

Film-Fund

Wiederentdeckt - Neu gesehen

Eine Veranstaltungsreihe in Zusammenarbeit von CineGraph
Babelsberg, Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen
Historischen Museum Berlin

Einführung: Günter Agde

Nr. 59- 19. Dezember 1997

Kurt Weiler - Trick- und Werbefilme aus zwei Jahrzehnten



Kurt
Weiler
I. Boverichs
Ammer 93

Aber diese Dame wollte einen zornigen jungen Mann, der auszog, um dem Feudalismus einen vernichtenden Schlag zu versetzen. Das hätte zu einer vulgären Nivellierung geführt. Freyer machte wieder eine hinreißende Figur, sie war so gut, daß sie den Animator und alle Mitarbeiter inspirierte.

Er ging in seiner Gestaltung immer weiter, immer tiefer, und man kann sich vorstellen, daß die Auseinandersetzungen nicht abnahmen. 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 von erkennbarer menschlicher Gestalt, aber doch weit abstrahiert, auch die Bildgestaltung war sehr überhöht, Wiesen aus Nägeln und Schrauben, das Tor einer Stadt entstand aus einer Eierkiste. So erfanden wir den Film »Heinrich, der Behinderte«. Es war phantastisch, aber er wurde prompt nach kurzer Zeit zurückgezogen. Begründung: Dekadenz der Figuren. Ein solcher Beschluß hatte natürlich Nachwirkungen für die Entwicklung des Studios.

Von welchen Erfahrungen war dieser Stil inspiriert?

□ Freyer war von der Pop-Art beeinflusst. Auch ich hatte mich damit beschäftigt. Aber im Trickfilm war Popart bisher noch nicht in Erscheinung getreten. Ich kenne jedenfalls nichts. Natürlich gab es international abstrakte Filme und andere Versuche, mit Formen der modernen Kunst umzugehen. In der Tschechoslowakei arbeitete Svankmajer, ein bedeutender Mann, unter dem Einfluß des Surrealismus. Er hatte die traditionelle Erzählstruktur verlassen und machte wunderbare Filme, die wie Träume waren. Leider kennt ihn hier kaum einer. Unsere und andere Versuche, etwa die von Otto Sacher, den Georgis, haben - so sehr sie auch kritisiert wurden - allmählich im Dresdner Studio etwas freigemacht für eine größere Akzeptanz gegenüber Experimenten, allerdings muß man sehen, daß es nur ganz wenigen möglich war, die internationale Entwicklung wirklich zu verfolgen.

Aber die Bildende Kunst war doch zugänglich, es gab Ausstellungen, Bücher.

□ Bei einigen ist es sichtbar, bei anderen weniger. Etwas geriet zwar in Bewegung, aber es kam keine Dynamik, keine Systematik auf. Einiges ging für eine Zeitlang, aber dann wieder gar nichts. Gerade in den letzten Jahren wurde von den Vorstößen viel zurückgenommen. Man sah Trickfilm ja auch nicht im Zusammenhang mit der Bildenden Kunst, was verhängnisvoll war.

In den siebziger Jahren sind dann doch einige junge Maler dazugekommen.

□ Lutz Dammbeck zum Beispiel. Ich hatte damals »Die Suche nach dem Vogel Turlipan« gedreht, daraufhin schrieb er mir, so lernten wir uns kennen. Dammbeck machte einige Filme, hatte es aber sehr schwer, schon im Studio und dann noch einmal mit dem Publikum. Filme seiner Art muß man den Leuten sehr sensibel nahebringen, in Museen, in Klubs zeigen. Unser Verleih war dazu nicht geeignet. »Ein-mart« ist so ein Fall, ein guter Film, der auf viel Verständnis stieß, wo er gezeigt wurde.

Der damalige Direktor des Verleihs vertreibt jetzt extrem Kommerzielles. Er hat künstlerisch besondere DEFA-Filme immer mit innerem Widerstreben angesehen.

□ Der Verleih war diesen Dingen wirklich nicht gewachsen. Wir haben bei Diskussionen oft mit versteinerten Gesichtern dagesehen.

Die Spannung zwischen Geschäft und Kunst ergibt sich gegenwärtig abermals, wenn auch unter anderen Aspekten.

