

# PUPPEN im FILM

Der Puppenfilm des  
DEFA-Studios für Trickfilme  
Dresden



R • E • F • L • E • X • I • O • N



Ein herzliches Willkommen zur Ausstellung »Puppen im Film« Euch, liebe Kinder, und Ihnen, liebe Eltern, sowie allen, die den Puppentrickfilm von Kindesbeinen an mögen oder ein cineastisches oder filmwissenschaftliches Interesse hegen!

Dank des Engagements und der Hinwendung des Deutschen Instituts für Animationsfilm Dresden, dessen Mitstreiter in fast abenteuerlichen Rettungsaktionen den Nachlaß des DEFA-Trickfilmstudios - darunter auch Puppen, Requisiten, Drehbücher und weitere Filmmaterialien - sicherstellten, können wir heute einen Blick auf die für Dresden typische und einmalige Trickfilmgeschichte werfen.

Zwischen der Wiederbegegnung mit vertrauten »Puppen aus den Filmen« durch die Elterngeneration und Neuentdeckung dieser reizvollen Figuren durch ihre Kinder ist die Grundidee der Präsentation angesiedelt.

Der schöne Nebeneffekt: Mütter und Väter spiegeln ihre Erinnerungen in den Vorstellungen ihrer eigenen Kinder. So ist der Verbund hergestellt zwischen einem anspruchsvollen Unterhaltungswert ~~im besten Sinne~~ des Wortes - und einem filmge-



schichtlichen und filmwissenschaftlichen Ansatz.

Zu wünschen bleibt mir, daß dieses Konzept so auf- und angenommen wird, der Ausstellung großen Zuspruch bringt und die Phantasiewelten der »kleinen und großen« Besucher angereichert werden.

Jörg Stüdemann

Bürgermeister für Kultur und Jugend

»Sie ist der Schauspieler im Animationsfilm.

Sie ist keine naturalistische Figur und verkörpert mehr das Wesen als die Erscheinung der Wirklichkeit.

Die Puppe ist der künstlerisch verknappte, bildhafteste Ausdruck eines Gedankens.«

# Inhalt

■		
■		
■		
■		
■	Vorwort	3
■	Inhalt	4
■	Die Anmut des Gliedermannes Hedda Gehm	5
■	Die Möglichkeiten des Puppentrickfilmes Katja Georgi	6
■	Zweimal Puppentrick aus dem DEFA-Studio für Trickfilme Dresden Hedda Gehm	11
	Vielleicht bin ich ein Kind geblieben den Regisseur Kurt Weiler befragte Marion Rasche	13
	Meine ersten Filme bei der DEFA Johannes Hempel	19
	Vom Handpuppenspiel zum Handpuppenfilm Rudolf Thomas	24
	Von der Figurine zur Figur Martina Großer	27
	Vision Katharina Benkert	30
	Puppenfilm im Niemandsland Hans-Jürgen Stock	33
	Erinnerungen an die Gemeinschaftsproduktion der 37 Serie über Rübezahl Jan Stibral	
	Gedanken auf geheiligten Ruinen Stanislaw Sokolow	40
	Der Puppenfilm ist tot, es lebe der Puppenfilm Rolf Hofmann	45
	Das Leben ist virtuell Heinrich Sabl	48
	Filmografie	50

## Die Anmut des Gliedermanns

»Ich sagte, daß er (erster Tänzer der Oper) doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers. Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen.

Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein angerichtet. Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte er, so sind Sie im Besitze von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen (am Beispiel des beschriebenen Bären), daß in dem Maße, als in der organischen Welt das Bewußtsein schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet; so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zur gleichen Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann oder in dem Gott. Mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«

Heinrich von Kleist:  
Über das Marionettentheater.  
In: Philosophische  
und ästhetische Schriften,  
Band 4, Berlin 1978, S. 473-480

Die Gründergeneration im DEFA-Studio für Trickfilme

wurde nicht müde, den Staunenden zu erklären, »was die Puppe alles kann«. Deshalb, weil sie selbst mit nicht erlahmender Begeisterung dies alles herausgefunden, erfunden, erprobt, dem toten Material und der zur Verfügung stehenden Technik abgerungen hatte. Und ist es nicht etwas ganz Erstaunliches, daß der Rezipient gefesselt ist, wenn ein lebloses Puppengesicht mit einem anderen in Versen der Weltliteratur dialogisiert? Noch erstaunlicher: »Ein Jüngling liebte ein Mädchen, die hat einen andern erwählt...« - Heines klassische Dreieckskonstellation, dargestellt von Gläsern und Flaschen!

Das Geheimnis, und so sind wir wieder bei Kleist: der archetypische, von der Gliedermechanik oder dem gegebenen starren Zustand (Glas, Flasche) diktierte Gestus in jeder Situation, der die Phantasie des Zuschauers im »Durchgang durch



# Die Möglichkeiten des Puppentrick- filmes



## »Die Schöne und das Tier«

Regie: Katja Georgi

Gestaltung: Volker Hartmann  
Willibald Hofmann

Kamera: Peter Pohler

## Die Möglichkeiten des Puppentrickfilmes

33 Jahre habe ich im DEFA-Studio für Trickfilme in Dresden Filme hergestellt. Obwohl seit meinem Ausscheiden aus Altersgründen inzwischen fast zehn Jahre vergangen sind, hat sich an meiner Begeisterung für dieses Filmgenre nichts geändert.

Ich erinnere mich noch an den ersten Puppentrickfilm, den ich bewußt gesehen habe. Es war »Wiegenlied« von Hermina Tyrlova aus Bratislava - eine Kombination von Real- und Trickfilm. Ein Püppchen, das ein weinendes Baby im Bettchen tröstet und es schließlich zum Lachen bringt. Ich war fasziniert und konnte kaum begreifen, wie man so etwas überhaupt machen kann. Damals waren mir die Möglichkeiten der Einzelaufnahme völlig unbekannt. Später waren es vor allem die wunderbaren Filme von Jiri Trnka, die mich stark beeindruckten. Gestaltung und Animation waren so überzeugend, daß ich noch heute, fast vermessen, der Meinung bin, daß die Trickpuppe »alles kann« - schon 1960 ein Diskussionsthema unter uns DEFA-Kollegen.

Der Puppentrickfilm ist neben dem Zeichentrick-, dem Silhouetten- und dem Flachfigurenfilm ein Genre des Animationsfilms. Animation, das heißt beleben, beseelen, heißt tote Gegenstände zum Leben erwecken.

Die klassische Trickpuppe ist in meinen Augen nur auch ein Medium des Animationsfilms; denn es gibt sehr viele, sehr unterschiedliche Medien. Einzelaufnahme und das Abspielden von 24 Bildern in der Sekunde schaffen die Illusion der Bewegung. Das heißt aber noch nicht, daß der Zuschauer den nun sich bewegenden Gegenstand als ein Wesen empfindet, welches Emotionen vermitteln kann. Lehrfilme, wissenschaftliche Demonstrationen z.B.,

die auch im Einzelbildverfahren aufgenommen werden, sind keine Animationsfilme, sondern Trickfilme.

Dies ist auch der Grund, warum wir im Studio jahrelang versucht haben, den Namen DEFA-Studio für Trickfilme in DEFA-Studio für Animationsfilme zu ändern, wie international alle derartigen Filmstudios benannt wurden. Leider waren derartige Bemühungen vergeblich.

Doch zum Eigentlichen: Ich sprach davon, daß die Möglichkeit, Puppen oder Gegenstände etc. zu bewegen, noch nicht als Animation bezeichnet werden kann. Erst wenn die Bewegung, die Haltung zum Spiel, zum »Schauspiel« wird, wenn uns die Puppen, die Gegenstände, das Streichholz usw. die Illusion vermitteln, daß sie leiden oder sich freuen können, hassen oder lieben können, daß eine Persönlichkeit vor uns steht, die Botschaften an den Zuschauer vermitteln kann, ist aus Bewegung Animation geworden. Auch ein Schauspieler im Theater liefert uns letztlich eine Illusion. Aber je kunstvoller sein Spiel, seine »Animation« ist, um so ergreifender ist die Wirkung, um so mehr wird die Illusion zur Wahrheit.

Man kann also durchaus mit Streichhölzern, mit Steinen oder mit Haushaltgegenständen Märchen und Opern aufführen, ja ganze Geschichten spielen. Es gab international solche Filme, die, soweit sie auf Festivals liefen, meist hervorragend waren. Auch in unserem Studio hatten wir zeitweise die Möglichkeit, uns an solche interessanten Versuche zu wagen, und es war aufregend und phantastisch, wenn man nach den mühseligen Einzelaufnahmen, nach einer Woche Entwicklungs- und Kopierzeit (wir mußten ja jeden Filmmeter nach Berlin schicken) dann in der Mustervorführung endlich sah: Es war gelungen, die Dinge lebten! Später kam noch die Vertonung



hinzu. Sprache, Geräusche und Musik konnten die



gewünschte Aussage ganz wesentlich unterstützen oder verdeutlichen. Trotzdem konnten wir mit diesen Filmversuchen nicht zu international herausragenden Leistungen kommen. Dazu fehlte die Zeit. Schließlich mußten die »Pläne« erfüllt werden und so hielt man sich mehr an die »sicheren« Produktionen.

Mit der Auflage unseres Studios, 80% der



Kapazitäten zur Herstellung von Kinderfilmen zu verwenden, stand der eigentliche Puppentrick im Mittelpunkt der Produktion des dreidimensionalen Films. Alle Arten des Puppentrickfilms sind ja dreidimensional, weil sie im Raum spielen, während die anderen Genres wie Zeichentrick-, Flachfigur- oder Silhouettenfilm auf einer Fläche animiert werden.

## Die Gestaltung

Es gibt viele Gestaltungsmöglichkeiten für unsere Filmpuppen. Die klassische Trickpuppe hat ein Metallgestell, welches mit Kugel- und Scharniergelenken versehen ziemlich genau der Anatomie des zu gestaltenden Lebewesens entspricht. Das extreme Gegenteil ist z.B. eine Figur, die nur aus Draht besteht (außer Kopf, Händen und Füßen), wie sie Günter Rätz im DEFA-Studio in einer satirischen Serie der »Drahtmännchenfilme« verwendete. Eine andere Möglichkeit nutzte Walter Später mit seinen Figuren aus Knetmaterial, die sich sehr gut für lustige Spots und Geschichtchen eignen.

Bild 1 und 2: Auswechselbare Hände zur Realisierung verschiedener Handhaltungen in dem Film »Die Schöne und das Tier«, 1976

Bild 3: Gestaltung von Köpfen und Händen aus Meißener Porzellan für den Film »Novelle«, 1974

Natürlich hat die klassische Gestellpuppe besonders viele Einsatzmöglichkeiten. Naheliegender ist es, sie für Märchen und ähnliche Genres zu verwenden, aber auch in Satiren, wie z.B. in Trnka's herrlichem Film »Arie der Prärie« oder in bestimmten polnischen Produktionen. Jiri Trnka (für mich nach wie vor der bedeutendste Puppentrickfilmer) hat sogar phantastische abendfüllende Filme mit klassischen Puppen gedreht. Ich erinnere nur an die »Tschechischen Sagen«, »Bajaja« oder den »Sommernachtstraum«. Ihre ganze Ausdrucksstärke, ihre Fähigkeit zu vermitteln, hat die Puppe in solchen Filmen bewiesen.

Auch für die Kombination mit anderen Filmgenres, ob Real- oder Zeichentrick, ist die Puppe geeignet. Karel Zeman aus Bratislava hat Filme mit realen Kindern und einem Puppen-Dinosaurier hergestellt, wie z.B. »Reise in die Vergangenheit«, die meiner Meinung nach heute mit dem Computer kaum besser gemacht werden können.

Alle unsere Puppen wurden im Studio gebaut. Zum Teil von Gestaltern und Schneiderinnen, die sich das Können selbst aneigneten. Oft mußten sie auch nach den Entwürfen bekannter Grafiker und Illustratoren arbeiten, was hervorragende bildhauerische Fähigkeiten verlangte. Sie machten es mit Hingabe und unglaublichem Einfühlungsvermögen. Einmal hatte ich gerade die

wunderschönen Entwürfe des Grafikers Karl Georg Hirsch für den Film

»Goethe-Novelle« bekommen und sie sofort in die Puppenwerkstatt zu Horst J. Tappert gebracht (er arbeitete damals als Gestalter, später hat er selbst Filme gemacht). Schon eine halbe Stunde später kam er zu mir ins Atelier und brachte mir den nach dem Entwurf modellierten Kopf der Zigeunerin. Wunderbar getroffen, besser konnte man die Grafik nicht umsetzen.

Der Bau der Trickpuppen ist sehr kompliziert. Sie müssen nicht nur dem Entwurf entsprechen, sie müssen sich auch im Atelier bewähren. Das bedeutet, sie müssen gut beweglich sein, weich und doch fest, für jede einzelne Bewegungsphase gerüstet. Das erfordert viel Aufwand, viel Zeit und damit hohe Kosten. Und dies ist auch der Grund dafür, daß Puppentrickfilme meist in den staatlich geführten Studios hergestellt wurden. Vor allem in den ehemaligen sozialistischen Ländern. Eine Ausnahme bildete das National Filmboard in Kanada. Natürlich wurden auch in anderen Ländern, wie z.B. den skandinavischen, Frankreich und den USA, Puppentrickfilme gemacht, doch nicht in vergleichbarer Menge.

Einen Zeichentrickfilm kann im Prinzip jeder, der sich dazu berufen fühlt, zu Hause am eigenen Küchentisch herstellen. Stift, Papier, Farbe und eine Einzelbildkamera können schon genügen. Zum Puppentrick jedoch gehören mindestens die Puppe, Atelier, Bauten, Scheinwerfer etc. dazu. Von der äußeren Technik her ist dies alles ähnlich wie im Spielfilm: Ein dunkles Atelier mit Beleuchter, Kameramann und Regisseur. Unsere Schauspieler aber stehen auf einem Tisch in einer puppenstubengroßen Dekoration.

## Die Darstellungsmöglichkeiten

Jedes Genre des Animationsfilms hat seine technischen Vorteile als auch seine besonderen Schwierigkeiten. Die Puppe hat dem Zeichentrick und dem Flachfiguren- und Silhouettenfilm gegenüber das ganz große Plus, daß die Figur, einmal gebaut, immer für die Ansicht von allen Seiten vorhanden ist. Der Animator kann sie drehen und bewegen, ohne sich viele Gedanken über Perspektive oder Verkürzungen machen zu müssen. Sie wird selbstverständlich immer richtig aussehen. Der Zeichner, der die Figur für jede Phase neu schaffen muß, muß außerdem die Perspektive beachten und beherrschen. Im Flachfigurenfilm gibt es prinzipiell nur seitliche Bewegungsrichtungen, der Mangel an Räumlichkeit muß geschickt überspielt werden. Dafür ist es sehr schwer, im Puppenfilm z.B. die Elemente darzustellen. Regen, Schnee, Wind, Wasser und Feuer stellen dem Puppenfilmschaffenden schwierige Aufgaben. Eine brennende Kerze, im Einzelbild aufgenommen, würde beispielsweise



immer kürzer werden, selbst wenn man die Flamme

zwischen den einzelnen Aufnahmen löschen würde, also in der Zeit, die der Animator für das Setzen der nächsten Phase der Hauptfigur braucht. Brennendes Feuer im Einzelbild darzustellen ist praktisch unmöglich. Man kann sich notfalls durch Einspiegelung von Zeichentrickphasen in die Dekoration helfen. So ist es auch zu erklären, daß wir für solche Trickszenen besonders lange Vorbereitungs- und Drehzeiten brauchten.

Die Gestaltung der Puppe, ihre äußere Form, ist etwas sehr wichtiges. Sie kann dazu beitragen, daß die Puppe Symbolfigur wird und somit Freiräume für die Phantasie des Zuschauers schafft. Dieser kann in der agierenden Figur seinen Helden oder seinen Bösewicht entdecken. Emotionen werden übertragen. Die Puppe erreicht es vielleicht besser zur Verallgemeinerung zu kommen als ein Schauspieler. Wenn Schauspieler in bestimmten Stücken Masken tragen, geschieht das wohl, um das gleiche Ziel zu erreichen. Weiterhin spielen die gesamte Bildgestaltung, die Ausleuchtung, die Stellungen der Figuren im Bild, Kopf- und Körperhaltung eine wesentliche Rolle für die Übermittlung von Botschaften. Somit gelten für den Puppentrick gleiche Gesetze wie in der Bildenden Kunst, in Malerei und Plastik. Und diese Nähe zur Bildenden Kunst fordert eine adäquate Gestaltung.

Um z.B. Hände, die aus technischen Gründen fast immer ein Schwerpunkt der Gestaltung waren, nicht, weil man sie nicht besser formen kann, sondern weil sie bewegt werden müssen und daher aus mit Leder umnähten Draht hergestellt wurden - ästhetischer und ausdrucksstärker zu machen, mußten wir viel experimentieren. In dem Film »Die Schöne und das Tier« haben wir ganz auf bewegliche Hände verzichtet und nur bestimmte Handhaltungen gebaut. Wir

mußten also diese Hände bei bestimmten Szenen, z.B. das Halten einer Nadel beim Stricken, auswechseln. (Bild 1, 2) Das gleiche Prinzip haben wir in der »Goethe-Novelle« angewendet. Hier ließen wir Hände und Köpfe in der Meißner Manufaktur aus edlem Porzellan herstellen. (Bild 3) Später hat Horst J. Tappert für die Gestaltung der Hände der Figuren für die Filme »Myrtenfräulein« und »Das Feuer des Faust« eine elegante Lösung für die Herstellung ganz feiner Hände gefunden, indem er ein neues Kunststoffmaterial verwendete. Mit gleicher Technik gelang es ihm, für den Film »Zwerg Nase« sogar bewegliche Hände zu formen. Durch gute animatorische Leistungen konnten dadurch auch Schönheit und Ausdrucksstärke der Puppen im Detail zur Geltung kommen.

## Die Animation

Überhaupt verdienen die Animatoren allergrößte Achtung. Sie sind keine Schauspieler, die vor der Kamera stehen, aber ihre Leistungen sind durchaus vergleichbar. Ihr schauspielerisches Können müssen sie auf »Gegenstände« übertragen, Bewegungen in Phasen zerlegen, von einer wichtigen Geste in eine andere im richtigen Tempo den Übergang finden, ebenso wie von Bewegung zum Stand und umgekehrt. Das betrifft nicht nur den Körper des von ihnen geführten Darstellers - was allein schon gute anatomische Kenntnisse erfordert - sondern auch dessen Kleidung muß bewegt, geführt werden. Legt z.B. der Schauspieler seinen Mantel ab, so fällt dieser von allein zu Boden oder auf den Stuhl und legt sich in die entsprechenden Falten. Bei der Puppe muß der Animator auch das Kostüm phasenweise fallen und

Bild 4: Der Schakal - animierte Szene aus dem Film »König der



Tiere«, 1960

Falten entstehen lassen. Oft auch hat der Animator nicht nur eine, sondern mehrere Figuren zu bewegen. Er muß die Individualität der verschiedenen Charaktere im Kopf haben und umsetzen. Hinzu kommen oft Requisiten, die ebenfalls der Handlung gemäß geführt werden müssen. Immer muß der Animator die innere Spannung beibehalten und darf nie den Überblick über die gesamte Szene verlieren. Das kann mehrere Tage dauern, denn nicht jede Szene kann an einem Tag abgedreht werden.

Erschwerend wirkt dabei, daß während des Drehprozesses im Puppentrick - im Gegensatz z.B. zum Zeichentrick - immer die letzte und die nächstfolgende Phase der Bewegung nicht mehr oder noch nicht vorhanden sind. Der Animator muß sie im Kopf haben. Nicht immer können Fahrpläne oder Notizen helfen, manchmal wiederum kommt man ohne akribisch genaue Aufzeichnungen jedoch nicht aus. Kaum einer unserer Animatoren im DEFA-Studio hatte eine spezielle Ausbildung. Die gab es bis 1983 nicht. Viele von ihnen begannen als technische Assistenten, probierten in den Drehpausen,

eben »learning by doing«, wie man heute so schön sagt. Und doch sind sie so zu teilweise großartigen Leistungen gekommen. Günter Rätz z.B. hat in seinen Filmen - er hat immer neben der Regieführung auch animiert - ganz hervorragende Szenen gestaltet. Ich erinnere mich besonders an den Schakal im Film »König der Tiere«. (Bild 4) Ebenso wie Günter Rätz waren Werner Krauß, Ina Rarisch, Heinz Steinbach, Walter Später, Jörg Herrmann und Oliver Georgi über die Animation zur Regie gekommen: Ein glücklicher Weg.

Jeder Regisseur im Puppentrick hatte seinen eigenen Stil, der viel von der künstlerischen Herkunft des Einzelnen bestimmt war, aber auch von der Liebe zu verschiedenen Themen. Die Möglichkeit, das zu machen, was einem am meisten liegt, hatten wir trotz harter Planaufgaben doch. Ich denke, daß wir gerade mit der Vielfalt unserer Filme und mit ihrem humanistischen Anliegen unserem großen und kleinen Publikum gut gedient haben.

## Märchen und Puppentrickfilm

Eine ganz besondere Rolle in der Produktion von klassischen Puppentrickfilmen spielten und spielen die Märchen: sowohl die bekannten Volksmärchen als auch die Märchen der Dichter und der modernen Schriftsteller.

In den Puppenfilmstudios vieler Länder wurden Märchenfilme hergestellt. Ich erinnere nur an Trnka's »Bajaja« oder auch an seine Umsetzung von Shakespeares »Sommernachtstraum«. Solche Filme wurden nie nur für Kinder gemacht; denn auch die Märchen richteten sich nicht nur an Kinder. Mit viel Phantasie, mit Sinn für Poesie und mit seinen zauberischen

Verknüpfungen hat das Märchen eine unverwechselbare Form gefunden, uralte Träume, Wünsche und Vorstellungen von menschenwürdigem Verhalten aufzuzeigen. Volkstümliche Weisheiten können dem Zuschauer selbst bei Entscheidungen des täglichen Lebens Hilfestellungen leisten. Und die Zaubermacht der Liebe, das immer wiederkehrende Thema der Märchen, verändert die Welt zum Besseren. Immer siegt das Gute, immer ist das Böse deutlich zu erkennen.

Alle Filmgenres haben sich seit jeher mit der Gestaltung von Märchen befaßt. Es gibt sie im Realfilm wie auch in allen Sparten des Animationsfilms. Doch unter diesen hat nur der Puppentrickfilm den Vorteil und den Reiz der Dreidimensionalität, sowohl bei der Gestaltung der Figuren als auch beim Bühnenbild.

Die Nähe zur Bildenden Kunst in der Gestaltung des Puppentrickfilms macht es vorstellbar, daß in solchen Märchenfilmen auch der kunsterzieherische Effekt für Kinder und ebenfalls der ästhetische Genuß für den erwachsenen Zuschauer gegeben sind.

Kinder spielen mit Kuscheltieren, reden mit ihnen, nehmen sie für voll, als lebendige Partner und Gefährten. Deswegen akzeptieren sie auch eine bewegte Puppe als Realität. Und so kann man mit Puppen Themen behandeln, die im Realfilm nur bedingt inszenierbar sind. Die skurrilsten, zauberhaftesten Märchenfiguren kann man lebendig werden lassen, da es ja kaum eine Einschränkung bei der Gestaltung der Puppen gibt. Im Realfilm wären es immer nur verkleidete Schauspieler - außer in Kombination mit elektronisch gesteuerten Puppen. In unserem Filmgenre sind die Wesen »wirklich vorhanden, echt«. Man denke nur an Drachen, oder



- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

Zweimal  
Puppentrick aus  
dem DEFA-  
Studio  
für Trickfilme  
Dresden

»Das Myrtenfräulein«

Regie: Katja Georgi

Gestaltung: Horst Tappert

Ulrike Röhricht

Kamera: Siegfried Jung

## Zweimal Puppentrick aus dem DEFA-Studio für Trickfilme



Der Drachenkampf im Film »Dornröschen«, 1967

Ich glaube, man wäre in kulturpolitischen DDR-Kreisen sehr froh gewesen, wenn das Märchen hätte abgeschafft werden können. Das bunte Kind der Volksphilosophie brachte nur Ärger ein. Und die Herren Kunstmärchenverfasser waren eh suspektere Leute. Was die so dahinromantisierten, wollte sich nie ideologisch greifen und einsortieren lassen. Das Märchen abzuschaffen war aber nicht möglich, weil die DDR für sich in Anspruch nahm, derjenige der beiden deutschen Staaten zu sein, der die humanistische Kulturtradition des deutschen Volkes bewahrte. Zu diesem Axiom war die Kulturspitze - nach einigen nicht haltbaren Auswüchsen in den 50er Jahren - gekommen. Und was wäre da bewahrenswerter gewesen als das Märchen, vor allem das Volksmärchen!

Die Filme »Dornröschen war ein schönes Kind« und »Das Myrtenfräulein« kommen beide aus der Hand der Puppentrickregisseurin Katja Georgi.

Märchenverfilmungen für Kinder machen den Hauptteil ihres Lebenswerkes aus. »Dornröschen war ein schönes Kind« ist eine Filminterpretation des bekannten Kinderliedes. Genau 20 Jahre früher, 1967, hatte Katja Georgi bereits das Volksmärchen vom Dornröschen, ebenfalls im Puppentrickgenre, verfilmt. Zur Untermauerung meiner Eingangsthese möchte ich aus dieser ersten »Dornröschen« - Produktion etwas erzählen, was unter Generationen von DEFA-Trickfilmschaffenden wie eine Anekdote gehandelt wurde. Im ansonsten vorlagegetreu erzählten Märchen fällt eine Abweichung jedem Zuschauer sofort ins Auge. Kein Gesetz der Genretransformation hatte dazu gezwungen, im Gegenteil, die Sache ist dramaturgisch nicht exponiert und wirkt aufgesetzt: Wenn der Erlöserprinz nach 100 Jahren zur Dornenhecke kommt, tut sich diese nicht vor ihm auf, sondern es erscheint ein mehrköpfiger Drache. Erst nachdem der Prinz diesen mit einigem Hick und Hack besiegt hat, werden Rosen aus den Dornen und er kann zur Erlösung des schlafenden Mädchens schreiten. Ich kann nicht mit Sicherheit behaupten, daß selbst die Mehrköpfigkeit des Drachen ihre ideologische Bedeutung hatte (der Klassenfeind zeigt viele Gesichter!), aber der Gedanke ist nicht zu spitzfindig, um unmöglich zu sein. Jedenfalls war einem Kulturfunktionär während der schon angelaufenen Produktion klar geworden, daß sich nach marxistischer Theorie keine Sache von selbst, sondern stets im Kampfe löst. Und so war es nicht vertretbar, daß einem Prinzen die Früchte in den Schoß fielen, nur weil die Zeit reif war. Die Lebensweisheit eines Märchens wurde der Ideologie geopfert.....

