich aber auf Servern ohne Zugang zum Internet.

Auswirkungen der Unterdrückungspolitik in Russland und Tschetschenien
Anfänglich ging die GfbV davon aus, dass sich die Lage in Tschetschenien beruhigen werde und bald an eine Aufarbeitung der Verbrechen gedacht werden kann, vielleicht gar an eine Veröffentlichung des gesamten Archivs. Wir irrten uns. Sowohl in der Russischen Föderation unter Wladimir Putin als auch in der tschetschenischen Republik unter Ramsan Kadirow wurde die menschenrechtliche Situation nach Kriegsende nicht etwa besser. Jegliche Kritik an der Staatsführung wird unterdrückt, und wer sich trotzdem kritisch äussert, muss mit Blossstellung, Verfolgung, ja mit Folter oder mit dem Tod rechnen. 2006 wurde die bekannte russische Journalistin und Tschetschenienexpertin Anna Politkowskaja erschossen, drei Jahre später die tschetschenische Menschenrechtsaktivistin Natalia Estemirova, im selben Jahr wurden Zarema Sadulayeva und ihr Mann ermordet. Die Zivilgesellschaft in Tschetschenien stand unter Schock.
Auch Zaynap Gashaeva kam unter Druck. Morddrohungen und Einschüchterungen häuften sich, sodass wir um das Leben dieser mutigen Frau fürchteten. Im Jahre 2010 entschied sie sich, in der Schweiz Asyl zu beantragen, wo sie heute lebt. Und man entschloss sich, mit der Veröffentlichung der Videos zu warten. Sowohl die heiklen Informationen als auch die Videos selber können daher nur auf Antrag und Prüfung der beantragenden Person eingesehen werden.

Organisatorische Herausforderungen
Um die fachliche Unterstützung für das Archiv zu verbessern, wurde der Verein Tschetschenienarchiv gegründet, dem sich neben der GfbV auch Zaynap Gashaevas Organisation *Echo des Krieges,* die *FriedensFrauen Weltweit* und die *Reporter ohne Grenzen Schweiz* anschlossen. So konnten einerseits weitere Stiftungsgelder zur Finanzierung der Archivierung generiert werden, andererseits konnten fünf weitere Videolieferantinnen und -lieferanten gefunden werden. Damit wurde das Archiv zum grössten Videoarchiv über die beiden Kriege in Tschetschenien. Über 500 Videos wurden archiviert und 1270 Videosequenzen verarbeitet.
Ebenfalls als Knackpunkt erwies sich die Integration der Datenbank in eine Website und die Erstellung einer Suchfunktion, die es ermöglichte, die Datenbank nach Ortschaft, Datum, Vorkommnissen, Aufnahme und Opfer abzusuchen. Diese Website wurde zudem zweisprachig in Russisch und Englisch konzipiert, damit sie nicht nur russischsprachige Forschende nutzen können. Wir durften dabei auf das Fachwissen der Expertinnen und Experten des Open Society Archives in Budapest zählen.

Nutzen des Archivs
Für Zaynap Gashaeva sind die drei wichtigsten Ziele des Archivs, dass diese Kriege nicht vergessen gehen, dass die Videos der Aufarbeitung der Kriegsverbrechen dienen und dass das ganze Archiv eines Tages dem tschetschenischen Volk übergeben werden kann.
Dank dem zwar langwierigen, letztlich aber erfolgreichen Aufarbeiten des Videomaterials konnte das erste Ziel erreicht werden und das Material bereits Journalisten und Dokumentarfilmern zur Verfügung gestellt werden. Das zweite Ziel ist schwieriger: Zurzeit ist keine Bereitschaft da, mit einer Aufarbeitung der Kriegsverbrechen in Russland zu beginnen, im Gegenteil. Es bleibt bei den vielen Klagen am Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte. Mit der Ratifizierung der Europäischen Menschenrechtskonvention durch Russland im Jahre 1998 können Klagen von individuellen Opfern von Verbrechen des zweiten Tschetschenienkrieges vor dieses Gericht eingebracht werden, was seither auch oft gemacht worden ist, nicht hingegen die Verbrechen des ersten Tschetschenienkrieges, da dieser vor der Ratifizierung stattgefunden hat. Und die Übergabe des Archivs an das tschetschenische Volk muss wohl noch längere Zeit warten. Dafür braucht es einen grundsätzlichen Wandel in Russland.



1-3) Tschetscheniens Bevölkerung leidet unter den Kriegen – das Tschetschenienarchiv dokumentiert die Gräueltaten zwischen 1994 und 2006.
Fotos: Gesellschaft für bedrohte Völker (GfbV)
4) Arbeit im Tschetschenienarchiv.
Foto: Alexander Egger / Gesellschaft für bedrohte Völker (GfbV)

Le baron Pierre de Coubertin, président du CIO de 1896 à 1925 et fondateur des Jeux olympiques modernes, sur son tricycle à moteur dans le sud de la France en 1895.
Photo: Comité International Olympique (CIO)

LE PATRIMOINE AUDIOVISUEL, PHOTOGRAPHIQUE ET SONORE DU COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE
SAUVEGARDE ET MISE À DISPOSITION DES COLLECTIONS

Le programme de sauvegarde du patrimoine du CIO – *Patrimonial Assets Management (PAM)* – s'est achevé en 2014, après sept années d'un travail méticuleux de numérisation, de restauration, d'indexation et de publication. Ce travail effectué par une équipe de 40 spécialistes a été couronné par le prix «Judges Prize» au prestigieux salon de l'audiovisuel de l'International Broadcasting Convention 2015 (IBC), ainsi que par le prix «meilleur projet de conservation des archives» de la Fédération internationale des archives de télévision (FIAT) en octobre 2015.

FONDATION OLYMPIQUE POUR LA CULTURE ET LE PATRIMOINE, UNITÉ GESTION DU PATRIMOINE CULTUREL

Lancé en 2007 sous la présidence de Jacques Rogge, désormais président d'honneur, le PAM avait non seulement comme objectif la numérisation et la sauvegarde de contenus, mais également le développement d'un DAM (Digital Asset Management).
Grâce au PAM, plus d'un siècle d'histoire olympique a ainsi pu être préservé. En effet, plus de 2000 heures de films, 33000 heures de vidéos, 8500 heures d'enregistrements sonores et 500000 photographies étaient menacées de disparition. En outre, 2000 documents d'archives et 20000 artefacts des collections du Musée Olympique devaient faire l'objet d'un traitement documentaire modernisé.

Un patrimoine mondial en danger
Une étude menée par les archivistes du CIO indiquait que, dans un avenir proche, 50% des vidéos seraient illisibles, 20% des photographies inutilisables et qu'aucun lecteur vidéo ne serait disponible pour lire une grande partie de la collection. Quant aux films, par chance, leur bonne conservation a rendu possible un reconditionnement rapide et la préparation à la numérisation.
Le programme a donc permis de sécuriser ce patrimoine unique au monde et de le rendre accessible sous forme numérique pour la promotion de l'Olympisme. Des trésors cachés, tels que l'enregistrement vocal sur disque de cire du baron Pierre de Coubertin en 1935, les photographies d'une épreuve de course de sacs aux Jeux olympiques de Saint-Louis en 1904, ou encore les actualités olympiques pendant l'Exposition universelle de Paris en 1900 ont ainsi été sauvegardés.

Choix des prestataires de numérisation à l'échelle mondiale
Le CIO a eu à cœur de travailler avec des prestataires qui avaient fait leurs preuves dans des projets similaires. Les cahiers des charges techniques ont ainsi été diffusés dans le monde entier. Le choix final, basé sur une sélection de trois prestataires par types de supports, a fait ensuite l'objet de tests évalués sur des échantillons de nos archives.
Une anecdote, qui avec le recul aurait pu être dramatique: lorsque le CIO a transmis ses lecteurs vidéo Panasonic-D3 à son prestataire de service, ce dernier s'est aperçu que les têtes de lecture étaient usées et ne pourraient pas relire l'ensemble des cassettes. Panasonic, partenaire de longue date du Comité International Olympique, a sans hésiter remonté une chaîne de production au Japon, permettant le remplacement des têtes de lecture et ainsi la numérisation intégrale des bandes vidéo D3, qui dataient, pour les premières, des Jeux olympiques de Barcelone en 1992.

Attention particulière pour les photos et les films
La numérisation des photographies a fait l'objet d'un choix différent. Le CIO ne souhaitant pas sortir les documents originaux de ses archives, quatre chaînes de numérisation interne ont été montées. Après plusieurs tests de scanners, qui devaient allier qualité en haute résolution et possibilité de numérisation de masse, le choix s'est porté sur le KODAK iQsmart (CREO). Les photographies dites institutionnelles, souvent des duplicatas, ont été envoyées en Thaïlande chez un prestataire formé par le spécialiste photos du CIO. Les tirages grands formats sont restés en Suisse et ont été numérisés par un prestataire spécialisé dans la restauration photographique. Par chance, aucune perte n'a été constatée lors des transports, ni en Thaïlande, ni en Suisse.

Les spécialistes des archives images qui ont participé aux programme *Patrimonial Assets Management – PAM,* Rhodanie 2014. Photo: Comité International Olympique (CIO)

Les 460 heures de films 16 mm et 35 mm, retraçant 80 ans d'histoire olympique, ont également fait l'objet d'une attention particulière. Une fois mécaniquement contrôlés et stabilisés en Suisse, ce sont deux sociétés américaines, l'une pour l'image l'autre pour le son, qui ont réalisé les restaurations numériques de qualité 2K pour le 16 mm et 4K pour le 35 mm. Une troisième société s'est occupée du retour sur négatif de préservation 35 mm. Pour chaque titre, un HDCAM SR et un DCP de projection 2K ou 4K ont été créés.

Un DAM développé pour les besoins du CIO
C'est d'une page vierge que l'aventure du Digital Asset Management du CIO a débuté. La direction avait donné carte blanche au service du patrimoine Images et Sons pour formuler ses besoins selon une stratégie définissant six fonctions bien distinctes permettant de gérer l'entier d'un média, de son acquisition à son exploitation commerciale. Ce workflow comprend aujourd'hui les modules suivants: indexation documentaire, gestion des droits, gestion du référentiel, gestion des commandes clients, archivage (deep storage) et enfin, un intranet et extranet clients.

Le projet PAM en chiffres

Documents numérisés
- 500000 photos
- 2000 h de films
- 33000 h de vidéos
- 8500 h d'enregistrements sonores
- 20000 artefacts

Ressources mises en œuvre
100000 h de travail
40 collaborateurs spécialisés
30 documentalistes
37 millions CHF

Le Finlandais Paavo Nurmi remporte la finale des 1500 m aux Jeux olympiques de Paris 1924. Photo : Comité International Olympique (CIO)

La Fondation Olympique pour la Culture et le Patrimoine
La Fondation Olympique exerce de nombreuses missions sur les cinq continents. Elle promeut une réflexion autour de l'olympisme à travers des démarches historiques, sociologiques, artistiques et académiques. Elle réunit, aux côtés du Musée, le Centre d'Etudes Olympiques, le Patrimoine Olympique du CIO et le Développement Culturel International. Son objectif : offrir un maximum de contenu et devenir une référence dans le monde des industries créatives et culturelles.

Les différents projets ont été planifiés en plusieurs phases, sur une échelle de 7 ans. Certains ont été menés en parallèle, à l'instar de la numérisation et du développement du module d'indexation documentaire, cela afin d'avoir du contenu prêt à indexer une fois les premiers modules opérationnels.
La réussite d'une telle épopée n'a été possible que grâce à l'accompagnement de consultants expérimentés. Leurs supports ont été précieux tout au long des développements et du déploiement des nouveaux outils de gestion. Les ressources humaines ont également joué un rôle crucial dans la formation et l'accompagnement aux changements des processus. Quelques chiffres qui expriment l'ampleur du programme : un intégrateur, trois partenaires technologiques, un référentiel géré par une ontologie comprenant plus de 400 000 termes permettant des recherches fédérées avec les bases photo, audiovisuelles, sonores, plus deux logiciels du marché qui gèrent les archives papiers et les 20 000 objets des collections du Musée Olympique. Ces archives olympiques sont désormais mises à disposition par le biais de la Médiathèque olympique, un site web interentreprises consulté chaque mois par 1200 professionnels, parmi lesquels les partenaires du CIO, les organisations sportives internationales, les diffuseurs, les membres du Mouvement olympique ainsi que le personnel du CIO. Ce riche fonds est actuellement très utilisé par la nouvelle chaîne Olympic Channel lancée le 21 août 2016.
Le programme PAM est terminé, mais le CIO maintient bien sûr son engagement envers la préservation de son patrimoine culturel. Ainsi, chaque édition des Jeux ajoute environ 3500 heures de vidéos, 40 000 photos ainsi que plusieurs centaines d'artefacts et de documents d'archives à ce patrimoine unique et vivant, témoin de l'héritage olympique de l'Antiquité à nos jours.

Ausstellung: Museum für Gestaltung Zürich, 2006 (2. Station: Stiftung Moritzburg, Halle an der Saale, 2008). Gesamtansicht zentraler Gang in der Halle MfGZ.
Foto: Museum für Gestaltung Zürich

HANS FINSLER IN ZÜRICH UND HALLE AN DER SAALE (D)

Der 1891 in Heilbronn geborene Schweizer Hans Finsler (†1972 Zürich) gilt als einer der bedeutendsten Avantgardefotografen im Deutschland der späten 1920er und frühen 30er Jahre – und zugleich als wichtigster Vertreter der modernen Schweizer Fotografie in den 1930er bis 50er Jahren. Schon dies lässt seine fotogeschichtliche Stellung zwischen den beiden Ländern erkennen.

Finsler erhielt seine wesentliche Formation im Kunstgeschichtsstudium an der Universität München, u. a. bei Heinrich Wölfflin. Als Fotograf war Finsler Autodidakt, abgesehen von kürzeren Praktika in München und Berlin. Ab 1926 fotografierte er Entwürfe der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, wo er als Bibliothekar und Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte arbeitete, dort begann 1927 auch sein Unterricht in einer neugegründeten Fachklasse für Fotografie, die 1930 den anderen Unterrichtsklassen gleichgestellt wurde. Finsler orientierte sich künstlerisch sowohl an der Fotografie der Neuen Sachlichkeit (u. a. Albert Renger-Patzsch) als auch am Konstruktivismus (Laszlo Moholy-Nagy) und verband diese Einflüsse zu einem sehr eigenen, geradezu minimalistisch-essentiellen sachfotografischen Funktionalismus, der ihm ab 1927 Aufträge von Firmen (u. a. Süsswaren, Textil, Porzellan, Lampen) und öffentlichen Auftraggebern (Architekturfotografie für die Stadt Halle) eintrug. Auch theoretisch hat sich Finsler bald profund zu Wort gemeldet. An der grossen Ausstellung «Film und Foto» des Deutschen Werkbunds von 1929, die im selben Jahr auch im Kunstgewerbemuseum Zürich gezeigt wurde, war er bereits der drittgrösste Einzelaussteller.
Über Vermittlung des Studienfreundes und einflussreichen Schweizer Vermittlers der modernen Gestaltung, Sigfried Giedion, kam Finsler 1932 als Fotolehrer an die Kunstgewerbeschule Zürich, wo er die dortige Fachklasse für Fotografie gründete und bis 1958 leitete. Zu den Studierenden, die bei Finsler wesentliche fachliche Prägungen erfahren haben, gehören die bekannten Schweizer Fotografierenden Emil Schulthess, Werner Bischof, Michael Wolgensinger, Anita Niesz, Ernst Scheidegger, Serge Libiszewski, Walter Binder, René Burri sowie Doris und Serge Stauffer. Finsler war

THILO KOENIG
UNIVERSITÄT ZÜRICH

Ausstellung Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung, Zürich, Museum für Gestaltung Zürich, 2006 (Architekturfotografie).
Foto: Museum für Gestaltung Zürich

Mitglied des Schweizerischen Werkbunds, lange auch im Vorstand, er arbeitete u. a. mit Max Bill, Richard Paul Lohse und Alfred Roth zusammen. Als Auftragsfotograf war Finsler für viele Schweizer Unternehmen tätig, die der modernen Gestaltung gegenüber aufgeschlossen und meist auch Fördermitglieder des SWB waren. Finsler zählt heute zu den wichtigen «Konkreten Gestaltern» der Schweiz. Auch wenn die Jahre in Halle für Finsler sicherlich künstlerisch prägender waren, stellt doch seine Lehre und Praxis als Fotograf und kulturpolitischer Vermittler in Zürich den bei weitem längeren und wirkungsvolleren Werkabschnitt dar. Hier wurde er zu der prägenden Figur der Schweizer Sach- und Architekturfotografie mit nachhaltiger Wirkung auf die Schweizer Fotoszene, wo sie nicht explizit bildjournalistisch orientiert war (wozu sich dann aber manche seiner Ehemaligen später bekannten).

