



Filmverband
Sachsen

01/2025

AUSLÖSER

Der politische Film

9 **Einstellungssache**

Politisches Kino an der Schnittstelle zwischen Film und Publikum

22 **»... ein paar Türen weiter passiert so was«**

Der künstlerische Dokumentarfilm »Fassaden« von Alina Cyranek thematisiert Partnerschaftsgewalt

Filme #madeinMitteldeutschland im Kino:

Die Schule der magischen Tiere 4

Regie: Bernhard Jasper,
Maggie Peren

Alles voller Monster

Regie: Steve Hudson

Sehnsucht in Sangerhausen

Regie: Julian Radlmaier



Mitteldeutsche
Medienförderung

www.mdm-online.de



Liebe Mitglieder, liebe Freundinnen des Filmverbands, liebe Leserinnen,

der politische Film – was heißt das eigentlich? Ein Film, der über Parteien erzählt? Über Krisen, über Parlamentsdebatten? Oder sind nicht alle Filme politisch, sobald sie unsere Sicht auf die Welt erweitern, Widersprüche sichtbar machen, uns im besten Fall sogar aus der Komfortzone stoßen?

Zwei Gespräche bilden den Herzschlag dieser Ausgabe. Mit Lukas Rietzschel und Constanze Klaue sprechen wir darüber, wie Kunst zur Antwort auf das Aufwachsen in einer widersprüchlichen Region werden kann. »Mit der Faust in die Welt schlagen« – dieser Titel ist weniger Kampfansage als Einladung, genauer hinzuschauen: Wo beginnt Widerstand, wo entsteht Hoffnung? Und wie bringt man beides auf die Leinwand? Ganz anders, aber nicht minder eindringlich, erzählt Christoph Terhechte vom DOK Leipzig gemeinsam mit dem Hörfilm e.V. von Barrierefreiheit als politischer Praxis. Es geht um nicht weniger als Teilhabe: Wer darf ins Kino? Wer wird gesehen, gehört – und wer bleibt draußen?

Auch unsere weiteren Beiträge kreisen um diese Fragen. Der Set-Bericht zu »Könige spürt den Brüchen nach, die in einer Gesellschaft liegen, die immer wieder am Rand des »großen Zusammenbruchs« zu stehen scheint. Die Drehberichte, Kolumnen und Festivalnotizen zeigen: Politisch wird Film oft da, wo er nicht als Parole auftritt, sondern als Blick, als Atmosphäre, als Gestus.

Vielleicht ist das Kino gerade deshalb so unverzichtbar: weil es Räume öffnet, in denen wir gemeinsam Fragen stellen, die größer sind als wir selbst. Weil es Stimmen hörbar macht, die im Alltag übertönt werden. Und weil es uns daran erinnert, dass Demokratie nicht nur am Wahltag stattfindet, sondern in jedem Moment, in dem wir hinschauen – und zuhören.

Mögen die kommenden Seiten Sie dabei begleiten.



Alexander Kluge 1975 in den Räumen des Filmverlags der Autoren in München © Digne Meller Marcoviczbpk

EDITORIAL 1

NEWS

Ideen im Pingpong: Stoffentwicklung .. 3
an der Akademie für Kindermedien
*Im Gespräch mit Alice von Gwinner und
Kai Zwettler, Stipendiat*innen des Jahr-
gangs 2024/25*

INTERVIEW

Sich nicht hinter der Kunst verstecken 6
*Interview mit Tilman König während der
Drehphase zu seinem neuen Film*

THEMA

Einstellungssache 9
*Politisches Kino an der Schnittstelle
zwischen Film und Publikum*

MITGLIEDERPORTÄT

Neue Partnerinnen an Bord 13
*Nach 35 Jahren leitet Heino Deckert den
Generationswechsel bei ma.ja.de ein:
Tina Börner und Katharina Bergfeld wer-
den Partnerinnen. Die Leipziger Produk-
tionsfirma bleibt ein Fixpunkt internatio-
naler Filmkunst.*

NEU IM FILMVERBAND 16

INTERVIEW

Mit der Faust in die Welt schlagen 18
*Gespräch mit Constanze Klaue und Lukas
Rietzschel*

DREHBERICHT

»... ein paar Türen weiter passiert 22
so was«
*Der künstlerische Dokumentarfilm »Fas-
saden« von Alina Cyranek thematisiert
Partnerschaftsgewalt*

AKTUELL

»Barrierefreiheit ist kein 26
Luxus – sie ist Grundvoraussetzung«
*Festivalleiter Christoph Terhechte über
die gekürzten Mittel zur Inklusion beim
DOK Leipzig*

KOLUMNE

Der politische Film als Grenzakt 29
zwischen journalistischer und
filmischer Freiheit und dem
allgemeinen Persönlichkeitsrecht

UNSERE AUTOR*INNEN 31

IMPRESSUM 32



Jahrgang 2024/25 der AKM. v.l.n.r. : Roman Klink (Mentor), Hyung-Guhn »Hugo« Yi, Anne Büttner (Co-Mentorin), Alice von Gwinner, Anna-Lena Pietzner, Kai Zwettler.

Im Gespräch mit Alice von Gwinner und Kai Zwettler, Stipendiat*innen des Jahrgangs 2024/25

Ideen im Pingpong: Stoffentwicklung an der Akademie für Kindermedien

Text: **Charlotte Steuber**

Die Kaffeemaschine in der Luise hat ihren Dienst quittiert – meine beiden Gesprächspartner*innen Alice und Kai aber ganz und gar nicht. Zwei Stunden lang erzählen die Filmemacher*innen begeistert von ihrer Zeit bei der Akademie für Kindermedien (AKM). Ihre Freude am eigenen Stoff, die Begeisterung für die gemeinsame Arbeit und der Stolz, Teil dieser Akademie gewesen zu sein, sind deutlich zu spüren.

Die Akademie für Kindermedien hat sich binnen 25 Jahren zu einem renommierten Stipendienprogramm entwickelt, das jährlich einem Dutzend ausgewählter Autor*innen und

Nachwuchstalenten über neun Monate hinweg die Möglichkeit bietet, eigene Projekte für Kinder und Jugendliche in den Bereichen Film, Buch und Serie bis zur Marktreife zu gestalten. Der Abschluss-Pitch findet traditionell beim Deutschen Kindermedienfestival Goldener Spatz statt. Im Sommer 2024 saßen Alice und Kai dort im Publikum und beschlossen noch am selben Abend, sich zu bewerben. Mit Erfolg: Kurze Zeit später fanden sich die beiden in der Filmgruppe wieder. In ihren Schwerpunktgruppen werden die Teilnehmenden von erfahrenen Mentor*innen begleitet, während Kooperationen mit externen Partnern



Alle AKM-Projekte aus diesem Jahrgang symbolisiert durch einen Charakter. Die Mentor*innen helfen als Vögel beim Abheben. Illustration von Kai Zwertler

wie ZDF, KiKA oder Audible das Programm ergänzen – eine Erfahrung, die Alice zum Beispiel darin bestärkte, optimistischer an die medienübergreifende Adaption ihrer Stoffe heranzugehen.

Ungewöhnliche Workshop-Formate, etwa ein Schulklassenbesuch zur Bearbeitung stoffrelevanter Inhalte, holen die Stipendiat*innen immer wieder aus ihrer Komfortzone und fördern eine zielgruppennahe Projektentwicklung. Alice bringt es auf den Punkt: »Wenn man morgens aufwacht, weiß man nie, in welcher Stimmung man ins Bett gehen wird, weil diese AKM-Tage deinen Stoff wirklich komplett infrage stellen können oder eine neue Gold-Idee endlich alles auf den Punkt bringt.« Und manchmal, fügt Kai hinzu, kann sich sogar ein einziger Tag anfühlen

wie die Entwicklung eines halben Jahres – so wie beim Workshop mit dem GRIPS Theater Berlin. »Es gibt ja so Sonntage im Leben, an denen einfach nichts passiert«, erzählt Alice. »Und dann gibt es so Tage, wo du morgens noch nicht mal weißt, wie du eine Theaterszene schreibst und abends performst die dann schon jemand.« In nur 90 Minuten mussten sie eine Szene schreiben – kurz darauf standen die Figuren auf der Bühne. »Und es war magic!«, erinnert sich Kai. »Ja, man hatte sich seit Monaten mit den Figuren beschäftigt und dann wurden sie auf einmal für zehn Minuten lebendig«, ergänzt Alice. »Das war einer der schönsten Abende der ganzen AKM.«

Solche Entwicklungssprünge funktionieren nur durch gegenseitiges Geben und Nehmen. »Dadurch, dass du den anderen Ideen

schenkst, schenken sie dir auch Hinweise«, beschreibt Alice die Arbeitsweise der AKM. »Am Ende geht man mit einem Stoff raus, der viel näher dran ist an dem, was man wirklich erzählen will«, bestätigt Kai. Wenn die beiden heute von ihren Projekten erzählen, wird deutlich, welch enorme Verwandlung diese während der Akademie durchlaufen haben – so sehr, dass Alice und Kai im Gespräch sogar feststellen, dass sie ihre geplanten Enden unbewusst getauscht haben.

Kai entwickelt mit »Coming out to Jesus« die Geschichte des 16-jährigen Sam, der in seiner Freikirche zu Jesus als imaginärem Freund gefunden hat – bis er sich in seinen neuen Mitschüler Vincent verliebt. Plötzlich steht Sam vor der Frage, wie er seine queere Identität mit seinem Glauben vereinbaren kann. Von Beginn an war für Kai klar: Sams Geschichte sollte keine Leidensgeschichte werden, auch wenn diese seiner Meinung nach sehr wichtig sind, da sie die harte Realität zeigen. Gespräche mit Betroffenen bestärkten ihn jedoch in der Wahl einer romantischen Komödie. Die besondere Herausforderung lag für Kai darin, immer wieder die Freude in der Geschichte hochzuhalten, um das Publikum queer joy erleben zu lassen. Gerade hier half die Akademie entscheidend, schildert Kai: »Unser Mentor Roman Klink hat mir immer wieder gesagt, dass ich Sam jetzt auch mal was gönnen muss. Damit hat mir die Akademie ermöglicht, meinem Hauptcharakter zu schenken, dass er seinen Glauben am Ende nicht aufgeben muss.«

Es ist eine Geschichte, die den Spagat wagt: sensibel im Thema, mit Leichtigkeit erzählt. Dass sie kontrovers diskutiert werden wird, ist Kai bewusst. »Ich versuche, mit dem Film einen Dialog zu schaffen. Nichts ist schwarz-weiß; niemand ist immer nur eine Sache.« Zweifel bleiben dabei nicht aus, räumt Kai ein – etwa, wenn er Schlagzeilen liest, dass in den USA ein Antrag an den Supreme Court gestellt wurde, die gleichgeschlechtliche Ehe wieder abzuschaffen: »Manchmal frage ich mich schon: Wie lange darf ich überhaupt noch so einen Stoff machen?« Seine Gruppe bestärkte ihn dennoch immer wieder darin, Sams Geschichte zu erzählen. »Coming out to Jesus« wurde mit dem Förderpreis der Mitteldeutschen Medienförderung ausgezeichnet, was



Kai mit großer Dankbarkeit erfüllt – sowohl für die Anerkennung seiner Arbeit als auch für das Bekenntnis zu diesem kontroversen Thema.