Der heutige Zuschauer ahnt nichts vom damaligen Ringen zwischen Kunst und Ideologie, das sich in harmlosen Trickfilmen abspielte. Ob so oder so ist

in der jetzigen Massenkonsumtionsära auch nicht mehr von Belang. Eine geistige Verarbeitung des Geschauten erfolgt nicht mehr, seit Unmengen von Billigserien den Abstieg des Animationsfilms in die Kreisliga der Künste bewirkten. Dem Liederfilm »Dornröschen war ein schönes Kind« war der halb-stündige Puppentrickfilm »Zwerg Nase« vorgegangen. Die veränderte Zeit hatte einen neuen Aspekt in die Produktion gebracht, den merkantilen. So kam Katja Georgi auf die Idee, mit dem Bestand der vorhandenen »Zwerg Nase« - Puppen (Puppenherstellung ist immens teuer!) einen weiteren Film zu drehen. Kinder machen Ringelreihen, und nach dem Häschen-in-der-Grube-Prinzip wird die Dornröschenhandlung erst simuliert und im weiteren in die Realisation überblendet. Wir haben während der Musikaufnahme vergessen zu fragen, ob es als unangenehm oder erfreulich empfunden wurde: die singenden Schulchorkinder erkannten es bei den ersten Metern Film und riefen einstimmig »Die sind doch aus dem Zwerg Nase!« Ein spontaner Beweis dafür - um einmal etwas wirklich positives zu vermerken - wie gut in der DDR mit dem Kinofilm für Kinder gearbeitet wurde. Heute zeigen in den neuen Bundesländern nur noch einige kleine Kinos, wo der Besitzer weniger Kaufmann denn Filmenthusiast ist, Kinderfilme. Wir selbst in unserem Dresdner Studio zeigen auch unsere Filme und freuen uns immer wieder über den regen Besuch von Kindergartenkindern und Schülern. Aber wir leben ja von Beständen. Neues kommt nicht mehr hinzu.....

Katja Georgi bekennt in zahlreichen Filmen ihre Verehrung für Jiri Trnka, den Magier des tschechischen Puppentrick. Dresdner Kollegen warfen ihr zuweilen die statische Animation vor. In der Tat arbeitet sie vielfach mit spielfilmdramaturgischen Einstellungen und schränkt dadurch Animation



- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

Vielleicht  
bin ich ein Kind  
geblieben

... Alles muß zusammen mit dem Raum eine Harmonie ergeben. Das erfordert grundsätzlich eine andere Form der Inszenierung als im Zeichentrickfilm.

## Vielleicht bin ich immer ein Kind geblieben

An welches Spielzeug aus deiner Kindheit kannst du dich erinnern?

Ich hatte kein Schaukelpferd. Ich hatte einen Schaukelesel. Soldaten besaß ich natürlich auch. Ich legte mein Spielzeug gern so, daß es dekorativ aussah. Schon ganz früh habe ich mir eigenes Spielzeug gemacht. Ich habe gern Theater gespielt. Das habe ich mir selbst gebaut. Da war ich etwa 13 Jahre alt. Ich habe mir meine eigenen Stücke vorgespielt. Aber das größte Interesse hatte ich am Zeichnen. In der Schule war ich ziemlich gut im Zeichnen. Und so hatte ich mir immer gewünscht, etwas zu machen, was mit Zeichnen zu tun hatte. Damals grassierte bei uns die Disney-Krankheit. Alle trugen Mickey-Mäuse auf den Jacken. Und ich natürlich auch. Ich war ein besonders begeisterter Fan von Disney. Im Grunde wollte ich so etwas wie Disney werden. Ich erinnere mich,

daß mein Onkel nach Amerika auswandern wollte. Kurz vorher besuchte er uns. Er fragte meinen Vater, was ich einmal werden wollte. Mein Vater sagte: »Der will Zeichner werden«. »Um Himmelswillen, laß ihn ja nichts werden, was mit Kunst zu tun hat«, erwiderte mein Onkel. Das konnte ich dem Onkel nie vergessen. Ich habe ihm aus der Emigration nie geschrieben, so sehr hab ich ihm übel genommen, daß er sich eingemischt hatte. Aber meine völlig amüsischen Eltern waren so tolerant und sagten: »Wenn der Junge das will, soll er es machen«. Und das war toll.

Wie bist du später dann zu den Puppen gekommen?

Die Sache mit dem Theater war vielleicht ein erster Schritt dorthin. Denn ich habe mir Figuren ausgeschnitten, mit denen ich spielte. Doch der eigentliche Grund war eine schicksalhafte Begegnung, die ich im

Internierungslager hatte. In den Lagern, in denen ich war, war die Creme der deutschen Intelligenz versammelt. Auch viele interessante alte Herren, sogar Nobelpreisträger. Alle waren sie wahllos interniert worden. Das geistige Leben in den Lagern war enorm. Nie wieder habe ich eine solche Solidarität kennengelernt wie dort. Jeder war für jeden da. Eines Tages ging ich mit einem Mann spazieren, den ich schon öfter mal begrüßt hatte. Dieser Mann fragte mich, was ich werden möchte. Und ich sagte: »Das, was ich werden möchte, wird wohl nie werden. Ich möchte wahnsinnig gern Trickfilme machen.« Und es stellte sich heraus, daß dieser Mann der künstlerische Leiter eines Trickfilmstudios in London war. Er hieß Peter Sachs, war auch Emigrant und hatte bei George Pal gearbeitet. Und Peter Sachs sagte mir: »Wenn wir hier herauskommen, dann kommst du zu mir. Und wenn du Talent hast, dann kannst du bei mir anfangen.« Wir hatten uns erst einmal aus den Augen verloren, denn er wurde eher als ich entlassen. Nach meiner Entlassung habe ich dann in vielen Berufen gearbeitet. Zuletzt als Kellner in einem Londoner Restaurant. In dieses Restaurant kommt eines Tages dieser Mensch, dieser Peter Sachs aus dem Lager. Er sah mich, stürzte auf mich zu und sagte: »Das geht nicht, daß du hier kellnerst. Komm morgen unbedingt zu mir.« Und dann bin ich in seinem Studio geblieben. Und jetzt komme ich auf die Puppen zurück. Ich hatte mir in der Zwischenzeit ein Puppentheater und Puppen gebastelt. Die Puppen zeigte ich Peter Sachs voller Stolz. Und der sagte zu meinem Entsetzen: »Schmeiß sie weg.« Und dann sagte er etwas Bemerkenswertes, das ich bis heute nicht vergessen habe, obwohl es 50 Jahre her ist: »Schau mal, die sehen doch aus wie kleine Menschen. Und eins mußt du wissen. Wenn du eine Puppe machst, die mit den Menschen konkurrieren muß, dann zieht immer die Puppe den Kürzeren. Denn der Mensch kann alles besser. Also mach Puppen, die nicht so menschlich aussehen.«



Und dann nahm er ein Glas, baute es vor mir auf und sagte: »So, wenn du das Glas so bewegen kannst, daß es ein besoffener Mensch wird, dann bist du ein Künstler.« Das war mein Einstieg, der mir viele schlaflose Nächte bereitet hat.

Was waren die wesentlichsten künstlerischen Anregungen, die du in deiner Londoner Zeit empfangen hast?

Die habe ich im Grunde erst viel später begriffen. Peter Sachs gehörte zur Gruppe der deutschen Avantgarde, zum Kreis um Fischinger. Er begeisterte sich für die Ideen des Bauhauses. Seine künstlerische Arbeit war von diesen Ideen beeinflusst. Von Peter Sachs habe ich gelernt, wie man an die Animation herangehen muß. Es war eine harte Lehrzeit, denn er war ziemlich unerbittlich. Sein Studio gehörte zu einer größeren Produktionsgemeinschaft. Es hatte auch Beziehungen zum GPO Post-Office-Studio. Dieses Postfilmstudio wurde lange geleitet von John Grierson, dem berühmten Erneuerer des Dokumentarfilms. Der entdeckte übrigens auch Norman Mc Laren. Er hat Mc Laren in dieses Studio geholt. Und sie haben dann auch Animationsfilme gemacht. Der zweite Mann neben Mc Laren war Len Lye. Diese beiden haben sehr interessante Filme gemacht: abstrakte Filme, ganz kurz ge-

»Das tapfere Schneiderlein«, 1964

schnitten, ähnlich den heutigen Videoclips. All das hatte natürlich großen Einfluß auf mich, weil ich begeistert war. Es war schon ein Meilenstein in meiner Entwicklung. Anfang der Vierziger Jahre war die Zeit, als eine Reihe von Leuten von Disney wegbrachen und sich etwas völlig Neues zu entwickeln begann. Der Animationsfilm wurde enger mit der

Bildenden Kunst verbunden. Besonders Mc Laren betonte immer wieder, daß diese neuen Filme ein Weiterführen der Bildenden Kunst seien. Bildende Kunst in der Bewegung - animated in motion - war sein Begriff. Und er sagte: »Ich bewege keine Zeichnungen, ich zeichne Bewegungen.« Und noch etwas war wichtig: diese neuen Filme, die wir machten, konnten von wenigen Leuten gemacht werden. Und das aufkommende Fernsehen interessierte sich auch für kurze Filme. So wie Disney konnten die vielen neuen kleinen Gruppen ohnehin nicht arbeiten, weil sie den großen Apparat nicht besaßen. Das war damals wie eine Explosion, so viele künstlerische Handschriften waren entstanden. Und die waren für mich ungeheuer anregend.

Trotz deiner jugendlichen Zeichenleidenschaft bist du beim Puppentrickfilm geblieben - auch wenn du ab und an auch Filme wie »Kalif Storch« gemacht hast. Was war der Grund für die anhaltende Faszination?

Der Puppentrickfilm ist grundsätzlich anders als der gezeichnete oder gemalte Film, der auf der Fläche spielt. Beim Puppentrickfilm kommt ein völlig neues Element ins Spiel: der Raum. Und der Raum bestimmt alles. Der bestimmt die Dramaturgie, der bestimmt das ganze Bild. Alles, was ich mache, muß auf den Raum abgestimmt sein - jede Geste, jede Bewegung, die Musik, der Rhythmus. Alles muß zusammen mit dem Raum eine Harmonie ergeben. Das erfordert grundsätzlich eine andere Form der Inszenierung als im Zeichentrickfilm. Und das ist genau das, was mir besonderen Spaß macht. Als ich aus England zurückkam, war ich eine Zeit lang in Berlin. Und gerade in Ostberlin gab es eine Blütezeit der Theaterkultur. Alles, was um Brecht herum passierte, war für mich die reine Faszination. Denn dort fand genau das statt,



was mich interessierte: eine leere Bühne, Figuren, die auf der Bühne im Raum agierten und eine völlig andere Theaterauffassung. Ähnliches kannte ich von England, aber so perfekt und nach vornweisend hatte ich es nur bei Brecht und in seinem Theater gesehen.

Warum bist du dann von Berlin nach Dresden gegangen und sehr bald wieder zurück?

Ich ging nach Dresden, weil das Studio in Dresden war. Doch die ersten drei Jahre in Dresden waren recht unglücklich. Es war die Zeit der unglückseligen Formalismus-Diskussionen. Es gab viele Differenzen. Und es gab auch wenig Leute, die mit moderner Kunst in Verbindung waren. Ich konnte nicht das machen, was ich wollte. Deshalb hab ich nach drei Jahren Schluß gemacht und bin zurück nach Berlin gegangen. Dort habe ich erst einmal Werbefilme gemacht, was mir gut getan hat, weil es mich sehr diszipliniert hat. Ein Thema, vorgegebene Zeit, vorgegebene Kosten - eine gute Übung. Und in Berlin lernte ich dann eine Menge Leute kennen, die mir geholfen haben. Und hier lernte ich schließlich auch den Mann kennen, der für mich der wichtigste werden

sollte, weil er meine künstlerischen Auffassungen teilte.

Es war der damals noch sehr junge Achim Freyer, von dessen künstlerischer Arbeit ich vom ersten Moment an hingerissen war. Er brachte das ein, was ich nicht konnte. Er baute mir den optischen Rahmen, der mir wichtig war. Ich konnte animieren, konnte erzählen, ich konnte spielen, konnte inszenieren. Der erste Film, den wir zusammen machten, war »Das tapfere Schneiderlein«, der ein wirklicher Erfolg wurde.

Wie schaust du heute auf deine DEFA-Zeit zurück, denn du hast ja in deinen letzten Arbeitsjahren wie-



der bei der DEFA in Dresden gearbeitet?

Ich habe an meine DEFA-Zeit sehr viele gute Erinnerungen. Aber auch böse. Tatsache ist, daß ich die Filme machen konnte, die ich machen wollte. Und das steht im Vordergrund aller meiner Überlegungen. Ich weiß nicht, ob ich das anderswo so gekonnt hätte. Wenn ich mir überlege, daß ich Filme wie »Das tapfere Schneiderlein« oder »Der Floh im Ohr« mit solchen Leuten wie Freyer, wie Bredemeyer, also mit großen Künstlern, machen konnte, dann muß ich dankbar sein. Allerdings kriege ich eine große Wut, wenn ich daran denke, wie dumm viele Leute im Studio und außerhalb des Studios auf meine Filme reagiert haben. Und wenn ich daran denke, daß diese Filme ja im Grunde nie gezeigt wurden oder kaum, dann ist das bitter. Einige Filme sind zurückgezogen, andere irgendwo hineingestopft worden. Aber Publikum hatte keiner. Fast keiner. Das ist bitter, daß ich etwas gemacht habe, was kaum einer kennt und gesehen hat. Aber das ist die eine Seite. Die andere ist, daß die Filme da sind. Ich habe deshalb auch keinen Grund zum Verzweifeln. Man kann sie sehen. Und was gemacht ist, ist gemacht. Und das ist das wesentliche.

»Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher«, 1964

Wenn du deine künstlerische Arbeit heute über- schaust, was ziehst du für ein Fazit? Hättest du irgend etwas anders gemacht?

Ich muß die Filme so nehmen, wie sie sind. Natürlich würde ich heute vieles anders machen. Aber ich bin älter und habe neue Erfahrungen gemacht. Aber ein paar Filme gibt es schon, die ich auch heute noch in Ordnung finde. Dazu gehören »Der Floh im Ohr«, der »Turlipan« und der »Kalif Storch«. Der »Kalif« gehört

zu den Filmen, die ich besonders mag. Ich hab den ja gekürzt. Es hat lange gedauert, bis ich mich durch- gerungen habe, weil ich nicht wußte, wo ich kürzen soll. Aber jetzt ist er so, wie ich ihn mir gewünscht habe. Ich habe nichts mehr auszusetzen. Wenn die Studenten an der Hochschule angetan sind, dann bin ich glücklich. Mit dem »Tapferen Schneiderlein« ist es erstaunlich. Den Film habe ich jahrelang sehr gemocht. Aber wenn ich ihn heute ansehe, finde ich, daß er etwas gealtert ist. Bei aller Schönheit der Form ist er doch ein bißchen Produkt der 60er Jahre. Etwas langatmig und auch im Stil etwas 60er Jahre. Neulich sagte mir ein Student, daß seine Mutter gerade eine Videokassette mit dem Film erworben hat. Keine Ahnung, was er da für einen Verarbeitungsweg genommen hat. Aber vielleicht gefällt er ja Kindern doch. Meinen Studenten zeige ich den Film nie in der ganzen Länge. Nur die schönen Ausschnitte. Aber der Film »Der Töpfer und der Wäscher«, den ich damals nicht so gut fand, der erscheint mir heute viel lebendiger. Man ist heute sowieso viel kritischer. Ich könnte fast jeden Film ändern. Aber wie gesagt, ich muß meine Filme so nehmen, wie sie sind. Besser konnte ich es damals nicht.

Heinrich Sabl sagte mir in einem Gespräch, daß er die Bezeichnung Puppenfilm nicht gut findet. Der Begriff würde auf liebevolle kleine Kuscheltiere ver- weisen. Er hält den Begriff Figur für zutreffender. Siehst du das auch so rigoros?

Ja, ja. Unbedingt. Aber wir benutzen an der Schule den Begriff Räumlicher Animationsfilm. Ich denke wirklich, der Unterschied ist der Raum. Ob sich das international durchsetzt, weiß ich nicht. Aber der Begriff Puppe hat wirk-

»Die kluge Bauerntochter«, 1982

lich viel Verniedlichendes. Da hat der Heinrich Sabl recht. Da fällt mir eine interessante Geschichte ein. Wir hatten in Dresden Schwierigkeiten mit der Bezahlung der Bühnenbildner und Puppengestalter. Da sollte ein Mann wie Achim Freyer 150 Mark für eine Puppe bekommen, an der er wochenlang gearbeitet hat. Da haben wir dem damaligen Ökonomen gesagt: »Das sind keine Puppen, das sind Kleinplastiken. Und die müssen nach dem im Verband Bildender Künstler geltenden Normen bezahlt werden.« Und da wurde für eine Puppe so um die Tausend oder Tausendfünfhundert Mark bezahlt. Es hatte sich gelohnt. Und diese ökonomische Frage war damals schon der Impuls, sich den Kopf zu zerbrechen, ob man diese Art Film überhaupt Puppentrickfilm nennen kann. Denn es sind wirklich keine Puppen, sondern Plastiken, Unikate sowieso. Der ernsthaftere Begriff setzt einem Gestalter ja auch ein ganz anderes Ziel, eine ganz andere künstlerische Konzentration auf die Figur.

Ich möchte noch einmal auf die Worte deines ersten Lehrers zurückkommen: Wenn die Puppe aussieht, wie ein Mensch, dann wird sie den Kürzeren ziehen. Wie stellst du den Satz in heutige Filmauffassungen, wo Animationsfilme ständig wie Spielfilme inszeniert werden und auch ganz menschlich-naturalistische Figuren agieren?

Ich sehe es heute nicht mehr ganz so rigoros wie damals. Aber eins steht fest: solche Filme und Figuren verlangen eine perfekte Animation. Ich denke zum Beispiel an die Leute von Aardman. Die haben Puppen gemacht, wie es naturalistischer nicht geht. Aber, wenn man sich das genau ansieht, dann ist das so gespielt, daß es schon wieder weit über die Bewegungen eines Menschen hinausgeht. Hier wird weggelassen und so genau animiert, daß



ein Prototyp eines Menschen entsteht. Das ist sehr eindrucksvoll und verblüfft mich jedes Mal. Wenn man also so etwas macht, dann muß man die Qualität der Leute vom Aardman-Studio haben, sonst geht es jämmerlich daneben. Und Peter Sachs hatte damals ja auch gemeint, daß man Figuren verdichten muß. Ich will dazu eine kleine Anekdote erzählen: Der erste Film, an dem ich mitarbeiten durfte, war ein Werbefilm über Schokolade. Und wie es so üblich war, gab es da ein kleines Negermädchen, das Schokolade essen mußte. Also Negermädchen und Schokolade, welch »starker« Einfall der Werbefirma. Von Peter Sachs kam das nicht. Da baute Peter Sachs eine Arena und Windhunde, die durch die Arena jagten, genau auf dieses Stückchen Schokolade zu, die das Negermädchen in der Hand hielt. Ganz im Gegensatz zum naturalistischen Negermädchen baute er die Hunde aus Drähten. Es gab einen Aufschrei des Entsetzens, als er diese Drahtfiguren

vorführte. Er stand kurz vor dem Rauswurf, konnte den Film aber dann doch beenden. Und als sich die Viecher dann auf der Leinwand bewegten, hatte jeder Angst, daß er gebissen wurde. Es war ein kleines Meisterwerk, wie da abstrakte Figuren zum Leben erweckt wurden. Er hatte nichts anderes gemacht, als etwas Gewohntes aus einer anderen Sicht zu zeigen, im Brechtschen Sinne verfremdet. Und er schuf das Wunder durch die Animation.

Welche Chancen siehst du für phantastische oder für poetische Geschichten und Formensprachen in unserer zutiefst rationalen Zeit, in der es keine Geheimnisse mehr gibt?

Manchmal bin ich tief deprimiert, auch wenn ich diese Flut von nichtssagenden Filmen sehe. Wir leben ja in einer Fungesellschaft. Wichtig ist der

schnelle Spaß. Alles muß ich sofort wissen. Alles muß sofort Spaß machen. Wir leben im Grunde in einer Fastfood-Kulturgemeinschaft. Und die Gefahr, die ich sehe, ist, daß die Jugend den Spaß an der eigenen Kreativität verliert. Daß sie nur noch Fertiggerichte in sich hineinschlingt. Und vergißt, daß die eigentliche Schönheit darin besteht, selbst etwas zu entdecken. Aber vielleicht besteht in einer rationellen und vordergründigen Zeit gerade die Chance für Filme, die etwas ganz anderes zeigen, eine geheimnisvolle Welt, die die Phantasie anregt und sensibel macht. Da sind wir vielleicht gerade in die Pflicht genommen. Wenn man aber Filme macht, dann kann man sich nicht ständig solche Fragen stellen. Wenn ich anfangs, mich zu befragen, ob alles noch Sinn hat, ob ich gewollt und verstanden werde, dann müßte ich konsequenterweise aufhören. Ich kann mich nicht anpassen. Ich kann nur das machen, was ich will. Ich kann immer nur hoffen. Hoffen, daß ich bei irgend jemandem doch mal den Nerv treffe. Und solche Fragen haben immer gestanden, nicht nur heute. Auch schon zu DDR-Zeiten hatte ich die Diskussionen: die Leute verstehen dich nicht. Wer soll sich deine Filme angucken. Aber so kann ich nicht fragen. Wenn ich nicht von meinem Film überzeugt bin und er mir nicht gefällt, kann er auch anderen nicht gefallen. Es gibt keine Schleichwege in der Kunst. Entweder ich mache das, was ich für richtig halte, oder ich kann aufhören.

Du bist ja jetzt Lehrer an der Filmhochschule. Wie unterscheiden sich die jungen Menschen von uns in jungen Jahren?  
Sie unterscheiden sich schon. Sie haben einen ganz anderen Weitblick. Sie sind dauernd unterwegs. Mal sind sie in Kanada, mal auf den Malediven. Ich kriege ständig Postkarten von dort und von dort. Sie sind immer auf Entdeckerreise und können natürlich

viel mehr Filme sehen. Sie sind lockerer als wir, was sich auch in ihren Filmen auswirkt. Sie sind nicht so interessiert an straff erzählten Geschichten. Sie erzählen lieber kleine Episoden. Und es gibt viele Handschriften. Manchmal verblüffen sie mich mit ihren Ideen. Um auf die vorige Frage noch einmal zurückzukommen: Ich habe mindestens 60 Studenten gehabt. Die bringen doch alle etwas in die Filmlandschaft ein. Und wenn sich nur 5 oder 6 etablieren, dann bedeutet das, daß ja doch etwas anderes entsteht, auch etwas besonderes im Einheitsbrei. Schau dir die Ergebnisse an, die in Kassel entstanden sind - wunderbar. Zwei Studenten haben einen Oscar bekommen. Unser Gebiet ist so weit, daß wir es mit kleinen Schritten entdecken müssen.

Wie ist die soziale Situation der Studenten?

Die müssen sich bitter durchschlagen. Viele verdienen sich ihr Geld mit anderen Berufen. Zu allen Zeiten ging es den meisten Künstlern nicht besonders gut. Nur wenige waren reich. Aber arm waren die meisten doch deshalb, weil sie gegen den Strom geschwommen sind. Weil sie sich nicht angepaßt haben. Weil sie gemacht haben, was sie machen wollten, auch wenn es nicht populär war. Weil sie, um das zu machen, was sie für richtig hielten, auch bittere Entbehrungen in Kauf zu nehmen bereit waren. Ich denke, das ist heute nicht viel anders, obwohl wir in einer Überflußgesellschaft leben. Wer als Künstler wirklich das macht, was er möchte, für den wird es nie ein Zuckerschlecken sein. Der muß sich darauf gefaßt machen, daß er Rufer in der Wüste ist. Und daß er hin und wieder oder oft Prügel beziehen wird. Das war immer so.

Wie war deine Zusammenarbeit mit den künstlerischen Mitarbeitern in den Stäben?

Ich hatte fast immer gute Stäbe. Von geringen Differenzen abgesehen, die sich ergeben, wenn man lange Zeit zusammengearbeitet hat. Ich habe phantastische Gestalter gehabt. Und eines muß ich sowieso sagen: Meine Filme waren nie Einmann-Shows. Ich bin der Regisseur-Typ, der die Ideen vieler aufgegriffen hat. Wir haben viel in den Stäben diskutiert. Und ich

»Heinrich der Verhinderte«, 1965

habe oft meine Drehbücher verändert. Der Inhalt ist nie verändert worden, aber die Form im Laufe der Vorbereitung manchmal wesentlich. Ein wesentlicher Mitarbeiter war, wie schon gesagt, viele Jahre der Achim Freyer. Dann der Ezio Toffulutti, der Rolf Hofmann, der Erich Günther. Auch du, die Martina Großer. Wolfgang Schiebel gehört dazu, der Alex Reimann, der Thomas Stephan, Hansi Witt. Es waren auch Glücksfälle, daß ich in einer Umgebung arbeitete, wo ich solche Leute gefunden habe, wo das Verhältnis zueinander gestimmt hat. Auch von meiner Frau habe ich immer wichtige Impulse erhalten.

