CINEMATE

Est. 2024 DIE FREIE FILMZEITSCHRIFT 02/2026



Seite 5
SEX XXL

NORA PACKT AUS
Regisseurin Fingscheidt im Interview
Seite 21

War Pasolini SCHWUL?!?
Seite 14

Jörg packt auch aus
Skandalregisseur Buttgereit
Seite 12

Tränen der Verzweiflung:
Ein Berlinale-Film hat meinen Kurzfilm ABGEKUPFERT!
Seite 30

Geisterkinos
Kann sich unsere Stadt noch retten?
Seite 27

WIDERNATÜRLICHE UNZUCHT ...
Seite 15

Gladitz vs. Riefenstahl
Die RACHE der alten NAZI-FILMERIN
Seite 9

EAT THE RICH!
Seite 8

5. Ausgabe

SKANDAL!

EDITORIAL

Liebe Leser:innen,

Skandal, Skandal in der CINEMATE! Alles Ungehörige, Schmutzige, Verlotterte und Lästerliche haben wir für euch unter dem Teppich wieder hervorgekehrt und fein säuberlich aufgereiht, um uns zu fragen: Was kann uns heutzutage eigentlich noch schocken?

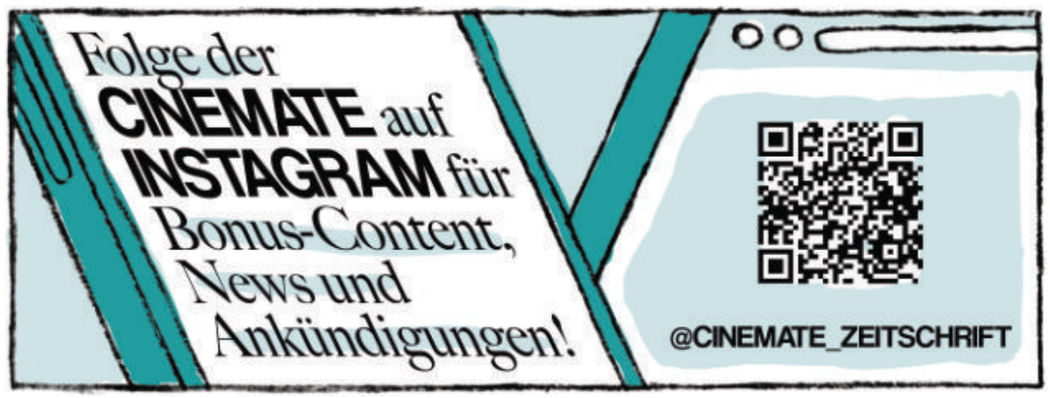
Sex, Gewalt und Drogen ziehen längst nicht mehr so wie früher, scheint es. Wie sehr sich die Debatte um das Zeigbare gewandelt hat, wurde in der Redaktion mehr als deutlich, als der Coverentwurf eines geschlachteten Schweines eine Diskussion auslöste, ob diese Gewaltdarstellung ausbeuterisch und die Verwendung von toten Tierkörpern zu Marketingzwecken okay ist – wohingegen das männliche Geschlechtsorgan oder eine Koks ziehende Nase breiter akzeptiert wurden. Wie der Streit ausging, werdet ihr, liebe Leser:innen, schon durch Betrachtung des Umschlags erfahren haben.

An skandalösen Themen, um diese Ausgabe zu füllen, hat es jedenfalls nicht gemangelt. Der Blick in die Vergangenheit führte uns mit Anders als die Anderen (1919), Mondo Cane (1962), Pasolini, Schlingensief und Jörg Buttgereit (mit dem wir sogar persönlich sprechen konnten, weil er noch nicht tot ist) schon genug schillernd-umstrittenes Material vor. Doch dass es sich damit noch lange nicht ausskandalisiert hat, zeigen aktuelle Fälle wie dunkle Machtübernahmen, rückgratlose Fernsehsender und blutleere Kapitalismuskritik; sogar dem Sex ganz grundsätzlich in der aktuellen Filmlandschaft wird in dieser Ausgabe einmal gehörig auf den Schwanz gefühlt.

Herauszuheben ist auch der CINEMATE-exklusive Plagiatsskandal, der mir selbst widerfahren ist. Wie ich meinen eigenen Kurzfilm auf der Berlinale wiedergefunden habe, ist ebenfalls hier nachzulesen!