□ Damit müssen wir leben, und damit müssen wir fertig werden. Aber wenn nur noch kommerzielle Gesichtspunkte die Qualität unserer Arbeit bestimmen, wäre das das Ende unserer Filme. Wir sollten ein großes Publikum interessieren und trotzdem ein künstlerisch hohes Niveau halten und ein ethisches Prinzip vertreten - unter den zu erwartenden Bedingungen ist das doch auch eine Herausforderung, für die es sich lohnt, in den Kampf zu ziehen. Zunächst muß jede Kunst originär und damit auch elitär sein. Wenn Kunst verstanden würde, hätte sie keine andere Sicht auf die Dinge als das normale Publikum. Ich denke, daß auch Gestaltung und Erzählstruktur anspruchsvoll sein können. Und ich bin ganz sicher, daß abstrakte Figuren, mit denen eine konkrete Geschichte erzählt wird, das Vergnügen beim Publikum erhöhen werden, weil das Wunder der Verwandlung dazukommt. Tote Gegenstände werden lebendig, tragen plötzlich menschliche Züge, oft Gesehenes, Gewohntes erscheint in einem neuen Gewand. Eine Verfremdung, die auch bei Kindern - und gerade bei Kindern - ankommen würde.

Natürlich wird es sehr schwierig werden, sich die materiellen Voraussetzungen für anspruchsvolle Filmarbeit zu schaffen. Aber die materiellen Grundlagen dürfen nicht allein unsere Arbeit bestimmen. Um effektiv zu sein, das heißt, um Wirkung zu erreichen, müssen die Filme viel sorgfältiger inszeniert werden, als das bisher der Fall war. Nun sind wir ja in der Vergangenheit bei der Produktion unserer Filme nicht gerade verwöhnt worden. Wenig Zeit, Terminzwang und dazu noch ein hochgradiger Dilettantismus in der Leitung der Produktion, was den künstlerischen Mitarbeitern immer wieder unerträgliche Zwänge auferlegte, haben in den letzten fünf oder sechs Jahren dazu geführt, daß kaum noch ein Film zu dem ausreifen konnte, was eigentlich in ihm steckte. Es ist dann schon mehr als eigenartig, wenn Mißer-

folge immer den Künstlern zugeschrieben wurden, ohne daß man ihnen den notwendigen kreativen Spielraum gelassen hat. Wenn man in der künstlerischen Arbeit Ergebnisse erzielen will, dann ist das Streben nach Perfektion, nach Genauigkeit in jeder Phase der Arbeit Voraussetzung dafür. Geschichte, Figuren, Bauten, Spiel, Inszenierung und Endfertigung müssen ganz präzise sein, sonst läuft nichts. Ich erinnere mich, daß ein »Genie« bei einer Versammlung in Dresden schon vor vielen Jahren folgende Sätze geprägt hat: »Seid doch nicht so pingelig. Man muß doch nicht immer ins Schwarze treffen. Eine Acht oder Sieben oder Sechs ist doch auch ganz schön.« In den letzten Jahren muß das zum Leitspruch der Dresdner Studioleitung geworden sein. (Ich beziehe mich allerdings auf den Puppentrick.)

Es war oft wahnsinnig schwierig. Vielleicht haben wir auch nicht zäh genug gearbeitet, sind zu wenig an die Öffentlichkeit gegangen, haben zu wenig gewagt. Es ist schade. Jetzt, wo es keine Tabus mehr gibt, wird es auf andere Art schwer. Trickfilme sind teuer. Uns fehlt nun, was wir all die Jahre für unsere Arbeit hatten: Geld, Tech-

nik, Studios, Talente sind da, nur müßte man auf neue Art mit der Produktion umgehen, eine Befreiung müßte auch hier stattfinden.

Woran werden Sie selbst arbeiten?

□ Es sind Stoffe, die mich schon lange beschäftigen, die Jonasgeschichte aus der Bibel oder auch Aristophanes' »Frieden«. Ich habe immer mit der Produktion gezögert und war nie recht zufrieden. Gerade jetzt sind wieder Fragen der Toleranz aktuell. Mich erschreckt der aufbrechende Antisemitismus, und ich hoffe, daß sich doch noch mal eine Gelegenheit ergibt, diese Filme zu machen. Jüngere Leute aus dem Studio würden gern daran mitarbeiten.