Vielleicht schilderst du dein ganz persönliches Arbeitsprinzip. Wie gehst du an deine Filme heran?

Das ist schwer zu beantworten, weil es ganz unterschiedlich war bei den Filmen. Zum Beispiel »Der Vogel Turlipan«. Ich hatte die Geschichte schon lange zu Hause. Diese Geschichte des Dekans, der auszieht, den Wunder-

vogel zu finden. Und alle lachen ihn aus und sagen,



- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

## Meine ersten Filme bei der DEFA

Für Kinder  
muß man arbeiten  
wie für Erwachsene,  
nur besser!

## Meine ersten Filme bei der DEFA

Jede Geschichte hat auch eine Vorgeschichte, diese hier kurz zu erwähnen, erscheint mir um des besseren Verstehens notwendig. Am Anfang stand das Malen und das Zeichnen! Noch bevor ich das Lesen und Schreiben lernte. Bis heute ist das Zeichnen und besonders das Malen nicht nur im beruflichen Leben meine Hauptsache geblieben. Wie kam ich zum Theater? Schuld daran war der Froschkönig 1922 am Bautzener Stadttheater und dann in den folgenden Sommerschulferien im Dresdener Volkspark der berühmte Hempel-Kasper. Kein Wunder, daß im Zusammenklang zwischen Malerei und Theater der Berufswunsch nur Bühnenbildner sein konnte. Er ging in Erfüllung. Davor stand jedoch die Hürde einer vierjährigen Malerlehrlingszeit und das Studium an der Dresdener Akademie für Kunstgewerbe und für bildende Künste. Und da man als Student auch nicht ganz ohne Geld auskommen konnte, half die Tätigkeit als Statist an der Dresdener Staatsoper, die finanziellen Nöte etwas zu mildern. Doch das Materielle war die eine Seite. Viel wichtiger war das gewaltige, künstlerische Erlebnis der Vorstellung. Der wunderbare Zusammenklang von Bühne, Bild, Gesang und Musik. Eine Einheit, so großartig, daß sie zum unauslöschlichen Hintergrund für meine ganze künstlerische Arbeit wurde und es bis heute geblieben ist. 1936 - Das Bühnenbildnerleben begann. Es war ein glückliche Zeit. 1941 - plötzlich zu Ende durch Krieg und Gefangenschaft.

Deutschland ein Trümmerhaufen, ein schreckliches Erwachen. Die Erkenntnis, daß nur in einer friedlichen Welt die Kultur blühen und gedeihen kann, ging zusammen mit dem Bewußtsein, der Schönheit trotz der Trümmer verpflichtet zu sein.

Das Wort Zukunft bekam seine sichtbare Gestalt in der Jugend, ihr besondere Beachtung zu schenken,

war mir Verpflichtung bei der Arbeit im Theater. Der alte Leitsatz »Für Kinder muß man arbeiten wie für Erwachsene, nur besser« erschien mir wichtig wie ein Gesetz. »Für die Kinder und für die Jugend zu arbeiten«, dieser Satz fiel mir ein, als ich 1950 in München durch Zufall einen Puppentrickfilm im Kino sah. Irgendwie war meine Neugier erwacht und von einem Freund erfuhr ich dann etwas genaueres über die Technik des Puppentrickfilms. »Im Grunde ein Spielfilm im Kleinen« bemerkte er so nebenbei. Dieser Gedanke ließ mich nicht mehr los, das wäre doch etwas für unsere Kinder, aber wie sollte man so etwas realisieren? Ich schrieb einem Freund bei der Landesregierung Sachsen von meinem Vorhaben: »Ich brauche ein Szenarium, eine 16 mm Kamera mit Kameramann, einen Raum als Atelier und auch ein bißchen Geld für Film- und Dekorationsmaterial.« Daß ich auch von etwas leben mußte, daran hatte ich nicht gedacht. Die Antwort: »Hier ist ein Szenarium, Kameramann und Kamera sind vorhanden, der Raum befindet sich in Bautzen im Sorbischen Volksbildungsamt und etwas Geld ist auch da, wenn Du willst, dann komm!« Ich las das Szenarium und kam.

Das Drehbuch nach dem Szenarium von Mercin Nowak - Neumann, einem sorbischen Maler und Schriftsteller, war die Grundlage meines ersten Films. »Der Wolf und die Füchsin« war sein Titel. Das Atelier in Bautzen, ein

Büroraum, wurde leergeräumt, der Kameramann Kurt Heine war dabei ein begeisterter Helfer. Die Werkstatt eines Baumeisters half die notwendigen Ausrüstungs- und Dekorationsteile zu bauen. Ich selbst konstruierte die Puppengestelle auf eine sehr einfache Art. Meine Frau nähte die Kostüme. Die Beleuchtung bestand aus Schreibtischlampen und 1000 Watt - Strahlern, mit denen vor dem Krieg die Fassade der Ortenburg in Bautzen beleuchtet worden war. Improvisation gehörte damals zur Tagesordnung.

1. Drehtag: Zwei kleine, einfache Szenen - der Wolf geht eine Treppe hoch, verschwindet in der Tür zu einer Gaststätte und kommt angetrunken, torkelnd wieder heraus.



Herzklopfen, Zeitgefühl, wo bist du? - 18 Bilder pro Sekunde, ein Schreckgespenst, Belichtungszeit pro Bild 4 Sekunden, abgelesen von der Taschenuhr. Als die Szenen abgedreht waren, wußte ich nicht, wieviel Phasen es wirklich waren. Am nächsten Tag bei der Vorführung kam die Überraschung: der Wolf sauste wie ein Blitz hinein und wieder heraus aus der Tür. Zur Schleife geklebt, versuchten wir die Szene auszuwerten und drehten sie noch einmal und diesmal war sie schon besser. Man kann sie noch heute im fertigen Film sehen. Die Taschenuhr half beim Festlegen der Phasen genauso wie beim Belichten der einzelnen Bilder. Die Angst am Anfang jeder Einstellung war bald überwunden. Natürlich gab es 1950 auch zeitbedingte, d.h. Materialprobleme, zu lösen. Am leichtesten war noch die Winterlandschaft zu realisieren. Ein Zentner Salz war nicht schwer zu beschaffen, anders ein kleiner Pferdeschlitten. Der Stellmacher, der ihn mir bauen wollte, verlangte statt Geld ein Schwarzmarktbrot (60 Mark), denn Lebensmittelmarken waren zu der Zeit knapp. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, von allem zu berichten. Das wichtigste war, der Film wurde fertig, vertonen konnten wir ihn aus Mangel an geeigneter Technik nicht, also drehten wir zum Schluß noch Zwischentitel in Deutsch und Sorbisch. Ein alter Lehrer fuhr mit dem Fahrrad auf die Dörfer und führte den Film in den Schulen vor, und die Kinder hatten ihre Freude daran. Die 3000 Mark, die mir zur Verfügung standen, hatten natürlich nicht gereicht und ich habe ein paar Bilder verkaufen müssen, um meine Familie mit dem Notwendigsten zu versorgen.

Ich selbst arbeitete ab Mai 1951 als Filmarchitekt beim DEFA-Studio für Spielfilme in Babelsberg. Vom Direktor der DEFA, Dr. Wilkening, bekam ich eines Tages den Auftrag, die technischen Voraussetzungen für eine später geplante Puppentrickproduktion

zu schaffen. Da außer einer Kamera und ein paar Scheinwerfern nichts geeignetes vorhanden war, nutzte ich die Bautzner Erfahrungen und installierte im Laufe eines Jahres die wichtigste Technik. Hilfe bekam ich dabei von den erstklassigen Werkstätten des Studios. Varianten der Puppengestelle entstanden und wurden erprobt. Für die Kamera mußte ein Stativkopf hergestellt werden, der einzelbildweise schwenkbar war, ebenso ein Schienenwagen mit dazu passenden Schienen und Spindelantrieb, verstellbare Modellblöcke für den Dekorationsbau und die Kamera (Urtyp Bautzen). Es war ein sehr umfangreiches Programm, dazu kamen notwendige Probeaufnahmen und Zwischenabnahmen durch die DEFA-Leitung. Ein alter Einergang mit Federaufzug wurde mit viel Mühe funktionstüchtig gemacht. Die Befestigung der Puppen bei den Dreharbeiten erfolgte ebenfalls nach dem Bautzner Prinzip mit kleinen Sandsäckchen. Sie hingen unter der Spielplatte und hielten an einem dünnen Draht die Füße fest.

Nebenbei mußte ich noch die Bedienung der sowjetischen Kamera für die Aufnahme lernen, um auch besondere Tricks ausprobieren zu können. Im März 1952 war es dann soweit. Die DEFA-Leitung und das Staatliche Komitee für Filmwesen beschlossen, die Produktion von Puppentrickfilmen aufzunehmen. Ein Kinderfilm »Frau Holle« war ihr Vorschlag. Ich fand die Idee gut und dachte natürlich in erster Linie an die Bauten für diesen Film. Daß ich gleichzeitig auch der Regisseur sein sollte, erfuhr ich so ganz nebenbei. Ich schrieb also das Drehbuch und war auch für die Dramaturgie verantwortlich. Die Studioleitung und das Komitee genehmigten es. Sepp Schwab, der Filmpapst, gab es zur Produktion frei und ein Produktionsleiter im Kurzfilm wurde als Betreuer eingesetzt. Nur mit den Mitarbeitern für die Drehar-



beiten sah es schlecht aus. Ein Beleuchter wurde mir zugeteilt, ebenso ein Kameraassistent; Rolf Sperling, den ich schon bei den Vorbereitungen kennengelernt hatte, konnte ich als Kameramann gewinnen. Werkstattmäßig gab es keine Probleme. Ich mußte die Entwürfe und technischen Zeichnungen liefern. Die Köpfe für die Puppen schnitzte der Bildhauer in der Modelltischlerei. Da im Drehbuch auch Dialoge vorgesehen waren, glaubte ich, auch Mundbewegungen machen zu müssen, entsprechende Gipseinsätze fertigten die Stukkateure für die Köpfe. Diese Technik hatte ich im sowjetischen Puppentrickfilm »Der neue Gulliver« gesehen. Die Kostüme für die Puppen nähte wieder meine Frau. Die Requisiten für die Frau Holle - Küche besorgte mir die DEFA, eine sehr umfangreiche Sammlung von Zinn-, Kupfer- und Porzellangeschirr und was sonst noch alles zu einer richtigen Puppenküche dazugehört, erhielt ich aus einer Privatsammlung. Die Maskenbildner knüpften die Perücken für die Puppen, es waren kleine Meisterwerke, die mir heute noch in Erinnerung sind. Selbstverständlich mußte ich auch die Animation übernehmen. Hierbei halfen mir auch die Erfahrungen von Bautzen. Die Freude



und die Begeisterung aller, die mir bei der Arbeit



geholfen haben, auch der Schnittmeister, der am Anfang zu meinem Leidwesen die Hälfte der Szenen wegschnitt, bis ich, sehr bald, begriffen hatte, daß man eine Szene nicht mit einem Stand beginnen, sondern mit Bewegung anfangen muß, schließlich sollte es ein Film und kein Dia-Vortrag werden.

Selbstverständlich gab es auch technische Probleme,

die uns das Arbeiten schwer machten. Das größte Sorgenkind war der Einergang, der schnell mal statt einem, gleich zwei oder drei Bilder aufnahm, sehr zum Leidwesen des Schnittmeisters. Laut Drehbuch mußten wir einen Regenbogen in der Landschaft erscheinen lassen und es stand die Frage: Wie macht man das? Herr Kunstmann, der Chef des Realtrickstudios, eine internationale Kapazität, verriet die ganz einfache Lösung. Noch eine kleine Begebenheit, die typisch ist für die Begeisterung, mit der gearbeitet wurde: In den großen Ferien schickte mir die Studioleitung einen Oberschüler als Hilfe ins Atelier, er kniete sich mit wahrem Feuereifer in jede nur mögliche Aufgabe. Für das Apfelbäumchen bei »Frau Holle« brauchte ich etwa 25 - 30 kleine Äpfel als Requisiten. Nach einem Wochenende brachte er einen Karton mit den Äpfeln, die er selbst gefertigt hatte, kleine Meisterwerke! Einen von ihnen hüte ich noch heute wie eine Reliquie. Als der Ferieneinsatz bei der DEFA um war, wollte mein Helfer nicht mehr zur Schule zurück, sondern weiter mitarbeiten und es kostete Überredungskünste, daß er sein Abitur nicht sausen ließ. Trotzdem ist er dem Puppentrickfilm treu geblieben und heute ist er Dozent für Trickfilm an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg. Sein Name: Peter Blümel.

Die Filmarbeiten gingen zu Ende, für die Endfertigung - Sprache und Musik - gewann die Studioleitung einen Meister der Sprachgestaltung: Martin Remane und einen Komponisten, der es verstand, ganz auf meine Vorstellungen einzugehen und entsprechende Lösungen zu finden. Zwei Welten

»Frau Holle«, 1953

sollte er darstellen, die eine handfeste irdische und eine sphärengleich himmlische. So kam es, daß »Frau Holle« nicht nur der erste Puppentrickfilm der

DEFA wurde, sondern auch der erste mit elektronischer Musik, gespielt auf dem damals modernsten elektronischen Musikinstrument, dem Trautonium von Saaler. Am Schluß krächte selbst der Gockelhahn elektronisch. Ich kann hier nur in wenigen Sätzen darstellen, was für eine dramatisch spannende Atmosphäre bis zur Endfertigung herrschte. Allein der Trautoniumtransport, über alle Grenzhindernisse hinweg, war aufregend, zumal am Abend vorher noch auf dem Instrument in Zürich gespielt worden war. Heute wird mir erst richtig bewußt, daß wir in den ersten Jahren mit einer unwahrscheinlichen Selbstverständlichkeit gearbeitet haben, als ob es überhaupt keine Probleme gab und dabei war doch eine Fülle davon vorhanden. Die Uraufführung von »Frau Holle« fand in Berlin statt.

Während der Arbeit an »Frau Holle« wurde bereits von dem Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Filmwesen Sepp Schwab festgelegt, daß selbständige Studios für Puppentrick und Zeichentrick geschaffen werden sollten. Niemand käme auf die Idee, einen kompletten Spielfilm als eine Zweimannproduktion zu drehen. Da ja ein Puppentrickfilm im wesentlichen ein Spielfilm im Kleinformat ist, stand nun die Aufgabe vor mir, einen Mitarbeiterstab aufzubauen, keine leichte Aufgabe.

»Der hohle Zahn« und  
»Die Rutschpartie«, aus »Schnaken und Schnurren«, 1957

Die Suche nach Mitarbeitern hatte erste Erfolge mit Hilfe der Produktionsleitung. Gerhard Behrend - Bühnenbildner aus Potsdam - machte den Anfang, ihm folgten Rosi Küsner, eine Sängerin mit Schauspielausbildung und Gabi Otto, eine Kostümbildnerin aus Potsdam und Herbert Schulz, seines

Zeichens Tischler. Ihre Ausbildung für den Puppentrickfilm geschah bei der praktischen Arbeit. Gerhard Behrend entwarf die Puppen und Gabi Otto sorgte für die Kostüme. Der Grundstein für eine Puppenwerkstatt war gelegt. Rosi Küsner und Herbert Schulz waren am Anfang Mädchen für alles. Requisiten anfertigen, Szenenlängen im Drehbuch abstoppen und erste Bewegungsproben mit Puppen drehen. Sie sollten ja in der Hauptsache die Puppenführung übernehmen. Hatte der Kameramann eine Pause, so malte er Dekorationen mit. »Der Hemmschuh«, so nannte sich der zweite Film, war abgedreht. Darauf folgte »Die Streichholzballade«, eine Satire für das Abendprogramm, das Szenarium schrieb Wolfgang Kohlhaase. Ein kritischer Film zur Planwirtschaft. Statt der Dialoge im Text wurde ein Kommentartext gewählt. Das ersparte bei den Puppen die naturalistischen Mundbewegungen. Die Grundform der Puppenköpfe war gedrechselt, diese Vereinfachung unterstützte wesentlich die Charakterisierung der Typen. Bei den Dreharbeiten an »Die Streichholzballade« übernahm Frau Küsner schon Teile der Animation, nach gemeinsam genau ausgearbeiteten Phasenfahrplänen, in denen die Längen für die einzelnen Bewegungsabläufe jeder Einstellung festgelegt waren. Wie weit diese Pläne stimmten, konnte bei der Mustervorführung der fertigen Szene genau geprüft werden. Sie konnten für die einzelnen Szenen ausgewertet werden, damit erhöhte sich auch langsam die Sicherheit und damit wiederum der Ausdruck in der Szene.

Ich habe die Methode des Phasenfahrplanes bis zu meinem letzten Film beibehalten und damit die Wiederholung mißlungener Szenen weitgehend ausgeschaltet (im letzten Film etwa 2 %), dies wirkte sich günstig auf die Produktionszeit des Filmes aus. In

dieser Zeit begann auch die Vorbereitung für einen Till Eulenspiegel Film: »Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig«. Inzwischen war Günther Rätz, Maurer und begeisterter Puppenspieler, zum Drehstab gekommen und übernahm ebenfalls die Puppenführung einzelner Figuren. Ich hätte es nicht für möglich gehalten, daß ein Puppenführer in einer einzigen Einstellung gleichzeitig eine Gruppe von 10 oder mehr Puppen bewegen könnte. Bei dem Film »Die seltsame Historia von den Schiltbürgern« 1958/1959, dann schon im Dresdner Studio, war das eine Selbstverständlichkeit geworden. Ende 1953 war das Drehbuch für den Eulenspiegel-Film fertig. Gerhard Behrend entwarf die Puppen, Gabi Otto nähte Kostüme, die Puppenführer und Herbert Schulz formten Eulen und Meerkatzen und viele andere Requisiten. Die Spielfilmmodellwerkstatt baute die Dekorationen, das Rathaus zu Braunschweig und andere Dinge. Der Eulenspiegel bekam von der Maskenbilderei eine wunderbare Perücke geknüpft. Schon bei dem Film »Streichholzballade« hatte ich einen Beleuchter bekommen, der seit UFA-Zeiten beim Film und ein ausgesprochener »alter Hase« mit viel Fachkenntnis auf seinem Gebiet war, Paul Trempler. Er war ein begeisterter Mitarbeiter, so daß ich ihn schon beim Eulenspiegel-Film, neben der Beleuchtung, für alle Arbeiten im Atelier und beim Dekorationsbau einsetzen konnte. Die Dreharbeiten für Eulenspiegel begannen, wieder ein Farbfilm. Für die Dialoge hatte ich, wie schon bei »Frau Holle«, Martin Remané gewonnen, einen exzellenten Sprachgestalter. Mir war klar, daß die Sprachgestaltung bei Kinderfilmen besonders gut geführt werden muß. Die Sprache für diesen Film wurde vorab aufgenommen, Phasenplaner wurden mit Sprachplänen kombiniert. Bei diesem Film zeigte sich das gesamte Räderwerk der Produktionsvorbereitung, die jetzt schon sehr viel professi-

oneller vor sich ging, in seiner Vielfalt. Unser einziges Sorgenkind war nach wie vor der Einergang, der trotz liebevollster Pflege immer wieder mehr als ein Bild auslöste. Mitten in den Dreharbeiten wurden wir von der DEFA-Leitung mit der Nachricht überrascht, unser Film sei für die 8. Internationalen Filmfestspiele in Karlovy Vary eingereicht. Das bedeutete Uraufführung und gleichzeitig die Teilnahme am Wettbewerb. Das bedeutete aber auch, daß der Film zu einem Termin fertig sein mußte, der eigentlich nicht zu schaffen war. Uns wurde in Aussicht gestellt: nach Karlovy Vary 14 Tage Sonderurlaub im DEFA-Erholungsheim sowie eine Geldprämie! Mehr als das aber reizte uns die Herausforderung und so gab es genaueste Terminplanung und wir drehten und drehten, aber keiner kam auf die Idee, die Überstunden zu zählen. Schließlich war der Film abgedreht, die Endfertigung gelungen und die Abnahme durch Studioleitung und Komitee erfolgreich gelaufen. Wir hatten einen Wettlauf mit der Zeit und mit uns gewonnen.

In diesem Zusammenhang möchte ich das Festival in Karlovy Vary nicht aussparen. Deutschland war mit drei Delegationen vertreten, DDR, BRD und Westberlin. In der inspirierenden Atmosphäre des Festivals sahen wir 14 Tage lang von früh 9 Uhr bis nach Mitternacht Filme, diskutierten mit Filmemachern wie Jiri Trnka, Iwan Iwanow-Wano oder Jean Effel über die unterschiedlichsten filmkünstlerischen Fragen. Dann die Uraufführung des »Eulenspiegels«, Herzklopfen, Lampenfieber, Beifall. Dem Publikum gefiel er und die Mühe und Aufwendungen bei der Produktion gehörten der Vergangenheit an. Die Offenheit und Toleranz des Festivals dokumentierte für mich ein Erlebnis. Die drei deutschen Delegationen hatten ihre Tische weit voneinander entfernt. Unser Delegationsleiter Anton

Vom

Handpuppenspiel  
zum



»Hans Urian holt Brot«  
Regie: Gerda Hammer-Wallburg  
Gestaltung: Dietrich Nitzsche  
Kamera: Herbert Brodian

## Vom Handpuppenspiel zum Handpuppenfilm

### Erinnerungen an die Produktionsgruppe Handpuppe des Dresdener Trickfilmstudios

#### Kleine Historie

Das Puppenspiel hat eine lange Geschichte. Seine Spuren lassen sich zurückverfolgen jahrhunderteweit, sind also auch frühe Zeugnisse der Menschheit. Es gibt wohl keine Kulturen, die das Spiel mit der Puppe, gleich in welcher Form, nicht gekannt und gepflegt haben. Eine der ältesten deutschen Zeugnisse, eine bildliche Darstellung, stammt immerhin aus dem Jahre 1170 und dokumentiert das Spiel mit den »Tokken« ein alter Name für eine bestimmte Form der Puppe als Abbild des Menschen. Der heute oft verwendete Begriff »Handpuppe« trifft allerdings nur für eine über die Hand des Spielers gestülpte Figur zu, die die Beweglichkeit und Ausdruckskraft der menschlichen Hand zum Spiel und zur Darstellung benutzt. Immer hat es Versuche gegeben, vielfältige neue Formen zu finden, bis zum stabbewegten Darstellen, zu kombinieren und experimentieren, auch unter direktem Mitspiel des Künstlers selbst. Die Improvisation gehörte also zum Spiel.

#### Die Spieler

Die Spieler waren zu jenen Zeiten allerdings oft Gaukler und Marktschreier, also bei der Obrigkeit ungern gesehen und verachtet, ihnen unterworfen, von der Reglementierung bis zu Verbot und Arretierung. Es spricht aber für die Beliebtheit dieser

vielerorts »Prinzipale« genannten Kleinkünstler und ihrer äußerst bescheidenen Bühnen, daß es auf die Dauer nicht möglich war, sie aus den Städten, von den Märkten und Straßen endgültig zu verbannen.

#### Ihre Themen

Die Themen ihrer Spiele waren erstaunlich weit gespannt und reichten über weite Zeitläufe hinweg von den tiefensten Dramen, geistlichen Mysterienspielen bis zu den deutschen Volksbüchern, Sagen, Märchen, Komödien und Possen. Damit waren die Puppenbühnen für Jahrhunderte die einzigen Träger des deutschen Volksschauspiels überhaupt. Zu Zeiten, in denen Not, Elend und Hoffnungslosigkeit vorherrschten, und die waren eindeutig in der Überzahl, ist der Bedarf an Unterhaltung und Ablenkung, ganz gleich mit welchen Mitteln, naturgemäß groß. Die rauhbeinige ironisch-grobiansische Sicht der Wirklichkeit durch die nicht gerade maulfaulen Prinzipale kam an. Man sprach also dem Volke aus der Seele. Damit rückte auch die Figur des Spaßmachers immer mehr in den Vordergrund. Sie wurde, oft recht einseitig eingeschätzt, zu einem Markenzeichen des Puppenspiels.

Freilich waren Hans Wurst, Pickelhering und der frühe Kasper damals durchaus nicht verlegen, mit den deftigsten Zoten dem entsetzlichsten historischen Schauerdrama eine völlig eigene Sicht und spezielle Würze zu geben. Aus tiefensten Rührstücken wurden Possen, Parodie und Travestie erhielten den Vorrang. So bleibt der Text oft nur als schlichter Rahmen und Stichwortgeber übrig. Das wichtigste war die Improvisation, eine Kunst, deren absolute Beherrschung Prinzipale bekannt und berühmt machte, die aber heute fast erloschen ist. Wenige der Meister hinter der Spielleiste pflegen



»Nur ein Märchen«, 1963  
»Die Rebläuse«, 1964

und beherrschen sie noch. Ein solches Spielerlebnis, selten genug geboten, ist ein besonderes Vergnügen.