Normalerweise wünsche ich hier am Ende immer so catchphrase-mäßig viel Spaß, erleuchtende Erkenntnisse und vielleicht den ein oder anderen Film für die Watchlist. Nun scheint es aber angebrachter, mit dem vorliegenden Exemplar journalistischer Schundliteratur morbide Faszination, aufrichtige Empörung und Watchlist-Ideen zu wünschen, die man eher nicht mit den Eltern schaut.

Max Hamm
Chefredakteur



IMPRESSUM

CINEMATE – Die Freie Filmzeitschrift
Z.H.: FSI Performativ (Raum 223)
Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Grunewaldstraße 35 / 12165 Berlin

Ausgabe 5
Erscheinungsdatum: 7.10.2026
Redaktionsschluss: 31.8.2026

E-Mail: filmzeitschrift@gmail.com
Website: https://freie-filmwerkstatt.de/cinemate
Instagram: @cinemate_zeitschrift

Redaktionsleitung: Max Hamm,
Greta Schneider, Alina Reiter
Coverillustration: Fabia Nova Wirtz

Druckerei: Newprint Blue

INHALT

THEMA

Skandal! Über Saalrandale, Moralapostel und den Kampf um das Zeigbare 3
SEX im K***..... 5
The Art of the Deal – Was die Warner-Paramount-Fusion so gefährlich macht 7
Eat the Rich oder Der moderne Konsum von Anti-Konsum 8
Die Rache der alten Nazi-Filmerin: Gladitz vs. Riefenstahl 9
Mondo Cane: Only A Movie??? 11
Liebe zum Skandal – Im Gespräch mit Jörg Buttgereit..... 12
Christoph Schlingensief: 75 Minuten mit der Faust auf die Leinwand 13
Pasolinis Asche 14
Anders Als...? Der erste queere Film aller Zeiten 15
Rassismus Made in USA: Spring Breakers als Callback zu The Birth of a Nation 16

MEINUNG/KRITIK

Project Hail Mary – wenn ein Film zum Influencer wird 19
Lieber den Dorn im Auge als im Schritt – Kritik zu Rose 20
Back to One: Interview mit Regisseurin Nora Fingscheidt 21
Plant Based Pictures – Veganismus und Film 23
Der uniformierte Blick: Zwischen Copaganda und Kritik in The Perfect Neighbor 25
Die wahnsinnige Genialität von Southland Tales 26

LOKALES/AKTUELLES

Geisterkinos – Eine Reportage 27
Nach dem Abspann: Wohin verschwinden unsere Festivalfilme? 29
Ein Berlinalefilm hat meinen Kurzfilm abgekupfert! The Only Living Pickpocket in New York 30

GEMISCHTES

Dr. Cinemate: Ratgeberkolumne 31
WHO DUNNIT? Scandalous edition 31
Guess The Backrooms 32
Kreuzworträtsel 33
Rosa-von-Praunheim-Fakt 34



GRETA SCHNEIDER MATTHIAS HAGEL

SKANDAL!

ÜBER SAALRANDALE, MORALAPOSTEL UND DEN KAMPF UM DAS ZEIGBARE

Die enge Beziehung von Film und Skandal ist so alt wie das Medium selbst. Schon in den Anfangsjahren der Filmgeschichte misstrauten die Hüter des öffentlichen Anstands der affektiven Macht der bewegten Bilder und äußerten zahlreiche moralische Bedenken gegen den Filmkonsum und das Kino – nicht zuletzt aufgrund seines proletarischen Ursprungs als Jahrmarktsattraktion. Insbesondere bestimmten Genres wurde eine schädliche Wirkung attestiert. So hielt etwa der Psychiater Robert Gaupp 1912 vor allem Kriminalfilme für besonders gefährlich, da sie „auf alle Altersstufen nervenerregend und zerrüttend einwirken". Im Namen der öffentlichen Ordnung und Moral wurden ganze Generationen von Kinozuschauer*innen infantilisiert und für schutzbedürftig und unmündig erklärt. Genau das ist der Nährboden, auf dem auch viele weitere Skandalisierungen von Filmen in den nachfolgenden Jahrzehnten basieren. Wenn es dazu kam, dass ein Film zum Skandalfilm wurde, hing das fast immer mit der Darstellung von Sexualität, Gewalt oder Religion (bzw. einer Kombination der drei) und der darauf folgenden Reaktion von meistens konservativer Seite zusammen.

