

Der deutsche Zeichenanimationsfilm bewegte sich in den 1930er Jahren zwischen den abstrakten Filmen der Weimarer Republik und den ästhetisch wie technisch überragenden Filmen von Walt Disney: vom Tanz der Farben und Formen zu schwungvollen Geschichten mit vermenschlichten Tieren und Gegenständen – farbig, mehrdimensional, tonsynchron. Um der amerikanischen Filmindustrie ein deutsches bzw. europäisches Pendant entgegenzusetzen, gründete der NS-Staat 1941 die Deutsche Zeichenfilm GmbH, jedoch gelang es mit Hans Fischerkoesen einem unabhängigen, erfahrenen Werbefilmer, die eigentlichen Klassiker jener Zeit zu schaffen, so z. B. *Der Schneemann*. Die Ausstellung »Traumschmelze« dokumentiert den deutschen Zeichenanimationsfilm im Spannungsfeld von Avantgarde, Alltag und Propaganda mit Zeichenphasen, Fotos, Schriftzeugnissen, Objekten und Filmbeispielen.

German drawn animation film operated in the 1930s between the abstract films of the Weimar Republic and the both aesthetically and technically outstanding films of Walt Disney: from dancing colours and shapes to zestful stories featuring anthropomorphised animals and objects – colourful, multi-dimensional and with synchronous sound. In order to create a German/European counterpart to compete with the American film industry, the Nazi state set up Deutsche Zeichenfilm GmbH in 1941. However, it was with Hans Fischerkoesen, an independent, experienced advertising filmmaker, that the industry succeeded in creating the actual classics of that time, e.g. *Der Schneemann* (*The Snowman*). The 'Traumschmelze' exhibition documents German drawn film animation in the tense environment between avant-garde, everyday routine and propaganda using drawn phases, photographs, written testimony, artefacts and film examples.

# TRAUM SCHMELZE

Der deutsche Zeichenanimationsfilm

German drawn animation film

1930–1950



# TRAUMSCHMELZE

Der deutsche Zeichenanimationsfilm 1930–1950

German drawn animation film 1930–1950



# Inhalt · Contents

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 4  | Der Privatsammler J. P. Storm<br>The private collector J. P. Storm   | 26 | Angriff ... mit Tusche, Folie und Trickkamera<br>Attack ... with paint, film and cartoon camera     |
| 5  | Vorwort<br>Foreword  | 30 | Hans Fischerkoesen<br>Hans Fischerkoesen  |
| 6  | Nischen der Animationsfilm-Avantgarde<br>Niches of the animation avant-garde   | 34 | Europa: Okkupation, Kollaboration, Kooperation<br>In Europe: Occupation, collaboration, cooperation |
| 10 | Von der Produktwerbung zum Sparaufruf<br>From promoting products to appeals to save  | 40 | Überläufer – Neubeginn im alten Stil<br>Crossovers – A new start in the old style                   |
| 14 | Die Macht der Maus – Disney-Importe und deutscher Märchenkranz<br>The might of the mouse – Disney imports and German fairytales                        | 45 | Bildnachweis<br>Picture and archive material sources  |
| 18 | Technologieschübe für den Zeichentrickfilm – Ton, Farbe und Kino für Zuhause<br>Technological boosts for animated film – Sound, colour and home movies | 46 | Bibliografie<br>Bibliography  |
| 22 | Deutsche Zeichentrickfilm GmbH – staatlich verordnete Disney-Konkurrenz<br>Deutsche Zeichentrickfilm GmbH – State-decreed rival to Disney              | 48 | Impressum<br>Imprint  |

# The private collector J. P. Storm

J. P. Storm's first interest as a collector was for films, printed material and fan paraphernalia related to *Mickey Mouse*. This blossomed from the mid-1980s into exhibitions and publications. From his involvement in this area he came into contact with German drawn animation during the period of National Socialism. In 1983 he asked in a daily newspaper's archive department for a cuttings file on Kurt Stordel: 'I opened the large envelope with great anticipation. But all that fell out was a little black-and-white passport photograph. The life's work of a German drawn animation artist no more than a small photo?' Storm discerned a major gap in research in this area. He sought out contemporaries from the time and conducted in-depth interviews with them, extensively collected documents relating to the active players of the German animation scene of that era and was able to secure important artistic documentary material in particular in relation to the films of Deutsche Zeichenfilm GmbH and of Hans Fischerkoesen. In 2012, in conjunction with Rolf Giesen, he published the results of almost three decades of research in *Animation Under the Swastika* (McFarland Publishers, USA) and gave his collection to the Deutsche Institut für Animationsfilm (German Institute for Animated Film) as a permanent loan.

# Der Privatsammler J. P. Storm

J. P. Storms erstes Sammelinteresse galt Filmen, Druckerzeugnissen und Fan-Produkten zu *Mickey Mouse* und mündete ab Mitte der 1980er Jahre in Ausstellungen und Publikationen. Aus dieser Beschäftigung heraus kam er in Berührung mit dem deutschen Zeichenanimationsfilm im Nationalsozialismus. 1983 forderte er in einem Tageszeitungsarchiv eine Pressemappe zu Kurt Stordel an: »Mit hohen Erwartungen öffne ich den großen Umschlag. Heraus rutscht nur sein kleines schwarzweiß Passbild. Das Lebenswerk eines deutschen Zeichenfilmkünstlers nur ein kleines schwarzweißes Passbild?« Storm nahm eine breite Forschungslücke wahr. Er suchte Zeitzeugen auf und führte ausführliche Gespräche mit ihnen, sammelte umfassend Dokumente zu den Aktiven der deutschen Animationsszene jener Zeit und konnte wichtige künstlerische Belegmaterialien insbesondere zu den Filmen der Deutschen Zeichenfilm GmbH und von Hans Fischerkoesen sichern. 2012 veröffentlichte er mit Rolf Giesen die Ergebnisse fast drei Jahrzehnte währender Recherche in der Publikation *Animation Under the Swastika* (Verlag McFarland, USA) und übergab dem Deutschen Institut für Animationsfilm seine Sammlung als Dauerleihgabe.

# Vorwort

Ein Schneemann, der schmilzt, um zuvor einmal den Sommer erleben zu dürfen – der anrührende Zeichenanimationsfilm *Der Schneemann* (1944) des »deutschen Disney« Hans Fischerkoesen gilt als Klassiker der deutschen Animation, der für eine ganzen Epoche steht. Noch Anfang der 1930er Jahre hingegen war Deutschland das Zentrum der internationalen Animationsfilm-Avantgarde. Dass der deutsche Animationsfilm zwischen diesen Polen ein enorm breites Tätigkeitsfeld für sehr viele, zumeist in Vergessenheit geratene Filmemacher war, ist heute kaum bekannt. Die Zeit von 1930 bis 1950 stellt jedoch ein auffällig facettenreiches und widersprüchliches Kapitel der deutschen Animationsfilmgeschichte dar, gekennzeichnet durch Brüche und Kontinuitäten. Die Gleichschaltungspolitik und Maßnahmen zur politischen Instrumentalisierung durch den NS-Staat steuerten auch die deutsche Zeichenanimation, hier vor allem mit dem Ziel der Ablenkung durch sorgenfreie Unterhaltung sowie der Visualisierung von Kriegsplänen. Neben diesen vorherrschenden Entwicklungslinien existierten jedoch sehr unterschiedliche Motivationen und Interessen einzelner Künstler und Firmen, die zu ihren Produktionsentscheidungen führten.

Auch wenn sich ihre zentrale Illusion nicht erfüllte, der gleichermaßen bewunderten und kritisierten Traumschmiede von Walt Disney Konkurrenz bieten zu können, hinterließ die deutsche Zeichenanimation von 1930 bis 1950 brillante Einzelleistungen und aufschlussreiche Zeitzeugnisse.

Die vorliegende Publikation versammelt ausgewählte Exponate der Ausstellung »Traumschmelze« und gibt in neun Kapiteln einen Überblick über zentrale Aspekte des deutschen Zeichenanimationsfilms zwischen 1930 und 1950.

Deutsches Institut für Animationsfilm, April 2013

# Foreword

A snowman who melts in order that before doing so he can for once experience summer – the touching drawn animation film *Der Schneemann* (*The Snowman*, 1944) from the 'German Disney', Hans Fischerkoesen, is regarded as a classic of German animation and is representative of an entire era. In the early 1930s, however, Germany was still the centre of the international animated film avant-garde. The fact that between these two poles the German animation sector was a broad field of activity for a great number of filmmakers, now largely forgotten, is scarcely known today. Nevertheless, the period from 1930 to 1950 represents a strikingly multifaceted and contradictory chapter in the history of German animated film, characterised by interruptions and continuities. The Nazi state's assimilation policy and measures aimed at using film as a political tool also controlled German animation, here primarily with the objective of providing distraction through carefree entertainment and of visualising war plans. Alongside these predominant lines of development, however, there existed some very differing motivations and interests among individual artists and firms, which led to their production decisions.

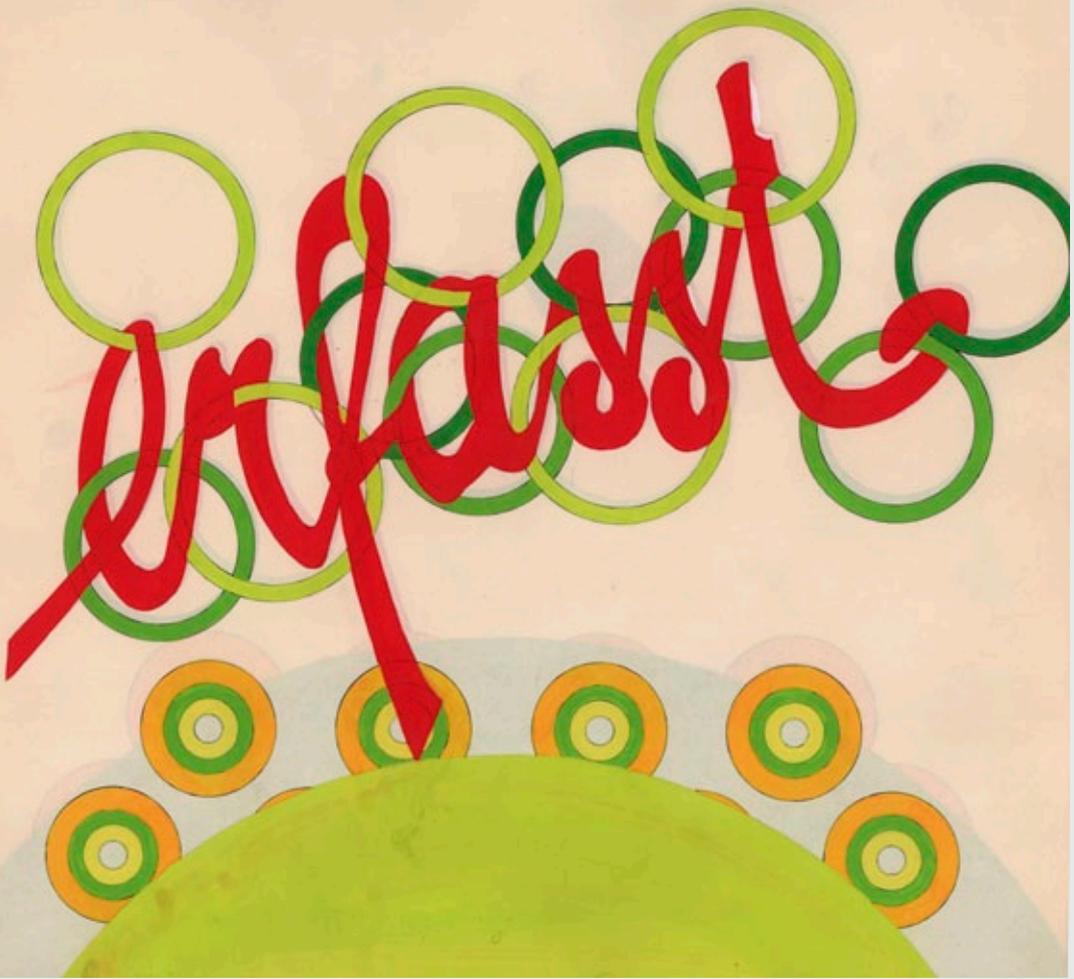
Even if its central illusion of being able to provide competition to Walt Disney's both admired and criticised dream factory was not fulfilled, German drawn animation from 1930 to 1950 left behind brilliant individual works and illuminating testimony to the period.

This publication draws together selected items from the exhibition 'Traumschmelze' and across nine chapters gives an overview of central aspects of German drawn film animation between 1930 and 1950.

German Institute for Animated Film, April 2013

22 61

3 5321



# Nischen der Animationsfilm-Avantgarde

Niches of the animation  
avant-garde

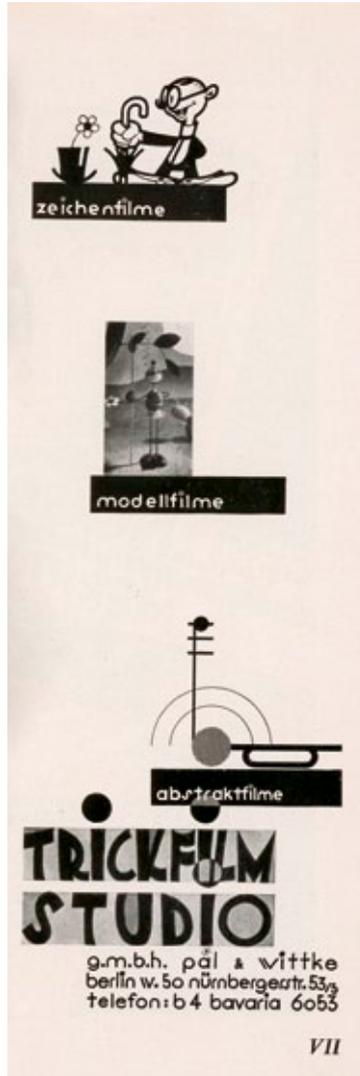
1  
Zeichenphase auf Papier zu *Kreise* (1933) von Oskar Fischinger.  
Der Film wurde in einer werbefreien Fassung hergestellt und in  
einer Fassung, die im Abspann auf den Berliner Werbemittler  
Tolirag hinweist. Hinter dem Schriftzug »Alle Kreise erfasst...«  
erschien im Abspann der Name des Auftraggebers.

Drawn phase on paper for *Kreise* (*Circles*, 1933) by Oskar Fischinger.  
Two versions of the film were made: one free of any advertising, the other  
with a reference in the end credits to Berlin advertising agency Tolirag.  
Shown after the wording 'All circles reached...' came the agency's name.

Bleibendes Renommee erlangte der deutsche Animationsfilm mit seinen avantgardistischen Arbeiten aus der Weimarer Republik, die mit Formen und Farben, Ton und Schnitt experimentierten und den sogenannten Absoluten Film prägten. Die NS-Diktatur löste unter dem Begriff der »entarteten Kunst« eine Diffamierungskampagne aus, die eine Auslöschung der modernen, insbesondere der abstrakten Kunst verfolgte. Auch Filmemacher emigrierten vor den Verfolgungen. Mit der Auswanderung des jüdischen Werbefilmpioniers Julius Pinschewer 1933 in die Schweiz verschwand eine wichtige Struktur. Sein Unternehmen war vor allem in den 1920er Jahren zentraler Auftraggeber für die Animationsfilm-Avantgarde gewesen, etwa für die abstrakten Werbefilme von Waltherr Ruttmann. Der Ungar George Pal hatte noch 1932 in Berlin ein innovatives Studio für Zeichen-, Modell- und Abstraktfilme eröffnet. Auch er verließ Deutschland, 1934 gefolgt von seinem Mitarbeiter Peter Sachs, und machte später in Hollywood Karriere.

The German animated film sector gained lasting renown with its avant-garde works during the period of the Weimar Republic. These experimented with form and colour, sound and editing techniques and defined what became known as Absolute Film. The Nazi dictatorship began a defamation campaign under the name 'Degenerate Art', which sought to obliterate modern and in particular abstract art. Filmmakers were among the many who emigrated to escape persecution. When Jewish advertising film pioneer Julius Pinschewer emigrated to Switzerland in 1933, an important structure disappeared. His company had been, predominantly in the 1920s, a central commissioning client for the animated film avant-garde, for example for Walter Ruttmann's abstract advertising films. As late as 1932, Hungarian George Pal had opened an innovative studio in Berlin for drawn animation, model and abstract films. He too left Germany, followed in 1934 by his employee Peter Sachs, and later made a career for himself in Hollywood.