Mit »Hals über Kopf« erzählt Alice die Geschichte der 12-jährigen Eva, die sich nichts sehnlicher wünscht als eine beste Freundin. Als Matilda kopfüber an ihrer Zimmerdecke auftaucht und Eva in eine verkehrte Welt führt, scheint der Traum wahr zu werden. Doch Alice entwickelt bewusst eine Geschichte, die zeigt: Freundschaften dürfen scheitern. »Ich liebe Freundschaften«, sagt Alice, »aber es sollte immer die Option geben, auch im Kinderalter sagen zu können: Nee, das funktioniert nicht.« In Kindermedien werde Freundschaft oft als etwas Unantastbares gefeiert, dabei sei es wichtig zu lernen, Grenzen zu ziehen – bevor solche Konflikte ins Erwachsenenalter verschleppt werden. Durch die Bewerbung bei der AKM fand ihr Stoff in die richtige Altersgruppe: Dort, wo beste Freundschaften alles bedeuten, aber auch eine Entscheidung dagegen noch möglich ist. Und um das zu lernen, braucht es mutige Vorbilder wie Eva, die Kindern zeigen: Es ist wichtig, auf sein Bauchgefühl zu hören.

Während ich mein Notizbuch einpackte, beschließen Alice und Kai spontan, noch gemeinsam an einer Abgabe weiterzuarbeiten und verschwinden Richtung Stadtbibliothek. Und wahrscheinlich zeigt dieses Bild, was die Akademie am besten kann: ein tragendes Netzwerk schaffen, voller Menschen, die einfach gern zusammenarbeiten. ■

Interview mit Tilman König während der Drehphase zu seinem neuen Film »Der große Zusammenbruch«

Sich nicht hinter der Kunst verstecken

Weißes Segel schweben an langen Spannseilen über einem Hof an der stark befahrenen Lützner Straße in Leipzig-Lindenau. Die zarten Segel werden das Licht bei den Außenaufnahmen streuen, während dunkle, dicke Vorhänge die Geräusche von der Straße dämpfen. Der Hof und die angrenzende Halle, vollgefüllt mit Trödel verschiedener Zeiten, bilden die Kulisse zu Tilman Königs neuem Film, in dem ein Wende verlierer bei Verschwörungstheoretikern landet. Unter seiner Regie entstanden bisher unter anderem »Saure Erdbeeren«, »Der Schwarze Nazi«, »König hört auf« und »Denkste Puppe«.

Das Interview führte **Anna Kaleri**

Hast du eigentlich schon einmal einen unpolitischen Film gedreht?

Nein, das zieht sich durch.

Selbst, wenn ein Film quasi nur die Geschichte einer Figur in ihrer gesellschaftlichen Umgebung zeigt – sind Filme immer auf gewisse Weise politisch?

Es kommt natürlich drauf an, was man wie zeigt. Ich mag politische Filme, aber manchmal auch puren Eskapismus. Trotzdem: Sobald ein Film von mehreren Leuten geschaut wird, also auf einer Bühne steht, hat er eine politische Dimension.

Kommt es dir auf eine bestimmte Haltung oder Botschaft an?

Mich treibt das Leben an, das kann Wut sein, aber auch Liebe. Ich finde Margot Friedländers Botschaft toll: »Seid Menschen« – da ist alles drin.

»König hört auf« ist ein sehr persönlicher Dokumentarfilm über deinen Vater, den letztes Jahr verstorbenen Jenaer Jugendpfarrer Lothar König, der sich explizit gegen rechts engagiert hat. Wie hat dich das unerschrockene Engagement deines Vaters geprägt?

Als Kind ist das eigene Leben erst mal das einzige Leben, das man kennt, und dann ist das völlig normal. Wir waren ein ziemlich offener Haushalt, seit ich mich zurückerinnern kann.

Auch schon zu DDR-Zeiten. Bausoldaten oder Punk-Bands, die bei uns übernachteten, Texte, die verfasst wurden, Demo-Planungen. In den 90ern dann Leute, die gerade überfallen wurden und erst mal zu uns nach Hause oder ins Pfarrbüro meines Vaters kamen, oder Polizeirazzien in unserer Wohnung. Das war schon sehr intensiv. Natürlich hat mich das alles mitgeprägt. Aber ich hab dann als Jugendlicher meist mein eigenes Ding gemacht und war froh, nach dem Zivi nach Leipzig zu kommen. Ich denke, von meinem Vater – aber auch von meiner Mutter – habe ich die Lust mitbekommen, mich unerschrocken ins Chaos zu schmeißen, eine Gruppe aufzubauen und zusammen etwas auszuprobieren.

Gab es für dich auch kritische Momente?

Auf jeden Fall. Ich hab mich als Jugendlicher auch manchmal gefragt, ob das jetzt schon wieder sein muss. Wenn es zum Beispiel nach irgendeiner Aktion wieder hieß, Pfarrer König muss entlassen werden, das geht so nicht und wo weiter – man steht halt in so einer Art Sippenhaft – auch als Kind oder Jugendlicher, selbst wenn die nur gefühlt ist – aber in so einer kleinen Stadt wie Jena war das manchmal extrem. Mit Abstand weiß ich, dass die politischen Aktionen alle so sein mussten. Wenn jemand die Ruhe stört, dann steckt er erst mal Prügel ein.

In »Der Schwarze Nazi« geht es um einen Mann aus dem Kongo, der in Leipzig Ras-



Regisseur Tilman König am Set mit Kameramann Johannes Praus © Sebastian Schmidt

sismus erfährt und sich nach einem Koma einer fiktiven Partei namens »Nationale Patrioten Ost« anschließt und von da an alles »Undeutsche« bekämpft.

Ich hab den Film 2010 schon einmal gemacht, damals noch mit relativ wenig Erfahrung, zusammen mit meinem Bruder Karl-Friedrich und einem sehr guten Freund aus dem Zaire, den ich unbedingt als Hauptperson in einem Film haben wollte. 2014 haben wir den Film noch mal gedreht – hier in Lindenau, da gab es das NPD-Büro in hundertfünfzig Meter Luftlinie von meiner Wohnung, und wir haben direkt bei denen vor der Nase gedreht. Das war ein Teil des Antriebs: Diesen gefährlichen aggressiven Leuten etwas entgegensetzen. Bei einem Nach-Dreh gab es einen Überfall – ein Einschüchterungsversuch gegen uns, völlig grotesk. Das NPD-Büro hat im selben Jahr noch seinen Platz geräumt, nicht wegen uns, sondern weil sie keine Kohle mehr hatten. Aber es war wichtig, dass denen möglichst viele Menschen zeigen, dass wir hier im Viertel keinen Bock auf sie haben. Und ich finde, da müssen sich auch Künstler*innen mal äußern und sich nicht hinter der Kunst verstecken. Ich hab einfach keine Lust mehr auf

diese ekelhafte, Aggro-goer-Jahre-Stimmung. In Leipzig kann man das manchmal komplett verdrängen, wenn man in seiner Blase steckt. Aber das täuscht leider, denn um uns herum ist die Entwicklung krass.

Der Film wurde 2016 veröffentlicht, wie siehst du heute auf ihn?

Na ja, ich würde den Film jetzt sicher anders machen, damals war Pegida gerade im Entstehen, politisch hat sich einiges geändert. Vielleicht würde es jetzt »Der blaue Nazi« heißen, nee, nur Spaß. Aber damals war es genau das Richtige.

Wenn rückwärtsgewandte Ideen wieder die Oberhand zu gewinnen scheinen – ist drastischer Humor für dich ein Weg des Umgangs mit akuten gesellschaftlichen Themen?

Bei mir ist es so, dass ich das gar nicht so sehr plane, sondern sich der Film und somit die Themen beim Schreiben und beim Drehen finden und verfestigen. Ich denke, damit hat jeder seinen eigenen Umgang. Und Filme allein ersetzen auf keinen Fall politische Aktion. Ich hab aber gemerkt, dass meine vorherigen



Filmposter zu »König hört auf«

Filme oft ein Anlass sind für Menschen, um den Film zu schauen und danach zu diskutieren. Ich freue mich dann, wenn das Publikum möglichst weit gefächert ist. Das ist auch das Tolle, wenn die Filme später im Fernsehen laufen, da erreichen sie noch mal ganz andere Menschen als nur die Arthouse-Kinobesucher*innen

Dein neuer Film »Der große Zusammenbruch« wird wieder ein Spielfilm sein, wieder eine Komödie oder Politgroteske oder wie würdest du es nennen?

Mal sehen, mein Konzept ist dieses Mal, mit den Menschen aus dem Viertel direkt im Viertel zu drehen – da gibt es jeden Tag Überraschungen, sowohl bei den Darstellern, als auch bei Drehorten – aber ich liebe es, so zu drehen. Wir haben zum Beispiel ein Survival-training auf dem Lindenauer Markt bei Nacht. Wer den Lindenauer Markt kennt, weiß, dass das nicht hundertprozentig planbar ist – vielleicht dreißig Prozent. Die Hauptdarstellerin ist aus dem Viertel, der Hauptdarsteller ist ein bekannter Schauspieler. Dann hab ich zum Beispiel noch Hanna Schygulla im Film in einer Gastrolle – also ein schöner, crazy Mix. Mal sehen, wie das am Ende alles zusammenfließt. Es gibt im Film auch noch die

CB-Funker Ebene, sozusagen eine Echo-kammer der Prepper-Gruppe. Ich werde im Schnitt entscheiden können und müssen, in welche Richtung ich ihn genau bringe. Auf jeden Fall ist es keine pure Komödie, sondern es wird vielleicht eine groteske Tragikomödie. Der Film hat einen klaren Plot, aber auch dokumentarische Elemente.

Darf der Hauptdarsteller verraten werden?

Ja, Thorsten Merten. Er fand das Drehbuch toll und hat sich dann richtig krass auf das Filmprojekt eingelassen. Das ist schon ein besonderer Drehstil, den ich habe – so ein Mix aus alten DIY-Filmdreh-Methoden und hochprofessionellen Leuten am Set.

Wie ist denn die Idee zu deinem neuen Film entstanden?

TK: Die Filmidee wuchs über einen längeren Zeitraum. Es sind mehrere reale Personen und Ereignisse, die mich darauf gebracht haben. Ein sehr guter Freund von mir wurde obdachlos, und hat sich irgendwann bei Verschwörungstheoretikern wiedergefunden – einfach, weil da Platz war, ohne dass er deren Denken nahestand.

Wie läuft es aktuell am Set?

Mich macht es glücklich, wenn wir nachts um zwei auf dem Lindenauer Markt in einem Sperrmüllcontainer drehen und uns dabei eine Katze zuschaut. Aber auch die 73-jährige Gabi, die Vermieterin des Hauptmotivs, die wegen der Hitze nicht schlafen konnte, und einfach noch mal vorbeischaute, und als über uns Sternschnuppen flogen. Es gab einige magische Momente beim Dreh.