Hans Finsler gehörte 1970–71 mit u. a. Roselina Burri Bischof, Walter Binder, Jürg Gasser und Manuel Gasser zu den Gründern einer «Stiftung für die Photographie», die zunächst im Kunsthaus Zürich untergebracht war und heute als Fotostiftung Schweiz zum Fotozentrum Winterthur gehört. Im Gespräch hat Finsler zu Lebzeiten geäussert, auch sein Archiv könnte einmal an die Stiftung gehen. Dass es dazu nicht kam, verursachte damals geradezu einen kleinen Kulturskandal: Ein Bericht von Fritz Billeter zur Gründung der Stiftung im «Tages-Anzeiger», der schon 1972 fälschlich die Betreuung auch des Finsler-Nachlasses erwähnt hatte, rief den Widerspruch der Alleinerbin, Finslers Tochter Regula Lips-Finsler (1921–2007), hervor. Andere kommunikative und publizistische Pannen folgten, woraufhin Regula Lips-Finsler 1975 den gesamten fotografischen Nachlass im Umfang von über 7000 Negativen und mehr als 5000 Abzügen, der weitaus grösste Teil davon aus der Zürcher Zeit,[1] der Hochschule für Industrielle Formgestaltung schenkte, der DDR-Nachfolgeinstitution der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle; ausgenommen waren nur kleine Bestände, die Finsler bereits dem Kunstgewerbemuseum Zürich überlassen hatte. Was folgte, war ein Schlagabtausch in Schweizer Medien zwischen dem Publizisten Hugo Loetscher, der für die Stiftung das Wort ergriff, und der Erbin.[2] Die Abzüge wurden in Halle gestempelt, aber zunächst nicht systematisch inventarisiert (für den Hallenser Abschnitt leistete dies erst Bruno Thüring im Rahmen einer universitären Lizentiatsarbeit an der Universität Basel).[3] Ein damaliges Publikationsvorhaben des Fotokinoverlags in Leipzig, für das bereits Negative aus dem Nachlass ausgeliehen und neu vergrössert worden waren, kam nicht zustande. 1983 wurden drei Fotografien von Hans Finsler in einer Auflage von 20 Abzügen in eine Fotoedition des Staatlichen Kunsthandels der DDR einbezogen, obwohl die Erbin eine kommerzielle Nutzung und eine Verwendung der Bilder im Kunsthandel ausgeschlossen hatte. 1986 schliesslich widmete Regula Finsler die Schenkung anlässlich eines Besuches in Halle zugunsten der Staatlichen Galerie Moritzburg um, wo die Voraussetzungen für eine sachkundige Aufarbeitung besser gegeben waren und 1987 mit dem erfolgten Eingang des Finsler-Bestands eine eigene Fotosammlung mit Kustodenstelle eingerichtet wurde, die dann zu einer angesehenen Museumsabteilung erweitert wurde (siehe Kasten).

Das fotografische Werk aus der Zeit in Deutschland (bis 1932) wurde in der Folge aufgearbeitet und 1991 mit Katalogpublikation in Halle, Zürich und an anderen Orten ausgestellt.[4] Das Schweizer Werk konnte 2003–05 zunächst mit einem Forschungsprojekt an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (heute ZHdK) in Zusammenarbeit u. a. mit der Stiftung Moritzburg und der Fotostiftung Schweiz recherchiert und dann 2006 mit einer Ausstellung im Museum für Gestaltung Zürich und in Halle, die auch Arbeiten der Zürcher Studierenden Finslers und seines Lehrerkollegen Alfred Willimann einbezog, sowie mit einer Buchpublikation im gta-Verlag präsentiert werden.[5]

Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Sammlung Fotografie

In der seit dem 17. Jahrhundert zerstörten Moritzburg von Halle an der Saale entstand 1904 in einem dazu eingefügten Neorenaissancebau ein Kunstgewerbemuseum, das in den 1920er Jahren zu einem modernen Kunstmuseum erweitert wurde. Im Nationalsozialismus zerschlagen, wurde die Sammlung nach 1945 als Staatliche Galerie Moritzburg wieder aufgebaut (nach 1989 Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt). 2008 konnte ein moderner Museumstrakt in die spätgotischen Burgmauern integriert werden, der dem Museum einen erheblichen Zugewinn an räumlichen Möglichkeiten bietet. Seit 2015 gehört das Haus als Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) zur Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt.

Die Gründung der Sammlung Fotografie geht wesentlich auf die Schenkung des Finsler-Nachlasses durch die Erbin zurück, der 1987 in das Museum kam. Der dadurch gesetzte Schwerpunkt Avantgarde-Fotografie der 1920er bis 30er Jahre konnte später mit den Nachlässen der Hallenser Finsler-Studierenden Gerda Leo und Heinrich Koch gezielt erweitert werden (Koch war ab 1932 kurzzeitig auch Nachfolger von Finsler als Fotolehrer in Halle). Ein weiterer Hauptaspekt der Sammlung ist die ostdeutsche und osteuropäische Fotografie nach 1945, u. a. mit den Beständen des Bildarchivs des Fotokinoverlags Leipzig und der Bildersammlung der Gesellschaft für Fotografie im Kulturbund der DDR. Westdeutsche und internationale «Kunst mit Fotografie» ist durch die Übernahme der Studiosammlung des Fotoforums Kassel gut vertreten.

Seit 2012 läuft in Halle ein Digitalisierungsprojekt für die Sammlungsbestände. Die Bilder der Fotosammlung sind in Teilen bereits unter «museum digital sachsen anhalt» recherchierbar (http://www.museum-digital.de/san/). Kustos der Sammlung Fotografie ist seit 1987 Dipl.-Psych. T. O. Immisch.

Adresse: Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Friedemann-Bach-Platz 5, D-06108 Halle (Saale)
www.kunstmuseum-moritzburg.de

Retusche am Leuchtpult (Druckerei Gebr. Fretz, Zürich), 1934–35.
Foto: Hans Finsler, © Stiftung Moritzburg Halle-Saale

[1] Bei Übergabe 7270 Glasnegative, 5746 Abzüge und 704 Blätter mit Kontaktabzügen (plus 216); davon 477 Glasnegative und 994 Abzüge aus der Zeit in Halle.

[2] Hugo Loetscher, Die unbeschränkten Erben, in: Tages-Anzeiger-Magazin, Nr. 24, 14. 6. 1975, S. 39; Stellungnahme der Erben Hans Finsler, in: ebd., Nr. 30, 26. 7. 1975, S. 2.

[3] Bruno Thüring, Hans Finsler. Ein Pionier der «Neuen Fotografie». Das Werk 1927–1932, 4 Bände, Lizentiatsarbeit Universität Basel 1986.

[4] Klaus E. Göltz/Theo Immisch/Peter Romanus/Axel Wendelberger (Hg.), Hans Finsler. Neue Wege der Photographie, Kat. Halle/Saale (Staatliche Galerie Moritzburg)/Zürich (Kunsthaus) u. a. O., Leipzig 1991.

[5] Thilo Koenig/Martin Gasser, Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung, Zürich (gta-Verlag) 2006 (zugl. Kat. Zürich, Museum für Gestaltung Zürich, 2006/Halle a. d. Saale, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, 2008).

Veranstaltung des Komitees *kämpfendes afrika* in Zürich im Januar 1980 mit dem zimbabwischen Politiker Simba Makoni.
Archiv: Basler Afrika Bibliographien, BAA 5: 72.

GLOBALE POLITIK – LOKALE DOKUMENTATION
AKUSTISCHE ARCHIVE UND AFRIKANISCHE POLITIK IN DER SCHWEIZ

Diverse Afrikakomitees haben afrikanischen Politiker/innen seit den späten 1960er-Jahren eine Plattform in der Schweiz geboten. Ob Befreiungspolitik oder postkoloniale Nationalpolitik – afrikanische Politik beeinflusste nun auch die Schweizer Zivilgesellschaft – sowie die offizielle Politik und Medienlandschaft. Audio-Archive vermitteln den Ton und Geist der Zeit.

SUSANNE HUBLER BAIER UND DAG HENRICHSEN, BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN

Zur Veranstaltung «Frauen im Befreiungskampf Azanias» im Volkshaus Zürich im Februar 1982 kamen rund 60 Zuhörer/innen. Eingeladen hatte das Zürcher *kämpfendes afrika (ka),* ein kleines linkes Afrikakomitee, das sich Anfang der 1970er-Jahre in Zürich gebildet hatte. Das Publikum folgte den Ausführungen von Zoey Mokgadi, einer Vertreterin des Frauenflügels des südafrikanischen *Pan African Congress (PAC),* die Bezug auf die Stellung «der afrikanischen Frau» und ihre Rollen im aktuellen Befreiungskampf des PAC gegen das Apartheidregime in Südafrika nahm. Die Veranstaltung bot dem ka gleichzeitig Gelegenheit, dem Publikum die eigenen Positionen und seine Unterstützungsarbeit im südlichen Afrika zu erläutern. Schliesslich wurden auch Fragen aus dem Publikum gestellt und von Mokgadi und Komiteemitgliedern – meistens – beantwortet. Das Komitee zeichnete die Veranstaltung auf Band auf. Warum?

Arbeitsarchiv

Das ka schuf mit dieser und weiteren Tonaufnahmen anderer Veranstaltungen bewusst ein Arbeitsarchiv. Häufig bildeten die Aufnahmen die Grundlage für eine ausführliche Berichterstattung in der gleichnamigen Zeitschrift *kämpfendes afrika,* dem wichtigsten öffentlichen Medium des Komitees. Darüber hinaus dienten solche Aufnahmen aber auch dem Bemühen um Legitimierung der eigenen Arbeit. Das ka wurde angesichts seiner maoistischen Ausrichtung und seiner Unterstützung der Bewegung blockfreier Staaten in den Zeiten des Kalten Krieges von Bern aus fichiert. Auch die politischen Richtungskämpfe innerhalb der Schweizer Szene von Afrikakomitees einerseits sowie die Verantwortung gegenüber Sach- und Geldspendern andererseits untermauerten die gezielte Veranstaltungs-, Medien- und Dokumentationsarbeit. Somit wurde auch die interne Komiteearbeit sorgfältig dokumentiert: Neben Tonaufnahmen ergänzten Protokolle und Fotografien zu Gesprächen mit den afrikanischen Gästen im engeren Mitgliederkreis sowie Briefe zur Vorbereitung der Veranstaltung und zu möglichen Unterstützungsaktionen die Aktivitäten. Heute bildet das ka-Archiv, das nach seiner Auflösung 1988 den Basler Afrika Bibliographien übergeben wurde, ein dicht geschichtetes Archiv mit multimedialen Teilbeständen.

Akustische Archive

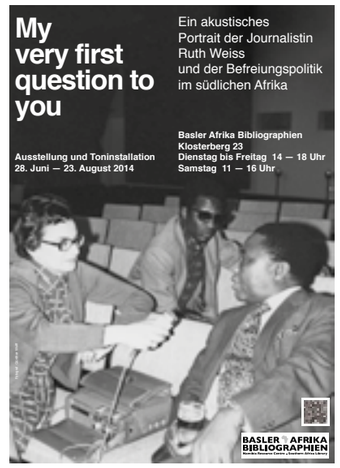
Die Audio-Aufnahmen des ka, die jüngst mit der Unterstützung von Memoriav und der Schweizer Nationalphonothek digitalisiert und katalogisiert wurden, können als komplexe akustische Dokumentationen «gelesen» werden. Nicht nur die inhaltlichen Ausführungen während einer Veranstaltung sind heute für die historische Forschung relevant. Fragen aus dem Publikum und eine aufgezeichnete öffentliche Diskussion erlauben auch Einblicke in Themen, Wissensstände und -interessen einer breiteren Öffentlichkeit. Darüber hinaus erlauben die Aufzeichnungen die Erschliessung jener spezifischen akustischen Ortskulisse – von Gelächter und Applaus bis hin zum Geschirrgeklapper –, innerhalb derer eine Veranstaltung sich entwickelte. Schliesslich vermittelt eine Tonaufnahme ein akustisches bzw. stimmliches Porträt individueller Sprecher/innen und ergänzt damit die fotografische Dokumentation einer Veranstaltung und ihrer Protagonist/innen.

Moderne Schweizer Zivil- und Wissensgesellschaft

Die Audio-Aufnahmen des ka stellen eine Sammlung dar, die Einblicke zu Themen, Diskussionen und akustischen Kulissen bieten, welche die Interessen eines Zürcher Komitees und Publikums zu politischen afrikanischen Themen formten. Sie zeigen, dass afrikanische Politiker/innen in der Schweiz nicht nur öffentlich auftraten, sondern hier afrikanische Politik propagierten, dies oftmals in scharfer Auseinandersetzung mit konservativen Schweizer bzw. westeuropäischen Positionen gegenüber der afrikanischen Befreiungspolitik und dem südafrikanischen Apartheidregime. Sie legen darüber hinaus dar, wie ein kleines Afrikakomitee über rund 17 Jahre globale Themen «in die Schweiz holte» und etablierte Schweizer Medien und Politiker dezidiert dazu zwang, sich mit diesen alternativen Themen und Positionen auseinanderzusetzen.
Das ka war, wie erwähnt, nicht das einzige Afrikakomitee in der Schweiz. Dann und wann schlossen sich die diversen Afrika- und Solidaritätskomitees zu einer breiten Kampagne zusammen, z. B. 1979 im Hinblick auf die Förderung von «Schulen für Zimbabwe! / Scuole per il Zimbabwe! / Des ecoles pour le Zimbabwe!», mit grossem nationalem Spendenerfolg zu einem Zeitpunkt, als Zimbabwe die Unabhängigkeit erlangte. So betrachtet, erlaubt das Archiv des ka vielschichtige Einblicke nicht nur in afrikanische Themen, sondern vor allem auch in zivilgesellschaftliche Auseinandersetzungen in der Schweiz sowie in das globale Engagement in hiesigen lokalen und nationalen Kontexten.

Journalist/innen

Das Ton-Archiv der Basler Afrika Bibliographien, das inzwischen nahezu vollständig digitalisiert und erschlossen wurde, enthält auch klassische Interviewaufnahmen von Journalisten. Die Interviews der südafrikanischen Journalistin Ruth Weiss, die sie in den späten 1970er-Jahren in Genf im Rahmen ihrer Arbeit für die *Deutsche Welle* (Köln) und am Rande der Verhandlungen zur zimbabwischen Unabhängigkeit führte, bilden einen weiteren akustischen Bestand. In diesem Falle stehen die aufgezeichneten Aussagen afrikanischer Politiker im Vordergrund der Dokumentation, als Grundlage für Radiofeatures und Zeitungsartikel von Weiss. Auch diese Interviews vermitteln heute ein akustisches Porträt der am Interview beteiligten Personen und damit nicht zuletzt ebenfalls ein akustisches Porträt der Journalistin selbst. Derartige Interviewaufnahmen geben uns manchmal auch einen Höreindruck der akustischen Kulisse von Genfer Hotellobbys und Hinterzimmern, wo bekanntlich seit Jahrzehnten Politik betrieben wird.



Ruth Weiss interviewt den zimbabwischen Politiker Ndabaningi Sithole 1976 in Genf. Auch Plakat zu einer akustischen Porträtausstellung in den Basler Afrika Bibliographien und im South African Jewish Museum, Kapstadt.
Fotograf der Bildvorlage: Günter Wolff

«DIE LETZTE CHANCE» ILLUSION EINER VÖLKERVERSTÄNDIGUNG?

Leopold Lindtberg hat wohl einen Traum, als er den Film «Die letzte Chance» entwirft. Ihm schwebt eine Gesellschaft bar jeglicher Vorurteile und Ressentiments vor. Der Film transportiert die Idee einer solidarischen, mehrsprachigen Gemeinschaft, die Flüchtlingen gegen Ende des Zweiten Weltkrieges hilft. Im Endeffekt ist dabei aber mehr als ein Flüchtlingsfilm herausgekommen, der die Situation an der Schweizer Grenze beschreibt. Die Nebengeräusche bei der Realisierung des Films (November 1944 bis Mai 1945) zeichnen zudem ein bemerkenswertes Bild der helvetischen Zensur während des Zweiten Weltkrieges.

PHILIPPE MÜLLER,
CHEF FORSCHUNGSDIENST,
SPEZIALSAMMLUNGEN
BIBLIOTHEK AM GUISANPLATZ

Die Geschichte um drei angelsächsische Soldaten, welche im Herbst 1943 einem Treck mit Juden aus verschiedenen europäischen Ländern bei der Flucht in die Schweiz helfen, bettet sich klar in einen historischen Hintergrund ein. Nach dem Bruch zwischen dem Deutschen Reich und Italien im September 1943 besetzen deutsche Truppen weite Teile Italiens. In der Folge erstarkt der Widerstand der Partisanen im Piemont. Vergeltungsmassnahmen der deutschen Besatzungstruppen, bestehend aus Wehrmacht, SS und Ordnungspolizei, lösen Flüchtlingsströme aus, welche gegen die Schweizer Grenze drängen.

Obwohl um geopolitische Akkuratesse bemüht, will der Film vor allem menschliche Schicksale und die Solidarität unter den Flüchtenden zeigen. Bezeichnend ist die Filmszene, welche die flüchtenden Menschen beim Zusammensitzen und Singen von «Bruder Jakob» zeigt. Die Melodie scheint allen bekannt, gleichzeitig unterscheiden sich die Liedtexte in den verschiedenen Sprachen. Eine Verständigung gelingt trotzdem. Hier manifestiert sich die Idee Lindtbergs vom Völkerverbindenden.

Eine Million Kinoeintritte

Als der Film 1945 in die Kinos kommt, liegt der Zweite Weltkrieg wenige Wochen zurück und Europa am Boden. Der Film wirbt also vor dem Hintergrund von Tod, Zerstörung und Flüchtlingselend für eine internationale Verständigung. 18 Tage nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches startet «Die letzte Chance» in den Schweizer Kinos und bleibt 14 Wochen auf dem Spielplan, bei rund einer Million Eintritten. Danach sorgt der Film international für Furore und wird von der Kritik enthusiastisch gefeiert. Ende 1945 gewinnt er den «National Board for Review Award» der New Yorker Filmkritiker und in Los Angeles den Golden Globe. In Cannes vertritt der Film ein Jahr später die Schweiz und erhält den internationalen Friedenspreis.