- 2 Anzeige des Trickfilmstudios Pal & Wittke Berlin von George Pal und Paul Wittke aus »Die Reklame« (2. Septemberheft 1932).
- 3 Vermutlich letzte Anzeige der Pinschewer Film AG in Deutschland aus »Die Reklame« (2. Maiheft 1933). Nach Beginn der NS-Herrschaft stellten viele Unternehmen ihre Firmenanzeigen auf Frakturschrift um. Im Mai 1933 emigrierte Julius Pinschewer mit seiner Familie nach Bern in die Schweiz.
- 4 Plakat zur Aufführung von *Tanz der Farben* (1939) von Hans Fischinger im Waterloo-Theater Hamburg. Der abstrakte Animationsfilm wurde am Sonntag, den 26.2.1939 innerhalb der Matineereihe »Der Film heute und morgen!« zusammen mit dem Spielfilm *Schlussakkord* (1936) gezeigt. (Sammlung Stefan Fischinger)
- 5 Einzelbilder aus *Strich-Punkt-Ballett* von Herbert Seggelke (1943/49).
- 6 Herbert Seggelke zeichnet direkt auf Blankfilm das *Strich-Punkt-Ballett*.
- 7 Fotografie Hans und Oskar Fischinger 1932 bei der synthetischen Tonerzeugung.
- 8 Fotografie zu *Tanz der Farben* (1939), Hans Fischinger beim Herstellen einer Phasenzzeichnung. (Sammlung Stefan Fischinger)



2



3

- 2 Advertisement for George Pal and Paul Wittke's cartoon studio 'Pal & Wittke Berlin'. From "Die Reklame" (second September issue of 1932).
- 3 Believed to be the last advertisement in Germany for 'Pinschewer Film AG'. From "Die Reklame" (second May issue of 1933). After the start of Nazi rule, many businesses changed to Gothic print for their company advertisements. In May 1933, Julius Pinschewer emigrated with his family to Bern in Switzerland.
- 4 Poster advertising the screening of Hans Fischinger's *Tanz der Farben* (*Dance of the Colours*, 1939) at the Waterloo Theatre in Hamburg. The abstract animation film was shown on Sunday 26<sup>th</sup> February 1939 within the matinee series "Der Film heute und morgen!" (Film Today and Tomorrow!) along with the movie *Schlussakkord* (*Final Accord*, 1936). (Stefan Fischinger collection)

- 5 Individual frames from Herbert Seggelke's *Strich-Punkt-Ballett* (*Line-Dot Ballett*, 1943/49).
- 6 Herbert Seggelke drawing the *Strich-Punkt-Ballett* (*Line-Dot Ballett*) directly onto blank film.
- 7 Photograph of Hans and Oskar Fischinger in 1932 creating synthetic sound.
- 8 Photograph related to *Tanz der Farben* (*Dance of the Colours*, 1939), showing Hans Fischinger producing a phase drawing. (Stefan Fischinger collection)



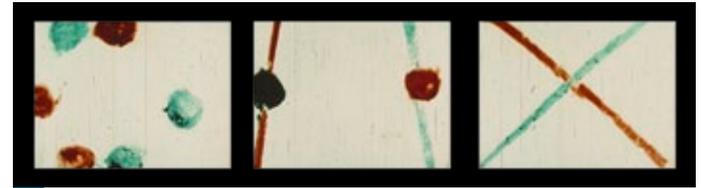
4

Die nationalsozialistische Gleichschaltung der Kulturlandschaft führte aber nicht zum sofortigen Ende des ungegenständlichen Animationsfilms in Deutschland. Oskar Fischingers *Kreise* (1933) und *Komposition in Blau* (1935) wie auch Hans Fischingers *Tanz der Farben* (1939) als letzter öffentlich vorgeführter abstrakter Animationsfilm widersprachen zwar der NS-Kunstpolitik, erhielten aber in der deutschen Publizistik und bei offiziellen Aufführungen hohe Anerkennung. Auch der populäre Werbefilm adaptierte den experimentellen Formenschatz.

Nicht emigrierte Talente – etwa der Zeichner, Maler und Mitbegründer der Novembergruppe Bernhard Klein – fügten sich den Gegebenheiten oder arbeiteten in der inneren Emigration. So erstellte der Künstler und Kulturfilmer Herbert Seggelke 1943 im Privaten die direkt auf Film gezeichnete Visualisierung von Jazzmusik: das *Strich-Punkt-Ballett*. Ihm gelingt es zwar, in der NS-nahen Presse im letzten Kriegsjahr eine Fürsprache für mehr Abstraktion in der Zeichenanimation zu platzieren, sein Film wurde allerdings erst nach Kriegsende aufgeführt.

However, the Nazi assimilation of the cultural landscape did not lead to the immediate end of non-representational animated film in Germany. Although Oskar Fischinger's *Kreise* (*Circles*, 1933) and *Komposition in Blau* (*Composition in Blue*, 1935) and Hans Fischinger's *Tanz der Farben* (*Dance of the Colours*, 1939), the last publicly shown abstract animation, went against the Nazi art policy, they were well received in the German press and at official screenings. Popular advertising film adapted the experimental wealth of form.

Talented individuals who did not emigrate – such as animator, painter and co-founder of the November Group, Bernhard Klein – submitted to the circumstances or worked in internal emigration. Cultural filmmaker and artist Herbert Seggelke, for instance, produced in 1943 a visualisation of jazz music drawn straight onto film: the *Strich-Punkt-Ballett* (*Line-Dot Ballet*). While in the final year of the War he succeeded in placing an article in the Nazi-supporting press advocating more abstraction in drawn animation, his film was nevertheless not shown until after the War had ended.



5



6



7



8



*Afrominz*  
atemerfrischend

**Pfefferminz**

-LEIPZIG

*Afrominz*  
EXTRA-STARK

LEIPZIG

AFRO-WERK-LEIPZIG

*Afrominz*  
EXTRA-STARK

LEIPZIG

# Von der Produktwerbung zum Sparaufruf

From promoting products  
to appeals to save



- 1 Montage aus Phasen- und Hintergrundzeichnungen von Werner Bernhardy zum Ufa-Werbfilm *Afro auf Reisen* (1941) für Bonbons der Afro-Werke Leipzig-Taucha.
- 2 Privatfotografie vom Julklapp der Ufa-Werbfilm, Weihnachten 1940; vorn links Egon von Tresckow, dahinter Werner Bernhardy.

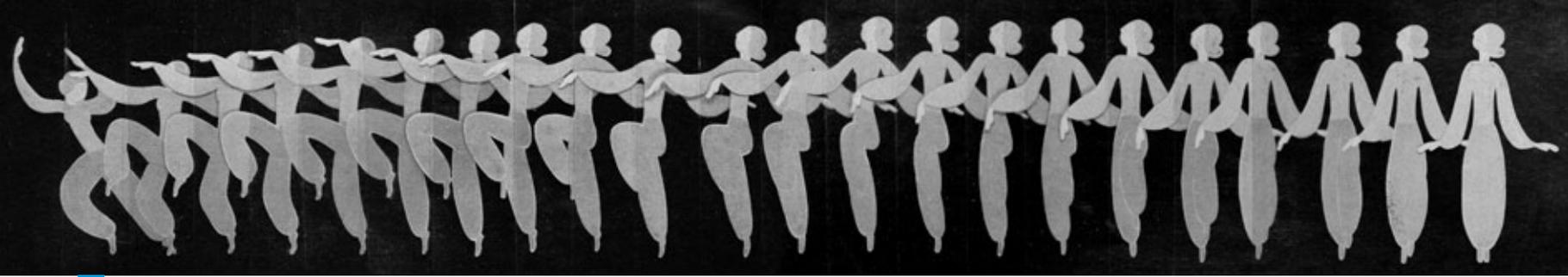
- 1 Montage of phase and background drawings by Werner Bernhardy for the Ufa *Afro auf Reisen* (*Afro Takes a Trip*, 1941) advertisement for sweets from Afro-Werke Leipzig-Taucha.
- 2 Private photograph of a 'Secret Santa' party at Ufa-Werbfilm, Christmas 1940; front left is Egon von Tresckow, behind him Werner Bernhardy.

In der Weimarer Zeit fand eine kommerziell erfolgreiche Produktion von Zeichenanimationsfilmen fast nur in der Werbung statt. Zum Branchenmotor hatte sich die Ufa-Werbfilmabteilung entwickelt, die neben dem technischen Know-how über das größte Kinonetz verfügte. Ihre »Stars« waren allesamt Zeichnerfilmer: Hans Fischerkoesen, Wolfgang Kaskeline, Paul N. Peroff. Der Konkurrent Tolirag konnte mit Oskar Fischinger einen bekannten Vertreter der Film-Avantgarde verpflichten. Nach dem Import der ersten Disney-Cartoons 1930 griff der Werbefilm die Begeisterungswelle auf, sei es in der Selbstdarstellung (Peroff als »Tier-Karikaturist amerikanischer Schule«), sei es durch Mickey-Maus-Adaptionen wie im Telefunken-Film *Tanztee* von Fischerkoesen.

Trotz politischer Kontrolle und einzelner Emigrationen nahm der Werbefilm im »Dritten Reich« einen zunächst ungebremsten Aufstieg. Es dominierten akkurat gezeichnete figürliche Episoden, die mit Gesangseinlagen versehen waren und einen Synchronismus von Bild und Ton anstrebten. Firmen wie Boehner-Film ermöglichten durch standardisierte Werbegeschichten auch Einzelhändlern den Zugang zur Werbung.

During the era of the Weimar Republic, commercially successful production of drawn animation films occurred almost exclusively in the advertising sector. The Ufa advertising division developed into the driving force in the industry. As well as the technical know-how, it had the largest chain of cinemas. Its 'stars' were all animators: Hans Fischerkoesen, Wolfgang Kaskeline and Paul N. Peroff. Rival firm Tolirag recruited Oskar Fischinger, thus securing for themselves a famous representative of the film avant-garde. Following the import of the first Disney cartoons in 1930, the advertising sector picked up on the wave of enthusiasm. This was reflected in self-expression (Peroff being an 'American school animal caricaturist'), through Mickey Mouse adaptations, as in Fischerkoesen's Telefunken film *Tanztee* (*Tea Dance*).

Despite political control and individual emigrations, the advertising film sector initially grew unabated during the 'Third Reich'. The dominant form was accurately drawn representational episodes, which included songs and sought to achieve synchronisation of vision and sound. Through standardised advertising stories companies such as Boehner Film also enabled retailers to gain access to advertising.



3

- 3 Bewegungsphasen von Wolfgang Kaskeline aus dem Uficolor-Werbefilm der Ufa *Märchen vom Orient* (1934) für Anker-Teppiche; Aufmacher des deutsch/englischen Artikels von Leopold Schreiber (Gebrauchsgraphik, 4/1934).
- 4 Anzeige der Ufa-Werbefilm aus »Die Reklame« (2. Septemberheft 1930).
- 5 Egon von Tresckow karikierte 1936 seinen Kollegen bei der Ufa-Werbefilm Curt Schumann.
- 6 Anzeige der Ufa-Werbefilm mit Bezug zur Sparkassenwerbung und zum Sparen aus »Die deutsche Werbung« (Mai/Juni 1940). Die einmontierten Einzelbilder stammen aus verschollenen Werbekurzfilmen.

- 3 Movement phases by Wolfgang Kaskeline from Ufa's Uficolor advertising film *Märchen vom Orient* (*Tales from the Orient*, 1934) for carpet retailer Anker-Teppiche; the lead splash of Leopold Schreiber's German/English article (Gebrauchsgraphik graphic design magazine, 4/1934).
- 4 Ufa advertisement from "Die Reklame" (second September issue of 1930).
- 5 In 1936, Egon von Tresckow caricatured Curt Schumann, his colleague at Ufa-Werbefilm.
- 6 Ufa-Werbefilm advertisement referring to savings bank advertising and general saving. From "Die deutsche Werbung" ("German Advertising", May/June 1940). The integrated individual frames originate from lost advertising shorts.



4



5



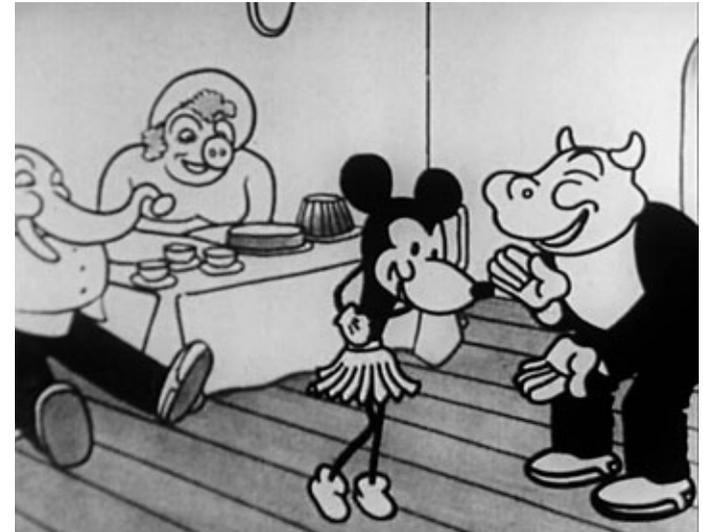
6

Neben dem handwerklich Soliden pflegten die Branchenführer Ufa, Tolirag, Döring, Tiller, Kinomat und Epoche-Gasparcolor den künstlerisch inspirierten farbigen Animationsfilm für Markenartikel, wie beispielsweise die Afrominz-Reklame von Werner Bernhardy *Afro auf Reisen* (1941). Noch lange orientierten sich Regisseure wie Werner Kruse oder Wolfgang Kaskeline an den ästhetischen Entwürfen der Avantgarde.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges wurde die Werbung Teil der »kriegsverpflichteten Wirtschaft«. Ihre Inhalte wandelten sich in Richtung Verhaltensanleitung und Sparaufruf. Nun sollten die Kriegswaschmittel von Henkel richtig benutzt und das private Geld auf Sparkonten deponiert werden, damit es der Rüstung zur Verfügung steht. Der Anteil an Farbfilmen sank, die Aufträge für Animationsfilmkünstler gingen zurück. Die Zeichner mussten sich andere Aufgaben und Verdienstmöglichkeiten suchen.

In addition to films produced with sound craftsmanship, market leaders Ufa, Tolirag, Döring, Tiller, Kinomat and Epoche-Gasparcolor also cultivated artistically inspired colour animated films for brand-name goods. These included, for example, Werner Bernhardy's Afro Mints commercial *Afro auf Reisen* (*Afro Takes A Trip*, 1941). Directors such as Werner Kruse and Wolfgang Kaskeline continued for a long time to draw on the aesthetic designs of the avant-garde.

When the Second World War broke out, advertising too became part of the 'war-serving economy'. Its content changed towards behavioural instruction and calls on the public to save. Now Henkel's wartime detergent was to be used properly and personal money was to be deposited into savings accounts, so that it was available for the armaments effort. The proportion of colour films dropped and commissions for animations also fell off. The animators had to look for other jobs and new ways to earn money.



7

Die tanzende Mickey Mouse: Einzelbild aus dem Ufa-Werbefilm *Tanztee* (1930) von Hans Fischerkoesen. Beworben wurde laut erster Zensurfreigabe das Radio »Telefunken 12 W (Compound)«. Später erhielt der Film einen veränderten Abspann, der auf den Empfänger »Telefunken 340« hinweist, ein Beleg für die Popularität dieser Mickey-Werbeadaptation.

The dancing Mickey Mouse: individual frame from Hans Fischerkoesen's Ufa advertising film *Tanztee* (*Tea Dance*, 1930). According to the first censor's licence it advertised the 'Telefunken 12 W (Compound)' radio. Later the film was given amended end credits, which referred to the 'Telefunken 340' receiver, evidence of the popularity of this Mickey Mouse advertising adaptation.

# Der quäkende Narr-



Aus dem von N. Peroll entworfenen Zeichentrickfilm der Ufa „Der quäkende Narr“  
Felix Ufa

Auf der Suche nach neuen Formen für die Kultur-Filmrahmenhandlung ist man auf eine ganz neue Idee gekommen. Man erinnere sich der Tiergeschichten von Fleuron und Thompson. In diesen Büchern, die in fast alle Sprachen der Welt übersetzt wurden, sprechen die Tiere selbst. Warum sollte man also nicht auch im Kulturfilm sprechende Tiere auftreten lassen? Nun hätte man aber den Tieren in der filmischen Realität natürlich kaum eine Brücke von der Natürlichkeit des Bildes zur menschlichen Sprache schlagen können. Was hat man also getan? Man ließ für die begleitende Handlung des Filmes alle auftretenden Tiere zeichnen, hat also die reinen Kulturfilmbilder mit einer gezeichneten Rahmenhandlung mit all den späteren sichtbaren Tierstars umrankt. Wenn gezeichnete Tiere sprechen, ist die Realität des filmischen Geschehens durch die irrealen Zeichnung und irrealen Sprache der Tiere wieder hergestellt. Also selbst man nunmehr eine Phantasierahmenhandlung. Diese Rahmen-Zeichenebene haben die gleiche Entstehungsgeschichte wie jeder andere Zeichentrickfilm. Sie werden in mühevoller Arbeit in jeder einzelnen Phase der Bewegung ausgeschnitten. Von manchen dieser Tiere gibt es 300, 400, ja 500 verschiedene Bewegungen, verschiedene Figuren in immer veränderlicher Haltung. Der fertige Zeichentrickfilm, dessen Zeichnungen von Paul N. Peroll stammen, der mit seinem Ufa-Zeichentrickfilm „Die Meisterstinger“ einen großen Erfolg errang, wird tonförmig nachträglich aufgenommen, d. h. es wird der fertige Zeichentrickfilm, dessen einzelne Mundbewegungen im Manuskript vorher festgelegt waren, im Tonfilmatelier vorgeführt. Es sitzt bei dieser Vorführung eine Reihe von Tierstimmen-

imitatoren, die beim ersten Auftreten jedes neuen gezeichneten Tierstars zuerst die natürlichen Tierlaute imitieren, um allmählich in die menschliche Sprache überzugehen. Alle diese gezeichneten Tiere spielen also im Dialog die Vorgänge der Kulturfilmaszene, der ganze Kulturfilm ist sozusagen zu einem sprechenden Kulturfilmbuch geworden, dessen Illustrationen die gezeichneten Tiere, dessen Text der Dialog der Tiere und die optischen Vorgänge geworden sind. Die ersten beiden dieser neuen Kulturfilmgestaltung kommen demnach zur Uraufführung. Es sind die beiden Ufa-Tonkulturfilme „Beschwinge Eben“ und „Unvollkommene Eben“, beide



Aus dem von Ub Iwerks gezeichneten Mickey-Maus-Filmen  
Ludwig

# die tönende Maus

sind eine Gemeinschaftsarbeit von Wilhelm Proger und Dr. Ulrich K. T. Schulz. — Zum Liebling des Filmpublikums ist inzwischen ein anderes Geschöpf geworden, Mickey Maus, die in gerader Linie von Felix, dem Kater, und Oswald, dem verrückten Karnickel, abstammt. Diese Wesen sind Erfindungen eines amerikanischen „Cartoonisten“, eines Zeichners witziger Serienbilder, wie sie die amerikanischen Zeitungen zur Erheiterung ihrer Leser täglich veröffentlichen. Ub Iwerks gehörte vor Jahren zu jenen auch in New York nicht seltenen jungen Künstlern des Zeichenstils, die einstweilen zu den schönsten Hoffnungen, aber auch zu nichts anderem gehören. Davon kann man am allerwenigsten in Amerika leben, und so sah sich denn Ub Iwerks genötigt, seine zeichnerischen Fähigkeiten als Erfinder von witzigen Serienbildern zu verkaufen. Diese Serien kennt man aus den fliegenden Blättern. Eine komische Handlung wird in mehrere Phasen zerlegt und mit einer kräftigen Pointe abgeschlossen, während die einzelnen Bilder, gewöhnlich sechs, die Vorgänge in festschreiender Form zeigen. Von diesen „Cartoons“ zu gezeichneten Trickfilmen ist der Weg nicht mehr weit, denn der Zeichner hat nur die Aufgabe, die lebenden Zwischenglieder zu ergänzen, eine Tätigkeit, die sonst der Phantasie des Zeitungslasers überlassen bleibt. Um die Arbeit nicht ins Unendliche wachsen zu lassen, fertigen die Trickfilm-Schablonen ihrer komischen Figuren an, die beweglich gemacht werden können und wie Marionetten ihre Stellung zu verändern vermögen. Ub Iwerks lasste im Bereich der Leitward zuerst mit Oswald, dem verrückten Karnickel, auf. Wie dieser Oswald, so ist auch Mickey Maus ein Geschöpf von Iwerks Gnuaden und eigentlich nur deshalb eine Maus, weil er es von ihr behauptet. Als Oswalds jüngere Schwester ist sie gewandter und lakonischer wie dieser im allgemeinen doch grobe und ungeschlachte Kerl.