Wann können wir den Film voraussichtlich zum ersten Mal sehen?

Mal sehen, welches Festival ihn nimmt, aber 2026 peilen wir an.



Szene und Filmplakat von »Panzerkreuzer Potemkin«

Politisches Kino an der Schnittstelle zwischen Film und Publikum

Einstellungssache

Text: **Anton Schroeder**

Alles ist politisch, Kino ist politisch, Filme sind politisch. So ließe sich der Frage, was politischer Film denn eigentlich sein soll, aus dem Weg gehen. Gleichzeitig sind Generalaussagen wie diese nicht ganz falsch. Schließlich stehen Filme einerseits in engem Austausch mit der physischen und metaphysischen Realität, die wiederum von Politiken durchsetzt ist. Andererseits ist ein Film eben nicht nur ephemeres Abbild einer außerhalb von ihm liegenden Welt, sondern ebenso Teil davon. Kinos und Werbeplakate von Neuerscheinungen greifen ins Stadtbild ein, fiktive Filmfiguren dienen als Schablonen, als Sparringpartner*innen der Lebensführung. Ideen aus dem Kino über-

tragen sich in alltägliche Sprachgebräuche. In der »Realpolitik« sind solche Wechselwirkungen nirgends so gut zu beobachten wie in den USA. Nicht nur griff Donald Trumps Wahlkampfteam in Kampagnen vermehrt auf filmische Motive zurück; Trump als weltbeherrschender Avengers-Bösewicht Thanos, Trump-Plakate im Game of Thrones-Stil – auch in jüngeren, internetaffinen Kreisen seiner Gefolgschaft wird gern auf Metaphern aus Hollywood gesetzt; Trump sei etwa »red-pilled«, habe sich also wie Hauptfigur Neo aus The Matrix für den haarigen Kampf mit der ganz, ganz echten Welt entschieden, statt – so das rechte Narrativ – weiter im liberalen Dornröschenschlaf zu schlummern.



Jean-Luc Godard am Set des Films »Masculin Féminin« im November 1965 © Giancarlo Botti/Gamma-Rapho/Getty Images

Dass The Matrix oder Avengers im Brockhaus-Wörterbuch nun als Beispiele des »politischen Films« genannt werden, ist unwahrscheinlich. Vielmehr sollen diese Beispiele zeigen: Jeder Film kann politisch betrachtet und instrumentalisiert werden. Denn Filme sind menschengemacht, natürlich schreiben sich dabei gewisse Machtstrukturen und Ideologien ein und/oder können wiederum herausgelesen beziehungsweise hineingelegt werden. Die Politik geschieht im Kopf, im Austausch zwischen Film und Zuschauer*in. Gerade in Deutschland hat diese Herangehensweise an das Medium Film Tradition. Nicht zuletzt dank des Theoretikers Siegfried Kracauer, der mit seiner Auffassung, der »Filmkritiker von Rang sei nur als Gesellschaftskritiker« vorstellbar, in diese Kerbe schlägt. So stellt Kracauers Schrift Von »Caligari zu Hitler« den Versuch dar, anhand deutscher Filmbeispiele von 1895 bis 1933 massenpsychologische Dispositionen nachzuzeichnen. Diese ließen sich einerseits aus den Filmen als Zeitdokumente ablesen und würden andererseits durch sie geschürt. Kracauers Ausgangsthese dabei: Die deutsche »Kapitulation vor den Nazis beruhte mehr auf emotionalen Fixierungen als auf Einschätzungen der wirklichen Lage«.

Den Glauben daran, dass Film als Massenmedium in einer Lenkung dieser »emotiona-

len Fixierungen« eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen kann, teilte Kracauer mit führenden Politiker*innen. Josef Stalin übernahm das von Lenin geäußerte Diktum: »Von allen Künsten ist für uns das Kino das Wichtigste«. NS-Propagandaminister Joseph Goebbels sprach 1937 von seiner Wunschvorstellung einer »Kunst, die ihre Haltung durch Aufrufen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt« und folgerte: »Diese Probleme werden das Gefühlsleben der Deutschen und anderer Völker umso wirksamer durchdringen.« Der gelungene Propagandafilm sei nach Goebbels Idee keiner, der offensiv mit Nazi-Symbolik hantiere oder didaktische Forderungen an die Zuschauer*innen stelle, sondern unterhalb der Bewusstseinschranke wirke: Propaganda funktioniert vor allem, wo sie nicht als Propaganda auftritt. Der subtile Transport nationalsozialistischer Blut-und-Boden-Ideologien, Tugenden wie nationaler Zusammenhalt und Durchhaltevermögen sollten im Vordergrund stehen.

Auch auf politisch linker Seite findet sich das Bild der Zuschauenden als Manipulationsobjekte, die es durch gewitzte Schnitte und Bildmontagen zu lenken gelte. Der sowjetische Filmemacher Sergej Eisenstein beschrieb das Kino als »auf Bewusstsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen«. Sinnbildlich für die



Trump droht auf seiner eigenen sozialen Plattform »Truth Social« Chicago ausgerechnet mit einer Referenz zum Antikriegsfilm »Apocalypse Now«.

emotionale Wirkkraft, für manipulatives Filmemachen, das politische Ressentiments stärken oder hervorbringen kann, steht etwa Eisensteins berühmte Treppen-Szene aus Panzerkreuzer Potemkin.

Die Bürger*innen Odessas versammeln sich hier, um die heldenhafte Besatzung des Panzerkreuzers zu begrüßen, bevor eine Reihe von Kosaken eintrifft, um die Menge zu zerschlagen. Schon in der Darstellung der beiden Gruppen agiert Eisenstein höchst parteiübergreifend – während das »Volk« mit Nahaufnahmen auf Gesichter bedacht und somit subjektiviert wird, sind die Kosaken als einförmige, starre Masse abgebildet – sie werden entmenslicht.

Natürlich ist der Propagandafilm (auch Eisensteins Filme waren staatliche Auftragsarbeiten) eine Extremform des politischen Kinos. Die Unterscheidung, wo »rein« Politisches aufhört und Propaganda anfängt, ist dabei gar nicht einfach zu treffen. Eine Antwort findet sich wohl eher in den Entstehungsbedingungen: Wer macht? Wer zahlt? Zu welchem Zweck? Ein Propagandafilm wäre

in diesem Sinne durch eine Machart von oben nach unten charakterisiert, Politische Filme entstünden andersherum. Über eine Lupe gebeugt, in den rein filmischen Mitteln nach Propaganda-Parametern zu suchen, führt nicht allzu weit. Und doch gilt der Leitsatz »Die Einstellung ist die Einstellung« (Titel eines Buches der Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch) ungebrochen. Die Art der Inszenierung einer Person oder Personengruppe formt selbstverständlich die Wirkung auf die Zuschauer*innen und kann als politisches Werkzeug genutzt werden. In Eisensteins Fall ist auf Seiten der Kosaken kein Identifikationspotenzial gegeben – für welche Gruppe das Publikum Sympathie entwickelt, wird, gelinde gesagt, nahegelegt.

Dass die Konzeption des Publikums auch anders aussehen kann, zeigt mitunter eine politische Filmtradition, die sich in den 60ern im Autorenfilm herausbildet. Allen voran Jean-Luc Godard (aber auch Alexander Kluge und seine Oberhausener Gruppe, um nur einige Beispiele zu nennen) bricht mit dem Verständnis des Films als



Filmstill aus »La Chinoise« Jean-Luc Godard 1967 © Gaumont

geschlossener Traumfabrik. Im Rückbezug auf Bertold Brecht und Eisensteins Zeitgenossen Dziga Vertov wird das Medium selbst und damit seine »Gemachtheit« in den Fokus gerückt. Man müsse das Filmemachen politisch praktizieren, statt politische Filme zu machen, schreibt Godard Ende der 60er in einem Manifest mit dem wichtigen Beisatz, beides gleichzeitig sei nicht möglich. Weg vom abbildenden Diskursfilm also, dem Didaktischen den Rücken kehren. Die Form und das Medium selbst zu politisieren, heißt in dieser Schlagrichtung auch, dem Publikum durch die Offenlegung der filmischen Mittel keine hermetische Welt zu suggerieren, keine Immersion anzustreben, sondern das Handwerk bereitzustellen, sich frei zu dem Gezeigten zu verhalten, selbst zu denken.

Da, wo der Film selbst alles weiß, alles einordnet, bleibt auf Seiten der Zuschauenden neben Zustimmung oder Ablehnung wenig Raum zu einer eigenen Haltung. Kurzum: Es öffnet sich wenig – eine Herangehensweise, welche sich wiederum in den eigenen Schwanz beißt, da auch sie im Grunde von einem nicht emanzipierten Publikum ausgeht, dem erst die Augen geöffnet werden müssen: »Aha, das ist ja ein Film!«

Stellt sich die Frage, welche Rolle das Kino der Gegenwart in der Medienlandschaft einnimmt, angesichts einer auf Schnelligkeit und maximale Verbreitung angelegten Medienwirtschaft. Politische Agitation und/oder Information, das Zeigen der Zustände an Krisenherden ist im bewegten Bild allgegenwärtig, spielt sich mittlerweile jedoch primär auf Social Media ab. In gewisser Weise kann behauptet werden, der Fokus des Politischen im Film habe sich in einer (wenngleich von ihm vermutlich nicht so gemeinten) Entwicklung des Godard'schen Credos tatsächlich auf die Seite des Machens verschoben. Politische Diskussionen scheinen sich in den letzten Jahren doch vor allem an den Rahmenbedingungen der Produktion aufzuhängen, an Fragen der Repräsentation, der Bedingungen am Filmset oder an brisanten Berlinale-Reden Filmschaffender. Die Filme selbst sind dabei außerhalb der gängigen Feuilletons und Festivals selten Thema. Dass das Kino seine Stellung als »lenkendes Medium« in Teilen eingebüßt hat, müssen wir dabei weder beweinen noch beklatschen, wir dürfen es eher als Chance verstehen.

Um einen Satz von Alexander Kluge etwas abzuwandeln: »Mehr als die Chance, sich selbständig zu verhalten, gibt kein Film.« ■



ma.ja.de-Team: Katharina Bergfeld, Heino Deckert, Tina Börner (v.l.n.r.) © Oliver Schröter

Nach 35 Jahren leitet Heino Deckert den Generationswechsel bei ma.ja.de. ein: Tina Börner und Katharina Bergfeld werden Partnerinnen. Die Leipziger Produktionsfirma bleibt ein Fixpunkt internationaler Filmkunst.

Neue Partnerinnen an Bord: ma.ja.de richtet den Blick nach vorn

Text: **Oliver Schröter**

Die Parthe glitzert in der spätsommerlichen Sonne, im Freisitz der Trattoria Aurelia werden mediterrane Gerichte serviert, eine warme Brise weht mehrsprachiges Stimmengewirr vom Eingang des Zoos herüber. Dieser Septembernachmittag will vom Herbst nichts wissen, beschwört Urlaubserinnerungen herauf, an sanft schaukelnde Boote auf engen venezianischen Kanälen, an den warmen Sand zwischen den Zehen am Plage de la Croisette in Cannes.