Unter «Generalverdacht»

Was die Entstehungsgeschichte des Films betrifft, so entpuppt sich diese als eine Aneinanderreihung von Hindernissen, Verzögerungen, ja richtiggehenden Verhinderungstaktiken. «Die letzte Chance» ist auch ein herausragendes Beispiel für die Filmzensur in der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges. Zensurierung ist kein Novum und in Zeiten des Krieges nicht nur nachvollziehbar, sondern auch für den Staatsschutz notwendig. Dennoch darf konstatiert werden, dass der Film während der Vorbereitungszeit unter «Generalverdacht» steht. Die Vorführung soll wenn nicht verhindert, so doch zumindest bis nach dem Krieg verzögert werden. In den Fokus der Zensur gerät sogar der Gründer der Produktionsfirma Praesens-Film AG, Lazar Wechsler, ein polnisch- und österreichischstämmiger Filmproduzent. Dieser steht bereits unter Beobachtung, da ihm vorgeworfen wird, kommunistische Propaganda zu betreiben, importiert er doch während des Krieges von der Zensur verbotene Filme. Ebenfalls verdächtig ist der Regisseur Leopold Lindtberg, ein Österreicher mit jüdischem Hintergrund, welcher auch am Zürcher Schauspielhaus arbeitet. Die Behörden, im Speziellen die Sektion Film beim Armeestab, behindern wiederholt die Dreharbeiten: So werden den ausländischen Hauptdarstellern die Arbeitsbewilligungen verweigert, dann wiederum erweisen sich Drehorte als Objekte von militärischer Bedeutung und daher als unzugänglich. Die Sektion Film verlangt von allen Beteiligten bis zum letzten Statisten zwei Wochen im Voraus Name, Geburtsdatum und militärische Einteilung. Niemand darf ohne vorherige Zustimmung des Eidgenössischen Militärdepartements in irgendeiner Einstellung – und sei es auch eine Totale – gezeigt werden; genaue Kamerastandpunkte müssen bei jeder Aufnahme vorab gemeldet werden. Gegen Ende 1944 wendet sich Wechsler sogar an General Guisan, welcher «Füsilier Wipf» nachweislich mochte, und bittet um wohlwollende Unterstützung. Der Brief des Filmproduzenten erreicht den General nicht, er bleibt irgendwo bei der Sektion Film in einer Schublade liegen. Ende Februar 1945 konfisziert dann die Militärpolizei sogar Kopien und Negative des Films, von dem bereits drei Viertel abgedreht sind. Als Begründung muss eine Unvereinbarkeit mit der Neutralitätspolitik der Schweiz herhalten, denn der Film zeigt die Verbrechen der deutschen Besatzung.

Erzürnte Bundesräte

Nach der deutschen Kapitulation, kurz vor der Uraufführung des Films im Frühjahr 1945, bekommen die Bundesräte Eduard von Steiger (Eidgenössisches Justiz- und Polizeidepartement), Philippe Etter (Eidgenössisches Departement des Innern) und Karl Kobelt (Eidgenössisches Militärdepartement) zusammen mit höheren Offizieren der Schweizer Armee eine Vorabvorführung zu sehen. Die Reaktionen sind sehr verhalten, nur Etter schüttelt den Machern die Hand. Die anderen Anwesenden zeigen sich erzürnt, dass nicht das traditionell humanitäre Bild der Schweiz gezeigt wird, sondern die Sympathieträger Engländer, Amerikaner und Italiener sind. Besonders verärgert sind die Zuschauer anscheinend auch über die Warteszene am Grenzposten, die suggeriert, dass die Aufnahme der Flüchtenden in der Schweiz keine Selbstverständlichkeit ist.

Innerhalb der Schweizer Filmgeschichte nimmt «Die letzte Chance» den bemerkenswerten Platz eines der ersten neorealistischen Filme ein. Zudem möchte er weniger das Bild der humanitären Schweiz kritisieren als vielmehr eine völkerverbindende Idee transportieren. Die Zensurbehörden sehen das allerdings anders und unterstellen neutralitätskritische und die militärische Sicherheit gefährdende Absichten. Aus heutiger Sicht ist dieses Verhalten kaum mehr nachvollziehbar, folgt doch zum Beispiel 1980 mit «Das Boot ist voll» ein Film, welcher ein viel expliziteres und kritischeres Bild der schweizerischen Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkrieges zeichnet.

Regisseur und Crew bei den Dreharbeiten von «Die Letzte Chance» (1945). Foto: Sammlung Cinémathèque suisse

Chefoperateur Emil Berna und Leopold Lindtberg während der Dreharbeiten von «Die Letzte Chance» (1945). Foto: Sammlung Cinémathèque suisse

Digital restaurierte Fassung

Unter der Leitung der Cinémathèque suisse und von SRF konnte der Film mit der Unterstützung von Memoriav digital restauriert werden. Nach der Premiere am diesjährigen Filmfestival in Cannes ist die restaurierte Fassung an diversen Festivals und im Kino wiederzuentdecken!

Quellen

– Hervé Dumont, Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965, Lausanne 1987, S. 383–391.
– Felix Aeppli, Zaghafte Fragen zur schweizerischen Asylpolitik. Leopold Lindtbergs «Die letzte Chance» (1944/45), Zürich 1998.
– Niklaus Roth, Die schweizerische Filmzensur während des Zweiten Weltkrieges, in: Neue Zürcher Zeitung (Nr. 89), 16. 4. 1981.

«AUDIOVISUELLE HELVETICA»

Die Anwendung einer traditionellen Helvetica-Definition auf das audiovisuelle Kulturerbe ist ein schwieriges Unterfangen, das teilweise an Grenzen stösst. Wie gehen die drei wichtigsten nationalen Gedächtnisinstitutionen im Bereich audiovisuelles Kulturerbe mit dieser Herausforderung um? Wir haben nachgefragt.

CHRISTOPH STUEHN
MEMORIAV

Im sogenannten Kulturartikel (Art. 69) der Bundesverfassung wird der Bund seit 1999 dazu ermächtigt, «kulturelle Bestrebungen von gesamtschweizerischem Interesse» zu unterstützen. Ein solches liegt gemäss Art. 6 des Kulturförderungsgesetzes insbesondere vor, wenn ein Projekt bzw. Dokument eine «wesentliche Bedeutung für verschiedene Sprach- und Kulturgemeinschaften der Schweiz» hat. Die eigentliche Basis der Helvetica-Definition liefert aber Art. 3 des Nationalbibliothekgesetzes: «(…) gedruckte oder auf anderen Informationsträgern gespeicherte Informationen, die in der Schweiz *erscheinen,* oder sich auf die Schweiz oder auf Personen mit schweizerischem Bürgerrecht oder Wohnsitz *beziehen* oder von schweizerischen oder mit der Schweiz verbundenen Autoren oder Autorinnen *geschaffen* oder *mitgestaltet* wurden.»

Helvetica – Bezug, Anwendung und Ausnahmen

Die aktuelle Kulturbotschaft thematisiert an verschiedenen Orten den Wunsch des Bundes, die knappen Kulturgelder (noch stärker) auf Helvetica zu konzentrieren: «Für die vom Bund finanzierten [Projekte] (…) Priorität auf Schweizer Werke oder Werke mit engem Bezug zur Schweiz (Helvetica) gelegt.»

Einerseits ist das Wort «Erscheinung» bei audiovisuellen Dokumenten nicht gleich anwendbar wie bei Drucksachen. So spricht man z. B. beim Rundfunk von «Verbreitung». Zudem wäre wohl jeder Hollywood-Film ein Helveticum, der in der Schweiz «erscheint», indem er in einem Kino hierzulande gezeigt wird. Andererseits trägt die Definition der Nationalbibliothek (NB) der Tatsache nicht Rechnung, dass im Audiovisuellen ein Dokument oftmals erst zum Kulturgut wird, wenn es in einem Bestand bzw. einer Sammlung in seinem Kontext dargestellt und erklärt werden kann. Zur Sicherstellung der späteren Nutzbarkeit braucht es für die Erschliessung audiovisueller Dokumente nicht selten auch Begleitunterlagen. Zudem ist die Autorenschaft häufig ein Ergebnis veranstalteter oder organisierter Tätigkeit in arbeitsteiligen Herstellungsprozessen (z. B. Nachrichten im Radio/TV). Des Weiteren fallen bei audiovisuellen Dokumenten neben dem Copyright oft Nachbar- oder Nebenrechte von Produzenten und Interpreten ins Gewicht. Ob allerdings die von Arthur Cohn produzierten Filme als Helvetica betrachtet werden können, ist wiederum eine Frage des Ermessens.

Ausnahmen sind gemäss den Vorgaben des Bundes im Bereich von sog. Unica möglich. Dabei handelt es sich um weltweit einzigartige Dokumente, deren Erhalt bedroht ist und die für das kulturelle Leben der Schweiz von Bedeutung sind. Dazu gehört beispielsweise die Erhaltung der wohl weltweit einzigen vollständigen Fassung eines der ersten Dokumentarfilme über Tibet: die schweizerische Vertriebsfassung von *Mysterious Tibet. To Lhassa in Disguise* von William Montgomery McGovern (1941). Dieser Film gehört zu den ersten Kopien, die in den 1940er-Jahren ihren Weg in das damalige Schweizer Filmarchiv in Basel fanden. Eine weitere Ausnahme kann ein Archivbestand sein, dessen Erhaltung bedroht ist und bei dem die Schweiz eine Rolle übernimmt als «sicherer Hafen». Ein Beispiel dafür war die Erhaltung des Tschetschenien-Archivs mit Aufnahmen aus dem Krieg, die als Beweismaterial für Menschenrechtsverletzungen dienen. Ausser dass das Archivmaterial von einer Schweizer Organisation übernommen wurde, gibt es keinen Schweiz-Bezug. (Weitere Informationen zu diesem Projekt: Seite 8.)

Das Tschetschenienarchiv dokumentiert die Gräueltaten des Tschetschenienkriegs zwischen 1994 und 2006. Foto: Gesellschaft für bedrohte Völker (GfbV)

Helvetica in der «audiovisuellen Praxis»

Nachfolgend sollen die drei wichtigsten nationalen Gedächtnisinstitutionen im Bereich des audiovisuellen Kulturerbes mit eigenen Sammlungen – die Cinémathèque suisse (CS), die Fotostiftung Schweiz (FS) und die Fonoteca nazionale svizerra (FN) – zu Wort kommen.

Welche Definition für Helvetica ist für Ihren Sammlungsbestand sinnvoll?

FS: Die FS orientiert sich an der Definition der Nationalbibliothek (NB), modifiziert diese aber, um den spezifischen Eigenschaften des Mediums gerecht zu werden. Übertragen auf die Fotografie, lassen sich Helvetica folgendermassen umschreiben: «Fotografische Bilder, die in der Schweiz produziert, publiziert, gesammelt oder ausgestellt wurden, sich inhaltlich auf die Schweiz oder auf Personen mit schweizerischem Bürgerrecht oder Wohnsitz beziehen oder von schweizerischen oder mit der Schweiz verbundenen FotografInnen geschaffen wurden.» Diese Definition ist weit gefasst, um zu gewährleisten, dass die gesammelten Bilder nicht von ihrem internationalen Bezugsrahmen isoliert werden. Das Einzelbild ist eine offene, unabgeschlossene Sammeleinheit,
die erst in einem spezifischen Kontext eine bestimmte Bedeutung annimmt.

FN: Vor rund 15 Jahren wurde der Begriff Helvetica in der FN – in Anlehnung an bestehende Definitionen der NB, CS etc. – genauer definiert. Da Tondokumente oftmals aus verschiedenen Inhalten bestehen, musste der Begriff angepasst werden, um eine Sammlung klar umschreiben zu können und gleichzeitig den Begriff so weit offen zu lassen, dass er einen Gesamtüberblick zu den Tonaufnahmen in oder über die Schweiz erlaubt. Wir unterscheiden drei Sammlungsfelder mit jeweils eigener Helvetica-Auslegung:

– Kommerzielle Tondokumente: Die Sammlung richtet sich nach Schweizer Bezug beteiligter Personen, Produktion und/oder Themen. Ausländische Personen mit Wohnsitz in der Schweiz werden nur dann berücksichtigt, wenn ihre Tätigkeit einen Beitrag zum kulturellen Leben der Schweiz leistet.
– Nicht kommerzielle Tondokumente aus Wissenschaft und Forschung, Feldaufnahmen,

Von Memoriav unterstützte Erhaltungsprojekte:

1) Emil Schulthess. Foto: Emil Schulthess / Fotostiftung Schweiz / ProLitteris

2) Tonarchiv Jean Gabus – Afrika 1948–1953. Foto: MEN

3) Film- und Tondokumente zur Marionetten- und Stockfiguren in Zürich. Foto: ZHdK

4) Projekt Regionalsendungen RSI. Foto: Radiotelevisione svizzera RSI

5) Schweizer Filmwochenschau. Foto: Schweizerisches Bundesarchiv

Oral History, Rundfunkanstalten etc.: Relevant ist die Urheberschaft, Thematik oder betreffende Region (z.B. Feldaufnahmen aus Afrika eines Ethnologen einer Schweizer Universität).
– Sammlungen Dritter, wie Schweizer Kulturschaffende, die Tondokumente für ihre Arbeit benötigen oder eigentliche Sammler von Tondokumenten mit klarem Sammlungsprofil: Hier wird der Helvetica-Begriff im Hinblick auf die Dokumentation des Kulturschaffens in der Schweiz ausgerichtet.

CS: La notion d'Helvetica* s'applique à l'ensemble des éléments (analogiques et numériques) concernant le film ou tout autre support d'information en lien avec les domaines cinématographique et audiovisuel. Cet ensemble d'éléments est considéré comme un Helvetica lorsqu'il correspond à un ou plusieurs critères. La CS conserve de manière prioritaire:
– Films de nationalité suisse (production ou coproduction) ou d'un réalisateur suisse ou domicilié en Suisse.
– Films subventionnés par la Confédération, ou ayant bénéficié d'un financement public ou privé suisse.
– Films comprenant des acteurs, des techniciens (ex: chef opérateur) ou des artistes principaux suisses ou domiciliés en Suisse.
– Version suisse de films étrangers.
– Films tournés en Suisse et documents ou objets se rapportant au domaine cinématographique ou ayant un lien majeur avec la Suisse.
– Objets ou documents cinématographiques suisses documentant l'histoire de la CS ou ayant un lien avec les activités de la CS.

Wie hoch ist der Anteil Helvetica in Ihrer Sammlung in etwa?

FS: Aufgrund des weit gefassten Helvetica-Begriffs fallen ca. 90 Prozent in diese Kategorie. Vereinzelte Werke und Konvolute, die nicht darunterfallen, wurden in erster Linie durch Schenkungen oder z.B. zur Sicherung von gefährdeten Beständen in die Sammlung aufgenommen.

FN: Entsprechend der oben gezeichneten Definition beträgt der Anteil an Helvetica etwa 90 Prozent des Gesamtbestandes der FN.

CS: Il est difficile d'évaluer le pourcentage suisse de notre collection. Durant plus de 60 ans, les œuvres filmiques et tout autre support d'information étaient préservés comme une seule et unique collection. Mais si l'on s'en tient exclusivement aux films suisses d'auteurs suisses, le pourcentage diminue et varie considérablement selon les secteurs (films, bibliothèque, etc.). Faut-il considérer une affiche de film indien avec le Cervin comme image de fond comme une affiche suisse?

Welche Herausforderungen gibt es in der Abgrenzung? Wann braucht es Ausnahmen?

CS: La plus grande difficulté est de définir la notion d'Helvetica: en effet, quelle limite posons-nous? Un film étranger mais tourné en Suisse sans subventions helvétiques est-il un Helvetica? Ou encore un long métrage montré dans un festival suisse est-il un Helvetica? La CS a élaboré une politique de collection réfléchissant à ces interrogations. La réflexion a mené à une priorisation des éléments. D'autre part, la CS abrite dans ses murs une collection reconnue pour être la 6e mondiale. De ce fait, si elle consacre majoritairement ses forces de travail et son budget pour la sauvegarde et le traitement de l'Helvetica, elle a également une mission internationale à assumer. Le défi majeur est non seulement de la défendre mais surtout de convaincre les instances supérieures de son importance pour la Suisse. Par exemple, un film étranger distribué sur le territoire helvétique a une influence sur le public et la société.

FN: Als Ergänzung wäre zu erwähnen, dass Sammlungen, die vor allem Entwicklungsländer betreffen, sich aber in der Schweiz befinden (Urheber, Forschungsinstitution etc.) grundsätzlich auch von der Schweiz erhalten werden sollten bzw. müssten; zumal in den Ursprungsländern die Erhaltung nicht immer möglich ist oder die Dokumente höchst gefährdet wären. Die FN versucht jedoch, wenn immer möglich, den entsprechenden Ursprungsländern Kopien «ihres eigenen Kulturgutes» zur Verfügung zu stellen.

