

61
62

Filmblatt

21. Jg., Frühjahr 2017

16,- €

Frühes Kino in Deutschland

Chapeau, Frau Anna!
Das Hutproblem
Asta Nielsen
geht in Serie
Die Tonbilder des
Ludwig Neumayer

Verboten!

DAS LEBEN KANN SO SCHÖN
SEIN (1938)

Natur in Gefahr

Westdeutsches Eocinema
in den 1950er Jahren

Anders als sein Ruf?

Das schillernde Kino der
Nachkriegszeit



ISSN 1433-2051

CINEGRAPH Babelsberg

Deutsche Bioscope-Gesellschaft m. b. H.

Geschäftsführer: **Jules Greenbaum**



Berlin SW. 48, Friedrichstrasse 236.

Telephon: Amt VI, Nr. 8294.

Telegramm-Adresse: Bioscope, Berlin.

Unser alleiniges Fabrikat

Der Vitascope

Ist und bleibt die beste Projektionsmaschine der Welt. Selbst Se. Majestät der Kaiser anerkannte die hervorragenden Eigenschaften dieses Apparates und sagte:  Derselbe sei flimmerfrei. 

Der Synchronscope

unser Apparat für singende und sprechende Photographien (Gleichlauf-Apparat) ist der einfachste und beste der Welt!



Auch mit unserer Starktonmaschine. Die größte Sensation des Marktes. Ueber 100 Aufnahmen in allen Sprachen von nur berühmten und erstklassigen Künstlern!

 Der große Uebelstand fast aller Gleichlaufapparate ist 
die grosse Betriebs-Unsicherheit!

Gesetzt der Fall, nur die Feder Ihrer Sprechmaschine versagt und die **Betriebsstörung ist da!** Der arme Schausteller ist in **tausend Aengsten**. Das Schauergespent des Theaterskandals schwebt vor seinen Augen. Unsere neueste **Sensations-Erfindung**

das Bijouphone

Ist der Retter in der Not! Das beste ist, wir geben diesen **Not-Apparat**

 gratis 

an jeden unserer Kunden.

Bijouphone macht sorgenfrei! Bijouphone macht sorgenfrei!

Deutsche Bioscope-Gesellschaft m. b. H., Berlin SW. 48.

Der Kaiser sagte: flimmerfrei! Anzeige der Deutschen Bioscope für Vitascope, Synchronscope und Bijouphone in *Der Komet*, 1. Februar 1908

Anke Mebold

Auftakt zu einer klangvollen Zukunft

Die Tonbilder der Sammlung Neumayer im Archiv des Deutschen Filminstituts

Zwischen 1907 und 1909 erlebte Deutschland einen Boom der Tonbildproduktion, und hunderte dieser kurzen Musikfilme entstanden. Heute gehören die wenigen überlieferten Tonbilder zu den Raritäten des frühen Filmerbes. Beschwingt und charmant, mitunter pikant, reflektieren sie das populäre Repertoire und die Aufführungspraxis des Musiktheaters der Kaiserzeit zwischen 1903 und 1914.

Zur Entstehungszeit wurden die Tonbilder auch als „singende, sprechende und musizierende Films“ bezeichnet – heute auch als frühe Synchrononfilme oder Nadeltonfilme. Sie sind Zeugen der ersten Generation audiovisuellen Filmschaffens: eine Kombination aus einer auf Schallplatte aufgezeichneten Tonaufnahme und einer passenden auf Filmmaterial gedrehten Szene. Im Kino wurden Filmbild und Schellackton synchron vorgeführt, mit Projektor und Grammophon. Höhepunkte aus Oper, Operette und Revue wurden durch die Tonbilder einem breiten Publikum zugänglich, ebenso Tanzmusik und Wienerlieder, oft mit kessen, erotischen oder auch gesellschaftskritischen Texten. Seltener verfilmt wurden volkstümliche Lieder und Instrumentalmusik, etwa Militärmärsche. In geringerer Anzahl entstanden Tonbilder mit gesprochenen Dialogen oder sogenannten humorvollen Vorträgen, üblicherweise populäre Kabarett Darbietungen. Die Laufzeit betrug durchschnittlich drei bis vier Minuten, was damals der Länge einer Schellacktonaufzeichnung entsprach.

Die Tonbilder des frühen Kinos sind viel mehr als ein kurioses filmhistorisches Phänomen. Als eigenständiges und spezifisches Filmgenre entsprangen sie der Unterhaltungskultur und Bühnenwelt der Jahrhundertwende: Die als Tonbilder überlieferten Sketche, Arien und Lieder sind Vorläufer des Musikclips, lange vor den Soundies und Scopitones.

Ziel der Tonbildhersteller war es, ‚lebende‘ Abbildungen von Musikdarbietungen über den Moment einer Bühnenaufführung hinaus zu schaffen, sie wiederholbar zu machen und in die Zukunft zu tragen. Die szenische Musikdarbietung sollte aus dem Konzertsaal oder Opernhaus hinausgetragen und breit gestreut verfügbar – und gewinnbringend vermarktet werden. Mit ihrer außerordentlichen Vielfalt dürfen die Tonbilder auch in der Geschichte der modernen Massen- und Unterhaltungsmedien einen wichtigen Platz beanspruchen, weil sich hier der Verbund zweier aufstrebender Unterhaltungsindustrien formiert, der Film- und der Schallplatten- bzw. Musikindustrie. Trotz dieser Bedeutung hat sich die filmhistorische Forschung mit dieser Gattung nur am Rande befasst, ausgenommen Frankreichs

Tonfilmgeschichtsschreibung, mitgeprägt von den Großkonzernen Gaumont und Pathé Frères, beide erfolgreich mit frühen Nadeltonsystemen.

In Deutschland zeichnet die Tonfilmhistoriographie bis in die 1930er Jahre noch relativ detailliert die Technikgeschichte der frühen Synchronontonsysteme nach.¹ Inhaltlich und ästhetisch werden die Tonbilder jedoch mit überraschender Gering-schätzung bedacht, erkennbar in Messters Werturteil: „Die Tonbilder von damals hatten ebenso wenig eine künstlerische Bedeutung, wie die vor 1909 hergestellten stummen Filme“.²

Bis heute fehlt es an einer umfassenden Erforschung und Geschichtsschreibung der frühen deutschen Tonfilmwerke. Gründe dafür sind der mangelhafte Zugang zur materiellen Tonbildüberlieferung, gekoppelt mit dem Verlust aussagekräftiger Textquellen, wie Produktionsunterlagen der meisten Tonbildhersteller, Werbematerialien und Vertriebskataloge. Über Inhalte und formale Gestaltung der Tonbilder liegen deshalb kaum gesicherte Erkenntnisse vor; ebenso dürftig sind die vorliegenden Informationen zu den beteiligten Produktionsfirmen und Herstellern, den mitwirkenden Vokalistinnen und Darstellern, der Entwicklungslinie von Produktions-, Vertriebs- und Vorführpraxis von 1903 bis 1914.³

Die größte Sammlung von Tonbildern in Deutschland bewahrt heute das Filmarchiv des Deutschen Filminstituts (DIF). Es ist die Sammlung des bayerischen Bierbrauers, Kinopioniers und Filmproduzenten Ludwig Neumayer, die 1970 aus dem Besitz seiner Schwiegertochter Aloisa Neumayer erworben wurde. Sie umfasst jedoch nur Filmmaterialien und keine zugehörigen Schellacktöne. Ab 2013 konnten alle 33 Tonbild-Filmmaterialien aus dieser Sammlung digitalisiert und die dazugehörigen Schellacktöne überwiegend ermittelt werden. Damit steht erstmals ein substantieller Korpus an Tonbildern für die Vorführung im Kino zur Verfügung; eine DVD-Veröffentlichung ist geplant.⁴

Im Zusammenhang mit diesem Digitalisierungsprojekt fanden Recherchen zur Überlieferungssituation, zur Quellenlage, zur Vermarktungs- und

¹ Vgl. u. a. Heinz Umbehrr: *Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung*. 2., neubearbeitete Aufl. Berlin o. J. (ca. 1932), S. 28–40.

² Oskar Messter: *Mein Weg mit dem Film*. Berlin 1936, S. 109.

³ Zum Forschungsstand siehe etwa die Überblicksdarstellung von Martin Loiperdinger: German Tonbilder of the 1900s. Advanced Technology and National Brand. In: Klaus Kreimeier, Annemone Ligensa (Hg.): *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet 2009, S. 187–199. Relativ gut erforscht ist Oskar Messter, dessen Leistungen aufgrund seiner regen Publikationstätigkeit und der Zugänglichkeit seiner Nachlässe in öffentlichen Sammlungen gut dokumentiert sind. Für eine internationale Perspektive siehe auch das Themenheft „Global Experiments in Early Synchronous Sounds“ von *Film History*, Nr. 4, 1999.

⁴ Die Digitalisierung wurde unterstützt von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Die hochauflösend in 2K digitalisierten Tonbilder sind im DIF ausleihbar. Die DVD soll Ende 2017 in der Edition Filmmuseum (München) erscheinen.