Bibelgeschichten haben eine Tradition.

□ Vor allem Cartoons, aber ich bevorzuge Puppen. Es gibt einen wunderbaren Film, der sich mit dem Gilgamesch-Epos beschäftigt. Es geht nicht um Ereignisse, sondern vorgeführt wird eine Art Traumerzählung auf einer hohen Stufe der Abstraktion. Die Gefahr einer historischen Erzählung liegt darin, daß eine Illusion von Geschichte geschaffen wird. Dagegen arbeite ich an. Es genügt vielleicht schon, daß es dieses Ereignis Pasolini gibt, um eine Vorstellung davon zu haben, wie man historische Filme erzählen kann. Man muß eine besondere Erzählstruktur finden, die Handlung in einer überhöhten surrealistischen Gestaltung darstellen. Wie sieht dieses Jonas aus, ein Mann, der wegläuft und genau dort ankommt, wohin er eigentlich nicht will. Ich frage mich, warum ein Mann wegläuft, und suche nach den Gründen.

Irgendwann muß man einmal weglaufen. Ohne Weglaufen kommt man nicht durchs Leben.

□ Aber warum läuft Jonas vor seinem Auftrag davon? Ist es Verzweiflung an der eigenen Unfähigkeit, eine Sache durchzusetzen?

Weglaufen ist ein Thema dieses Jahrhunderts. Was ist da nicht weggelaufen worden, gegen so viele Aufträge, innere und äußere. Es war zu viel Ungeheuerliches, Unerträgliches, so viel zunächst nicht Durchschaubares. Natürlich hätte man gerade deshalb auch bleiben müssen, aber weglaufen ist so nabeliegend und man muß es einmal ausprobieren haben. Immer bleiben wäre auch ein Moment der Feigheit. Wie sollte man sonst merken, daß die Probleme immer mitkommen und es keinen Zweck hat wegzulaufen.

□ Ich möchte gerade dies zeigen, daß man nicht weglaufen sollte. Man dürfte nicht.

Herausgeber: CineGraph Babelsberg
Berlin-Brandenburgisches Centrum
für Filmforschung e.V.

Dezember 1997

Redaktion: Günter Agde

Das Gespräch mit Kurt Weiler führte
Rolf Richter für "Film und Fernsehen"
Nr. 12/1990. Nachdruck mit
freundlicher Genehmigung
der Redaktion.

Eine Chance für Phantasie

Kurt Weiler, geb. 1927, gehört zu den wichtigsten Trickfilmregisseuren der DEFA. 1939-1950 Emigration in England, seit 1950 Arbeit bei der DEFA und zeitweise bei der DEWAG (Werbefilme), drehte mehr als 50 Puppentrickfilme, erhielt Auszeichnungen auf verschiedenen internationalen Festivals. Das Gespräch mit Kurt Weiler fand statt in Vorbereitung einer Werkschau verbotener DEFA-Trickfilme in Ottawa im Oktober 1990.

Trickfilm in der DDR hatte ungenügend Öffentlichkeit. (Es gibt keine umfassenderen Analysen, die Trickfilmgeschichte ist unzureichend geschrieben.) Woran liegt das?

□ Der Trickfilm der DDR hatte zunächst kaum Tradition. Er hatte auch früher in Deutschland für die Masse der Zuschauer nie die Bedeutung gehabt wie etwa in Amerika. Seine Bedeutung lag vielmehr in seiner Beziehung zur Bildenden Kunst. In der Weimarer Republik geschah gerade in dieser Hinsicht Wesentliches, aber die damals Arbeitenden, sind fast alle emigriert, nach Amerika, nach England, und bekamen großen Einfluß auf die dortige Filmentwicklung. In den USA hat sich auch außerhalb der großen Studios eine Vielzahl von Talenten entwickelt.

Die Rückwirkungen blieben aus. Aber es fanden sich doch in der DDR Filmemacher, die Trickfilme produzieren wollten.