## Handpuppenspiel im Studio

Im Hinblick auf eine solche umfangreiche vielfarbige Historie, wie sie die des Puppenspiels darstellt, sollte und konnte ein Handpuppenfilm bei der Gründung des Studios nicht ausgeschlossen werden, auch wenn er im Animationsfilm gewissermaßen ein Außenseiter war. Im Gegensatz zu den anderen Genres im Studio, in denen Aufnahmen im Einzelbildverfahren realisiert wurden, sind Handpuppenstorys szenenweise vor laufender Kamera gespielt und aufgenommen. Die dokumentarische Darstellung eines gespielten Handpuppenstückes wäre aber nicht Sinn und Aufgabe des Trickfilmstudios gewesen. Also mußten die Akteure dieses Genres für ihre Aufgabe eine ganz eigene filmgerechte Form und Gestaltung finden. Das war immer ein schwieriger Prozeß. Die technisch wie auch immer gestaltete und bewegte Figur kann ihre doch sehr eingeschränkte Ausdrucksmöglichkeit nie ganz verleugnen. Die Story realisiert sich hauptsächlich im und durch den Text. Den muß sie, unter starker Mitwirkung ausgewählter Schauspieler im Synchron, darstellen, auch wenn ihr wichtige Mittel wie Gestik und Mimik fehlen und sie bleibt immer etwas steif und plakativ starr im Gegensatz zur »Gliedertrickpuppe«, die ja anatomisch wie ein Mensch gestaltet ist. Die vielfältigen Möglichkeiten der Filmtechnik machen diese Begrenzung immer wieder deutlich. Zwischen dem Spiel der Puppe und dem Publikum ist die Filmleinwand, es fehlt damit manchmal schmerzlich ein »Prinzipal«, der eine Brücke bauen kann zwischen Figur und den Zuschauern, jede Stimmungswelle erfassen und auch lenken kann, und wie im Puppenspiel üblich, auf jede Frage eine Antwort weiß. Den Regisseuren und ihren Mitarbeitern war bei jeder Drehbucharbeitung diese Problematik immer gegenwärtig. Es gab auch Diskussionen im Studio um die Berechtigung des

Handpuppenfilms überhaupt, da die Handpuppe keine Filmpuppe sei und auch nicht werden könne. Die begeisterten Verfechter dieses Genres aber gaben nie auf. Die Frage, ob es schließlich möglich war, für die Handpuppe eine allgemeingültige, filmmentsprechende Grund- und Spielform zu finden, muß offenbleiben. Dazu war ihr Dasein, trotz 40-jähriger Experimente, gesammelten Erfahrungen und begeisterten Künstlern, doch noch zu kurz.

Die Filmografie der Handpuppenfilme kann auf eine Reihe überzeugender künstlerischer Leistungen verweisen. Filme, die ihr Publikum erreichten und auch begeisterten. Märchenfilme stehen da an erster Stelle. Es folgen, auch für Kinder, beliebte Fabeln, Storys mit Tieren und deren Parallelität zum kindlichen Verhalten. Der Humanismus als Grundhaltung aller filmischen Arbeiten fand auch hier sein angestrebtes Ziel. Wenig Resonanz fanden die geforderten sogenannten »aktuellen« Filme mit Gegenwartsthematik. Zu solchen Storys fehlten wohl dem willigsten Künstler Gefühle und Ideen. Staubtrockene Belehrungen vergrämen Schöpfer und »Beschöpfte«.  
Die Versuche, Serien

aufzulegen, zum Beispiel mit Kasper als Hauptfigur, waren wohl mehr ökonomischen Überlegungen zu verdanken. Man wünscht Serienfilmen, daß sich ihre Figuren und die Art und Weise der Storys so einprägen, daß man auf neue wartet. Dieser Wunsch erfüllte sich aus verschiedenen Gründen nicht. Außerdem war es unserem problematischen Partner »Fernsehen der DDR« wichtiger, ausländische Produktionen über den Schirm zu schicken, als unsere Produktion durch Publikation zu unterstützen.

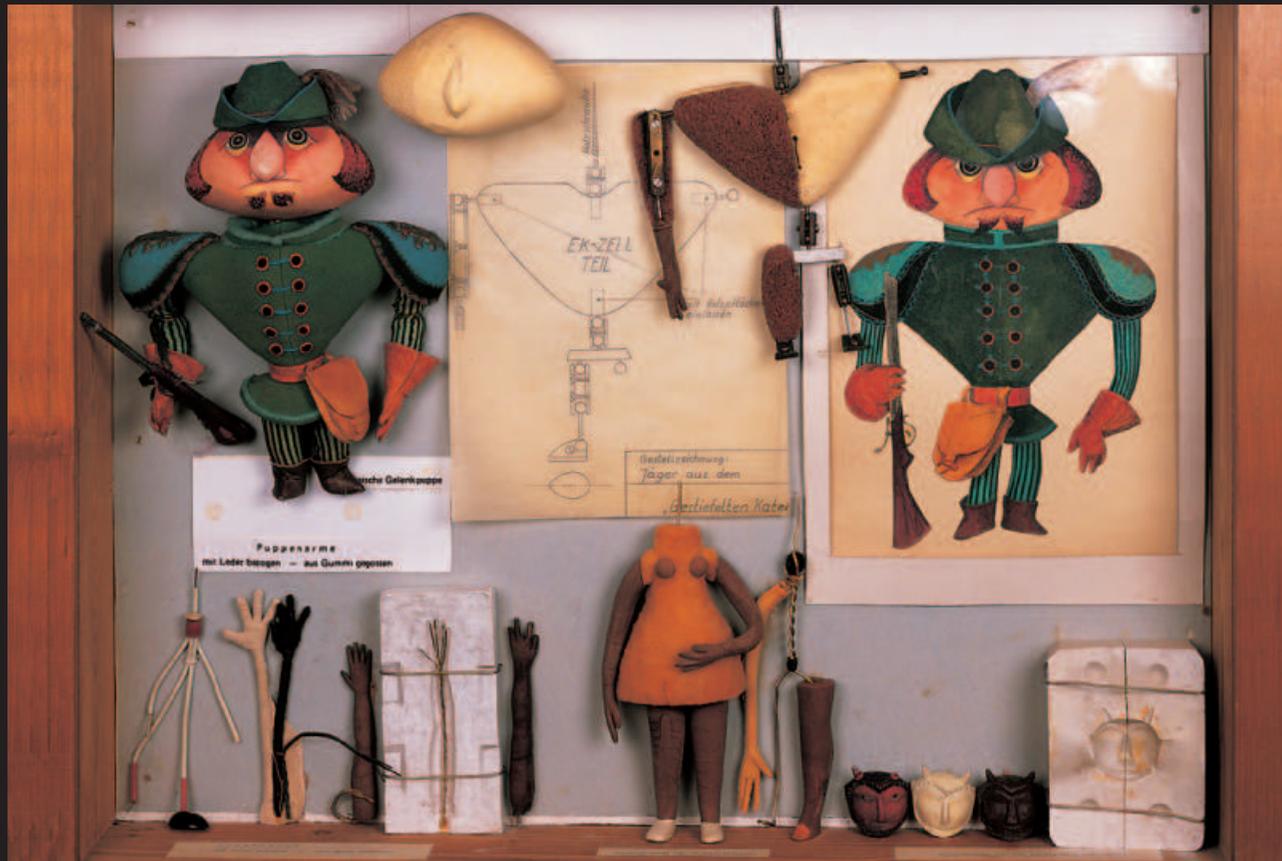
## Beiprogramme für Erwachsene

Die Idee, mit dem Handpuppenteam



- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 
- 

## Von der Figurine zur Figur



Vitrine zum Thema  
»Wie entsteht eine Trickpuppe«

## Von der Figurine zur Figur

### Das Entwerfen und Bauen von Figuren, Requisiten und Szenenbildern im DEFA- Trickfilmstudio



### Dresden am Beispiel von »Anna, genannt Humpelbein«

#### nach Franz Fühmann, 1. Die Arbeit des Gestalters

##### (Puppengestalter/Szenenbildner)

Unser Filmstoff ist ein Märchen, aber kein klassisches wie etwa »Hänsel und Gretel«. Zwar gibt es Hexen und Teufel. Doch ist da eine Hexenschule, ein Sportfest findet statt, und es herrscht ein Verbot, bestimmte Gedanken auch nur zu denken. Und da ist auch unsere Hauptfigur, die Hexe Anna Humpelbein, die humpelt, weil sie ein zu langes und ein zu kurzes Bein hat. Auf Sportfesten wird sie nicht so gern gesehen. Dort rennen und siegen gewöhnlich die Gleichbeiner. Sie wird aber heimlich üben und natürlich auf dem Sportfest alle verblüffen, und danach will sie auch noch ans Ende der Welt, was die Gleichbeiner niemals wagen würden.

Regisseur und Dramaturg des Films haben erste konzeptionelle Vorstellungen entwickelt, die ersten optischen Vorstellungen jedoch kommen vom Gestalter. Zu entwerfen sind die kleine Hexe, die Teufel, zwei sich immer prügeln Riesen, ein Sportlehrer und weitere Figuren. Anna Humpelbeins Gesicht soll traurig und fröhlich zugleich sein. Sie erlebt Siege und Niederlagen. Die Identifikation der kleinen Zuschauer mit der Humpelhexe ist sehr wichtig, ihr Mitfühlen und Miterleben mit Anna, wenn ausgerechnet sie beim Siebenmeilenstiefelwettbewerb zweiundzwanzigmal um den Wald herum gewinnt oder aber das schreckliche Ende der Welt erblickt. Ich entschlief mich für einen Kopf ohne mimische Veränderung, der beides zeigen muß.

Die Beine sind das auffallendste körperliche Merkmal der Hexe. Sie werden ihr später zu einem unwahrscheinlichen Trick verhelfen. Bereits jetzt entsteht die Frage - Drahtgestell oder Gelenkgestell? Wir entscheiden uns für Gelenkgestelle. Vorteile und

Nachteile haben sowohl Gelenkgestelle als auch Drahtgestelle. Letztere bieten fast unbegrenzte Bewegungsmöglichkeiten, brechen aber manchmal. Gelenkgestelle sind sehr stabil, grenzen die Bewegungen aber ein und eignen sich für Figuren, die Arme und Beine haben, da sie die Gelenke imitieren.

Langsam entsteht das Bild unserer Humpelhexe und das ihrer Mitschüler, der Teufel. Sie sind tolle Sportler, also bekommen sie kurze Hosen und Nummern auf Brust und Rücken. Natürlich haben sie lange Beine, schließlich geht es um einen Siebenmeilenstiefelwettbewerb. Die Füße werden teuflisch sein mit einem normalen und einem Teufelsfuß. Da unsere Teufelssportler ständig gelangweilt Kaugummi kauen werden, teile ich ihre Köpfe in zwei Hälften, so kann der Animator sie kauen lassen. Hörner bekommen sie auch, allerdings sehen diese ein bißchen anders aus. Und natürlich auch Schwänze - Teufel sind Teufel.

Die Frage nach dem Material für die Oberflächen stellt sich. Ich entschlief mich für Leder. Das Material sieht gut aus, hält lange, läßt sich färben und bei Bedarf übermalen. Die Füße werden aus Gründen der Haltbarkeit aus Holz geschnitzt. Die Oberflächen der Figuren müssen so beschaffen sein, daß sie der Nahaufnahme der Kamera standhalten. Man muß bedenken, daß eine 20cm große Figur auf der Kinoleinwand die beachtliche Größe von einigen Metern erreichen kann. Ungewollte Unsauberkeiten könnten die filmische Illusion total zerstören. Mehrere Wochen werden die Figurenentwürfe gemeinsam mit dem Regisseur immer wieder verworfen und geändert. Dann sind zwei Modelle fertig: die Hexe Anna Humpelbein und ein Teufel, in Größe, Form und Farbigkeit schon fast endgültig. Die anderen Figuren liegen als Figurinen vor. Nach

Bestätigung durch den künstlerischen Leiter des DEFA- Studios für Trickfilme beginnt der Puppenbau.

## 2. Der Bau der Figuren, Requisiten und Dekorationen in den Werkstätten des Studios

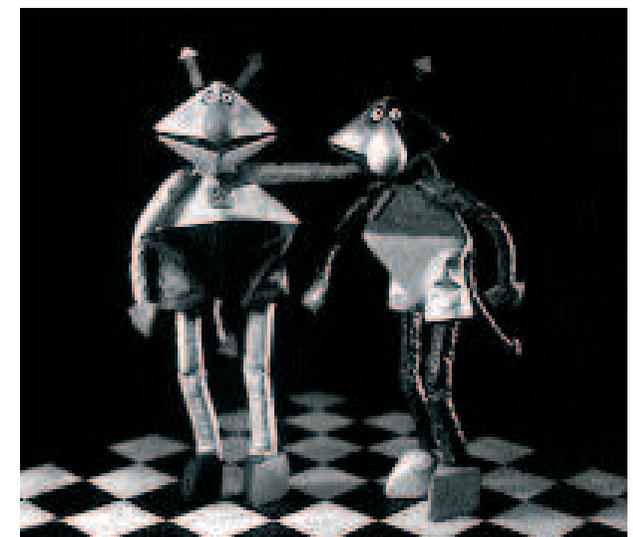
Die Figurenmodelle und Entwürfe werden der Puppenwerkstatt übergeben. Von hier geht der Auftrag an die Mechanische Werkstatt zur Anfertigung der Messingelenkgestelle. Verschiedene genormte Teile sind vorhanden, speziellere müssen angefertigt werden. Damit die Gelenke später nicht haken, müssen sie fein »ausgeklinkt« werden, das heißt fein abgeschliffen. Sind die Bohrungen für die Kugeln nicht ganz genau, würden später die Arme oder Beine nicht spielbar sein. Hier hilft nur absolute Präzisionsarbeit. Sind die Gelenkteile fertig, wird das Gelenkgestell von den Mitarbeitern der Puppenwerkstatt zusammengesetzt. Da es eine spezielle Ausbildung zum Trickpuppenbau nicht gibt, arbeiten in dieser Werkstatt die unterschiedlichsten Berufsgruppen - Spielzeuggestalter, Putzmacher, Bildhauer, Schuster, Schneiderinnen, Tischler, Bühnenbildner, Dekorateur, Kunsterzieher und Feinmechaniker. Es vergeht viel Zeit, bis man die Kunst des Trickfigurenbau mit allen Raffinessen wirklich beherrscht. Einige Kollegen arbeiten seit über 30 Jahren im Trickfilmstudio und verfügen über unschätzbare Erfahrungen. Sie haben den Trickfigurenbau entwickelt und immer weiter vervollkommen. Die zu bauenden Figuren sind so unterschiedlich wie die Filmstoffe und ästhetischen Auffassungen der Regisseure und Gestalter. Da ist zum Beispiel die Mimik der Figuren. Bewegliche Unterkiefer oder voll mimische Gesichter aus

Schaumgummi mit kompliziertem Drahtinnenleben werden ebenso gebaut wie unterschiedlichste Varianten von beweglichen Augen. Manchmal sind die anzufertigenden auswechselbaren Augenlider und Pupillen so klein, daß der Puppengestalter nur noch mit der Lupe arbeiten kann. Wichtig ist die absolut solide Anfertigung einer lange haltbaren Figur. Schließlich soll sie zwei bis drei Monate Drehzeit (manchmal auch länger) gut überstehen. Animationsdrähte werden deshalb in Abstufungen von Zehntelmillimetern verarbeitet. Ein Halsdraht hat eine andere Stärke als ein Draht für den Arm oder die Finger. Zur besseren Haltbarkeit werden die Drähte manchmal verdreht und sehr sorgfältig mit einem festen Nähfaden umwickelt. Trotzdem sind Reparaturen oft unvermeidlich, weil die Trickfiguren großen mechanischen Belastungen ausgesetzt werden.

In der Puppenwerkstatt bekommt unsere Hexe einen Kopf aus EK-Zell, einem gut zu verarbeitenden Schaumstoffmaterial. Auch die Köpfe und Körper der Teufel werden aus diesem Material geschnitten. Holzdübel werden angebracht, in die später Gelenkteile geleimt werden. Ziegenleder wird gefärbt und auf die Körper geklebt. Die Hexe hat einen Rock aus verschiedenfarbigen Rockteilen an. Weil er sich bewegen muß, werden die Einzelteile auf Animationsdrähte geklebt und in den Körper eingesetzt. Der Körper der Hexe ist aus Holz, sonst müßte man zu viele Holzdübel für den Rock anbringen. In der Schneiderei werden Hosenbeine an die Lederkörper der Teufel genäht. Unsere Schneiderinnen beherrschen die Kunst, mit so feinen Nadeln zu nähen, daß im Leder keine Einstiche zu sehen sind. Für die Hexen- und Teufelshände brauche ich keine Schaumgummihände, die sonst aus Knete modelliert und in gegossenen Gipsformen

über Drahtgestellen vulkanisiert würden. Die Hexe und die Teufel bekommen dreieckige Hände, die in der Puppenwerkstatt aus Weich-PVC auf Draht gebrannt und später mit Leder überzogen werden. Die Haare der Hexe entstehen aus Animationsdraht und gefärbtem Isolierschlauch. Über den Kopf aus EK-Zell wird aus Gründen der mechanischen Festigkeit Seidenpapier kaschiert und dann erst das Hexengesicht aufgemalt.

Und der Hexenbesen? Im Fundus lagern die schönsten Requisiten, aber selten passen alte Requisiten zum neuen Film. So werden die Requisiten in der Puppengestaltung, in der Tischlerei, in der Mechanik oder aber auch in der neu eingerichteten Requisite gebaut. Anna Humpelbein braucht ihren Hexenbesen, die Teufelssportler ihre Fußballer, Wimpel und Urkunden. Manchmal gehören die Requisiten zur Figur, manchmal mehr zum Szenenbild. Parallel zu den Trickpuppen entstehen die Entwürfe für die zahlreichen Schauplätze des Films, in diesem Fall eine Hexenwelt, in der wie in der literarischen



## VISION

Es wird eine Zeit  
sein, in der das Kind  
das Märchen nicht  
mehr kennt, laßt mich  
nicht Cassandra sein!



### »Hassans Flöte«

Regie: Werner Hammer

Gestaltung: Klaus Eberhardt

Kamera: Wolfgang Bergner

## Vision

Es wird eine Zeit sein,  
in der das Kind das Märchen  
nicht mehr kennt,  
laßt mich nicht Cassandra  
sein!

### Vom Sinn der Märchen

In einer Zeit, als die Kids noch Kinder waren, gab es das DEFA-Studio für Trickfilme. In dieser Zeit hatten es die Märchen eigentlich nicht schlecht. Die Märchenhelden bekamen eine Gestalt und die Animatoren gaben ihnen so etwas wie eine Seele, so wurden sie Filmhelden, führten als Tugendbolde, Pfiffikusse, Bösewichte, als Prinzessinnen, als Tod und Teufel ihre Abenteuer zur Freude der Kinder im Kino vor. Nun ist das Trickfilmstudio abgeschafft, die Filmhelden liegen eingesargt im DIAF, das ist das Deutsche Institut für Animationsfilm, aber sie sind keine Karteileichen auf einem Filmfriedhof. Ab und zu zeigen sie sich unter den Lebenden wie die Geister im Märchen.

Kids sind cool, sie gucken actions, lesen comics, lieben Horror, Märchen langweilen sie.

Das Kino zeigt Zwerg Nase. Ein ziemlich trauriges Märchen: Ein Junge, liebenswert wie andere auch, wird eines geringen Vergehens wegen verhext. Wie sein Körper schrumpft, so wächst seine Nase überdimensional. Die Zuschauer lachen, sie empfinden die Grausamkeit nicht. Die Verzerrung der menschlichen Gestalt wird zur Lustbarkeit. Das alles ist mehr als traurig, denn ein verhexter Mensch im Märchen ist ein toter Mensch. Alle Zaubermärchen handeln von

Lebenden und von Toten. Das wußten die Zuhörer, wenn sie in alten Zeiten den Erzählern lauschten, gerade so, wie heute fast jedermann weiß, was beim Fußballspiel die rote Karte bedeutet. Ist der Mensch verzaubert, kann er dennoch als verwandeltes Wesen weiterhin existieren. Diese Vorstellung ist leicht verständlich, wenn wir bedenken, wie Verstorbene in unserer Erinnerung fortleben.

Das Wort Zauber hat heutzutage vielerlei Bedeutung, meist läuft es auf Sinnestäuschung hinaus, nicht selten auf faulen Zauber, mit dem wir betrogen werden sollen. Der Zauberer von heute ist ein Künstler, der seinen Spaß mit uns treibt, er tut uns nicht weh. Das Verzaubern im Märchen erfolgt ebenso schmerzlos. Es gibt dabei keine körperliche Gewalt, es fließt kein Blut. Der Mensch ist tot und lebt weiter, manchmal als Fisch, als Frosch, als Vogel, als Reh. Aber der Märchenerzähler kann sich damit nicht abfinden. Er meint: zum Leben wird der Mensch geboren, nicht, um vor der Zeit zu sterben. So erfindet er immer von neuem Helden, die ausziehen, den Todesbann zu brechen, die Verzauberten zu erlösen.

Nur selten bringt der Erzähler den Tod selbst ins Spiel. Der Gevatter Tod ist einer, mit dem man durchaus reden kann, ein Vater. Das Zähnefletschen zeigen seine Diener. Hat der Held keine Angst, können sie ihm nichts anhaben. Am meisten tut sich die Hexe beim Zaubern hervor. Sie kennt die besten Tricks. Gegen sie tritt der Held an, sie muß er entmachten, soll sein Werk gelingen. Oft genügt es, ihr das Zaubermittel, wie den Stab, zu entreißen, dieser Kampf aber ist einer auf Leben und Tod auch für den Helden. Die Zauberei im Märchen geht immer einher mit Gestalten, die der Phantasie entsprungen sind. Die Märchenerzähler aber benennen nicht nur sie als Gehilfen des Todes. Auch der



König, der das Glückskind, in der Hoffnung auf



Nimmerwiedersehen, in die Hölle schickt, des Teufels drei goldene Haare zu holen, begeht das gleiche Tötungsverbrechen. Und je tugendhafter sich dieses Glückskind zeigt, ja, so vorbildlich tugendhaft, daß es selbst das eigentlich nicht vorhandene Herz der Ellermutter erweicht, umso größer ist die Schuld des Königs und seine Strafe, auf ewig der Fährmann auf dem Großen Wasser zu sein, ist gerecht. Das Große

Wasser und der Fährmann, der die Verstorbenen hinüberbringt ins Jenseits, verlangen von uns kein besonderes Vorstellungsvermögen. Ein Boot mit einem Fährmann hat nahezu jeder schon einmal gesehen, nur nicht das Reich hinter dem Großen Wasser.

Wenn in anderen Märchen die Rede vom Glasberg ist, so muß man wissen, das bedeutet das Reich des Todes. Der gläserne Sarg, in dem Schneewittchen ruht, ist davon abgeleitet. Die Zwerge haben ihn beschafft, sie haben ihn hinaus

auf den Berg gesetzt, weil Schneewittchen noch seine roten Backen hatte und so frisch aussah wie ein lebender

Mensch. Es war wie ehemals so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz, galt aber als tot. Das



Vater aus  
»Hassans Flöte«

Zwergenreich liegt hinter den sieben Bergen, das bedeutet in der Märchensprache, es liegt weit weg vom Land, in

»Der Trommler«, 1967

»Der Teufel mit den drei goldenen Haaren«, 1964

dem die Menschen leben. Es ist noch nicht das Reich des Todes, aber es liegt dicht dabei, so eine Art Zwischenstation. Der Prinz muß nicht kämpfen. Er wirbt bei den Zwergen um Schneewittchen wie um eine Lebende. »... ich will es ehren und hochachten wie mein Liebstes«, verspricht er dabei. Und weil die Zwerge gutmütig sind, geben sie den Sarg heraus. Die Liebe und Herzengüte also führen zur Erlösung. Schneewittchen kann zurückkehren an der Hand des Prinzen aus dem Zwergenreich in das Land der lebenden Menschen.

Es fällt auf, daß in den Märchen am meisten Prinzessinnen verzaubert werden, also dem Tod ausgeliefert sind. Das mag verschiedene Gründe haben. In alten Zeiten galt das Leben der Mädchen als unwert, sie wurden getötet oder ausgesetzt. So etwas gibt es in manchen Ländern bis auf den heutigen Tag. Vielleicht wollten die alten Märchenerzähler dagegen protestieren. Prinzessin sein gilt aber auch als etwas besonders Schönes; kleine Mädchen verkleiden sich zum Fasching gern als Prinzessin. Verzaubert werden sie dabei natürlich nicht. Wenn sie Glück haben, werden sie geküßt. Soll aber ein so schönes junges Menschenkind vor seiner Zeit sterben, sind wir alle sehr erregt. Es geht uns mehr zu Herzen, als wenn jemand auf seine alten Tage stirbt, oder wenn es irgend ein schmutziger Dreckspatz ist, den der Tod holt. So kann uns der Märchenerzähler leichter in seinen Bann ziehen, unser Mitleiden erhoffen.

»Der Trommler« ist so ein besonders spannendes Märchen mit vielen Märchenmerkmalen. Die verzauberte Prinzessin, die Hexe, den Glasberg, sie alle kennt der junge Trommler und auch das Totenhemd. Das ist die allerletzte Habe des Menschen, bekanntlich hat es keine Taschen. Wer es verliert, muß als Geist unter den Menschen umherirren. Gibt es der Finder nicht zurück, findet der Geist keine Ruhe. Der Trommler bietet der Prinzessin seine Hilfe an. Früher dachte ich, das Mitleid hat ihn erfaßt, heute meine ich, es war die Liebe, die ihn freiwillig in das Totenreich gehen ließ. Im Märchen ist das natürlich kein Selbstmord. Der Märchenerzähler spielt ihm den fliegenden Sattel zu, um den zwei Männer streiten, die nur an sich denken. Der Trommler aber braucht ihn für eine gute Tat. Dieser Sattel ist der Rest vom fliegenden Pferd, das sich die Menschheit wie den fliegenden Teppich wünschte, als das Flugzeug noch nicht flog.

So ist das mit den Wünschen: wenn sie vom Herzen kommen und nicht egoistisch geprägt sind, erfüllen sie sich irgendwann. Der Wunschring der Prinzessin ist ein Hilfsmittel, die unlösbaren Aufgaben, die die Hexe dem Trommler aufbürdet, zu lösen. Todesmutig hat er sein Leben für die Prinzessin gewagt, so will auch sie alles für ihn tun, was sie kann. Im Film aber wird erzählt: Selbst ist der Mann. Es ist natürlich erlaubt, die Geschichte im Rahmen der Märchengesetze zu ändern, ob alles dann noch so schön ist, wenn der Mann als Superheld in den Kampf zieht und das Mädchen nichts beizutragen hat?