Technikgeschichte der Tonbilder, zu ihren Produzenten und den überlieferten Einzelwerken statt, deren Ergebnisse im Folgenden vorgestellt werden.⁵

Ein Filmpionier aus Straubing. Der aus Straubing gebürtige Bierbrauer und Schankwirt Ludwig Neumayer (1863 – 1920), auf den die Tonbild-Sammlung des DIF zurückgeht, wird beschrieben als erfolgreicher Unternehmer, begeistert von technischen Innovationen, von Elektrifizierung und Automatisierung. Er war ein Musikliebhaber und Amateurfotograf, fasziniert von den aktuellsten Produkten der Unterhaltungsindustrie und besonders von den audiovisuellen Medien und ihren Abspielapparaturen. Sein Onkel Franz Neumayer war Inhaber eines der frühen Fotoateliers in München; bei ihm lernte Ludwig Neumayer Handwerk und Kunst der Fotografie kennen.⁶

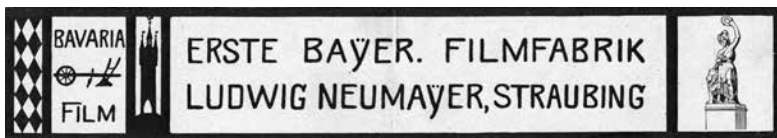
Die Kunden in Neumayers Straubinger Schankstätten wurden nicht nur durch seine Braukunst angelockt, sondern auch durch ein umfangreiches Unterhaltungs- und Bildungsprogramm, darunter Lichtbildvorträge, Konzerte und Vorführungen seines großen Orchestrions der Firma Welte, das 1891, zum Zeitpunkt des Erwerbs, das größte in Europa gewesen sein soll.⁷ In seiner Konzerthalle am Theresienplatz 31 präsentierte Neumayer ab 1899 kinematographische Vorführungen mit musikalischer Begleitung durch das Orchestrion. Den dort verwendeten Filmprojektor bezog er wohl im Herbst 1899 aus den USA, denn in der Schaustellerzeitschrift *Der Komet* vom 6. Januar 1900 attestiert Neumayer in einer Anzeige der Firma von Siegmund Lubin aus Philadelphia, dass deren Projektor tadellos arbeite und dass „die vorgeführten Films mit dem idealen Lubin’schen Bewegungsmechanismus äusserst wenig vibrieren.“ Weiter heißt es: „Seit zwei Monaten zeigt die Maschine nicht die geringste Abnützung und wurden die gleichen Sujets mehr als 50 Mal vorgeführt, ohne die geringste Beschädigung an den Films erkennen zu lassen“.⁸

⁵ Zwei umfangreiche Listen der bearbeiteten Tonbilder mitsamt filmo- und diskografischen Angaben und detaillierten Erläuterungen der Verfasserin sind abgedruckt in den Katalogen des Stummfilmfestivals *Le Giornate del Cinema Muto* (Pordenone) für die Jahre 2014 und 2015, einsehbar unter http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2014/GCM2014_Catalogo_plus.pdf (S. 159–164) und http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/allegati/2015_GCM_catalogo.pdf (S. 177–188).

⁶ Ausführlicher zu Neumayer und der Bavaria Ulrich Lehner: Die „Bavaria-Film Straubing“. Eine der ersten Filmfabriken in Deutschland. In: *Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung*. 95. Jg., 1993, S. 435–474; Karsten Hoppe, Uli Jung: Ludwig Neumayers Erste Bayerische Filmfabrik in Straubing. In: Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 1. Stuttgart 2005, S. 204–212.

⁷ Vgl. Ulrich Lehner: Straubing – ein Zentrum von selbstspielenden Musikinstrumenten und die Anfänge der Musik im Kinematographentheater. In: *Das mechanische Musikinstrument. Journal der Gesellschaft für selbstspielende Musikinstrumente e.V.*, Nr. 63, August 1995, S. 7.

⁸ Zit. nach Ulrich Lehner: Philbavarismus und Film: Bayerns erste Filmfabrik. Die „Bavaria-Film-Straubing“ und ihr Gründer Ludwig Neumayer. In: *Ostbayerische Grenzmarken*, Bd. 43, 2001,



Briefkopf von Ludwig Neumayers *Bavaria Film* aus dem Jahr 1910 (Stadtarchiv Straubing)

Bald fanden Filmvorführungen auch in Neumayers Schankstätte Jägerhalle an der Regensburger Straße 3 statt. 1910 eröffnete er zusätzlich das Lichtbildtheater in der Steinergasse 5. Das Gasthaus Gambrinus wurde dafür aufwendig umgebaut. Ab 1911 war das Lichtbildtheater ausgerüstet mit einem Pathéphon für die Vorführung von Tonbildern, während die Jägerhalle als besondere Attraktion einen Edison Phonographen hatte – integriert in einen Kopf, dessen Lippen beweglich waren.⁹ Das Lichtbildtheater verkaufte Neumayer wenig später wieder, führte aber zeitweise noch Filme im Konzertsaal vor.

Von 1907 bis 1911 betrieb Neumayer eine Filmproduktionsfirma mit Kopierwerk unter dem Namen Bavaria Film – Erste Bayerische Filmfabrik. Seine Produktionen wurden auch international vertrieben, aber wohl in relativ bescheidenem Umfang.¹⁰ Zur Unterstützung seiner Produktionstätigkeiten stellte er von 1909 bis 1911 Anton Plankl als Kameramann ein. Plankl war ab 1910 zugleich Direktor des Imperial-Theater in der Schützenstrasse 1a in München.¹¹ Wann, wie lange und wie oft Neumayer Tonbilder in seinen Vorführstätten in Straubing einsetzte, ist noch weitgehend unerforscht.

Synchronität und Schallverstärkung. Gemeinhin gilt Oskar Messter (1866–1943) als Erfinder der Tonbilder in Deutschland. Drei Jahre nach der Pariser Weltausstellung von 1900, auf der gleich drei französische Synchronon-Film-Systeme vorgestellt wurden, begann er mit der Vermarktung seines Systems unter der Bezeichnung Biophon. Nach Frankreich war Deutschland die führende Nation bei

S. 187–199, hier S. 189. Vermutlich benutzte Neumayer Lubins Projektor Modell von 1899 und nicht, wie Lehner schreibt, einen *Cineograph*, der erst einige Jahre später auf den Markt kam.

⁹ Ebd. S. 191.

¹⁰ Der internationale Vertrieb nach Italien ist belegt mit einer Anzeige der Prima Fabbrica Films Bavarese in *La Cinematografia Italiana ed Estera* vom 1.12.1910 und in die Niederlande durch Kinooriginale mit holländischen Titeln in der Sammlung des EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

¹¹ Lehner: *Philbavarismus und Film*, S. 193. Für das Imperial-Theater ist eine Kinoprogrammzusammenstellung mit zwei Tonbildern nachgewiesen. Vgl. *Der Kinematograph*, Nr. 1, 1907. Auch handelte das Imperial-Theater mit gebrauchten Tonbildern der Deutschen Bioscope Gesellschaft (DBG), vgl. *Der Kinematograph*, Nr. 61, 1908. Zehn von 36 dort aufgeführten DBG-Tonbildern zeigen eine Titelkorrespondenz mit dem Konvolut Neumayer.

der Entwicklung früher Synchronontonsysteme für die Saalvorführung von Tonfilmen auf großer Leinwand vor Publikum. Wegbereiter sowohl in der Chronologie der Erfindungen als auch bei ihrer Vermarktung war der französische Produzent Léon Gaumont mit den Verfahren Chronophone, Chef d'Orchestre, Elgéphone und Chronomégraphone; die Filme bezeichnete er mit Phonoscène und Filmparlant.¹² Zwischen Gaumont und Messter bestand ab ca. 1905 ein enger Informationsaustausch, mitsamt Absprachen zur Vermarktung.¹³

Messter verkoppelte in seinen frühen Patenten das Grammophon und den Filmprojektor bei der Vorführung sowie Grammophon und Kamera bei der Aufnahme. Sein Ziel war der verlässliche, automatische Gleichlauf von Filmtone und Filmbild. Dies konnte mechanisch etwa durch eine Achsverbindung oder auch elektrisch durch eine Gleichlaufsteuerung erreicht werden.¹⁴

Im Regelfall erfolgte die Aufzeichnung der Tonbilder im Playbackverfahren, das heißt die Bildaufzeichnung erfolgte zu bereits vorbestehenden Tonaufnahmen, meist schon veröffentlichte, käuflich auf dem Konsumentenmarkt erhältliche Schellack-Editionen. Essentiell für die Synchronität der Ereignisse in Ton und Bild war daher die Kunstfertigkeit der Playbackdarbietung, also die Fähigkeit der Sänger und Schauspieler, zeitlich präzise abgestimmt und überzeugend den Ablauf eines vorausgezeichneten Gesangsauftritts für die Kamera gestisch und mimisch nachzustellen.

Die Akteure im Filmbild waren dabei nur selten identisch mit den Interpreten, die im Filmtone zu hören waren. Stattdessen wurden für die Filmaufnahmen oft kostengünstigere lokale Darsteller angeheuert. Es ist anzunehmen, dass die Gagenforderungen renommierter Sänger der internationalen Opernbühnen den verhältnismäßig bescheidenen Budgetrahmen der Tonbildproduktionen überforderten. Auch wenn viele Opernstars sich für Tonaufnahmen der Schallplattenindustrie zur Verfügung stellten, bleibt fraglich, ob sie die Filmaufzeichnung und Kinovorführung ihres Gesangsvortrags begrüßt hätten.

Vorteilhafter waren die Rahmenbedingungen, wenn die Tonbildproduzenten auf Revuenummern zurückgriffen. Insbesondere das Berliner Metropol-Theater und das Theater des Westens erwiesen sich als gute Kooperationspartner für Berliner Filmproduzenten. Namhafte Revuekünstler traten im Filmbild als Darsteller zu

¹² Vgl. Laurent Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore. In: ders., Maurice Gianati (Hg.): *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*. New Barnet 2012, S. 53–104, S. 57, sowie Maurice Gianati, Eric Lange: Les catalogues des phonoscènes. In: ebd., S. 211–254.

