

# Der Meister und die Puppen. Kurt Weiler und seine Konzeption vom Animationsfilm

## The Master and the Dolls. Kurt Weiler and his concept of animated film

Volker Petzold

### *ABSTRACT (Deutsch)*

**D**er Animationsfilmregisseur Kurt Weiler (1921-2016) veröffentlichte 1954 einige Auffassungen zum Puppentrickfilm, die für ihn ein Lebensprogramm darstellten. Dabei hob er vor allem Stilisierung und Typisierung der Puppe sowie Abstraktion und Verdichtung in der Gestaltung hervor. Die Puppe dürfe auf keinen Fall mit dem Menschen konkurrieren und der Puppentrickfilm solle nicht als Miniaturform des Spielfilms fungieren. Vorgeschichte und Folgen dieser Grundsätze, die Weiler zwischen 1960 und 1970 in seinen Filmen verwirklichte, werden im vorliegenden Beitrag skizziert.

**Schlüsselwörter:** Puppen im Film, Animation, Märchen, Puppengestaltung und Szenenbild

### *ABSTRACT (English)*

**I**n 1954, the director of animated movies, Kurt Weiler (1921-2016), published some views on puppet animation (stop motion) which represented a life program for him. He particularly emphasized the stylization and typification of the puppet as well as abstraction and condensation in the design. The puppet should under no circumstances compete with humans and the puppet film should not function as a miniature form of the feature film. The preceding thoughts and the consequences of these principles, which Weiler realized in his films between 1960 and 1970, are outlined in this article.

**Keywords:** puppets/dolls in cinema, animation, fairy tale, puppet and stage design

## „Gedanken zum Puppentrickfilm“ – ein Aufsatz, das Vorfeld und seine Folgen

In einem frühen Aufsatz hat der Animationsfilmregisseur Kurt Weiler (1921-2016) das spezifische Beziehungs- und Spannungsgefüge zwischen Puppe und Mensch, zwischen Realem und Fiktivem im Animationsfilm reflektiert (Weiler 1954). Sich schon als Kind für Puppen und Puppentheater interessierend, geriet Weiler im englischen Exil, wo er sich aufgrund seiner jüdischen Herkunft von 1939 an aufhalten musste, eher zufällig an den deutschen Emigranten Peter Sachs, der sich gut im Animationsfilm und der deutschen wie europäischen Avantgarde auskannte. Sachs war als Art Director im Londoner Werbe- und Lehrfilmstudio von William Larkins beschäftigt und holte Weiler 1947 als Phasenzeichner, Regie- und Schnittassistenten dorthin (Kitson 2012, 68f.). Obwohl das Studio sich dezidiert nicht dem Puppentrick verschrieben hatte und eher den Zeichentrick pflegte, war es bei Weiler vor allem die Puppe, der er sich verpflichtet fühlte. Dabei interessierte ihn der Flachfiguren- bzw. „Legetrick“ (als Puppentrick in der zweiten Dimension) nur wenig und der Zeichentrick („Cartoon“) überhaupt nicht.



Abbildung 1: Kurt Weiler beim Animieren seines Films *Die Wippe* (1954)

Nachdem Weiler 1950 aus London zurück nach Berlin gekommen war, versuchte er sich nach Betätigungen in einem Puppentheater zunächst an zwei satirischen Puppentrickfilmen – den zweiten realisierte er im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme in Potsdam-Babelsberg: *Die Wippe* (1954, vgl. Abbildung 1) wurde dann allerdings faktisch verboten bzw. nicht fertiggestellt.

Sein nächstes Werk *Die gestohlene Nase* (1955) entstand schon im Dresdner DEFA-Studio für Trickfilme und feierte am 17. Februar 1956 seine Erstaufführung. Im Vorfeld der Filmproduktionen war bei Weiler offenkundig das Bedürfnis entstanden, sich über das „Wesen der Puppe“ klar zu werden bzw. sich ein theoretisches Rüstzeug oder sogar ein „Programm“ zu geben. Seine „Gedanken zum Puppentrickfilm“ präziserte Weiler somit Mitte des Jahres 1954 als Aufsatz.

Stillschweigend unterstellte er hier bereits mit der Wahl des Titels die Bezugnahme auf den „Trickfilm“, bei dem es um den in „Phasentrick“ („Stopptrick“, „Stop-Motion“) aufgenommenen Puppenfilm geht. Das bedeutet, dass in den einzelnen Einstellungen die Puppen als eigentlich unbewegte bzw. nur phasenweise bewegte Objekte einzelbildweise fotografiert werden, wonach beim Durchlaufen des später fertigen Films Bewegungsabläufe simuliert werden. Im Unterschied zu den in Echtzeit aufgenommenen Hand-, Marionetten- oder Stabpuppenspielen kann im Trickfilm auf oft sichtbare Hilfsmittel zur Bewegung der Puppe wie Spielleiste, Fäden oder Stöcke verzichtet werden. Die Puppe agiert „entfesselt“ im Raum und ist dort in ihrem Handlungsspielraum kaum Grenzen unterworfen. Die einzelbildweise aufgenommene Bewegung erfordert allerdings die Vorschau durch die Animation und damit das Eintauchen in quasi eine andere Zeitdimension. Dies schlägt sich in einer verfremdenden Bildästhetik nieder und wird zu einem typischen Kennzeichen des Animationsfilms.