□ Man wollte es, und einige verschieben sich dieser Art Film. Die Georgis, Otto Sacher, Bruno Böttge - und ich - wir arbeiteten im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme in Babelsberg, fühlten uns jedoch bald durch die generelle Thematik des Studios eingeeignet. Dann begann in der Außenstelle Dresden das Trickfilmstudio zu arbeiten. Ich kam aus englischer Emigration zurück, und was ich machen wollte, stieß von vornherein auf Widerspruch. In England hatte ich als junger Mensch Erlebnisse mit wichtiger zeitgenössischer Kunst, ich erlebte bedeutende Maler, und hatte die politischen Erfahrungen der Emigration, die antifaschistisch, kommunistischer orientiert war, und auch hier wieder die entsprechenden Begegnungen und Kontakte. In der DDR habe ich darunter gelitten, daß Widerstand gegen meine Arbeit von Leuten kam, denen ich mich eigentlich politisch verbunden fühlte. In all den Jahren ist kaum ein Film von mir anstandslos durchgekommen, weil diese Filme vor allem in der bildkünstlerischen Auffassung auf neue Sehgewohnheiten gerichtet waren.

In Dresden existierte nach 1945 für eine kurze Zeit eine sehr interessante künstlerische Landschaft, wieso hatte das keinen Einfluß auf den Trickfilm?

□ Das Dresdner Studio wurde 1955 gegründet, da war das schon vorbei. Es gab nicht genügend Leute, mit denen man zusammenarbeiten konnte. Meine Versuche stießen sofort auf Widerspruch. Ich selbst verließ nach drei Jahren das Studio, weil die Diskussionen so unerfreulich waren, ging mit einer Gruppe aus dem Puppentrick nach Berlin und hatte Glück, daß ich dort jemand fand, der meine künstlerischen

Auffassungen teilte, bei allen Problemen, die es auch hier gab. Mit einem Film für das Fernsehen erreichte ich sofort Unwillen, weil die Figuren kleine Köpfe und große Körper hatten. Kleine Köpfe wurden gleichgesetzt mit Dummheit. Ich drehte dann Werbefilme bei der DEWAG

und fand eine Reihe von jungen Bildenden Künstlern, die mitmachten, vor allem Achim Freyer. Er war ein Mann, mit dem ich arbeiten konnte und der mich zog und forderte. Wir haben uns zwar sehr gerauft, aber es war phantastisch. Nach jedem unserer Filme kamen absurde Diskussionen. In einer Saltykow-Stschedrin-Geschichte, wo ein Bauer zwei Generäle ernährte, hatten die Figuren Phantasie-Uniformen, und man vermutete, für mich ganz unverständlich, daß ich Volksarmeegeneräle meinen könnte. Für mich war es eine generelle Diskussion über Generäle ...

Es gab dann immer mehr Einwände gegen unsere Arbeit, weniger von denen, die unmittelbar mit uns zu tun hatten und die uns mehr und mehr begriffen, wohl aber von übergeordneten Stellen.

Wo lag der Schwerpunkt der Eingriffe, mehr im Thematischen oder im Formalen?