Beim Stichwort Kampf oder nicht Kampf fällt mir noch das Dornröschen ein. Da wird etwas von Zauberei erzählt, was vom Zaubermärchen abweicht. Für Märchenliebhaber ist das eigentlich ganz interessant. Die Geschichte beginnt damit, daß sich ein



# Puppenfilm im Niemandsland



»Die fliegende Windmühle«  
Regie: Günter Rätz  
Gestaltung: Gottfried Reinhardt  
Horst Tappert  
Alexander Reimann  
Kamera: Helmut May

## Puppenfilm im Niemandsland?

### Anmerkungen zu einem traditionsreichen Animations-Genre

Das DEFA-Trickfilmstudio Dresden muß man mit Fug und Recht als wichtige und bedeutende Heimstätte des Kinderfilms bezeichnen. Dabei spielte nicht von ungefähr der Umgang mit der Puppe eine Hauptrolle. Die Tradition des Puppenspiels stand ebenso Pate wie überhaupt die Phantasiewelt des Kindes, in der auf wunderbare Weise tiefe Beziehungen zu leblosen Gegenständen hergestellt werden können. Es galt also, dieses eigenartige Wirkungsphänomen für den Handpuppen- und Puppentrickfilm nutzbar zu machen. Obwohl auch Langmetragefilme entstanden, ist der Animations-, also auch der Puppenfilm, der kleinen Form zuzuordnen. Verdichtung, Typisierung, Prägnanz, Pointierung sind wesenseigene Kriterien; nicht zu vergessen heiter-abenteuerliche Begebenheiten mit witzigen Einfällen. Stilisierung ist geboten, Symbolhaftes und Metaphorisches relevant, Naturalismus dagegen fehlt am Platz. Die vorzügliche Eignung für kindliche Emotionalität und Vorstellungskraft verlangte nach Themen, Stoffen, Fabeln und vor allem Gestaltungsweisen, die den spezifischen Möglichkeiten des Puppenfilms entsprachen. Der Weg der Erkundung, Erkenntnis und zunehmenden Perfektion war verständlicherweise begleitet von der Frage nach der Sinngebung, nach dem Zweck künstlerischer Produktion, nach dem Ziel der Rezeption durch die Heranwachsenden.

### Anspruch und Bewältigung

Man mußte sich nicht der Wunschelrute bedienen,

um bei der Suche nach animatorisch günstigen Vorlagen fündig zu werden. Es war greifbar nahe und lag geradezu auf der Hand - die Märchenliteratur bot sich verlockend an. In großem Umfang wurde sie fortan umgesetzt. Die Vorzüge bestanden nicht nur im poetischen Gehalt und Phantasie-reichtum, sondern auch in ihrer nahezu trickgemäßen Fabelstruktur. Kinder mit Märchen zu erreichen, war gewiß kein schwieriges Unterfangen. Aber Märchen sozusagen pur und nur um ihrer selbst willen zu vermitteln, das erschien auf Dauer nicht ausreichend. So fehlte es auch für das Trickfilmstudio nicht an Auflagen und Anfechtungen, einfache humanistische Werte, die zweifellos dem Märchen abzugewinnen waren, gezielt in sozialistische Bewußtseins- und Charakterbildung umzumünzen. (In diesem Zusammenhang sei auf die unselige Diskussion in den frühen Jahren der DDR verwiesen, die überlieferten Märchen wären ideologisch schädlich und nicht mehr zeitgemäß. Die »philosophische« Kampagne konnte glücklicherweise ad absurdum geführt werden und mündete in die Erkenntnis: ohne Märchen wird keiner groß.) Auch Dresden blieb also von der proklamierten Erziehungsaufgabe von Kunst und Kultur nicht unberührt. (Bezeichnenderweise nannte sich die Zeitschrift des Nationalen Zentrums für Kinderfilm: Film, Fernsehen, Erziehung.) Damit war latent die Gefahr heraufbeschworen, daß Märchenadaptionen nicht auf die künstlerische Aussagekraft des Originals vertrauten, sondern vulgär-soziologisch gedeutet und ihre poetische Idee und Substanz diffamiert wurden. Glücklicherweise waren im Ergebnis Theorie und Praxis nicht deckungsgleich, und so können wir auf eine Vielzahl klassischer Märchenfilme zurückblicken, die für das Kind zum ästhetischen Erlebnis, zu sinnvoller Unterhaltung wurden und maßgeblich den künstlerischen Ruf des Studios begründeten. Einige Beispiele



aus der umfangreichen Produktionspalette mögen andeuten, wenn auch angesichts der fast zufälligen Auswahl durchaus nicht repräsentativ, welche Versuche auf dem Weg zum gültigen Märchenfilm unternommen wurden. Aus der Frühzeit des Studios greifen wir »Das Zauberfaß« (Puppentrick) von Herbert K. Schulz heraus. Einfach, naiv und stilsicher wird in stimmiger Märchenmanier erzählt, wie ein armer Bauer mittels eines Zauberfasses, das alles, was man hineinwirft, doppelt zurückgibt, plötzlich wohlhabend wird, ein angenehmes Leben führt, aber schließlich geläutert wieder zum Pflug greift. Obwohl man den Film, wie überhaupt, mit seiner künstlerischen Absicht aus der Zeit heraus verstehen muß, mutet es heute ein wenig unbeholfen und didaktisch an, wenn trotz der klaren Fabelführung und Bildsprache die »Moral« verbal mitgeteilt wird: nur der eigenen Hände Arbeit schafft Glück und Zufriedenheit.

»Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen« (Regie: Rudolf Schrapf). Ein Handpuppenfilm, der sich betont fröhlich gibt, weitgehend originalgetreu der Vorlage folgt, dabei die gruseligen Details ins

Harmlos-Lustige mindert und offensichtlich keinen anderen Anspruch hat, als seine Zuschauer mit diesem bekannten abenteuerlichen Märchen angenehm zu unterhalten.

»Jorinde und Joringel« (1957; Puppentrick; Regie: Johannes Hempel). Die holzschnittartigen Figuren, eine ziemlich simple Gestaltung, die aufdringliche dramatische Musik und idyllische Stimmungsmalerei erschweren den kindli-

»Jorinde und Joringel« 1958

chen Zugang. Die Poesie der Geschichte stellt sich schwer her, und die Idee des Märchens dürfte sich durch Erzählweise und Gestaltung nur unvollkommen erschließen.

»Das rote Ahornblatt« (1975; Puppentrick; Regie: Ina Rarisch). In eindrucksvoller ästhetischer Bilderzählung bemächtigt sich ein böser Geist, der neidisch wird, sowie er frohe Menschen sieht, eines geliebten Mädchens, doch der Jüngling kann sie trotz aller Hindernisse aus seiner Macht befreien. Das Gleichnis von der Kraft der Liebe ist wohlthuend geschmackvoll in Szene gesetzt. Als Bereicherung und Neuwert darf vermerkt werden, daß die Figur des Geistes durchaus differenziert gezeichnet ist, indem die gängige Gleichsetzung böse-häßlich vermieden wird.

»Die Schöne und das Tier« (1976; Puppentrick; Regie: Katja Georgi). Die geradlinige, atmosphärisch interessante und in ihrer humanistischen Idee ausgelotete Fabel sowie die angenehme Figurengestaltung können kaum kompensieren, daß die bekannte Geschichte recht weitschweifig und fast spielfilmartig inszeniert ist.

Die vorrangige Behandlung von Märchen schloß die Hinwendung zur Gegenwart nicht aus, zumal mit der prononcierten Forderung nach sozialistischen Erziehungsinhalten. Zunächst blieb es bei einfacher moralischer Belehrung, nicht frei von Zügen der Kindertümelei. Ein Beispiel dafür mag Kurt Weilers Puppentrickfilm »Der heimliche Weg« (1956) sein. Ein Junge stellt Vögeln nach, gerät dabei in eine Wildschweinfalle (Wer anderen eine Grube gräbt ...), wird von seinen Freunden befreit und gelobt Besserung. Daß man aber auch Gegenwartsgeschichten ohne erhobenen Zeigefinger und zum guten Unterhaltungszweck erzählen konnte, bewies Günter Rätz 1958 in seinem bemerkenswerten und emotional gerichteten Puppentrickfilm »Teddy Brumm«. Ein Junge wirft sein Kuscheltier aus dem Bett, weil es beschädigt ist. Der Teddy zieht in die Welt, wird von einer Bärenfamilie aufgenommen, erfährt, daß er gesucht wird und kehrt zur Freude des Jungen zurück. Der Film kommt ohne sprachliche Unterstützung aus und wurde für die Zuschauer zum tiefen Erlebnis. Dafür war ganz sicher mitentscheidend, daß die Wirkung von der



Gestaltung und Animation der Hauptfigur ausging,

die konsequent Spielzeugpuppe blieb und deshalb besonders die Empfindungs- und Vorstellungswelt der Kinder ansprach.

Ein Exempel deutlicher Erziehungs- und Bildungsabsicht ist »Hans Urian holt Brot« (1962; Handpuppen; Regie: Gerda Hammer-Walburg). Entstanden nach Lisa Tetzners proletarischem Kinderroman »Die Geschichte einer Weltreise« (1931), wird von einem Arbeiterjungen »berichtet«, der auf der Suche nach Brot gemeinsam mit einem Eskimojungen und einem Hasen weit herumkommt und den gravierenden Unterschied zwischen dem amerikanischen Kapitalismus und der menschenwürdigen Gesellschaft in der Sowjetunion erlebt. Der Film konzentriert sich auf die Nahrungssuche und kann schon aus diesem Grunde der vielschichtigen Vorlage nicht gerecht werden. Erzählt wird im dramaturgischen Sinn keine Geschichte; der Film ist vielmehr die Aneinanderreihung episodischer Reisestationen. Um den Erziehungszweck ganz deutlich zu machen, sagt Hans Urian zum Schluß: ich habe viel gelernt. Weshalb man diesen Stoff ausgerechnet für den Handpuppen-Film adaptierte,



mag an dem phantastischen Detail des fliegenden



Hasen liegen. Aber die vordergründige und plakative Gesellschaftsanalyse war ganz und gar ungeeignet, Kindern ein filmisches Erlebnis zu bereiten. Agitation und Belehrung erfolgen auf ziemlich direkte und unverschlüsselte Weise, wobei auch die plumpe Figurengestaltung nicht gerade angetan war, das Gefühl des Kindes zu erreichen.

»Bei der Feuerwehr wird der Kaffee kalt« (Handpuppen; Regie: Rudolf Schraps). Eigentlich eine hübsche lustige Grundidee: Einem Feuerwehrmann knurrt der Magen, und jedesmal, wenn er sich mit seiner Mannschaft an den Frühstückstisch setzt, ertönt Alarm. Auch animatorische Zutaten wie die Windsbraut, die das Dach vom Rathaus beschädigt und der Feuerteufel, der das Forsthaus bedroht, sowie der Papagei, der dem Zirkus entflohen ist, sprechen für Genreeignung. Durchaus unterhaltsam, läßt sich nicht ganz ausschließen, daß die Bildungsabsicht zugrundeliegt, die Arbeit der Feuerwehr vorzustellen.

»Die schöne Olga« (Puppentrick; Regie: Monika Anderson). Auch hier schwankt der heutige

Betrachter zwischen Unterhaltungs- und Erziehungsanspruch. Eine Mutter verweist mit den üblichen pädagogischen Ermahnungen an ihren Sohn und kommt zurück mit der Frage: hast du auch nichts angestellt? Dazwischen liegt die turbulente Geschichte um die Kuh Olga, die der Junge in der Tombola gewinnt und in der Wohnung unterbringt, wo das Chaos seinen Lauf nimmt. Die Vermutung liegt nahe, daß diese Geschichte ein Gleichnis über artgerechte Haltung bzw. übertriebene Haustierliebe erzählen wollte.

»Darf ich mitspielen?« (Puppentrick; Regie: Ina Rarisch). In der Symbolik von liebenswert gestalteten und animierten Tierfiguren tragen drei Kinder den charakteristischen Streit aus, wer mit wem und ob man gemeinsam spielen will. Die pädagogische Absicht liegt klar zutage.

»Die Leuchtturminsel«, 1976

»Die Leuchtturminsel« (1976; Puppentrick; Regie: Günter Rätz). Der unterhaltsame und einfallsreich gestaltete Film über die vielköpfige Gesellschaft, die sich in einem alten Leuchtturm einrichtet und Gemeinsamkeit lernen muß, ist in der schwierigen dramaturgischen Lage, zahlreiche Figuren und Handlungsdetails in ein erlebniswirksames Gefüge zu bringen. Nicht unbedingt von Vorteil ist dabei die chronikhafte Gliederung in Kapitel (Tage). Einzelne Elemente offenbaren zusätzliche moralische Intentionen: Da ist der Angsthase, der seine Furchtsamkeit überwinden muß; da ist der Faulpelz, von dem man Besserung erwartet; und da ist vor allem die wohl interessanteste Figur: der Ziegenbock, den man nicht allein lassen darf, auch wenn er ab und zu meckert. Hiermit ist ein wichtiges Beispiel in der schöpferischen Auseinandersetzung um die Konzeption der für den Puppentrick existentiellen Typisierung gelungen.

Wenn wir feststellen können, daß verbreitet mit erzieherischem und bildendem Anspruch operiert wurde, so soll das keineswegs ehrenrührig gemeint sein. Jede Zeit spiegelt ihre Welt- und Lebensanschauung, ihre ethischen Werte aktivierend im Film wider. Weshalb sollte man gerade dem Puppenfilm, der im allgemeinen für die jüngeren Heranwachsenden gedacht ist, nicht zugestehen, am gesellschaftlichen Dialog teilzuhaben und auf seine Weise Orientierungshilfe zu geben? Die pädagogische Berechtigung (siehe

»Teddy Brumm«, 1958

»Drei bauen sich ein Haus«, 1979

auch heute die vielgerühmte Fernsehserie »Sesamstraße«) ist nicht in Frage zu stellen. Von Übel jedoch sind vordergründig moralisierende und im negativen Sinn didaktische Belehrungen. Sie haben im Puppenfilm nichts zu suchen, dem es nun einmal gegeben ist, auf unverwechselbare Art so unterhaltsam wie nur möglich in die Erlebniswelt des Kindes einzudringen und mittels ästhetisch gestalteter Geschichten seine jeweilige Botschaft auszudrücken und die Kommunikation mit der produktiven Phantasie des kleinen Zuschauers zu suchen.

## Leinwand und Bildschirm

Kinderfernsehen ohne Puppe ist nicht denkbar. Ohne die Dresdener Filme wäre das Adlershofer Programm kaum vollwertig gewesen. Das betraf sowohl die Programmsubstanz (Filme bereicherten in vielfältiger Weise die Sendungen, sie bildeten den wesentlichen Inhalt mancher Reihen wie »Meister Nadelöhr erzählt Märchen« - später »Zu Besuch im Märchenland«



## Erinnerungen an die Gemeinschaftsproduktion der Serie über

Es ist nicht gerade üblich, einen persönlichen Rückblick an die Produktion einer Serie, die in Gemeinschaftsarbeit entstanden ist, mit der Beschreibung der eigenen Stellung im Studio zu beginnen. In diesem Fall denke ich aber, daß es notwendig ist anzumerken, daß es sich um subjektive Ansichten und Gefühle handelt.

Ich war zu der Zeit für den Betrieb und die Produktion der Trickfilmstudios verantwortlich, die zum Kratky-Film (Kurzfilm), d.h. zum Jiri Trnka-Studio/ Handpuppenanimation und zum Studio Bratri v Triku (Trickbrüder)/gezeichnete Animation gehören. Leider sind die meisten Mitarbeiter, die unsererseits an der Serie über Rübezahl mitgewirkt haben, nicht mehr in diesem Bereich tätig oder leben sogar nicht mehr. So ist von allen Mitarbeitern nur noch meine Wenigkeit übriggeblieben. Ich habe bei der Vorbereitung, den Besprechungen und den meisten Begutachtungen der einzelnen Teile mitgewirkt, und so werden Sie mir vielleicht zustimmen, daß ich dazu doch ein wenig sagen kann.



Jede Gemeinschaftsarbeit ähnelt ein bißchen einer Ehe. Sie vereinigt zwei unterschiedliche Subjekte, und es wird davon ausgegangen, daß sie zum Teil zusammenleben und in großem Maße gemeinsam und gleichartig denken sollen. Dies gelingt, wie bei einer Ehe, manchmal hervorragend,

»Rübezahl und der Schuster«, 1976  
manchmal mittelmäßig, manchmal gerade noch ausreichend, und manchmal endet es im Streit. Und genauso wie in einer Ehe kommt es zwangsläufig zu Diskussionen, zu Meinungsverschiedenheiten oder sogar zu heftigen Auseinandersetzungen. Eine solche Zusammenarbeit erfordert demnach viel Toleranz, Einfühlungsvermögen und Verständnis für den anderen Partner. Die Beweggründe für eine Gemeinschaftsproduktion können unterschiedlicher Natur sein.

Die Vorstellung, daß die Produktion eines Films oder einer Serie bei einer Gemeinschaftsproduktion mit niedrigeren Gesamtkosten verbunden ist, ist in der Mehrzahl der Fälle falsch. Die Kommunikation zwischen den Partnern ist komplizierter, man muß mehr reisen, manche Funktionen sind doppelt besetzt, bei internationalen Koproduktionen werden Übersetzungen und Dolmetscher benötigt usw. Dies führt immer zu einer Erhöhung der Gesamtkosten. Natürlich ist trotz der angeführten Tatsachen der Anteil der jeweiligen Produktionspartner deutlich niedriger, als wenn sie das ganze Projekt allein finanzieren müßten. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist die Gemeinschaftsproduktion wirtschaftlich günstig. Ein anderer Grund für die Gemeinschaftsproduktion ist die Verbindung von personellen und technischen Kapazitäten, die bei den einzelnen Partnern allein für ein solches Projekt nicht ausreichen würden.

Dies war nach meiner Ansicht einer der wichtigsten Aspekte für die Gemeinschaftsproduktion der Serie über Rübezahl.

Ein weiterer Grund für eine Gemeinschaftsproduktion kann der Austausch von Erfahrungen, neuen Denkansätzen und Verfahrensweisen sein. Die Produktionsarbeit wird so unter den Partnern aufgeteilt, daß die starken Seiten jedes von ihnen so gut wie möglich zur Geltung kommen. Ein solches Vorgehen kann sehr fruchtbringend sein. Beim konkreten Beispiel der Rübezahl-Serie denke ich, daß die Ernsthaftigkeit, die Sorgfalt und der Fleiß der DEFA-Mitarbeiter eine ideale Verbindung mit den Erfahrungen, der Tradition und dem technischen Können der Mitarbeiter des Studios von Jiri Trnka eingegangen ist.

Eine wichtige Rolle spielten einige positive Tatsachen und Voraussetzungen, die von Anfang an das Konzept der gemeinsamen Serie begleitet haben. Viele Mitarbeiter der beiden Studios kannten einander persönlich. Sie hatten einander auf Festspielen kennengelernt und hatten einander inzwischen auch gegenseitig besucht. Außerdem waren den meisten Mitarbeitern im künstlerischen Bereich die Filme beider Studios bekannt. Und schließlich war die Entfernung zwischen den beiden Studios nicht allzu groß, es war nur eine Frage von zwei Stunden Autofahrt. Viele, besonders die älteren Filmschaffenden im Jiri Trnka-Studio, beherrschten die deutsche Sprache so weit, daß sie sich gut verständigen konnten, daher spielte die Sprachbarriere keine allzu große Rolle. Die wirtschaftlichen und organisatorischen Strukturen beider Studios waren auch ähnlich aufgebaut. Dies alles schaffte gute Voraussetzungen für eine erfolgreiche Zusammenarbeit - für eine koproduktive Ehe.

Eine wesentliche Rolle spielte allerdings die Wahl des Themas. Ich bin der Meinung, daß es eine sehr glückliche Wahl war. Die Person des Rübezahls, die man beiderseits der Grenze kennt, ist bis heute bei beiden Völkern ausreichend bekannt und populär. Sie eröffnet die Möglichkeit, viele kleine Geschichten aufzuarbeiten, die für alle Zuschauer, und nicht nur für die Kinder, verständlich sind; Geschichten, die eine lange Tradition haben und andere, die in gleichem Stil neu geschaffen werden. Gestatten Sie mir an dieser Stelle eine kleine Abschweifung und lassen sie mich des Interesses halber ein wenig aus der Geschichte des Hauptdarstellers erzählen. Die erste Abbildung des Herrschers der Berge stammt aus dem Jahr 1561! Mit den Jahren hat sich sein Aussehen und sein Wesen gewandelt. Der erste gedruckte Bericht eines helvetischen Priesters aus Prag, Havel Zelensky, aus dem Jahr 1618 erzählt von einem »Mönch, der gelegentlich im Riesengebirge zu sehen ist und Rubical heißt«. Ein anderer Lehrmeister, diesmal war es J.P. Praetorius aus Branibor, gab im Jahr 1622 ein Buch mit dem Titel »Daemonologia Rubinzellii Silezii« heraus.

1736 wird die »Geschichte von Rybrcoull« veröffentlicht, und darin gewinnt das Wesen an der Grenze zwischen der Welt der Natur und der Welt der Menschen schon eine konkrete Gestalt. 1782 gibt J.K. Musäus unter dem Titel "Volsmährchen der Deutschen" eine Sammlung deutscher Sagen heraus, und darin sieht der Herr der Berge so aus: »... er ist launisch, verwegen, spitzbübisch, heute ein Freund, morgen ein kühler Fremder, er ist gutmütig und edel, stets im Zwiespalt mit sich selbst, oft weich und hart zugleich, in einem Augenblick ein Schalk und dann wieder ein Weiser.«

Sein ursprünglicher Name Rübezahl - der Zähler

der Rüben - wurde auch von einer seiner Gestalten abgeleitet: Ein junger Jäger, der seiner Liebsten Rüben bringt, damit sie daraus während seiner Abwesenheit kleine Tiere und Männchen schnitzen kann. Der Jüngling zählt dann die Rüben ab, um sicherzugehen, daß ihn seine Liebste nicht betrügt. Unter diesem Namen taucht diese Person auch in der tschechischen Literatur der Aufklärung auf und 1784 wird im heimischen Kramer-Verlag eine Sammlung mit dem Titel »Rybrcol im Riesengebirge« veröffentlicht. Sogar Josef Jungmann beschäftigt sich in seinem berühmten Wörterbuch mit der Herkunft dieses Namens und fügt hinzu: »... er hat für die Menschen viel Gutes getan, aber Spötter hat er bestraft und auf vielerlei Weise gequält.« So fand der Herr der Berge Eingang in Volksbücher, mal als Abkömmling eines Adelsgeschlechts, mal als Zauberer, mal halb Deutscher und halb Tscheche.

1824 erschuf Professor V.K. Klieper in seinem Buch »Riesengebirger Klatschgeschichten« für den tschechischen Leser seine endgültige Gestalt und nannte ihn »Krkonos« (tschechischer Name für Rübezahl). In



dieser Gestalt kommt er mal, um zu strafen, dann wieder, um die Menschen zu beschenken, er greift in verschiedensten Verkleidungen in menschliche Schicksale ein und hinterläßt überall seine Spur der Gerechtigkeit. Alle Geschichten über Rübezahl haben einen hohen moralischen und ethischen Anspruch, was auch heutzutage eine nicht zu unterschätzende Wirkung hat. Es ist bedauerlich, und das ist sicher nicht nur meine persönliche Meinung, daß die Moral und Ethik aus den heutigen Kinderprogrammen, insbesondere im Fernsehen, zunehmend schwindet.

Dies alles waren im Groben die Aspekte, die man berücksichtigen mußte, als man zu Beginn der siebziger Jahre begann, über eine Gemeinschaftsproduktion nachzudenken. Von Anfang an war beiden Seiten klar, wie die Arbeit aufgeteilt werden sollte. Die Drehbücher und Szenarien schrieben abwechselnd Autoren beider Partner. Die Figuren für die ganze Serie wurden verständlicherweise von einem einzigen Autor entworfen - dem tschechischen Zeichner Jan Cerny. Die Regisseure wechselten sich im Verlauf der Produktionsarbeiten ab. Der Beginn der Serie wurde dem tschechischen Regisseur Stanislav Latal anvertraut, einem erfahrenen Filmschaffenden und langjährigen Mitarbeiter von Jiri Trnka. Damit wurde sozusagen die Latte für die ganze Serie hochgesetzt.

Die Puppen wurden im Studio des Jiri Trnka hergestellt, die Dekorationen bei der DEFA. Die Dreharbeiten wurden daher logischerweise in den DEFA-Studios durchgeführt, in Anwesenheit einiger tschechischer Animatoren und

Schuster aus »Rübezahl und der Schuster«, mit einem DEFA-

# Gedanken auf geheiligten Ruinen



## »Der fallende Schatten«

Regie: Stanislaw Sokolow

Gestaltung: W. Dutkin

A. Melik-Sarkisian

Kamera: W. Sidorow

## Gedanken auf geheiligten Ruinen

Jedes Mal, wenn ich nach der Vereinigung Deutschlands nach Dresden komme, spüre ich ganz deutlich das Fehlen einer für mich teuren, durch Kreativität inspirierenden Stätte - dem DEFA-Trickfilmstudio.

Im wunderschönen Dresden, umgeben von sächsischen und böhmischen Bergen, mit Schloßtürmen, die sich in der Elbe widerspiegeln, mit Palästen in der Umgebung mit Gemälden alter Meister, führte mein Weg letztendlich immer in die Kesselsdorfer Straße zum Studio. Ich hatte zweimal die Möglichkeit, Filme in Koproduktion der beiden größten Animationsstudios in Europa - Sojuzmultfilm und DEFA-Trickfilm - zu drehen. Mit dem Untergang des Sozialismus sind auch diese beiden Giganten zugrunde gegangen, aber die von ihnen geschaffenen Filme sind bereits jetzt Dokumente ihrer Zeit geworden, ein Teil der Geschichte des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts. Die heutige Ausstellung, die den im DEFA-Trickfilmstudio geschaffenen Puppentrickfilmen gewidmet ist, verdeutlicht den sorgfältigen Umgang mit der eigenen Geschichte.

Die Filmaufnahmen in Zusammenarbeit mit den deutschen Kollegen waren für mich außerordentlich wichtige Ereignisse. Seit meinem Studium an der Kunstschule und am Kinoinstitut hatte ich enormes Interesse an deutscher Kultur und Kunst. In meiner Diplomarbeit habe ich Skizzen und Umsetzung eines Films nach Gedichten von Sebastian Brant erarbeitet. Die Zeit, die ich im DEFA-Trickfilmstudio verbracht habe, hinterließ einen unvergeßlichen Eindruck.