FS: Eine strikte Abgrenzung zwischen Helvetica und anderen Beständen ist oft nicht möglich. Unsere Sammlung ist über einen Zeitraum von über 40 Jahren entstanden; mittlerweile ist die ganze Sammlung als Helveticum anzusehen, da sich darin u.a. eine schweizerische Rezeptionsgeschichte der Fotografie spiegelt. Bei der Weiterentwicklung der Sammlung ist es nötig, Ausnahmen zuzulassen, um in dringenden Fällen gefährdete Bestände zu sichern. Als spezialisierte Institution mit gut ausgebauter Infrastruktur hat die FS auch eine generelle Verantwortung wahrzunehmen – im Wissen, dass dieses Kulturgut nicht an sprachliche oder politische Grenzen gebunden ist.

Die Sammlung als «Helveticum»

Alle drei Institutionen stellen – im Einklang mit der Erfahrung von Memoriav – fest, dass eine weit gefasste Definition auch dem Umstand Rechnung tragen sollte, dass Sammlungen auch zum Helveticum werden können, die in der Schweiz aufgebaut wurden, aber keinen direkten Bezug zur Schweiz haben. Im Zentrum steht hierbei das Sammeln als spezifische kulturelle Leistung, die mit der Schweiz verbunden ist.

Memoriav unterstützt die Bestrebungen des Bundes, die knappen finanziellen Mittel auf Helvetica zu priorisieren. Wir setzen uns aber gleichzeitig für eine breite und den spezifischen Eigenschaften des audiovisuellen Kulturerbes gerecht werdende Auslegung dieses Begriffes ein.

* Basée sur la Loi fédérale sur la Bibliothèque nationale suisse et selon les art. 2 et 3 de la Loi sur le cinéma.

Ich kann mir vorstellen, mein lieber Samsa, wie sehr Sie an diesem Archiv hängen.
Aber in der heutigen Zeit müssen wir ökonomisch mit unseren Ressourcen umgehen.
Die Umnutzung dieses Gebäudes wird uns allen zugute kommen.
Natürlich, ich sehe die Chancen der Digitalisierung. Doch das Wesen der Dokumente kann nicht auf Daten gespeichert werden.
Und die rasante Entwicklung der Formate ist unberechenbar.
Glauben Sie mir, Samsa, nichts liegt mir ferner, als Ihre Archivarbeit zu unterminieren.
Der Transfer soll mit Hilfe Ihrer professionellen Erfahrung geschehen.

Herr Geel hat uns dazu etwas mitgebracht.
Zugegeben, die Zugänglichkeit des Materials wird erleichtert.
Mit diesem 3D-Scanner lässt sich nicht nur das Wesentliche, sondern auch das Wesen all Ihrer Dokumente erfassen.
Um den Umfang dieser grandiosen Neuerung zu demonstrieren, möchte ich Sie persönlich bitten, an dieser digitalen Transformation teilzunehmen.
Das gespeicherte Dokument kann jederzeit detailgetreu wiederhergestellt werden.
Ceci n'est pas moi!
Kinderkrankheiten, aber sehr inspirierend. Herr Geel, bitte stellen Sie das Original wieder her.
Ich kann's versuchen.

ECHOLOT FÜR KURZFILME IM IN- UND AUSLAND

Die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur sind seit 20 Jahren erfolgreich auf Kurs. Sie spüren neue internationale Trends auf, bieten dem einheimischen Kurzfilmschaffen eine schweizweit einzigartige Bühne und greifen auch gerne auf das historische Kurzfilmerbe zurück. Ein wichtiges Engagement, um Kurzfilme besser sichtbar zu machen, wie der künstlerische Leiter des Festivals im Folgenden ausführt.

JOHN CANCIANI
KÜNSTLERISCHER LEITER
DER INTERNATIONALEN
KURZFILMTAGE WINTERTHUR

Die Internationalen Kurzfilmtage Winterthur widmen sich seit nunmehr 20 Jahren dem Kurzfilm. Im Schweizer und Internationalen Wettbewerb, dem Herzstück des Festivals, werden zeitgenössische Filme gezeigt. Die selbsternannte Aufgabe des Festivals besteht darin, ein Abbild des zeitgenössischen Filmschaffens und der Traditionen des Formats auf die Leinwand zu bringen. Das Festival dient als eine Art Echolot, um in den Untiefen der filmischen Landschaft Kurzfilme aufzuspüren und zu präsentieren, die dem heutigen Zeitgeist entsprechen. Zudem sehen wir es als unsere Aufgabe an, neue Strömungen zu entdecken. Wir zeigen Referenzpunkte des Filmschaffens, so dass sich unser Publikum ein Bild von den Trends des zeitgenössischen Kurzfilmes und dessen Relevanz machen kann. Der Kurzfilm ist ein Experimentierfeld für neue Strömungen und künstlerische Formen. Er ist auch ein Brückenbauer zwischen Populär- und Hochkultur, ein besonders interessantes Format, das unsere Sehgewohnheiten immer wieder herausfordert.

Rahmenprogramme als Kompetenz

Die Kurzfilmtage haben in den letzten 20 Jahren eine Tradition im Kuratieren von Programmen aufgebaut. Mittlerweile sind die Fokus- und Einzelprogramme eine der Stärken des Festivals. Denn der Kurzfilm eignet sich in idealer Weise dafür, dem Publikum kontextualisierte Programme zu zeigen. Ähnlich wie in einem Museumsbesuch verfolgt der Kurator oder die Kuratorin eines 80- bis 90-minütigen Kurzfilmprogramms das Ziel, dem Publikum mit vier bis acht Filmen eine spannende Geschichte zu erzählen, eine vielschichtige Realität zu dokumentieren oder eine gewagte These zu formulieren.

Nicht nur blosse Nostalgie

Gerade weil wir unseren Blick im Wettbewerb in die Zukunft richten und uns um Trends und Strömungen kümmern, ist es uns wichtig, immer wieder auch zurückzuschauen. Wir können das Morgen nur begreifen, wenn wir das Gestern verstehen. Es hilft uns, frische Eindrücke einzuordnen sowie neue Strömungen der Filmgeschichte zu erkennen. Verschiebungen von Sehgewohnheiten lassen sich nur im historischen Kontext sinnvoll erkennen. Eine diachrone Betrachtungsweise der Filmgeschichte betrachten wir bei den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur als absolut notwendig. Wie wurde Film früher wahrgenommen? Wo und wie entstand die Avantgarde? Wie haben sich die narrativen Muster verschoben? Was war früher experimentell und gilt heute als Mainstream? Inwiefern hat dies unser Kulturgedächtnis und -verständnis beeinflusst? Solche und weitere Fragen lassen sich nur mit Blick auf die Filmgeschichte beantworten. Die Projektion von historischen Programmen ist somit weit mehr als nur blosse Nostalgie.

Wichtig ist auch der Zeitgeist. Wir können mit historischen Filmen ebenfalls den damaligen Zeitgeist spüren und mit der heutigen Zeit vergleichen. Es lassen sich interessante gesellschaftliche Muster aufzeigen, sei es als kontinuierliche Veränderung oder als Wiederholungen.

Als Filmfestival reihen wir uns daher eher in das von Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque française, propagierten Vorgehen ein. Als Gegensatz dazu steht der Ansatz von Ernest Lindgren, dem ersten Kurator des British Film Archive. Vereinfacht zusammengefasst geht es bei der Lindgren/Langlois-Debatte um den Konservierungszwang des Originals (Lindgren) versus die Verfügbarkeit einer Filmkopie (Langlois), auch wenn nur noch eine einzige existiert. Filmgeschichte muss in jedem Fall sichtbar bleiben – darin sehen wir eine unserer Aufgaben als international renommiertes Kurzfilmfestival. Wir wollen an der Aufarbeitung der

Mit dem Echolot-Echograph unterwegs auf dem Neuenburgersee. Schweizer-Filmwochenschau-Beitrag vom 27.4.1956.
Still: Schweizerisches Bundesarchiv

(Kurz)Filmgeschichte aktiv teilnehmen und als Bindeglied zwischen den verschiedenen Akteuren – den Archiven, Akademiker/innen, Filmschulen, Cinephilen, Kinos – funktionieren. Es ist gut möglich, dass einer der Gründe, wieso der Kurzfilm sowohl akademisch bzw. kulturwissenschaftlich bislang kaum aufgearbeitet worden ist, darin liegt, dass er schlichtweg nicht zugänglich ist. Nur die grössten Klassiker findet man online oder auf DVD. Die Nähe zum Kunstfilm, die den zeitgenössischen Kurzfilm ausmacht, macht es nicht einfacher, diese Werke für die breite Öffentlichkeit zugänglich zu halten. Es liegt in unserer Verantwortung als Kurzfilmfestival, sowohl den Diskurs rund um den Zugang als auch den Zugang zu diesen Werken selbst zu gewährleisten.

Kooperation mit Memoriav

Genau darum ist es den Kurzfilmtagen wichtig, historische Filme zu zeigen und deshalb möchten wir ab 2016 eine Kooperation mit Memoriav eingehen, um jährlich ein historisches Programm aus dem audiovisuellen Kulturgut der Schweizer präsentieren zu können. Dieses Jahr am Start ist einer der wichtigsten audiovisuellen Bestände der Schweiz der Nachkriegszeit, die Schweizer Filmwochenschau. Anlässlich der 20. Internationalen Kurzfilmtage Winterthur gehen nun sämtliche Beiträge in alle drei Sprachversionen aus dem Jahr 1956 als erste Etappe online. Wir sind froh, gemeinsam mit Memoriav, der Cinémathèque suisse und dem Bundesarchiv dieses Projekt in Angriff nehmen zu können.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur
Samstag, 12. November 2016:

Die «offizielle Schweiz» im Kurzfilmformat
14:30 Uhr, Casino Festsaal
Projektion von Schweizer Filmwochenschauen aus dem Jahr 1956, zu Winterthur und zu Filmschaffenden inkl. Filmgespräch.

Panel: The Future of Short Film
17:30 Uhr, Foyer Theater Winterthur
Das diesjährige Podium ist dem historischen Kurzfilm gewidmet. Welche sollen wie restauriert werden? Sind Archive auch für dieses Format zuständig? Und wie steht es mit der Auswertung? Mit Archivverantwortlichen aus Finnland, USA und der Schweiz.

CinéConcert «Fascination ferrique»
20:00 Uhr, Theater Winterthur
Zum 20. Jubiläum des Festivals wird in Zusammenarbeit mit dem Musikkollegium Winterthur ein Stummfilmprogramm mit Live-Orchester präsentiert, das die Beziehung von Film und Eisenbahn wiederentdecken lässt.

DIE ARCHIVIERUNG AUDIOVISUELLER MEDIEN: ZWISCHEN GLOBALEN NORMEN UND LOKALEN BEDÜRFNISSEN

Audiovisuelle Medien vermitteln uns vielfältige Sinneseindrücke. Genauso vielfältig sind auch die audiovisuellen Medien selber. Diese Vielfalt fordert archivierende Institutionen auf unterschiedlichen Ebenen heraus. In diesem Artikel wird aufgezeigt, wie die VSA-Arbeitsgruppe *Normen und Standards* und andere Institutionen Archive dabei unterstützen, die verschiedenen Anforderungen von internationalen und nationalen Normen und Standards mit eigenen internen Vorgaben und Rahmenbedingungen vereinbaren zu können.

MICHELE MERZAGHI
SCHWEIZERISCHES BUNDESARCHIV UND PRÄSIDENT DER AG NORMEN UND STANDARDS DES VSA

Die Welt kommt ins Archiv: die Übernahme von audiovisuellen Medien

Schaut man sich die Entwicklung der Hersteller, Formate und Techniken bei den audiovisuellen Medien im Laufe der Zeit an, wird klar, dass die Archive in diesem Bereich schon lange mit einer grossen Vielfalt an Medien konfrontiert sind: verschiedensten Papieren, Mikrofilmen, Filmrollen und zahlreichen weiteren Arten von Datenträgern.

Mit der Digitalisierung der audiovisuellen Medien sind deren Erhaltung und der Zugang noch anspruchsvoller geworden. Spezialisierte Institutionen wie die Schweizerische Nationalphonothek, die Cinémathèque suisse, die SRG usw. wollen wegen ihres kulturellen Auftrages sehr hohe Qualitätsansprüche bei der Konservierung ihrer Bestände garantieren. Analoge und digitale Unterlagen bewahren sie daher im Originalformat auf, um auch schon kleine Qualitätseinbussen zu vermeiden.

Nicht spezialisierte Archive dagegen, welche die Rechtssicherheit und das langfristige Informationsmanagement gewährleisten müssen, können mit einem Qualitätsverlust umgehen, wenn Merkmale wie Authentizität, Integrität und Benutzbarkeit gewährleistet bleiben. Mit diesem Ziel vor Augen bestimmen sie Formate, die für die langfristige Aufbewahrung besonders geeignet sind, und reduzieren so den Aufwand für die langfristige Sicherung. Die archivtauglichen Formate müssen Merkmale wie Offenheit (die Spezifikation ist offen zugänglich), Lizenzfreiheit und andere Kriterien aufweisen, welche die langfristige Aufbewahrung garantieren. Wendet man diesen Ansatz auch auf audiovisuelle Medien an, können die Erhaltungs- wie Zugangsprozesse deutlich vereinfacht und Aufwand verringert werden.

Verschiedene Fachorganisationen haben zahleichen Normen und Standards zur Konservierung audiovisueller Medien herausgegeben.[1] Nationale Organisationen wie Memoriav spielen bei der Vermittlung dieser Normen eine wichtige Rolle: Besonders kleinere Archive, die über kein spezialisiertes Personal verfügen, profitieren von nationalen Empfehlungen oder Normenkatalogen für die Aufbewahrung von analogen Medien. Das Gleiche gilt auch bei der Wahl der archivtauglichen Formate. Hier können betroffene Institutionen zum Beispiel auf den *Katalog archivischer Dateiformate* der Koordinationsstelle für die dauerhafte Archivierung elektronischer Unterlagen (KOST)[2] oder auf die *Liste archivtauglicher Archivformate* des Schweizerischen Bundesarchivs zurückgreifen.

Vom Inventar zur Vermittlung: die Metadaten von audiovisuellen Medien

Heute ist das Recherchieren dank Onlinekatalogen im Internet auch für audiovisuelle Bestände eine Realität. Das Auffinden von Filmen, Fotos und Tonaufnahmen wurde dadurch massiv vereinfacht.

Zahlreiche Organisationen und Gremien haben verschiedene Erschliessungsstandards erarbeitet (Beispiele davon sind IASA Cataloging Rules, die FIAF Cataloging Rules oder Sepiades), welche die Beschreibung der einzelnen Medien standardisieren sollen.

Neben der Erschliessung der einzelnen Medien ist es in Archiven wichtig, diese zu kontextualisieren. Der International Council on Archives (ICA) hat zu diesem Zweck ISAD(G) entwickelt. ISAD(G) kann mit den Normen für die Erschliessung von audiovisuellen Medien verbunden werden.

Auch wenn zahlreiche Normen und Standards erarbeitet worden sind, ist ihre Anwendung nicht immer einfach, weil die Archive unterschiedliche Bedürfnisse haben und die Normen und Standards selber Flexibilität bieten. Dieses Spannungsverhältnis zeigt sich gut bei Portalen, auch wenn die Archive bereits mit Standards arbeiten. Das *Archives Portal Europe* und *Europeana* sind zum Beispiel Portale, die zusätzlich zu bestehenden Standards noch spezifischere Vorgaben definiert haben (apeEAD, apeEAC-CpF, apeMETS bzw. EDM), um die Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Institutionen zu ermöglichen.

Seit ihrer Gründung bietet die *Arbeitsgruppe Normen und Standards* des Vereins Schweizerischer Archivarinnen und Archivare (VSA) Unterstützung bei der Anwendung von Normen. Sie hat beispielsweise eine Schweizerische Richtlinie für die Umsetzung von ISAD(G) erarbeitet. Diese befasst sich auch mit der Erschliessung von audiovisuellen Medien und will die Anwendung von ISAD(G) in der Schweiz erleichtern. Die Gruppe erarbeitet momentan noch konkrete Umsetzungsempfehlungen dafür.

Vom Archiv in die Welt: die Frage des Zugangs

Seit der vermehrten Digitalisierung audiovisueller Medien und der zunehmenden Möglichkeit, online zu recherchieren, hat sich der Zugang immer mehr von den Lesesälen weg und hin zu Onlineportalen und damit zu den Nutzern hin bewegt. Um die audiovisuellen Medien den Nutzern zugänglich zu machen, werden sie auch zunehmend ausserhalb von Archivplattformen publiziert, z. B. auf Wikimedia Commons oder auf Open-Data-Portalen. Der ICA hat inzwischen die Bedürfnisse nach zusätzlichen Vermittlungsnormen erkannt, welche nicht nur den archivischen Prinzipien genügen, sondern auch neuen Bedürfnissen im Bereich des Semantic Web oder von Linked Open Data gerecht werden. Er arbeitet an einem Standard «Records in Context» (RiC), der ein Konzeptmodell für die archivische Erschliessung und eine Ontologie[3] beinhalten soll.

Trotz globaler Verbreitung der audiovisuellen Medien müssen Anbieter weiterhin auch lokale und nationale Rahmenbedingungen wie Urheberrecht, Datenschutz und weitere Bestimmungen wie Archivgesetzgebungen usw. berücksichtigen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass nicht nur Archive, sondern auch Normen und Standards sich ihrem Umfeld anpassen und sich gegenseitig beeinflussen. Normen versuchen so eine «best practice» abzubilden und beeinflussen wiederum die archivische Praxis. Damit kann auch verhindert werden, dass alle Archive das Rad wieder neu erfinden müssen.