□ Sowohl im Thematischen wie im Bereich der künstlerischen Form. Aber die Auseinandersetzungen, die über Themen und Inhalte entstanden, erreichten nie die Dimensionen, wie in den anderen Studios. Trickfilm muß sich nicht wie zum Beispiel Dokumentarfilm mit konkreten Fakten auseinandersetzen. Die Vorgänge, die wir erzählen, spielen sich in abstrakten und überhöhten Regionen ab und sind mit konkreten Ereignissen nicht direkt verbunden. Natürlich gab es - besonders in den letzten Jahren - eine ganze Reihe von Filmen, die trotz ihrer überhöhten und abstrahierenden gestalterischen Mittel (und dann wieder auch gerade deswegen) großes Mißtrauen erregten und Schwierigkeiten bekamen, die bis zum Verbot gingen. Ich denke da besonders an einige Filme von Sieglinde Hamacher und Klaus Georgi. Auch an Lutz Dammecks »Einmart«, der lange Zeit zurückgehalten wurde, dessen philosophische Gedanken sofort auf den Begriff der Berliner Mauer reduziert wurden. Ähnlich erging es meinem Film, einem Märchen über den »Kalif Storch«, das die Verbundenheit eines Herrschers mit seinem Volk zum Thema hat. Er zeigt einen noch jungen Menschen, der vor keiner Gefahr zurückscheut, um die Sorgen und Wünsche seines Volkes kennen zu lernen und zu verstehen. Obwohl in dieser märchenhaften Form die Aussage der Geschichte viel allgemeiner und unkonkreter ist, lag der Film länger als ein Jahr auf Eis. Auch hier spielten Vorbehalte gegenüber der formalen Seite der Bewältigung des Stoffes eine ausschlaggebende Rolle. Zum Eigentlichen der Kunst gehört, daß sie sich gegen Wiederholung sträubt, daß sie innovativ bleibt. Ohne ständige Erneuerung gibt es keine Vitalität. Schließlich ist Form meine Sprache, mit der ich mich ausdrücke. Ich habe nichts anderes, um meine Auffassung deutlich zu machen. Das ist nie verstanden worden und schon gar nicht im Zusammenhang mit der Forderung nach Volksverbundenheit, mit der man

schnelle Verständlichkeit erreichen wollte. Versuche in dieser Richtung störten eher das Verhältnis zum Zuschauer. Die Ergebnisse waren seicht und unlebendig.

Lag der Anschluß an internationale Entwicklungen im Interesse des Studios?

□ Man hat eigentlich nie versucht, diesen Anschluß zu bekommen und konnte es auch nicht. Für die meisten in der DDR war für viele Jahre Walt Disney der Inbegriff von Trickfilm. Aber Disney ist nie richtig begriffen worden, vor allem sein hohes Maß an Präzision in der Figurengestaltung. So etwas Genaueres zu erreichen, ist schon beachtlich. Über seine künstlerische Auffassung ist mit Recht viel gestritten worden. Ich bin in diese Diskussion hineingewachsen, als ich meinen Beruf in England lernte, in einem Studio, das für die Erneuerung des Trickfilms wichtig wurde. Damals brachen einige Leute aus und suchten nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks. Das geschah dann auch in Europa, gerade auch im Zusammenhang mit dem Fernsehen, da damals die Chance sichtbar wurde, daß Leute mit individuellem Stil und wenig Mitteln dennoch Filme machen konnten. Bei uns hat diese Entwicklung wenig interessiert. Der Trickfilm war von vornherein fast ausschließlich Kinderfilm. Natürlich kann man und soll man Kinderfilme produzieren. Kinder lieben Trickfilme, aber als legitimes künstlerisches Mittel müssen sie sich auch an Erwachsene wenden. Filme für Erwachsene geben viel größere Möglichkeiten zur Abstraktion, bei Kindern muß man damit behutsam umgehen. Diese Beschränkung war ein gravierender Fehler, gegen den ich mich immer gewendet habe, und viele Jahre machte ich keine Kinderfilme.

Es gab auch lange Jahre die Tendenz, Trickfilme als eine Art verkleinerten Spielfilm zu betrachten, einen Spielfilm mit Puppen, in einer entsprechenden realen Landschaft.

Waren unter solchen Bedingungen Form-Experimente möglich?

□ In einem Film über Streupflicht im Winter trat ein Volkspolizist auf, der eine lange Nase wie eine Kasperpuppe hatte, und man warf mir vor, wie ich dazu käme, diesem Mann eine solche Nase zu geben. Ich bat darum, man möge dann doch bitte festlegen, wie lang die Nase einer Puppe sein darf.

Ich war zwar tief betroffen, aber entschlossen, mich davon nicht abhalten zu lassen. Ich drehte danach bei der DEFA »Das tapfere Schneiderlein«, einen in der Form stark überhöhten Film, der, von der Romantik inspiriert, unaggressiv war und ein Flair von Schönheit hatte, der ging ohne Probleme durch. Aber dann gab es schon wieder Unverständliches, Festlegungen der künstlerischen Leiterin über die Verhältnisse

von Körper und Kopf. Sie versuchte auch, uns Konzeptionen aufzudrängen. »Das tapfere Schneiderlein« wollte sie als revolutionäres Schneiderlein. Für mich hatte das Märchen durchaus etwas Rebellisches: ein kleines Männchen, das eine für seine Verhältnisse große Tat vollführt und sich nun überschätzt. Sein Gegenspieler, der König, hält diese Sieben auf einen Streich natürlich für Menschen, wie es halt Könige tun - ein klassisches Mißverständnis.