Mickey-Maus ist ein absolut amerikanisches Geschöpf und handelt stets nach dem Grundsatz, der Amerikas Geistesleben beherrscht: Laß dich unter keinen Umständen verbitten, sie Dinge der Welt haben einen glücklichen Abschluß. Im Film läßt sich diese Philosophie durchführen, selbst wenn sie Parzellbüsche schlagen muß. Aber das und nichts anderes ist die Absicht ihres Schöpfers Ub Iwerks.



# Die Macht der Maus – Disney-Importe und deutscher Märchenkranz

The might of the mouse –  
Disney imports  
and German fairytales



- 1 Presse zur euphorischen Disney-Rezeption in Deutschland (Filmwelt, 27.07.1930).
  - 2 Zeichnungen zu Purzel, Brumm und Quack aus dem ersten farbigen Zeichenanimationsfilm von Kurt Stordel *Ein Märchen* (1938). Illustrationen aus Stordels Erinnerungen »Rückblende mit Zwischenphasen eines alten Trickfilmhasen«.
- 1 Press on the euphoric Disney reception in Germany (Filmwelt, 27.07.1930).
  - 2 Drawings of Purzel, Brumm and Quack from Kurt Stordel's first colour drawn animation film *Ein Märchen* (A *Fairy tale*, 1938). Illustrations from Stordel's memoirs 'Rückblende mit Zwischenphasen eines alten Trickfilmhasen' (An Old Cartoonist's Flashback with Interim Scenes).

Einen kreativen Antrieb erhielt der gezeichnete Animationsfilm durch die importierten Disney-Cartoons, insbesondere die Tonfilme mit Mickey (*The Barn Dance*, Deutschland-Start 17.1.1930) und die frühen *Silly Symphonies*, die in den 1930er Jahren die Gunst des deutschen Publikums beherrschten. Heimische Filmemacher – z.B. Hans Fischerkoesen oder Paul N. Peroff – nahmen sich diese Leistungen zum Vorbild. Joseph Goebbels Tagebucheintrag vom 22.12.1937 über sein Weihnachtsgeschenk von 18 Disneyfilmen an Adolf Hitler weist explizit auf die Begeisterung auch in der NS-Führungsrriege hin. Waren es zunächst die hohen Lizenzkosten, die eine Vorführung von *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) auf deutschen Kinoleinwänden verhinderte, wurden die Disney-Filme mit Kriegseintritt der USA auch zum Politikum und Gegenstand des wirtschaftlichen Embargos. Trotzdem hielten sich viele Mickey-Devotionalien wie Porzellan- und Spielfiguren aber auch Schallplatten und Comic-Ausgaben auf dem Markt. Das Mausmotiv fand sich selbst auf Cockpits deutscher Kampffjets wieder.

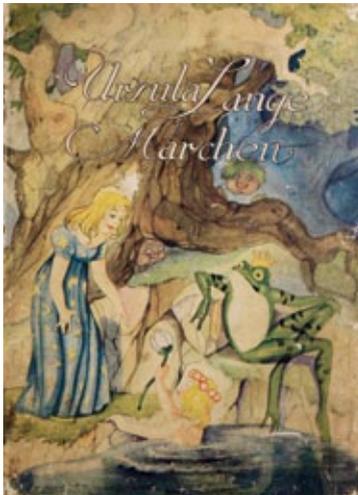
The imported Disney cartoons gave a creative boost to drawn animated film in Germany. This was particularly so in the case of the talkie cartoons featuring Mickey Mouse (*The Barn Dance*, first shown in the country on 17<sup>th</sup> January 1930) and the early *Silly Symphonies*, which in the 1930s enjoyed great popularity among the German public. Domestic filmmakers, e.g. Hans Fischerkoesen and Paul N. Peroff, took these cartoons as models on which to base their own work. Joseph Goebbels' diary entry of 22nd December 1937 about his Christmas present to Adolf Hitler of 18 Disney films explicitly indicates the prevailing enthusiasm for such imports, including among the leading ranks of the Nazi regime. While it was initially the high licensing costs that prevented *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) being shown on German cinema screens, when America entered the War the Disney films also became a political issue and subject to the economic embargo. Nevertheless, there was lots of Mickey Mouse paraphernalia on the market, such as china and toy figures, records and comics. The mouse motif even appeared on the cockpits of German fighter planes.



3



5



4

- 3 »Micky Maus. Das Tonfilmwunder«  
erstes offizielles Disney-Plakat in Deutschland  
vom Mai 1930 zum Verleihstart der Südfilm AG.
- 4 Cover des Kinderbuches von Ursula Lange *Märchen*  
(Knauer Verlag Berlin, 1944) mit 26 Bildern  
nach Aquarellen von Kurt Stordel.
- 5 Zeichenphasen auf Folie zum nicht realisierten  
*Rübezahl*-Film der Tobis (1940).  
Oben: Zwerg als Bergmann, rechts: Rübezahl.
- 3 "Micky Mouse. The Talkie Wonder". First official  
Disney poster in Germany from May 1930  
for the start of Südfilm AG's distribution.
- 4 Cover of Ursula Lange's children's book *Märchen*  
(*Fairytales*, published by Knauer Verlag Berlin, 1944)  
featuring 26 pictures based on watercolours  
by Kurt Stordel.
- 5 Drawn phases on cel for the Tobis studio's  
unfinished *Rübezahl* film (1940).  
Above: Dwarf as miner. Right: Rübezahl.



Parallel zur Mickey-Euphorie beschwor die NS-Filmpolitik eine Debatte um die »richtige« Verfilmung des »deutschen« Märchengutes herauf, die konform gehend mit Rassenideologie und Autarkie-Denken nur von Deutschen geleistet werden könne. Zum Aushängeschild avancierte der Zeichner Kurt Stordel, der ab 1936 unter dem Reihentitel *Deutscher Märchenkranz* einige beachtliche Ergebnisse vorlegte und schon bald in Farbe drehen durfte (*Ein Märchen*, 1938). Kurz später scheiterte ein Team um Bernhard Klein und dem aus den USA zurückgekehrten Louis Seel mit einer im industrialisierten Bergbau angesiedelten Interpretation des Rübezahl-Stoffes. Die Verfilmung des Rübezahl-Stoffes durch Louis Seel, der aus den USA zurückgekehrt war, und Bernhard Klein wurde indes abgebrochen.

Trotz der beständigen Anschlussuche bis hin zum Kopieren der Disney-Spezialtechnik blieb die deutsche Aufholjagd im Zeichenanimationsfilm reine Illusion, zu gering waren die Ressourcen, zu zersplittert lief die Produktion und zu biedernaturalistisch kamen die Filme daher.

In parallel with the Mickey Mouse euphoria, Nazi cinematic policy makers initiated a debate about the 'correct' filming of 'German' fairytales, which, conforming to the Nazi racist ideology and autocratic mindset, could only be performed by Germans. The man who became the figurehead for this was cartoon filmmaker Kurt Stordel, who from 1936 onwards produced several notable works in a series entitled *Deutscher Märchenkranz* (*German Fairytale Ring*) and was soon being allowed to film in colour (*Ein Märchen / A Fairytale*, 1938). A short time later, a team led by Bernhard Klein and the returned Louis Seel, back from the USA, were denied the chance to finish an interpretation of the Rübezahl material, which they had transposed into an industrialised mine setting. Simply animated fairytales were included in the range of 16mm films sold and hired out by Kinagfa, KALLE, KfV, Degeto and Plank.

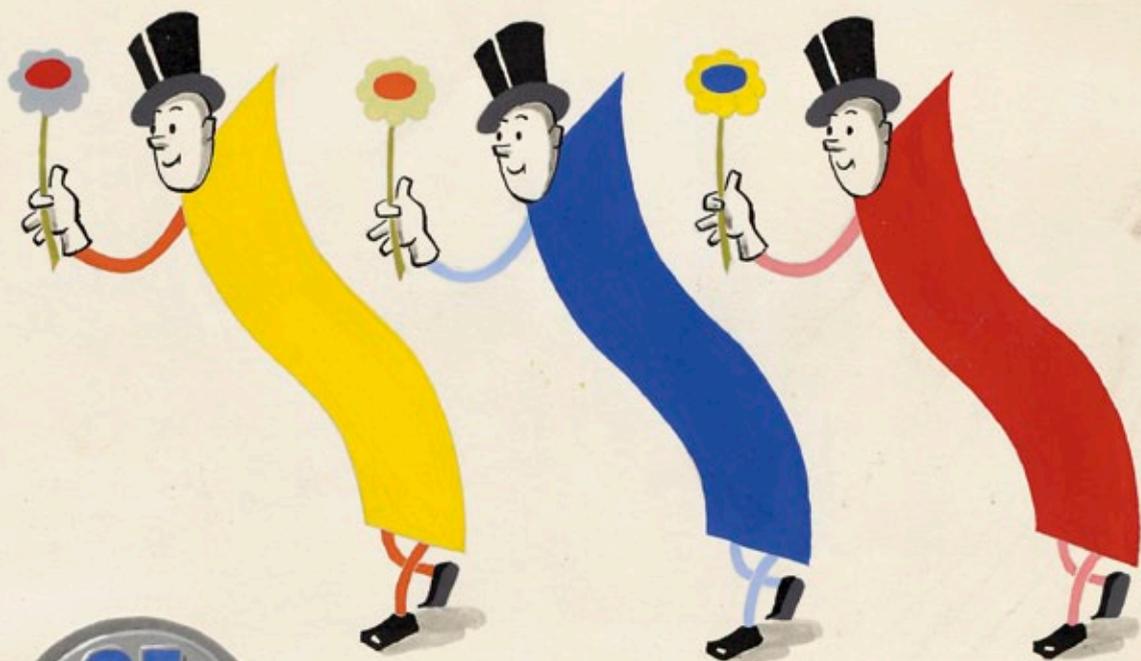
Despite constantly trying to get on a par, even extending to copying Disney's special equipment, the German attempt to catch up on the cartoon front remained a pure illusion, as the resources were too limited, the production process too fragmented and the films therefore too conservative and naturalistic.



6

Fotografie vom Arbeitsalltag beim *Rübezahl*-Projekt (1940), vorn Heinz Tischmeyer beim Ausmalen von Hintergründen, ganz hinten der Animator Klaus Markus.

Photograph of everyday work on the *Rübezahl* project (1940). In the front is Heinz Tischmeyer painting in backgrounds. Right at the back is animator Klaus Markus.



**GASPARCOLOR**  
gratuliert

# Technologieschübe für den Zeichenfilm – Ton, Farbe und Kino für Zuhause

Technological boosts  
for animated film – Sound,  
colour and home movies



Der selbstverständliche Einsatz des Tons und ab 1933/34 die Gestaltung als Gasparcolor-Farbfilm verschafften dem deutschen Werbeanimationsfilm eine hohe Popularität, die in der ersten Phase des Nationalsozialismus erst voll zur Entfaltung kam. Die Ästhetik orientierte sich dabei meist an US-amerikanischen Kurzfilm-Cartoons in Technicolor, die noch lange als Kinohits kursierten.

Ton und Farbe führten zu einer Erweiterung der Ausdrucksmittel im Werbefilm – hier der Synchronismus von Bild und Ton, der den Filmen einen wirkungsstarken Rhythmus verlieh, und dort der effektreiche Farbeinsatz, der im sonst schwarzweißen Kinorepertoire den Werbeblock weiter aufwertete und für Markenartikelfirmen attraktiv machte. Für den Zeichenfilm bedeutete das brillante, dreifarbige Gasparcolor eine besondere Entwicklungschance, da das Verfahren in Deutschland nur bei Trickaufnahmen angewendet werden konnte.

The automatic use of sound, and as of 1933/34, the use of the Gasparcolor colour format gave German animated film a high level of popularity, which only fully blossomed during the first phase of National Socialism. The aesthetic approach was based mainly on North American short cartoons in Technicolor, which still remained cinema hits for a long time.

Sound and colour led to added means of expression in advertisements: the synchronisation of picture and sound gave the films a highly effective rhythm, while the creative use of colour within the otherwise black-and-white cinema repertoire enhanced the commercial breaks, making these attractive to branded goods companies. For drawn animations the brilliant, three-colour Gasparcolor system provided a particular opportunity to grow, as in Germany it was possible to use the process only in animation productions.

- 1 Aquarellierte Folienszeichnung, Glückwunschkarte der Gasparcolor Werbefilme GmbH an die Geyer-Werke Berlin zum 25. Firmenjubiläum 1936.
- 2 Verpackung für ein Ozaphan-Filmset der Firma Ernst Plank aus den 1930er Jahren unter Nutzung eines Motivs aus dem Zeichenanimationsfilm *Afrika lacht* (1931) von Paul N. Peroff.
- 3 Cel drawing painted in watercolour. Card sent by Gasparcolor Werbefilme GmbH to Geyer-Werke Berlin to congratulate them on the company's 25<sup>th</sup> anniversary in 1936.
- 4 Packaging for an Ozaphan film set produced by the Ernst Plank company in the 1930s using a motif from Paul N. Peroff's drawn animation film *Afrika lacht* (*Africa Laughs*, 1931).



3

- 3 Aus dem Ozaphan-Film-Hauptkatalog 1938/39: Das Nebeneinander von US-Cartoons der Serie *Mutt und Jeff* von Louis Seel und deutschen Zeichenfilmen (hier *Die geknipste Jungfrau* von Paul N. Peroff) war typisch für das Ozaphan Heimfilmangebot der 1930er Jahre.
- 4 Schlagzeile eines Presseartikels zum Degeto-Heimfilm aus »Der Film« (23.8.1941).
- 5 Einzelbild aus der Zeichenfilmserie *Fritz und Fratz* als Illustration des Beitrages »Trick-Schmalfilme für Kinder« aus »Der Film« (19.9.1942).
- 6 Agfa-Ozaphan-Filmprojektor »Magica II« (1935) und Ozaphan-Filmverpackungen.
- 7 Vorspannbild für Gasparcolor-Filme, um 1935, mit Hinweis auf die Kopierherstellung in den Geyer-Werken Berlin. Seitlich ist die rötlich eingefärbte Tonspur zu sehen.
- 8 Anzeige der Gasparcolor Werbefilme GmbH aus »Werben und Verkaufen« (12/1935).
- 9 Ablaufplan zur Bild-Ton-Gestaltung des Fischerkoesen-Films *Verwitterte Melodie* aus »Koralle« (24/1943).

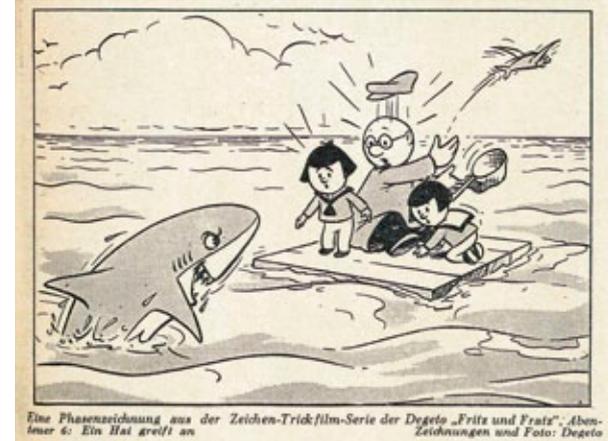


- 3 From the Ozaphan film main catalogue of 1938/39: the mix of US cartoons from Louis Seel's *Mutt and Jeff* series alongside German drawn animation films (here Paul N. Peroff's '*Die geknipste Jungfrau*' / *Snapshot Damse*) was typical of the Ozaphan home movie offering of the 1930s.
- 4 Headline of a press article about Degeto home movies. From 'Der Film' (23.9.1941).
- 5 Individual frame from the *Fritz und Fratz* drawn animation series used as an illustration for the article 'Trick-Schmalfilme für Kinder' (Cartoon and small-gauge films for children) from 'Der Film' (19.9.1942).
- 6 Agfa Ozaphan film projector 'Magica II' (1935) and Ozaphan film cases.
- 7 Opening credits image for Gasparcolor films, c. 1935, with reference to the production of copies at the Geyer-Werke in Berlin. The red-coloured sound track can be seen at the side.
- 8 Gasparcolor Werbefilme GmbH advertisement from 'Werben und Verkaufen' (Advertise and Sell, 12/1935).
- 9 Storyboard for picture and sound arrangement for Fischerkoesen's film '*Verwitterte Melodie*' (*Weather-beaten Melody*). From *Koralle* (24/1943).

6



4



5



7

Auch bei der Medialisierung des Privatbereiches bildeten technische Errungen-schaften – der nichtbrennbare Schmalfilm und erschwingliche Kleinprojektoren – eine wichtige Grundlage. Gerade durch den massenhaften Verkauf von preis-werten 16mm-»Dünnpfilmen« auf Ozaphan ab 1932/33 durch IG Farben Agfa, KALLE Wiesbaden und den Nürnberger Spielwarenfabrikanten Plank wurde eine neue Qualität des Heimkinos erreicht. Ab 1938 erschien der Degeto-Schmal-filmschrank auch im 8mm-Format.