Man darf dabei aber nicht vergessen, dass Normen und Standards ein Instrument sind, welches nur lebt, wenn Institutionen es nutzen, sich damit auseinandersetzen und es gleichzeitig laufend weiterentwickeln. Die VSA-Arbeitsgruppe *Normen und Standards* und andere Normierungsgremien haben hier die Rolle von Vermittlern zwischen lokalen Institutionen und internationalen Gremien, indem sie die Umsetzung der globalen Normen fordern und gleichzeitig die lokalen Bedürfnisse in die Normierungsprozesse einbringen.

Archivische Institutionen haben unterschiedliche Strategien für die digitale Archivierung von audiovisuellen Medien erarbeitet.
Foto: Dominic Fischer / Schweizerisches Bundesarchiv

Die Arbeitsgruppe *Normen und Standards* des VSA

Die Arbeitsgruppe *Normen und Standards* des VSA wurde im Jahr 2004 gegründet. Sie koordiniert die Aktivitäten innerhalb des VSA, welche die Normierung und Standardisierung im Archivbereich betreffen. Sie schafft dazu eine Wissens- und Erfahrungsplattform bezüglich der für den Archivbereich gültigen und relevanten Normen und Standards. Weiter erarbeitet sie auch einen gesamtschweizerischen Katalog anwendbarer und angewandter Normen für den Archivbereich und unterstützt die Archive bei der Anwendung und Umsetzung dieser Normen.

[1] Die Empfehlungen von Memoriav zur Konservierung von Ton, Film und Fotos geben einen Überblick zu den verschieden Standards.

[2] Die KOST wird von Bund, Kantonen und Gemeinden sowie vom Fürstentum Liechtenstein getragen. Die Empfehlungen werden von der Geschäftsstelle KOST in Zusammenarbeit mit den Trägerarchiven erarbeitet.

[3] Diese Ontologie, basierend auf der OWL (Web Ontology Language) des W3C, soll eine Verbindung zwischen den archivischen Verzeichnungen und vergleichbaren Ressourcen in Bibliotheken und ähnlichen Institutionen herstellen.

Herbsttagung der IASA-Ländergruppe Deutschland/Schweiz 2011 in Basel. Der Vorsitzende Pio Pellizzari (r.) überreicht dem Gründungsmitglied Prof. Dr. Hans Rudolf Dürrenmatt (l.) die Urkunde seiner Ehrenmitgliedschaft.
Foto: Rudolf Müller, Zürich

MEMORIAV IM INTERNATIONALEN UMFELD

Memoriav ist auf dem internationalen Parkett eine einmalige Erscheinung. Zwar haben auch andere Staaten – z. B. Deutschland oder Kanada – versucht, ein Netzwerk zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturguts aufzubauen, aber so konkret und langlebig wie in der Schweiz wurde die Idee nirgendwo umgesetzt. Es folgen ein kurzer historischer Abriss sowie eine Auslegeordnung internationaler Vereinigungen zur Erhaltung audiovisueller Kulturgüter.

KURT DEGGELLER
BIS ZUR PENSIONIERUNG
2012 DIREKTOR
VON MEMORIAV

Die Geschichte der internationalen Vereinigungen zur Erhaltung audiovisueller Kulturgüter beginnt in den Dreissigerjahren des letzten Jahrhunderts. 1938 wurde die *Fédération Internationale des Archives de Film (FIAF)* gegründet. Filmarchive haben ihren Ursprung in einem Konflikt, der sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der audiovisuellen Dokumente zieht: Die einen betrachten eine audiovisuelle Produktion primär als Ware, die anderen als historisches Dokument oder Kunstwerk und damit als erhaltenswertes Kulturgut. Als kommerzielle Produkte wurden Filme nach ihrer Verwertung in den Kinosälen systematisch vernichtet. Um die Filme vor diesem Schicksal zu bewahren, horteten mutige Filmliebhaber und Kinobetreiber Kopien in ihren Kellern. Sie verstiessen damit nicht nur gegen das Gesetz, sondern riskierten auch, mitsamt ihren auf Nitrozellulosebasis aufgenommenen Schätzen in die Luft zu fliegen.

Internationale Zusammenschlüsse, aber wenig Gemeinsames

Erst in den Sechzigerjahren entstanden weitere internationale Zusammenschlüsse. Auf dem amerikanischen Kontinent war es 1966 die *Association for Recorded Sound Collections (ARSC),* in der Bibliotheken, Archive, Universitäten und private Sammler von Tondokumenten vertreten sind. 1969 verselbständigte sich die audiovisuelle Sektion der *Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken (IAML)* zur *Internationalen Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive (IASA)*. 1977 schlossen sich die Fernseharchive zur *Fédération Internationale des Archives de Télévision (FIAT)* zusammen und 1991 entstand wiederum in Amerika die *Association of Moving Image Archivists (AMIA),* ein Zusammenschluss von Personen, die sich beruflich mit der Erhaltung von Filmen und Videos beschäftigen. Schliesslich bildete sich auf Initiative Australiens 1996 die *Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archives Association (SEAPAVAA)*.

Der Vergleich der Mitgliederzahlen der oben genannten Organisationen mit jenen der beiden grossen Vereinigungen der Bibliotheken, IFLA und Archive ICA, zeigt, dass die audiovisuellen Organisationen, wenn sie sich zusammenschliessen würden, von der Mitgliederzahl her mit IFLA und ICA durchaus mithalten könnten. Der *Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA),* der im Jahr 2000 als Dachverband gegründet wurde, konnte sich allerdings bisher nur auf wenige gemeinsame Positionen einigen. Sein Verdienst ist die Organisation des periodisch stattfindenden *Joint Technical Symposiums,* an dem die neuesten technischen Erkenntnisse bei der Erhaltung von Film, Video und Tondokumenten zur Sprache kommen, sowie die Ausrichtung des UNESCO-Welttages des audiovisuellen Kulturgutes.

Aufgaben von internationalen Organisationen

Zu den Anliegen, die auf internationaler Ebene von den audiovisuellen Archiven zu vertreten sind, gehört im Bereich des Urheberrechts der Umgang mit verwaisten Werken und den Schutzfristen bei Nachbarrechten. Nicht nur audiovisuelle Archive betreffen Ausnahmen und Beschränkungen im Urheberrecht für die Erhaltung und Nutzung der Bestände durch Bildung und Wissenschaft. Die Koordination zwischen den Organisationen ist allerdings schwierig, weil in den meisten Vereinigungen auch Produzenten audiovisueller Dokumente vertreten sind, die hinsichtlich der Urheberrechte diametral entgegengesetzte Positionen vertreten.

Auch die technische Standardisierung ist ein wichtiger Punkt auf der internationalen Agenda. Hier hat das technische Komitee der IASA für die Digitalisierung von Tondokumenten Pionierarbeit geleistet und verlässliche De-facto-Standards geschaffen. Beim bewegten Bild, mit dem sich die IASA, aber auch AMIA, FIAF und FIAT beschäftigen, ist die Entwicklung noch nicht so weit gediehen. Ein weiteres Anliegen ist der Schutz von audiovisuellen Kulturgütern im Falle kriegerischer Konflikte oder bei Naturkatastrophen. Hier fehlt es vielerorts noch an Kompetenzen und Infrastrukturen.

Einige der oben genannten internationalen Vereinigungen haben als Nichtregierungsorganisationen offizielle Beziehungen zur UNESCO. Dort ist der Sektor *Communication and Information (CI)* für sie zuständig. Im *Information for All Programme (IFAP)* und vor allem im *Memory of the World Programme* sind sie als Fachexperten mit beratender Stimme willkommen.

Gegenläufiger Trend

War es nach dem Zweiten Weltkrieg notwendig, die besonderen Bedürfnisse der audiovisuellen Dokumente durch die Gründung spezialisierter Institutionen (Phonotheken, Kinematheken, Mediatheken) in den Vordergrund zu rücken, ist der Trend heute gegenläufig. In Europa wurden viele auf audiovisuelle Dokumente spezialisierte Institutionen in die Nationalarchive oder Nationalbibliotheken eingegliedert. Dies ist nicht zuletzt eine Auswirkung der technologischen Entwicklung hin zur digitalen Produktion und Speicherung aller Arten von Dokumenten. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass sich noch Hunderttausende von Stunden Ton- und Bildaufnahmen in analogen und digitalen Formaten befinden, auf zum Teil instabilem Trägermaterial und gefährdet durch die technische Obsoleszenz, die es früher oder später unmöglich macht, auf den Inhalt der Dokumente zuzugreifen.

Es ist zu wünschen, dass Memoriav im internationalen Kontext eine aktive Rolle spielt. Die vielfältigen im Memoriav-Netzwerk vertretenen Kompetenzen sind auf der internationalen Bühne gefragt. Aber die permanente Aktualisierung dieser Kompetenzen, wie sie im audiovisuellen Bereich unerlässlich ist, kann nur im internationalen Austausch erreicht werden. Es lohnt sich darum, in die Mitgliedschaft bei den einschlägigen Vereinigungen und die aktive Teilnahme an den Arbeiten der verschiedenen Komitees, die innerhalb der Vereinigungen bestehen, zu investieren. Nur so kann Memoriav seine Aufgabe als führendes Expertengremium erfüllen.

Nichtregierungsorganisationen (NGO) der audiovisuellen Archive

Association of Recorded Sound Collections (ARSC)
www.arsc-audio.org
Ca. 1000 Mitglieder
ARSC widmet sich der Erhaltung und dem Studium von Tonaufnahmen aller Arten, sowohl Musik als auch Sprache, in allen Formaten und aus allen Entstehungszeiten. ARSC vereinigt Individuen und Institutionen: Archivare, Bibliothekare und Kuratoren aus weltweit führenden audiovisuellen Sammlungen neben Sammlern und Händlern von Schallplatten, Forschenden, Historikern, Diskografen, Musikern, Toningenieuren, Produzenten, Kritikern und Rundfunkschaffenden.

Association of Moving Image Archivists
www.amianet.org
Ca. 750 Mitglieder
AMIA widmet sich der Erhaltung und der Nutzung von Bewegtbildmedien. AMIA unterstützt die berufliche Ausbildung und fördert die Zusammenarbeit und Kommunikation zwischen Individuen und Organisationen, die sich mit der Beschaffung, Erhaltung, Erschliessung, dem Vermitteln und Nutzen von Bewegtbildmaterialien beschäftigen.

Fédération Internationale des Archives de Film (FIAF)
www.fiafnet.org
158 Mitglieder
FIAF widmet sich der Erhaltung und der Vermittlung des weltweiten Filmerbes. In der Vereinigung sind die führenden Non-Profit-Institutionen des Bereichs zusammengeschlossen. Die Mitglieder sind der Rettung, Sammlung, Erhaltung sowie der Aufführung und Promotion von Filmen verpflichtet, die sowohl als kulturelle und künstlerische Werke als auch als historische Dokumente gewertet werden.

Fédération Internationale des Archives de Télévision (FIAT/IFTA)
www.fiatifta.org
Ca. 250 Mitglieder
FIAT/IFTAs Hauptziel besteht darin, den Mitgliedern eine Plattform zum Austausch von Wissen und Erfahrungen zu bieten, das Studium aller für die Entwicklung und Valorisierung von audiovisuellen Archiven wichtigen Themen zu fördern und internationale Standards in Schlüsselfragen im Zusammenhang mit allen Aspekten des Managements audiovisueller Medien zu schaffen.

Internationale Vereinigung der Schall- und audiovisuellen Archive (IASA)
www.iasa-web.org
Ca. 420 Mitglieder
IASA unterstützt den Informationsaustausch und fördert die internationale Zusammenarbeit zwischen audiovisuellen Archiven und anderen am Arbeitsgebiet Interessierten. Dies insbesondere in den Bereichen der Sammlungsbildung und des Austauschs, der Dokumentation und der Metadaten, der Erschliessung neuer Gebiete und des Zugangs, des Urheberrechts und der Ethik, der Bestandserhaltung, der Forschung, der Verbreitung und Veröffentlichung sowie der Digitalisierung von Medieninhalten.

Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAVAA)
89 Mitglieder
SEAPAVAA ist eine Vereinigung von Organisationen und Individuen, die sich mit der Entwicklung audiovisuellen Archivierens in Südostasien und im pazifischen Raum beschäftigen und damit zur Erhaltung und Vermittlung des reichen audiovisuellen Erbes der Region beitragen. Die Vereinigung hat zum Ziel, eine regionale Plattform für die Diskussion gemeinsamer Themen und Probleme im Zusammenhang mit dem Sammeln, Erhalten und Vermitteln des audiovisuellen Erbes der Mitgliedsländer zur Verfügung zu stellen.

Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA) www.ccaaa.org
8 Mitgliedorganisationen (IASA, AMIA, ARSC, ICA, FIAF, FIAT, SEAPAVAA, FOCAL)
CCAAA vertritt die Interessen der weltweiten Archivorganisationen, die sich mit audiovisuellen Materialien wie Film, Fernsehen, Radio und Tonaufnahmen aller Arten beschäftigen. Obwohl CCAAA in erster Linie dem öffentlichen Sektor verpflichtet ist, vertritt die Organisation ein breites Interessengebiet – von den elektronischen Medien über Kunst und Kulturerbe bis Bildung und Information. Die professionellen Archivarinnen und Archivare, die CCAAA letzten Endes vertritt, arbeiten in Institutionen wie Archiven, Bibliotheken und Museen auf nationaler und lokaler Ebene, in der universitären Bildung und Forschung und in Rundfunkanstalten.

Nichtregierungsorganisationen im Bereich Kulturerbe

International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)
1451 Mitglieder
Die Internationale Vereinigung bibliothekarischer Verbände und Einrichtungen (IFLA) vertritt als führender internationaler Verband die Interessen von Bibliotheken und Informationseinrichtungen sowie von deren Nutzerinnen und Nutzern. Die IFLA sorgt für eine globale Präsenz des Bibliotheks- und Informationswesens.

International Council on Archives (ICA)
1400 Mitglieder
Der Internationale Archivrat (ICA) setzt sich für die wirkungsvolle Verwaltung von Schriftgut und für die Erhaltung, Pflege und Zugänglichkeit des archivischen Kulturerbes der Welt ein durch seine weltweite Vertretung von Fachleuten der Schriftgutverwaltung und des Archivwesens.

International Council on Museums (ICOM)
Internationaler Museumsrat
30 000 Mitglieder (mehrheitlich Individuen, die damit Vergünstigungen beim Museumseintritt erhalten)
Der internationale Museumsrat arbeitet für die Entwicklung der Gesellschaft. Er widmet sich der Sicherung, der Erhaltung und dem Schutz von Kulturgütern.

Weitere Informationen zu internationalen Organisationen finden Sie in der Memoriav-Linksammlung:
http://memoriav.ch/services/links/?cat=54

Travail sur la figure en cire de Charlie Chaplin.
Photo : 2016 Chaplin's World™ © Bubbles Incorporated S.A. Tous droits réservés

CHAPLIN'S WORLD BY GRÉVIN
DES ARCHIVES AU SERVICE D'UN MUSÉE DIVERTISSANT

Le décor, dont Charlot groupe les éléments autour de son personnage, participe intimement à l'action, rien n'y demeure inutile, et rien n'en est indispensable…
Louis Aragon, Le Film, 1918

Dominant le lac Léman, le Manoir de Ban, propriété de Charlie Chaplin dans laquelle il s'installa avec sa famille en 1953, les Etats-Unis n'ayant pas renouvelé son permis de séjour, et où il passa les vingt-cinq dernières années de sa vie, s'est transformé en un site de divertissement culturel.

Destiné à un large public, *Chaplin's World by Grévin*[1], propose aujourd'hui un voyage immersif à la découverte du personnage de Charlot et de la personnalité de Chaplin. La scénographie de François Confino, auquel on doit celle du Musée national du Cinéma de Turin, emmène le visiteur sur les pas du comédien et cinéaste, entre vie publique et vie privée.
On y croise le réalisateur dans un studio «hollywoodien» de 1350 m² construit sur le domaine, dans lequel sont reconstitués les décors de ses tournages les plus célèbres. Les principaux acteurs et actrices de ses films, en cire, se retrouvent, animés, sur les écrans omniprésents du parcours de visite. Pas moins de trente-cinq productions audiovisuelles ponctuées d'extraits emblématiques des films de Chaplin ont été réalisées pour l'ensemble du site. L'homme, le mari, le père de famille se découvrent au Manoir lui-même, où photographies et documents d'archives racontent anecdotes et vie intime, vie mondaine, amis célèbres et personnalités marquantes du XXe siècle.
Deux espaces, deux ambiances sont donc proposés au visiteur: le bâtiment neuf, avec son côté «parc à thèmes», et la maison familiale, transformée en «lieu de pèlerinage». Le parcours de visite oscille entre divertissement et culture.
On doit l'idée d'un musée et la réalisation du projet actuel aux passionnés, Philippe Meylan, architecte de la région de Vevey lié de longue date à la famille Chaplin, et Yves Durand, muséographe québécois. Deux ans avant leur rencontre, en 1998, commençait la restauration de *The Kid* (1921). C'est avec la sauvegarde de ce premier long métrage de Chaplin que fut lancé, par ailleurs, *The Chaplin Project* à la Cinémathèque de Bologne, en étroite collaboration avec l'Association Chaplin, dans le but de pérenniser l'œuvre du cinéaste.