Programm

Das tapfere Schneiderlein

Puppentrickfilm P 17-IV-1964 897 m fa

DB Kurt Weiler SZ Klaus Eidam DR Rudolf Thomas

KA Erich Günther MU Gerhard Rosenfeld BA Achim Freyer PF Robert Pfützner, Margitta Jänsch, Kurt Weiler SC Gerti Gruner TO Horst Philipp PL Gisela Hammer SP Maximilian Larsen, Gina Presgott, Gerd E. Schäfer, Ellen Tiedtke, Siegfried Weiß

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher

Handpuppenfilm P 20-VIII-1965 489 m fa

DB Kurt Weiler SZ Klaus Eidam, Klaus Richter de Vroe LV Nach einem burmesischen Märchen DR Klaus Richter de Vroe

KA Erich Günther MU Gerhard Rosenfeld MB Addy Kurth BA Achim Freyer PG Achim Freyer PS Werner Hammer, Walter Später, Arnim Rüdiger, Hans Claus, SC Gerti Gruner TO Horst Philipp, PL Ernst Schade GL Eberhard Wiedrich SP Otto Stark, Siegfried Weiß, Klaus Piontek Axel Triebel, Else Wolz, Gina Presgott

Heinrich der Verhinderte

Handpuppenfilm P 11-XI-1966 432 m fa

DB Kurt Weiler, SZ Kurt Weiler, Klaus Richter de Vroe, Erich Günther DR Katharina Benkert

KA Erich Günther MU Reiner Bredemeyer MB Addy Kurth BA Achim Freyer PG Achim Freyer, PS Margitta Jänsch, SC Gerti Gruner TO Horst Philipp PL Ernst Schade GL Eberhard Wiedrich SP Axel Triebel, (Kommentar), Hans Kopprasch, Gerti Gruner (Sprechgeräusche) GE Anneliese Jähne

Der Apfel

Puppentrickfilm P 30-I-1970 377 m fa

DB Kurt Weiler, Erich Günther SZ Erhard Mai TE Heinz Kahlau DR Irmgard Ritterbusch

KA Erich Günther MU Günther Karpa MB Addy Kurth PG Achim Freyer PF Heiko Ebert SC Lilo Weiße, Thea Busch TO Horst Philipp PL Karin Peetz SP Herwart Grosse VI. Internationales Filmfestival Moskau 1969, Spezialpreis

Der Löwe Balthasar

Puppentrickfilm P 20-VIII-1971 349 m fa

DB Kurt Weiler, Erich Günther SZ Christa Kozik TE Rudolf Schmal DR Irmgard Ritterbusch, KA Erich Günther MU Manfred Pieper MU-DR Addy Kurth PG/DA Werner Frischmuth PF Margitta Jänsch, Heiko Ebert SC Thea Busch TO Heinz Kaiser PL Ingeborg Bissert KAG Industrie- und Werbefilm SP Gerry Wolff

Die Suche nach dem Vogel Turlipan

Puppentrickfilm P 4-II-77 365 m fa

DB Kurt Weiler TE Peter Hacks DR Irmgard Ritterbusch KA Erich Günther MB Addy Kurth BA Frank Wittstock PG Gabriele Körbl PF Heiko Ebert SC Thea Busch PL Sybille Pahl SP Klaus Piontek

Zeichenerklärung: RE Regie, SZ Szenarium, DB Drehbuch, TE Text, DR Dramaturgie, KA Kamera, MU Musik, PG Puppengestaltung, PF Puppenführung, SC Schnitt, TO Ton, PL Produktionsleitung, BA Bauten, SP Sprecher, KAG Künstlerische Arbeitsgruppe, P Premiere, fa Farbe

Die Kopien stellte uns freundlicherweise das Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin zur Verfügung.