Ausgehend vor allem vom Puppentheater und dessen Traditionen dominierte in seinen Ausführungen der Gedanke, dass in den Begrenzungen der Puppe gleichzeitig ihre Stärken lägen:

*Die Puppe ist ganz unkompliziert und eindeutig. Sie kann sich nicht wandeln und bleibt immer was sie ist, gut oder böse, wahrhaftig oder unwahrhaftig, fleißig oder faul. Mit anderen Worten: sie ist ein Typ. Dadurch paßt sie in die Vorstellungswelt des Kindes (Weiler 1954, 17).*

Auf ihre Fähigkeiten bezogen, heißt das: „Die Puppe hat weder die Freiheiten der menschlichen Mimik noch der menschlichen Bewegungen. Mimik und Bewegungen der Puppe sind stilisiert und konzentriert, aber gerade das macht sie typisch“ (ebd., 18). Aus solcher Reduzierung resultierte für Weiler die Festlegung der Puppe auf einen „Typ“, der sich in seiner Konzentration dem Zuschauer

oft sehr viel stärker einprägen, als ein menschlicher Schauspieler. Die der Puppe innewohnende Konzentration in Gestaltung, Gestik und Bewegung bedeute gleichzeitig eine notwendige Stilisierung, die er neben der Puppe auch für die Dekorationen anmahnte. Das betraf auch den Umgang mit der Sprache im Animationsfilm – „Puppenfilmkünstler“ sollten ihre Puppen nicht oder nur wenig sprechen lassen: „Die starken Begrenzungen der Puppe schließen im allgemeinen lange Dialoge aus, da diese Dialoge im Film nicht überzeugend gestaltet werden können“ (ebd.).

### **„Die gestohlene Nase“ – praktische Bestätigung der programmatischen Überlegungen**

Im Film *Die gestohlene Nase* werden die im Aufsatz formulierten Überlegungen praktiziert bzw. stellen eine Reflexion der Arbeit am Film dar. So konstatiert der Filmhistoriker Jörg Herrmann: „Weilers Auffassungen zur Rolle der Puppe erhielten so praktische Bestätigung“ (Herrmann 2003, 85).

Der Plot des Films ist einfach und geradlinig, wird aber in einer kleinen, mit Spannungseffekten durchsetzten „Kriminalgeschichte“ (verkürzt nach einem Kinderbuch von Ingeborg Meyer-Rey) erzählt:

*Die Geschwisterkinder Karl, Katrinchen und Spatz fahren gemeinsam mit ihrem Pudelhund mitten im Winter zur Großmutter aufs tief verschneite Land und erleben ein für sie beispielloses Abenteuer. Ihr Zeitvertreib gilt zunächst dem Bau eines Schneemannes.*

Der Schneemann-Bau unmittelbar zu Beginn nimmt als Sequenz fast ein Drittel des insgesamt zwölfminütigen Filmes ein. Geschickt entwickelt die Animation das Entstehen der übergroßen Figur, minutiös beobachtet die Kamera das Spiel der Kinder:

*Zunächst rollt Katrinchen eine mittelgroße Schneekugel durchs Bild, die Anstrengung ist unübersehbar, zwischendurch muss sie sich auch einmal die Nase putzen. Schließlich kommt sie bei ihrem Bruder Karl an, der eifrig am Leib des im Entstehen begriffenen eisigen Kameraden werkelt. Gemeinsam hieven sie die nun als künftigen Schädel erkennbare Kugel auf den Rumpf der weißen Statue und richten sie aus. Zufrieden mit dem Werk, klopft Katrinchen sich entspannt den Schnee von der Kleidung, kann sich aber kaum ausruhen, da sie vom Hund*

*angebufft wird, der einen alten Zylinder und einen Regenschirm mit sich im Maul führt. Die Kinder beratschlagen kurz, wohin mit den Utensilien, setzen daraufhin dem Schneemann den Hut auf den Kopf und pflanzen ihm den Regenschirm unter den rechten Arm. Nun fehlt nur noch ihr Bruder Spatz. Der erscheint plötzlich in der geöffneten Tür von Omas Hütte und schiebt einen, ihm fast bis zum Kopf reichenden Korb vor sich her. Auch seine Mühen sind unverkennbar: Wie er das offenbar gut gefüllte und schwere Behältnis zu bewegen versucht, immer wieder im Schnee steckenbleibt oder ausrutscht, sich in die Hände spuckt oder sich eine neue „List“ ausdenkt, um das vertrackte Ding ein Stück weiterzubringen. Endlich erreicht Spatz seine, beim Schneemann auf ihn wartenden Geschwister und präsentiert den beiden den Inhalt des Korbes: Ein paar Kohlestückchen, die dem Schneegesellen als Augen, Nase, Mund und „Jackenknöpfe“ angesteckt werden. Zum Schluss wird noch eine Mohrrübe aus dem Korb gepult, mit der alle zunächst nicht so recht etwas anzufangen wissen. Spatz beißt sich sogar etwas davon ab, bevor das gute Stück dem Schneemann als Nase angesetzt und ihm damit gewissermaßen der letzte Pfiff verliehen wird. Zufrieden betrachten die Kinder nun das fertige Produkt.*