Die Grundvoraussetzung, um einen Skandal zu verursachen, ist dabei ein gesellschaftlich-politischer Rahmen, in dem zwar einerseits ein relativ homogener moralisch-ethischer Grundkonsens besteht, aber andererseits auch ein relativ freiheitlicher Diskursraum inklusive freier Presse und Meinungsäußerung, in dem skandalisiert werden kann.

Aus diesem Grund entstanden etwa in der Weimarer Republik viele Skandalfilme wie Anders als die Anderen (1919), Tagebuch einer Verlorenen (1929) oder Cyankali (1930), was dann mit der Nazi-Zeit schlagartig endete. Wenn ausschließlich der Staat bestimmt, welche Filme produziert werden und wie darüber zu denken ist, kann es keinen Skandal geben. In Hollywood steckte der staatlich verordnete Hays Code ab 1934 bis in die 1960er Jahre hinein die Filmproduktion in ein moralisches Korsett. Damit war die Möglichkeit eines Skandalfilms im herkömmlichen Sinn von vornherein unterbunden; die strengen Regelungen führten aber auch dazu, dass Filmemacher:innen kreative, subtile Wege finden mussten, um dennoch als kontrovers geltende Themen zu verhandeln.



Zumindest in einer Hälfte Deutschlands entstanden nach dem Ende der NS-Diktatur und deren Kontrolle der Filmproduktion nun wieder Filme, die die öffentliche Meinung der konservativen Republik herausforderten: Willi Forsts Die Sünderin (1951), der Hildegard Knef als Prostituierte (mit für wenige Sekunden zu sehender nackter Brust) zeigt und auch die jüngste deutsche Vergangenheit anspricht, löste einen der größten Skandale der deutschen Filmgeschichte aus. Kinoboykotte und -zerstörungen waren die Folge.

Viele der Filme, die heute als „Skandalfilme" gelten, stammen aus den 60er bis 80er-Jahren: In diesem Zeitfenster war die gesellschaftliche Liberalisierung in den meisten westlichen Ländern so weit vorangeschritten und die staatliche Zensur so weit zurückgegangen, dass viele künstlerische Grenzüberschreitungen möglich waren. Gleichzeitig verstanden sich staatliche Instanzen noch mehr als heutzutage als Hüter des öffentlichen Anstands und auch die Kirchen hatten nach wie vor große Macht und Einfluss auf den Diskurs. Neben staatlichen Zensurmaßnahmen war es insbesondere die katholische Kirche, durch deren Reaktion viele Filme erst zum Skandalfilm wurden: Neben den bekannten Fällen von Monty Pythons Life of Brian (1979) (der nachwievor nicht am Karfreitag gezeigt werden darf) oder Scorseses The Last Temptation of Christ (1988) ist hier insbesondere Ken Russels The Devils (1971) mit seiner schonungslosen Darstellung von Machtintrigen und ausschweifender Sexualität im Kirchenmilieu des 17. Jahrhunderts ein Paradebeispiel. Neben Verboten und zensierenden Eingriffen in diversen Ländern sprach sich auch der Vatikan höchstselbst für ein Verbot des Films aus und der Kritiker einer katholischen Filmzeitschrift wurde aufgrund seines positiven Fazits entlassen.

Spätestens in den 80er-Jahren endet, möglicherweise auch aufgrund des nachlassenden Einflusses der Kirchen im moralischen Diskurs, die Zeit der großen Skandalfilme. Skandalisierungen und Kontroversen finden natürlich weiterhin statt, erreichen aber selten das große Maß an Öffentlichkeit, wie das in den vorangegangenen Jahrzehnten häufig der Fall war.

Die Debatten der 90er-Jahre über filmische Gewalt, etwa in Bezug auf die Filme Tarantinos, hängen auch mit der Selbstreflexivität des postmodernen Kinos zusammen. Das Kino ist sich selbst und seiner teils schockierenden Wirkung endgültig bewusst geworden, stellt diese offensiv und provozierend zur Schau und thematisiert seine möglicherweise moralisch fragwürdigen Effekte bereits selbst. Auch Filme dieser Art, etwa Hanekes Funny Games (1997), wurden zwar kontrovers diskutiert, teils auch skandalisiert, aber möglicherweise ist der öffentlichen Empörung durch das zunehmende filmische Selbstbewusstsein ein Stück weit der Wind aus den Segeln genommen. Dazu kommt natürlich die Ausdehnung der Sehgewohnheiten sowie der gesamtgesellschaftliche Bedeutungsverlust des Diskursraums Kino durch das Erstarken digitaler Medien.