Durch die Verschränkung von eindeutig propagandistischen Titeln einschließ-lich Wochenschaukompilationen mit humorvoll-belehrenden Trick-, Spiel- und Kulturfilmern drang die NS-Ideologie bis in die Kinderzimmer vor. An Zeichen-animationsfilmen kamen neben amerikanischen Cartoons von Louis Seel u.a. Serien wie *Fritz und Fratz* (Johann Weichberger) sowie Re-Editionen von Paul N. Peroff in den Handel. Es entstanden häusliche Programmangebote ähnlich dem »großen Kino«. Sie setzten primär auf Illusion und Unterhaltung, sollten aber so die mitgelieferte Propaganda leichter verdaulich machen und zur Stabilisierung der Heimatfront beitragen.

In terms of the use of media at home, technical accomplishments – non-flammable small-gauge film and affordable small projectors – also formed an important foundation. A new quality of home movies was achieved in particular through high-volume sales of inexpensive 16mm 'thin films' on Ozaphan by Agfa, KALLE of Wiesbaden and Nuremberg toy makers Plank (from 1932/33). As of 1938 the Degeto 'Schmalfilmschrank' range of films appeared in the 8mm format as well.

Through the interweaving of clear propaganda items, including the weekly news-reel compilations, with humorous educational cartoons, movies and cultural films the Nazi ideology penetrated all the way into children's bedrooms. As well as Louis Seel's American cartoons the drawn animation films that appeared in retail outlets included series such as *Fritz und Fratz* (Johann Weichberger) and Paul N. Peroff re-editions. Home offerings were produced that were similar to what was on offer in the 'real cinema'. They were based primarily on illusion and entertainment, but were intended in this way to make propaganda easier to digest and to contribute to stabilising the home front.

*Ihr nächster Werbefilm sollte **farbig** sein!*

Ihre Ware ist **farbig** -  
Ihre Warenpackung ist **farbig** -  
Ihr Schaufenster ist **farbig** -  
Ihr Plakat ist **farbig** !  
Und -  
Ihr Werbefilm?

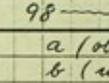
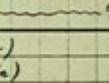
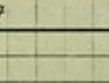
**Bitte lesen Sie!**  
„In viel stärkerem Maße als es bei dem schwarz-weißen Werbefilm der Fall sein kann, wird hier durch das Zusammenwirken von Bildgestaltung, Bewegung, Sprache, Musik und Farbe der Zweck erfüllt, zu wirken. Diese Filme waren hauptsächlich dafür, welche große Rolle die Farbe in der Werbung spielt.“  
Licht-Bild-Bühne vom 9. 12. 1935

„Aufwendend ist zunächst die unerhörte Farbenpracht aller Filme und die Vielfalt der Farben.“  
B. V. Z. vom 9. 12. 1935

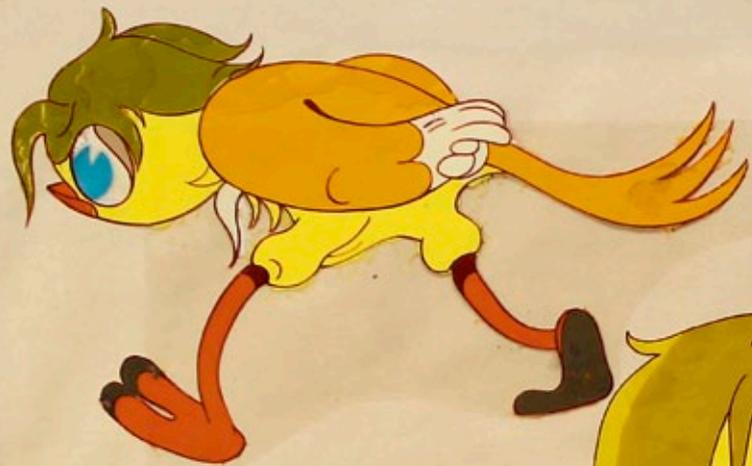
**WARUM IST IHR WERBEFILM NOCH NICHT FARBIG?**  
Unsere Werbeabteilung steht mit Auskünften und Vorschlägen zu Ihrer Verfügung

**GASPARCOLOR Werbefilme G.m.b.H.**  
Berlin W50 · Tauentzienstraße 3 · Ruf: B 4 Bavaria 3754-3755

8

lauf. Nr.	995	900	905	910
Form. oben	a			
	b			
Pano.	24	25 26 27 28 29	30 31 32 33 34	35 36 37 38
Form. Mitte	c			
	d			
Pano.	58 59 60	61 62 63 64 65	66 67 68 69 70	71 72 73 74
Form. unten	e			
	f			
Pano.	2	3 4 5 6 7	8 9 10 11 12	13 14 15 16
Kamera-Höhe	98	98	97	92
Format	oben	a (oben)		
	Mitte	b (Mitte)		

9



# Deutsche Zeichenfilm GmbH – staatlich verordnete Disney-Konkurrenz

Deutsche Zeichenfilm GmbH –  
State-decreed rival to Disney



- 1 Zeichenphasen auf Folie zu *Armer Hansi* (1943) von Gerhard Fieber und Frank Leberecht.
- 2 Einzelbilder aus *Armer Hansi*. Hierfür wurde die Waldszene von Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) rotoskopiert.
- 1 Drawn phases on cel for *Armer Hansi* (*Poor Hansi*, 1943) by Gerhard Fieber and Frank Leberecht.
- 2 Individual frames from *Armer Hansi* (*Poor Hansi*). The woods scene from Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) was rotoscoped for this.

Am 9. August 1941 wurde die Deutsche Zeichenfilm GmbH als Tochtergesellschaft der Ufa gegründet mit dem Ziel, eine eigenständige Zeichenanimationsindustrie aufzubauen, die Walt Disney Konkurrenz bot. »Deutsche« Volksmärchen sollten unter deutscher Aufsicht bearbeitet werden, so wie schon in Ansätzen von Kurt Stordel und Hubert Schonger. In einer ehemaligen, zwangsenteigneten jüdischen Schule in Berlin entstand ein Betrieb mit mehreren Ateliers, in dem sich nach und nach die Größen des deutschen Zeichenfilms einfanden: Wolfgang Kaskeline, Werner Kruse, Gerhard Fieber, Bernhard Klein, Louis Seel. Auch im Technischen eiferte man Disney nach, dessen als Kriegsbeute beschlagnahmte Filme akribisch studiert wurden. Das Kinoxen/Rotoskopieren, d. h. das Durchzeichnen von Einzelbildfolgen aus einem anderen (zumeist Real-) Film wurde in den Arbeitsprozess integriert. Nach Feststellung einer Patentlücke baute man ferner den Multiplan-Tricktisch nach, auch mit der Absicht, ihn im Ausland zu vertreiben. Die Firma war auf Geheiß des Propagandaministers Goebbels gegründet worden, entsprach den Autarkiebestrebungen des NS-Regimes und wurde bis zum Kriegsende stark subventioniert.

On 9<sup>th</sup> August 1941, Deutsche Zeichenfilm GmbH was founded as a Ufa subsidiary with the aim of building up a stand-alone cartoon industry to compete with Walt Disney. The intention was to produce animations of 'German' fairy tales under German direction, as had already been begun to an extent by Kurt Stordel and Hubert Schonger. Based in an expropriated former Jewish school in Berlin, an operation was set up with several studio workshops, which gradually brought together the greats of German drawn animation: Wolfgang Kaskeline, Werner Kruse, Gerhard Fieber, Bernhard Klein and Louis Seel.

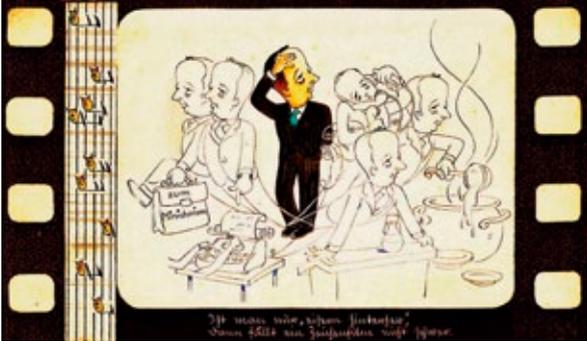
On the technical side too, great efforts were made to copy Disney, whose films were confiscated as spoils of war and studied in minute detail. Rotoscoping, i. e. tracing over individual frames from another (usually real-life) film, was integrated into the working process. After coming across a gap in the patents, the company also copied the multi-plane multiplane rostrum stand, in part with the aim of selling it abroad. The company had been set up by order of propaganda minister Goebbels. It reflected the regime's efforts to be self-sufficient and was heavily subsidised until the end of the War.



3

- 3 Innensichten der Arbeit bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH, entworfen und zum Bilderalbum arrangiert von Gerhard Fieber (ca. 1943/44): Armer Hansi studiert Mickey Mouse durch ein Mikroskop (links), Multiplantrickisch (Mitte), Oberregierungsrat Karl Neumann, Geschäftsführer der Deutschen Zeichenfilm GmbH (rechts).

Inside views of the work at Deutsche Zeichenfilm GmbH, composed and arranged as a picture album by Gerhard Fieber (c. 1943/44): Armer Hansi studies Mickey Mouse through a microscope (left), Multiplane rostrum stand (centre), Senior civil servant Karl Neumann, CEO of Deutsche Zeichenfilm GmbH (right).

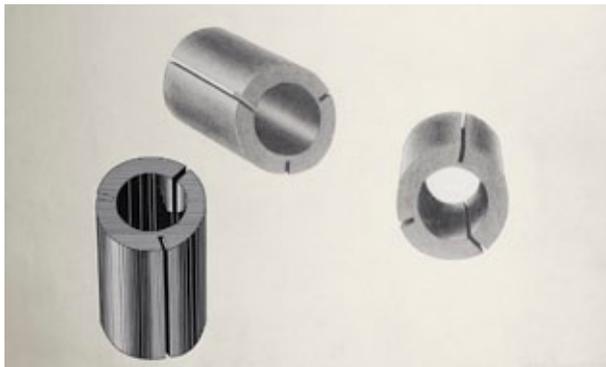


- 4 Arbeitsproben aus dem ersten Lehrjahr der Nachwuchsausbildung bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH. Das gegenständliche Zeichnen (Handschuhe von Erika Müller) und Materialstudien (Zeichnung von Ursula Hoffmann) dienen dem Ziel des »Aneignens einer sauberen und beredten Kontur als der technisch bedingten Formsprache des Zeichenfilms« (Grundrichtungen der Lehrlingsausbildung, 1.1.1944). Nach Gründung des Unternehmens setzte in Deutschland erstmals eine gezielte Nachwuchsausbildung im Animationsfilm ein. Im Zuge dessen erhielt der Beruf des Zeichenfilmschaffenden offiziellen Status.

Sample work from the first year of Deutsche Zeichenfilm GmbH's apprentice training scheme. The aim of the representational drawing (a glove by Erika Müller) and studies of materials (drawing by Ursula Hoffmann) is to 'acquire a clean and eloquent contour as the technically driven style of drawn animation' (apprentice training guidelines, 1.1.1944). It was only after the company was set up that systematic apprentice training in film animation was begun in Germany. Subsequently the profession of animator obtained official status.



4



1943 erlebte der erste Kurzfilm *Armer Hansi* auf der Reichswoche für den deutschen Kulturfilm in München Premiere, erhielt dort das Prädikat »künstlerisch wertvoll« und wurde später als Vorfilm zu *Die Feuerzangenbowle* eingesetzt. Es blieb der einzige vollendete Film der Unternehmung.

Bombenschäden 1943 und 1944 beeinträchtigten den Betrieb, der teilweise nach Dachau verlegt wurde. Damals waren rund 100 Mitarbeiter – darunter Ausländer wie z.B. vormalige Mitarbeiter von George Pal in Eindhoven – sowie 150 Lehrlinge beschäftigt, die dadurch den Fronteinsatz umgehen konnten. Im Kriegsverlauf wurden technische Zeichnungen für die Rüstungswirtschaft gefertigt, dazu gingen werbefreie Kurzfilme in Produktion, z.B. *Schnuff der Nieser* von Gerhard Fieber, der unter dem Titel *Purzelbaum ins Leben* als »Überläufer« 1946 durch die DEFA vollendet wurde.

In 1943, the first short film, *Armer Hansi (Poor Hansi)* had its premiere at the Reich's Week for German Cultural Film in Munich and received an 'Artistic Merit' commendation. It was later used as the supporting film to *Die Feuerzangenbowle (The Punch Bowl)*. *Armer Hansi* remained the only film ever finished by the company.

Bomb damage in 1943 and 1944 hampered the operation, which partially relocated to Dachau. At that time it employed around 100 staff, including foreigners such as former employees of George Pal in Eindhoven, and 150 apprentices, who were thus able to avoid serving at the front. During the course of the War the company produced technical drawings for the armaments industry. It also made commercial-free shorts, e.g. Gerhard Fieber's *Schnuff der Nieser*, which was completed by DEFA as a 'crossover' film from the past in 1946 under the title *Purzelbaum ins Leben (Somersault into Life)*.

5 Zwei Fotografien zum Arbeitsalltag bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH, Herstellung von Vorzeichnungen, im Vordergrund Stefanie Steuer mit Heinz Tischmeyer (oben) bzw. Gerhard Fieber (Mitte).

6 Dachreparaturen am Gebäude der Deutschen Zeichenfilm GmbH, Kaiserstraße 29/30, nach Luftangriff.

5 Two photographs showing everyday work at Deutsche Zeichenfilm GmbH. Producing preliminary drawings. In the foreground are Stefanie Steuer with Heinz Tischmeyer (top picture) and Gerhard Fieber (middle picture).

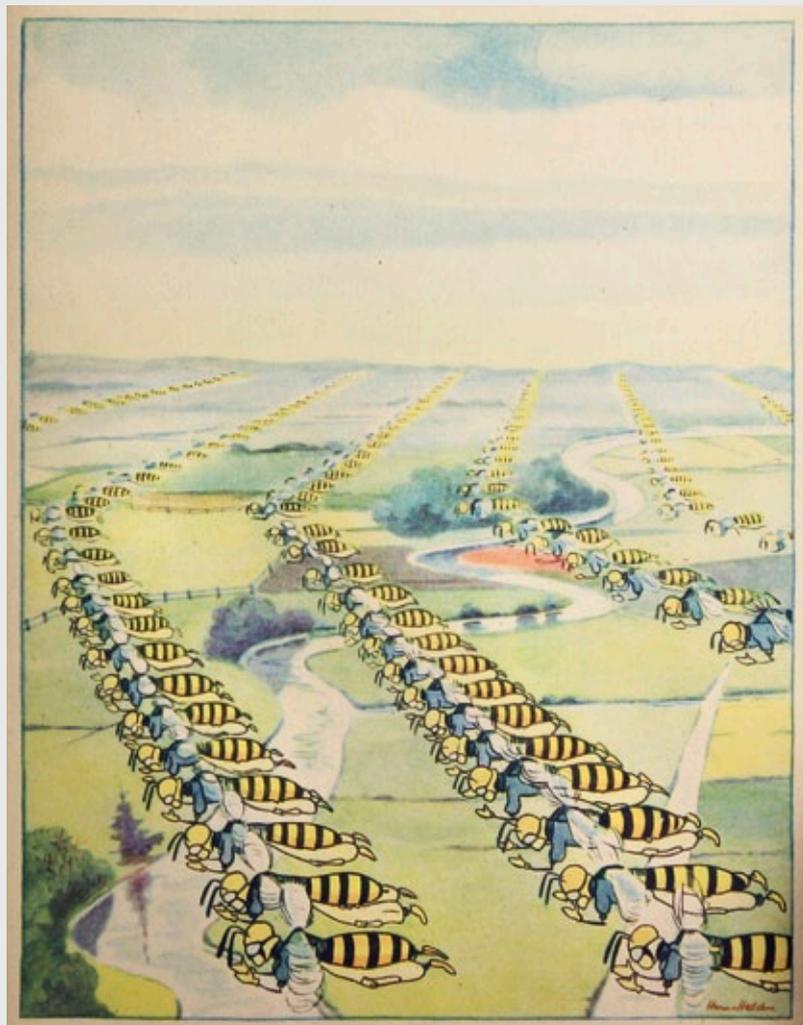
6 The roof of Deutsche Zeichenfilm GmbH's building at 29/30 Kaiserstraße being repaired after an air raid.



5



6



# Angriff ... mit Tusche, Folie und Trickkamera

Attack ... with paint, film and rostrum camera



Mit fortdauernder Herrschaft der Nationalsozialisten und mit Kriegsbeginn setzten Filmemacher und Produzenten verstärkt die NS-Propaganda und -Medienstrategie um. Die vielschichtigen Beweggründe reichten von Affirmation der NS-Ideologie, politischer Naivität, karrieristischen Bestrebungen bis zur Motivation, den eigenen Betrieb vor dem Kriegssaus und die Angestellten vor dem Kriegsdienst zu retten. Mal unterhaltsam aufbereitet wie in *Die Schlacht um Miggerhausen* (Georg Woelz, 1937), mal in stramm militärischem Duktus wie in *Du und die Drei* (Curt Schumann, 1942), einem Film über die richtige Anwendung von Henkel-Ersatzwaschmitteln: der gezeichnete Werbefilm stand nun deutlich im Dienste der Wirtschaft **und** der Politik.

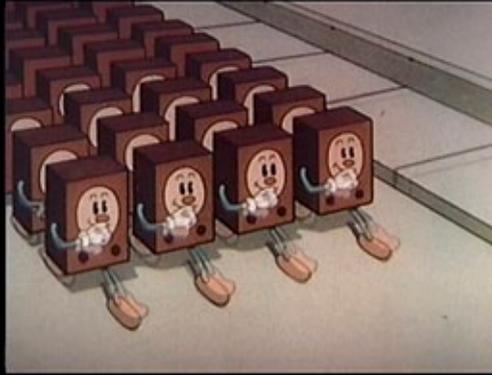
Der breite Werbefilmsektor verlor durch den wachsenden Mangel an Konsumprodukten sowie an Rohfilm seine Basis. »Kriegswichtige« Filmaufträge garantierten fortan politischen Schutz und wirtschaftliches Überleben.