Weiler deutet hier das einfache kindliche Tun um, gibt ihm Reife und fast philosophische Tiefe und untersetzt die Animation mit typisch menschlichen Gesten. Es ist nicht nur einfach „Spiel“, es ist Tätigkeit mit Mühe, mit Schweiß, es ist – Schufferei. Vorgeführt wird ein kollektiver kleiner Arbeitsprozess, wobei die Kommunikation der Partizipanten nicht über Sprache verläuft, sondern zunächst nur über Gestik. Denn tatsächlich kommt Weiler – wie von ihm theoretisch postuliert – gänzlich ohne Dialoge aus. Die Puppen mit ihren Köpfen (Gestaltung: Gabriele Otto) sind einfach geformt, klar und schnörkellos strukturiert und besitzen dennoch Charakter. Die Münder aber sind unbeweglich, auch auf die Sprache der Figuren im Off ohne Mundbewegung wird verzichtet. Lediglich eine leidenschaftslos-ruhige Frauenstimme agiert als erläuternde Kommentatorin und kommt nur sparsam zu Wort. Auf der akustischen Ebene werden die kommunikativen Interaktionen der Kinder beim Bauen des Schneemannes durch den Einsatz von orchesterlicher Musik demonstriert (Komposition: Hans-Hendrik Wehding). Die illustrativen Musikmotive fungieren anstelle von Sprache und geben ebenso Gefühle wieder. Gleichzeitig treten sie in eine Art Symbiose mit der Animation.

Beim genaueren Hinschauen „entpuppen“ sich indes das Spiel und die „Arbeit“ der Kinder auch als Tanz. Mit gestrichenen, gepfiffenen und gezupften Tönen



Abbildung 2: Katrinchen „bittet zum Tanz“

untermalt, nimmt Katrinchen eine anmutig-einladende Körperhaltung ein, als sie ihre Schneekugel bei Karl „abliefern“, so, als wolle sie um eine Polka-Runde bitten (vgl. Abbildung 2). Und mit tänzerischen Bewegungen – ebenfalls konturiert durch den Musikeinsatz – vollziehen beide das Aufsetzen der Schneekugel und das Anbringen von Zylinder und Schirm. Auch Spatzens Plagerei beim Schieben des Korbes folgt ganz offenbar einer Choreographie, und am Ende der

Sequenz vollführen die drei Kinder gemeinsam mit dem Hund einen volkstanzähnlichen Reigen um den Schneemann (vgl. Abbildung 3), während Großmütterchen schon an der Hüttentür auf sie wartet.

In der Tat, suchte Weiler einen Zusammenhang zwischen Typisierung und Stilisierung der Puppe auf der einen Seite und Rolle wie Funktion des Tanzes auf der anderen Seite.

*Um die verschiedenen Typen der Puppe klar zu gestalten, muß man verschiedene, diese Typen charakterisierende Bewegungsarten entwickeln, die in der puppenhaften konzentrierten Form gehalten sind. Zweifellos erfordert diese Verschiedenheit der Bewegungen eine so starke Nuancierung, wie sie nur im Tanz und in der Pantomime zu finden ist. Dieses Tänzerische der Bewegung entspricht der Stilisierung der Puppe und muß bereits in ihrer Ausgangsstellung und in ihrer ganzen Haltung zum Ausdruck kommen (Weiler 1954, 18).*

Vieles deutet darauf hin, dass er in seiner Schneemann-Sequenz mit der interessanten Forderung nach Hinzuziehung von Erfahrungen aus der Welt des Tanzes in die Welt des Animationsfilms experimentiert hat. Nicht umsonst hat der Regisseur dieser Szenenfolge solch dramaturgische Gewichtung eingeräumt. Der Errichtung des Schneemannes und die damit verbundenen Mühen für die kleinen „Erbauer“ unterstreichen die immense Bedeutung, die der „weiße Gefährte“ in den Augen der Kinder als Lohn ihres Fleißes gewonnen hat, und auch den herben Verlust, der mit dem vermeintlichen, am nächsten Morgen

entdeckten „Diebstahl“ der Möhrennase einhergeht. Die Einbeziehung von Tanzelementen ist auch in anderen Szenen des kleinen Werkes zu beobachten: Letztlich klärt sich am Ende die Möhrenplünderung auf wunderbare Weise auf – ein paar hungrige Mümmelhasen und andere Waldtiere erweisen sich als die „Täter“. Und die vollführen ebenfalls einen kleinen „Tanz“ beim „Fleddern“ des Schneemannes.