Aber warum übt das Konzept Skandalfilm nach wie vor so eine Faszination aus? Skandalfilme sprechen die Leute gleichermaßen als politische und private Wesen an, indem sie internalisierte Moralvorstellungen herausfordern und damit die beiden Sphären von Gesellschaft und persönlichem Empfinden verschwimmen lassen.

Der Kern des Skandals ist nämlich etwas unmittelbar Spürbares: Ein Film ruft eine solch unverschämte Reaktion hervor, dass diese sofort angeprangert werden muss. Ob diese Wirkung nun gesellschaftlich suggeriert ist, oder tatsächlich aus tiefer Überzeugung heraus stammt – die Bilder treffen einen Nerv, dessen Schock sogleich in Aktion umgesetzt wird. Was nach dem Film bleibt, ist das Weitergeben dieses Schocks, das Lauffeuer, das daraufhin entbrennt. Von spontanen Ausrufen des Entsetzens im Kinosaal, organisierten Störungen der Vorführung, hitzigen Diskussionen am nächsten Tag, bis hin zu Presseverrissen, Hetzkampagnen, Appellen an die Vernunft und staatlichen Verboten.

Die Wirkung des Films übersetzt sich auf ganz direkte Weise in die Welt und stellt damit die vielbeschriebene und korrumpierbare Macht des filmischen Bildes in den Mittelpunkt. Gerade an diesem Schock, der entsteht, wenn filmische Bilder plötzlich so unmittelbar in gesellschaftliche Realitäten gehievt und von ihnen auseinandergenommen werden, können diese beiden Welten sich gegenseitig beeinflussen. Skandalfilme funktionieren dabei in erster Linie körperlich und emotional, noch bevor sie auf zu verteidigende Moralvorstellungen und ausformulierte politische Positionen treffen.



Skandalbilder bewegen sich dabei auf einem Spektrum der Empörung und Verstörung. Während verstörende Bilder eher körperlich unmittelbar in ihrer graphischen Darstellung von Gewalt und Zerstörung sind, müssen empörende Bilder nicht unbedingt schockieren, um bestimmten Moralvorstellungen gegen den Strich zu gehen. Die Empörung könnte jeden Film zum Skandalfilm erheben, während viele verstörende Bilder sich in bestimmten Nischen und Genres wohlfühlen und der Schock eher zum Nervenkitzel wird. Am Ende ist der Skandalfaktor immer relativ zu dem Resonanzkörper, auf den er trifft.

Während der historische Skandalfaktor anhand der öffentlichen Austragung von Konflikten um die Moral gemessen werden kann, sind Skandale heute eher als nuanciertere Kulturkampfdebatten zu finden. Das Ereignishafte von Skandalen, von Protesten in Kinos und Urteilssprüchen über Zensur, von Kritiken und Presse um Filme, die auf eine breite Öffentlichkeit stoßen, bezog sich vielmehr auf eine binäre Struktur von grundsätzlich Zeigbarem oder Nicht-Zeigbarem.

Auch wenn die Bilder im westlichen Mainstream heute soweit liberalisiert sind, dass den meisten Darstellungen von Sex und Gewalt ihre Daseinsberechtigung anerkannt wird, polarisiert vielmehr die Darstellungsweise: Wird hier Male oder Female gegazed, ist der Humor politisch (in)korrekt genug, sind zu wenige oder zu viele PoC-Personen im Cast, kurz: Entspricht der Film dem eigenen Bild davon, wie die Realität sein sollte? Auch sind die Orte zunehmend unsichtbar geworden, an denen diese Konflikte ausgefochten werden. Eine Institution der Filmkritik oder -besprechung, in der sich eine breite Öffentlichkeit trifft und ihre Moralvorstellungen verhandelt, gibt es nicht mehr. Stattdessen werden die Debatten in den Internetbubbles der jeweiligen politischen oder ideologischen Lager geführt. Sucht man nach den Skandalen, wird man fündig, aber eine gefühlte gesamtgesellschaftliche Notwendigkeit in der Auseinandersetzung mit Filmen als Kunst, ihrer Verantwortung und Wirkung, gibt es kaum noch. Trotzdem resoniert das Konzept des Skandalfilms nach wie vor in uns. Seine mystische Aura lässt an eine märchenhafte Zeit denken, in der es in den Kinos noch Randale gab. ■

SEX IM K***



"WUTHERING HEIGHTS" (© Warner Bros. Entertainment Inc.)