With the National Socialists continuing to rule and war breaking out, filmmakers and producers increasingly executed Nazi propaganda and media strategy. The varied motives ranged from affirmation of Nazi ideology, political naivety and career-driven ambition, to trying to save their own businesses from wartime failure and their employees from conscription. Sometimes entertaining in style as in *Die Schlacht um Miggershausen* (*The Battle for Miggershausen*, Georg Woelz, 1937), sometimes strictly militaristic in character, as in *Du und die Drei* (*You and the Three*, Curt Schumann, 1942), a film about using Henkel 'Ersatz' washing powder correctly, animated advertising now clearly served commercial **and** political masters.

Due to the increasing lack of consumer products and shortage of actual film the broad advertising film sector lost its main basis. Film commissions of 'importance to the war' now guaranteed political protection and economic survival.

1 *Der Störenfried* (1940) von Hans Held/Bavaria-Filmkunst. Kampffliegerwespen untermalt mit Original-Stuka-Geräuschen verteidigen ihr Tier-Reich gegen den Fuchs. Aus dem Film übernommene Buch-illustrationen für »Reintje verwekt onrust« (Reinecke stiftet Unruhe), erschienen in Amsterdam 1946.

*Der Störenfried* (*The Troublemaker*, 1941) by Hans Held/Bavaria-Filmkunst. Fighter wasps with original 'Stuka' dive-bomber soundtrack defend their animal kingdom from the fox. Book illustrations adapted from the film for "Reintje verwekt onrust" (Reynard Causes Unrest), published in Amsterdam in 1946.



2

- 2 Einzelbilder aus *Die Schlacht um Miggershausen* (1937) von Georg Woelz. Zwischen Revue und Militärparade: Volksempfänger marschieren mit strahlendem Lächeln durchs Land und verkünden eine neue mediale Zeit.
- 3 Projektionsvorsatz und Filmstreifen (Filmmuseum Potsdam). 1937 produzierten Zeiss-Ikon und Boehner-Film einen ersten stereoskopischen Film nach dem Einband-Raumfilmverfahren mit zwei Teilbildern. Das Verfahren wird weiterentwickelt, u. a. um Kartenanimationen für die Kriegsmarine herzustellen.
- 4 In Dresden kooperierte die Boehner-Film mit der Zeiss Ikon AG vor allem auf filmtechnischem Gebiet. Während des Zweiten Weltkrieges wurden die Innovationen für militärische Lehrfilme genutzt.
- 5 Ausschnitt aus einem von Mitarbeitern gefertigten illustrierten Schriftdokument zur Arbeit bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH mit antisemitischer Karikatur.

- 2 Individual frames from Georg Walz's *Die Schlacht um Miggershausen* (*The Battle for Miggershausen*, 1937). A cross between revue and military parade: 'people's receivers' march through the land with beaming smiles, announcing a new media age.
- 3 Projection attachment and film strips (Potsdam Film Museum). In 1937, Zeiss-Ikon and Boehner-Film produced a first stereoscopic film using the single-strip 3D-film method with two partial pictures. The method was further developed, including for the production of map animations for the German navy.
- 4 In Dresden Boehner Film cooperated with Zeiss Ikon AG, primarily in the area of filming techniques. During the Second World War, the innovations were utilised for military training films.
- 5 Excerpt of an illustrated written document with an anti-Semitic caricature. About work at Deutsche Zeichenfilm GmbH. Produced by employees.



3



5

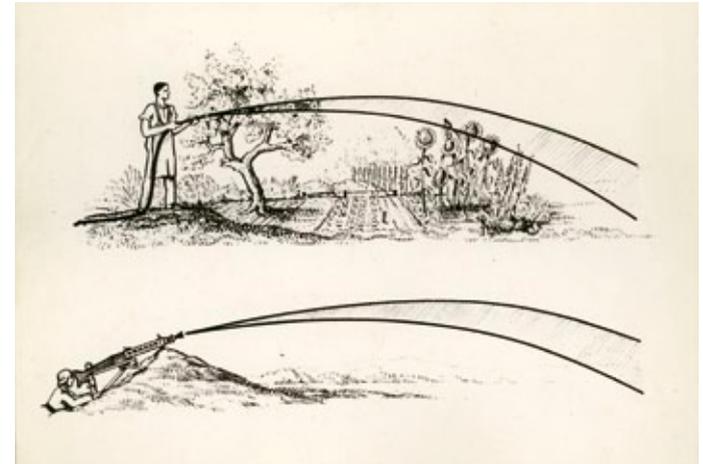


4

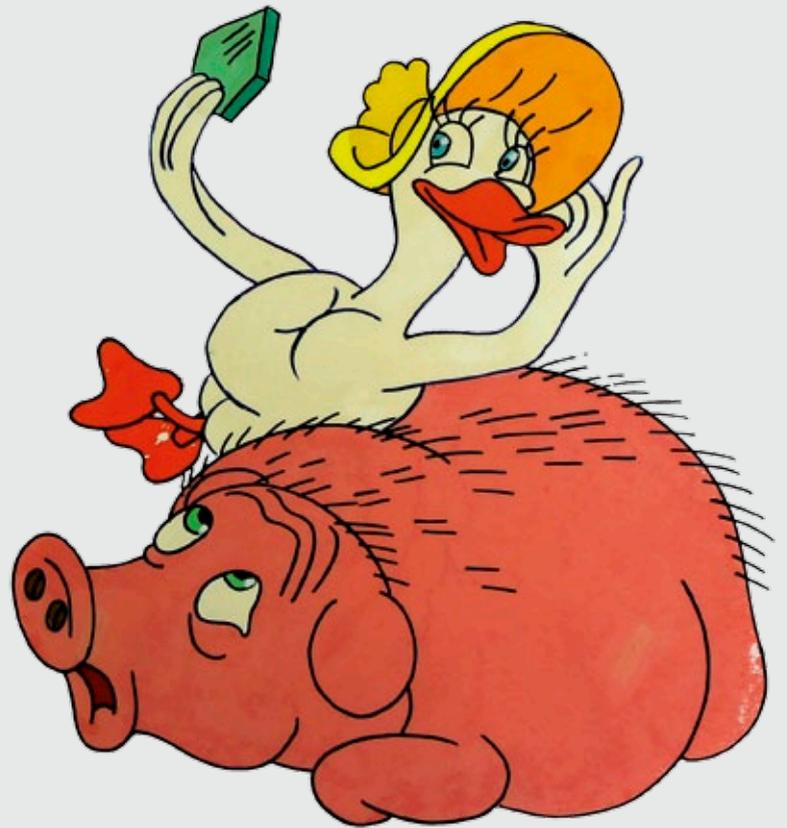
Die eigens zur Herstellung von militärischen Lehrfilmen Ende 1942 gegründete reichsmittelbare Mars-Film beauftragte Ringfirmen mit der Ausführung, u. a. Fischerkoesen und den Dresdner Werbefilmbetrieb Boehner-Film. Letzterem gelang so in Kriegszeiten sogar ein Ausbau seiner bis dato kleinen Zeichenabteilung auf 32 Mitarbeiter. Seit der Gründung 1926 setzte Boehner-Film reduzierte Zeichenanimationen zur Visualisierung von technischen Vorgängen ein. Nunmehr dienten diese der militärtechnischen und -taktischen Instruktion ungeachtet der kriegsverlängernden Wirkung dieser Filmarbeit.

Für die filmische Mobilmachung anderer Art steht *Der Störenfried* (1940, Bavaria-Filmkunst). Hans Held als begeisterter Sportflieger und begabter Zeichner bündelte seine Talente für eine enthusiastisierende Fabel aus einem übermäßig militarisierten Tierreich. Offen rassistische Zeichenfilmbilder gibt es wenige. Die Darstellung eines raffgierigen Juden in *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt* (1940) und überlieferte antisemitische Karikaturen deutscher Zeichenfilmregisseure sind jedoch Beleg dafür, dass die Animationsbranche auch in dieser Hinsicht in Teilen systemtragend war.

Under the direct control of the Reich, Mars Film, set up in late 1942 specifically to make military training films, gave commissions for their production to network firms, including Fischerkoesen and Dresden-based advertising film makers Boehner-Film. The latter thus even succeeded in expanding its drawn animation department during the wartime years from its previous small size up to 32 staff. Since its foundation in 1926, Boehner-Film had utilised reduced drawn animations to visualise technical processes. These were now used for technical and tactical military instruction, regardless of the effect this work had on prolonging the War. Representative of film mobilisation of a different kind is *Der Störenfried* (*The Troublemaker*, 1940, Bavaria-Filmkunst). Being an enthusiastic amateur pilot and talented drawer, Hans Held pooled his talents here to produce a gripping fable from an excessively militarised animal kingdom. Openly racist cartoon images are few and far between. The portrayal of a greedy Jew in *Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt* (*Of the Little Tree Which Wished for Different Leaves*, 1940) and anti-Semitic caricatures passed down from German cartoon directors are, however, proof that the animation industry was in parts aiding the system in this respect as well.



Einzelbilder aus einem militärischen Lehrfilm zur Schießausbildung, Darstellung der Ballistik von Geschossen.  
Individual frames from a military firearms training film. Portrayal of the flight and behaviour of bullets.



# Hans Fischerkoesen

## Hans Fischerkoesen

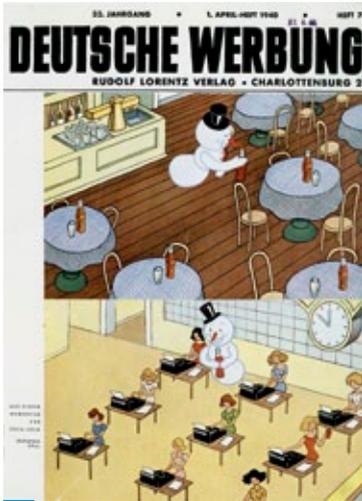


1  
Zeichenphasen auf Folie von Hauptfiguren aus *Der Schneemann* (1944), *Das dumme Gänlein* (1945) und *Verwitterte Melodie* (1943).

Drawn phases on cel of main characters from *Der Schneemann* (*The Snowman*, 1944), *Das dumme Gänlein* (*The Silly Little Goose*, 1945) and *Verwitterte Melodie* (*Weather-beaten Melody*, 1943).

Während die Deutsche Zeichenfilm GmbH mit ihrer Produktion hinter den offiziellen Erwartungen zurück blieb, gelang dem lange in Leipzig tätigen und als Werbefilmer international etablierten Hans Fischerkoesen in der gleichen Zeit die Herstellung von drei erfolgreichen Animationsfilmen. *Die verwitterte Melodie* (1943), *Der Schneemann* (1944) und *Das dumme Gänlein* (1945) sind die eigentlichen Klassiker jener Jahre. Diese gefälligen Farbfilme im Auftrag der Deutschen Wochenschau GmbH entstanden in Fischerkoesens Ateliers in Potsdam und Den Haag und waren zur Programmierung in den Wochenschaukinos und als Vorfilme vorgesehen – als unterhaltsame Unterbrechungen der Kriegsberichterstattung. Mit virtuosen Kamerafahrten und raffinierter Kombination aus Zeichen- und Modelltrickaufnahmen zur Erzielung räumlicher Effekte bezeugen seine Filme ein hohes technisches Niveau. Fischerkoesens unverwechselbarer Humor und sein zeichnerisches Können genossen eine hohe Popularität, selbst im Ausland.

While Deutsche Zeichenfilm GmbH remained behind official expectations with its productions, Hans Fischerkoesen, working for a long time in Leipzig and internationally established as an advertising filmmaker, succeeded in the same period in producing three successful animated films. *Verwitterte Melodie* (*Weather-beaten Melody*, 1943), *Der Schneemann* (*The Snowman*, 1944) and *Das dumme Gänlein* (*The Silly Little Goose*, 1945) are the real classics of that time. These agreeable colour films, commissioned by Deutsche Wochenschau GmbH, were produced in Fischerkoesen's studios in Potsdam and Den Haag. They were designed to be shown in the weekly newsreel cinemas – as entertaining interludes between the war reports. Using virtuoso camera pans and sophisticated combinations of drawn and model animation to create spatial effects, his films are of a high technical standard. Fischerkoesen's unmistakable humour and his drawing talent enjoyed great popularity, both in Germany and abroad.



2

2 Zwei Einzelbilder aus Hans Fischerkoesens farbigem Ufa-Werbfilm für Coca-Cola *Die erfrischende Pause* (1939) aus »Die deutsche Werbung« (1. Aprilheft 1940). Fischerkoesen gründete als Produzent eines der wichtigsten Werbefilmateliers der Vorkriegszeit in Leipzig, arbeitete von 1922 bis 1928 auch für Julius Pinschewer sowie zwischen 1930 und 1940 für die Werbefilmabteilung der Ufa.

3 Originalmanuskript von Horst von Möllendorff zu *Der Schneemann* (1944). Für seine zwei ersten werbefreien Unterhaltungsfilme arbeitete Fischerkoesen mit Horst von Möllendorff zusammen, einem umtriebigen Berliner Pressezeichner, Humoristen und Karikaturisten.

4 Holzfigur des Hauptcharakters aus *Verwitterte Melodie*: Die Wespe tanzt auf einem Plattenspieler.

5 Modelltrick, Zeichenphase auf Folie und Einzelbild aus *Verwitterte Melodie*.

2 Two frames from Hans Fischerkoesen's colour Ufa advertisement for Coca-Cola *Die erfrischende Pause* (*The Refreshing Break*, 1939). From 'Die deutsche Werbung' (German Advertising, first April issue of 1940). As a producer, Fischerkoesen set up in Leipzig one of the most important advertising film studios of the pre-War period. From 1922 to 1928 he also worked for Julius Pinschewer and between 1930 and 1940 for Ufa's advertising division.

3 Original Horst von Möllendorff manuscript for *Der Schneemann* (*The Snowman*, 1944). For his first two entertainment films free of any advertising Fischerkoesen collaborated with Horst von Möllendorff, a bustling Berlin-based newspaper cartoonist, humorist and caricaturist.

4 Wooden figure of the main character from *Verwitterte Melodie* (*Weather-beaten Melody*): the wasp is dancing on a record player.

5 Model animation. Drawn phase on cel and single frame from *Verwitterte Melodie* (*Weather-beaten Melody*).



4

Der Schneemann  
Idee: Horst von Möllendorff

Es schneit!  
Auf dem Marktplatz einer Kleinstadt steht ein Schneemann.  
Schneeflocken fallen auf seine linke Brust und bilden dort ein Haar.  
Er legt seine rechte Hand auf's Haar, atmet tief auf und erwacht zum Leben.  
Er schaut sich um, er sieht nur.  
Berührt sich selbst, blüht an sich herum, sieht einen Schief über den Knopf und rückt ihn an die richtige Stelle.  
Nimmt seinen Zylinder ab und bürstet ihn mit seinem Besen sauber.  
Tänzelnd geht er über den Marktplatz.  
Blickt stehen, prüft sich, macht sich einen Schneeball und wirft ihn, senkrecht hoch.  
Schnell macht er einen zweiten dicker, wieder und so weiter, bis er mit 10 Schneebällen jongliert.  
Auch seinen Besen und Zylinder wirft er zwischen die Schneebälle.  
Die Schneebälle fliegen in seinem Zylinder und schlagen auf den Schneebällen auf, so daß er mit dem Besen und Zylinder tanzen kann.

3



5

Einerseits ordnen sich Fischerkoesens Filme in die NS-Medienstrategie ein, die Unterhaltung als Propagandamittel mit dem Zweck der Ablenkung vom Kriegsallday zu begreifen. Andererseits gibt es auch den Rezeptionsansatz des US-amerikanischen Filmhistorikers William Moritz, die Filme als leise Kritik zu den letzten Jahren des NS-Regimes zu deuten.

Nachdem Fischerkoesen auch in die militärische Filmproduktion eingebunden war, wurde er von 1946 bis 1948 im sowjetischen NKWD-Lager des vormaligen Konzentrationslagers Sachsenhausen interniert. Danach übersiedelte er nach Bad Godesberg, wo er mit Erfolg eine neue Firma gründete und im Werbefilm seiner Formensprache weiterhin kreativ Ausdruck verlieh. Figuren und Handlung aus seiner *Verwitterten Melodie* arrangierte er 1955 leicht verändert für den Persil-Werbfilm *Intermezzo*. Seine Schneemannwerbung für Coca-Cola (*Die erfrischende Pause*, 1939) vertrieb er erneut. Als Werbefilmstar des Wirtschaftswunders erhielt Fischerkoesen hohe Anerkennung und wurde als der »deutsche Disney« bezeichnet.

On the one hand Fischerkoesen's films fall in line with the Nazi media strategy of seeing entertainment as a form of propaganda designed to take people's minds off the everyday wartime reality. On the other there is American film historian William Moritz's take on the films, which interprets them as mild criticism of the final years of the Nazi regime.

As Fischerkoesen too was drawn into military film production, he was interned by the Soviets from 1946 to '48 in the former Sachsenhausen concentration camp. Thereafter he resettled in Bad Godesberg, where he successfully set up a new company and continued creatively giving expression to his style of production in commercials and promotional films. In 1955, he slightly adapted the characters and handling of his *Weather-beaten Melody* for the Persil commercial *Intermezzo*. He sold his snowman commercial for Coca-Cola (*Die erfrischende Pause*, *The Refreshing Break*, 1939) a second time. As an advertising film star of the Economic Miracle Fischerkoesen received high acclaim and was dubbed the 'German Disney'.



6

Fischerkoesen-Studio in Potsdam und Atelierteam. Nach seiner Kündigung bei der Ufa-Werbefilmabteilung zog Fischerkoesen 1939/40 nach Potsdam und etablierte sein eigenes Trickfilmstudio. Später übernahm er Teile der Nederland Film in Den Haag und ließ seine Filme dort teilweise von holländischen Fachkräften zeichnen.