### **Gegen Naturalismus – für die Puppe**

Ohne Namen und Filme zu nennen, war der Aufsatz von Weiler ganz sicher auch gedacht als eine Polemik gegen die sich damals bereits entwickelnde Puppen-trickfilm-Produktion in der DDR: „Wenn man [...] die Grenzen der Puppe überschreitet, wenn man in Gestalt und Führung der Puppe naturalistisch wird und damit die Typisierung verliert, dann hört die Berechtigung des Puppenfilms auf“ (ebd.). Später wird er nicht müde, immer wieder vom Rat seines Lehrmeisters Peter Sachs zu berichten, bei dem er in London die Grundlagen seiner Kunst erlernte: „Wenn du eine Puppe machst, die mit den Menschen konkurrieren muß, dann zieht immer die Puppe den Kürzeren. Denn der Mensch kann alles besser. Also mach Puppen, die nicht so menschlich aussehen“ (Weiler 1997, 13).<sup>1</sup> Die öffentliche Forderung nach „Stilisierung“ war in einer Kunstdebatte zu jener Zeit im Osten nicht ungefährlich. Solcherart Appell deutete en passant auch auf gängige Formalismus-Verdikte seitens der Polit-Bürokratie über Künstler aller Gattungen. Anti-Formalismus, also die ideologische Verunglimpfung moderner Kunstrichtungen, gehörte in den 1950er Jahren zur DDR-Partei- und Staatsdoktrin. Zugleich aber zielte Weilers Mahnruf auf einen bestimmten Regisseur – den bereit in den Studios von Potsdam-Babelsberg und später in Dresden quasi „nebenan“ agierenden,



Abbildung 3: Reigen um den Schneemann

<sup>1</sup> Variiert zitiert bei (Giera 2001, 235): „Alles, was die Puppe kann, kann der Mensch besser, also je näher du am Menschen bist, um so schlechter wird deine Puppe.“

aus Bautzen stammenden Johannes (Jan) Hempel, der sich gern als „Vater des Puppentrickfilms“ in der DDR sah. Hempel, von Hause aus Maler und Theaterausstatter, hatte sich von Mitte 1949 bis Februar 1950 in München aufgehalten, wo er als Filmarchitekt für einen Spielfilm tätig war. Prägend in dieser Zeit wurde für ihn eine Begegnung mit dem Werk der Gebrüder Diehl, das in ihm die Begeisterung für die Puppentrickfilm-Herstellung auslöste. Es bleibt allerdings unklar, ob Hempel die Diehls persönlich traf, zumindest ihr Atelier inspizierte oder sich lediglich deren Filme im Kino anschaute. Danach in seine Heimatstadt zurückgekehrt, widmete Hempel sich unverzüglich einem eigenen kleinen Filmprojekt. Ein, zwei Jahre später avancierte er mit Frau Holle zum ersten Puppentrick-Regisseur der DEFA (zu Hempel vgl. Petzold 2013). Als Kurt Weiler seinen Aufsatz verfasste, hatte Johannes Hempel gerade seinen vierten Film fertiggestellt, die Volksbuch-Adaption *Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig* (1954). Und sehr wahrscheinlich war es gerade dieser Streifen, der damals Weilers Gemüt erregte. Zeit seines Lebens unterstellte Weiler seinem Bautzener Kollegen Naturalismus und Diehl'sche Ästhetik, deren Wurzeln bis in die Zeit des Nationalsozialismus reichen würden (so in Weiler 2001). Hempels erwähnten Film fand er „scheußlich“, die Puppen würden aussehen „wie menschliche Affen“ (ebd., o. S.). So schien es kein Zufall zu sein, dass in der gleichen Zeitschrift unmittelbar auf Weilers Aufsatz eine Rezension zu *Till Eulenspiegel* folgte (Borde 1954, 19ff.). Obgleich die damals in der DDR sehr namhafte Vertreterin der Puppentheaterszene Inge Borde-Klein diesen Film generell als „Schritt nach vorn“ bezeichnete, so drückte sie doch – ganz im Sinne Kurt Weilers – eine gewisse Reserviertheit und Skepsis gegenüber der Gestaltung des Films aus: „Der Puppentrickfilm hat seine besonderen Gesetze. [...] Das Wesen der Puppe – sie ist Typ, d.h. klar und eindeutig in der Aussage – zwingt zu einem besonderen Stil“ (ebd., 19). Insbesondere bei der Frage, ob man die Puppen auch visuell sprechen lassen solle, war ihre, aus dem Film resultierende Antwort eher negativ:

*Diesmal hatte der Regisseur Johannes Hempel einen neuen Weg beschritten, indem er erstmalig den Hauptdarstellern unter den Puppen einen beweglichen Mund konstruierte. Zwei Gründe waren hierfür ausschlaggebend: Einmal sollte der Kamera die Möglichkeit der Großaufnahme gegeben werden, außerdem lockte der Vorteil des natürlich gesprochen wirkenden Dialogs. Eine mühevoll Kleinarbeit war zu leisten. [...] Doch die Wirkung auf den Zuschauer ist so, daß er der Puppe trotz Mundbewegungen das Sprechen nicht glaubt – die Nahaufnahme ernüchtert ihn, denn sie zeigt brutal die Starrheit der Maske (ebd., 20).*

Genau das war das Problem: Die Puppe dürfe nicht mit dem Menschen konkurrieren, eine Haltung, deren Vernachlässigung auch Weiler an Hempel kritisierte, dem nachgesagt wurde, er betrachte den Puppenfilm als eine Miniaturform des Spielfilms (Schenk 2003). Borde-Klein kritisiert die Menschenähnlichkeit an Hempels Puppen auch in Bezug auf die Sprecher, damit die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Puppe aufzeigend:

*Der Versuch, die Bäckermeisterin von einer Puppenspielerin sprechen zu lassen, erwies sich als durchaus gelungen. Die Stimme entsprach dem eingeleisigen Typus der Puppe, während die Stimme des Schauspielers – verständlicherweise – viele Nuancen enthielt, die wohl dem Charakter eines Menschen entsprechen, die naive, geschlossene Wirkung der Puppentype aber beeinträchtigen (ebd.).*

Der Gebrauch „sprechender Münder“ im Puppentrickfilm wird, zumindest im DEFA-Trickfilmstudio Dresden, lange Zeit nicht mehr auf der Tagesordnung stehen; erst der Regisseur Günter Rätz nutzte sie wieder in seinem Film *Die fliegende Windmühle* (1981), mehr aber noch in seiner Karl-May-Adaption *Die Spur führt zum Silbersee* (1989). Es wundert nicht, dass Kurt Weiler die Nutzung des Mundes als sichtbares Sprechwerkzeug in zwei seiner späteren Filme persiflierte.

### **Weiterentwicklung – Abstraktion und Verdichtung**

Nach *Die gestohlene Nase* und einigen weiteren Titeln für Kinder mit eher traditionellen und konventionellen Gestaltungskonzepten beschritt Weiler ab etwa 1960/61 völlig neue Wege in der Ausstattung seiner Filme. Um 1960 traf er auf den Bühnen- und Kostümbildner Achim Freyer, der seinerzeit für verschiedene Theaterregisseure arbeitete und beim Deutschen Fernsehfunke fuß gefasst hatte. Einer der ersten Filme, die beide sehr wahrscheinlich gemeinsam schufen, war ein Werbefilm in Puppentrick. Kurt Weiler war 1961 und 1962 im Werbefilmstudio der DEWAG („Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft“) tätig. Mit dem Titel RS 09 (1962) war ein bekannter, auch als „Geräteträger“ bezeichneter Multifunktions-Traktor gemeint, der sich in Landwirtschaftskreisen der DDR und auch im Export großer Beliebtheit erfreute. Weiler baute in die Werbebotschaft des „Fünfminüters“ eine kleine Story ein.

Zu Beginn wird von einem offensichtlichen Ingenieur eine magische Bühnenshow als „fauler Zauber“ entlarvt und hingegen eine „echte Sensation“ angekündigt. Der Zuschauer sieht zunächst nur eine containerähnliche Kiste mit der Aufschrift „RS 09“, die von einem Hafenkai auf einen kleinen Zug verfrachtet wird und durch die Landschaft kreuzt, anhand diverser Aufsteller mit allegorischen Länderzuordnungen (Frankreich, Sowjetunion) augenscheinlich als „Ausland“ zu identifizieren. Schließlich erreicht der Schienentransport einen Bahnhof, wo ihn eine kleine Musik-Kapelle mit etwas abgehoben aussehenden Gestalten begrüßt (vgl. Abbildung 4), und weiter geht's auf einem Tieflader ins nächste Dorf, wobei ihn die Band mit einem kleinen Marsch begleitet. Erkennbar ist ein sehr „heimatliches“ Ambiente mit nicht minder traditionell, fast trachtenmäßig gekleideten Bewohnern, welche die neue Fracht skeptisch und neugierig zugleich begutachten. Die folgende „Sonderschau“ oder das „Tribunal“ soll die argwöhnenden Bauern von den Vorzügen des Nutzfahrzeuges überzeugen und demonstriert eine Reihe von Arbeitsgängen, die RS 09 natürlich spielend bewältigt. Einer der Dorfbewohner, ein augenscheinlich alteingesessener und besonders skeptischer Geselle, steuert am Ende das Gefährt selbst und ist restlos bekehrt (vgl. Abbildung 5).



Abbildung 4: Der RS 09 wird erwartet

Weiler hält in diesem „Filmchen“ an seinem beschriebenen Konzept fest: Es gibt keine Dialoge, lediglich einen Kommentar. Mehr noch als in der *gestohlenen Nase* sind die Figuren in ihrer Skurrilität gestalterisch überzeichnet und wirken so um so mehr als Typen. Die Landschaft wie auch das Dorf sind ebenfalls sehr stilisiert und lediglich durch typische, zeichen- bzw. chiffrenähnliche Versatzstücke charakterisiert. Und last but not least – der Marsch an der Seite des Tiefladers

gerät mit der Musik zu einem kleinen Tanz an der Seite der containerähnlichen großen Kiste. Waren die Puppen auch in *RS 09* noch sehr „menschenähnlich“ gestaltet, so ändert sich dies nahezu radikal im Märchen *Das tapfere Schneiderlein* von 1964. Filmografisch ist hier sicher verbürgt, dass Achim Freyer (Bauten und Figuren) und Kurt Weiler zusammen am Film arbeiteten. Allerdings wich Weiler von einem seiner früheren Grundsätze ab: Im Film wird auch in Dialogen,

allerdings nicht mit beweglichen Mündern gesprochen. Lehnt sich das Märchen in seinem Handlungssträngen noch genau an die originale Vorlage an, so weicht die bildnerische Gestaltung völlig von tradierten Illustrationsvorstellungen ab und schafft ein verblüffend eigenständiges Universum mit originären Räumen und Figuren:

*Für mich war dieser Film der Aufbruch in eine ganz andere Welt. Für mich war dieser Film die Erkundung von Möglichkeiten, die es vorher auch im Film gar nicht gab. [...] In der Abstraktion der Geschichte und der Figuren. Aber auch der Bewegung (Weiler 2011, o. S.).*

Es grenzt nahezu an ein Wunder, dass der Film mit seiner „Abstraktion und Verdichtung“ überhaupt die Klippen von geschmäckerlichen Vorurteilen in Zeiten von Formalismus-Vorwürfen passieren konnte, obwohl sich Weiler auch an Ablehnungen der ersten Entwürfe im Vorfeld der Produktion erinnerte (Giera 2001, 236). Dennoch erhielt der Film als erster im DEFA-Trickfilmstudio überhaupt das Prädikat „Besonders wertvoll“. Sind die Figur des Schneiderleins selbst und der von ihm angebotenen Prinzessin, obwohl die markanten Köpfe dominant von geometrischen Formen bestimmt sind, noch als relativ „normal“ anzusehen, so sind die Protagonisten des Hofstaates um den König, an den der kleine Schneider gerät, nur noch Karikaturen ihrer selbst und auf das Typenhafte reduziert – die Minister und Berater, der Hofnarr und der König selbst (vgl. Abbildung 6).



Abbildung 5: Der RS 09 wird skeptisch ausprobiert



6: König und Hofnarr als Karikaturen

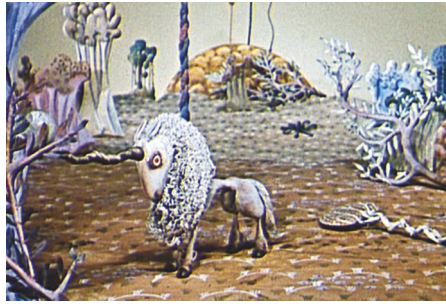


Abbildung 7: Einhorn in surrealer Landschaft



Abbildung 8: Das tapfere Schneiderlein jagt die Wildsau



Abbildung 9: Das tapfere Schneiderlein zeigt seiner Angebeteten das „Einhorn“

Auch die Landschaften, in die das Schneiderlein gerät, um seine Prüfungen im Kampf gegen Riesen, Einhorn und Wildsau zu bestehen, erscheinen als bizarre Phantasmagorien. Nahezu überbordend sind die Dekorationen, mit ihren pilz-, farn- und schwammähnlichen Gebilden, eine Bildorgie wie auf fremden Planeten oder in fernen Traumwelten. Augenscheinlich benutzte Freyer hier alte Alltags- und Gebrauchsgegenstände mit verfremdendem Effekt, offenkundiger Symbolik und surrealen Anklängen. Das Einhorn auf einer merkwürdigen, von sonderbaren Polypen bevölkerten „Wiese“ (vgl. Abbildung 7) oder eine einsam in die Landschaft gestellte Kapelle (Abbildung 8) erinnern an Bilder von René Magritte und Salvatore Dali. Und wenn am Schluss der zum Prinzen avancierte Schneider seiner angebeteten Prinzessin das hervorstechend stramme Attribut des „Einhornes“ mit umgebundenem Schleifchen präsentiert, schaut auch die Tiefenpsychologie um die Ecke (vgl. Abbildung 9).

Zwei Jahre später nutzte Kurt Weiler die Typisierung der Puppen zur Veranschaulichung von historischen Gestalten und deutscher Aggressionsgeschichte. In *Heinrich der Verhinderte* (1966) wird der Eroberungsfeldzug eines deutschen Herzogs im Jahre 1572 gegen Polen geschildert, der kläglich vor Krakau scheitert. In diesem Film, wieder von Achim Freyer ausgestattet, werden Stilisierung und Verfremdung von Gebrauchsmaterialien noch konsequenter vorangetrieben:

*Er [Freyer] ging in seiner Gestaltung immer weiter, immer tiefer. [...] Die Figuren wurden abstrakter, auch die Gestaltung der Bauten. Wir beide brachen konsequent mit den bisherigen Formen, auch den international üblichen. Die Figuren waren zwar noch von erkennbarer menschlicher Gestalt, aber doch weit abstrahiert, auch die Bildgestaltung war sehr überhöht [...] (Weiler 1990).*