Unweit der Szenerie sitzen an diesem Tag Tina Börner, Katharina Bergfeld und Heino Deckert am Tisch der Teeküche des Firmen-

sitzes von ma.ja.de. Auch sie sind gern in Venedig und Cannes unterwegs, ihre Lieblingsplätze sind dort jedoch die abgedunkelten Kinosäle der beiden großen europäischen Filmfestivals. Regelmäßig und seit fast 35 Jahren gehören die Produktionen und Koproduktionen der Leipziger Filmschmiede dort zum Programm. Genauso auch bei der Berlinale, beim Dokumentarfilmfest Visions du Réel in der Schweiz, beim Cinéma du Réel in Frankreich, beim IDFA und beim IFFR in den Niederlanden oder beim DOK Leipzig.

Aktuell planen die drei aber nicht nur die nächsten Filmprojekte, sondern auch die



Heimatabend in Wiener Wohngemeinschaft: Matilde (Meret Engelhardt) und Anatol (Valentin Postlmayr) vermieten ein Zimmer an Wilma (Fritzi Haberlandt) unter – und bieten ihr Halt. © Neue Visionen Filmverleih

Zukunft des Unternehmens. Nach 35 Jahren will Heino Deckert, bisher alleiniger Inhaber und Geschäftsführer, Verantwortung abgeben: »Ich höre aber nicht auf«, lacht er, »nicht, dass das jemand falsch versteht. Solche Gerüchte verbreiten sich schnell in der Branche!«

Und tatsächlich ist von Abschiedsstimmung nichts zu spüren, stehen die Zeichen eher auf Aufbruch. Noch in diesem Jahr sollen die Weichen gestellt werden, um die Produzentinnen Tina Börner und Katharina Bergfeld zu gleichberechtigten Partnerinnen zu machen. »Ich bin bereit dafür, dass sich die Verantwortung auf mehrere Schultern verteilt«, so Deckert. Katharina Bergfeld, seit zwei Jahren bei ma.ja.de. an Bord, lächelt: »Das ist ja auch kein harter Break, das läuft irgendwie ganz organisch.« Man befinde sich gerade in einer »Zauberphase«, freut sich Tina Börner, die bereits seit 2008 Seite an Seite mit Heino Deckert arbeitet: »Die Strukturen sind etabliert, aber trotzdem fühlt sich alles neu und aufregend an.«

Dabei gründet die Erfolgsgeschichte des Leipziger Unternehmens auf einer immerwährenden Suche: »Nach dem Studium an der Filmhochschule wusste ich erst mal nicht, was

ich machen soll, also habe ich eine Produktionsfirma gegründet«, erinnert sich Deckert an das, was rückblickend dann doch stringent und zielstrebig klingt. Der gewählte Fokus auf international geförderter Dokumentarfilmproduktion erwies sich etwas später als Glücksgriff. Hatte sich mit der Gründung von Arte im Jahr 1991 die finanzielle Beteiligung der öffentlich-rechtlichen Sender – vor allem der dritten Programme – an Dokumentarfilmen massiv reduziert, ließen sich mit dem Modell länderübergreifender Koproduktionen realistische Budgets erzielen. »Natürlich ging es dabei in erster Linie um finanzielle Mittel, aber auch um die Zusammenarbeit mit Menschen, die ganz unterschiedliche Erfahrungen aus ganz verschiedenen Kulturkreisen einbringen.«

Spätestens nach der ersten dänisch-tschechisch-deutschen Koproduktion »Julius Wahn« aus dem Jahr 1999, in der DEFA-Regisseur Hannes Schönemann das Leben seiner einstmaligen Geliebten, der dänischen Kommunistin Julia Szabad, rekonstruiert, war die Stoßrichtung von ma.ja.de. vorgezeichnet. Deckerts Draht zu den öffentlichen Filmförderern und seine guten Erfahrungen mit der Ende der 90er Jahre gegründeten



Filmplakat zu »Wilma will mehr«
© Neue Visionen Filmverleih

Mitteldeutschen Medienförderung haben dann auch dazu geführt, dass Leipzig seit 2000 Unternehmenssitz von ma.ja.de. ist.

»Später haben wir unsere Aktivitäten dann auch auf Spielfilme ausgeweitet«, beschreibt Deckert den nächsten großen Schritt. »Dabei ging es aber gar nicht darum, dass ich das unbedingt wollte, sondern weil Regisseure wie beispielsweise Sergei Loznitsa, mit denen ich bereits gearbeitet hatte, sowieso schon am Rande des Spielfilms standen.« Trotz des höheren Risikos gehören Spielfilme seitdem zum Repertoire der Produktionsfirma. Gerade ist »Wilma will mehr« von Maren-Kea Freese mit Fritzi Haberlandt in der Hauptrolle in aller Munde und in vielen Kinos zu sehen. Der aus Produktionssicht größte Unterschied im Vergleich zum Dokumentarfilm lässt sich für die ma.ja.de-Crew dabei auf einen Satz reduzieren: »Bei Spielfilmen gibt es kein Zurück mehr!«

Doch egal, welches Genre: Was den Zauber von ma.ja.de. ausmacht, spürt man bereits im Gespräch mit den drei Köpfen des Unternehmens. Sie alle brennen für gute Geschichten, für ungewöhnliche Perspektiven und für die Projekte von Filmschaffenden, die einen ganz eigenen Blick auf die Welt haben, auf die

Brüche und Geheimnisse. Den Mut, der dieser Haltung zu Grunde liegt, kann man gar nicht hoch genug schätzen in einer Zeit, in der sich die Riesen der Branche angesichts politischer Unwägbarkeiten und aus Angst vor finanziellen Risiken auf das Wiederkäuen des Altbekannten verlegt haben.

In diesem Sinne: Auf die Zukunft, auf die Filmkunst, auf die nächsten 35 Jahre ma.ja.de.! ■

ma.ja.de ist seit 35 Jahren eine feste Größe des internationalen Autorenfilms. Die Leipziger Produktionsfirma realisiert preisgekrönte Dokumentar- und Spielfilme, die regelmäßig auf den großen Festivals wie Cannes, Venedig oder der Berlinale laufen und weltweit vertrieben werden. Ma.ja.de. arbeitet seit 1991 mit herausragenden Regisseur*innen wie Sergej Loznitsa, Pirjo Honkassalo, Vitalij Manskij, Viktor Kossakovsky, Ulrike Ottlinger, Ai Weiwei, Heidi Specogna und Thomas Heise zusammen.

Neu im Filmverband



Carl Evers

Carl Evers ist seit 15 Jahren als 1. Kameraassistent tätig und hat deutschland- und europaweit bei über 70 fiktionalen Projekten mitgewirkt. Sein bevorzugter Arbeitsbereich sind Kinofilme und Serien.

👤 Carl Evers ☎ 0151 58173873 ✉ carl.evers@web.de



D-Facto Motion GmbH

D-Facto Motion ist heute eines der größten und namhaftesten Unternehmen im Bereich von Postproduktion und Visual Effects. Wir postproduzieren TV-Movies, Kinofilme, hochwertige Dokumentationen, Streaming Projekte und anspruchsvolle Serien von nationalen und internationalen ProduzentInnen.

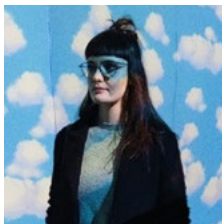
👤 Robert Wunsch ☎ 0151 40 6 40 936
✉ wunsch@d-facto-motion.de 🌐 www.d-facto-motion.de



Gregor Kasper

Als Künstler und Filmmacher beschäftigt sich Gregor Kasper u.a. mit der Konstruktion und Vermittlung von Geschichte und Erinnerung, gesellschaftlichen Gegenwartsanalysen sowie emanzipativen Zukünften.

👤 Gregor Kasper ✉ gk@xizhuang.de 🌐 gregorkasper.de



Vanessa Kuhfs Mediendesign

Vanessa Kuhfs verbindet KI, Design und Film. Als Forscherin bei ScADS.AI Leipzig analysiert sie die gesellschaftlichen Folgen von KI aus feministischer Perspektive. Als Designerin nutzt sie diese Erkenntnisse in Projekten und Beratung.

👤 Vanessa Kuhfs ☎ 01749577512 ✉ hallo@vanessakuhfs.de
🌐 www.linkedin.com/in/vanessa-kuhfs



Karl Kubik

Karl Kubik ist seit über zehn Jahren als Filmmacher und visueller Künstler tätig. Seine Filme zeichnen sich durch bedachtes Storytelling, experimentelle Ansätze und besondere Perspektiven aus.

📞 Karl Kubik ☎ 0162 230 35 60 ✉ info@karlkubik.de



Tom Lemke

Wie nah kommt man der Wahrheit, wenn man Dokumentarfilme macht? Seit fast 20 Jahren mache ich Dokumentarfilme und jedes Mal ist diese Frage der Impuls dafür. Ob ich es gut finde, dass ich damit nicht reich werden kann? Ganz klar: Nein! Aber das Streben nach der Beantwortung jener Frage scheint stärker zu sein. Sicher ist aber auch, dass ich diese Frage nie absolut beantworten werde. Die Eroberung des Nutzlosen nannte Werner Herzog solche Lebensprojekte. Er sieht darin auch eine Möglichkeit für Erfolg. Mag sein...mal gucken. Ich bin ich 48 Jahre alt. Ich lebe und arbeite in Leipzig, dort wo jedes Jahr ein internationales Dok-Festival stattfindet. Ich denke, ich bin hier richtig.

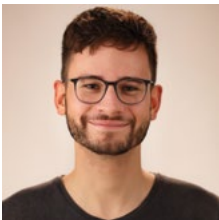
📞 Tom Lemke ☎ 0176 625 93 299 ✉ film@tomlemke.de



Denise Lipfert

Editorin für Film und TV. »Denise Lipfert hat als souveräne, schnelle Cutterin mit Ausdauer maßgeblich zum Erfolg unseres Filmes »König hört auf« (DOK Leipzig 2022, 2024 Grimme Preis nominiert) beigetragen. Danke!« (Tilman König)

📞 Denise Lipfert ✉ Denise Lipfert



Tom Nicklaus

ist freiberuflicher Colorist und Kameramann aus Leipzig mit eigener Grading Suite. Sein Fokus: starke Bilder und hochwertige Farbgestaltung – ob in Doku, Werbefilm, Broadcast, Kurz- oder Spielfilm.