¹³ Vgl. Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore, S. 63–69 und Harald Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg u.a. 1981, S. 72–76.

¹⁴ Eine Übersichtsdarstellung über Patentanmeldungen, -erteilungen und vermeintliche Patentverletzungen sowie die bauliche Umsetzung und Marktdurchdringung der jeweiligen Systeme der verschiedenen Akteure steht noch aus. Einen Patentstreit von Messter und Duskes erwähnt etwa Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf 1999, S. 13.

ihrer eigenen Stimme auf, gemeinsam mit Ensemblemitgliedern. Gefeierte Interpreten der Revue- und Varietébühnen Berlins waren durchaus an der Verfilmung ihrer Musikdarbietung interessiert. Auch bei Operetten-Tonbildern zu aktuellen Bühnenproduktionen war die Mitwirkung hochkarätiger Vokalisten als Mimen im Filmbild durchaus gängig – und förderlich für die Synchronwirkung. Die Authentizität der Abbildung wurde unterstützt durch Darsteller ‚in Originalkostümen‘.

Messters Konkurrenten auf dem deutschen und internationalen Tonbildmarkt scheinen überwiegend mit Synchronisationsanzeigesystemen gearbeitet zu haben, die den Vorführern bei der Projektion helfen sollten, durch Nachregelung der Projektionsgeschwindigkeit Filmbild und Grammophon synchron zu halten. Der Vorteil dieser einfachen Indikatormethode lag im Vergleich mit dem automatisierten Gleichlauf verbundener Systeme einerseits in geringeren Kosten, andererseits auch in größerer Flexibilität. Ohne mechanische oder elektrische Verkopplung des Ablaufs von Bild und Ton war eine zielgerichtete Manipulation der Projektionsgeschwindigkeit bei Bedarf möglich – vorausgesetzt, ein umsichtiger und erfahrener Vorführer war aufmerksam bei der Arbeit. Abweichungen bei der Synchronität konnten durch Beschleunigung oder Verlangsamung des Filmbilds unmittelbar ausgeglichen werden. Diese Flexibilität war unter anderem bei reparaturbedingten Bildverlusten in der Filmrolle wichtig: Die Projektionsgeschwindigkeit konnte zum Ausgleich kurz verlangsamt werden. Auch ein misslungener Einsatz von Bild und Ton konnte rasch durch Verlangsamung oder Beschleunigung des Bildablaufs korrigiert werden.

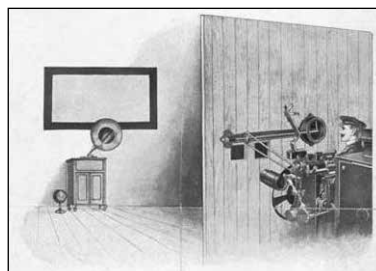
Die Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft mbH (nachfolgend Mutoskop und Biograph) warb für ihr System Ton-Biograph folgendermaßen: „Einfachster, bester und billigster Apparat zur Vorführung von Tonbildern. Ohne elektrische und mechanische Verbindungen. [...] Das Grammophon steht hinter der Leinwand und ist durch Kette mit der vor der Leinwand stehenden Lichtuhr gekoppelt.“¹⁵ Auffallend in der Anzeige ist der Preisunterschied zwischen einfachem Grammophon und Starkton-Grammophon: Das lautstärkere Grammophon kostete mehr als das Dreifache.

Dieser Preisunterschied deutet auf die zweite große Herausforderung bei der Tonbildvorführung hin. Für große Säle erwies sich die geringe Lautstärke der ‚Lautsprecher‘, also der *Trichter* oder *Hörner* der handelsüblichen Grammophone, als unzureichend. Unterschiedliche Versuche zur Schallverstärkung wurden unternommen, mit neuen Trichterformen, mit Heißluft und Druckluft.¹⁶ Alfred

¹⁵ Anzeige der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft mbH von April 1910 (Sammlung Filmmuseum Potsdam). Weitere Details zur DMB-Synchrontechnik *Die Photographische Industrie*, Bd. 6, 1908, S. 684–685. Einsehbar unter <http://www.earlycinema.uni-koeln.de/documents/view/2926>.

¹⁶ Vgl. Neue Trichterformen. In: *Phonographische Zeitschrift*, Berlin, Nr. 6, 6.2.1908, S. 156 (mit Dank an Stephan Puille für den Hinweis). Siehe auch Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore, S. 71–81.

Duskes vermarktete Filmbegleitplatten, die als besondere Starktonaufnahmen gekennzeichnet waren und deren höhere Lautstärke beim Abspiel erreicht wurde durch größere Lautstärke bei der Aufnahme, besonders durch empfindliche Schalldosen und breiter ausgeschnittene Rillen bei größerem Rillenabstand.¹⁷ Messer experimentierte mit mehreren im Saal verteilten Grammophonen, verbunden durch gemeinsamen Antrieb. Dies erforderte zusätzliches Personal zur Bedienung und erhöhte das „Nadelgeräusch im selben Maß wie die verstärkten Töne“; außerdem war der Synchronstart der Schellackplatten problematisch.¹⁸ Eine der wirkungsvollsten, aber auch teuersten Methoden zur Verstärkung des Schalls war die in Frankreich schon früh verbreitete Druckluftverstärkung, etwa in Gaumonts Elgéphone und Chronoméphone sowie im Auxétophon des Gramophone-Konzerns, das ab 1907 auch auf dem deutschen Markt erhältlich war.



„Ton-Biograph. Bildliche Darstellung der Anordnung im Operations- und Zuschauerraum.“ Ausschnitt aus einer Anzeige der Deutschen Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft von April 1910 (Filmmuseum Potsdam)

Boom und Niedergang. Verlässliche Zahlen zur Tonbildproduktion und -distribution in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg existieren nicht. Insgesamt ist die Quellenlage zu Produktion, Verkauf, Verleih und Aufführung von Tonbildern und Filmen ausgesprochen dürftig.¹⁹ Das gilt besonders für die nur in geringer Zahl dokumentierten Tonbilder aus der Zeit von 1903 bis 1906, von denen viele Importe aus Frankreich waren, vor allem Produktionen von Léon Gaumont, aber auch Georges Mendel und Pathé Frères. Da ortsfeste Kinos bis 1907 relativ selten waren, kam das Gros der Tonbilder damals vermutlich in Varietés zur Aufführung.²⁰

¹⁷ Vgl. *Phonographische Zeitschrift*, Berlin, Nr. 9, 27.2.1908, S. 253f. (mit Dank an Stephan Puille).

¹⁸ Vgl. Umbehr: *Tonfilm*, S. 35, Messter: *Mein Weg*, S. 66.

¹⁹ Hauptsächlichliche Quellen für den folgenden Textabschnitt sind Herbert Birett: *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme*. Berlin u.a. 1980; ders.: *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*. München 1991, sowie die Websites www.filmportal.de und www.earlycinema.uni-koeln.de. Zugrundeliegende Primärquellen sind Zensurunterlagen, die zeitgenössische Berichterstattung über Zensur und Filmvorführungen sowie Anzeigen mit Filmangeboten in der Schausteller- und Filmfachpresse. Besonders eklatant ist in Deutschland der Mangel an Filmkatalogen und Filmangebotslisten der verschiedenen Hersteller aus der Zeit vor 1920.

²⁰ Vgl. Messter: *Mein Weg*, S. 65. Siehe auch Loiperdinger: German Tonbilder of the 1900s und Uli Jung, Martin Loiperdinger: Tonbilder. In: Dies. (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1. Stuttgart 2005, S. 269–274.

In Deutschland nahm die Herstellung von Tonbildern 1907 sprunghaft zu. Neue Produktionsfirmen und Distributoren strebten auf den Markt, und auf Tonbilder spezialisierte Kinos eröffneten in mittelgroßen Städten und Großstädten, darunter die Biophontheater, benannt nach Messters Systemnamen. 1908 erreichte der deutsche Tonbildboom seinen Höhenpunkt. Ab 1910 lief die Produktion auf deutlich niedrigerem Niveau weiter und war 1913 praktisch erloschen.²¹ Der Verleih, der Gebrauchthandel und die Vorführung von Tonbildern überlebte noch einige Jahre.

Oskar Messter zufolge wurden in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg etwa 1.500 Tonbilder produziert, darunter 500 von seiner Firma.²² Martin Loiperdinger kommt nach Auswertung von Herbert Biretts Datensammlung auf eine Zahl von ca. 850 Tonbildern von 1903 bis 1911.²³ Eine von Loiperdinger für die Jahre 1907 bis 1910 aufgestellte Statistik führt die Deutsche Bioscope GmbH (nachfolgend Bioscope) mit 179 Tonbildern an erster Stelle der Produktionsfirmen, gefolgt von Mutoskop und Biograph mit 109 Tonbildern, Messters Projektion GmbH (nachfolgend Messter) mit 82, Duskes und Deutsche Vitascope GmbH (nachfolgend Vitascope) mit jeweils mit 81 und die Internationale Kinematograph- und Lichtbild GmbH mit 67 Tonbildern.²⁴

Die Tonbildproduzenten waren zugleich auch immer Erfinder, Hersteller oder Händler von Synchrononfilmtechnik und benutzten eine oder auch mehrere unterschiedliche Tonsystembezeichnungen, die in Annoncen und auf den Etiketten der Filmbegleitplatten ausgewiesen waren. Die Systemnamen von Jules Greenbaums Bioscope waren Synchronphone²⁵ bzw. Synchroscope; Greenbaums Vitascope nannte ihr System Vitaphone; die Mutoskop und Biograph nannte ihres Ton-Biograph; Messters System hieß Biophon und Biophophon; und Duskes nannte sein System Cinephon – in den Anfangstiteln der Filmrollen ausgewiesen als Cinophon. Die Vielzahl an Firmen und deren verschiedene Bezeichnungen für Gesamtsystem und die dazugehörigen Apparaturen erschwerte eine sichere

²¹ Vgl. Messter: *Mein Weg*, S. 66 sowie die Angaben in Birett: *Das Filmangebot* und Birett: *Verzeichnis*.