Die Figuren werden zu Zeichen und Symbolen, alte metallische Materialien aus dem Schrott wie Blechteile, Nägel oder rostige Späne gerinnen zu Ritterrüstungen, zu einer Wiese mit „Blumen“ (vgl. Abbildung 10), eine Eierkiste zu einem Stadtort. Ein übergroßes Mischwesen aus Pferd und Wurm mit mehreren Reitern darauf wird zum Sinnbild einer ganzen Armee (vgl. Abbildung 11). Die Puppenwelt – auch des geringsten Naturalismus’ beraubt – erscheint als ein abstrahiertes Spiegelbild der realen Welt. Nicht jedermann der Obrigkeit in der DDR gefiel der Film zur Zeit seines In-die-Welt-Tretens: Er lief nach der Uraufführung lediglich acht Tage und wurde dann wegen der „dekadenten“ Figuren zurückgezogen. In seinen letzten beiden Filmen, die Kurt Weiler gemeinsam mit Achim Freyer vor dessen Flucht in den Westen (1972) gestaltete, verwendeten beide erstmals Drahtfiguren, bei denen Kopf und Körper eine Einheit bildeten. Die Münder waren zu beweglichen Klappmäulern verfremdet, die allerdings keine Sprache artikulierten, sondern nur Kauderwelsch. Die zwei Titel versuchten sich in gleichnishaften und satirischen Überlegungen zu sozialphilosophischen Themen und boten Abstraktion pur. In *Der Apfel* (1969) war es die Entwicklung von Erkenntnis und Aufklärung in der Geschichte der Menschheit, die letztlich zu einer „Revolution“ und einen neuen Garten Eden führt. Auch hier findet sich wieder die Einbeziehung „artfremder“ Materialien und Gegenstände wie ein Plastik-Papierkorb, der als „Gefängnis“ genutzt wird, eine „Wiese“



Abbildung 10: Blech- und Metallteile als Dekorationen und Requisiten



Abbildung 11: Der „Truppenwurm“

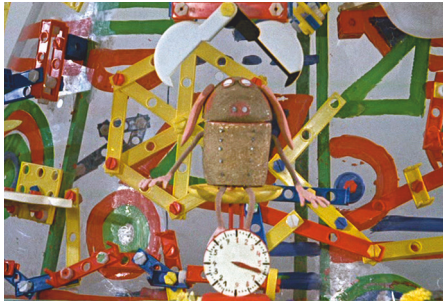


Abbildung 12: Die „Verarbeitungsmaschine“

aus spitzen Nägeln oder ein beim Sezieren gefundener Wecker als „Herz“. Der folgende und damit letzte gemeinsame Titel war *Floh im Ohr* (1970), der den Arbeitstitel *Konvergenztheorie* trug und eine verspottende Allegorie über den scheinbar zivilisierten Umgang der Fresser und mit den zu Fressenden in einem modernisierten und hochtechnisierten Tierreich aufbaute, in dem nach wie vor Subordination, gnadenlose Willkür und sprichwörtliches „Auf-fressen“ des anderen existierten, in dem aber

auch der Gedanke der Revolte Einzug hielt. Mit dem *Floh im Ohr* war eine apologetische Lehre zur Verschleierung von Macht- und Ausbeutungsmechanismen gemeint: Jeder in der DDR des Jahres 1970 wusste, was mit „Konvergenztheorie“ gemeint war. Insofern wurden die Puppen im Film zu Archetypen gesellschaftlicher Verhältnisse, deren notwendig zu praktizierende Überwindung im Lande Doktrin war. Das Puppensdesign orientierte sich weitestgehend an den bereits im *Apfel* vorgegebenen Grundformen, auch hier gaben die Klappmäuler Laut-wirrwarr mit anklingenden Wortfetzen von sich. Die Szenerie war in hohem Maße verfremdet; so agierte ein aus Spielbaukästen-Plastikteilen zusammengefügtes Konstrukt als „sauberer Automat“ zur Verarbeitung der tierischen Nahrung (vgl. Abbildung 12). Auch in der Musik beschritt Weiler andere Wege: So bezog er den Komponisten Friedrich Goldmann, einen Vertreter experimenteller Neuer Musik, mit ein, der mit seinen rhythmisch-maschinenartigen Klängen den gleichnishaften Charakter des Filmes verstärkte.

### Was bleibt?

Für Weiler erfüllte sich in der Zusammenarbeit mit Freyer ein künstlerisches Credo, das er bereits 1954 artikuliert hatte und dem er letztlich in über 50 Filmen treu geblieben war. Damit war er zu einem Meister im Animationsfilm geworden. Und mit Achim Freyer fand er den ersten passenden „optischen Rahmen“ für seine Filme (Giera 2003, 235). In der Folgezeit entstanden unter Weilers Hand weitere Titel mit ungewöhnlichen, „abstrahierten und verdichteten“ Puppen und Bauten, aber auch mit 3D-Figuren aus der Werkstatt namhafter Personen aus dem Bereich kunstschaaffenden Bild- und Bühnengestaltung. Mit seinen Ansichten

und ästhetischen Grundauffassungen beeinflusste und prägte Weiler auch andere Regisseurinnen und Regisseure im DEFA-Trickfilmstudio. In den 1970er und 1980er Jahren traten weltweit große Namen auf die Bühnen des Puppenanimationsfilms wie die britischen Aardman Studios mit ihren Claymation-Produktionen, eine andere Art des Puppentricks, oder Stanislaw Sokolow und Garri Bardin in der Sowjetunion bzw. in Russland mit ihren filigranen oder auch sehr realistischen Figuren. Die Grenzen zwischen „Abstraktion und Verdichtung“ auf der einen und Naturalismus auf der anderen Seite verwischten sich zunehmend. Inwieweit Weilers alter Grundsatz von der Vermeidung der „Menschenähnlichkeit“ der Puppen tatsächlich eine zeitlos gültige ästhetische Grundauffassung darstellte oder lediglich den begrenzten technischen Möglichkeiten ihrer Zeit geschuldet war, stellt sich als Frage spätestens seit dem „Siegesszug“ der Computer völlig neu. Auch ein Kurt Weiler selbst geriet darüber ins Zweifeln, wenn er beispielsweise zu Beginn des neuen Jahrtausends im Gespräch mit Ralf Schenk (Weiler 2001, o. S.) äußerte: „Heute ist das etwas anderes. Heute kann man mit Hilfe der Computeranimation vieles auch machen.“