»Der Soldat und der Garten« und »Fallender Schatten« sind sehr unterschiedliche Filme, sowohl inhaltlich als auch was ihren Stil betrifft, und wurden auch unterschiedlich gedreht. Die Dreharbeiten zum

Film »Der Soldat und der Garten« verliefen vollständig in Dresden und das gab mir die Möglichkeit, viel zu sehen, die schöpferische Atmosphäre des Studios zu spüren und die Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen dem DEFA-Trickfilmstudio und unserem Moskauer Kinostudio zu verstehen.

Das DEFA-Trickfilmstudio begann seine Arbeit um 7.00 Uhr früh (das Studio in Moskau um 9.00 Uhr). Ich wohnte nicht weit vom DEFA-Studio in einem Studiohäuschen auf derselben Kesselsdorfer Straße und ging jeden Morgen durch die Straße, die mit reifen Birnen verschüttet war und nach einigen Monaten mit Schnee. Das Studio war sehr bequem eingerichtet für alle möglichen Arten der schöpferischen Tätigkeit. Es gab viele Ateliers für die Aufnahme von räumlichen Puppentrickfilmen (jedes Atelier war für einen Trickfilmer bestimmt), nebenan die Puppen- und Szenenbildnerwerkstätten. In einem separaten Gebäude waren die Zeichentrickfilmer mit ihren schöpferischen Produktionsgruppen und Werkstätten vereint. Es gab sogar Produktionsgruppen nach stilistischen Merkmalen, wie z.B. Silhouettenfilm, sequenzweise (Bild für Bild) auf einem Trickfilmapparat aufgenommene Schattenbilder; Handpuppenfilm - hier werden Puppen im Schnellverfahren und nicht bildweise aufgenommen.

Der Regisseur und Zeichner unseres Films, Horst Tappert, ein großartiger Meister, hat mich mit Regisseuren, Zeichnern, Meistern verschiedener Werkstätten bekannt gemacht. In allen Aufnahmegruppen, Vereinigungen und Werkstätten gab es eigene Könner, Fanatiker der Animationskunst, die mir mit Enthusiasmus über vergangene und derzeitige Projekte und über alle Feinheiten ihres Berufes erzählten. Wir haben



unseren Film in der Flachfigurentechnik gedreht und dabei gab es eine ganze Menge an Nuancen, die wir gemeinsam mit Kollegen diskutierten. Die Flachfiguren konnten aus Papier, Blech, Plaste, Holz, Zelluloid und vielen anderen Materialien ausgeschnitten werden. Sie konnten durch eine unendliche Anzahl von Methoden lebendig gemacht werden. Die einzelnen Teile einer Figur konnte man mit Hilfe von Drähten, Fäden, Scharnieren zusammenfügen oder gar nicht verbinden. Jede dieser Methoden hatte im Studio Befürworter und Gegner. Die Anzahl der Ebenen am Tricktisch beim Trickfilmer, der Flachfiguren aufgenommen hat, die Art ihrer Beleuchtung, der Abstraktionsgrad der künstlerischen Lösung des Films - das alles war Gegenstand angeregter Diskussionen.

Die Versunkenheit der Künstler in ihr Schaffen war für mich nicht verwunderlich; hier gab es keine Unterschiede zu der schöpferischen Atmosphäre im Sojuzmultfilm jener Jahre. Das war ein wichtiger Grund für die regelmäßige Zusammenarbeit unserer Studios. Vor mir arbeiteten im DEFA-Trickfilmstudio die Regisseure F. Chitruk, W. Kurtschewski, E.

Gamburg sowie viele unserer Zeichner und Trickfilmer.

Nicht selten in jenen Jahren waren auch Moskaubesuche durch Regisseure, Zeichner, Trickfilmer des DEFA-Trickfilmstudios. Im Sojusmultifilm-Studio und im Haus des Kinos wurden deutsche Animationsfilme gezeigt, Treffen und

»Der fallende Schatten«, 1984

Diskussionen organisiert. Die Filme des DEFA-Trickfilmstudios waren gekennzeichnet durch eine große Vielfalt von Genres und Stilen. Mythologische, klassische, phantastische, moderne und humoristische Sujets für Kinder und Erwachsene wurden in verschiedenen Stilen und Technologien realisiert. Virtuos war die Meisterschaft der Gestalter von Silhouettenfilmen, wunderschöne Kinderfilme schienen manchmal zu didaktisch durch den großen Textanteil des Erzählers. Bei jeder Aufführung gab es natürlich eigene Stars, wie z.B. »Der ruhmreiche Ritter Schnapphanski«, der sich durch die Leichtigkeit der modernen Grafik, Humor und »echte Animation« auszeichnete. In manchen Puppentrickfilmen spürte man den Stil der nördlichen Renaissance. Das Programm des DEFA-Trickfilmstudios konnte man mit keinem Programm anderer Studios verwechseln. Dieses Studio hatte ein unnachahmliches Profil. Das hat die Massen der Animationsfilmanhänger in den Saal gelockt.

Die Klassiker und jungen Meister des DEFA-Trickfilmstudios hatten sich beim näheren Kennenlernen als sympathische Menschen erwiesen, die beim Frühstück in der gemütlichen Kantine frei über alles redeten, über Neuigkeiten, Politik,

Kinofestivals, Ausstellungen. Mir schien es aber manchmal, daß das ganze ernsthafte, dramatische Leben weit entfernt vom Studio existierte und daß das Studio ein untrennbarer Teil des wunderschönen Dresdens mit seinem warmen Herbst und seinem ruhigen Lebensrhythmus war. Unterdessen sind gerade in dieser Zeit (Ende 1979) unsere Panzer in Afghanistan eingerollt. Als ich meine Freunde in Berlin besuchte, habe ich im BRD-Fernsehen gesehen, wie unsere Diplomaten in allerlei Diskussionen sich zu rechtfertigen versuchten (ohne Hoffnung, dabei jemanden zu überzeugen). Ich habe ständig Drohungen seitens der USA und der UdSSR über die Stationierung von Nuklearraketen direkt einander gegenüber gehört, man mußte annehmen, daß die Plätze dafür bereits vorbereitet wurden - nicht weit vom DEFA-Studio in Klotzsche (unsere Militärbase in Dresden). Das BRD-Fernsehen konnte man in Dresden nicht empfangen und die Einwohner der Stadt, schien mir, waren nicht so nervös wie die Einwohner von Berlin. Im Gegenteil, alle Mitarbeiter des Studios hatten begonnen, Papier- und Holzengel zu basteln, die sie sich kurz darauf gegenseitig schenkten. Die Atmosphäre der freundlichen Gemeinschaft im Studio mit lustigen Festen und Tänzen war mir bekannt und angenehm. Manchmal gab es Sportfeste mit Rennen rings ums Studio, Schießen und Freibier. Ähnliches hatten wir auch in unserem Moskauer Studio.

Nach dem Lärm und Durcheinander des Sojusmultifilm jener Jahre erschien mir das DEFA-Trickfilmstudio etwas behäbig. Bald aber habe ich mich vom Gegenteil überzeugt, als unser Trickfilmer Manfred Henke (gleichzeitig auch unser Aufnahmeleiter) mir sagte, daß der Aufnahmeplan in der Puppenfilm-Gruppe 6 Meter pro Tag und



Trickfilmer vorsieht - in Moskau waren das nur 2,5 Meter. Dabei waren im DEFA-Trickfilmstudio weniger

Leute beschäftigt als im Sojusmultifilm. Am Anfang hatte ich mich über die Vereinigung mehrerer Berufe gewundert, aber nach ein paar Jahren ist man auch in Rußland dazu übergegangen, als man anfang, über Wirtschaftlichkeit und Interessiertheit nachzudenken.

Der Film »Der Soldat und der Garten« gehört seinem Genre nach am ehesten, denke ich, zur Antikriegsfilmparabel oder sogar zum Filmplakat. Der Film ist auch Dokument seiner Zeit mit einfachen Symbolen - zerstörte und wiederhergestellte Quelle, Ratten, junge Sprößlinge und ein Soldat mit einem kleinen Mädchen auf den Händen im Finale (der Drehbuchautor ist S. Listov). Den Film haben wir in einer dem Genre entsprechenden lakonischen oder sogar asketischen Stilistik realisiert, grafisch, im abstrakten Raum, begleitet von einer leisen, einfachen Melodie (Komponist ist W. Kasenin). Horst Tappert hat gemeinsam mit seinem Assistenten M. Beier alle Flachfiguren und Hintergründe hergestellt. Der Film war deshalb nicht teuer. Aber das Suchen nach einer präzisen Stilistik, nach einer Geschlossenheit der Darstellung und der Bewegung sowie die minimale Anzahl der Teilnehmer in der Aufnahmegruppe machten die Arbeit spannend und intensiv. Während der Aufnahmearbeiten zu diesem Film wurde ich immer mehr von der Fehlerhaftigkeit unserer traditionellen Vorstellungen jener Jahre über Prinzipien und Ziele gemeinsamer Produktion von Animationsfilmen überzeugt. Die Idee irgendeiner Zusammengehörigkeit der Länder, die sich an einer Koproduktion beteiligten - ob es die gemeinsame Vergangenheit oder die Zusammenarbeit in der Gegenwart war - habe ich früher für nicht obligatorisch gehalten und denke das auch noch heute. Die wichtigste Aufgabe der gemeinsamen

Filmproduktion ist die Vereinigung schöpferischer und wirtschaftlicher Kräfte der Studios verschiedener Länder zur Lösung komplizierter, umfangreicher Projekte, die über die Kraft eines Studios hinausgehen. Diese meine Überlegungen habe ich den damaligen Direktoren des DEFA-Trickfilmstudios, Herrn Kernicke und Herrn Schade mitgeteilt. (Der Wechsel der Direktoren erfolgte während der Drehaufnahmen zu unserem Film.) Sie hatten nichts gegen eine solche Fragestellung, genauso wie auch die Leiter von Sojusmultifilm - im Gegenteil, alle waren einverstanden.

In vier Jahren erhielt Sojusmultifilm aus dem DEFA-Trickfilmstudio ein Drehbuch »Sijawuschs Schatten« von Werner Heiduczek im Stil einer orientalischen Legende. Dieses Drehbuch wurde mir angeboten, wahrscheinlich erinnerte man sich an meine Aussagen über die Prinzipien einer Koproduktion. Wie man so sagt »Träume vorsichtig - es kann dir geschehen.« Das Manuskript war etwas schwerfällig und wortreich, aber mich hat die Idee sehr interessiert, die gegenseitigen Beziehungen zwischen einem Künstler und einem Herrscher sowie die Umwandlung einer mit der Macht ausgestatteten Persönlichkeit zu zeigen. Die Darstellung des altertümlichen Orients versprach außerdem das Auffüllen des Films mit exotischem Schauspiel. Werner Heiduczek hatte keine Erfahrungen mit Animation, deshalb war er einverstanden, daß sein umfangreiches Drehbuch durch unseren erfahrenen Drehbuchautor und Theaterdramaturg Viktor Slawkin überarbeitet wurde. Mit Viktor Slawkin hatte ich damals gerade den Film »Schwarzweißes Kino« beendet. Dieser Film erhielt bereits erste Auszeichnungen während der Festivals in Zagreb, Espinho und Hiroshima. Durch diese Erfolge beflügelt, haben wir diese neue, noch umfangreichere

Arbeit begonnen.

»Der fallende Schatten«, 1984

Das Drehbuch wurde in die Sprache der Plastik, Pantomime und der Aktion umgesetzt. Es wurde lakonischer und umfaßte nur noch 20 Minuten, bewahrte aber seinen Maßstab und den monumentalen Charakter, die das Manuskript von Werner Heiduczek kennzeichneten. Selbstverständlich wurde die Arbeit in allen Etappen mit den Redakteuren des DEFA-Trickfilmstudios diskutiert und abgestimmt.

Bei unserer ersten gemeinsamen Filmproduktion hat uns Hannelore Holz sehr geholfen, beim zweiten Film hat Katharina Benkert sehr aktiv mitgewirkt, die übrigens den Namen »Fallender Schatten« vorgeschlagen hat, nachdem wir den gesamten Text und alle Namen aus dem Film ausgeschlossen hatten. Als Katharina Benkert in der Etappe der Abschlußarbeiten zum Drehbuch und der Übergabe an die Filmproduktion in Moskau war, hat sie in der Nacht vor der Sitzung des gemeinsamen künstlerischen Ausschusses so viele Varianten für den Namen des Filmes ausgedacht, daß damit zwei Blatt Papier beschrieben waren. Daraus haben wir dann den besonders passenden, mehrdeutigen und noch dazu in beiden Sprachen gut klingenden Namen »Fallender Schatten« ausgewählt.

Die Realisierung dieses Projektes erforderte sehr große Kräfte und Mittel - die richtige Aufgabe für eine Koproduktion. Es wurde beschlossen, die Dreharbeiten in dem größten Atelier des Puppenstudios von Sojusmultifilm in Moskau durchzuführen. Dieses Puppenstudio war damals in einer ehemaligen Kirche (die jetzt wieder als solche genutzt wird) untergebracht. Das

Atelier umfaßte die gesamte Kuppel der Kirche und sollte die zukünftigen Städte, wie sie im Drehbuch beschrieben waren, in sich aufnehmen.

Gigantische Bauwerke, unzählige Mengen von Sklaven und grausame Aufseher, schreckliche Baumaschinen, die an Monster erinnerten, ein unendlich in den Himmel wachsender Turm, der dem von Babylon ähnelte - das alles waren Symbole des Bauens mit verlorengangenen Verstand, des Schaffens nicht für menschliches Glück, sondern zum Beweis der eigenen Überlegenheit.

Wir strebten danach, in allegorischer Form, aber mit maximaler Klarheit und Ausdruckskraft, die Welt menschlicher Leidenschaften und die vernichtenden Ergebnisse einer Tätigkeit ohne hohes Ziel, ohne mit Vernunft zu regieren, zu zeigen.

Bei der Auswahl der Symbol- und Metaphorensprache des Films haben wir einige bekannte Sinnbilder der Renaissance-Epoche in die Orientstilistik eingeführt. Der allgemeinmenschliche Sinn der Handlung wird durch den tiefen, manchmal unendlichen Raum, durch deutliche Plastik der Charaktere, strenge Farbgebung und Ausgewähltheit der Details unterstützt.

Bei allem oben gesagten hatten die Ideen des Drehbuches und das Projekt ihrer Umsetzung in die Bildsprache und Bildgestaltung einen deutlich antitotalitären Charakter. Es ist denkbar, daß einige Jahre zuvor solche Ideen ein Verbot seitens unseres Filmministeriums hätten hervorrufen können.

Es näherte sich aber die Zeit der Perestroika und die Ideen der Demokratie, die Suche nach neuen Gesellschaftsformen machten die Beamten in der Kunst etwas toleranter zu solchen Projekten. Um so

mehr wiederholte mehrmals unser Minister der Kinematographie: »So wie die Zeit, so auch die Zensoren«. Geholfen hat dem Film auch seine Entfernung in den altertümlichen Orient sowie eine gewisse Verschlüsselung der Gestalten. Wie es auch war, das Drehbuch, die Skizzen der Gestalten, die Szenenbilder sowie das gesamte Umsetzungsprojekt wurden durch beide Seiten bestätigt und die Arbeiten zum Film wurden fortgesetzt

Eine gemeinsame Realisierung kann selbstverständlich nicht die Anteile beider Kinostudios zu gleichen Teilen bedeuten. Weil in diesem Projekt der Regisseur und die Zeichner (es gab 3 Zeichner - E. Livanova, W. Dudkin und A. Melik) Mitarbeiter von Sojusmultifilm waren, wurden die Hauptpuppengestalten in den Werkstätten des Moskauer Studios unter deren täglicher Aufsicht realisiert und die Puppen aus dem Hintergrund: Stadteinwohner, Soldaten, Sklaven, Pferde, Kamele (ein Teil der Puppen mußte in 2 Größen vorhanden sein - in normaler Größe 25-30 cm hoch und in verkleinerter Form 5-7 cm hoch) sollten in den Werkstätten des DEFA-Trickfilmstudios hergestellt werden. Was die Szenenbilder betrifft, so wurden hier mit der Ausführung der feinsten Arbeiten - des durchscheinenden Palastes aus durchsichtiger Plaste, dem Höhepunkt des Schaffens unseres Helden vor seiner Umwandlung in einen Herrscher - die Meister des DEFA-Trickfilmstudios beauftragt. Dort wurden auch große und kleine Requisiten hergestellt: Öfen, Ritterrüstungen, Waffen usw. In Moskau baute man sperrige Türme, Festungen und Interieur. Zum Anfang der Filmproduktion sind Kisten mit Farben, Pinseln, Klebstoff und anderen wertvollen Materialien aus Dresden zu Sojusmultifilm gekommen und zum Anfang der Dreharbeiten die Dosen

mit den ORWO-Filmen.

Die Musik zum Film schrieb unser Komponist ungarischer Herkunft Sandor Kallosch. Er hat seine Aufgabe genau verstanden - die Musik hat nicht nur die poetische, durchsichtige Atmosphäre der orientalischen Legende geschaffen, sondern auch geholfen, die Ideen des Filmes verständlich zu machen. Zur Musikaufzeichnung sind wir nach Dresden gefahren. Deutsche Musiker haben schnell den richtigen Toneinsatz gefunden, die Musik klang zärtlich und stark. Die Aufzeichnungen erfolgten am Ende des Sommers. Ein Teil der Musiker war wahrscheinlich noch nicht aus dem Urlaub zurückgekommen, sie wurden durch Musikstudenten ersetzt. Und beide Flötespielerinnen waren noch ganz junge Schülerinnen. Sandor war sehr aufgeregt. Für das Filmfinale mußte ein Solo für Flöte aufgezeichnet werden. Sandor rannte aus dem Aufzeichnungsraum zu den Musikern und zurück - das sind doch keine professionellen Musiker! Aber in der letzten Finalszene spielte das Mädchen wunderbar rein und rührend. Wir alle waren begeistert. Diese leichte Melodie für eine Flöte wurde später im Finale mit der Darstellung des auf Leonardo-Flügeln schwebenden und sich langsam im weißen Himmel auflösenden Meisters vereinigt.

Bei dem damaligen Aufenthalt in Dresden waren mit uns zusammen auch der Zeichner W. Dudkin und der Animator W. Schilobrew, zu deren Aufgaben auch die Zusammenarbeit mit den Meistern der Szenenbild- und Puppen-Werkstätten des DEFA-Trickfilmstudios gehörte. Die Szenenbilder und Puppen wurden sehr sorgfältig ausgeführt, getreu den Skizzen und Zeichnungen. Mit großem Geschmack wurden Stoffe ausgewählt und Kostüme genäht. Im Unterschied zum Moskauer Studio, wo



## Der Puppenfilm ist tot, es lebe der Puppenfilm

### Gedanken zum Puppentrickfilm in Dresden heute

Der einmaligen Faszination des Drehens eines Puppentrickfilmes kann ich mich schwer entziehen. Mit seinen vielfältigen Wurzeln im menschlichen Leben, in der Kultur und Kunst begeistert er mich bis heute. Als Kameraassistent habe ich 1960 im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden meine Arbeit begonnen und sie als Kameramann, Regiekameramann und Regisseur in vielen Filmen unter Beweis stellen können - auch heute drehe ich noch Puppentrickfilme. Will man aber den Menschen begegnen, denen es gelingt, jene Puppentrickfilm-Faszination zu bewirken, so muß man in ein Atelier gehen.

Ich gehe in Gedanken noch einmal im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden den Gang an der Vorführung vorbei und stehe vor einer stählernen Ateliertür, über der eine rote Lampe leuchtet. Es wird gedreht!! Mit größter Vorsicht drücke ich die Klinke herunter und ziehe gleichzeitig die Tür zu mir. Durch den kleinen Spalt trete ich ein, schließe die Tür sofort wieder, damit kein Lichtschimmer in den Raum gelangen kann.

Jetzt stehe ich im Atelier, vor mir dicke schwarze Vorhänge, hinter mir die verschlossene Tür. Es ist absolut dunkel und sehr still. Dieser Moment ist an innerer Spannung nicht zu überbieten. Ich möchte die Arbeit nicht stören, aber neugierig bin ich auch. Zwischen dicken schwarzen Vorhängen suche ich einen Spalt und schiebe mich einen halben Schritt in das Atelier. Wieder bleibe ich stehen, um nach einer gewissen Zeit der Adaption meiner Augen an

die Dunkelheit ein Zentrum im Raum zu entdecken. Es fällt mir nicht leicht, einen geordneten Punkt zwischen Stativen, Böcken, Dekorationen, Stützen, Zwingen, Tuten, Rahmen, Kasch's, Lampen und der Silhouette des Animators zu finden. Dazwischen stehen die Trickfiguren gut im Licht. Die Kamera surrt - ein Bild wird ausgelöst. Der Animator geht an die Figur, seine Konzentration ist auf die nächste zu animierende Phase gerichtet. Seine Hände verharren, wie beschwörend, vor der Figur ... Er wird wieder und wieder eine Phase bewegen und ein Bild davon aufnehmen. Ein Film wird entstehen.

Es ist schon etwas Besonderes, daß das Bild, das ich von der ersten Begegnung mit dem Puppentrickfilm, von den Ateliers und vor allem von den Filmleuten hatte, unvergeßlich geblieben ist. Ein spannender Moment war für mich z.B., den Kameraleuten zuzusehen, wie sie eine Einstellung einleuchteten. Rückblickend denke ich, daß die Begegnung mit ihrer Arbeitsweise, ihren Gedanken zum Film und



zur Zeit, ein sehr wichtiger Baustein für meine Arbeit

waren und noch sind.

Denn sehr viele Überlegungen zum Film sind nötig - die Auswahl der Geschichte, ihre Erzählweise im Animationsfilm, die Gestaltung der Figuren und des Szenenbildes, die Sprache und Musik, der Rhythmus des Filmes, die Montage, der Charakter und die Animation der Figuren, die Suche nach der größtmöglichen Ausdrucksstärke, die genaue Wahl der Mittel für eine bestimmte Bildsprache, Objektive, Filter, Farbe, Filmtricktechniken und Lichtgestaltung und vieles andere mehr. Immer besteht die Absicht, auch in den kleinsten Details des Films das Thema einfließen zu lassen. Und wie viele solcher Überlegungen hat es gegeben, die alle in den Erfahrungsschatz des Machens von Puppenfilmen eingegangen sind. Dieser Erfahrungsschatz ist enorm groß, er verbirgt sich in den einzelnen Berufen und besonders in der gemeinsamen Arbeit am Film, im gemeinsamen Sehen, Fühlen und Erleben. Welche Freude und was für ein Vergnügen hat diese Arbeit gemacht!

Davon lebt der Puppenfilm noch heute.

Drehstab Kurt Weiler, 1988

Ein Gruppenbild vom Drehstab Kurt Weiler, am Tag der letzten Klappe, im Februar 1988 aufgenommen, zeigt einen optimal zusammengesetzten Drehstab für Puppentrickfilme im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden. Der Film: »Zeus, Adler, Mistkäfer« war abgedreht. Von rechts - Animator: Thomas Stephan, Szenen- und Puppengestalterin: Martina Großer, Schnittmeisterin: Eva d'Bomba, Produktionsleiterin: Helga Kurth, Regisseur: Kurt Weiler, Kameramann: Rolf Hofmann und der Beleuchter: Michael Höfer.

In wenigen Worten ist das Bild des Puppenfilms in Dresden nach der Auflösung des DEFA Studios für Trickfilme durch die Treuhand nicht zu beschreiben.

Fast alle Mitarbeiter des Studios wurden 1991/92 entlassen, die Ateliers geräumt und die Produktion von Puppentrickfilmen eingestellt. Im Dezember 1991 haben wir die Künstlergemeinschaft HYLAS-TRICKFILM DRESDEN gegründet. Heute produziert und vertreibt unser Trickfilmstudio Puppenfilme für Kinder und Erwachsene. Diese Tatsache ist nur dadurch zu erklären, daß die Gründer der Gemeinschaft dem Puppentrickfilm treu bleiben wollten.

Uns erschien es möglich, mit den Filmförderungen Deutschlands, besonders aber der kulturellen Filmförderung in Sachsen, den Puppentrickfilm weiter professionell betreiben zu können.

Der Neuanfang der Puppentrickfilmproduktion in Dresden begann für uns 1992. Die Landesregierung Sachsen förderte unseren ersten Film "Von der Fee, die Feuer speien konnte". Ohne unseren Entschluß und diese Filmförderung wäre der professionelle Puppenfilm in Dresden heute tot! Auf dem Weg zur Selbständigkeit mußten wir uns ein Atelier außerhalb des ehemaligen DEFA-Studios für Trickfilme suchen und einrichten. Das Kulturamt Dresden hat uns sehr großzügig geholfen und uns einige Museumsräume des Martin-Andersen-Nexö-Hauses in Bühlau zur Verfügung gestellt. In den ungeheizten, aber wunderbar ruhigen Räumen drehten wir unseren ersten Film als eigene Produzenten. In dieser schwierigen Zeit waren persönlicher Rat und Beistand eine unschätzbare Hilfe. Allen, die uns beim Drehen unseres ersten Filmes geholfen

haben, möchten wir danken. Bisher wurden durch HYLAS-TRICKFILM DRESDEN zwei Puppentrickfilme für Kinder gedreht: »Von der Fee, die Feuer speien konnte«, C 1992 und »Wie der Mistkäfer Bernhard zu Verstand kam«, C 1995.

In der Produktion befindet sich der Puppenfilm

für Kinder "Die glückliche Familie" nach einer Erzählung von Hans Christian Andersen. Ende des Jahres 1997 ist mit seiner Fertigstellung zu rechnen. Er wird durch die kulturelle Filmförderung Sachsens und durch die Sächsische Landesanstalt für Privaten Rundfunk und Neue Medien gefördert. In Vorbereitung sind weitere Kinderfilme.