²² Vgl. Messter: *Mein Weg*, S. 66.

²³ Vgl. Martin Loiperdinger: Tonbilder. In: Richard Abel (Hg.): *Encyclopedia of Early Cinema*. London, New York 2005, S. 634–635, hier S. 635.

²⁴ Vgl. die Zahlen bei Loiperdinger: *German Tonbilder of the 1900s*, S. 191. Die Dunkelziffern dürften allerdings hoch sein: Dem Bericht „Bei Duskes in Wien“ in der *Kinematographischen Rundschau* (Nr. 40, 15.9.1908, S. 1) zufolge hatte Duskes „bis heute nicht weniger als 276 Aufnahmen musizierender Films zur Verfügung“. Vgl. auch Loiperdinger: *German Tonbilder of the 1900s*, S. 192. In dieselbe Richtung weist Christian Zwarg's unpublizierte Diskographie von Duskes mit mehr als 259 Tonbildproduktionen.

²⁵ Die Mehrfachverwendung der Bezeichnung „Synchrophon(e)“ hier und bei Mannoni könnte ein Hinweis auf eine Zusammenarbeit von Messter und Greenbaum oder auf eine Übernahme des Greenbaum-Systems durch Messter sein. Möglicherweise ist es lediglich ein Zuordnungsfehler in der Sekundärliteratur.

Zuordnung von System, Gerät und Firma. Sie erschwert auch die Einordnung der Firmen nach Aktivitätsspektrum: als Film- und/oder Technikhersteller, als (lizenznehmender) Händler, Vertriebsagent oder lediglich Weiterverkäufer von Filmen und/oder Technik.²⁶

Zum Niedergang der Tonbildära ab 1908 kam es vermutlich aufgrund von Überproduktion.²⁷ Aus einem anfänglich äußerst profitablen Segment des deutschen Filmmarktes mit einer überschaubaren Anzahl von Produzenten und trotz hohen Produktionskosten soliden Gewinnmargen, entwickelte sich in kurzer Zeit ein Geldgrab für die beteiligten Firmen, bedingt durch Überangebot und rapiden Preisverfall. Anzeigen in der Fachpresse attestieren eine Preisreduzierung von 2 Mark auf 1 Mark pro Filmmeter für neue Tonbilder im Verlauf des Jahres 1908. Zudem wurde gut erhaltene Gebrauchware für 40 bis 80 Pfennig pro Filmmeter zum Verkauf annonciert.²⁸ Daneben gab es vielfältige Miet- und Tauschangebote.

Auch der Übergang zum längeren Spielfilm trug zur sinkenden Nachfrage nach kurzen Musikfilmen bei, ebenso der stetige Wandel des Publikumsgeschmacks und neue Formen und Trends in der Programmgestaltung kinematographischer Aufführungen.

Nicht überzeugend ist dagegen das Erklärungsmodell der älteren Tonfilmgeschichtsschreibung, das den Niedergang der Tonbildproduktion vor dem Ersten Weltkrieg hauptsächlich auf tontechnische und synchrontechnische Unzulänglichkeiten und ein Schwemme inhaltlich und technisch minderwertiger Tonbilder von Billigproduzenten zurückführte, durch die auch qualitativ hochstehende Produkte diskreditiert worden seien.²⁹

Die Tonträger. Die Schellackplatten für die Filmvorführung, die mal exklusiv gepresst, mal neu etikettiert wurden, hießen Filmbegleitplatten. Sie sind auch heute noch leicht erkennbar an der Etikettierung mit Namen und Adresse der Filmfirmen sowie Systembezeichnungen. Allerdings sind die Angaben zur Musik selbst, zum Stück, zum Komponisten oder Interpreten auf diesen Etiketten meist spärlich. Mehrheitlich sind sie von Hand beschriftet und schwierig zu entziffern. In vielen Fällen wurden die ursprünglichen Etiketten der Plattenfirmen,

²⁶ Zur Vielfalt von System- und Apparatenamen vgl. die (unvollständige) Tabelle von Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms*, S. 82–83, und den humoristischen Artikel samt langer Liste von F. Paul Liesegang: Wer zählt die Namen? In: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren*. Halle 1914, S. 19–22. Einsehbar unter: <http://www.earlycinema.uni-koeln.de/documents/view/2152>.

²⁷ Vgl. Loiperdinger: *German Tonbilder of the 1900s*, S. 197; Jung, Loiperdinger: *Tonbilder*, S. 274.

²⁸ Vgl. u. a. Verkaufs-Annonce der Film-Zentrale „Wunderhalle“, Düsseldorf. In: *Der Komet*, Nr. 1189, Januar 1908, S. 44.

²⁹ Vgl. u. a. Messter: *Mein Weg*, S. 66–67 und Jossé: *Die Entstehung des Tonfilms*, S. 100.

die umfangreichere Angaben machten und mehr Gestaltungsaufwand erkennen ließen, von den Filmfirmen überklebt.

Die Tonbildproduzenten konnten für ihre Filme aus einem breitgefächerten Angebot an Katalog-Schallplatten jene als Synchronton auswählen, deren Musik und Interpreten für die Vermarktung am meisten versprochen.³⁰ Ihr Augenmerk richtete sich auf Platten des Grammophon-Konzerns und der International Talking Machine Company mit Label Odeon Record. Alfred Duskes kooperierte mit der Homophone Company. Besonders erfolgreiche Platten wurden von den Plattenfirmen in mehreren Auflagen auf den Markt gebracht, oft mit unterschiedlich gestalteten Etiketten und in unterschiedlichen Preisklassen. Die der jeweiligen Pressung zugrundeliegende Aufnahme wurde fast immer ausgewiesen durch ihre einmalig vergebene, in die Schellackplatte eingeprägte Matrizennummer. Dadurch blieb die ursprüngliche Aufnahme trotz wechselnder Katalognummern identifizierbar. Für die im DIF durchgeführten Tonrecherchen im Vorfeld der Tonbild-Digitalisierung ergab das den Vorteil, dass bei der Suche nicht nur auf die in geringer Zahl erhaltenen originalen Filmbegleitplatten, sondern auch auf die in großen Auflagen gepressten und besser überlieferten kommerziellen Schellackeditionen zurückgegriffen werden konnte.

In den deutschen Filmarchiven sind die zu den Tonbildern gehörenden Filmbilder Raritäten. Noch seltener überliefert sind die originalen Filmbegleitplatten. So begann das DIF erst während des Restaurierungsprojektes ab 2014 damit, Filmbegleitplatten gezielt zu sammeln: 14 Schellackplatten mit 17 Tonbild-Tönen (3 beidseitig bespielt) stehen nun den 38 als Tonbild-Bilder identifizierten Filmrollen gegenüber (33 aus der Sammlung Neumayer). Sechs Filmbegleitplatten des DIF passen als Filmtöne zu Filmbildern der Sammlung Neumayer. In der Schellacksammlung vertreten sind Tonbildproduktionen zweier großer deutscher Tonbildhersteller, der Bioscope und Duskes.

Auch in den anderen öffentlichen Filmsammlungen sind nur wenige Tonbild-Filmrollen konserviert – und noch weniger Tonbild-Töne.³¹ Schellackplatten waren und sind ein zerbrechliches Medium, und die Anzahl ihrer Abspielvorgänge auf zeitgenössischen Grammophonen mit Stahlnadel war begrenzt. Vor allem aber sind Filmarchive auf die Sicherung und Aufbewahrung von Filmrollen und

³⁰ Im Herbst 1908 positionierten sich die Filmfabrikanten gegen den urheberrechtlichen Schutz von Tonaufzeichnungen. Erst 1910 kam es zur gesetzlichen Regelung zugunsten der Urheber, vgl. Jung, Loiperdinger: Tonbilder, S. 271.

³¹ Von ca. 28 Tonbildern sind Filmrollen überliefert in der Deutschen Kinemathek (Berlin), von ca. 22 im Bundesarchiv-Filmarchiv (davon 10 werkidentisch mit solchen aus der Deutschen Kinemathek) und keine in den Filmmuseen in München, Potsdam und Düsseldorf (Stand Mai 2017). Nur im Bundesarchiv in Koblenz sind Filmbegleitplatten aus der Tonbildära archiviert; bei den Platten im Nachlass Oskar Messters handelt sich um das wohl umfangreichste Konvolut von Tonbild-Tönen in Deutschland (Signatur N 1275): Es sind 25 Messter-etikettierte Filmbegleitplatten, davon 20 beidseitig und fünf einseitig bespielt, also vermeintlich 45 Tonbild-Tonspuren (Stand 2014).