Kein Bock auf Sex?

In Zeiten von PornHub, Only Fans und Co., wo pornographische Inhalte im Internet jedem jederzeit zugänglich sind, hat ein nackter Penis auf der Leinwand längst nicht mehr den skandalösen Effekt, den er vor 60 Jahren noch hatte. Vielleicht zieht sich gerade deshalb auch der Sex aus dem Kino zurück, obwohl wir uns doch eigentlich im konstanten Kampf gegen die Tabuisierung von Sex mitsamt all seiner Facetten und Kinks befinden. Eine Studie des britischen Magazins *The Economist* aus dem Jahr 2024 zeigt, dass Hollywoodfilme im Vergleich zu den frühen 2000er Jahren etwa 40% weniger Sex-Szenen zeigen. Vermutlich auch aufgrund einer sinkenden Beliebtheit! So berichtete eine Studie der University of California aus dem Jahr 2025, dass 48,4% der befragten 14 bis 24-Jährigen sich weniger Sex auf der Leinwand wünschen. Damit stellt sich fast die Hälfte der Befragten gegen Ramba-Zamba-Szenen im Film, was die Frage aufwirft: Ist das Thema Sex im Film ausgelutscht?

Manch einer würde hier widersprechen, denn auch wenn eine kritische Debatte um die Notwendigkeit von Sex in Film und Fernsehen in den letzten Jahren deutlich zugenommen hat, scheint Sex an anderen Stellen gleichzeitig gerade zuzunehmen. 10 Jahre nach Fifty Shades Of Grey (2015) bahnen sich mit Wuthering Heights (2026), Pillion (2026) oder Heated Rivalry (2026) erotisch aufgeladene Stoffe ihren Weg zurück in den Mainstream. Ob Young-Adult-Romane, Wattpad-Storys oder Jahrhunderte alte Klassiker: Alles wird verfilmt, hauptsache horny. Im Internet ist oft die Rede von „Smut" und mittlerweile fühlt sich dies längst wie eine Genre-Betitelung an. Wenn wir das Smut-Genre als solches also betrachten, fällt auf, dass das Zielpublikum oft jung und weiblich ist. Finden wir hier vielleicht endlich eine offene Darstellung und Auseinandersetzung mit weiblicher Lust? Oder werden hier stereotype Rollenbilder, toxisches Verhalten und heteronormative Geschlechtermodelle für ein jüngeres Publikum romantisiert und aufgewärmt? Hier scheiden sich die Geister. Interessant bleibt allerdings, dass sich Hornyness und Sex im Film gerade trotz sinkender Beliebtheit und Repräsentation gerade so gut verkaufen. Mit Wuthering Heights und Pillion haben sich in diesem Jahr gleich zwei große Hollywood-Produktionen das Ziel gesetzt, Kinositze feucht werden zu lassen. Haben wir es hier also gerade mit einer neuen sexuellen Revolution im Kino zu tun? Oder hat das Kino den Höhepunkt seiner sexuellen Evolution längst erreicht?

"Wuthering Heights"

Schon Ende 2025 wurde Wuthering Heights als Lichtblick in der dunklen Zeit des sexlosen Kinos betitelt. Fennell setzt passend dazu ihren dritten Langfilm in Anführungszeichen, um auf über 2 Stunden Laufzeit ihren horny Teenagerphantasien als Fanfiction freien Lauf lassen zu können. So fungieren die Schauspielenden hier lediglich als Projektionsflächen erotischer Fantasien. Wenn Jacob Elordi sich über Margot Robbie beugt, ihre Finger ableckt, sie am Korsett hochhebt oder ihr mit seinen großen Händen den Blick versperrt, während sie ihren Bediensteten beim BDSM-Sex zuschaut, dann kann man im Kinosaal förmlich hören, wie manchen der Sabber aus dem Mund läuft. Dabei ist der Sex prüde, steril und eine flache Reproduktion heteronormativer Geschlechterdynamiken. Männliche Dominanz trifft auf weibliche Submissivität. Fennell ist nicht daran interessiert, Beziehungsmuster zu reflektieren. Immer wieder, wenn die Kamera mit Nähe und Distanz spielt, die Musik anschwillt, die Charaktere vorm Kuss inne halten, sich fast berühren, Hände und Gesicht Raum und Zeit vergessen lassen, dann ist da eine Sinnlichkeit, die Zuschauende überwältigen soll. Klar sind beide toxisch, aber nur weil sie sich so unfassbar lieben, ist doch logisch. Es ist nicht nur unfassbar privilegiert, sich über Gewalt in Beziehungen keine Gedanken machen zu müssen und diese zu romantisieren sowie zu ästhetisieren, es ist auch hochgradig reaktionär.