📞 Tom Nicklaus ☎ 0152 5933 7693

✉ tom@nicklausfilm.de 🌐 www.nicklausfilm.de

Gespräch mit Constanze Klaue und Lukas Rietzschel

Mit der Faust in die Welt schlagen

Der Roman »Mit der Faust in die Welt schlagen« machte 2018 den jungen Autor Lukas Rietzschel weit über Sachsen hinaus bekannt. Mit klarer Sprache und schonungsloser Beobachtung schilderte er das Aufwachsen zweier Brüder in der sächsischen Provinz nach der Wende – ein Text, der zugleich Familiengeschichte, Coming-of-Age und Chronik gesellschaftlicher Verwerfungen ist. Die Regisseurin Constanze Klaue, die bereits mit ihrem Kurzfilm »Lychen 92« eine ostdeutsche Jugendgeschichte erzählte, wagte sich an die Verfilmung: Ein Kinodebüt, das den Blick konsequent aus Kinderaugen lenkt und die großen politischen Linien nur durchscheinen lässt. Entstanden ist ein intensiver Film über Herkunft, Identität und Radikalisierung. Nun ist die Adaption im Programm von film.land.sachsen für nichtgewerbliche Auswertungen verfügbar. Ein Anlass, mit der Regisseurin und dem Autor über Zusammenarbeit, Kinderperspektiven und die Frage nach der »ostdeutschen« Geschichte zu sprechen.

Das Interview führte **Philipp Demankowski**

Frau Klaue, was hat Sie am meisten daran gereizt, Lukas Rietzschels Roman filmisch umzusetzen – und wie hat sich Ihre eigene Perspektive in der Adaption niedergeschlagen?

Constanze Klaue: Ich beschäftige mich schon sehr lange mit den Themen Heimat und Identität, erst einmal aus privaten Gründen. Als ich zum Studium nach Osnabrück ging, wurde mir plötzlich bewusst: Ich bin Ostdeutsche. Meine Freunde aus dem Westen hatten eine andere Sozialisation, eine andere Biografie. Daraus entwickelte sich eine Art Heimatsehn-sucht, die ich gar nicht richtig greifen konnte. Ich habe angefangen, mich einzulesen – etwa mit Jana Hensels »Zonenkinder« – und gemerkt, dass meine Erfahrungen gar nicht so individuell sind, sondern eine ganze Generation betreffen.

Als ich Lukas' Buch gelesen habe, war das wie ein Schock der Vertrautheit: Mit der ersten Seite hatte ich das Gefühl, da kennt jemand meine Familie, mein Aufwachsen. Die Baustelle, die Kinder im bunten Anorak auf dem Kiesberg – das war meine Welt. Gleichzeitig hat mich beeindruckt, welche Sprache Lukas gefunden hat. Und wie ungewöhnlich es war, die Geschichte aus Kinderperspektive und sogar aus einer vermeintlichen Täterperspektive zu erzählen. Für mich stand von

Anfang an fest: Das ist keine rein politische Geschichte, sondern eine Familiengeschichte, die subtil von den gesellschaftlichen Brüchen erzählt.

Herr Rietzschel, wie war es für Sie, als Sie erfuhren, dass Constanze Klaue Ihren Roman inszenieren würde – was hat Sie an ihrer Herangehensweise interessiert?

Lukas Rietzschel: Zuerst einmal war es eine riesige Ehre. Wenn jemand sagt: »Ich traue mir zu, dein Buch in Bilder zu übersetzen«, dann ist das ein Geschenk. Besonders imponiert hat mir Connys Klarheit: Für sie war immer klar, es muss ein Kinofilm werden. Eine Serie stand kurz im Raum, aber sie war überzeugt, dass die Geschichte für die große Leinwand erzählt werden muss. Beeindruckt hat mich auch ihre Entschlossenheit. Sie hat die Rechte eigenständig erworben, ohne gleich über eine Produktionsfirma zu gehen, um maximale Freiheit für das Drehbuch zu haben. Und sie wollte nicht nur Regie führen, sondern auch selbst schreiben. Das war mutig – und ich fand es großartig. Schon beim ersten langen Spaziergang in Görlitz haben wir gemerkt, dass wir ähnlich über Literatur und Film denken. Wir haben gar nicht so sehr über das Buch gesprochen, sondern über andere Werke, die uns berührt haben: »The Florida Project« oder »Wer die Nachti-



Camille Moltzen spielt den Tobias in »Mit der Faust in die Welt schlagen« (C) Florian Brückner

gall stört«. Diese gemeinsame Haltung hat sofort Vertrauen geschaffen.

Frau Klaue, wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit Lukas Rietzschel – gab es Momente, in denen Sie bewusst Abstand zum Autor genommen haben, um den Stoff für die Leinwand freizuspielen?

Klaue: Wir haben offen darüber gesprochen, ob wir gemeinsam schreiben wollen, aber schnell gemerkt: Wir schreiben beide gern allein. Für mich war wichtig, nicht im Dienst der Vorlage zu stehen, sondern die Freiheit zu haben, eine eigene filmische Form zu finden. Ein Film folgt anderen Regeln als ein Roman. Wenn man die Dramaturgie einfach überträgt, entstehen Leerstellen. Das bedeutete für mich, dass ich zum Teil eine andere Übersetzung finden musste, neue Szenen schrieb. Außerdem wollte ich die Geschichte konsequent aus Kinderperspektive erzählen.

Gleichzeitig habe ich Lukas aber immer in die Prozesse eingebunden. Drehbuchentwicklung heißt: Treatments, Fassungen, Diskussionen. Ich habe ihn oft angerufen, wenn ich an dramaturgischen Knotenpunkten hing. Besonders das Ende hat mich lange beschäftigt – fast wie eine Matheaufgabe. Ich wollte die Kindheitserzählung abschließen und die Radikalisierung nur noch als Epilog andeuten. Dafür habe ich viel ausprobiert und Lukas immer wieder eingeweiht.

Rietzschel: Für mich war das Loslassen nicht schwer. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Texte gewinnen, wenn andere sie weiterdenken. Im Theater ist das ähnlich. Letztlich ist mein Urteil nicht der Maßstab dafür, ob der Film »gut« ist. Das entscheidet das Publikum. Wichtig war mir nur: Conny soll den Freiraum haben, ihre eigene Geschichte zu erzählen.

Welche Schwierigkeiten traten beim Drehen besonders hervor – eher praktische, atmosphärische oder auch im Umgang mit den sensiblen Themen Radikalisierung und Identität?

Klaue: Schon im Drehbuchprozess gab es große Herausforderungen. Der Roman erzählt fünfzehn Jahre, vom Grundschulalter bis ins frühe Erwachsenenleben. Filmisch ist das kaum leistbar, ohne doppelten Schauspielerwechsel. Ich habe daher den Hauptplot auf circa zweieinhalb Jahre verdichtet. Schon ein später Wechsel für den Epilog war ein Wagnis. Hinzu kamen praktische Fragen: Mit Kindern zu drehen ist immer besonders. Sie sind unvoreingenommen, aber das verlangt ein sensibles Set.

Und dann die Themen: Radikalisierung, Identität, Nachwendezeit. Viele erwarten einen »großen Radikalisationsfilm«. Doch mir ging es um die Lücke davor – um das Aufwachen, die Orientierungslosigkeit der Kinder, deren Eltern selbst mit Existenzängsten beschäftigt waren. Das wird oft vergessen.



Buchcover »Mit der Faust in die Welt schlagen«
© Ullstein-Verlag

Wie sind Sie an die Herausforderung herangegangen, die Welt aus der Sicht der Kinder einzufangen?

Klaue: Für mich ist das keine Bürde, sondern ein Geschenk. Ich liebe die Kinderperspektive: Sie bewertet nicht, sie schaut unmittelbar. Als Erwachsene wissen wir vielleicht schon, welche gesellschaftlichen Dimensionen mit-schwingen – aber das Kind erlebt die Welt einfach. Das macht die Perspektive so berührend.

Rietzschel: Ich sehe das ähnlich. In der Kinderperspektive kann man über die Erwachsenen erzählen, ohne zu kommentieren. Sie schafft Nähe. Im Theater habe ich oft gesehen,

Anton Franke in »Mit der Faust in die Welt schlagen«
© Florian Brückner



wie Erwachsene Kinderrollen übernehmen – das wirkt schnell grotesk. Im Film aber kann man authentisch bleiben. Meine Motivation war damals ohnehin: Ich wollte erzählen, wie wir so geworden sind, was uns geprägt hat. Da musste ich bei der Kindheit ansetzen.

Inwiefern ist »Mit der Faust in die Welt schlagen« für Sie eine genuin ostdeutsche Geschichte – oder haben Sie versucht, sie als universelles Coming-of-Age-Drama lesbar zu machen?

Klaue: Die Nachwendezeit bündelt sich besonders stark in Ostdeutschland, das ist klar. Aber mir war wichtig, dass der Film universell verständlich bleibt. Auf der Kinotour habe ich erlebt: Auch in Bayern oder Spanien verstehen die Menschen die Geschichte. Der Rechtsruck betrifft nicht nur den Osten, sondern ganz Europa.

Rietzschel: Man kann die Geschichte nicht ohne den Osten erzählen und gleichzeitig ist sie nicht nur eine Ost-Geschichte. Problematisch ist, dass Medien und Feuilleton immer klare Labels wollen: »Ostfilm«, »Radikalisierungsbuch«. Das greift zu kurz. Wir haben versucht, dem ein Gegennarrativ entgegenzusetzen.

Haben Sie Unterschiede in den Reaktionen wahrgenommen – einerseits auf das Buch, andererseits auf den Film?

Klaue: Ja, durchaus. Viele hatten erwartet, dass der Film ein »Ost-Selbstläufer« wird. Aber gerade in Regionen, wo die Probleme sehr präsent sind, gab es auch Abwehrhaltungen: »Wir wollen nicht immer wieder darauf reduziert werden.« Im Westen dagegen war die Offenheit manchmal größer. Interessant ist auch: Im Kino möchten viele unterhalten werden. Wenn man ihnen dann eine ernste Auseinandersetzung präsentiert, kann das Widerstände auslösen. Aber ich habe das Gefühl, dass es gerade jetzt ein guter Zeitpunkt ist, solche differenzierten Geschichten zu erzählen.

Rietzschel: Beim Buch war es ähnlich. Manche haben ein »großes Radikalisierungsbuch« erwartet – und waren irritiert, dass es so leise und langsam erzählt ist. Aber genau das war mir wichtig: die kleinen Szenen, die



Constanze Klaue © Florian Brückner und
Lukas Rietzschel © Valentina Troendle



Johannes Scheidweiler in »Mit der Faust in die Welt schlagen« © Florian Brückner

Familienalben-Momente. Dass das auch mal als »nichts passiert« gelesen wird, nehme ich in Kauf. Die Wirkung liegt gerade in der Langsamkeit.

Wenn Sie die Geschichte in der Gegenwart ansiedeln müssten – wie anders würde der Film heute aussehen?

Klaue: Mit Social Media und neuen Formen der Radikalisierung würde vieles anders wirken. Kinder und Jugendliche bewegen sich heute in anderen Kommunikationsräumen. Trotzdem bleiben viele Grundfragen gleich: Wer bin ich, wo gehöre ich hin, wie gehe ich mit gesellschaftlichen Spannungen um?