Etiketten von Filmbegleitplatten der Deutschen Bioscope (TANZHUSAR), von Alfred Duskes (MIT MIR SO SPÄT und DIE UHR), der Deutschen Vitascope (DORFWIRTSCHAUS), Messers Projection (KASINOLIED) und der Deutschen Mutoskop und Biograph (JUNG ALT) (Abb. 1–2: Deutsches Filminstitut; Abb. 3–5: Rainer E. Lotz, Bonn; Abb. 6: Deutsches Musikarchiv in der Deutschen Nationalbibliothek)

nicht von empfindlichen Schallplatten spezialisiert, die ein Verwaltungs-, Handlung-, Unterbringungs- und Sicherungsproblem darstellten. Sie passten nicht ins Sammlungsprofil, und als „Benutzerstücke“ waren sie ohnehin nicht zu gebrauchen. Ihre allgemein geringe Wertschätzung führte dazu, dass die Archivwürdigkeit von Tonbildfilmrollen und zugehörigen Schellacktonspuren grundsätzlich in Frage gestellt wurde, was eine Ursache für die horrende Verlustquote von über 95% sein könnte.³²

In den Schallarchiven ging es den Filmbegleitplatten kaum besser. Die Etikettierung mit Name und Adresse weitgehend unbekannter Filmfirmen und die deshalb fehlenden üblichen Angaben zu Sängern, Orchester und Dirigenten stellten ein Problem dar; selbst in privaten Schellacksammlungen waren sie jahrzehntelang wenig begehrt, wohl auch wegen fehlender Referenzliteratur. Die Aufnahmen galten überdies als eher zweit- oder drittklassige Ware, als Einspielungen von weniger namhaften Künstlern oder als minderwertige Takes aus Aufnahmesitzungen.

Die Tonrecherchen im DIF wurden angesichts dieser schwierigen Ausgangslage in enger Zusammenarbeit mit Schallarchiven, mit Experten für historische Musikaufzeichnungen und mit privaten Schellacksammlern durchgeführt. Ausschlaggebend war die Kooperation des DIF mit dem Deutschen Musikarchiv in der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig und mit Christian Zwarg (Truesound Transfers) in Berlin.

Jules Greenbaum und die Deutsche Bioscope GmbH. Alle 33 Filme der Sammlung Neumayer entstanden in der Hochphase der deutschen Tonbildproduktion zwischen 1907 und 1909. Nach aktuellem Kenntnisstand stammen 25 davon – also 75% – sicher oder mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Produktion der Bioscope, sechs von Duskes und zwei von der Mutoskop und Biograph. Keines der im DIF archivierten Tonbilder lässt sich Messter zuschreiben, auf dessen Aktivitäten sich die Tonbildforschung bisher konzentriert hat. Allen drei in der Sammlung Neumayer vertretenen Produktionsfirmen ist gemeinsam, dass sie wegweisende, machtvolle Akteure auf dem Filmmarkt der Kaiserzeit waren – und dass die Forschung zu diesen Firmen noch am Anfang steht.

Der Gründer der Bioscope war Jules Greenbaum, 1867 in Berlin als Julius Grünbaum geboren.³³ Als junger Mann lebte Greenbaum mehrere Jahre in Chicago, wo

³² Loiperdinger spricht davon, dass heute 99 % der deutschen Tonbilder der Forschung und der Öffentlichkeit nicht mehr zur Verfügung stünden. Vgl. ders.: German Tonbilder of the 1900s, S. 193.

³³ Die Schreibweise von Greenbaums Firma variiert in den zeitgenössischen Primärquellen wie in der Sekundärliteratur. Grund dafür war die noch nicht standardisierte Rechtschreibung bezüglich c oder k und die Endung in ‚internationalem‘ Stil mit e bzw. deutsch ohne e: Bioscope, Bioscop, Bioskop, seltener auch Bioskope. Diese Varianten erschweren die Firmengeschichtsschreibung, den Überblick über Neugründungen, Umfirmierungen und Kapitalerhöhungen und vor allem die Unterscheidung zwischen Greenbaums Deutsche

er Kontakte zur amerikanischen und internationalen Schaustellerbranche knüpfte. 1885 kehrte er nach Deutschland zurück, blieb im Unterhaltungsgeschäft, betätigte sich in der aufkeimenden Filmindustrie, war Schausteller im Hamburger Varietétheater *Flora* und präsentierte dort mit dem *American Biograph* „interessante lebende Photographien, darunter hochactuelle“.³⁴ Außerdem handelte er mit Filmen und Filmtechnologie amerikanischer, französischer und englischer Herkunft. 1899 gründete er die Deutsche Bioscope-Gesellschaft m.b.H. in Berlin, 1902 die Deutsche Bioscope GmbH und etablierte sich als erfolgreicher Filmproduzent auf dem deutschen Markt, zunächst mit Fokus auf exklusiven Aktualitätenfilmen.³⁵

Am 26. September 1907 wird der Bioscope vom Berliner Patentamt das Patent „für einen Apparat zur Sicherung des Gleichlaufs von Phonograph und Kinematograph“ Nr. 13 236 erteilt.³⁶ In der Schaustellerzeitschrift *Der Komet* hatte Greenbaum einige Tage zuvor die Tonbildproduktionen seiner Firma mitsamt der neuen Technologie angekündigt und ein ‚Extra-Zirkular‘ zur Belehrung und Instruktion „über das alles übertreffende *Synchrophone*“ beigelegt.³⁷ Eine Woche später war die Systembezeichnung Synchrophone als Bezeichnung für den „Gleichlaufapparat“ durch Synchroscope ersetzt worden; dessen Leistung wurde so beworben: „Bedeutende Erfindungen waren und sind stets einfach [...]. Es ist das Ei des Kolumbus! Kinmatographische Vorstellungen ohne unser Synchroscope sind schon jetzt undenkbar. 100 und mehr singende, sprechende und musizierende Film-Aufnahmen berühmter und berühmtester Kapazitäten der Bühne, des Konzertsaaes und des Katheders.“ In der gleichen Ausgabe des *Komet* stellte die Bioscope ihre „neuesten Aufnahmen“ vor und hob die Tonbilddarbietungen namhafter Künstler der Revuebühnen hervor, unter ihnen Otto Reutter, Anna Müller-Lincke, Leonhard Haskel, Alfred Walters (als Arthur Walthers) und Emil Justiz. 100 weitere Tonbilder seien in Vorbereitung, darunter *DIE LUSTIGE WITWE*,

Bioscope GmbH vor 1908/1909 und der nachfolgend von der Schleussner AG beherrschten bzw. übernommenen Deutsche Bioskop GmbH. Ausführlicher hierzu und zum Firmengründer Evelyn Hampicke: „Mehr als zehn Zeilen“ über Jules Greenbaum. Ein Beitrag gegen das Vergessen in der Filmgeschichtsschreibung. In: Michael Schaudig (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte*. München 1996, S. 23–36, dort S. 27, sowie Maren Dorner: Jules Greenbaum: Ein Zauber Künstler im Filmgeschäft. In: Irene Stratenwerth, Hermann Simon (Hg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Berlin 2004, S. 37–39.

³⁴ *Hamburger Fremden-Blatt*, 4.12.1900 und 3.4.1901.

³⁵ Vgl. *Der Komet*, Nr. 1173, 14.9.1907, S. 12: „Durch aktuelle Aufnahmen steht die Deutsche Bioskope-Gesellschaft [sic] heute schon in erster Reihe, und da dieselbe auch die Anfertigung von Genre- und anderen Bildern ihrer Tätigkeit einverleiben wird, so steht sie vor einer Entwicklung, die unserer einheimischen Industrie zweifellos neue Triumphe sichert.“

³⁶ Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore, S. 66.

³⁷ *Der Komet*, Nr. 1173, 14.9.1907, S. 16.

FRÜHLINGSLUFT, RASTELBINDER, FLOTTE BURSCHEN, BAJAZZO, DIE JÜDIN, DIE NEUE ZOFE und DREI WÜNSCHE.³⁸

Von den ersten, schon im September 1907 annoncierten Tonbildern der Bioscope sind drei Revuenummern in der Neumayer-Sammlung erhalten: ROLAND UND VIKTORIA, ABENDS NACH NEUNE und DAS KASINOLIED sowie ein noch nicht abschließend identifiziertes Musikstück aus der Posse *Kyritz-Pyritz* (1882) von Oskar Justinus und Heinrich Wilken.³⁹ Auch von den damals noch in der Vorbereitung befindlichen, aber schon namentlich aufgeführten Tonbildern finden sich zwei in der Neumayer-Sammlung: das Duett „Willst Du scheiden“ aus der Operette *Flotte Bursche* (1863) von Franz von Suppé sowie das Duett der Nedda und des Silvio aus Ruggero Leoncavallos Oper *Bajazzo* (1892).⁴⁰

Greenbaums Tonbilder deckten ein breites musikalisches Spektrum ab – von dramatischer Oper über Operette bis hin zu suggestiven, teils verspielt boshaften und gesellschaftskritischen Revuenummern und Wienerliedern. Charakteristisch sind die sehr elegant gemalten Hintergründe, kunstfertig ausgeführte Theaterprospekte mit weitschweifenden Raumperspektiven und überzeugender Tiefenwirkung.

In ihren Annoncen empfahl die Bioscope den Einsatz des Synchronscope-Gleichlaufapparats zusammen mit ihrem Vitascope-Projektor. Eine Anzeige im *Komet* vom 4. Januar 1908 bejubelte den Synchronscope als „das erreichbar Perfekteste“: „Absolutes Übereinstimmen machen die Resultate des Synchronscope unheimlich realistisch!“ Verfügbar seien „über 100 Aufnahmen in allen Sprachen von nur berühmten und erstklassigen Künstlern“, so eine Anzeige im *Komet* vom 1. Februar 1908. Die Zahl der verfügbaren Tonbilder stieg demnach nicht nennenswert über die 100 im September angekündigten Aufnahmen an. Der Anzeige ist auch zu entnehmen, dass es in der Aufführungspraxis wohl doch zu Störfällen kam: Als Ergänzung zum Synchronscope wird das – leider nicht abgebildete und deshalb in seiner Funktionsweise mysteriös bleibende – Bijouphone vorgestellt, eine „Sensations-Erfindung“, die als „Retter in der Not“ an jeden Kunden der Firma gratis abgegeben werden soll. Im Fall der Betriebsstörung – explizit genannt wird das mögliche Versagen des Grammophonfederwerks – könne mittels Bijouphone das „Schauergespenst des Theaterskandals“ vermieden werden.