JOËLLE BORGATTA
MEMORIAV

Parcours de visite : pièce du Manoir consacrée à Charlie Chaplin et l'actualité. Au premier plan, la reproduction des albums de coupures de presse. A l'arrière-plan, Winston Churchill.
Photo : 2016 Chaplin's World™
© Bubbles Incorporated S.A. Tous droits réservés

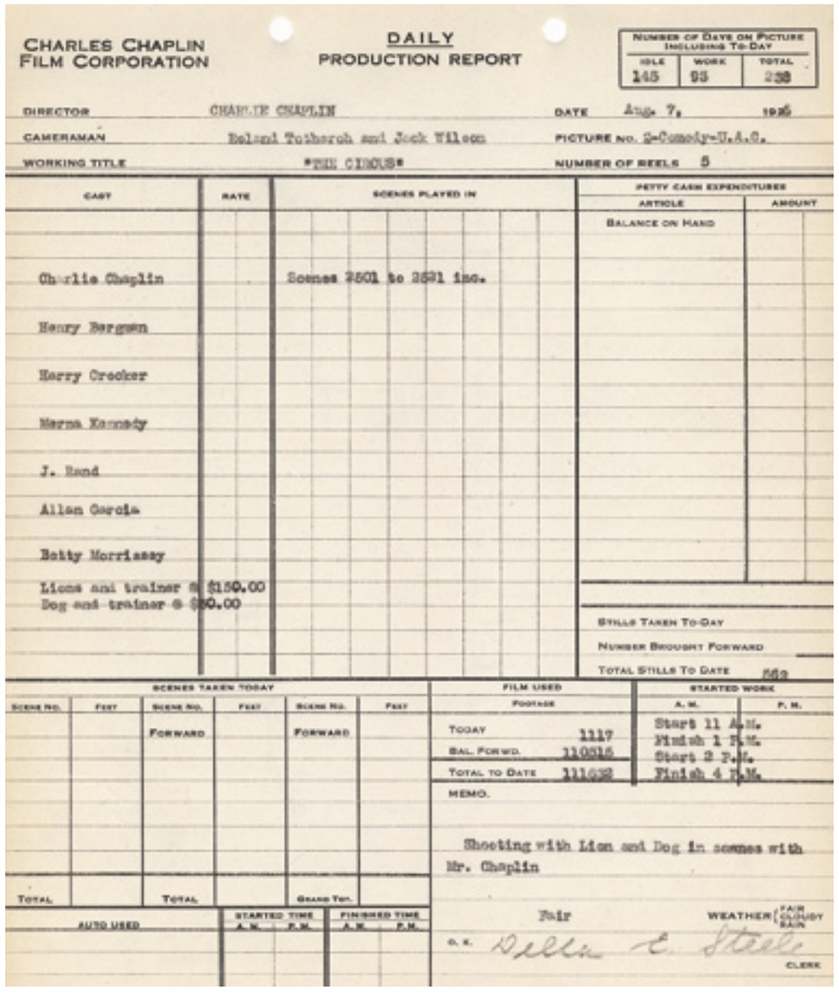
L'Association Chaplin
a pour but la protection du nom, de l'image et du droit moral attaché à l'œuvre de Charlie Chaplin. Sous la direction de la famille Chaplin, son bureau parisien représente la société Roy Export SAS, propriétaire des films produits à partir de 1918, dont elle a confié les droits de distribution mondiale à MK2, et la société Bubbles Incorporated SA qui détient l'exploitation exclusive de tous les droits de «merchandising» en relation avec Chaplin et son personnage de «Charlot».
Le bureau parisien a joué un rôle fondamental dans le développement du projet muséal, proposant idées et soutien et veillant au respect des droits des sociétés et des membres de la famille Chaplin. Un contrat de licence a été établi avec le musée pour l'utilisation et l'exploitation de tout objet et droit appartenant à l'association et aux sociétés.
http://www.charliechaplin.com

Seize années auront été nécessaires pour aboutir à l'inauguration du *Chaplin's World by Grévin,* durant lesquelles l'immense patrimoine laissé par Chaplin aura pu être traité, un héritage dont l'exposition veveysanne est une forme spectaculaire de mise en valeur. Raison pour laquelle un petit retour aux sources s'impose.

The Chaplin Project et les archives
Près de soixante films ont été restaurés par le laboratoire L'Immagine Ritrovata de la Cinémathèque de Bologne : les comédies du début, produites par Keystone (1914)[2], Mutual (1916–1917), Essanay Film Corporation (1915–1916), et les grands classiques produits par First National (1918–1923), United Artists (1923–1958) et Attica-Archway (1957). Le projet Chaplin a permis également le catalogage et la numérisation des archives «non film», soit plus de 150 000 documents et images liés surtout aux œuvres dont Chaplin fut lui-même le producteur, dès 1918. Le fonds est exceptionnel et pratiquement intact. S'il compte des documents sur sa vie et la carrière antérieure à 1918, il rassemble principalement le script des films, les scénarios, les partitions musicales, les rapports de tournage et de production, les contrats, la correspondance, des pièces comptables, des photographies et des dessins. A cela s'ajoute une prodigieuse revue de presse internationale qui s'étend de 1917 à 1977, réunie dans plus de 150 albums – non encore numérisés – qui contiennent, pour certains, jusqu'à 16 000 articles dûment référencés. Une pièce du Manoir est consacrée à cette documentation, qui témoigne de la célébrité universelle de Chaplin et de l'intérêt que la presse portait à ses films et à sa personne.
Les archives «non film» – une trentaine de mètres linéaires – sont conservées depuis 2001 aux Archives de Montreux[3]. Le catalogue ainsi qu'une sélection de documents sont accessibles en ligne (www.charliechaplinarchive.org) et, avec la refonte prochaine du site, l'ensemble de la collection numérisée le sera aussi. La collection elle-même est consultable sous forme numérisée sur place, à la Cinémathèque de Bologne.
En 2011, dans la logique du premier dépôt fait à Montreux, c'est-à-dire pour rester dans la région, l'Association Chaplin confia plus de 10 000 documents photographiques au Musée de l'Elysée, à Lausanne. Ce fonds comprend des images correspondant aux années de music-hall chez Karno et aux débuts de la carrière cinématographique chez Keystone, Essanay et Mutual, entre 1914 et 1917. La majorité des documents provient des studios Chaplin, ouverts en 1918 et illustre les films et leur tournage. *The Chaplin Project* de Bologne ne se limite pas à la sauvegarde et au dépôt des fonds, il a pour mission permanente de poursuivre l'étude des archives et de favoriser la recherche. Depuis la première exploitation de ces sources par David Robinson pour son *Chaplin. His Life and Art* (1985), une série d'ouvrages a vu le jour, dont trois monographies publiées par la Cinémathèque de Bologne dans lesquelles sont étudiés, contextualisés et reproduits d'innombrables documents originaux.

Un immense potentiel
Au vu de la richesse des documents aujourd'hui accessibles, la mise en valeur des archives Chaplin se poursuivra encore longtemps. La récente monographie du Montreusien Pierre Smolik en est un bel exemple. Paru en 2015, *The Freak. Le dernier film de Chaplin,* établit grâce aux archives du cinéaste l'histoire de ce projet jamais tourné, dont il reste beaucoup plus de documents préparatoires et de démarches de production qu'on ne pourrait le penser pour une entreprise si tardive. Au Manoir, le visiteur peut admirer les ailes de la femme-oiseau, l'héroïne qu'aurait dû interpréter Victoria Chaplin, quatrième enfant d'Oona et Charlie, si le projet avait abouti.
Avec le fonds Chaplin aux Archives de Montreux, la collection photographique déposée au Musée de l'Elysée, (les deux numérisés par la Cinémathèque de Bologne), les films déposés et restaurés par MK2 et la Cinémathèque de Bologne, (avec ses partenaires Lobster Films et le British Film Insitute pour les courts métrages antérieurs à 1918), *Chaplin's World by Grévin* bénéficie d'un accès à des documents de très haute qualité, dont l'exploitation contribue au récit que propose l'exposition permanente et sa centaine d'images pour application mobile. Ces sources ne manqueront pas d'inspirer le futur Comité scientifique, qui réunira bientôt des personnalités du monde de la culture, des cinémathèques et des membres de la famille Chaplin, avec pour mission de veiller aux expositions temporaires qui seront proposées à Vevey. Une occasion unique de varier les éclairages sur l'un des créateurs les plus influents du XXe siècle.

[1] Le Musée Grévin est une filiale de la Compagnie des Alpes, leader européen de l'univers des loisirs (domaines skiables et parcs d'attractions).
[2] Un petit film documentaire de 2010 réalisé par Pauline Richard pour Lobster Films, partenaire avec le British Film Institute des restaurations Keystone, présente de manière amusante cette partie du projet : https://www.youtube.com/watch?v=6VDXgthk5Mo
[3] Evelyne Lüthi-Graf, Kate Guyonvarch, «Un fonds exceptionnel : les archives Chaplin à Montreux», *Revue historique vaudoise,* tome 115, 2007, pp. 181–187. En ligne : http://www.e-periodica.ch/cntmng?var=true&pid=rhv-001:2007:115::201 (consulté le 25 août 2016)



CHARLES CHAPLIN FILM CORPORATION

DAILY PRODUCTION REPORT

Number of Days on Picture Including To-Day		
Idle	Work	Total
145	93	238

DIRECTOR: CHARLIE CHAPLIN — DATE: Aug. 7, 1926
CAMERAMAN: Roland Totheroh and Jack Wilson — PICTURE No. 2-Comedy-U.A.C.
WORKING TITLE: *THE CIRCUS* — NUMBER OF REELS: 5

CAST	RATE	SCENES PLAYED IN
Charlie Chaplin		Scenes 2501 to 2521 inc.
Henry Bergman		
Harry Crocker		
Merna Kennedy		
J. Rand		
Allan Garcia		
Betty Morrissey		
Lions and trainer	$150.00	
Dog and trainer	$50.00	

Petty Cash Expenditures — Article / Amount — Balance on Hand

Stills Taken To-Day
Number Brought Forward
Total Stills To Date 662

Scenes Taken Today						Film Used	Started Work	
Scene No.	Feet	Scene No.	Feet	Scene No.	Feet	Footage	A.M.	P.M.
		Forward		Forward		Today 1117	Start 11 A.M.	
						Bal. Forwd. 110016	Finish 1 P.M.	
						Total to Date 111633	Start 2 P.M.	
							Finish 4 P.M.	
Total		Total		Grand Tot.				

Memo.
Shooting with Lion and Dog in scenes with Mr. Chaplin

Auto Used	Started Time A.M.	Started Time P.M.	Finished Time A.M.	Finished Time P.M.

Weather: Fair / Cloudy / Rain
O.K. Della E. Steele
Clerk

The Circus (Chaplin – United Artists, 1928, 70′), rapport de production du 7 août 1926.
Métrage tourné ce jour-là 1117 pieds (env. 340 mètres, 12′). Le total cumulé est de 111 632 pieds (env. 34 000 mètres, soit env. 20 heures). 562 photographies sont prises à ce jour sur le tournage. Au final, le métrage total tourné est de 211 104 pieds (env. 64 300 mètres, 39 heures) et 1032 photographies sont prises.
Le travail dure de 11h. à 16h. avec une pause d'une heure pour le déjeuner. Les acteurs sont listés sans indication sur leur rémunération. Le lion et son dresseur coûtent 150 USD par jour, le chien et son dresseur, 50 USD.
La météo est «fair».
Le tournage débute en janvier 1926 et se termine en novembre de la même année, le film sort en janvier 1928.
© Roy Export Company Establishment. Scan courtesy Cineteca di Bologna

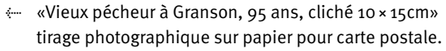
LA COLLECTION VAUTIER-DUFOUR

Le fonds photographique lié à Auguste Vautier-Dufour a un lien direct avec l'une des inventions capitales en matière d'équipements photographiques suisses – le Téléphot. Une premières étude a permis d'évaluer l'ampleur des mesures de conservation à prendre.

PASCALE ET JEAN-MARC BONNARD YERSIN
MUSÉE SUISSE DE L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE

En été 2012, nous étions abordés par une famille en possession d'un fonds lié à Auguste Vautier-Dufour, inventeur du Téléphot. Leur père, aujourd'hui décédé, avait sauvé cet ensemble au moment du débarras d'une maison voisine et ses descendants souhaitaient en faire le dépôt auprès de notre institution, conscients de sa valeur et de la précarité des conditions dans lesquelles il se trouvait. Un tel fonds ayant un lien direct avec l'une des inventions capitales en matière d'équipements photographiques suisses se devait d'être pris en considération par notre institution et fera l'objet d'une exposition et publication après l'achèvement des travaux de restauration.
Suite à une première étude, qui a permis d'évaluer l'ampleur des mesures de conservation à prendre, les détenteurs du fonds décidèrent de transformer son dépôt en don.
Nous avons donc entrepris un inventaire sommaire de cet ensemble, accompagné de reproductions numériques systématiques des documents et d'une analyse de leur état afin d'établir une sélection de phototypes dont la restauration se révèle indispensable.

Ce fonds est constitué de :
- environ 360 tirages photographiques de divers formats, dont de nombreuses copies contact
- une soixantaine de cartes de visite et cartes de cabinet
- environ 190 cartes postales sur papier au gélatino-bromure d'argent
- 168 diapositives sur verre
- 3 tirages collés sur carton de vues de Grèce réalisées par Frédéric Boissonnas au moyen d'un Téléphot
- 1 album Kodak contenant des photographies dont certaines réalisées avec un appareil Téléphot
- divers documents imprimés et manuscrits



«Vieux pécheur à Granson, 95 ans, cliché 10 × 15cm» tirage photographique sur papier pour carte postale. Fonds Auguste Vautier-Dufour.
Photo : Musée suisse de l'appareil photographique

Auguste Vautier-Dufour et le Téléphot
Auguste Vautier-Dufour est né à Grandson en 1864. Après ses études à Lausanne, il devient l'un des directeurs de l'entreprise familiale à Grandson, manufacture de tabac créée en 1832, qui produit cigares et cigarettes avec le tabac cultivé dans la plaine de l'Orbe. Une seconde usine sera ouverte à Yverdon en 1858.
Auguste Vautier-Dufour épouse Emma Dufour, fille de Charles Dufour, mathématicien et astronome morgien bien connu. Passionné de photographie astrale et de téléphotographie, Il souhaite pouvoir photographier des objets fortement éloignés au moyen d'un appareil équipé d'une très longue focale et d'encombrement réduit, ce qui est à priori contradictoire.
Dès les années 1890, il mène en autodidacte, diverses expériences et, après plusieurs essais infructueux, obtient enfin de bons résultats, entre autres à l'aide des conseils de Emile Schaer, astronome-adjoint de l'Observatoire de Genève.
Son invention, le Téléphot, est un appareil dont la partie supérieure se rentre dans le boîtier principal pour le transport pour le rendre plus compact… Deux miroirs disposés à l'intérieur du boitier rallongent le trajet de la lumière en lui faisant traverser trois fois le corps de l'appareil ce qui augmente le tirage et permet d'utiliser une optique de plus longue focale.
Le brevet pour le Téléphot, système Vautier-Dufour et Schaer, est obtenu le 14 mars 1901. Ne disposant pas de capitaux suffisants pour commercialiser son invention, Vautier-Dufour crée avec le photographe Boissonnas en 1904 la VEGA, Société Anonyme de Photographie et d'Optique, sise à la rue Versonnex à Genève, qui produira différents modèles dès 1904 : l'aéro-téléphot pour les prises de vue aériennes, le ciné-téléphot se montant sur une camera ainsi qu'un modèle stéréoscopique, le Téléphot lui-même existant en divers formats.

Fred Boissonnas, prise de vue au Téléphot lors d'un voyage en Grèce.
Fonds Auguste Vautier-Dufour. Photo : Musée suisse de l'appareil photographique

Travail de conservation
CHRISTOPHE BRANDT, ISCP
La restauration du fonds Vauthier-Dufour s'inscrit dans un travail classique de conservation, au travers de nombreux procédés, que ce soit des autochromes, des épreuves au gélatino-bromure d'argent de petit, moyen et grand format, des cartes postales sur papier photographique, trois grands formats collés sur leur support d'origine et signés Frédéric Boissonnas ainsi que des épreuves contact au chloro-bromure regroupées au sein d'un album Kodak.
Les interventions furent variées et nombreuses, que ce soit la reconstruction, page par page, de l'album Kodak déchiré, de telle manière à y réinsérer les images restaurées séparément. Les autochromes ont été consolidés sur le bordage en papier noir, zone qui scelle les deux verres. Toutes les épreuves ont été traitées recto/verso avec gommage du dos, traitement de l'émulsion avec des solvants comme eau et Tylose, élimination des résidus de colle ou autre adhésif, renforcement des bords et des angles avec du papier japon, traitement des plis et déchirures, traitement des lacunes et repeints, doublage complet et pour terminer stabilisation en machine à humidifier puis sous poids. Un conditionnement dans une pochette en papier neutre et un contrôle qualité de toutes les opérations réalisées terminent le programme de conservation & restauration.