Rietzschel: Den Roman würde ich heute sicher anders schreiben. Zum einen, weil ich handwerklich weiter bin, anders erzählen kann und zum anderen, weil die Gegenwart neue Phänomene zeigt: rechte Jugendkulturen, die sich mit erschreckender Aggressivität zeigen – teilweise schon bei Kindern. Das lässt sich nicht mehr allein mit der Nachwendezeit erklären, wie ich und andere lange dachten. Meine damalige Erzählung reicht dafür nicht aus. Heute bräuchte es andere Ansätze.

Vielen Dank für das Gespräch.

Klaue: Danke!

Rietzschel: Danke ebenfalls.



Szene aus »Fassaden« © hugfilms

Der künstlerische Dokumentarfilm »Fassaden« von Alina Cyranek thematisiert Partnerschaftsgewalt

»...ein paar Türen weiter passiert so was«

Text: **Anna Kaleri**

Ein weißes, seidiges Tuch in sanfter Bewegung – der Film »Fassaden« beginnt mit ästhetischen Bildern und führt uns in ein Thema ein, dem wir uns vielleicht ungern stellen, welches jedoch eine solche gesellschaftliche Dringlichkeit besitzt, dass davon immer wieder erzählt werden muss. Sechs Jahre hat Alina Cyranek an dem Stoff gearbeitet von der ersten Idee bis zur Veröffentlichung. Das Zusammenwirken eigenständiger Kunstformen zu nutzen, sei von Anfang an der Plan gewesen, und zwar bereits bei den Probeaufnahmen, erzählt die in Leipzig lebende Filmemacherin. Die verschiedenen Erzählformen wechseln einander ab, ohne rein illustrativ zu wirken: Tanzszenen, Interviews mit einem Polizisten und mit Expertinnen aus dem Unterstützernetz, Bilder von Häuserfassaden. Sie werden umrahmt von einer eingesprochenen Erzählung.

»Tanz ist für mich eine der stärksten Kunstformen«, sagt Alina Cyranek, die auch

schon zuvor mit Sebastian Weber als Choreografen gearbeitet hatte. Die Szenen mit den Tänzer*innen Gesa Volland und Damian Gmür seien aus der Bewegung heraus entwickelt worden. Die Stimmung des Textes wurde in Tanz übersetzt. Der eigentliche Dreh sei aber ohne Musik und Voiceover erfolgt. Die sieben Tanzkapitel, davon drei mit dem erwähnten weißen Tuch, geben Raum für vielfältige Assoziationen, etwa der Paardynamik im Ringen um Nähe und Distanz.

Die komplett handgemachte Musik stammt von Freya Arde. Ein Summen – subtil und zerbrechlich – »unterstützt die weibliche Figur«. Den Schwarzbildern, die erst beim Schnitt entstanden sind, ist Sound aus den Tanzszenen unterlegt. Sie schaffen Raum für die Verarbeitung des Gehörten und verstärken durch Geräusche wie Schritte oder Atem den Eindruck von Beklemmung und Angst.

Teile der Tanzszenen wurden animiert, was in der Vielzahl der Eindrücke nicht in den

Vordergrund tritt. Die aufwendige Animation durch Papierrisse in einer Bild-für-Bild-Technik stammt von Aline Helmcke.

Zu Beginn des Projektes hat Alina Cyranek mehrere von partnerschaftlicher Gewalt betroffene Frauen interviewt. Teile der Geschichten von vier dieser Frauen hat sie im originalen Wortlaut zu einer Erzählung kombiniert und dadurch anonymisiert. Dies geschah vor allem zum Schutz der Frauen, beispielsweise aufgrund laufender Verfahren, und »um vom individuellen Einzelfall wegzukommen«. Sandra Hüller verleiht den Frauen mit Gewalterfahrung ihre Stimme. Beim Einlesen des Textes lotet sie die Grenze zwischen zu viel und zu wenig Emphase sorgsam aus.

Durch den Kunstgriff einer durchgängig erscheinenden Erzählung wird das Universelle mancher Abläufe deutlich, etwa die an Lovebombing erinnernden Hochgefühle zu Anfang einer solchen Beziehung, das Strahlende des Mannes, die vorschnelle Verbindlichkeit, Eifersucht, Kontrolle und Isolierung des späteren Opfers, der schleichende Beginn über Kritik, Herabwürdigungen und Beschuldigungen oder einen »Klaps«. O-Ton einer Psychotherapeutin: »Die Frustrationsgrenze des Täters sinkt in gleicher Weise wie die Toleranzgrenze des Opfers steigt.«

Als Zuschauer*innen erfahren wir die psychologischen Mechanismen dieser suchtar-



Filmplakat »Fassaden« mit den Tänzer*innen Gesa Volland und Damian Gmür © hug films

tigen Gewaltbeziehung. Nach anfänglicher Vergötterung und dem Gefühl, ohne einander nicht leben zu können, zeige sich der Partner nach und nach mit einem zweiten Gesicht, »wie der Teufel in Person«. So erzählt etwa

Fachanwältin für Familien- und Strafrecht Christina Clemm in »Fassaden« © hug films





Die Animation für »Fassaden« übernahm Aline Helmke (C) hug.films

eine Betroffene: »Es [die Gewalt] war wie ein Orgasmus für ihn, er konnte sich ins Bett legen und danach in Ruhe schlafen.«

Fein austariert erscheint die Frage, wie viel ein Film zeigen muss, um die Dimension der Gewalt spürbar zu machen, zugleich jedoch das Publikum nicht zu verstören oder gegebenenfalls sogar ein Trauma zu reaktivieren. Denn Gewalterfahrungen in verschiedensten Ausprägungen sind weit verbreitet. »Jede vierte Frau erfährt Gewalt in sozialen Nahbeziehungen«, heißt es von einer Ärztin, deren tägliche Arbeit darin besteht, gewaltbetroffene Frauen körperlich zu untersuchen. Explizit wird der Film nur, wenn ausgewählte Fotos gezeigt werden – wie die von Hämatomen.

Die Aufnahmen von Häuserfassaden stehen stellvertretend für Orte möglichen Gewalteschehens, ob großstädtische Mehrfamilienhäuser oder das idyllisch gelegene Einfamilienhaus. So werden auch die Unterschiede zwischen Stadt und Land benannt. Während in einer Großstadt Nachbar*innen die Polizei eher rufen würden, gäbe es im Dorf vielfältige Verwicklungen und aktives Wegsehen. Eine Sozialarbeiterin äußert, sie sei »wütend auf

unsere Politik, auf unsere gesamte Gesellschaft« und weiter: »Dass Frauen vergewaltigt und eben auch umgebracht werden, das kann und darf nicht sein, das muss für unsere Gesellschaft einfach unerträglich sein.«

Laut dem Verein »WEISSER RING« wurden im Jahr 2023 938 Frauen und Mädchen Opfer von Tötungsdelikten, davon wurden 360 vollendet. Das BKA meldet, dass 2024 155 Frauen durch Partner oder Ex-Partner getötet wurden. Der Film macht deutlich, dass Partnerschaftsgewalt über den privaten Horror hinaus eine strukturelle Dimension besitzt, die sich in patriarchalen Mustern von Macht, Kontrolle und Besitzanspruch äußert. In einer Zeit, in der das Thema Femizid seinen Weg allmählich in das gesellschaftliche Bewusstsein findet, kommt Alina Cyraneks neuer Film genau richtig. Er kann einen Beitrag dazu leisten, weiter für das Thema zu sensibilisieren, auch für die verschiedenen Formen von Gewalt, die schlimmstenfalls in einem Femizid endet.

Mädchen, Frauen und Männer sollten diesen Film sehen, ebenso wie politische Verantwortungsträger*innen, denn auch im



Gesa Volland und Damian Gmür in einer Tanzszene aus „Fassaden“ © hug films

Umgang mit den Betroffenen gebe es Bedarf für mehr emotionalen und faktischen Schutz. So sei etwa eine Meldesperre oft nicht durchsetzbar, obwohl Frauen um ihr Leben und das ihrer Kinder bangten. Außerdem gebe es keine psychosoziale Prozessbegleitung bei reiner partnerschaftlicher Gewalt und auch nicht in jedem Fall finanzielle Unterstützung. Eine Frau, die nach teilweise vielen Jahren der körperlichen und psychischen Gewalt unter Gefühlen der Scham, Schuld und Symptomen einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet, werde vor Gericht als »Beweismittel« angesehen. »Im Gericht geht man mitten ins Trauma rein«, berichtet eine Anwältin. Neben Glaubwürdigkeitsbegutachtungen, die sicherstellen sollen, dass die Schilderungen der Frau wahr sind, könne es Unterstellungen geben, wie etwa, dass eine parallel durchgeführte und zur Stabilisierung dringend nötige Therapie den Gerichtsprozess verfälschen könnte. Außerdem könne es vorkommen, dass die Vertreter*innen des mutmaßlichen Täters die betroffene Frau mit Vorwürfen wie »hysterischer Wahn« weiter zu diskriminieren versuchen. Die Entscheidung, den

Weg über Anzeige und Gericht zu gehen, ist sicher keine einfache. Zumal am Ende – wie im Filmbeispiel – eine läppisch erscheinende Geldstrafe stehen kann. Für die Betroffenen wirke als starker Antrieb, dass ihr Leid endlich anerkannt werde, sie wieder in Sicherheit gelangten und dass andere Frauen gewarnt und geschützt würden.

Das Ende des Films zeigt auf, wie Frauen, die die Erfahrung der absoluten »Selbstentmächtigung« überstanden haben, über das Zu-Wort-Kommen zu sich zurückfinden können, zurück auch zu Lebensfreude. Inwieweit sie auf diesem schweren Weg die nötige Unterstützung finden, hängt davon ab, ob wir den Blick hinter die Fassaden wagen, den Zusammenhang zwischen struktureller Unterdrückung von Frauen und Gewalt anerkennen, uns weiter sensibilisieren: ob als Hausärzt*innen, Jurist*innen, Polizist*innen, Nachbar*innen oder Freund*innen. Es kommt darauf an, dass wir eine Politik befördern, die Gewaltschutz und Prävention weiter verbessert. ■



„Valentina and the Muosters“ beim DOK Leipzig 2024 © Susann Bargas Gomez

Festivalleiter Christoph Terhechte über die gekürzten Mittel zur Inklusion beim DOK Leipzig

»Barrierefreiheit ist kein Luxus – sie ist Grundvoraussetzung«

Das Interview führte **Lars Tunçay**

Der Freistaat Sachsen hat im aktuellen Doppelhaushalt 2025/26 die bisherigen Mittel für Inklusion des DOK Leipzig gestrichen. Ende Juni startete das Festival deshalb eine Crowdfunding-Kampagne. Mit dem erreichten Ziel von 11.100 Euro nach Abzug aller Gebühren kann das Festival, welches in diesem Jahr vom 27.10. bis 02.11. stattfindet, nun zumindest einen Teil des Filmprogramms barrierefrei gestalten. Festivalchef Christoph Terhechte über die Wichtigkeit barrierefreier Filmfassungen.

Wie war die Barrierefreiheit beim DOK Leipzig in den vergangenen Jahren aufgestellt?