Mit den fertiggestellten Filmen haben wir eine bemerkenswerte und schöne Resonanz hier und über die Grenzen Deutschlands hinaus gefunden. Unsere Filme wurden ausgewählt für die großen Festivals in Hiroshima, Chicago, Frankfurt/Main, Hyderabad in Indien, Kairo, Espinho in Portugal, Uppsala, Teheran, Montevideo, Gera und Taipeh in Taiwan. Für die kleinen Zuschauer in Taiwan, auf Wunsch des Festivals, stellte das Sächsische Staatsministerium für Wirtschaft und Kunst eine Kopie des Films »Wie der Mistkäfer Bernhard zu



Das Leben ist  
virtuell



»Feuer des Faust«

Regie: Katja Georgi

Gestaltung: Horst Tappert

Willibald Hofmann

Klaus Enzikat

Kamera: Peter Pohler

## Das Leben ist virtuell

Das Leben ist virtuell. Die virtuelle Oberfläche bestimmt unser Leben. Wir trauern um Lady Di, jedes Kind kennt die Rolling Stones. Gelingt es einem Künstler, mit seiner Kunst an die Oberfläche zu gelangen und sich in das Bewußtsein der Massen zu graben, ist er POP(-ulär). Dies schaffen nur einige Auserwählte, und Animationsfilm scheint dafür wohl nicht das richtige Genre zu sein. Sieht man davon ab, daß selbst die Rolling Stones in ihren Videoclips nicht mehr ohne die Raffinesse des Filmtricks auskommen, erscheint im Gegensatz dazu die Zukunft des sogenannten künstlerischen Animationsfilmes düster. Trotzdem wächst die Zahl derer, die mit animierten Gegenständen bzw. Figuren ihren Lebensunterhalt bestreiten wollen.

Vielleicht liegt es daran, daß das Endprodukt Film so viele Künste miteinander vereint. Oder weil man glaubt, alles in der Hand zu haben. Schließlich erschafft der Filmemacher seine Figuren nicht nur im Drehbuch. Er hat sogar die Möglichkeit, ihre äußere Gestalt selbst zu bestimmen und diese perfekt zu bewegen. Keine überhöhten Gagen und Allüren irgendwelcher Stars würden je sein Projekt gefährden. Man produziert in einer Miniaturwelt. Und dennoch steht diese Kleinheit dem Genre oft selbst im Weg. Der Unterschied zu den »Großen« ist eklatant - die können mit Gefühlen spielen. Geschichten, dargestellt mit Puppen, fallen zumeist als große Platitüden über das Leben oder die Welt an sich aus. Oder sie sind eine Aneinanderreihung vermeintlich komischer Ereignisse. Ausnahmen bestätigen natürlich auch hier die Regel. Das Leben (oder der Film) ist voller Emotionen, selbst in einer noch so fremden Filmwelt hat der Zuschauer das Bedürfnis, Geschichten über Menschen, zumindest doch über menschliche Verhaltensweisen zu sehen - von Sex bis Crime.

Und genau das findet in Filmen mit Puppen äußerst selten statt. Sicher läßt sich nicht ohne weiteres die große Liebesgeschichte mit Puppen erzählen. Zumindest wenn es um die fleischlichen Bedürfnisse der Liebe geht, könnte deren Darstellung mit Puppen ein peinliches Unterfangen werden. Aber - der Versuch muß erst gemacht werden. Immerhin besteht die Chance, den Liebesakt nicht nur zu erzählen, sondern eine eigene Form dafür zu kreieren. Im Animationsfilm mit Puppen ist alles möglich und wenn man es nur stark genug behauptet, traut sich der Zuschauer auch in diese Welt. Der sogenannte »Puppenfilm« hat wahrscheinlich nur dann eine Überlebenschance, wenn er sich, adäquat zum großen Bruder Spielfilm, interessanten Geschichten zuwendet und die leblosen mechanischen Konstruktionen, die wir als Puppen bezeichnen, zu ernstzunehmenden Figuren auf der Leinwand werden. Dabei steht ihnen die betriebsimmanente Skurrilität, sei es im Aussehen oder in ihren Bewegungen, keinesfalls im Wege.

An der uns täglich umgebenden Realität sollte die Kunstwelt des

Animationsfilmes sowieso nicht interessiert sein. Spannend wird dieses Genre doch immer dann, wenn es mit Fiktionen und einer vorgetäuschten Realität zu spielen vermag. Wenn der Filmemacher mit seinen Mitteln im Sinne der zu erzählenden Geschichte spielt. Dies setzt die Beherrschung der Mittel voraus. Wenn man einmal davon absieht, daß der Filmemacher etwas von Kamera und Lichtführung verstehen und in der Lage sein sollte, seine Akteure auch in Bewegung zu setzen, so fängt dieses Spiel doch im Kopf an. Ausgehend



# Filmografie



»Atelier-Szene«

# Filmografie der in den Beiträgen genannten

Hemmschuh Puppentrickfilm / 216  
m - sw

AD: 2.10.1953  
DB: Johannes Hempel  
DR: Erich Legler  
RE: Johannes Hempel  
KA: Rolf Sperling  
MU: H.W. Wiemann  
BA, PG, PF: Johannes Hempel  
SC: Manfred Porsche  
TO: Günter Lambert  
PL: Irmgard Becker  
SP: ohne  
1953

Frau Holle Puppentrickfilm / 782 m - fa

AD: 15.10.1953  
DB: Johannes Hempel  
TE: Martin Remané  
DR: Erich Legler  
RE: Johannes Hempel  
KA: Rolf Sperling  
MU: H.W. Wiemann  
BA, PG, PF: Johannes Hempel  
BD: Manfred Porsche  
TO: Günter Lambert  
PL: Irmgard Becker  
1953

Streichholzballade Puppentrickfilm / 428  
m - sw

AD: 13.11.1953  
DB: Johannes Hempel  
SZ: Wolfgang Kohlhaase  
DR: Rudolf Schmalz, Erich Legler  
RE: Johannes Hempel  
KA: Rolf Sperling  
MU: H.W. Wiemann  
BA: Johannes Hempel  
PG: Gerhard Behrend  
PF: Johannes Hempel, Herbert K. Schulz,  
Rosemarie Küssner  
SC: Manfred Porsche  
TO: Günter Lambert

PL: Irmgard Becker  
SP: (Leierkastenmann)  
1953

Till Eulenspiegel und der Bäcker von  
Braunschweig  
Puppentrickfilm / 674 m - fa

AD: 13.8.1954  
DB: Johannes Hempel  
SZ: Martin Remanç, Johannes  
Hempel  
DR: Erich Legler  
RE: Johannes Hempel  
KA: Rolf Sperling  
MU: H.W. Wiemann  
BA: Johannes Hempel  
PG: Gerhard Behrend  
PF: Johannes Hempel, Rosemarie  
Küssner,  
Herbert K. Schulz  
SC: Manfred Porsche  
TO: Günter Lambert  
PL: Irmgard Becker  
SP: Robert Trösch, Gustav Müller,  
Gerda Zückler  
AZ: I. Kultur- und  
Dokumentarfilmwoche Leipzig  
1955, Preis des Clubs der Filmschaffenden  
1954

Das vergessene Püppchen  
Puppentrickfilm / 271 m - fa

AD: 18.5.1956 - Drehbeginn: 1955  
DB: Johannes Hempel  
SZ: Wolfgang Jobst  
DR: Erhard Mai  
RE: Johannes Hempel  
KA: Rolf Sperling  
MU: Heinz-Friedrich  
Heddenhausen  
BA: Johannes Hempel  
PG: Gabriele Otto  
PF: Günter Rätz, Rosemarie  
Küssner, J  
ürgen Berndt, Jutta Ziller,  
Herbert K.

SC: Schulz, Charlotte Loßnitzer  
TO: Wera Cleve  
PL: Horst Philipp  
SP: Rudolf Urban  
ohne  
1956

Bauer Sorglos Puppentrickfilm / 318  
m - fa

AD: 19.4.1957  
DB: Johannes Hempel  
SZ: Erhard Barth  
DR: Erhard Mai  
RE: Johannes Hempel  
KA: Helmut May  
MU: H.W. Wiemann  
BA: Gerhard Hempel  
PG: Wolfgang Behrend  
PF: Günter Rätz  
SC: Wera Cleve  
TO: Horst Philipp  
PL: Rudolf Urban  
1956

Der heimliche Weg  
Puppentrickfilm / 305 m - fa

AD: 19.4.1957  
DB: Kurt Weiler  
SZ: Sonja Günther  
DR: Erhard Mai  
RE: Kurt Weiler  
KA: Erich Günther  
MU: Hans Hendrik Wehding  
BA: Heinz Dreher  
PG: Gabriele Otto  
PF: Kurt Weiler, Robert Pfützner,  
Rita Schulze  
SC: Wera Cleve  
TO: Horst Philipp  
PL: Rudolf Urban  
SP: (Erzählerin) Charlotte Gruner  
1956

Fips der Störenfried  
Puppentrickfilm / 198 m - fa

AD: 16.8.1957  
DB: Johannes Hempel  
SZ: Wolfgang Jobst

DR: Rudolf Thomas  
RE: Johannes Hempel  
KA: Helmut May  
MU: Heinz-Friedrich  
Heddenhausen  
BA: Johannes Hempel  
PG: Gabriele Otto  
PF: Jürgen Berndt, Charlotte  
Loßnitzer,

Rosemarie Küssner  
SC: Ingeborg Münch  
TO: Horst Philipp  
PL: Rudolf Urban  
SP: ohne  
1957

Schnaken und Schnurren II. Teil »Das  
Rabennest«

Puppentrickfilm / 152 m - fa

AD: 16.9.1957  
DB: Johannes Hempel  
LV: Nach Wilhelm Busch  
DR: Erhard Mai  
RE: Johannes Hempel  
KA: Helmut May  
MU: H.W. Wiemann  
BA: Johannes Hempel  
PG: Gabriele Otto, unter

Verwendung der  
zeichnerischen Vorlage von

Wilhelm Busch

PF: Günter Rätz  
SC: Wera Cleve  
TO: Horst Philipp  
PL: Rudolf Urban  
SP: Erhard Kionke  
AZ: XII. Internationales Filmfestival  
Karlovy Vary 1960, Diplom  
1956

Schnaken und Schnurren I. Teil  
»Die Rutschpartie«/»Der hohle Zahn«  
Puppentrickfilm / 260 m - fa

AD: 25.10.1957  
DB: Johannes Hempel, Rolf  
Sperling  
LV: Nach Wilhelm Busch  
DR: Erhard Mai  
RE: Johannes Hempel

KA: Rolf Sperling  
 MU: H.W. Wiemann  
 BA: Johannes Hempel  
 PG: Gabriele Otto, unter  
 Verwendung der  
 zeichnerischen Vorlage von  
 Wilhelm Busch  
 PF: Rosemarie Küssner, Günter  
 Rätz,  
 Jürgen Berndt, Jutta Ziller  
 SC: Wera Cleve  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Rudolf Urban  
 SP: Erhard Kionke  
 1956

Das Zauberfaß Puppentrickfilm / 577  
 m - fa  
 AD: 25.10.1957  
 DB: Herbert K. Schulz  
 LV: Gleichnamiges chinesisches  
 Märchen  
 DR: Rudolf Thomas  
 RE: Herbert K. Schulz  
 KA: Wolfgang Schiebel, Erich  
 Günther  
 MU: Guido Masanetz  
 BA: Klaus Eberhardt  
 PG: Willi Hofmann  
 PF: Rosemarie Küssner, Heinz  
 Steinbach,  
 Herbert K. Schulz  
 SC: Wera Cleve  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Rudolf Urban  
 SP: Ferdinand Felsko  
 1957

Jorinde und Joringel  
 Puppentrickfilm / 536 m - fa  
 AD: 4.4.1958  
 DB: Johannes Hempel  
 LV: Gleichnamiges Märchen der  
 Gebrüder Grimm  
 DR: Erhard Mai  
 RE: Johannes Hempel  
 KA: Helmut May  
 MU: Fritz Wenneis

BA: Johannes Hempel  
 PG: Gabriele Otto  
 PF: Günter Rätz  
 SC: Wera Cleve  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Rudolf Urban  
 SP: Irmgard Reichert  
 1957

Teddy Brumm Puppentrickfilm / 381  
 m - fa  
 AD: 19.12.1958  
 DB: Günter Rätz  
 LV: Gleichnamiges Kinderbuch  
 von Heinz

Behling und Nils Werner  
 DR: Ernst Günter Jahnke  
 RE: Günter Rätz  
 KA: Helmut May  
 MU: Guido Masanetz  
 BA: Klaus Eberhardt  
 PG: Willi Hofmann  
 PF: Günter Rätz, Heinz Steinbach,  
 Elfriede Werner  
 SC: Wera Cleve  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Rudolf Urban  
 SP: ohne  
 AZ: VIII. Mannheimer Kultur- und  
 Dokumentarfilmwoche 1959,  
 Anerkennung Internationales  
 Filmfestival  
 Montevideo 1960,  
 Anerkennungsdiplom II.  
 Internationales Puppen- und  
 Marionetten filmfestival  
 Bukarest 1960, Diplom 1958

Petras blaues Kleid  
 Flachfigurenfilm mit Realteil / 203 m - fa  
 AD: 27.3.1959  
 DB: Johannes Hempel  
 SZ: Walter Butthoff  
 DR: Erhard Mai  
 RE: Johannes Hempel  
 KA: Helmut May  
 MU: Siegfried Kurz  
 BA: Johannes Hempel

PG: Gabriele Otto  
 PF: Günter Rätz, Vincent Köhler  
 SC: Ingeborg Münch  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Rudolf Urban  
 SP: ohne  
 1958

König der Tiere Puppentrickfilm / 456  
 m - fa  
 AD: 28.10.1960 - Drehbeginn: 1959  
 DB: Günter Rätz  
 SZ: Peter Neumann  
 DR: Rudolf Thomas  
 RE: Günter Rätz  
 KA: Helmut May  
 MU: Fred Dittrich  
 BA: Klaus Eberhardt  
 PG: Willi Hofmann  
 PF: Günter Rätz, Jörg Herrmann,  
 Gisela Bamberg  
 SC: Wera Cleve  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Gisela Hammer  
 SP: Ferdinand Felsko, Klaus  
 Piontek,  
 Erika Schischke, Sepp Klose  
 AZ: VI. Internationale Kurzfilmtage  
 Tours 1960,  
 Diplom 1960

Die seltsame Historia von den  
 Schiltbürgern  
 Puppentrickfilm / 1988 m - fa  
 AT: Schiltbürger  
 AD: 8.12.1961  
 DB: Johannes Hempel  
 TE: Martin Remané  
 DR: Evelyn Matschke  
 RE: Johannes Hempel  
 KA: Wolfgang Schiebel, Werner  
 Kohlert  
 MU: Wolfgang Hohensee  
 BA: Johannes Hempel, Walter  
 Wallbaum  
 PG: Heinz-Ulrich Krause  
 PF: Ina Rarisch, Werner Krauß,  
 Käte Wolf,

Margitta Jänsch  
 SC: Anita Beyer-Maucksch  
 TO: Horst Kunze, Horst Philipp,  
 Rolf Rolke  
 PL: Gisela Hammer  
 SP: Franz Kutschera, Richard  
 Stamm,  
 Hans-Georg Nowotny, Ina  
 Rarisch, Franz  
 Rarisch, Siegfried Göhler,  
 Hermann  
 Stövesand, Jörg d'Bomba,  
 Werner Krauß,  
 Elfriede Werner  
 1961

Hans Urian holt Brot  
 Handpuppenfilm / 529 m - fa  
 AD: 25.5.1962  
 DB: Gerda Hammer-Wallburg  
 Idee: Lisa Tetzner  
 DR: Klaus Richter de Vroe  
 RE: Gerda Hammer-Wallburg  
 KA: Herbert Brodian  
 MU: Hans Sandig  
 HG: Klaus Eberhardt  
 PG: Dietrich Nitzsche  
 KO: Hannelore Rommel  
 PS: Walter Später, Werner  
 Hammer, Johannes  
 Walter, Hans Claus, Arnim

Rüdiger  
 SC: Gerti Gruner  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Klaus-Dieter Bierhals  
 SP: Ferdinand Felsko, Rudolf Fleck,  
 Traute Richter, Hans-Jürgen  
 Rudolf, Helmut Straßburger,  
 Annemarie Müller  
 1961

Die schöne Olga  
 Puppentrickfilm / 365 m - fa  
 AD: 29.6.1962  
 DB: Monika Anderson  
 SZ: Evelyn Kartier  
 Idee: Hanns Krause  
 DR: Evelyn Matschke

RE: Monika Anderson	PG: Carl Schröder	Jänsch,	MB: Addy Kurth
KA: Gustl Perrin	PS: Walter Später, Werner	Kurt Weiler	BA: Gottfried Reinhardt, Klaus
MU: Conny Odd	Hammer,	SC: Gerti Gruner	Noeske -
BA: Wenzel Köhler	Arnim Rüdiger, Hans Claus	TO: Horst Philipp	PG: Gerd Müller, Dieter Nitzsche
PG: Otto-Gert Müller	SC: Gerti Gruner	PL: Gisela Hammer	PS: Hans Claus, Werner Hammer,
PF: Heinz Steinbach, Elfriede	TO: Horst Philipp	SP: Maximilian Larsen, Gina	Arnim Rüdiger
Werner	PL: Gisela Hammer	Presgott, Gerd E.	SC: Gerti Gruner
SC: Wera Cleve	SP: Gisela Bachmann, Rudolf	Schäfer, Ellen Tiedtke,	TO: Edwin Ruprecht
TO: Horst Philipp	Fleck, Willi Gade,	Siegfried Weiß	PL: Ernst Schade
PL: Gisela Hammer	Siegfried Göhler, Horst	AZ: Prädikat »Besonders wertvoll«	GL: Eberhard Wiedrich
SP: Klaus Piontek, Traute Richter	Schulze,	1964	SP: Dieter Bellmann, Siegfried
1961	Hermann Stövesand,		Göhler, Rolf
	Helmut Straßburger, Richard		Hoppe, Joachim Zschocke
Der Eiserne Heinrich	Weimar	Feffi Kunterbunts Abenteuer I. Teil	1965
Handpuppenfilm / 191 m - fa	1963	Handpuppenfilm / 614 m - sw	
AD: 7.6.1963	Nur ein Märchen ...	AF: Deutscher Fernsehfunk	Vom faulen Töpfer und dem fleißigen
DB: Carl Schröder	Handpuppenfilm / 212 m - fa	AD: 5.6.1964	Wäscher
SZ: Ulrich Speitel	AD: 19.7.1963	DB: Klaus Georgi	Handpuppenfilm / 489 m - fa
DR: Rudolf Thomas	DB: Carl Schröder	SZ: Gerd E. Schäfer, Heinz Draehn	AD: 20.8.1965 - Drehbeginn: 1964
RE: Carl Schröder	SZ: Manfred Schubert, Joachim	DR: Rosemarie Hottenrott	DB: Kurt Weiler
KA: Wolfgang Bergner	Höfler	RE: Klaus Georgi	SZ: Klaus Eidam, Klaus Richter de
MU: Günter Hörig	DR: Rudolf Thomas	KA: Wolfgang Bergner	Vroe
BA: Klaus Eberhardt	RE: Carl Schröder	MU: Addy Kurth	LV: Nach einem burmesischen
PG: Carl Schröder	KA: Wolfgang Bergner	BA und PG: Werner Rataiczky	Märchen
PS: Walter Später, Werner	MU: Guido Masanetz	PS: Walter Später, Werner	DR: Klaus Richter de Vroe
Hammer,	BA: Andreas Reinhardt	Hammer,	RE: Kurt Weiler
Hans Claus, Arnim Rüdiger	PG: Carl Schröder	Arnim Rüdiger, Hans Claus	KA: Erich Günther
SC: Gerti Gruner	PS: Walter Später, Werner	Hanna Knieriem	MU: Gerhard Rosenfeld, MB: Addy
TO: Horst Philipp	Hammer,	TO: Horst Philipp	Kurth
PL: Gisela Hammer	Arnim Rüdiger, Hans Claus	PL: Gisela Hammer	BA: Achim Freyer
SP: Rudolf Fleck, Erika Schischke,	SC: Gerti Gruner	SP: Horst Schulze, Thea Elster, Karl	PG: Achim Freyer
Charlotte	TO: Horst Philipp	Brenk,	PS: Werner Hammer, Walter
Friedrich, Willi Gade, Host	PL: Gisela Hammer	Hans Kiessler, Lydia Billiet	Später,
Schulze	SP: Rolf Herricht	1963	Arnim Rüdiger, Hans Claus
1962	1963	Die Rebläuse Handpuppenfilm / 345	SC: Gerti Gruner
Der Teufel mit den drei goldenen Haaren	Das tapfere Schneiderlein	m - fa	TO: Horst Philipp
Handpuppenfilm / 571 m - fa	Puppentrickfilm / 897 m - fa	AT: In vino veritas	PL: Ernst Schade
AD: 17.1.1964	AD: 17.4.1964	AD: Drehbeginn: 1964	GL: Eberhard Wiedrich
DB: Carl Schröder	DB: Kurt Weiler	DB: Rudolf Thomas	SP: Otto Stark, Siegfried Weiß,
SZ: Gottfried Jürgas	SZ: Klaus Eidam	SZ: Rudolf Thomas, Wolfgang	Klaus Piontek,
LV: Gleichnamiges Märchen der	DR: Rudolf Thomas	Röder	Axel Triebel, Else Wolz, Gina
Gebrüder Grimm	RE: Kurt Weiler	(Rahmenhandlung)	Presgott
DR: Klaus Richter de Vroe	KA: Erich Günther	TE: Rudolf Thomas	1965
RE: Carl Schröder	MU: Gerhard Rosenfeld	DR: Klaus Richter de Vroe	Steinzeitlegende
KA: Wolfgang Bergner	BA: Achim Freyer	RE: Rudolf Thomas	Handpuppenfilm / 280 m - fa
MU: Guido Masanetz	PF: Robert Pfützner, Margitta	KA: Wolfgang Bergner	AD: 6.5.1966
BA: Klaus Eberhardt		MU: Conny Odd	DB: Herbert Löchner

SZ: Manfred Bartz, Herbert Löchner, Rudolf Thomas  
 TE: Rudolf Thomas  
 DR: Rudolf Thomas  
 RE: Herbert Löchner  
 KA: Wolfgang Bergner  
 MU: Conny Odd, MB: Addy Kurth  
 BA: Herbert Löchner  
 PG: Gerd Müller  
 PS: Werner Hammer, Walter Später, Arnim Rüdiger, Hans Claus  
 SC: Gerti Gruner  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Eberhard Wiedrich  
 SP: Joachim Zschocke, Siegfried Göhler, Rolf Hoppe, Dieter Bellmann 1965

Heinrich der Verhinderte  
 Puppentrickfilm / 432 m - fa  
 AD: 11.11.1966 - Drehbeginn: 1965  
 DB: Kurt Weiler  
 SZ: Kurt Weiler, Klaus Richter de Vroe, Erich Günther  
 DR: Katharina Benkert  
 RE: Kurt Weiler  
 KA: Erich Günther  
 PG: Achim Freyer  
 PS: Margitta Jänsch  
 SC: Gerti Gruner  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Eberhard Wiedrich  
 SP: Axel Triebel (Kommentar), Hans Kopprasch, Gerti Gruner (Sprechgeräusche)  
 GE: Anneliese Jähne 1966

Dornröschen Puppentrickfilm / 615 m - fa  
 AD: 9.2.1968 - Drehbeginn: 1965

DB: Katja Georgi  
 LV: Märchen der Gebrüder Grimm  
 DR: Katharina Benkert  
 RE: Katja Georgi  
 KA: Helmut May  
 MU: Horst Elsner, MB: Addy Kurth  
 BA: Gottfried Reinhardt  
 PG: Otto-Gerd Müller  
 PF: Heinz Steinbach, Margitte Jänsch, Jörg Herrmann  
 SC: Eva d'Bomba  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Gisela Hammer  
 SP: Joachim Zschocke 1967

Der Trommler Puppentrickfilm / 715 m - fa  
 AD: 27.6.1969 - Drehbeginn: 1967  
 DB: Günter Rätz - DR: Rudolf Thomas  
 RE: Günter Rätz  
 KA: Manfred Schreyer  
 MU: Manfred Pieper, MB: Addy Kurth  
 BA: Regine Grube-Heinecke  
 PG: Regine Grube-Heinecke, Horst Tappert, Johannes Kotte  
 PF: Heinz Steinbach, Günter Rätz  
 SC: Anita Maucksch-Uebe  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Gisela Hammer  
 SP: Helga Hahnemann 1968

Feffi Kunterbunts Abenteuer XIII  
 »Glückliche Heimkehr«  
 Handpuppenfilm / 740 m - sw  
 AF: Deutscher Fernsehfunk  
 AD: März 1969 - Drehbeginn 1967  
 DB: Werner Hammer  
 SZ: Gerd E. Schäfer  
 DR: Rosemarie Hottenrott  
 RE: Werner Hammer  
 KA: Wolfgang Bergner

MU: Fritz Bogen, MB: Addy Kurth  
 BA: Herbert Löchner  
 PG: Otto Gerd Müller  
 PS: Walter Später, Arnim Rüdiger, Hans Claus, Irene Merzdorf  
 SC: Anita Hebe  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Eberhard Wiedrich  
 SP: Gerd E. Schäfer, Thea Elster, Karl Brenk, Carl Mau, Gertie Eichler-Ehrlich, Willi Gade, Hans Kiessler, Ursula Geyer-Hopfe, Hans Barbara Kopprasch, Siegfried Göhler, Groeger-Augustin, Gina Presgott 1968