L'hôtel Palace comme centre de rencontre et de médiation.
Photo : Fondation Caux-Initiatives et Changement, Caux

LA SAUVEGARDE DES ARCHIVES SONORES DU RÉARMEMENT MORAL

En partenariat avec plusieurs institutions vaudoises, les Archives de la Ville de Lausanne (AVL) s'engagent pour la sauvegarde des archives sonores de la fondation Réarmement moral. Devenue la Fondation Caux-Initiatives et Changement en 2001, elle célèbre cette année les 70 ans de son installation à Caux, un village au-dessus de Montreux. Les AVL nous font découvrir le travail de sauvegarde de ce fonds, constitué principalement d'enregistrements de conférences organisées par la fondation entre 1951 et 2000.

CHARLINE DEKENS
ARCHIVISTE ADJOINTE
AUX ARCHIVES DE LA VILLE
DE LAUSANNE

Fondé à Londres en 1938, le Réarmement moral était à l'origine un mouvement philanthropique chrétien, initié par le pasteur américain Frank Buchman sous le nom de Groupe d'Oxford dans les années 1920. Il s'est progressivement développé en un véritable réseau d'envergure internationale ayant pour vocation la transformation des individus et le rapprochement entre les peuples. Dans cette perspective, il a racheté et réhabilité en 1946 le fameux Caux Palace, construit au tournant du XXe siècle, pour en faire un centre de rencontre et de médiation. Témoin des conférences qui se sont tenues dans ce cadre, ce sont quelque 4720 heures d'enregistrements, réparties sur 668 bandes et 1492 cassettes, qui font l'objet du présent projet.

Partenariat local pour la sauvegarde d'un patrimoine de dimension internationale

L'implication des AVL dans le traitement de ces enregistrements est le résultat d'une collaboration entre plusieurs institutions. La Fondation Caux-Initiatives et Changement a versé entre 2001 et 2015 l'ensemble de ses archives – écrites, photographiques, sonores et filmiques – aux Archives cantonales vaudoises (ACV), un fonds représentant près de 160 mètres linéaires.* En 2005, le donateur, sur conseil des ACV, a approché les AVL pour bénéficier de leur expertise et de leurs ressources en matière d'archivage audiovisuel.

Les AVL ont souhaité travailler dans le cadre d'un partenariat auquel elles ont associé, entre autres, l'Université de Lausanne (Unil), afin de valoriser auprès des chercheurs les sources traitées. Dans leur écrasante majorité, il s'agit d'interventions publiques faites dans le cadre de conférences, tenues sur plusieurs journées lors de sessions annuelles et rassemblant plusieurs centaines de personnes. Par principe, cet ensemble n'a fait l'objet d'aucune sélection, si ce n'est l'élimination des doubles une fois identifiés. Le traitement opéré par les AVL dès mai 2010 a consisté d'une part à numériser et reconditionner les supports analogiques, et d'autre part à indexer et sauvegarder les fichiers obtenus.

Originalité du fonds sonore

Loin d'un simple compte-rendu de manifestation organisée principalement autour de thèmes géopolitiques, économiques et sociaux, les enregistrements couvrent des prises de parole de la part de personnes dont beaucoup occuperont par la suite des positions de premier plan. Ces intervenants sont désireux d'offrir une expérience concrète dans le domaine abordé en vue d'inspirer ceux qui les écoutent. On citera par exemple les propos de la résistante française Irène Laure sur sa haine des Allemands et comment elle en est venue à leur demander pardon et à œuvrer pour une réconciliation franco-allemande.

Plusieurs opératrices, engagées par la fondation pour ce projet, ont numérisé les supports et produit des copies de sécurité et des copies d'utilisation. Les copies de sécurité au format WAV PCM 24 Bit/48 kHz ont été sauvegardées sur deux jeux de bandes LTO6, représentant plus de 3 To. Les fichiers d'utilisation au format mp3 ont été compressés à 48 kps. Tous ces fichiers ont été stockés sur serveurs.

Numériser, reconditionner et indexer

Les opératrices ont documenté leur travail de normalisation des fichiers en alimentant une base MS Access qu'elles ont enrichie avec des données d'indexation conforme à la norme Dublin Core. Une série de fiches ayant été renseignées lors de l'enregistrement de chaque conférence, elles ont inscrit dans la base le lien vers chaque fiche numérisée. Elles ont également entrepris un important travail de reprise et de nettoyage des données disponibles relatives aux intervenants. Précisons ici que les sources sont par essence multilingues ; l'anglais, l'allemand, le français et le japonais prédominent. Seul le champ sujet/mot-clé a été laissé de côté car nécessitant un investissement hors de proportion avec le bénéfice attendu.

Au terme du projet, les supports d'origine seront reversés aux ACV. Les AVL fourniront des copies d'utilisation aux ACV et à la fondation. Le public pourra les écouter sur des postes informatiques mis à sa disposition dans les trois institutions. L'accès se fera également sur des stations Memobase+. La question de l'hébergement de ces copies par l'Unil est à l'étude. Enfin, les AVL garantissent la conservation à long terme des copies de sécurité.

Grâce à l'effort financier réalisé par la Fondation Caux, la participation des AVL et le soutien de Memoriav, c'est 95 % des archives sonores versées aux ACV qui auront pu être traitées pour un coût global devisé à grosso modo CHF 250 000.–. Reste un solde de 295 cassettes pour la période allant de 2001 à 2004 qui fait l'objet d'une demande de contribution à Memoriav pour 2017.

Ce projet démontre la pertinence d'un archivage local, même pour des archives de dimension internationale comme celles du Réarmement moral, que ce soit pour leur exploitation ou leur traitement. Les sources ne parlent pas totalement d'elles-mêmes et même si l'inventaire représente une aide essentielle pour les identifier et les contextualiser, leur analyse et leur interprétation requièrent d'avoir recours à d'autres informations, à commencer par celles disponibles dans le reste du fonds et auprès du donateur lui-même. Une exigence qui vaut déjà au moment du traitement : comme on l'a vu, celui-ci nécessite en effet une démarche interinstitutionnelle dans laquelle la proximité géographique et la vitalité des liens humains entre chaque acteur s'avèrent un moteur indispensable.

La résistante et politicienne française, Irène Laure, parlant à Caux avec une interprète en 1970(?), photographe inconnu. Photo : Fondation Caux-Initiatives et Changement, Caux

Exceptionnelles de part leur densité et leur originalité, ces archives sonores ont une valeur centrale pour l'histoire institutionnelle de la fondation, et plus largement, pour la recherche historique au niveau national et international. Une étude de cas détaillée sur le Réarmement moral et son rapport à l'anti-communisme fait l'objet d'un projet de recherche à l'Unil financé dès le 1er août par le Fonds national.

* L'inventaire du fonds est accessible en ligne sur le site Davel des Archives cantonales vaudoises (cote PP 746).

Child alive programme against diarrhoea and malnutrition, Columbian Red Cross, Bogota, 1985.
Photo: The International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies

PRESERVING AND DIGITIZING THE FILM COLLECTION OF THE INTERNATIONAL FEDERATION OF RED CROSS AND RED CRESCENT SOCIETIES

Übersetzung auf www.memoriav.ch/bulletin23

Think of any major event in recent history which has affected great numbers of people and it's likely that the Red Cross Red Crescent was there working quietly behind the scenes: to comfort the afflicted, deliver humanitarian support to the vulnerable, promote humanitarian values and foster a foundation of resilience in local health, preparedness and community care. Since the 1930s this humanitarian work has also been documented audio-visually. A heritage that has been preserved.

GRANT MITCHELL,
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
DES SOCIÉTÉS
DE LA CROIX-ROUGE
ET DU CROISSANT-ROUGE

The International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies (the Federation) works on the basis of the Principles of the Red Cross and Red Crescent Movement to inspire, facilitate and promote all humanitarian activities carried out by its member national Red Cross or Red Crescent Societies to improve the situation of the most vulnerable people. Founded in 1919, the Federation directs and co-ordinates international assistance of the movement to victims of natural and technological disasters, to refugees, and in health emergencies. It acts as the official representative of its member societies in the international field. It promotes co-operation between national societies, and works to strengthen their capacity to carry out effective disaster preparedness, health and social programmes.

Since 1919, the International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies and its member national societies have carried out relief operations and development work in communities worldwide. The images that have been captured at these events document the history of humanity and tell the stories of lives lost, lives saved and lessons learnt from generation to generation.

More than 1100 film titles produced in 80 countries

The Federation film collection, which is on deposit at the Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) in Geneva, consists of 1168 titles produced by the national Red Cross or Red Crescent Societies of 80 countries, and 103 titles produced by the Federation itself (ninety-four 16 mm and nine 35 mm). The films in the Federation film collection date from the 1930s to the 1980s. The Federation also has a collection of videos produced by national societies and by the Federation during the 1990s and 2000s.

The majority of films in the Federation film collection are circulation copies that originally belonged to the Federation's Film Library, which was established in 1947 to loan to national societies instructional or informational films made by the national societies, by the Federation, and by other organizations, for example the World Health Organization. Films from the Film Library were also used by the Federation as training material for its delegates, and were shown to visitors to its headquarters in Geneva.

In 1994 the Federation's Communications Department deposited on permanent loan at the MICR all films remaining in the Film Library, as well as the remaining office files of the Film Library, which contain production notes, scripts, and publicity materials for many of the films. The Federation's Archives Unit was established two years later, in 1996, and has maintained the deposit arrangement with the MICR.

Preservation, digitizing and access

In 2007 the Archives Unit learnt, from a retired employee of the Communications Department, that films which had previously formed part of the Film Library had been stored at the Société de garde frigorifique in Meyrin. Investigation revealed seven pallets of wooden crates and cardboard boxes holding 250 reels of 35 mm film, stored in proximity to pallets of frozen food. These films were removed from the frozen food storage building. Most of the films were added to the collection of films on deposit at the MICR, but mixed in amongst the Red Cross films were 49 reels that were copies of fourteen commercial films made for theatrical distribution by Eagle-Lion Films during the 1940s. The Federation donated these 49 reels to the Cinémathèque suisse in 2009.

Catherine Cormon was engaged by the MICR in 2000 to conduct an initial examination and inventory of the film collection. Nitrate films identified during this process were deposited by the MICR at the Cinémathèque suisse. Between 2000 and 2010, Reto Kromer (AV Preservation by reto.ch) reconditioned the films stored by the MICR, transferring them to polyester spools and housing them in new metal or plastic boxes.

With financial support from the British Government's Department for International Development (DFID), the Federation contracted Reto Kromer in 2013 to digitize and to make preservation copies on 16 mm film stock of six films, produced by national Red Cross or Red Crescent Societies, that were badly affected by vinegar syndrome.

In 2014, with financial support from DFID and Memoriav, the Federation launched a project to digitize and make preservation copies of all 103 films produced by the Federation. Reto Kromer has digitized these films. Making preservation film copies on 35 mm film stock was first undertaken by Reto Kromer, and has subsequently been continued by Cinegrell. This project is expected to be completed by the end of 2017.

The Federation archivist will screen three historic films during the *Histories of the Red Cross Movement* conference in Australia in September 2016 to promote to academic historians the importance of films as sources of historical evidence.

The Federation has just started loading the 103 digitized films into a Cumulus database, which will soon be accessible for public viewing by means of a «Historic films» page on the Federation's public website. The intent is to make all 103 films available for viewing by the public in time for the Federation's centenary celebrations in 2019. These films cover a wide range of countries and topics, for example: famine relief in the Sahel, and in India; assistance provided to Hungarian refugees in Austria, and to Portuguese citizens returning to Portugal after decolonization; responses to earthquakes in Guatemala and Morocco, and to a cyclone in Pakistan; a Walt Disney / Federation co-production using Walt Disney animation characters to support World Red Cross Day themes. Some films are the work of Swiss directors, for example: Henry Brandt, *Opération Banyarwanda,* 1964; Fernand Reymond, *Sur le front des désastres,* 1969–1970.

Access the audio-visual database

The «Historic films» page will soon be accessible through the International Federation of Red Cross and Red Crescent Societies' audio-visual resources database, which already contains the entire Federation's digital photo archive and most of the back catalogue of corporate digital video productions.

The audio-visual database is available for online viewing at https://av.ifrc.org
However, users must request a username and password to be able to login and download the original file formats to their computer.

VON DER GÜNSTIGEN GELEGENHEIT ZU SCHWIERIGEN GRUNDSATZFRAGEN

Die Sammlung Videokunst im Kunsthaus Zürich zählt insgesamt 550 Werke nationaler und internationaler Kunstschaffender. Eine solche Sammlung stellt ein Museum aufgrund der technischen und künstlerischen Besonderheiten des Mediums Video immer wieder vor neue Herausforderungen, wie folgendes Beispiel exemplarisch zeigt.

KERSTIN MÜRER
RESTAURATORIN AM
KUNSTHAUS ZÜRICH

Peter Fischli und David Weiss schufen 1995 die Videoinstallation «Ohne Titel» für die Biennale in Venedig. Das 96 Stunden lange Videomaterial wurde auf 12 Monitoren im Schweizer Pavillon präsentiert und war Abbild einer Alltagswelt, welche die Künstler in einem Zeitraum von etwa eineinhalb Jahren gefilmt hatten. Diese «Bilder ohne Anfang, ohne Ende, ohne Ziel» (Bice Curiger) kommen gänzlich ohne Dramaturgie oder aussergewöhnliche Szenen aus. Auf jedem der 12 Monitore zeigten die Künstler in Venedig je drei VHS-Kassetten (Morgen / Mittag / Abend) mit acht Stunden Programm und Titeln wie *Disco 94, Würenlos, Wollschweine* oder *Lauberhorn*.

Das Kunsthaus erwarb im Entstehungsjahr ein Exemplar des Werks; das Kunstmuseum Wolfsburg eines ein Jahr später. Geliefert wurden dem Kunsthaus 39 S-VHS-Kassetten. Das entsprach zusätzlichen acht Stunden Videomaterial, nun auf 13 statt 12 Monitoren. Das Werk schien lediglich um einen Monitor und die entsprechende Laufzeit erweitert worden zu sein. Im Kunsthaus glaubte man über dasselbe Material zu verfügen wie die Künstler und andere Käufer. Die Art der Installation blieb gleich: Die Monitore wurden auf Holzsockel gestellt, vor denen jeweils zwei bis drei «Landi»-Stühle, ein für die Schweizerische Landesausstellung 1939 entworfener Schalenstuhl, platziert waren. Die Monitore waren so arrangiert, dass man nie alle Videos gleichzeitig sehen konnte.

Unvorhergesehene Anfrage

Die Geschichte um die Digitalisierung dieses Werks beginnt Anfang 2015, als Peter Fischli das Kunsthaus Zürich anfragte, ob es die Installation für eine grosse Fischli/Weiss-Retrospektive im Guggenheim Museum in New York 2016 zur Verfügung stellen könnte. Zu diesem Zeitpunkt existierte im Kunsthaus jedoch kein Digitalisat. Da Peter Fischli über eine Version auf DVCAM, ein digitales Videoband-Format, verfügt, lag die Idee nahe, diese technisch höherwertigen Künstlerbänder zu nutzen: Peter Fischli würde so digitale Videodateien für seine nächste Ausstellung und das Kunsthaus eine «bessere» Vorlage für die Erstellung eines digitalen Archivmasters erhalten. Die DVCAM-Master der Künstler wurden im DV-Codec der Kassetten eingelesen und zugleich wurden die Sequenzen beider Versionen verglichen: Dabei wurde klar, dass sich die S-VHS-Kassetten des Kunsthauses in ihrer Zusammenstellung von den DVCAM-Kassetten der Künstler unterscheiden. So befinden sich beispielsweise auf einer S-VHS-Kassette die Sequenzen *Stock-Car, Technoparty Hallenstadion, Vereina 1* und *S-Bahn*, während die entsprechende DVCAM-Kassette mit *Agglo Christbäume, S-Bahn* und *Operation Ratte* beschriftet ist. Da es jedoch insgesamt so schien, dass die Titel übereinstimmten, ging man zunächst davon aus, dass alle Sequenzen identisch, jedoch in völlig anderer Reihenfolge vorhanden waren. Im Grossen und Ganzen war dem auch so. Der Aufwand für das Zusammenfügen der einzelnen Sequenzen gemäss der vorgegebenen Reihenfolge des Kunsthaus-Werks schien aufgrund der besseren Qualität von DVCAM-Kassetten gerechtfertigt. Jedoch steckt der Teufel bekanntlich im Detail: Einige Sequenzen der S-VHS-Bänder sind nicht vollständig auf den Künstlerbändern vorhanden. Ein bildgenauer Vergleich der Digitalisate von DVCAM- und S-VHS-Kassetten zeigte, dass die Künstler ihr Exemplar des Werks nach Verkauf der Kunsthaus-Version weiter bearbeitet hatten. Die Künstler hatten also nicht nur in der Länge unterschiedliche Varianten des Werks hergestellt, sondern tatsächlich inhaltlich verschiedene Versionen. Diese Tatsache stoppte das Vorhaben jäh, die DVCAM-Kassetten als Vorlage zu verwenden. Stattdessen tauchte eine Unmenge an Fragen zur Produktionsgeschichte und Archivierung auf: Gibt es eine Ursprungsversion des Werks «Ohne Titel»? Haben alle Versionen denselben Status? Wie temporär waren sie? Wie stehen die Exemplare zueinander? Darf und soll ein Werk, das im S-VHS-Format auf analogen Monitoren veröffentlicht worden ist, durch neuere Technik verbessert oder aktualisiert werden?