Als ich hier ankam, gab es bereits ein gut funktionierendes und relativ gut ausgestattetes barrierefreies Angebot. Was heißt gut ausgestattet? Im Prinzip würde man erwarten, dass Inklusion so selbstverständlich ist wie der Fahrstuhl an der U-Bahn-Station oder am Bahnhof, sodass auch Menschen im Rollstuhl den Zug nehmen können. Das, was im öffentlichen Verkehr passiert, davon ist man in der Kultur noch weit entfernt. Und ich weiß, dass es auch im Verkehr nicht ideal ist

für Menschen mit körperlichen Behinderungen, aber man ist dort sehr viel weiter.

Wie hoch waren die Mittel bisher und was war damit möglich?

Wir haben es nie geschafft, sämtliche Filme barrierefrei anzubieten, mit Audiodeskriptionen und mit erweiterten Untertiteln und mit Gebärdensprachdolmetschen der Gespräche und so weiter. Wir haben ein Programm gehabt, was auch früher schon unzureichend war. Wir hatten damals um die 70.000 Euro im Jahr zur Verfügung, das ist vergleichsweise üppig, wenn man es mit anderen Filmfestivals

oder anderen Kulturinstitutionen vergleicht. Aber es war auch damals so, dass wir immer nur einen kleinen Teil der Filme barrierefrei anbieten konnten. Wenn ich auf 2022 gucke, hatten wir 23 Filme mit erweiterten Untertiteln für Menschen mit Hörbehinderung und 13 Audiodeskriptionen für blindes und sehbehindertes Publikum. Wenn ich als blinde Person ins Festival will, habe ich also nur die Auswahl zwischen 13 Filmen. Das wäre ein relativ kleines Festival, wir zeigen ja über 200 Filme.

Wie wurde das Angebot wahrgenommen?

Für blinde und hörbehinderte Menschen sind wir eine echte Anlaufstelle geworden und galten im Freistaat Sachsen als Leuchtturmprojekt. Als es das erste Mal vor einigen Jahren zu einer Kürzung der Mittel kam, wurden die stark reduzierten Mittel für Inklusion aus dem sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus (SMWK) zumindest auf die Leuchtturminstitutionen verteilt, sodass sie weitermachen konnten. Unsere Mittel wurden auf 50.000 Euro reduziert. Das war schon nicht so toll, aber immerhin haben wir damit im Jahr 2024 noch 19 Filme barrierefrei untertiteln, zehn Audiodeskriptionen anfertigen, sieben Filme in einfacher Sprache untertiteln und vier Filmgespräche mit Übersetzung in Gebärdensprache ausstatten können.

Diese Haltung, die es grundsätzlich gibt – »Naja, das ist doch eh für eine kleine Minderheit, das spielt auch keine Rolle« – das ist einfach Blödsinn. Also gerade in den Gesprächen, die ich jetzt geführt habe im Zuge des Crowdfundings, ist mir noch mal aufgegangen, wie dramatisch die Situation ist. Man macht sich keine Vorstellung davon, wie viele Menschen auf erweiterte Untertitel angewiesen sind. Das ist auch oft eine Altersfrage. Es gibt auch sehr viele blinde Menschen, die drauf angewiesen sind, dass eine Audiodeskription erstellt wird, um ins Kino gehen zu können.

Wie sieht das in der Praxis aus?

Das deutsche Filmförderungsgesetz sieht vor, dass eine Produktion, die hierzulande gefördert wird, eine Audiodeskription zu erstellen hat. Was dieses Gesetz nicht vorsieht, ist, dass diese auch hinterher zur Verfügung gestellt wird. Das heißt, die Filmfirma muss

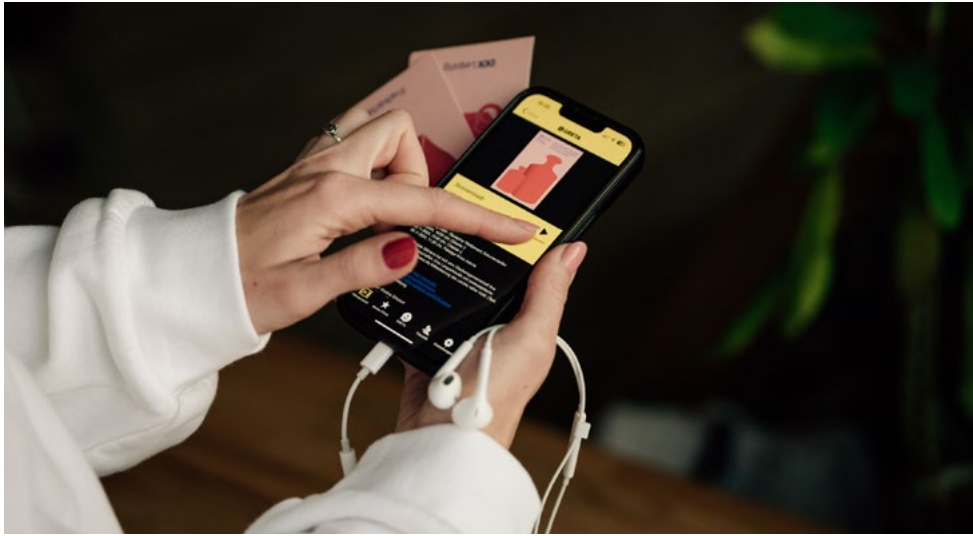


Festivalleiter DOK Leipzig Christoph Terhechte
© Susann Jehnichen

schätzungsweise 5.000 Euro oder mehr in die Hand nehmen, um eine Audiodeskription zu erstellen. Was sie dann hinterher damit machen, darüber gibt es keinerlei Vorschriften. Und die 500 Euro, die es kosten würde, um die Audiodeskription in die entsprechende App zu laden, damit blinde Menschen ins Kino gehen können und die Filme mit Autodeskription anhören, werden oft eingespart.

Eigentlich ist das Prinzip super: Man installiert die App auf dem Handy, lädt die Audiodeskription hinein und kann in jedes Kino gehen, das den Film zeigt. Über das Mikrofon synchronisiert sich die App, hört praktisch den Ton des Films und weiß, an welcher Stelle die Audiodeskription einzuspielen ist. Easy. Die Kinos müssen gar nichts machen dafür. Es muss nur der Filmverleih die Daten an »Greta & Starks« schicken, um sie der App zur Verfügung zu stellen. Genau das wird aber in einem großen Teil der Fälle einfach eingespart.

Was wiederum zeigt, dass es ganz wichtig ist, mit den Nutzer*innen zu reden, wenn man solche Gesetze macht. Man muss auch überprüfen, ob das Ergebnis stimmt. Ich finde, es ist ein Unding, dass genau an so einer Stelle mit dem Sparen angesetzt wird. Wir schließen auf solche Weise einen erheblichen



Podcast und Audiodeskription beim DOK 2024 © Lukas Diller

Teil der Bevölkerung komplett von kultureller Teilhabe aus.

Ist es nach dem erfolgreichen Crowdfunding nun möglich, das Inklusions-Programm fortzusetzen?

Das Crowdfunding hat zwei Ziele gehabt. Das eine war, erst mal eine Basis herzustellen, damit man das Angebot nicht komplett aufgibt, dass man den Menschen, die treu zum Festival gekommen sind und die angewiesen sind auf barrierefreie Filmfassungen, immer noch ein Minimalangebot anbieten kann, um sie nicht komplett außen vor zu lassen. Das andere, und das ist sicherlich genauso wichtig, war, ein Zeichen zu setzen und zu sagen, es gibt echten Bedarf und wir müssen alle Möglichkeiten in Betracht ziehen, um diesen Bedarf zu decken. Und ich glaube, das ist durch das Crowdfunding sichtbar geworden.

Dass die Mittel für die Förderrichtlinie Inklusion in der Kultur des SMWK gestrichen wurde, ist eine Katastrophe für die Kultur und es muss dringend etwas passieren. Die Prioritäten müssen anders gesetzt werden.

Was wird aus dem gesammelten Geld entstehen?

Wir haben mit dem Geld keine Möglichkeiten, für die Eröffnung, für Filmdiskussionen oder Ähnliches Übersetzungen in Gebärdensprache anzubieten. Das ist schon mal sehr

bedauerlich. Was wir machen werden, ist, dass wir für drei Filme erweiterte Untertitel und für zwei Filme Audiodeskriptionen anfertigen lassen. Dank zwei Festivalpartnern wird es zudem noch einen dritten Film mit Audiodeskription geben.

Damit haben wir drei Filme mit Audiodeskription und drei Filme mit SDH-Untertitelung (Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing) und es gibt außerdem noch sieben Filme, wo wir einfache deutsche Untertitel erstellen. Man muss sich dazu ja auch klar machen, dass auch die SDH-Untertitel in deutscher Sprache den Vorteil haben, dass sie Filme für Menschen zugänglich machen, die die Originalsprache des Films nicht verstehen, beziehungsweise die mit den englischen Untertiteln nicht so gut klarkommen. Die Filme, die wir von den Produzent*innen bekommen, sind zum allergrößten Teil englisch unterteilt. Mit den SDH-Untertiteln ist gleichzeitig auch gewährleistet, dass man dem Film auch in deutscher Sprache folgen kann. Genauso ist das mit den einfachen deutschen Untertiteln, die eine Brücke bilden, nicht nur für Menschen, die mit komplexer Sprache Schwierigkeiten haben, sondern auch für jeden, der dem Englischen nicht so schnell folgen kann, um Untertitel zu lesen. Das ist das Angebot, das wir nun finanzieren können. Es ist schön und gut, dass wir das überhaupt können, aber es ist viel zu wenig. ■

Der politische Film als Grenzakt zwischen journalistischer und filmischer Freiheit und dem allgemeinen Persönlichkeitsrecht der hier so genannten Themengeber

Man stelle sich eingangs folgenden fiktiven Sachverhalt vor:

Der politische Dokumentarfilmer David Guckniweg arbeitet an einem investigativen Dokumentarfilm über Dr. med. Adolf Grütz. Grütz, MdB, ist Orthopäde, begann jedoch früh bereits eine politische Karriere und ist heute Mitglied der Partei Alternativer Andersspatzierender (PAA).

Grütz ist u.a. bekannt für enge Kontakte zu einem autoritären Regime im Ausland, aus welchem er wiederholt erhebliche Zahlungen erhalten haben soll.

Die Strafverfolgungsbehörden haben ihn insoweit im Blick, aber er beruft sich hinsichtlich seiner Leistungen für Angehörige des Drittstaats auf seine Schweigepflicht als Mediziner, weshalb es ihm leider unmöglich sei, den angeblich völlig legalen Rechtsgrund der Zahlungen zu erläutern.