### Literaturverzeichnis

- Borde, Inge (1954): Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig. *Deutsche Filmkunst* (5), 19–21.
- Giera, Joachim (2003). Mit Aschenputtel durch die Zeiten. In Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.), *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955 – 1990* (S. 225–261). Berlin: Bertz.
- Herrmann, Jörg (2003). Die ersten Schritte. In Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.), *Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955 – 1990* (S. 73–98). Berlin: Bertz.
- Kitson, Clare (2012). Europa kommt nach Großbritannien – Tribute 1 Peter Sachs. In *Katalog für 24th Filmfest Dresden – International Short Film Festival* (S. 68–71). Dresden: Filminitiative Dresden e.V.
- Petzold, Volker (2013): Johannes Hempel – Animations- und Dokumentarfilm-Regisseur, Produzent. In: *CineGraph Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Lg. 52. München: edition text + kritik.
- Schenk, Ralf (2003). König Pyrrhus und Kalif Storch. Kurt Weiler – Ein Meister des Puppentricks. *film-dienst* (19).
- Auch: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/192003-koenig-pyrrhus-und-kalif-storch/>
- Weiler, Kurt (1954). Gedanken zum Puppentrickfilm – Eine Anregung zur Diskussion. *Deutsche Filmkunst* (5), 17–19.
- Weiler, Kurt (1990): Eine Chance für Phantasie. Gespräch mit Rolf Richter. *Film und Fernsehen* (12), 23–25.
- Weiler, Kurt (1997): Vielleicht bin ich immer ein Kind geblieben. Gespräch mit Marion Rasche. In *Puppen im Film. Der Puppenfilm des DEFA-Studios für Trickfilme Dresden* (S. 14–18). Dresden: DIAF e.V.



Weiler, Kurt (2001): *Kurt Weiler – Regisseur*. Audiovisuelle Aufzeichnung des Gesprächs mit Ralf Schenk. DEFA-Stiftung.

Weiler, Kurt (2011): *Kurt Weiler – Trickfilmer und ehemaliger DDR-Bürger*. SWR II – Zeitgenossen vom 3. Oktober 2011. Audio-Aufzeichnung des Gesprächs mit Herbert Spaich.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Kurt Weiler beim Animieren seines Films *Die Wippe* (1954). Im Hintergrund der Regisseur Herbert K. Schulz. Quelle: DIAF e.V. Dresden, Nachlass Rosemarie Küssner und Herbert K. Schulz

Abbildung 2: Katrinchen „bittet zum Tanz“ (*Die gestohlene Nase* 1955, 00:02:49)

Abbildung 3: Reigen um den Schneemann (*Die gestohlene Nase* 1955, 00:05:10)

Abbildung 4: Der RS 09 wird erwartet (*RS 09* 1962, 00:01:14)

Abbildung 5: Der RS 09 wird skeptisch ausprobiert (*RS 09* 1962, 00:04:43)

Abbildung 6: König und Hofnarr als Karikaturen (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:15:53)

Abbildung 7: Einhorn in surrealer Landschaft (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:14:55)

Abbildung 8: Das tapfere Schneiderlein jagt die Wildsau (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:19:35)

Abbildung 9: Das tapfere Schneiderlein zeigt seiner Angebeteten das „Einhorn“ (*Das tapfere Schneiderlein* 1964, 00:17:01)

Abbildung 10: Blech- und Metallteile werden in verfremdeter Form zu Dekorationen und Requisiten (*Heinrich der Verhinderte* 1966, 00:07:09)

Abbildung 11: Der „Truppenwurm“ (*Heinrich der Verhinderte* 1966, 00:08:31)

Abbildung 12: Die „Verarbeitungsmaschine“ (*Der Floh* 1970, 00:02:00)

### **Über den Autor / About the Author**

*Volker Petzold*

Dr. oec. Studium der Chemie und Betriebswirtschaft an der Technischen Hochschule Merseburg sowie Philosophie/Ästhetik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Von 1976 bis 1984 wissenschaftlicher Assistent an der Ingenieurhochschule Köthen, danach fest angestellt beim Bundessekretariat des Kulturbundes Berlin und für Filmklubarbeit zuständig. 1991 Tätigkeit als stellv. Chefredakteur im Deutschen Fernsehfunk. Seit 1993 freiberufliche Publikations- und Projektarbeit, u. a. beim FilmFestival Cottbus und beim Filmfestival für Kinder und junges Publikum SCHLINGEL Chemnitz. Diverse Veröffentlichungen, u. a. zur Geschichte der Filmklub-Bewegung der DDR, zur Geschichte des Fernseh-Sandmännchens in Ost und West und zum Animationsfilm. Seit 2016 Vorstandsmitglied des DIAF e.V. Dresden (Deutsches Institut für Animationsfilm).



*Korrespondenz-Adresse / correspondence address:*  
dloztep@hotmail.com