Die Bedeutung der Dokumentation

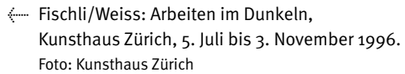
Es zeigte sich einmal mehr, wie wichtig eine gewissenhafte Dokumentation für das Verständnis und den Erhalt eines Werkes ist, denn anhand der im Kunsthaus vorhandenen Unterlagen liessen sich diese Fragen nicht beantworten. Die einzelnen Versatzstücke dieser Geschichte mussten in aufwendiger Recherchearbeit gesucht und zusammengesetzt werden – auch das gehört zu diesem Restaurierungs- und Digitalisierungsprojekt. Als beinahe einzige noch vorhandene Quelle dienten widersprüchliche Presseartikel aus Tageszeitungen und Fachzeitschriften von Journalisten, die das Werk teilweise offenbar nur in Venedig nicht aber im Kunsthaus gesehen und so die wesentliche Erweiterung um einen Monitor nicht bemerkt hatten. Erst mit dem Auffinden der Eröffnungsrede zur Vernissage der Fischli/Weiss-Ausstellung «Arbeiten im Dunkeln» im Kunsthaus Zürich 1996 von Bice Curiger fand sich eine präzise Beschreibung der erweiterten Version der Videoinstallation.

Was erhalten?

Bereits 2004 war niemandem mehr bewusst, dass es sich beim Exemplar des Kunsthauses um eine Variante des in Venedig ausgestellten Werks handelt. Zu diesem Zeitpunkt erhielt das Kunsthaus nämlich vom Kunstmuseum Wolfsburg eine Kopie der Künstlerbänder angeboten, die es für sich als Archivmaster digitalisiert hatte. Im Gegensatz zum Kunsthaus Zürich besitzt dieses Museum jedoch ein Exemplar, das in Bezug auf Länge und Reihenfolge der Sequenzen mit den DVCAM-Kassetten der Künstler identisch ist. Nur aus Kostengründen hat das Kunsthaus damals auf das Angebot verzichtet. Zum Glück, denn sonst wäre die Version des Kunsthaus unbemerkt verloren gegangen.

Eine Entscheidung im Dilemma zwischen der Wahrung der chronologischen Integrität und der Erhaltung der besten visuellen Qualität muss noch getroffen werden. Grundsätzlich stehen uns dafür verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung: Digitalisierung der zwar technisch minderwertigeren, aber als Original angekauften S-VHS-Kassetten, Digitalisierung der DVCAM-Kassetten mit der Anordnung der Sequenzen entsprechend der S-VHS-Version und den fehlenden Abschnitten als sichtbare Fehlstellen, schliesslich das Füllen dieser «Löcher» mit digitalisiertem S-VHS-Material oder das Ergänzen der Löcher mit ähnlichem DVCAM-Material.

Grundsätzlich tendieren wir zu einer Möglichkeit, die vor allem der Originalität und der Bewahrung der vorliegenden Variante Rechnung trägt. Aber auch die Meinung der Künstler wird bei der Entscheidung Berücksichtigung finden.



Fischli/Weiss: Arbeiten im Dunkeln,
Kunsthaus Zürich, 5. Juli bis 3. November 1996.
Foto: Kunsthaus Zürich

Kurzinfo zum Erhaltungsprojekt

Die Videosammlung des Kunsthauses Zürich wird in einem Erhaltungsprojekt über mehrere Jahre digitalisiert und in einem dateibasierten Langzeitarchiv gespeichert. Vorgesehen ist auch, die Sammlung via Intranet Forschenden und Interessierten zugänglich zu machen. Hierfür arbeiten Kerstin Mürer (Restauratorin), Thomas Rosemann (Bibliothekar) und Mirjam Varadinis (Kuratorin Videosammlung) vom Kunsthaus Zürich mit der ausgewiesenen Spezialistin Agathe Jarczyk (Atelier für Videokonservierung) in Bern eng zusammen. Schritt für Schritt werden zunächst 260 stark verschmutzte oder abgenutzte Videos gereinigt, aufbereitet und digitalisiert. Je nach Zustand können diese Arbeiten mehrere Stunden bis Tage in Anspruch nehmen.

«ICH GEHÖRE ZU DEN FROHSINNIGEN»

Christine Egerszegi-Obrist, die «grand, not so old Lady der Schweizer Politik» (R. Schawinski) wurde im April dieses Jahres von der Generalversammlung einstimmig zur neuen Präsidentin des Vereins Memoriav gewählt. Die gelernte Sängerin und Romanistin ist bodenständig, kulturaffin, exzellent vernetzt und unabhängig. Im folgenden Gespräch äussert sich die Aargauer Altständerätin u. a. über die Sicherung unserer Altersvorsorge, warum sie Präsidentin von Memoriav geworden ist und warum alle Zugang zu audiovisuellen Archiven haben sollten.

FRANCO MESSERLI

Sie sassen von 1995 bis 2015 im Eidgenössischen Parlament, davon die letzten acht Jahre im Ständerat. Welches war Ihr wichtigstes politisches Anliegen, von dem Sie eine Mehrheit überzeugen konnten?
Es sind zwei Anliegen gewesen: Auf der einen Seite war es der Musikverfassungsartikel; am 23. September 2012 haben Volk und Stände einen neuen Verfassungsartikel zur Stärkung der musikalischen Bildung in der Schweiz mit grossem Mehr angenommen.
Auf der anderen Seite war es die Sicherung der Sozialwerke. Ich war Präsidentin der ersten BVG-Revisionskommission und habe die Altersvorsorge 2020 massgeblich mitgeprägt. In diesen beiden Dossiers war ich vor allem damit beschäftigt, Mehrheiten zu finden.

In der FDP politisierten Sie oft links von der Parteilinie und haben auch keine hoch dotierten Verwaltungsratsmandate angenommen. Wie freisinnig sind Sie?
Ich habe immer gesagt, dass ich zu den Frohsinnigen gehöre, da gehöre ich immer hin. Was die Mandate angeht, so bin ich eben frei-sinnig. Es gibt einen Grundsatz, den ich immer verfochten habe: Dort, wo ich gesetzgeberisch tätig gewesen bin, habe ich kein Geld angenommen, sonst würde ich dem Vorwurf der Befangenheit unterliegen. Ich habe immer gesagt, wenn ich ein Mann wäre mit Kindern in der Ausbildung, hätte ich mir diese Unabhängigkeit gar nicht leisten können. Dann hätte ich ein Krankenkassenmandat (CHF 40 000.– für zwei Sitzungen pro Jahr in einem Beirat) nicht so leicht ausschlagen können.

Der Bundesrat wählte Sie im November 2015 zur Präsidentin der Eidgenössischen Kommission für berufliche Vorsorge (BVG-Kommission). Was ist dort Ihre Aufgabe?
Im Moment bin ich als Präsidentin dieser Kommission Missionarin für die Altersvorsorge 2020. Letztere haben wir im Ständerat ja noch beschlossen. Mit dieser Vorlage soll die Finanzierung der AHV und der Pensionskassen in den nächsten 10 bis 15 Jahren auf eine sichere Grundlage gestellt werden. Das Gute an dieser Kommission ist, dass u. a. alle Wirtschaftsverbände und Gewerkschaften vertreten sind. Die Altersvorsorge zu sichern, geht beide Seiten an, denn durch ihre Beiträge zahlen sie jeweils die Hälfte. Diesen beiden Lagern zu zeigen, dass sie die gleiche Verantwortung haben, das finde ich eine ganz tolle Aufgabe.
Die BVG-Kommission macht ihre Vorschläge zuhanden des Bundesrates, der diese dann in der Regel übernimmt. Denn in dieser Kommission sind alle vertreten, nicht nur die die Wirtschaftsverbände und die Gewerkschaften, sondern auch die Berufsverbände, drei Departemente und die Kantone.

Nun zu Memoriav: Wie sind Sie auf diesen Verein aufmerksam geworden?
Ich habe im Rahmen der Initiative zur Stärkung der musikalischen Bildung ganz engen Kontakt mit Kulturkreisen gehabt. Ich bin ausgebildete Sängerin und habe während zwölf Jahren eine Musikschule geleitet; dort habe ich am meisten gelernt. Über die Musik bin ich auch in die Politik eingestiegen.
An dem Tag, an dem mich der Direktor von Memoriav, Christoph Stuehn, angefragt hat, ob ich Präsidentin werden will, bin ich von sämtlichen Musikverbänden verabschiedet worden, weil die Kulturbotschaft unter Dach und Fach war. Für die Kulturbotschaft Mehrheiten zu beschaffen, war mein letztes grosses Engagement. Im Ständerat war dies weniger schwierig als im Nationalrat. Als die Finanzkommission des Nationalrates befand, dass die Kulturbotschaft zurückzuweisen sei, weil nicht finanzierbar, habe ich alle Register gezogen und letztlich Erfolg gehabt. Ich kann durchaus auch Haare auf den Zähnen haben.

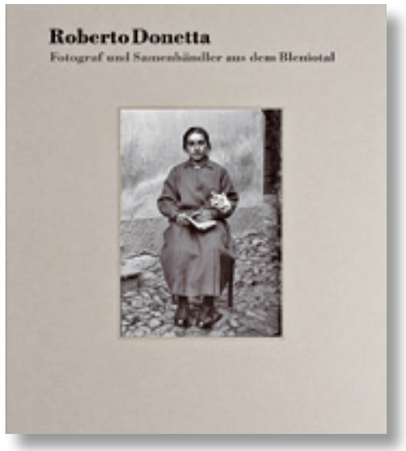
Was hat Sie dann dazu bewogen, Präsidentin von Memoriav zu werden?
Der kulturelle Auftrag von Memoriav überzeugt mich. Bevor ich zugesagt habe, habe ich mit Christoph Stuehn die Geschäftsstelle von Memoriav in Bümpliz besucht, um zu sehen, wer dort arbeitet und für wen ich Mitverantwortung übernehme. Die Atmosphäre hat mir gefallen. Ich habe den Eindruck, dass die Geschäftsstelle gut und menschlich geführt wird.
Was sicher auch ein Grund war, das Präsidentenamt anzunehmen, ist die Tatsache, dass ich Isabelle Chassot, die Direktorin des Bundesamtes für Kultur (BAK), gut kenne und sehr schätze.

Welche Schwerpunkte möchten Sie in der Weiterentwicklung von Memoriav setzen?
Ich finde vor allem wichtig, dass alle Zugang haben zu audiovisuellen Archiven, zu Filmen und Tondokumenten, denn diese sind allgemeines Kulturgut. Dieser Zugang sollte so einfach wie möglich gestaltet werden; hier kann Memoriav einen grossen Beitrag leisten. Es ist mir ebenfalls ein Anliegen, dass unser Verein auch als Vernetzungsplattform und Know-how-Träger wahrgenommen wird, der schweizweit in allen Sprach- und Kulturregionen aktiv ist.

Welche Bilder und Töne haben Sie persönlich berührt?
Was mich sehr berührt hat, ist die Sequenz eines Films, der an der letzten Generalversammlung von Memoriav in Sion gezeigt wurde. Es waren Bilder eines Fests im Kanton Wallis. Ich habe dabei plötzlich realisiert, dass unsere Vergangenheit männlich ist. An diesem Jubiläumsfest im Wallis mit sämtlichen Honorationinen – ausschliesslich Männer – sind nur zwei Frauen bildlich festgehalten, und zwar als Trachtenfrauen.

Das Interview fand am 14. Juli 2016 in Aarau statt.

«Der kulturelle Auftrag von Memoriav überzeugt mich.» Christine Egerszegi beim Interview im Restaurant Aarauerhof in Aarau.
Foto: Franco Messerli, Bern



Der Ausstellungskatalog

Der Tessiner Fotograf Roberto Donetta (1865–1932) hinterliess nach seinem Tod über 5000 Glasplatten und 590 Originalabzüge. Sie halten das archaische Leben seiner Landsleute im damals noch abgeschotteten Bleniotal präzis und einfühlsam fest.
Es handelt sich um eine für das Tessin einmalige Fotosammlung aus dem frühen 20. Jahrhundert. Sie ist im Haus der Familie Donetta in Corzoneso im Bleniotal untergebracht. Die Restaurierung, Erhaltung und Digitalisierung dieser Sammlung wurde von Memoriav unterstützt. Parallel zu einer grossen Ausstellung in der Fotostiftung Schweiz in Winterthur (28. 5. – 4. 9. 2016) wird Donettas Werk nun erstmals in einer umfangreichen, deutschsprachigen Publikation gewürdigt. Die in diesem Buch versammelten Fotografien sind grösstenteils noch nie publiziert worden. «Dieser hervorragend gestalteten und hochwertig gedruckten Publikation wünscht man viele Leser.» (Deutschlandradio Kultur)

Roberto Donetta – Fotograf und Samenhändler aus dem Bleniotal, herausgegeben von Peter Pfrunder, Gian Franco Ragno / mit Texten von David Streiff, Marco Franciolli, Antonio Mariotti, Matthias Böhni, 232 Seiten, Leinen, 165 Fotografien Duplex, CHF 68.–

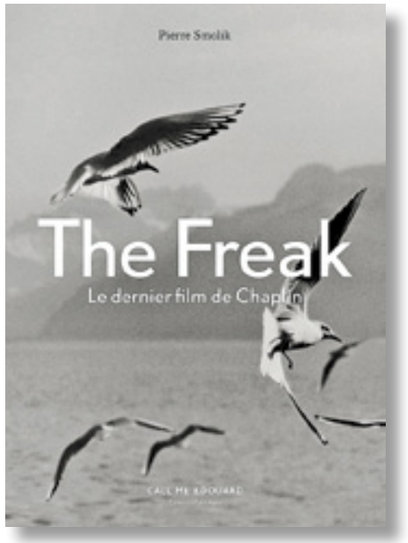
Bestellung und weitere Informationen:
Limmat Verlag, www.limmatverlag.ch

Die DVD-Box

Er zählt zu den produktivsten aus der Romandie, ist einer der bekanntesten an internationalen Festivals und derjenige Filmemacher der am meisten Preise heimgetragen hat. Und doch ist sein Name kaum bekannt: Georges Schwizgebel. Weshalb? Sein Gesamtwerk dauert kaum mehr als eine Stunde. Dieser Wahlgenfer Cineast ist in der Tat einer der Weltbesten in seinem Fach: dem Animationsfilm. Geboren 1944 in Reconvilier im Berner Jura, besucht Georges Schwizgebel die Ecole des arts décoratifs in Genf, wo er zusammen mit Daniel Suter und Claude Luyet das Studio GDS gründet. 1974 realisiert er mit *Le Vol d'Icare* seinen ersten, seither kann er auf rund 20 Filme zurückblicken, bei denen er vielfach auf die Technik der «animierten Malerei» gesetzt und so seinem Werk die unvergleichbare Poesie gegeben hat.
Viele seiner Filme sind nun von der Cinémathèque suisse in Zusammenarbeit mit Georges Schwizgebel und der Unterstützung von Memoriav restauriert und zu einer DVD-Box zusammengestellt worden.

Georges Schwizgebel, filmographie complète, 15 Animationsfilme (1974–2015) von Georges Schwizgebel, Dauer: 1 h 20 min, Land: Schweiz, ab 12 Jahren, CHF 24.–

Bestellung und weitere Informationen:
www.cinematheque.ch/boutique



Le livre

Qu'aurait été *The Freak, le dernier film de Chaplin ?* Avec son nouveau livre, Pierre Smolik nous fait vivre l'élaboration de ce projet auquel s'était consacré, dans ses dernières années, le «maître des maîtres» comme l'appelait Renoir, et dont la beauté demeure dans son inachèvement. Un film proche de sa réalisation, car tout est là : scénario, notes préparatoires, développement, musique, dessins et même des essais filmés qui constituent l'ultime mise en scène de ce géant du 7e art. Ces documents – inédits à ce jour – font entrer le lecteur dans un univers qui tient à la fois du conte, du rêve, de la poésie, du mythe et de la tragédie – un univers où l'humour n'est pas en reste.
Film testament qui met en lumière l'ensemble de son œuvre, *The Freak* aurait été entre autres une satire enjouée sur la toute puissance de l'argent et du commerce, sur l'emprise de la publicité et sur la montée du fanatisme religieux et son exploitation médiatique.

The Freak. Le dernier film de Chaplin
Un livre de Pierre Smolik avec un avant-propos d'Aurelia Thierree et une préface d'Adolphe Nysenholc, aux éditions Call me Edouard Editeurs, 2016, 344 pages, 16 × 22,5 cm, CHF 38.–
ISBN 978-2-2940519-05-7 (édition française)

Commande et informations
www.call-me-edouard.com/fr/livres/the-freak-11

IMPRESSUM

Bulletin Memoriav Nr. 23
Oktober / Octobre 2016

Redaktion / Rédaction
Laurent Baumann
Franco Messerli
Samuel Mumenthaler

Übersetzungen / Traductions
BMP Translations AG, Basel

Korrekturen / Corrections
Stämpfli AG, Bern

Auflage / Tirages
5000 Ex.

Grafische Gestaltung / Réalisation graphique
Martin Schori, Biel

Druck / Impression
Stämpfli AG, Bern

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

Unterstützt durch:

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC

c.–d.
S.F.
g.o.!

20 years

k.

Click – **d**ie **S**chweizer **F**ilmwochenschau **g**eht **o**nline!
20. Internationale Kurzfilmtage Winterthur
The Short Film Festival of Switzerland
8.–13. November 2016, www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin

Zürcher Kantonalbank

Medienpartner

SRG SSR

Tages-Anzeiger