Eines Tages findet Guckniweg in seinem Briefkasten einen anonym zugestellten USB-Stick, daraufenthalten: - Überweisungen in sechsstelliger Höhe an Grütz aus seiner Zeit mit Privatpraxis als niedergelassener Orthopäde in Zittau, dies angeblich für medizinische Beratungsleistungen, welche jedoch augenscheinlich nicht erbracht wurden. Denn in den genannten Leistungszeiträumen war er jeweils in parteipolitischer Mission in Berlin unterwegs, wie sich anhand seiner lückenlosen Social Media Posts erkennen lässt und - E-Mails und weitere Unterlagen, die nahelegen, dass diese Zahlungen nicht mit medizinischen Dienstleistungen, sondern mit konkreten Abstimmungen im Bundestag in Verbindung stehen.

Guckniweg erkennt sofort die Brisanz, ist sich aber unsicher, in welcher Form er diese für sein aktuelles Projekt verwerten kann, ohne sich selbst strafbar zu machen.

Es steht dabei außer Frage, dass die Aufnahmen ohne Einwilligung des Adolf Grütz entstanden sind und auch sonst die Unterlagen beispielsweise durch Hacker erlangt wurden.

Darf Guckniweg die Daten überhaupt sichten?

Guckniweg darf die Daten sichten. Nach § 202d Absatz 3 Ziffer 2 StGB (Datenhehleri) macht sich ein Journalist nicht strafbar, wenn er Daten entgegennimmt, die ihm zur Veröffentlichung von Informationen von öffentlichem Interesse zugespielt wurden. Er gehört zu dem privilegierten Kreis von Personen, die bei der Vorbereitung, Herstellung oder Verbreitung von Druckwerken, Rundfunksendungen, Filmberichten oder der Unterrichtung oder Meinungsbildung dienenden Informations- und Kommunikationsdiensten berufsmäßig mitwirken oder mitgewirkt haben (§ 53 Abs. 1 Ziffer 5 StPO).

Wichtig: Dies ermächtigt nicht zur Anstiftung zur Beschaffung der Daten. Die Daten waren dem Journalisten hier »ungefragt« zugespielt worden sind. Gleichwohl sollte jedem politischen Filmemacher klar sein, dass der Vorwurf der Anstiftung stets im Raum stehen kann.

Vorausgesetzt, Grütz würde hinsichtlich der Entstehung der Materialien Strafanzeige erstatten: Müsste Guckniweg dann den Strafverfolgungsbehörden bei der Ermittlung der Quellen helfen?

Nein, dies selbst dann nicht, wenn Guckniweg die Quelle beziehungsweise Person, welche ihm den USB-Stick ungefragt übermittelte, (er)kennen sollte.

Der oben genannte Personenkreis darf das Zeugnis gegenüber Strafverfolgungsbehörden verweigern. Und zwar über die Person des Verfassers oder Einsenders von Beiträgen und Unterlagen oder des sonstigen Informanten sowie über die ihnen im Hinblick auf ihre Tätigkeit gemachten Mitteilungen, über deren Inhalt sowie über den Inhalt selbst erarbeiteter Materialien und den Gegenstand berufsbezogener Wahrnehmungen. Es ist dennoch anzuraten, das (hoffentlich) für die Auswertung genutzte Insystem und sämtliche Datenträger stark zu verschlüsseln.

Eine Beschlagnahme scheidet nach § 97 Abs. 5 StPO aus.

Auf einigen der Aufnahmen hört man auch die Stimme von Grütz. Darf Guckniweg diese Aufnahmen als Beweismittel in seine Filme hineinschneiden?

Hier besteht eine Besonderheit: Während das Bild gegebenenfalls gezeigt werden kann, enthält § 201 StGB keine Ausnahme zugunsten journalistischer Zwecke hinsichtlich der Verletzung der Vertraulichkeit des Wortes. Zumindest im Rahmen einer Erstveröffentlichung zum Thema darf die Aufnahme also nicht mit Tonspur verwertet werden.

Kann die Bildaufnahme verwendet werden, wenn die Tonspur zunächst entfernt wird?

Grundsatz ist: Der Vorgang der Aufnahme ist von dem Vorgang der Verwertung der Aufnahme zu trennen. Guckniweg muss sich nur mit dem Vorgang der Verwertung der Aufnahme und damit einhergehenden Rechtsfragen befassen. Grundsatz ist hierbei das Erfordernis der Einwilligung (§ 22 KUG). Allerdings dürfte Grütz hier eine Person der Zeitgeschichte sein (§ 23 Abs. 1 KUG).

Wichtig ist allerdings die Gegen Ausnahme des § 23 Absatz 2: Aufnahmen aus dem höchstpersönlichen Lebensbereich sind gesondert zu betrachten. Der im Raum stehende Vorwurf hat zunächst wohl eher etwas mit möglichen Korruptionsvorwürfen, nicht aber mit privaten Exzessen zu tun. Aufnahmen aus dem höchstpersönlichen Lebensbereich sind also nicht zu verwerten. Denn gemäß § 23 Abs. 2 KUG verbietet sich auch gegenüber einer Person der Zeitgeschichte eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten verletzt wird.

Kann dieses Ergebnis irgendwie auf Umwegen über die DSGVO (zum Beispiel Auskunftsansprüche) ausgehebelt werden?

Im hier journalistischen Bereich gilt das sogenannte Medienprivileg mit umfangreichen Ausnahmen zur Datenschutzgrundverordnung.

Kann Guckniweg den Film einfach herausbringen oder muss er Grütz vorab mit den

Vorwürfen konfrontieren und ihm selbst Gelegenheit zur Stellungnahme geben? Falls ja, muss er den Film zeigen oder gar freigegeben lassen?

Grundsätzlich muss im Falle der Verdachtsberichterstattung der betroffenen Partei Gelegenheit zur Stellungnahme eingeräumt werden. Dies umfasst aber nicht stets auch das Recht, den vollständigen Beitrag zu sehen.

Das Vorgehen sieht so aus, dass der Journalist den Betroffenen schriftlich mit den Vorwürfen konfrontiert und ausreichend Gelegenheit zur Stellungnahme gibt. Anfänger auf Betroffenenseite schreiben hierauf »Kein Kommentar«. Profis antworten meist zugleich durch ein umfangreiches Pamphlet eigener Anwälte, welches vor Veröffentlichung zwingend auszuwerten ist. Auch eine einstweilige Verfügung gegen die Veröffentlichung nach Konfrontation mit den Vorwürfen ist denkbar.

Es soll zudem schon Filmemacher oder auch Autoren gegeben haben, welche sich bewusst der Abstraktion und Fiktionalisierung bedienten, um keine Risiken der Verletzung von Rechten Dritter einzugehen. ■



Foto: Annelie Brux

Sven Hörnich bewahrte sich seine Passion für die Medienbranche während seines Jurastudiums: Er arbeitete etwa als Musikjournalist, Musikproduzent und Filmemacher und leistete einen Teil seines Referendariats im Juristischen Direktorium des MDR. Nach mehreren Jahren als angestellter Rechtsanwalt in einer überregional tätigen Medienrechtskanzlei entschied er sich 2012, seinen Traum von einer eigenen Kanzlei in der Dresdner Neustadt zu verwirklichen und vertritt nun vor allem Medienunternehmen und Künstler*innen



(c) Martin Jehnichen

Anna Kaleri lebt in Leipzig, wo sie 2003 das Diplom am Deutschen Literaturinstitut erhielt. An ihrem Schreibtisch entstanden Ideen der demokratisch-kulturellen Bildung, journalistische, literarische und politische Projekte sowie Filmstoffe. Seit 2023 ist sie Mitglied des Filmverbandes Sachsen und für 2024 freut sie sich über ein Stipendium für ihren aktuellen Filmstoff.



© privat

Anton Schroeder (*1997) studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, arbeitet für den Österreichischen Regieverband und den unabhängigen Filmverleih Filmgarten. Zudem schreibt er Texte zum Film für critic.de sowie beim Bohema Magazin Wien, wo er das Filmressort leitet.



© Nadine Hartan

Oliver Schröter ist freier Autor und Texter. Kleine und mittelständische Unternehmen und Kulturbetriebe berät er im Bereich Unternehmenskommunikation. In der Reihe »111 Orte, die man gesehen haben muss« des Kölner Emons Verlages hat er verschiedene Reisebücher veröffentlicht. Mit Frau, Tochter, Sohn und Hündin lebt er in der Leipziger Südvorstadt. Ehrenamtlich engagiert er sich im Vorstand der Initiative Nachbarschaftsschule Leipzig e. V.



© privat

Charlotte Steuber studiert Germanistik an der Universität Leipzig. Sie arbeitet neben dem Studium unter anderem als Komparsin und schreibt für eine Chemnitzer Redaktion.



© Christiane Gundlach

Lars Tunçay blickt als freischaffender Filmjournalist leidenschaftlich auf die Leinwand und dahinter. Für den MDR ist er als Hörfunk-Redakteur tätig, für den Kreuzer Leipzig als Kinokritiker. Daneben moderiert er Publikums-gespräche mit Filmschaffenden und lädt einmal im Monat zum Filmriss Filmquiz in die Moritzbastei.



© Amac Garbe

Philipp Demankowski ist studierter Kommunikationswissenschaftler und praktizierender Teilzeit-Journalist. Er arbeitet für das Umweltzentrum Dresden, den Filmverband Sachsen und ist Mitbegründer des Musiklabels Uncanny Valley. Philipp lebt, arbeitet und feiert in Dresden.

DOX Leipzig

26.10.–
1.11.2026



Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

FILMVERBAND SACHSEN E.V.
Alaunstraße 9, 01099 Dresden
Tel. 0351-8422610-6
redaktion@filmverband-sachsen.de
www.filmverband-sachsen.de

1. VORSITZENDER:

Joachim Günther (ViSdP)

2. VORSITZENDE:

Alina Cyranek

TITELBILD:

Filmstill aus »Fassaden« von Alina Cyranek © hug films

AUTOR*INNEN DIESER AUSGABE:

Philipp Demankowski, Sven Hörnich, Anna Kaleri, Anton Schroeder, Oliver Schröter, Charlotte Steuber, Lars Tunçay

REDAKTION:

Nora Fleischer

LEKTORAT:

Susanne Mai

GESTALTUNG/SATZ:

Ruhrmann Design

DRUCK:

Druckerei Schütz GmbH

AUFLAGE:

2.200

HINWEIS: Die veröffentlichten Beiträge und Meinungen geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Die Redaktion behält sich das Recht zur sinnwahren Kürzung von Beiträgen vor.

FOLGEN SIE UNS AUF:

www.facebook.com/filmverbandsn
www.instagram.com/filmverbandsn
www.linkedin.com/filmverbandsn

AUSLÖSER ABONNIEREN UNTER

<https://www.filmlandsachsen.de/ausloeser/>



Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus. Der Filmverband Sachsen e. V. und seine Projekte werden mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushalts.

Drehort Görlitz
Berlin, London,
Paris oder New York -
das alles findest Du
in Görlitwood®. Das
Filmbüro Görlitz ist
Dein Partner vor Ort.

GÖRLITWOOD®
certified



© Nikolai Schmidt



© iStock.com/bjones27

Faszination Film
Die Sächsische
Filmakademie bildet
die Zukunft der Film-
und Fernsehbranche
weiter. Dich!