Und trotzdem schafft es Fennell, ihr reaktionäres Denken im Zeitgeist zu verpacken. Bei Promising Young Woman (2020) war es #MeToo mit Pastel-Instagram-Feminismus-Ästhetik und bei Saltburn (2023) „Eat the Rich" mit Old-Money-Ästhetik. 2026 sind wir dann bei Dark Romance und einem (rechts)konservativen Shift innerhalb der Gesellschaft angekommen. Fennell liefert die Bilder dazu. Die einst verteufelte männliche Gewalt lässt sich nun genüsslich anschauen, wenn wir sie in eine angenehme Upperclass-Ästhetik verpacken.

Pillion

Eine laut Marketingexperten RomCom mit BDSM-Elementen, kurz Dom-Com, die weh tun soll und doch ganz sexy sein möchte. Manchen tut sie weh, weil sie die schmerzlichen Erfahrungen vieler Personen aus der kinky/queeren Community abbildet. Gleichzeitig ist der Film das Gleiche, was seit Jahren in Programmkinos als queerer, progressiver Film verkauft wird: Coming-of-Age-Filme mit weißen Cis-Gay-Männern. Ein junger, unerfahrener, schmaler Typ trifft einen älteren, erfahrenen, kantigeren Typ und wird von ihm unter seine Fittiche genommen. Natürlich sind beide hot. Dazu immer die gleichen Plotlines, wobei sich irgendwann einer der beiden nicht commiten kann. Ein Film, wie man ihn beim MonGay, der am längsten laufenden deutschen queeren Filmreihe, schon hunderte Male gesehen hat und sicher auch noch hunderte Male sehen wird.

Warum schmückt man diese makellosen Klischees mit subkulturellen Kanten, statt mit Personen aus der Subkultur neue Geschichten zu erzählen? Es ist lächerlich, wie deplatziert hier die Protagonisten neben Leuten aus der Biker-BDSM-Queer-Community aussehen. Und während sie sich den sexuellen Praktiken der Szene widmen, ihre Codes zur Schau stellen, verkommt das Ganze mal wieder zu einem Versteckspiel von Queers. Die Wohnung des Älteren, dunkle Gassen, abgeschottet im Wald in sicherer Gesellschaft der Kinky-Szene. Der Puls mag kurz schneller schlagen, wenn der Ältere sich zur Bestrafung des Jüngeren erst mit einer dritten Person vergnügt, bevor er auch den Jüngeren fickt und man für eine Sekunde den Hauch einer gepiercten Eichel erspäht. Alles darüber hinaus traut man sich auch weiterhin nicht. Man spielt nur mit dem phantomartigen Anschein eines Mehr. Es mag einem auch kurz warm ums Herz werden, wenn die Männer am Lagerfeuer sich kuschelnd in den Armen liegen, aber am Ende beklatscht sich eine Community in den Programmkinos nur selbst. Das Queere Kino hat es schwer in den Multiplexen. Aber es kann nicht die Lösung sein, mit den immer gleichen Geschichten die Sache unter sich auszumachen. Was bleibt von der Sprengkraft einer Spicy-Szene noch übrig, wenn sie nur bei den Leuten ankommt, die sie nicht schockt? Die sexuelle Revolution findet im Safer Space des MonGays wohl leider nicht statt.