Im Februar 1908 geht Greenbaum eine Geschäftsverbindung mit der Schleussner AG aus Frankfurt a. M. ein und verkauft zwei Drittel seiner Anteile an der Deutschen Bioscope GmbH. Neu gegründet wird die Deutsche Bioskop GmbH mit Sitz in Frankfurt mit dem Ziel, die Auslandsgeschäfte zu vergrößern und auszubauen.

³⁸ *Der Komet*, Nr. 1174, 21.9.1907, S. 17.

³⁹ Vgl. UNIDENTIFIZIERTES TONBILD (DON JUAN) Nr. 16 (Archivsignatur 50 112, DIF).

⁴⁰ Die in der Anzeige praktizierte knappe Titelgebung war üblich und erschwerte die Identifizierung: Oft wurde nur eine von zwei identifizierenden Komponenten der verfilmten Musik genannt – das Werk oder das Stück, bei Nennung von Werk und Stück wurde letzteres oftmals unspezifisch verkürzt bezeichnet, z. B. mit ‚Duett‘.

Deutsche Bioscope-Gesellschaft m. b. H.
 Geschäftsführer: Julius Grossmann
 Berlin SW. 48, Friedrichstraße 236 (im Lustspielhaus).
 August 1908

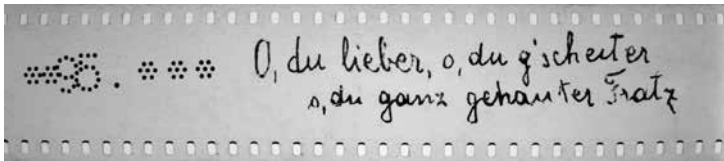
Achtung!

Ein Walzertraum.

Bestenspreis und Musik von Oscar Strauss
 und zwar mit dem Original-Besetzung des kaiserlichen und
 königlichen Hofes. **Herr Carl-Franziska von Wien.**

Die Originalkostüme wurden uns von der Direktion
 des Carltheaters bereits willigst zur Verfügung gestellt.
 Die Originalkostüme wurden uns von der Direktion
 des Carltheaters bereits willigst zur Verfügung gestellt.
 Die Originalkostüme wurden uns von der Direktion
 des Carltheaters bereits willigst zur Verfügung gestellt.

Die Serie besteht aus 6 glänzend gelungenen Aufnahmen.
 Preis wie gewöhnlich 2 Mark pro Meter.
 Die Filme passen zu allen Systemen.
 Deutsche Bioscope-Gesellschaft m. b. H., Berlin SW. 48
 Groß-Fabrikanten Schneider, Singer und spezialisierte Photographen
 in nur eigenen Fabriken und Ateliers.



Anzeige der Deutschen Bioscope für Tonbilder aus der Operette *Ein Walzertraum* in *Der Komet*, Nr. 1189, Januar 1908. Filmbegleitplatte von Odeon Record zu *O, DU LIEBER, O, DU G'SCHEITER, O, DU GANZ GEHAUTER FRATZ* aus *Ein Walzertraum*, gesungen von Fritz Werner und Mizzi Jezel (Sammlung Axel Weggen). Startband mit Produktionsnummer sowie Standbild aus *O, DU LIEBER ...*, dargestellt von Fritz Werner und Dora Kepplinger (?) (Deutsches Filminstitut)

Die Tonbildvermarktung auf internationaler Ebene läuft jedoch nicht so schwungvoll an wie erhofft.⁴¹ 1909 verkauft Greenbaum seinen verbliebenen Firmenanteil an Dr. C. Moritz Schleussner und widmet sich mit der umfirmierten Deutschen Vitascope GmbH der Tonbildproduktion; auch die Deutsche Bioskop produziert weiterhin Tonbilder.

In die Filmgeschichte eingegangen ist Greenbaum unter anderem als Produzent des wichtigen Autorenfilms *DER ANDERE* (1913) mit Albert Bassermann. Mit unterschiedlichen Firmen ist er bis 1921 weiter als Filmproduzent aktiv. Ab 1919 hat er Geschäftsverbindungen mit der Ufa, doch diese nehmen für ihn einen unerfreulichen Ausgang. 1924 stirbt er in Berlin und wird auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee begraben.

Die Identifizierung von Tonbildern der Bioscope in der Neumayer-Sammlung – also die Werks- und Firmenzuordnung – wird dadurch erschwert, dass die erhaltenen Originale keine Anfangs- oder Haupttitel aufweisen.⁴² Auch wurden keine Firmensignets in den Kulissen angebracht. Glücklicherweise sind viele der Bioscope-Tonbilder noch mit den ursprünglichen Start- und Endbändern an Rollenanfängen und Rollenden ausgerüstet: Darauf befinden sich handschriftliche, teilweise kryptisch verkürzte Bezeichnungen des zum Filmbild gehörenden Musikwerks und/oder Musikstücks; auch sind Startmarkierungen vorhanden, um den Synchronstart von Filmbild und Schellack-Platte zu ermöglichen. In seltenen Fällen ist auf den Startbändern sogar die Katalognummer der zugehörigen Aufnahme der Gramophone Concert Record oder Odeon Record vermerkt.

Alfred Duskes und seine Fabrik für Kinematographen und Films.⁴³ Ein wichtiger Konkurrent von Greenbaum war Alfred Duskes mit seiner Fabrik für Kinematographen und Films, die auf den Filmbegleitplatten als Alfred Duskes Kinematographen Fabrik GmbH ausgewiesen wurde. Neun Duskes-Tonbilder sind im DIF archiviert, sechs davon aus der Sammlung Neumayer.

⁴¹ Nachweisbar sind Auslandsgeschäfte mit Österreich, Russland, Italien und Skandinavien, mit einem Mr. Seavolt in Canada und der *Charles Urban Trading Company* in England. Carl Laemmle, späterer Chef von Universal Pict., wurde mit der *Laemmle Film Service Company* Greenbaums Kooperationspartner bei einem Vertriebsversuch in den USA, ursprünglich umfangreich geplant als Gründung einer Tochtergesellschaft der Bioscope. Allerdings hatte der in Chicago 1908 lancierte Versuch, Technik und Tonbilder auf dem Filmmarkt der USA zu etablieren, keinen Erfolg. Vgl. u.a. Hampicke: „Mehr als zehn Zeilen“, S. 28.

⁴² Eine mögliche Erklärung für die fehlenden Haupttitel ist, dass Musikwerk und Musikstück gesondert auf einem Glasdiapositiv angekündigt wurden, wie z. B. bei Gaumonts *Phonoscènes* ab 1906. Dazu Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore, S. 59–60.

⁴³ Für genealogische Recherchen und die Bereitstellung von Dokumenten zu Duskes danke ich Ely Savada; auch danke ich Rainer Lotz, der mir seine noch unveröffentlichte Biografie von Alfred Duskes zugänglich gemacht hat. Sie wird erscheinen in: Michael Gunrem, Rainer Lotz, Stephan Puille: *Das Buch der deutschen Schallplatten-Etiketten*.

Duskes wurde 1882 in Halberstadt als Sohn eines jüdischen Zigarrenfabrikanten geboren.⁴⁴ Nach seiner Rückkehr aus Amerika, wo er die ersten 20 Lebensjahre verbrachte, gründete er 1905 die Alfred Duskes GmbH und entwickelte sich zu einem der wichtigsten Hersteller von Filmen und technischer Ausrüstung in Deutschland.⁴⁵ Am 11. August 1906 erteilt ihm das Berliner Patentamt unter der Nr. 17 407 das Patent für eine Gleichlaufeinrichtung zwischen „Sprechmaschine und Kinematograph“.⁴⁶ Die Markteinführung erfolgt ein Jahr später unter dem Systemnamen Cinephon.

Anfang 1908 bezeichnet Duskes seine Firma als „Deutschlands größte Kinematographen- u. Film-Fabrik“.⁴⁷ Neben der Entwicklung und Herstellung von Synchrononfilmtechnologie ist er stark engagiert in der Produktion von Tonbildern und vermarktet – wie Greenbaum – Filme und Technik international.⁴⁸ Auch sein Vorstoß auf den amerikanischen Markt scheitert: Im Herbst 1908 erwirbt Siegmund Lubin, Filmproduzent aus Philadelphia, bei einem Besuch in Berlin die Vertriebsrechte für die Gleichlaufeinrichtung in den USA und annonciert im Dezember 1908 im New York *Clipper*: „We are the sole representatives of Duskes' Synchronoscope.“ Lubin verwendet hier Greenbaums und nicht Duskes System- bzw. Gerätenamen – und reicht drei Monate später eine eigene, auffällig bauähnliche Synchronisationsapparatur zum Patent ein.⁴⁹ Schon 1904 hatte Lubin einen Versuch unternommen, (Synchron-)Tonfilme passend zu Phonographaufnahmen der Victor Company (Label Monarch Disc) zu vermarkten.⁵⁰ Seine damalige Gerätebezeichnung Cineophone deutet auf eine noch unklare komplexe Vorgeschichte zwischen den Tonfilmpionieren Lubin und Duskes hin.