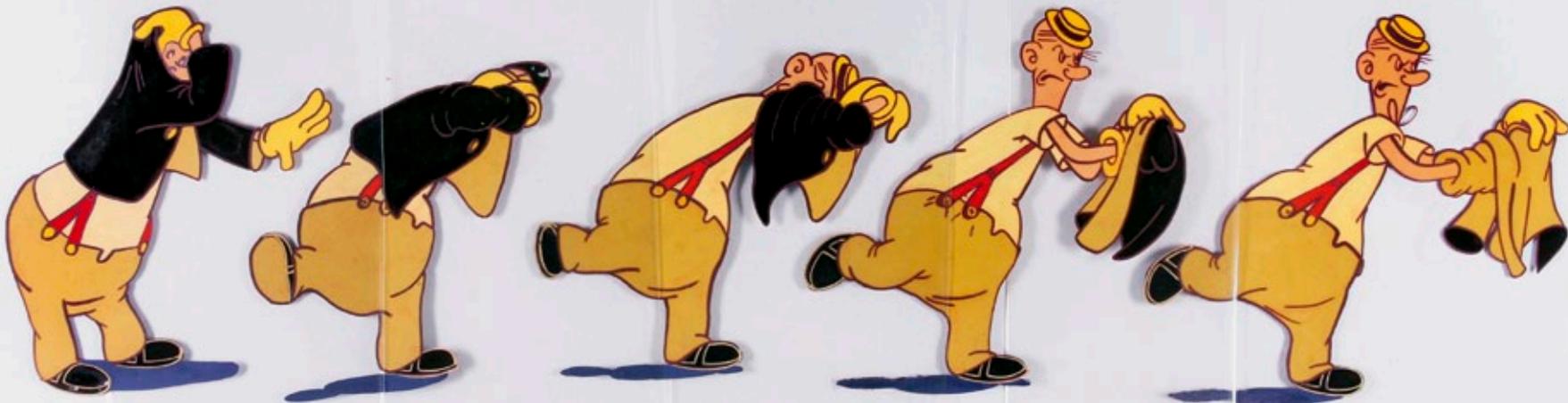
Fischerkoesen's studio in Potsdam and studio team. After leaving the Ufa advertising division, Fischerkoesen moved in 1939/40 to Potsdam and established his own animation studio. Later he took over parts of Nederland Film in Den Haag and had his films partially created there by Dutch specialists.

3B

3A

3B

3B



# In Europa: Okkupation, Kollaboration, Kooperation

In Europe:  
Occupation, collaboration,  
cooperation



- 1 Zeichenphasen auf Folie von Marten Toonder für *Das musikalische Auto* (1942–44). Der Film war ein Auftrag der Ufa, blieb jedoch unvollendet. Joop Geesink entwarf die Hauptfigur, das »Stehaufmännchen«, Horst von Möllendorff schrieb das Szenarium und Hugo de Groot komponierte die Musik.
- 2 Einzelbild aus *Hochzeit im Korallenmeer*, Prag-Film AG (1944)

Die nationalsozialistische Regierung versuchte, die Kapazitäten für die Herstellung von deutschen Zeichenanimationsfilmen zu erweitern und bemächtigte sich Firmen im besetzten Ausland. Dabei wurde eine eigenständige Produktion unterbunden bzw. unter scharfer Kontrolle durch deutsche »Mutterfirmen« gestellt. Die Deutsche Wochenschau GmbH vergab ihre Zeichenfilmaufträge an viele dieser ausländischen Firmen. Es gab in den »okkupierten« oder neugegründeten Betrieben sowohl Zwangsarbeitereinsätze als auch Unabkömmlichkeits-Stellungen für Mitarbeiter, wenn sie an »kriegswichtigen« deutschen Projekten mitwirkten. Überwiegend entstanden Unterhaltungsfilme mit dem Ziel, den europäischen Zeichenanimationsfilm-Markt für die Friedenszeit zu sichern. Noch 1944 kursierten Planungen für einen Zeichenfilm-Ring, der ca. 15 wichtige europäische Betriebe unter einem Dach organisieren sollte. Dabei spielten die Firmen in den Niederlanden und auf dem Territorium der Tschechoslowakei eine wichtige Rolle.

The Nazi government attempted to increase capacity for the production of German drawn animation and appropriated companies in the occupied countries. These companies were banned from doing any stand-alone production or placed under strict control of German 'parent companies'. 'Deutsche Wochenschau GmbH' (German Newsreel Ltd) farmed out its animation jobs to many of these foreign firms. In the 'occupied' or newly formed companies there was both the use of forced labour and 'indispensability positions' for employees, if they were involved in German projects 'of importance to the war'. These companies predominantly produced entertainment films, with the aim being to secure the European animated film market for peacetime. Even as late as 1944 plans were still in circulation for an animated film network, which was to organise c. 15 important European companies under one roof. The firms in the Netherlands and on the territory of Czechoslovakia played an important role here.

- 1 Drawn phases on cel by Marten Toonder for *Das musikalische Auto* (*The Musical Car*, 1942–44). The film was commissioned by Ufa, but remained unfinished. Joop Geesink created the lead character, the "Stehaufmännchen" (Roly-poly Man), Horst von Möllendorff wrote the scenario and Hugo de Groot composed the music.
- 2 Single frame from *Hochzeit im Korallenmeer* (*Wedding in the Coral Sea*, Prag-Film AG, 1944)

## Tschechoslowakische Republik

Mit der Entstehung des »Protektorats Böhmen und Mähren« auf dem Gebiet der ČSR am 15. März 1939 wurde das Filmwesen mit der Einrichtung einer Filmkammer durch die deutsche Besatzungsmacht zentralisiert und germanisiert. Dafür wurde eigens die Prag-Film AG durch Ankauf (und spätere Umbenennung) der Gesellschaft A-B gebildet. Sie war eine fast hundertprozentige Tochter der deutschen Ufi (Ufa-Film GmbH), finanziell unabhängig und expandierte in ihrem fünfjährigen Bestehen bis 1945 stark. Die Gesellschaft unterstand sowohl der Böhmisch-Mährischen Filmzentrale als auch der Reichsfilmintendanz und den Zensurorganen.

Der Österreicher Richard Dillenz übernahm 1940 seinerseits das Prager Trickfilmstudio AFIT mitsamt einem jungen Zeichnersteam, das sich in der Vorkriegszeit auf Titel und Grafiken spezialisiert hatte. Nun sollte die Oper von Christoph Willibald Gluck *Orpheus und Eurydike* zu einem abendfüllenden Zeichenanimationsfilm adaptiert werden. Das Vorhaben mündete schließlich in den Kurzfilm *Der Zauberlehrling* (1943).

Die AFIT-Produktion hatte zwar die Erwartungen nicht erfüllt, wurde aber in die neugegründete Zeichenfilmabteilung der Prag Film AG eingegliedert. Das so erweiterte Studio vollendete einige Kurzfilme: *Hochzeit im Korallenmeer* (1944), *Klein, aber Oho!* (1944) und *Das Wetterhäuschen* (1945). Andere Projekte wurden aufgrund der nahenden Front und des Kriegsendes nicht fertiggestellt. Die finanziellen und technischen Mittel, die in den Aufbau von Zeichenanimationsfilmstudios in Prag und Zlín investiert worden waren, boten personell wie kreativ eine wichtige Basis für die Nachkriegsproduktion. Künstler wie Karel Zeman, Zdeněk Miler, Stanislav Látal, Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, Boris Masník, Jiří Šebestík und Čeněk Duba nutzten ihre technischen und kreativen Erfahrungen aus der Protektoratszeit als Sprungbrett für ihre eigene Karriere.

3 Die Ambitionen von Richard Dillenz, die Oper *Orpheus und Eurydike* für einen abendfüllenden Zeichenanimationsfilm zu adaptieren, erfüllten sich nicht (Einzelbild links). Stattdessen entstand 1943 der Kurzfilm *Der Zauberlehrling* (Einzelbild rechts). Jan Konstantin und Elena Tanasco benutzten zur Animation der Figuren das Rotoskopie-Verfahren.

## Czechoslovak Republic

When on 15<sup>th</sup> March 1939 the 'Protectorate of Bohemia and Moravia' was created on the territory of the ČSR, the German occupying power centralised the film industry (Film Chamber) and gave it a German structure. To this end, Prag Film AG was formed through the purchase (and later renaming) of local company A-B. Prag Film AG was an almost 100% subsidiary of the German Ufi company (Ufa Film GmbH). It was financially independent and grew considerably over the five years of its existence up to 1945. The company operated under the supervision of both the Bohemian-Moravian Film Authority and the Reich's Film Directorship and censorship bodies.

For his part the Austrian Richard Dillenz took over in 1940 the Prague cartoon studio AFIT, complete with a young team of animators, which in the pre-War period had specialised in titles and graphics. Now their task was to adapt Christoph Willibald Gluck's opera *Orpheus and Eurydice* into a feature-length animated film. The project ultimately ended up as the short film *Der Zauberlehrling* (*The Sorcerer's Apprentice*, 1943).

While the AFIT production operation had not fulfilled expectations, it was however incorporated into Prag Film AG's newly formed cartoon department. Thus expanded, the studio completed several short films: *Hochzeit im Korallenmeer* (*Wedding in the Coral Sea*, 1944), *Klein, aber Oho!* (*Small but Mighty*, 1944) and *Das Wetterhäuschen* (*The Little Weather House*, 1945). Due to the front getting closer and the end of the War other projects were not finished.

The financial and technical resources that had been invested in the development of drawn animation film studios in Prague and Zlín provided an important basis in both staffing and creative terms for post-War production. Artists such as Karel Zeman, Zdeněk Miler, Stanislav Látal, Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, Boris Masník, Jiří Šebestík and Čeněk Duba used their technical and creative experiences from the Protectorate days as a springboard for their own careers.

3 Richard Dillenz's ambition to adapt the opera *Orpheus and Eurydice* for a feature-length drawn animation film was never fulfilled (frame left). Instead in 1943 the short film *Der Zauberlehrling* (*The Sorcerer's Apprentice*, frame right) was produced. Jan Konstantin and Elena Tanasco used rotoscoping for animating the characters.



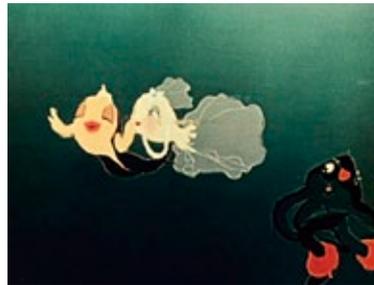
3



4



5



6

- 4 Unter der Besetzung fiel das Zlín-Studio der Deutschen Schmalfilmgesellschaft (Descheg) zu. Ab 1942 musste das Studio für deutsche Serien wie z. B. Johann Weichbergers *Fritz und Fratz* zeichnen (Einzelbild aus der früheren Folge *Ein Hai greift an*). Später brachte aber vor allem die Puppenanimation der Firma Erfolg.
- 5 Einzelbilder aus *Hochzeit im Korallenmeer* (1944). Bei der Premiere im November 1944 in Prag erschien im Vorspann der Name Horst von Möllendorff als alleiniger Autor neben dem Komponisten Julius Kalaš. Erst 1947, als der Film in den tschechischen Verleih kam, fand das tschechische Team Erwähnung.
- 6 Die Belegschaft der Prag-Film AG feiert 1943 Weihnachten (Einzelbild aus einer damaligen Wochenschau). Die Zeichner waren zumeist Absolventen und Kunststudenten der geschlossenen Hochschulen. Sie arbeiteten zuvor für die AFIT. Die Prag-Film-Aufträge ließen ihren Zwangseinsatz in der deutschen Kriegsindustrie unwahrscheinlicher werden.

- 4 During the occupation the Zlín Studio was controlled by the Deutsche Schmalfilmgesellschaft (German Narrow-Gauge Film Company, Descheg). As of 1942, the studio had to produce drawings for German series, such as Johann Weichberger's *Fritz and Fratz* (frame from the earlier episode *Ein Hai greift an* / *A shark attacks*). Later, however, it was primarily puppet animation that brought the firm success.
- 5 Single frames from *Hochzeit im Korallenmeer* (*Wedding in the Coral Sea*, 1944). At the premiere in Prague in November 1944 alongside the composer Julius Kalaš the name Horst von Möllendorff appeared in the opening credits as the sole author. It was not until 1947, when Czech distribution began, that the Czech team was mentioned.
- 6 Staff at Prag Film AG celebrating Christmas in 1943 (frame from a weekly newsreel of the time). The artists were mainly graduates and art students from the closed universities. They previously worked for AFIT. The Prag Film jobs made it less likely that they would be forced to work in the German war industry.



7



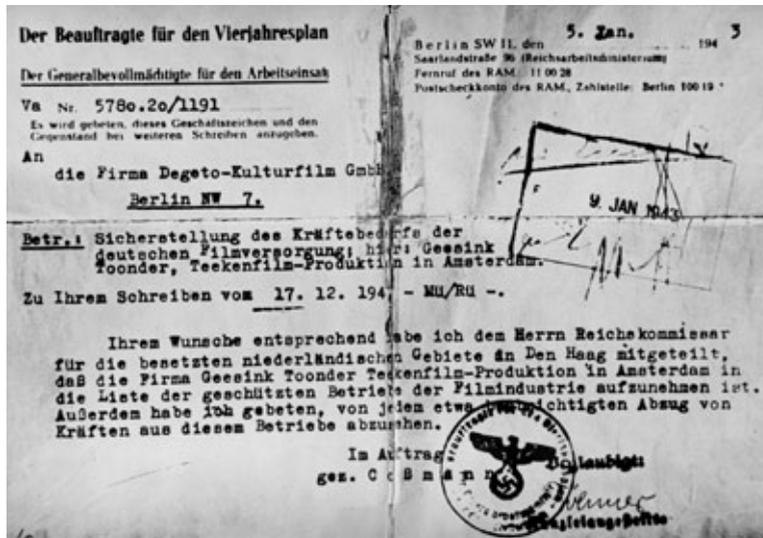
8



9



10



11

## Niederlande

Die deutsch-niederländischen Animationsfilmbeziehungen in jener Zeit waren äußerst vielfältig. Bis zur Kapitulation im Mai 1940 boten die Niederlande Emigranten aus Deutschland Zuflucht. George Pal gründete in Eindhoven 1934 ein eigenes Studio, in dem auch Peter Sachs mitwirkte und das niederländische Zeichner wie Jan Coolen und Frans Hendrix beschäftigte, die später bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH arbeiteten. Die deutsche Besatzung führte zu Behinderungen aber auch zu neuen Möglichkeiten. So verbot die nationalsozialistische Filmzensur 1942 Hendrik de Vogels *Thijl Uilenspiegel*-Film für Profilti-Produktion in Den Haag, da sein Cartoonstil für ein solch »kostbares germanisches Kulturgut« für unangemessen gehalten wurde. Indes verhalfen Aufträge deutscher Firmen der Geesink-Toonder Teekenfilmproductie in Amsterdam zum Status eines »geschützten Betriebes«. Joop Geesink und Marten Toonder legten ab 1942 den Grundstein für ihre bis in die 1980er Jahre fortwährende einflussreiche Rolle in der niederländischen Animation.

Für die NS-Filmpropaganda wurde Anfang 1941 die Nederland Film in Den Haag gegründet, die in Regie von Egbert van Putten den Film *Van den vos Reynaerde* herstellte, eine beißend antisemitische Adaption der traditionellen Reineke-Fuchs-Geschichte. Teile der Firma dienten Fischerkoesen-Film sowie Bavaria-Filmkunst mit dem Regisseur Hans Held ab 1943 als Produktionsaußenstellen. Die deutschen Firmen profitierten von der Okkupation mit dem Zuwachs an Atelierbetrieben und niederländischen Zeichnern, wie z. B. Hill Beekman, der für George Pal, Egbert van Putten und Hans Fischerkoesen tätig war.

7 Vorzeichnung und Zeichenphase auf Folie für *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*.

*Eine Winterreise* (1943) von Hans Held/Bavaria Filmkunst.

8 Zeichner und Konturistinnen/Koloristinnen im Bavaria-Atelier in Den Haag.

9 Peter Sachs am Zeichenpult zu *In Lamplightland* (1935) von George Pal.

10 Einzelbild Hendrik de Vogels *Thijl Uilenspiegel*-Verfilmung *De Nar en de Kleermakers* (1941).

11 Befreit von Kriegszwängen: ein Schutzbrief für den niederländischen Auftragnehmer deutscher Firmen. Hier: Rückseite Personenschein des Mitarbeiters Piet Besselsen.

## The Netherlands

The German-Dutch ties in the animated film industry of that time were many and varied. Up until the capitulation in May 1940, the Netherlands provided refuge to emigrants from Germany. In 1934, George Pal set up his own studio in Eindhoven. Peter Sachs was also involved in the business, which employed Dutch drawers such as Jan Coolen and Frans Hendrix, who later worked at Deutsche Zeichenfilm GmbH. The German occupation led to difficulties but also to new opportunities. In 1942, for instance, the National Socialist film censor banned de Vogel's *Thijl Uilenspiegel* film for Profilti-Produktion in Den Haag, as his cartoon style was considered inappropriate for such a 'precious Germanic cultural asset'. Meanwhile, commissions from German firms helped Geesink-Toonder Teekenfilmproductie in Amsterdam gain 'protected business' status. From 1942 onwards, Joop Geesink and Marten Toonder laid the foundations for their significant role in Dutch animation through into the 1980s.

At the start of 1941, Nederland Film was set up in Den Haag for Nazi film propaganda. It produced the film *Van den vos Reynaerde*. Directed by Egbert van Putten, this was a trenchantly anti-Semitic adaptation of the traditional Reynard the Fox story. From 1943, parts of the company served Fischerkoesen-Film and Bavaria-Filmkunst, including director Hans Held, as outside production sites. The German firms profited from the occupation with the increase in the number of satellite studios and Dutch drawers, such as, for example, Hill Beekman, who did work for George Pal, Egbert van Putten and Hans Fischerkoesen.

7 Preliminary drawing and drawn phase on cel for *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*

*(Adventures of Baron Münchhausen)*. *Eine Winterreise* (A Winter Journey, 1943)

by Hans Held/Bavaria-Filmkunst.

8 Cartoonists and contour artists/colourists in the Bavaria studio in Den Haag.

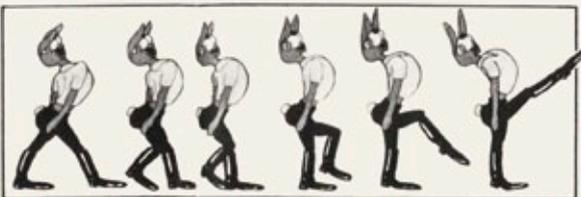
9 Peter Sachs at the drawing board working on George Pal's *In Lamplightland* (1935).