Die Kippe danach

Es scheint so, als würde der Sex mit runtergelassener Hose wieder vor einem stehen. Doch alles, was man sieht, ist schlaff und blutleer. Er präsentiert sich stets im gleichen Gewand, stets in Räumen, wo er schon akzeptiert ist oder sich implementieren lässt, wird vereinnahmt und zur Wunschfantasie überholter Werte und Beziehungen. Statt sich im öffentlichen Raum zu verwirklichen, flüchtet man ins Bekannte und Vergangene. Dabei könnte es auch anders laufen. Man denke nur an die systemverweigernde Sprengkraft eines Ai No Korīda (1976), oder aber Secretary (2002) mit seiner Selbstfindung im Dialog, als gemeinsame Reise, als Erforschen des Unbekannten, als Erkenntnis statt als Di(c)ktat. Egal wie man es dreht und wendet: Im Wechselspiel zwischen Konjunktur und Rezession bleibt der Sex auf der Leinwand und den Bildschirmen ein umkämpftes Feld stetiger Neuverhandlungen. Derzeit scheint man sich dabei vermehrt auf klassische Rollenbilder zu besinnen. Was man vor ein paar Jahren noch ausgespuckt hätte, wird heute wieder brav geschluckt. ■



Es ist ein schwarzer Tag für Hollywood-Romantiker. Nach knapp 100 Jahren des Bestehens wird das nächste alteingesessene Studio geschluckt: Warner Bros. wird an Paramount verkauft, die Anfang des Jahres ein Angebot in Höhe von 111 Milliarden Dollar unterbreitet haben. Immerhin – so hört man die Cineast:innen aufatmen – fällt das Studio nicht in die gierigen Griffel von Netflix. Die lagen nämlich mit ihrem 82 Milliarden-Angebot lange Zeit vorne. Das Kino ist also gerettet, hoch lebe die Kunst.

Nun. Paramount heißt eigentlich Paramount Skydance und ging erst letztes Jahr aus einer Fusion der Paramount Group (duh) und David Ellisons Unternehmen Skydance hervor (für läppische acht Milliarden Dollar – Schnapper). Nach der Fusion geschahen zwei Dinge: Zum einen wurden knapp zehn Prozent der gemeinsamen Belegschaft entlassen. Und zum anderen wurde Bari Weiss zur Chefredakteurin des zu Paramount gehörenden Nachrichtensenders CBS ernannt. Konsequenz waren Abgänge mehrerer Redakteur:innen und ein spürbar freundlicherer Ton gegenüber der Trump-Regierung. Warum das wichtig ist? Weil Paramount (Skydance) mit der Übernahme von Warner Bros. (Discovery) nicht nur einige kleinere und größere Filmstudios, sondern auch einen weiteren Nachrichtensender übernimmt: CNN.

Es steht also zu vermuten, dass sich die Übernahme von CNN auch auf dessen redaktionelle Ausrichtung und journalistische Integrität auswirken wird. Trump selbst hatte mehrfach betont, ihm sei wichtig, dass bei einem erfolgreichen Deal auch der Nachrichtensender den Besitzer wechsle. 111 Milliarden Dollar also ist die Aushöhlung einer Demokratie wert.

Die Oligopolisierung des Nachrichtenwesens ist besorgniserregend und schreitet besonders in den USA in beängstigendem Tempo voran; der Stand eines unabhängigen Journalismus ist heute wohl schlechter als jemals zuvor: 111 Milliarden Dollar lässt Paramount für den Erwerb von Warner springen; natürlich bei weitem nicht nur wegen CNN, aber es ist ein lukrativer Beifang. Im Gegensatz hierzu hat Trumps Regierung erst letztes Jahr die Finanzierung der öffentlichen Sender in Millionenhöhe gekürzt. Das betrifft NPR, PBS und vor allem unzählige lokale Radiostationen, für welche diese Bundesmittel überlebenswichtig waren. Der Journalismus und insbesondere das fernsehbasierte Nachrichtenwesen haben in den USA also einen schweren Stand.

Man sollte allerdings nicht den Fehler begehen und die Übernahme CNNs durch einen Trump-vernarrten Milliardär mit dem Ende der letzten Bastion journalistischer Integrität gleichsetzen. Es war nicht zuletzt CNN, das während Trumps erster Amtszeit informative Berichterstattung auf dem Altar der Quote opferte. Der Sender und seine Korrespondent:innen fielen zwar besonders während der White House Press Briefings wiederholt auf, doch blieb es in der Regel bei einer Performanz des Widerstands. 2017 erklärte Tony Maddox (Executive Vice President von CNN) schlicht, Trump sei „good for business“. Auch Nachrichtensendern geht es letzten Endes darum, möglichst unterhaltsames Fernsehen zu machen. Und Trump sorgt für fantastisches Fernsehen.