⁴⁴ Die Geburtsurkunde befindet sich im Historischen Stadtarchiv Halberstadt.

⁴⁵ Ein erster Nachweis seiner Aktivitäten ist im Berliner Adressbuch von 1906 zu finden: *Mechanische Werkstatt, Spezial-Fabrik für Kinematographen und Films, Berlin O.27, Blumenstr. 77. Geschäftsbetrieb: Apparatebauanstalt sowie Vertrieb von Films, Kinematographen und Sprechmaschinen.*

⁴⁶ Mannoni: Gaumont pionnier du film sonore, S. 66.

⁴⁷ *Der Kinematograph*, Nr. 61, 26.2.1908.

⁴⁸ Zum Verkauf von Apparaten und Tonbildern an den Verleiher und Kinobesitzer Frans Lundberg vgl. Jan Olson: In and out of *Sync*. Swedish Sound Films 1903–1914. In: *Film History*, Nr. 4, 1999, S. 449–455, hier S. 453. Der Däne Constantin Philipsen war Duskes Repräsentant für Skandinavien, vgl. Jens Ulf-Møller: Biophon Sound Films in Danish Cinemas, 1904–1914: The ‚Talking and Singing Movies‘ in Constantin Philipsen's Kosmorama Cinemas. In: ebd., S. 456–463, hier S. 459. Am 18.3.1909 erhielt Duskes das Patent für eine Gleichlaufapparatur in England, vgl. Joseph P. Eckhardt: The Effect is Quite Startling: Siegmund Lubin's Attempts to Commercially Exploit Sound Motion Pictures, 1903–1914. In: ebd., S. 408–417, hier S. 414.

⁴⁹ Vgl. Eckhardt: The Effect is Quite Startling, S. 414–415.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 410–412.

Duskes legte bei der Herstellung von Tonbildern einen Schwerpunkt auf populäre Musik: Er verfilmte Lieder, Revuenummern und Operettensujets.⁵¹ Seine Auswahl von Operettenpartien zeigt merkliche Übereinstimmungen mit der von Greenbaum. Wie sein Konkurrent drehte Duskes die Filmaufnahmen der Tonbilder nicht nur in Berlin, sondern auch in Wien, dem Zentrum der deutschsprachigen Operettenproduktion. Auch gesprochene „komische Vorträge/Szenen“ wurden von ihm angeboten. Sein Markenzeichen war eine Raute mit den Buchstaben DSKS, die in fast jedem seiner Tonbilder in den Kulissen plaziert ist, ergänzt um eine urheberrechtliche Warnung in der Anfangstitelsequenz: „Zur Warnung! Dieser Film ist Gesetzlich geschützt. Nachahmungen werden strengstens verfolgt.“ Die in Rot viragierten Anfangstitel nennen gelegentlich Darsteller und Sänger. In komplett erhaltenen Duskes-Tonbildern ist zu sehen, dass die Bühnenhandlung von einem aufziehenden und fallenden Vorhang gerahmt wurde, den ebenfalls das Firmensignet zierte.

Bei den Tonaufnahmen kooperierte Duskes mit der 1904 in Berlin gegründete Homophon (später Homokord und Homochord). Vielfach ließ er Originalaufnahmen exklusiv für seine Tonbilder anfertigen, die auf den Schellacketiketten als „Spezial-Aufnahme“ oder „Eigene-Original-Spezial-Aufnahme“ ausgewiesen sind. Seine Tonbilder tragen dreistellige Produktionsnummern, eingestanz in den Tonträger und aufgedruckt auf das Schellacklabel. Die Zählung beginnt offenbar mit AD 101; die höchste bislang bekannte Produktionsnummer eines Duskes-Tonbildes ist AD 359, eine Tonaufnahme, die vom 17. Dezember 1908 datiert. Auch Tonbild-Töne außerhalb dieser Sequenz sind nachgewiesen, unter anderen englischsprachige (Produktionsnummern AD 601, 604 und 606).⁵²

Im DIF erhalten sind lediglich Bild und Ton von drei Duskes-Tonbildern: DAS SÜSSE MÄDEL aus Heinrich Reinhardts Operette *Das Süsse Mädel* (1901) (AD 221, Tonaufnahme: Januar 1908, veröffentlicht im August 1908) mit Martha Huwald vom Theater an der Spree, MIT MIR SO SPÄT aus Johann Strauss' *Die Fledermaus* (1874) (AD 308, Tonaufnahme: April 1908, veröffentlicht im Februar 1909) mit Hermine Hoffmann, Edmund Binder und Emil Justitz und der pikante Kurzspielfilm VOR DEM DAMENBAD (AD 104, 1907). VOR DEM DAMENBAD ist nicht Teil des Neumayer-Konvoluts und eine besondere Rarität, weil es sich um eine kurze Komödie bzw. humoristische Szene mit Dialogen handelt.⁵³ Aufgrund der Produktionsnummer AD 104 ist anzunehmen, dass dies Duskes vierte Tonbildproduktion war.

Außerhalb der Archive ist Duskes Schaffen fast völlig unbekannt. Seltene Ausnahmen sind die beiden auf DVD veröffentlichten Kurzkomödien DER

⁵¹ Die einzige bislang bekannte von Duskes verfilmte Opernarie ist auf der DVD *Le premier pas du cinéma. La naissance du son et de la couleur* (Paris: Lobster Films 2006) enthalten. Duskes Inszenierung lässt sich dadurch mit Greenbaums Tonbild derselben Arie vergleichen.

⁵² Vgl. Christian Zwarg: Duskes Cinephone Liste. Unveröffentlichte Discographische Datensammlung, Stand Mai 2016.

⁵³ VOR DEM DAMENBAD ist einsehbar auf www.filmportal.de/node/115263/video/1244349.



Standbild aus Duskes Tonbild UNTERM PARAPLUI (1907) mit rautenförmigem Firmensignet DSKS im Bildhintergrund. Anfangstitel mit Firmennamen, Startzeichen und Hinweis auf Urheberschutz (Deutsches Filminstitut)

HERZENKNICKER (DON JUAN HEIRATET) (1909) mit Joseph Giampietro und WILLYS STREICHE (KLEBOLIN KLEBT ALLES) (1909) mit Curt Bois.⁵⁴ In den 1910er Jahren ist Duskes als Mitinhaber der Neutral-Film auch am Asta Nielsen-Film DAS ESKIMOBABY (1917) beteiligt.⁵⁵ 1935 emigriert er über Paris nach Amerika, heiratet 1937 Frances Dushkind aus New York, wird 1939 eingebürgert und stirbt am 20. Oktober 1942 kinderlos in New York. Sein Totenschein weist ihn als „Inventor“ (Erfinder) aus. Ein Nachlass ist nicht bekannt.

Restaurierung, Rekonstruktion oder Simulation? 2013/14 wurden alle 33 Neumayer-Tonbilder des DIF mit dem Ziel digitalisiert, die Filmbilder mit den dazugehörigen Filmtönen zusammenzubringen und im Kino als 2K DCP wieder vorführbar zu machen.⁵⁶

Vorab mussten einige der Filmwerke, also die im Bild dargestellten Musikwerke und Musikstücke identifiziert werden, was mit einer Ausnahme auch gelang. Anschließend begann die Suche nach den dazugehörigen Musikaufnahmen. In 17 Fällen konnte der originale Filmtone ermittelt werden. In zwei Fällen bleibt unklar, ob die gefundene, gut zum Bild passende Schellackplatte tatsächlich die richtige ist. Bei 11 Filmen, für die keine passgenaue Tonaufzeichnung ermittelt werden konnte, wurde dem Filmbild als Ersatzton die am besten passende Schellackplatte unter den verfügbaren zeitgenössischen Aufnahmen des Musikstücks beigegeben. Diese Tonbilder mit Ersatzton stellen lediglich einen Annäherungsversuch an das ursprüngliche Zusammenspiel von Bild und Ton dar – es handelt sich demnach nicht um digitale Restaurierungen oder Rekonstruktionen, sondern um Simulationen. Sie haben in dieser Form nur so lange Gültigkeit, bis die passende Tonaufnahme gefunden ist und mit dem Filmbild in digitaler Form verbunden werden kann.

Drei Tonbilder der Bioscope mussten stumm bleiben: Für das Operetten-Tonbild FLOTTE BURSCHE [DUETT ANTON LIESCHEN] (1908) und UNIDENTIFIZIERTES TONBILD (DON JUAN) Nr. 16 – inzwischen identifiziert als KYRITZ-PYRITZ (1907) – sind in historischen Aufnahmebüchern, Katalogen und späteren Diskographien keine Einspielungen der im Bild vorgeführten Musikstücke verzeichnet.⁵⁷ Vermutlich lagen diesen Tonbildern Originalaufnahmen zugrunde, die ausschließlich zum Zweck der Kinoverwertung angefertigt wurden. Bei einem Tonbild des Neumayer-Konvoluts, UNIDENTIFIZIERTES TONBILD – STERBESZENE AUS UNIDENTIFIZIERTER

⁵⁴ Erschienen auf der DVD-Edition *Der komische Kintopp*. Hg. v. Hans-Michael Bock. Berlin: absolut Medien 2012.

⁵⁵ DAS ESKIMOBABY ist erschienen auf der DVD *Vier Filme mit Asta Nielsen* (Hg. von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. München: Edition Filmmuseum 2012).

⁵⁶ Die Tondigitalisierung und Nachbearbeitung wurde ausgeführt von Thorsten Ahl und Christian Zwarg, die Filmdigitalisierung, Nachbearbeitung und Synchronarbeiten von Bild und Ton wurden ausgeführt von Arri in München.