10 Single frame of Hendrik de Vogel's '*Thijl Uilenspiegel*' film *De Nar en de Kleermakers* (1941).

11 Excused from wartime obligations: an exemption letter for German companies' Dutch contractors. Here: the back of employee Piet Besselsen's staff pass.

Der erste deutsche Film nach dem Kriege ist fertiggestellt

# DOB DER STALLHASE



Ein Hasenbein übt Strohkräft

Sechs Zeichnungen bräufeln in eine neue Produktionsreihe. Jedes ein eigenes, und damit die vollständige 'Erfolgsstory' des Stallhases. Denn auch im neuen 'Dob' Mann die gleichbedeutende 'Wiederkehr' findet seinen Platz. In der 'Fähigkeit' für Trug und Trick' werden sich die Knall- und Fall-Fabrik in die Luft bringen, bei der Arbeit der Hasegenossen.



Aufgaben: PRITZ SCHLICK

Ein neuer Star des deutschen Films: Dob, der Stallhase. Sein Vater ist der Zeichner 'Pritz Schlück'.



Jede Bewegungsphase: einzeln angeordnet

Durch Charakteren mit Zeichnung-Papier kann man sich von Tüchtigkeit anpassen. Da dieses charakteristische Material von Tüchtigkeit angepasst, verleiht die gesamte Bewegung ein vollkommen ausgeglichene und ausgeglichene Figur.



„Ist die Tugendfrage richtig?“

Wichtig Prüfung der Produktionsmethode, und Michael Fery, der Kommissar und Verantwortlicher der Firma, ist mit dem Zeichner der Hand in die Apparate treten, um das Buch eines charakteristischen Hasegenossen zu werden. Durch die Mitarbeiter verbunden es, mit dem typischen 'Schwergewicht' der Firma zu werden. Ein geplanter Film hat den Namen.



„Führer ist von die Hylo, Zerkig mit getriebener Milde“

Das geschriebene die charakteristische Milde, die von die die späte die Tiere zu letzten Kraftverwertung während der gesamten Zeit zu sich anwenden wird. „Auch von der gesamten Arbeit wird anzuwenden und auch.“



Recht:

Präzisionsarbeit ...

Mit der gesamten Arbeit wird die Arbeit von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.



Geschickte Hände setzen die „Knall- und Fall-Fabrik“ zusammen

Seine Phantasie und ein künstlerisches Verständnis unter Kontrolle einer Methode, um die gesamte Arbeit zu Papier zu bringen. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.

Maschinenmeister Jumbo

einmal erhalten, will von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.



Die Tiere schaffen in der Knall- und Fall-Fabrik der Nacht

Wann die erst einmal, die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.

In der Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.

Durch die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit. Die Zeichner sind von der gesamten Arbeit.

# Überläufer – Neubeginn im alten Stil

## Crossovers – A new start in the old style

1  
Hauptfiguren und Einzelbilder aus dem ersten deutschen Nachkriegsfilm *Dob, der Stallhase* (1946) des Exilrussen Sergej Sesin (zuvor Atelierleiter bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH).  
»Beim Phasenzeichnen und am Schneidetisch entwickelte unser Kollektiv Methoden, um buchstäblich aus Papierschnitzeln Zeichenfilme herstellen zu können«, erklärt der Leiter des Studios. Dieser erste Demo-Trickfilm ist eine moderne, satirische Fabel, die den nachdenklich-schmunzelnden Betrachter von allen Nazi-Zwangsvorstellungen befreien will.« (Berliner Illustrierte, 3/1946)

Main characters and individual frames from the first German post-War film, *Dob, der Stallhase* (*Dob the Rabbit*, 1946), by exiled Russian Sergej Sesin (previously studio manager at Deutsche Zeichenfilm GmbH). "Our collective developed methods in terms of phase drawing and cutting that literally enable us to produce animated films from shreds of paper," explains the studio head. This first demo cartoon is a modern, satirical fable, that aims to liberate the pensively smiling observer from all Nazi obsessions.' (Berliner Illustrierte magazine, 3/1946)

Die deutsche Zeichenanimation erlebte mit dem Ende des NS-Staates keine Zäsur. Ihre Protagonisten hatten sich vor 1945 eine Position geschaffen, von der aus sie die bundesdeutsche Animation fast zwei Dekaden lang dominieren konnten. Gerhard Fieber gründete 1948 in Göttingen die EOS-Film und zeichnete für Industrie- und Werbefilme sowie später für die *Mainzelmännchen*. Hans Fischerkoesen führte seine Arbeit erfolgreich in Potsdam und nach über zweijähriger Internierung ab 1948 in Bad Godesberg fort, wo er beschwingt vermenschlichte Konsumprodukte des Wirtschaftswunders animierte. Wolfgang Kaskeline in West-Berlin und Werner Kruse in München setzten Werbe-Ikonen in Szene: den Sarotti-Mohr bzw. Roland Töpfers HB-Männchen. Überläufer existierten in vieler Hinsicht. Ästhetisch überwog weiterhin eine Disney-Orientierung ohne künstlerische Wagnisse und mit revuehaften Bild- und Tonelementen. Fischerkoesens Farbfilme kamen erneut in die Kinos, vor 1945 begonnene Filme wurden fertiggestellt, bekannte Figuren und Konzepte wieder aufgegriffen.

When the Nazi state came to an end, German drawn animation did not experience any great break in continuity. In the period prior to 1945, its protagonists had created for themselves a position from which they were able to dominate West German animation for almost two decades. In 1948, Gerhard Fieber set up EOS Film in Göttingen and produced drawn animations for industrial and promotional films, as well as later for the *Mainzelmännchen* cartoon figures on the ZDF television channel. Hans Fischerkoesen successfully continued his work in Potsdam and from 1948, after two years of internment, in Bad Godesberg, where he animated vibrantly humanised consumer products created by the Economic Miracle. Wolfgang Kaskeline in West Berlin and Werner Kruse in Munich dramatised two advertising icons: the Sarotti Moor and Roland Töpfer's Little HB Man respectively.

There were crossovers from the past in many respects. Aesthetically a Disney orientation continued to prevail without any artistic risks and with revue-like visual and audio elements. Fischerkoesen's colour films reappeared in cinemas, films begun before 1945 were completed and familiar characters and concepts picked up on once again.



- 2 Zeichenphase auf Folie und Foto des plastischen Vorlagemodells zu *Purzelbaum ins Leben* von Gerhard Fieber, begonnen bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH als *Schnuff der Nieser*, fertiggestellt 1946 innerhalb der Zeichentrickabteilung der DEFA in Berlin (SBZ).
- 3 Ankündigung zur Aufführung von Zeichenfilmen aus der NS-Zeit am 4.10.1946 im Kino Gloria in Leipzig (Leipziger Volkszeitung, 4.10.1946).

- 2 Drawn phase on cel and photograph of the 3D model mock-up for Gerhard Fieber's *Purzelbaum ins Leben* (*Somersault into Life*), begun at Deutsche Zeichenfilm GmbH as *Schnuff der Nieser* and finished in 1946 within the cartoon division of DEFA in Berlin (SBZ).
- 3 Announcement about the screening of drawn animation films from the Nazi period on 4<sup>th</sup> October 1946 in the Gloria Cinema in Leipzig (Leipziger Volkszeitung newspaper, 4.10.1946)



<p>„Die Augen- (61361) „Film- (61374)</p> <p>er</p> <p>n-Str.74:</p> <p>u: „Das Hemann. (61522) „Moskau dynamo.“ Hanne- J. (61398) raße 17: i. (61384) weiter (61365)</p>	<p>0,50 RM, Erw. 1 RM. Karten ab 7. 10. von 12 Uhr im Saal für alle 3 Vorst. Täglich neues Programm. (61479)</p> <p><b>Lichtspielhäuser</b></p> <p>Gloria, Turner-, Ecke Leplaystraße: „Kraft des Lebens.“ Von Tieren des russ. Waldes. Dazu: „Floh im Ohr.“ Sabine Peters. Freitag, Sonnabend und Sonntag auch 21.00 Uhr, Sonntag vormitt., 10 U<sup>hr</sup> -, gr. Jugendvorst. „Kraft des Lebens“. Dazu: Buntfilme „Armer Hans!“, „Verwitterte Melodie“, „Der Schneemann“. Jugendl. bis zu 14 Jahren zahlen halbe Preise. (61358)</p> <p>Hansa-Lichtspiele, Joh.-Kärner-Straße 1: „Albanien“ und „Jahrmarkt“. Dazu: „Was will Brigitte?“ (61363)</p>	<p>schon mit T Kinde lissa. Lichtsp „Auf zeuge“ Kamme „Akro bens“. Centru vertra Sonna Regina letzte abend</p>
---	--	--

2

3

Der Neubeginn im alten Stil sowie die personelle Kontinuität verhinderten weitgehend eine ernste, gar selbstreflektierende Aufarbeitung der jüngsten Geschichte durch die Branche. Fieber bagatellierte 1957 in einer unterhalt-samen Vogelwelt-Parabel die NS-Zeit. Hans Held modifizierte 1958 seinen *Störenfried* (1940) und warb damit für die Wiederbewaffnung der jungen BRD. Arbeiten von Herbert Seggelke belegen den zaghaften Beginn experimenteller Animation nach 1945. Emigranten, wie z.B. Peter Sachs in England, entwi-ckelten die künstlerische Zeichenanimation zukunftsweisend im Ausland. Erst Anfang der 1960er Jahre löste sich die deutsche Zeichenanimation formal und inhaltlich von ihrer Vergangenheit, z.B. mit Wolfgang Urchs. Weniger pro-duktionsaufwändige Animationstechniken boten zudem mehr Spielraum für experimentelle Ansätze. Der Animationsfilm vor allem für Kinder fand 1955 im DDR-Staatsbetrieb DEFA-Studio für Trickfilme Dresden eine Heimat, wo eine erste Generation zumeist junger Quereinsteiger neue stilistische Wege suchte.

The new start in the old style, plus the continuity in personnel, largely prevented the animated film sector from undertaking any serious, let alone self-analytical tackling of recent history. Fieber trivialised the Nazi era in an entertaining bird life parable in 1957. A year later, Hans Held modified his *Störenfried* (*Troublemaker*, 1940) and with it promoted the rearming of the young Federal Republic. Works by Herbert Seggelke provide evidence of the tentative start of experi-mental animation after 1945. Emigrants, such as, for example, Peter Sachs in England, developed artistic drawn animation in forward-looking fashion abroad. It was not until the start of the 1960s, e. g. with Wolfgang Urchs, that in terms of form and content German drawn animation broke with its past. Animation techniques involving less complex production also provided more scope for experimental approaches. Animation film, predominantly for children, found a home in 1955 in the GDR's state-run DEFA Studio für Trickfilme (DEFA Studio for Animated Films) in Dresden, where a first generation of mainly young newcomers from other disciplines looked for new stylistic methods.



Filmplakat zum ersten abendfüllenden Animationslangfilm der BRD *Tobias Knopp, Abenteuer eines Junggesellen* (1950) von Gerhard Fieber. Die Wilhelm-Busch-Verfilmung in Schwarz-Weiß wurde wegen ihrer animatorischen und dramaturgischen Unzulänglichkeiten in der Presse kritisiert.

Film poster for West Germany's first full-length animated film *Tobias Knopp, Abenteuer eines Junggesellen* (*Tobias Knopp, Adventure of a Bachelor*, 1950) by Gerhard Fieber. This Wilhelm Busch screen adaptation in black-and-white was criticised in the press due to shortcomings in its animation and dramatic composition.

Von 6:30-7:30 schieben sich die Einheiten  
in die vordersten Bereitstellungsräume  
Gefechtsstände werden vorverlegt (627)



## Bildnachweis

### Picture and archive material sources

Deutsches Institut für Animationsfilm,  
Sammlung J. P. Storm  
(S. 2, 10, 11 ■ 2, 12 ■ 5, 16 ■ 4, 16 ■ 5,  
17 ■ 6, 20 ■ 6, 21 ■ 9, 22, 24 ■ 3,  
24 ■ 4, 25 ■ 5, 25 ■ 6, 26, 27, 28 ■ 5,  
29 ■ 6, 30, 31, 32 ■ 3, 32 ■ 4, 32 ■ 5,  
33 ■ 6, 38 ■ 7 ii., 38 ■ 8, 42 ■ 2)

Hans M. Fischerkoesen  
(Titelfigur, S. 2, 30, 31)

Deutsches Filminstitut – DIF  
(S. 6, 9 ■ 7, 15, 43 ■ 4)

Stefan Fischinger  
(S. 8 ■ 4, 9 ■ 8)

Fischinger Trust  
(S. 6)

Sabine Seggelke  
(S. 9 ■ 5, 9 ■ 6)

Sammlung Carsten Laqua  
(S. 16 ■ 3)

Deutsche Kinemathek/Bibliothek  
(S. 14, 18)

Sammlung Ralf Forster  
(S. 19 ■ 2, 20 ■ 3)

Filmmuseum Potsdam  
(S. 28 ■ 3)

Depatis.net  
(S. 28 ■ 4)

Nederlands Instituut voor Animatiefilm  
(S. 34, 38 ■ 7 re.)

Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid  
(S. 38 ■ 10)

Toonder Compagnie  
(S. 34)

Philips Company Archive  
(S. 38 ■ 9)

Ole Schepp  
(S. 38 ■ 9)

Mette Peters  
(S. 38 ■ 11)

Gert Koshofer  
(S. 20 ■ 7)

Institut für Zeitungsforschung Dortmund  
(S. 40)

Stadtarchiv Leipzig  
(S. 42 ■ 3)

Deutsche Nationalbibliothek Leipzig  
(S. 8 ■ 3, 8 ■ 2, 12 ■ 4)

SLUB Dresden /Abt. Deutsche Fotothek  
(S. 12 ■ 3, 21 ■ 8)

Universitätsbibliothek der Technischen  
Universität Berlin (S. 12 ■ 6)

Hochschulbibliothek/Mediathek der  
HFF »Konrad Wolf«  
(S. 20 ■ 4, 20 ■ 5)

Subito-Dienst an der UB Regensburg  
(S. 32 ■ 2)

Staatsbibliothek zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz  
(S. 13 ■ 7)

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/  
Transit Film  
(S. 10, 23 ■ 2, 28 ■ 2)

Nationales Filmarchiv Prag  
(S. 35 ■ 2, 37 ■ 3, 37 ■ 4, 37 ■ 5, 37 ■ 6)



Gefechtsplan Hier könnte eine Bildunterschrift stehen  
Hier könnte eine Bildunterschrift stehen

Gefechtsplan Hier könnte eine Bildunterschrift stehen  
Hier könnte eine Bildunterschrift stehen

## Der deutsche Zeichnanimationsfilm 1930 bis 1950 – eine Auswahlbibliografie

German drawn animation  
film 1930 to 1950 –  
A selected bibliography

### Selbstständige Werke

Jahrbuch für deutsche Filmwerbung 1936. Hg. v. Alfons Brugger und Kurt Sommerfeld, Berlin 1936.

Victor Schamoni: Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films. Hamm in Westfalen 1936.

Emil Guckes: Der Tonfilm als Werbemittel in Deutschland. Diss. masch. Innsbruck 1937.

Werbefilme für den Spargedanken. Werbesache des DSGV. Berlin o. J. [1937].

Ines Angelika Mosig: Hansemanns Traumfahrt. Ein Märchen vom Rundfunk. Nach dem gleichnamigen Farbentrickfilm der Commerz-Film AG. Mainz [nach 1938].

Reinhold Johann Holtz: Die Phänomenologie und Psychologie des Trickfilms. Analytische Untersuchungen über die phänomenologischen, psychologischen und künstlerischen Strukturen der Trickfilmgruppe. Diss. Philosophische Fakultät der Universität Hamburg 1940.

Hans Held: reinteje vervekt onrust. Amsterdam 1946. (mit Illustrationen aus »Der Störenfried« von Hans Held, 1940)

Kurt B. Metzmacher: Statt Autogramme. Künstler grüßen Soldaten. Neustadt 1944, Ill. (S. 34 – 37 zum Fischerkösen-Film »Verwiterte Melodie«)

H. C. Opfermann/Georg Kramer: Die neue Trickfilm-Schule: Ein Lehr- und Nachschlagbuch für Filmamateure, Film- und Fernsehfachleute und den filmtechnischen Nachwuchs. Seebruck/Chiemsee 1963.

Rudolf J. Schummer: Bewegte Bilder. Deutsche Trickfilme der zwanziger Jahre. Filme im Schatten. Der Trickfilm im Dritten Reich. Beiheft zu den Filmen 32 2856 + 32 2857. Institut für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht. München 1977.

Deutsches Trickfilm Kaleidoskop. Zusammenestellt von Peter A. Hagemann und Herbert K. Schulz, Deutsche Kinemathek und Deutscher Trickfilmverband e.V., Berlin 1979.

Ole Schepp und Fred Kamphuis: George Pal in Holland 1934 – 1939. Den Haag 1983.

Mickey Mouse, Asterix & Co. – Die Stars des Zeichentrickfilms. Katalog zur Sonderausstellung des Deutschen Film-museums 13.4. – 29.6.1986. Hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt am Main 1986.

Von »A« bis »Zip/Zip«. Trickfilme aus München 1918 – 1987. Hg. v. Klaus Sigl, München 1987.

J. P. Storm, Mario Dreßler: Im Reiche der Micky Maus. Walt Disney in Deutschland 1927 – 1945. Berlin 1991.

Carsten Laqua: Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland. Reinbek 1992.

Optische Poesie. Oskar Fischinger. Leben und Werk. (= Kinematograph, 9/1993) Hg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt am Main 1993.

Giannalberto Bendazzi: Cartoons: One hundred years of cinema animation. London 1994.

Olaf Böhme: Kulturelle und ästhetische Aspekte des deutschen Animationsfilms zwischen 1909 und 1939. Dipl.-Arbeit masch. Humboldt-Universität Berlin 1995.

André Amsler: »Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt.« Das Werk von Julius Pinschewer 1883 – 1961. Zürich 1997.