Feuerwehr »Felicitas«  
 Handpuppenfilm / 740 m - fa  
 AT: Felicitas I  
 AF: Deutscher Fernsehfunk  
 DB: Jörg d'Bomba  
 SZ: Susanne Dancker  
 DR: Elfriede Täumer  
 RE: Jörg d'Bomba  
 KA: Wolfgang Bergner  
 MU: Manfred Pieper, MB: Addy Kurth  
 BA: Herbert Löchner  
 PG: Horst Tappert  
 PS: Walter Später, Charlotte Claus, Hans Claus, Arnim Rüdiger  
 SC: Eva d'Bomba  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Eberhard Wiedrich  
 SP: Helga Hahnemann, Gina Presgott, Katja Ingeborg Nass, Gerlinde Schulze, Hans Kopprasch, Hans Kiessler, Lothar Krompholz, Peter Groeger 1968

Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen  
 Handpuppenfilm / 854 m - fa  
 AD: 23.1.1970 - Drehbeginn: 1968  
 DB: Rudolf Schrapf  
 SZ: Klaus Georgi  
 LV: Märchen der Gebrüder Grimm  
 DR: Rudolf Thomas  
 RE: Rudolf Schrapf  
 KA: Wolfgang Bergner  
 MU: Walter Hartmann  
 MB: Addy Kurth  
 BA: Klaus Noeske  
 PG: Otto Gerd Müller

Günter Schiffel 1968

Feuerwehr »Felicitas«  
 Handpuppenfilm / 780 m - fa  
 AT: Felicitas IV  
 AF: Deutscher Fernsehfunk  
 DB: Werner Hammer  
 SZ: Susanne Dancker  
 DR: Elfriede Täumer  
 RE: Werner Hammer  
 KA: Wolfgang Schiebel  
 MU: Manfred Pieper  
 MB: Addy Kurth  
 BA: Herbert Löchner  
 PG: Horst Tappert  
 PS: Walter Später, Hans Claus, Arnim Rüdiger, Irene Merzdorf, Barbara Thieme  
 SC: Eva d'Bomba  
 TO: Horst Philipp  
 PL: Ernst Schade  
 GL: Eberhard Wiedrich  
 SP: Helga Hahnemann, Gina Presgott, Ingeborg Eichler-Ehrlich, Gisela Selle, Hans Kopprasch, Hans Kiessler, Lothar Krompholz, Peter Groeger 1968

Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen  
 Handpuppenfilm / 854 m - fa  
 AD: 23.1.1970 - Drehbeginn: 1968  
 DB: Rudolf Schrapf  
 SZ: Klaus Georgi  
 LV: Märchen der Gebrüder Grimm  
 DR: Rudolf Thomas  
 RE: Rudolf Schrapf  
 KA: Wolfgang Bergner  
 MU: Walter Hartmann  
 MB: Addy Kurth  
 BA: Klaus Noeske  
 PG: Otto Gerd Müller

PS: Walter Später, Arnim Rüdiger, Hans Claus	TE: Rudolf Schmal	MU: Karl-Ernst Sasse, MU-DR: Addy Kurth	PS: Käte Beckert, Hans Claus, Arnim Rüdiger, Eberhard Klotzsche
SC: Anitta Uebe	DR: Irmgard Ritterbusch	HG: Heinz Nagel, Heinz Münster	SC: Karola Rose
TO: Horst Philipp	KA: Erich Günther	PG: Horst Tappert	TO: Horst Philipp
PL: Hildegard Kotter	MU: Manfred Pieper, MU DR: Addy Kurth -	PF: Manfred Henke, Käte Wolf	PL: Hildegard Kotter
SP: Klaus Piontek, Katja Kuhl, Gertrud Brendler, Siegfried Göhler, Hermann	PG/BA: Werner Frischmuth	SC: Anita Uebe	SP: Gerti Eichler, Sonja Stokowy, Petra Eichhorn, Katja Kuhl, Horst Kempe, Hans Kopprasch, Friedrich Wilhelm
Stövesand, Gerhard Vogt, Günter Fritsche, Frithjof Hoffmann, Rudolf Schrapf, Reinhold Stövesand (Lieder), Herbert Sievers 1969	PF: Margitta Jänsch, Heiko Ebert	TO: Heinz Kaiser	Junge, Hans Georg Körbel, Brigitte Wähler, Freya Klier, Regina Nitzsche, Steffi Wunderlich, Renate Pick 1974
Jan und Tini / Teil I und II Handpuppenfilm / Je 740 m - fa	SC: Thea Busch	PL: Ingeborg Bissert	Novelle Puppentrickfilm / 386 m - fa
AF: DFF	TO: Heinz Kaiser	KAG: Industrie- und Werbefilm	AT: Goethe-Novelle
RE: Helmut Schreiber	PL: Ingeborg Bissert	SP: Gerry Wolf, Babelsberg	AD: 19.3.1976
DB: Helmut Schreiber	KAG: Industrie- und Werbefilm		RE: Katja Georgi
SZ: Christa Preiss	SP: Gerry Wolf, Babelsberg	Darf ich mitspielen Puppentrickfilm / 333 m - fa	DB: Katja Georgi
DR: Elfriede Täumer		AT: Puck und Katrin II	LV: »Novelle« von Johann Wolfgang von Goethe
KA: Ernst Laude	Bei der Feuerwehr wird der Kaffee kalt Handpuppenfilm / 475 m - fa	AD: 25.10.1974	DR: Hedda Gehm
MU: Henry Kaufmann, MB: Addy Kurth	AD: 20.8.1971 - Drehbeginn: 1970	RE: Ina Rarisch	KA: Helmut May
PG: Otto Gerd Müller	RE: Rudolf Schrapf	DB: Ina Rarisch	MU: Horst Elsner
PS: Roselore Schmidt, Ilse Iwoski (I); Peter Beckert, Hans Claus, Arnim Rüdiger (II)	DB: Rudolf Schrapf	SZ: Rudolf Thomas	BA: Gottfried Reinhardt
SC: Gerti Gruner	SZ: Hannes Hüttner	KA: Michael Börner	PG: Karl Georg Hirsch, Horst Tappert
TO: Ingrid Schernikau	DR: Katharina Benkert	MU: Siegfried Köhler	PF: Eberhard Klotzsche
PL: Hildegard Kotter	KA: Wolfgang Bergner	BA: Horst Tappert, Willibald Hofmann	SC: Anita Uebe
SP: Roselore Schmidt, Gisela Müller, Fritz Ehlert, Helmut Schreiber, Marianne Wünscher, Angela Brunner, Ina Fiedler, Jutta Liebster, Jürgen Berger 1970/DFF	MU: Walter Hartmann, MU-DB: Addy Kurt	PG: Horst Tappert	TO: Horst Philipp
Der Löwe Balthasar Puppentrickfilm / 349 m - fa	BA: Eberhard Wiedrich	PF: Ina Rarisch	PL: Hildegard Kotter
AD: 20.8.1971	FG: Otto Gerd Müller	SC: Eva d'Bomba	SP: Angelika Heine, Carmen-Maja Antoni, Genia Lapuhs
RE: Kurt Weiler	PS: Walter Später, Käte Beckert, Arnim Rüdiger, Hans Claus	TO: Heinz Kaiser	AZ: Prädikat »Besonders wertvoll« 1973
DB: Kurt Weiler, Erich Günther	SC: Anita Uebe, Gisela Peltz	PL: Hildegard Kotter	Feuerwehr Felicitas Handpuppenfilme / 698 m (Folge 7), 819 m (8) - fa
SZ: Christa Koziak	TO: Horst Philipp - PL: Hildegard Kotter	SP: Angelika Heine, Carmen-Maja Antoni, Genia Lapuhs	AT: Folge 7 und 9
	SP: Joachim Glaser, Fred-Arthur Geppert, Peter Hölzel, Siegfried Göhler, Friedrich Wilhelm Junge 1971	SP: Angelika Heine, Carmen-Maja Antoni, Genia Lapuhs	AF: DDR-F, HA Kinder- und Schülerfernsehen
	Clown Ro Puppentrickfilm (Flachfiguren)/ 365 m - fa		SD: 3.12.1975 (7), 11.12.1975 (8)
	AF: DDR-F, Kinderredaktion		RE: Herbert Löchner
	SD: 5.3.1972		DB: Herbert Löchner
	RE: Manfred Henke		SZ: Susanne Dancker
	DB: Manfred Henke		DR: Elfriede Täumer
	SZ: Manfred Henke, Günther Feustel		KA: Wolfgang Schiebel
	DR: Rosemarie Hottenrott		MU: Manfred Pieper
	KA: Manfred Henke		BA: Herbert Löchner
			PG: Horst Tappert
			RE: Stanislav Latal

DB:	Stanislav Latal	1975	AZ:	VII. Kinderfilmwoche der	1977	
DR:	Ladislav Fort, Rudolf Thomas		DDR in Gera	1977, Diplom		
KA:	Rolf Hofmann	Die Schöne und das Tier	der Kinder-Jury.		Drei bauen sich ein Haus	
MU:	Lubomir Fiser	Puppentrickfilm / 687 m - fa	Prädikat »Besonders Wertvoll«		Puppentrickfilm / 704 m - fa	
GS:	Jan Cerny, Ausführung: Klaus Eberhardt,	AT:	1976		AF:	DDR-F, Kinder, Jugend, Sport
	Helena Vesela	AD:	4.2.1977		SD:	1.1.1979 - Drehbeginn: 1977
PF:	Zdenek Vinc, Barbara Thieme, Eberhard Klotzsche	RE:	Katja Georgi	Die Suche nach dem Vogel Turlipan	RE:	Monika Anderson
SC:	Anita Uebe	DB:	Katja Georgi	Puppentrickfilm / 365 m - fa	DB:	Monika Anderson
TO:	Horst Philipp	LV:	Gleichnamiges französisches Märchen	AT:	SZ:	Gerdamarie Preuße
ML:	Frantisek Belfin	DR:	Hedda Gehm	AD:	DR:	Elfriede Täumer
PL:	Karin Böhmer, Vera Henzlova	KA:	Peter Pohler	RE:	KA:	Siegfried Jung
SP:	Wolfgang Dehler	MU:	Horst Elsner	DB:	MU:	Siegfried Köhler
AZ:	VII. Kinderfilmwoche der DDR in Gera 1977,	BA:	Gottfried Reinhardt	TE:	BA:	Volker Hartmann, Bernd Garte
	Diplom des Ministers für Kultur 1975	PG:	Volker Hartmann, Willibald Hofmann,	DR:	PG:	Volker Hartmann, AU: Willibald Hofmann
	Das rote Ahornblatt		Ulrike Röhrich	KA:	PF:	Barbara Thieme, Jan Ehlers, Monika Anderson
	Puppentrickfilm / 418 m - fa	PF:	Eberhard Klotzsche	BA:	SC:	Eva d'Bomba
AT:	Der rubinrote Quell	SC:	Anita Uebe	PG:	TO:	Horst Philipp
AD:	20.8.1976	TO:	Horst Philipp	PF:	PL:	Sigrid Weidhaas, Helga Kurt
RE:	Ina Rarisch	Geräusche:	Manfred Jähne	SC:	SP:	Rolf Römer, Sonja Stokowy, Walter
DB:	Ina Rarisch	PL:	Helga Kurth	PL:		Wickenhauser, Horst Kempe,
LV:	Nach einem asiatischen Märchen	SP:	Klaus Piontek	Babelsberg,		Jan Ehlers,
DR:	Hannelore Holz	AZ:	Prädikat "Wertvoll" 1976	AG Kontakt		Rainer Lange, Helga Piur
KA:	Peter Pohler		Die Leuchtturminsel	SP:	AZ:	Prädikat »Wertvoll« 1978
MU:	Günter Sommer, Ulrich Gumpert		Puppentrickfilm / 1148 m - fa	Leben und Thaten des Berühmten Ritters Schnapphahnski		Der Soldat und der Garten
BA:	Klaus Schollbach		Drehbeginn: 1974	Zeichentrickfilm / 852 m - fa		Flachfigurenfilm / 271 m - fa
PG:	Horst Tappert	AD:	4.2.1977	AT:	CO:	Sojuzmult-Film Moskau/ UdSSR
PF:	Ina Rarisch	RE:	Günter Rätz	AD:	AD (DDR):	17.10.1980 - Drehbeginn: 1979
SC:	Hanna Fürst	DB:	Günter Rätz	RE:	RE:	Stanislaw Sokolow
TO:	Heinz Kaiser	LV:	Kinderbuch "Jonathan" von Günther Feustel	DB:	DB:	Stanislaw Sokolow
PL:	Peter Langer	DR:	Hedda Gehm	LV:	SZ:	Semjon Listow
SP:	Friedrich Wilhelm Junge	KA:	Helmut May	DR:	DR:	Hannelore Holz, Raissa Fritschinskaja
	Es spielt: Gruppe Synopsis	MU:	Uwe Schikora	KA:	KA:	Manfred Henke
AZ:	Prädikat »Wertvoll«	BA/PG:	Horst Tappert	MB:	MU:	Wladislaw Kasenin
AZ:	II. Leistungsvergleich	PF:	Günter Rätz	GS:	HG/Fl:	Horst Tappert
Dokumentar- und	Kurzfilm der DDR für Kino und Fernsehen	SC:	Anita Uebe	PF:	AN:	Manfred Henke
	Berlin 1976, Diplom für Gesamtleistung;	TO:	Heinz Kaiser	Alexander	SC:	Anita Uebe, G. Filatowa
	Diplom für Animation und Gestaltung	Sprach-RE:	Fritz Göhler	Reimann	TO:	Sojuzmult-Film
		PL:	Helga-Maria Uhlig	DR:	BR:	Wadim Kurtschewski
		SP:	Wolfgang Brunecker, Peter Groeger,	KA:	PL:	Helga Kurth
			Hans Teuscher, Waltraut Kramm, Genia	MB:		1980
			Lapuhs, Helmut Straßburger	GS:		
				PF:		
				Alexander		
				Reimann		
				DR:		
				Hannelore Holz		
				KA:		
				Helmut May		
				MB:		
				Günter Joseck, Addy Kurth		
				GS:		
				Gerd Mackensen		
				PF:		
				Vivienne Forch, Günter Rätz,		
				Alexander		
				Reimann		
				SC:		
				Renate Ritter, Gisela Peltz		
				TO:		
				Horst Philipp, Manfred Jähne		
				PL:		
				Sigrid Weihaas		
				SP:		
				Norbert Christian		
				(Kommentar)		
				AZ:		
				Prädikat »Besonders wertvoll«		

Feuer des Faust  
Puppentrickfilm / 676 m - fa  
AD: 25.6.1982 - Drehbeginn: 1980  
RE: Katja Georgi  
DB: Katja Georgi  
SZ: Jiri Brdecka  
DR: Hedda Gehm  
KA: Peter Pohler  
MU: Horst Elsner, MU-DR: Addy Kurth  
BA: Gottfried Reinhardt, Ulrike Röhricht  
PG: Willibald Hofmann, Horst Tappert  
PE: Klaus Ensikat  
PF: Eberhard Klotzsche, Oliver Georgi  
SC: Anita Uebe  
TO: Horst Philipp  
GÄ: Manfred Jähne  
PL: Sigrid Weidhaas  
SP: Klaus Piontek  
AZ: Prädikat »Wertvoll«  
AZ: IV. Internationales Trickfilmfestival  
Ottawa/Kanada 1982, 2. Preis  
in der Kategorie Kinderfilm.  
Sonderpreis der ASIFA  
(nationale Gruppe der DDR)  
1982 für hervorragende künstlerische  
Einzelleistungen  
im Animationsfilm für das Jahr  
1981,  
1. Preis für Peter Pohler  
(Kameraarbeit)  
1981

Die fliegende Windmühle  
Puppentrickfilm / 2330 m - fa  
DB: 1978  
PM: 6.4.1982, Berlin »Kosmos«  
AD: 9.4.1982  
RE/DB/SZ: Günter Rätz  
LV: Gleichnamiges Kinderbuch  
von Günter Feustel

DR: Hannelore Holz  
KA: Helmut May  
MU: Arndt Bause  
MU-DR: Addy Kurth  
Lied-TE: Günter Rätz  
BA: Gottfried Reinhardt, Alexander Reimann  
PG: Horst Tappert  
PF: Günter Rätz, Alexander Reimann  
SC: Renate Ritter  
TO: Heinz Kaiser, Manfred Mammitzsch  
GÄ: Manfred Jähne  
PL: Helga Kurth  
SP: Käthe Reichel, Evelyn Opoczynski, Achim Petri, Volkmar Kleinert, Peter Groeger  
AZ: Sonderpreis der ASIFA 1982  
für hervorragende künstlerische  
Einzelleistungen im  
Animationsfilm für das Jahr  
1981, Anerkennungsurkunde für  
Günter Rätz für  
Animation des Pferdes.  
Prädikat: »Besonders Wertvoll«

Die kluge Bauerntochter  
Puppentrickfilm / 563 m - fa  
AD: 9.3.1984 - Drehbeginn: 1982  
RE: Monika Anderson  
DB: Monika Anderson  
SZ: Monika Anderson, Rudolf Thomas  
LV: Gleichnamiges Märchen der  
Gebrüder Grimm  
DR: Rudolf Thomas  
KA: Wolfgang Schiebel  
MU: Karl-Ernst Sasse, Thüringer  
Folkloristen;  
MU-RD: Addy Kurth  
BA: Henning Schaller; AU: Ulrike Röhricht  
PG: Irene Schaller; AU: Willibald Hofmann  
PF: Monika Anderson

SC: Hanna Fürst  
TO: Manfred Mammitzsch  
PL: Sigrid Weidhaas  
SP: Friedrich Wilhelm Junge  
AZ: Prädikat »Wertvoll«  
1983

Die Geschichte vom Kalif Storch  
Flachfigurenfilm / 805 m - fa  
AT: Kalif Storch  
AD: 21.9.1984 - Drehbeginn: 1982  
RE: Kurt Weiler  
CO-RE: Rolf Hofmann  
DB/SZ: Hanna und Kurt Weiler  
LV: Märchen »Kalif Storch« von  
Wilhelm Hauff  
KA: Rolf Hofmann  
MU: Günter Sommer; Robert Schumanns  
Komposition für Klavier »Des  
Abends«  
MU-RD: Addy Kurth  
BA: Ezio Toffolutti; AU-AS:  
Alexander Reimann  
PG: Petra Toffolutti  
AN: Alexander Reimann  
SC: Eva d'Bomba, Renate Ritter  
TO: Horst Philipp  
RE-AS: Alexander Reimann  
Titelgestaltung: Heidi Mehnert  
PL: Helga Kurth  
SP: Gudrun Okras  
Es spielt: Günter Sommer (Klavier)  
AZ: Prädikat »Wertvoll«  
1983

Zwerg Nase  
Puppentrickfilm / 1976 m - fa  
AD: 20.6.1986 - Drehbeginn: 1984  
RE: Katja Georgi  
DB: Katja Georgi, Eberhard Görner  
SZ: Eberhard Görner, Katja Georgi  
LV: Gleichnamiges Märchen von  
Wilhelm Hauff  
DR: Hedda Gehm  
KA: Siegfried Jung  
MU: Horst Elsner  
BA: Ulrike Röhricht

PG: Horst Tappert; AU: Willibald Hofmann,  
Ina Hartwich, Beate Lose  
PF: Eberhard Klotzsche, Gisela Köhler,  
Hans-Joachim Witt  
SC: Anita Uebe  
TO: Horst Philipp  
GA: Manfred Jähne  
PL: Helga Kurth  
SP: Claudia Nowotny, Justus Fritzsche,  
Achim Schmidtchen, Katja Kuhl, Thea Elster,  
Ruth Kommerell, Lars Jung,  
Tom Pauls,  
Gerd Vogt, Christoph Hohmann, Gisela Köhler  
AZ: Prädikat »Besonders wertvoll«  
1985

Der fallende Schatten Puppentrickfilm  
CO: Studio Sojusmultfilm Moskau/  
UdSSR  
AT: Der Schatten des Sijawusch  
AD (DDR): 29.8.1986 - Drehbeginn: 1984  
RE: Stanislaw Sokolow  
DB: Stanislaw Sokolow  
SZ: W. Slawkin  
LV: Legende "Der Schatten des  
Sijawusch"  
von Werner Heiduczek  
DR: E. Nikitkina, Katharina Benkert  
KA: W. Sidorow  
MU: Sandor Kallosch  
BA: E. Liwanowa  
PG: W. Dudkin, A. Melik-Sarkisjan  
PF: W. Schilobrejew, L. Majatnikowa, S.  
Oliferenko, G. Panokina, N. Fedossowa,  
I. Sobinowa-Kassil  
SC: G. Filatowa - TO: W. Kutusow,  
Horst Philipp  
PL: G. Chmara, Helga Kurth  
AZ: Prädikat »Besonders wertvoll«  
1985

Dornröschen war ein schönes Kind  
Puppentrickfilm / 140 m - fa  
AT: Dornröschenlied  
AD: 5.8.1988  
RE/DB/SZ: Katja Georgi  
LV: Gleichnamiges Kinderlied  
DR: Hedda Gehm  
KA: Frank Mücke  
MB: Bernd Wefelmeyer  
BA: Ulrike Röhrich  
PG: Horst Tappert  
PF: Gisela Köhler  
SC: Anita Uebe  
TO: Heinz Kaiser  
PL: Helga Kurth  
1987

Zeus, Adler, Mistkäfer  
Puppentrickfilm / 282 m - fa  
AT: Dave und Goly  
AD: 7.10.1988 - Drehbeginn: 1987  
RE: Kurt Weiler  
CO-RE: Rolf Hofmann  
DB: Kurt Weiler  
SZ: Hanna und Kurt Weiler  
DR: Marion Rasche  
KA: Rolf Hofmann  
MU: Bernd Wefelmeyer  
HG: Michael Baumann  
PG: Martina Großer  
HG/PG-AU: Willibald Hofmann, Sybille  
Härtel,  
Wieland Wotte, Sabine Wittig  
Titel-GR: Heidi Kohlert  
PF: Thomas Stephan  
SC: Eva d'Bomba  
TO: Manfred Mammitzsch  
GÄ: Thomas Weiß  
PL: Helga Kurth  
SP: Hans Kopprasch, Marita  
Böhme,  
Tom Pauls  
1988

Das Myrtenfräulein  
Puppentrickfilm / 590 m - fa  
AD: 18.8.1989

RE: Katja Georgi  
DB/SZ: Katja Georgi, Eberhard Görner  
LV: Gleichnamiges Märchen von  
C. Brentano  
DR: Hedda Gehm  
KA: Siegfried Jung  
MU: Bernd Wefelmeyer  
BA: Ulrike Röhrich  
PG: Horst Tappert  
AU: Willibald Hofmann, Beate Lose  
PF: Oliver Georgi, Gisela Köhler  
SC: Anita Uebe  
TO: Manfred Mammitzsch  
RE-AS: Oliver Georgi  
PL: Helga Kurth  
SP: Klaus Piontek  
1988

Anna, genannt Humpelbein  
Puppentrickfilm / 655 m - fa  
AT: Anna, die Humpelhexe/Die  
verbotene Reise  
Drehzeit: 20.3.1989-10.1.1990  
Studioabnahme: 8.3.1990  
AD: 21.9.1990  
RE/DB/SZ: Rolf Hofmann  
LV: Erzählung »Anna  
Humpelhexe« aus  
»Märchen auf Bestellung« von

Franz  
Fühmann  
DB: Sabine Scholze  
KA: Rolf Hofmann  
MU: Gerhard Rosenfeld  
GS: Martina Großer;  
AU (Dekoration/Figuren): Sybille  
Härtel, Peer  
Rudolph, Eva-Maria Stolba,  
Sabine Wittig  
PF: Thomas Stephan  
SC: Anita Uebe  
TO: Manfred Mammitzsch  
Sprach-RE: Norbert Speer  
PL: Helga-Maria Uhlig  
SP: Eberhard Esche  
1990/Studiofilm DDR

Jan und Tini auf Reisen  
Real-/Handpuppenfilm / 720 m - fa

Folge 84: Von allerlei süßen Sachen  
AF: DDR-F, Kinderfernsehen  
AT: Süßwaren  
Drehzeit: 10.1.-24.1.1990  
Studioabnahme: 29.3.1990  
SD: 3.7.1990 (DFF 1)  
RE/DB: Siegmars Schubert  
SZ: Gerdamarie Preuße  
DR: Elfriede Täumer  
KA: Karl-Hermann Kootz  
MU: Manfred Mammitzsch  
PG: Otto Gerd Müller  
PS: Käte Beckert, Grigori Kästner-  
Kubsch  
SC: Heidrun Sünderhauf  
TO: Manfred Mammitzsch  
PL: Anne Kootz  
SP: Claudia Nowotny, Carmen  
Paulenz,  
Birgit Funke  
1990/AF DDR-F/DF

Drei geben ein Ständchen  
Puppentrickfilm / 761 m - fa  
AF: DDR-F, Kinderfernsehen  
Drehzeit: 8.2.-22.8.1990  
Studioabnahme: 12.11.1990  
SD: 9.5.1991 (DFF-Länderkette)  
RE: Eberhard Klotzsch  
DB: Eberhard Klotzsch  
SZ: Gerdamarie Preuße  
DR: Elfriede Täumer  
KA: Siegfried Jung  
MU: Bernd Wefelmeyer  
BA: Volker Hartmann, Ulrike  
Röhrich  
PG: Volker Hartmann, AU: Willibald  
Hofmann,  
Sybille Härtel, Bärbel  
Häbelbarth  
PF: Eberhard Klotzsch, Angela  
Klemm,  
Susanne Puslat  
SC: Anita Uebe  
TO: Heinz Kaiser  
GÄ: Thomas Weiß  
PL: Helga Kurth  
SP: Bert Franzke (Bär), Horst

Impressum  
Herausgeber:  
DIAF Deutsches Institut für  
Animationsfilm  
e.V. Dresden

Konzept und Redaktion:  
Sabine Scholze, Dr. Jürgen Ruby

Ausstellungskonzeption,  
Gestaltung und Realisierung:  
LÖSER & PARTNER, Dresden

Titelfoto: Rolf Hofmann

Für die freundliche Unterstützung danken  
wir  
dem Bundesministerium des Inneren,  
dem Sächsischen Staatsministerium für  
Wissenschaft und Kunst,  
dem Kulturreferat der Stadt Dresden,  
der Dreifa Filmatelier GmbH und den  
Technischen Sammlungen Dresden