⁵⁷ Die drei Tonbilder sind in Kürze einsehbar auf www.filmportal.de.

OPER, steht die Identifizierung des Musikwerks noch aus; starke Zersetzungsercheinungen stören das Filmbild und erschweren die Werkszuweisung.

Für alle Tonbilder wurden im Rahmen der Digitalisierung neue Anfangstitel erstellt: Sie bieten neben dem Namen von Filmwerk und Musikstück ein Foto des Etiketts der als Filmtön zugrunde gelegten Schellackplatte sowie technische Angaben zu den als Ausgangsmaterial verwendeten Archivalien und deren Provenienz. Die Passgenauigkeit des Tons zum Filmbild wird dort deklariert.⁵⁸

Pragmatische Zielsetzung bei der Digitalisierung der Filmtöne war, die Charakteristika der historischen Schellackaufzeichnungen möglichst authentisch in eine digitale Form für die Kinovorführung von DCP zu transponieren. Unterdrückt wurden alterungs- und nutzungsbedingte Schäden, verursacht durch frühere Abspielvorgänge oder unsachgemäße Behandlung der Schellackplatte. Verzichtet wurde auf die beim Remastering historischer Musikaufzeichnungen verbreitete Praxis, Eigenschaften historischer Schallaufzeichnungstechnik zu unterdrücken und die Performance zu rekonstruieren und den Ton quasi neu abzumischen. Die Rekonstruktion eines historischen Klangerlebnisses war nicht möglich.

Eine wesentliche Herausforderung war die Synchronisierung von Bild und Ton. Anfang des 20. Jahrhunderts war die Aufnahmegeschwindigkeit für Schallaufnahmen auf Schellackplatten noch nicht auf 78 Umdrehungen pro Minute standardisiert. Die angemessene Abspielgeschwindigkeit der vorliegenden Schellackplatten musste daher zunächst von den Tonrestauratoren bestimmt werden. Durch die Festlegung der Ablaufgeschwindigkeit des Tons in der Digitalisierung wurde die Ablaufgeschwindigkeit des Filmbilds definiert und damit auch die Dauer des Tonbilds. Alle weiteren Interpretationsschritte und Manipulationen im Rahmen der Zusammenführung von digitalisiertem Bild und Ton mussten – sofern erforderlich – nun durch Eingriffe in den Ablauf des Filmbilds geleistet werden, während dieses am Ton angelegt wurde. Dieses Vorgehen entspricht im Grundsatz dem historischen Vorführgeschehen im Tonbildkino, bei dem der Schellackton nach gemeinsamem Start mit dem Filmbild ohne weitere Manipulation ablief, während der Vorführer sich bemühte, mit der Geschwindigkeitsregelung des Projektors die Synchronität von Bild und Ton zu wahren.

Wo der passgenaue Filmtön zur Verfügung stand, konnten komplett erhaltene Tonbildfilmrollen problemlos in digitaler Form an ihren Filmtön angelegt werden, so etwa bei *DIE HERZEN DER BERLINER FRAUEN* aus der Revue *Das muss man seh'n* (1908).⁵⁹ Im Mittel ergab sich dabei eine Laufgeschwindigkeit von etwa 16 Bildern pro Sekunde, was dem „Standard“ der frühen und mittleren Stummfilmzeit entspricht.

⁵⁸ Grünes, gerades Gleichheitszeichen (=) bedeutet ‚passende Aufnahme‘; oranges, geschwungenes Gleichheitszeichen (≈) bedeutet ‚annähernd passende Aufnahme‘; rotes Ungleich-Zeichen (≠) bedeutet ‚unpassende Aufnahme‘.

⁵⁹ Ein weiteres Beispiel ist *WALZERTRAUM* aus *Ein Walzertraum* (1908) – mit *DIE HERZEN DER BERLINER FRAUEN* in Kürze einsehbar auf www.filmportal.de.

Für Tonbilder mit Ersatztönen wurden zwei unterschiedliche Vorgehensweisen der Synchronlegung gewählt: Bei den ersten sechs Ersatztönen aus der 2013 bearbeiteten Charge wurde die Laufgeschwindigkeit der Filmbilder entsprechend der Ereignisse im Filmtton manipuliert, um die durchgehende Synchronität von Bild und Ton zu simulieren. Gelegentlich waren starke Geschwindigkeitswechsel im Bildablauf notwendig, um Unterschiede in der Aufführung der Interpreten in Ton und Bild zu kompensieren. Verlangsamung und Beschleunigung werden in den Bewegungen der Schauspieler gelegentlich sichtbar, etwa in den Tanzbewegungen von *UNTERM PARAPLUI* (1907).⁶⁰

Bei der zweiten, 2014 bearbeiteten Charge wurde das Vorgehen geändert: Auch das Filmbild der fünf Tonbilder mit Ersatzton läuft bei steter Geschwindigkeit ab. Die mitunter fehlende Kongruenz, das Zusammenkommen und wieder Auseinanderlaufen von Bild und Ton ergaben wirkungsvolle Eindrücke zum Zusammenspiel beider Komponenten. Das Missverhältnis, also der Mangel an Entsprechung zwischen Bild und Ton, bleibt erkennbar.⁶¹ Ein wichtiger Vorteil ist: Das Filmbild wird angemessen originalgetreu wiedergegeben und die Authentizität nicht durch Geschwindigkeitsmanipulationen im Digitalisat kompromittiert.

Eine klangvolle Zukunft? Bis heute existiert keine annähernd umfassende, systematische Filmografie der deutschen Tonbilder aus der Zeit bis 1914. Immer noch kann Gerhard Lamprechts Erklärung, warum er nur wenige Tonbilder in sein filmografisches Standardwerk *Deutsche Stummfilme 1903–1931* aufgenommen hat, herangezogen werden: „Viele Erfolgstitel wurden von fast allen Firmen, also mehrfach, aufgenommen. [...] Die außergewöhnliche Fülle der Titel macht ihre Aufzählung in der Reihe der Stummfilme unmöglich, da sie heute im Einzelnen kaum noch zu identifizieren und auseinanderzuhalten sind.“⁶²

Um deutliche Fortschritte bei der Filmografierung, der Phono- oder Diskografierung dieses Teils des frühen deutschen Filmerbes zu erzielen, müsste eine umfassende Liste der deutschen Tonbildproduktionen der Kaiserzeit zusammengestellt werden. Messter bezifferte diese Produktion auf rund 1.500 Tonbilder. Angesichts der vielfach nur fragmentarischen Überlieferung der Primärquellen wäre das ein umfangreiches und aufwändiges Unterfangen. Erforderlich wäre eine übergreifende Kooperation von Filmarchiven, Tonarchiven, privaten Sammlern, Filmhistorikern, Musikhistorikern und Bibliotheken mit relevanten historischen Zeitschriftenbeständen.

Die detailreiche Verzeichnung der Tonbildproduktionen und der dabei verwendeten oder dafür aufgenommenen Töne mit Nachweis der jeweiligen Informationsquellen (Filmmaterial, Schellackplatte oder Schriftgut) und die Darstellung

⁶⁰ *UNTERM PARAPLUI* ist in Kürze einsehbar auf www.filmportal.de.

⁶¹ Beispiele hierfür sind *RINGELREIHEN* aus *Die Dollarprinzessin* (1908) und *WEIBI WEIBI* (1908); sie sind in Kürze einsehbar auf www.filmportal.de.

⁶² Gerhard Lamprecht: *Deutsche Stummfilme. 1903–1912*. Berlin 1969, S. II.

der oftmals widersprüchlichen Angaben würde es nicht nur möglich machen, auf Dauer das tatsächliche Ausmaß der Verluste festzustellen. Vielmehr könnte dann die Überlieferung in deutschen und internationalen Filmarchiven erstmals zielgerichtet überprüft werden. Vor allem ließe sich in einem weiteren Schritt das eigentliche Ziel realisieren, die erhaltenen Filmbilder archivübergreifend mit den dazugehörigen Filmtönen wieder zu vereinen. Erst dann können die Tonbilder als klangvoller Teil des frühen Filmerbes wieder öffentlich sichtbar *und* hörbar werden und als Zusammenspiel von Schall und Licht ihre Ausdruckskraft voll entfalten.

Mit Dank an alle Menschen und Institutionen, die die Durchführung dieses Projektes durch großartige Unterstützungsleistungen ermöglicht haben: Thorsten Ahl (Deutsches Musikarchiv in der Deutschen Nationalbibliothek), Christian Zwarg (Truesound Transfers, Berlin), Martin Loiperdinger, Ulrich Lehner, Katja und Dieter Neumayer, Dirk Förstner und Egbert Koppe (Bundesarchiv-Filmarchiv), Martin Koerber (Deutsche Kinemathek), Jeanpaul Goergen, Ralf Forster (Filmmuseum Potsdam), Rainer E. Lotz, Franz Werner Halft, Alan Lareau (University of Wisconsin Oshkosh), Dorit-Maria Krenn (Stadtarchiv Straubing), Stefan Maier (Gäuboden Museum und Historischer Verein, Straubing), Hedwig Müller (Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln), Evelyn Hampicke, Hans-Michael Bock, Axel Weggen, Michael E. Gunrem und Dieter Schulze, Henri Chamoux, Tom Hawthorn (Hawthorn's Antique Audio), Stephan Puille, Raoul Konieczni und Thilo Gottschling, Matteo Lepore und Daniel Plappert (Arri) sowie Claudia Dillmann, Thomas Worschech und Michael Schurig (DIF).