Jayne Philling (Hg.): A Reader in Animation Studies. London 1997. (darin: William Moritz: Resistance and subversion in animated films of the Nazi era: The case of Hans Fischerkoesen)

Johannes Roschlaw: Vergleichende Analyse von Werbefilmen für den Rundfunk und für Rundfunkgeräte aus den Jahren 1924 bis 1937. Hausarbeit Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 1997.

Günter Agde: Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin 1998.

Alles Trick. Deutsche Animationsfilme bis 1945. Katalog zur Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchiv während des 41. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1998.

Deutsche Trickfilme (1909 – 1945). Bestandsnachweis. Bearbeitet von Manfred Lichtenstein und Doris Hackbarth. (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, 72) Koblenz 1999.

Ralf Forster: Sparkassenwerbefilme im Nationalsozialismus. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 842) Frankfurt am Main u.a. 1999.

Horst H. Lange: Comics, Jazz und irre Zeiten. Gelnhausen 2000.

Mette Peters, Egbert Barten: Meestal in't verborgene. Animatiefilm in Nederland 1940 – 1945. Tilburg 2000.

Sonderheft Animation Filmblatt Nr. 17/Herbst 2001. Berlin: 2001.

Esther Leslie: Hollywood flatlands. animation, critical theory and the avant-garde. London, New York: Verso 2002.

Jeanpaul Goergen: Bibliographie zum deutschen Animationsfilm. (= Filmblatt-Schriften, Beiträge zur Filmgeschichte, 1) Berlin 2002.

Jens Harder: Slapstick im Gleichschritt. Zeichentrickfilme aus dem »Dritten Reich«. Dipl.-Arbeit Kunsthochschule Berlin-Weißensee 2002.

Rolf Giesen: Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Berlin 2003.

Ralf Schenk, Sabine Scholz (Hg.): Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955 – 1990. DIAF Dresden. Berlin 2003.

André Eckardt: Im Dienst der Werbung. Die Boehner-Film 1926 – 1967. Berlin 2004.

Ralf Forster: Ufa und Nordmark. Zwei Firmengeschichten und der deutsche Werbefilm 1919 – 1945. Trier 2005.

Sébastien Roffat: Animation et propagande: Les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale. Paris: 2005.

Sabine Seggelke: Herbert Seggelke. Düsseldorf: Selbstverlag 2005.

Dirk Alt: Frühe Farbfilmmethoden und ihr Einsatz durch die NS-Propaganda 1933 – 1940. Magisterarbeit. Leibniz-Universität Hannover 2007.

Dvoráková, Tereza; Klimeš, Ivan: Prag-Film AG 1941 – 1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie. München 2008.

Erika Held: Hans Held – Haid. Lebensmosaik eines Genies. München 2009.

Christian Dewald/Sabine Groschup/Mara Mattuschka/Thomas Renoldner (Hg.): Die Kunst des Einzelbilds: Animation in Österreich – 1832 bis heute. ASIFA Austria. Wien 2010.

Český Animovaný Film I 1920 – 1945/Czech Animated Film I 1920-1945. Hg. Národní Filmový Archiv Nfa. Prag 2012.

Rolf Giesen, J. P. Storm: Animation Under the Swastika: A History of Trickfilm in Nazi Germany, 1933 – 1945. Jefferson, London 2012.

Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912 – 1936). Zürich: 2012.

Vries, Jan-Willem de: De Toonder Animatiefilms. Silvester Strips Uitgeverij, 's-Hertogenbosch 2012.

Im CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hg. v. Hans-Michael Bock, München 1984f (Loseblattsammlung) mit Einträgen zu: Fritz Boehner, Hans Ewald, Leni Fischer, Oskar Fischinger, Hans Fischerkoesen, Gerhard Huttula, Svend Noldan, Julius Pinschewer, Herbert Seggelke.

## Artikel in Zeitungen und Zeitschriften

Der quäkende Narr - die tönende Micky-Maus. In: Filmwelt, 27.7.1930. (u. a. zu Paul N. Peroff)

Wolfgang Kaskeline: Zum Beispiel. Einige Möglichkeiten, welche die Trickfilme dem Werbeleiter bieten, mit besonderem Hinweis auf Ton und Farbe. In: Die Reklame, 2. Septemberheft 1930, S. 563–566.

C. Ceha: Achtung! Micky Maus, Felix der Kater + Co.». In: Leipziger Abendpost, 5.8.1931. (mit Illustrationen von Hans Fischerkoesen)

Film wirbt für Funk. In: Die Reklame, 1. Märzheft 1933, S. 155–157.

Wolfgang Kaskeline: Der Trickfilm heute und morgen. In: Die deutsche Werbung, 2. Dezemberheft 1933, S. 703.

Leopold Schreiber: Wolfgang Kaskeline. In: Gebrauchsgraphik, 4/1934, S. 2–9.

Leopold Schreiber: Hans Fischerkoesen, In: Gebrauchsgraphik, 12/1934, S. 46–52.

Oskar Fischingers Farb-Ton-Spiel »Kreise«. In: Film-Kurier, 18.10.1934.

Die lustige Palette. In: Film-Kurier, 21.12.1934. (zu Walt Disney)

S.A. Ehrler: Aus der Werkstatt des Werbefilms. In: Werben und Verkaufen, 6/1935, S. 215–218.

Emil Guckes: Über die Zusammenarbeit der Betriebswerber mit den Werbefilmherstellern. In: Die deutsche Werbung, 2. Septemberheft 1935, S. 1422–1431.

A. Fiedler: Die deutschen Werbefilme 1934–1935. Eine Generalreportage. In: Die deutsche Werbung, 2. Septemberheft 1935, S. 1434–1440.

Trick und Natur im Farbenfilm. In: Film-Kurier, 9.12.1935. (zu den Gasparcolor-Werbefilme)

Hermann Hübel: Der Zeichenfilm. In: Der Deutsche Film, 6/1936, S. 178–179.

Hermann Gressieker: Vom Vorprogramm zur Filmkunst. In: Der Deutsche Film, Juniheft 1937, S. 349–352.

Victor Schamoni: Die Anfänge des absoluten Films in Deutschland. In: Der deutsche Film, März 1938, Heft 9/2. Jahrgang, S. 242–246.

Sonderveranstaltung der Epoche-Gasparcolor. In: Der Film, 2.4.1938.

Schneewittchen und Hollywood. In: Koralle, 9/1938.

Zwerg Purzel stellt sich vor. In: Der Film, 10.12.1938. (zu Kurt Stordel)

Zwerg Purzel heiße ich. Der Hauptdarsteller eines deutschen bunten Märchen-Trickfilms stellt sich vor. In: Filmwelt, 23.12.1938. (zu Kurt Stordel)

20 000 Zeichnungen – ein Film. Interessante Versuche mit bunten deutschen Märchentrickfilmen. In: Hamburger Fremdenblatt, 24.12.1938.

Rundfunkwerbefilm vor Kindern. In: Der Film, 24.12.1938. (zu Georg Woelz)

»Schneewittchen« in der Kinderzeitschrift »KIEBITZ«, 1938/39 im Verlag Hellmuth Mielke & Co.

Filmkunst im deutschen Werbefilm. In: Der Deutsche Film, Januarheft 1939, S. 186–190.

Stordels »Purzel« stellt sich vor. Ein Märchen-Zeichentrickfilm in Walt Disneys Fußtapfen? In: Der Deutsche Film, Februarheft 1939, S. 231. (zu Kurt Stordel)

Ernst Jerosch: Hans Fischinger zeigte: Tanz der Farben. Ein neuer Schritt auf dem Wege zur absoluten Filmkunst. In: Der Film, 4.3.1939.

Marsch gegen die Micky-Maus. In: Dresdner Neueste Nachrichten, 4./5. März 1939, S. 37. (zu Kurt Stordel)

Helmut Kinder: Micky Maus – ernst gesehen! Grundsätzliches über Märchen, Trick und Märchenfilm. In: Der Deutsche Film«, Märzheft 1939, S. 252–255.

Filme werben für den Rundfunk. In: LichtBildBühne, 17.4.1939. (zu Georg Woelz)

Karlheinz Dahlfeld: Mickey Mouse wird nun entthront. In: Der Oberschlesische Wanderer, 4.6.1939. (zu Kurt Stordel)

Aus deutschen Werbefilmen. In: Die deutsche Werbung, 1. Aprilheft 1940, S. 212–215.

Hans Held. Ein Trickfilmzeichner. In: Film-Kurier, 24.7.1940.

Wundervolle Märchenwelt. Ufa-Pavillon. In: Film-Kurier, 21.9.1940. (Vom *Bäumlein*, das andere Blätter hat gewollt)

Aus der Anfangszeit des Trickfilms. Ergänzende Feststellungen eines deutschen Trickfilm-Pioniers, der aus dem Ausland zurückgekehrt ist. In: Film-Kurier, 1.10.1940. (zu Louis Seel)

Wundervolle Märchenwelt. In: Deutsche Filmzeitung, 13.10.1940. (zu *Vom Bäumlein*, das andere Blätter hat gewollt)

Neue Werbefilme. In: Die deutsche Werbung, Aprilheft 1941, S. 252–256.

Villa Wespe am Griebnitzsee. In: Berliner Illustrierte Zeitung, 11/1941 (zu *Der Störenfried*)

Besuch bei Hans Held. In: Berliner Illustrierte Zeitung, 13/1941

Film und Werbung, Erste Folge: Die Aufgaben des Werbefilms in der kriegsverpflichteten Wirtschaft. In: Werben und Verkaufen, 7/1941, S. 258–262.

Manuskript des Werbefilms: Was man liebt, das soll man schonen! In: Werben und Verkaufen, 4/1942, S. 132–133. (Beispiel für Sachwerterhaltung im Werbefilm)

Der Zeichenfilm in der Ufa-Lehrschau. In: Film-Kurier, 18.9.1942.

Trick-Schmalfilme für Kinder. In: Der Film, 19.9.1942.

Erwin Reck: Eine Sekunde Zeichentrickfilm. In: Der Deutsche Film, Februarheft 1943, S. 13–15. (zum Ufa-Werbefilm)

Fritz Boehner: Film und Werbung: »Licht aus!« In: Werben und Verkaufen, 3/1943, S. 151–153.

Kleine Wespe ganz groß. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 24/1943 (*Verwitterte Melodie*)

Henrik Scholte: De »Held« van de teekenfilm. De leider der Bavaria teekenfilm werkt met zijn Nederlandschen staf in Den Haag. In: Cinema en Theater, 23/1943.

Vom Armen Hansi und von Schnuff, dem Nieser. Besuch bei der Deutschen Zeichenfilm GmbH. In: Film-Kurier, 4.11.1943.

Der deutsche Zeichenfilm. In: Film-Kurier, 11.11.1943.

Filmzeichner berichten über ihre Arbeit. In: Film-Kurier, 24.12.1943.

Ein Einfall und viel Arbeit. In: Koralle, Nr. 24/1943.

Hans-Hubert Gensert: Gang durch ein Zeichenfilm-Atelier. Aus dem Arbeitsbereich von Hans Fischerkösen. In: Film-Kurier, 11.2.1944.

Leo J. Capit: De studio in het koetshuis. De Fischerkösen – teekenfilmindustrie. In: Cinema en Theater, 24.5.1944.

Ein neuer Fisch aus Prag. Der Brautschleierfisch. Bilderschau aus dem Film »Hochzeit im Korallenmeer«. In: Berliner Illustrierte Zeitung, 6/1944.

Ernst Jerosch: Neue Kurzfilme vor dem Start. In: Film-Kurier, 20.6.1944. (u. a. zu *Hochzeit im Korallenmeer*)

Herbert Seggelke: Bewegte Schatten. In: Film-Nachrichten, 31.3.1945, S. 2.

## Presse nach 1945

Der erste deutsche Film nach dem Kriege ist fertiggestellt. Dob, der Stallhase. In: Berliner Illustrierte, 3/1946, S. 6/7.

Fräulein Mabel fällt aus dem Rahmen. Alles per Trickfilm. In: Der Spiegel, 1/1949 vom 1.1.1949.

Hugo Mahler: Im Filmstudio Fischerkösen. Bad Godesberg, Sonderdruck aus: Westermanns Monatshefte, 12/1954, S. 67–74.

Minnesang auf Markenartikel. In: Der Spiegel, 35/1956 vom 29.8.1956, S. 34–40. (Hans Fischerkoesen)

Fritz Kempe: Zur Geschichte des Werbefilms und seiner Techniken. In: Film, Bild, Ton: Zeitschrift für audio-visuelle Mittel in der Pädagogik, 11/1965, S. 29f.

Thomas Basgier: Die Teutonen Disneys. In: tip Berlin 20/1995, S. 48–51.

Goergen, Jeanpaul: Discovering Paul N. Peroff. In: Animation Journal. Spring 1998, S. 42–53.

Gunnar Strøm: Desider Gross and Gasparcolor, European Producers: Norwegian Products and Animated Commercials from the 1930's. In: Animation Journal. Spring 1998, S. 28–41.

Dirk Schindelbeck: Der deutsche Disney. Hans Fischerkösen, der Erfinder des Werbezeichentrickfilms. In: Trödler & Sammler Journal. 11/2001.

Sonderheft Animation Filmblatt Nr. 17/Herbst 2001

Rolf Giesen: Als Disney noch Distler hieß. Wie sich die Donald-Duck-Begeisterung der Nazis ins Gegenteil kehrte. In: Die Welt, 7.12.2001.

Rolf Giesen: »Nazimation!« Der Zeichenfilm-Ring. In: Kino – German Film & International Reports, No. 104, Februar 2013.

### Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

This catalogue has been produced for the exhibition

### Trauschmelze Der deutsche Zeichenanimationsfilm German Drawn Animation Film 1930–1950

Eine Ausstellung des Deutschen Instituts für Animationsfilm in Zusammenarbeit mit dem Privatsammler J. P. Storm.

An exhibition staged by the German Institute of Animated Film in collaboration with the private collector J. P. Storm.

21. April 2013 bis 29. September 2013  
in den Technischen Sammlungen Dresden,  
Junghansstraße 1–3, 01277 Dresden  
21<sup>st</sup> April to 29<sup>th</sup> September 2013  
at the Technische Sammlungen Dresden,  
Junghansstraße 1–3, 01277 Dresden

Gefördert vom Bundesbeauftragten für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und der DEFA-Stiftung. Mit Unterstützung der Botschaft des Königreichs der Niederlande in Berlin.

Das Deutsche Institut für Animationsfilm wird gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst sowie die Landeshauptstadt Dresden, Amt für Kultur und Denkmalschutz.

Sponsored by the Federal Government Commissioner for Culture and Media pursuant to a resolution of the German Bundestag and by the Cultural Foundation of the Free State of Saxony and the DEFA Foundation. Supported by the Embassy of the Kingdom of the Netherlands and the Berlin Czech Centre.

The German Institute of Animated Film is financially assisted by the Saxony State Ministry of Science and Art and by the State Capital City of Dresden, Department of Culture and Heritage.

### Ausstellung Exhibition

#### Kuratorteam

Curator team  
Dr. Ralf Forster (wissenschaftliche Leitung  
academic lead), J. P. Storm, Nadja Rademacher,  
André Eckardt

#### Projektleitung

Project management  
André Eckardt

#### Wissenschaftliche Mitarbeit

Academic collaboration  
Dr. Rolf Giesen, Dr. Mette Peters

#### Leihgeber / Kooperationspartner

Partners/lenders of exhibits  
Deutsches Filminstitut – DIF, Nederlands Instituut voor Animatiefilm, Nationales Filmarchiv Prag, Technische Sammlungen Dresden, Stiftung Deutsche Kinemathek, Filmmuseum Potsdam, Frank Brabant / Wiesbaden, Frau Neumann, Carsten Laqua / Berlin, Peter Völker / Berlin, Ralf Forster / Berlin, Sabine Seggelke / Düsseldorf, Hans Joachim Bunnenberg / Hamburg, Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Stadtarchiv Leipzig, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Universitätsbibliothek Regensburg, Universitätsbibliothek der Technischen Universität Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Transit Film, EYE Film Instituut Nederland, Toonder Compagnie, Philips Company Archive, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, PROGRESS Filmverleih, CineMedia Film AG, The Fischinger Trust, Signal-Iduna, Filmfest Dresden

#### Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Press and PR  
Ines Seifert

#### Ausstellungsgestaltung

Exhibition layout  
VOR Werbeagentur GmbH

#### Ausstellungsrealisation

Exhibition execution  
rakelspektakel – Die Werbetechniker,  
Angela Klemm, Knut Wetzig,  
Technische Sammlungen Dresden

### Katalog Catalogue

#### Herausgeber · Editor

Deutsches Institut für Animationsfilm e.V.  
Königstraße 15, 01097 Dresden  
www.diaf.de

#### Texte · Text

André Eckardt, Dr. Ralf Forster,  
Nadja Rademacher, Dr. Mette Peters

#### Redaktion und Lektorat · Editing and proof reading

Ines Seifert

#### Bibliografie · Bibliography

Dr. Ralf Forster, Deutsches Institut für Animationsfilm,  
Dr. Rolf Giesen

#### Übersetzungen · Translations

Jon Darch

#### Satz und Layout · Setting and layout

Sandstein Verlag Dresden

ISBN 978-3-95498-032-1

#### Unser besonderer Dank geht an

Our special thanks go to  
J. P. Storm, Rolf Giesen

Wir danken unseren oben genannten Förderern, Kooperationspartnern und Leihgebern sehr herzlich für die großzügige Unterstützung dieser Ausstellung.

We thank the aforementioned sponsors, backers, partners and lenders very much indeed for their generous support of this exhibition.

#### Weiterhin bedanken wir uns bei

We would also like to thank  
Frank Brabant, Michal Bregant, Beate Dannhorn, Claudia Dillmann, Cordula Döhner, Stefan Fischinger, Karl Griep, Doris Hackbarth, Jan Kindler, Manfred Köhler, Gert Koshöfer, Carsten Laqua, absolut MEDIEN, Ralph Nuenthel, Kirsten Otto, Renate Schmal, Sabine Seggelke, Gerrit Thies, Peter Völker

Und insbesondere Roland Schwarz sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Technischen Sammlungen Dresden.

and especially Roland Schwarz and the staff of the Technische Sammlungen Dresden.