Bei aller berechtigten, notwendigen Kritik ist aber trotzdem klar: der Aufkauf Warners durch Paramount und die potentielle Einflussnahme auf redaktionelle und personelle Prozesse bei CNN macht eine schlechte Situation noch schlimmer. Was also nun? Wie sehr lohnt es sich, über die Zukunft von CNN und des amerikanischen Journalismus nachzudenken, wenn man selbst doch keinen Einfluss darauf hat? Muss man sich auflehnen (nur wogegen)? Oder ist es besser (oder zumindest heilsamer), sich in Zynismus zu üben?

Der bevorstehende Deal zeigt jedenfalls auf, dass es keinen sicheren, apolitischen Raum geben kann; selbst die cineastische Seele sieht sich täglich der Instrumentalisierung und Komodifizierung des filmischen Bilds gegenüber. Kein Unternehmen steht außerhalb des ständigen Bestrebens nach mehr (Markt-)Macht und steigendem Gewinn, ganz besonders nicht jene Unternehmen, die mit einer der wichtigsten Waren des 21. Jahrhunderts handeln: Bildern.

1948 wurde im bis dahin größten Anti-Trust-Fall die vertikale Integration der großen Hollywood-Studios aufgebrochen. Die Entscheidung ging als „Paramount-Urteil“ in die (Film-)Geschichtsbücher ein. Für März 2027 war zunächst eine Neuauflage eines solchen Prozesses angesetzt worden, nachdem zwölf Generalstaatsanwälte verschiedener US-Bundesstaaten Klage gegen die Paramount-Warner-Fusion eingereicht hatten. Nun ist am 21. September ein Vergleich zwischen den Verhandlungsparteien erzielt worden: Der Merger findet statt. Paramount verpflichtet sich dabei unter anderem, eine unabhängige Redaktion einzurichten, welche ihrerseits die Unabhängigkeit von CNN und auch CBS garantieren soll.

Angesichts der Geldgeber für den Deal scheint jedoch weiterhin Skepsis angebracht zu sein: Knapp die Hälfte der Finanzierungsgarantien kommen von Oracle-Eigentümer Larry Ellison und mehr als ein Drittel von den Sovereign Wealth Funds von Saudi-Arabien, Qatar und den VAE. Für den Rest des Gelds schaut sich Paramount momentan noch um und scheint bereits den nächsten sympathischen Namen gefunden zu haben: Elon Musk. ■



THE MENU (© Walt Disney Studios Motion Pictures Germany)

„You'll eat less than you desire and more than you deserve“, verkündet eine Assistenzköchin in The Menu (2022) und fasst damit das gesamte Hype-Subgenre des „Eat the Rich“-Kinos zusammen. Es sind Filme, die sehr viel weniger Reiche „essen“ als sie scheinen und sich doch mehr auf den Teller schlagen als sie sollten.

Überspitzt. Grotesk. Zwischenzeitlich fäkal. Letztendlich ist diese Art von Filmen vor allem eines: unangenehm anzusehen. Doch genügen Schock- und Ekelgefühle um gesellschafts- oder sogar systemkritische Werte zu präsentieren? Die Reichen kritisieren die Reichen, und wir erfreuen uns an gutaussehenden Figuren, die streiten, leiden und sterben, während wir uns in der altbekannten wundervollen Welt jener Schönen und Reichen verlieren. Diese Filme suchen sich ihre Helden in der Arbeiterklasse, denn im Zentrum steht das Streben nach dem „amerikanischen Traum“, nach Geld und Macht. Wir bewundern einen zu Beginn schillernden Lebensstil, der nach und nach in seine fragwürdigen Einzelteile zerbröckelt. Während sich hierbei an einem kritischen Blick auf diese Entwicklung versucht wird, scheitert dieser unreflektiert in seiner schieren Ironie.

Sozialkritik wird zu einem wachsenden Hass auf die Reichen auf der Seite der proletarischen Protagonisten und gipfelt dann in ausschweifende Gewalt. Aber ist die wenig authentische „Unterschicht“ denn wirklich „besser“ als die verhassten Reichen? „Eating the rich is becoming the rich“, zeigt Oliver Quick (Barry Keoghan) in Saltburn (2023). Das Opfer entpuppt sich als Soziopath, schleust sich in das exzentrische Leben des Aristokraten Felix Catton (Jacob Elordi) ein und schafft es letztendlich nicht nur eine gesamte reiche Familie umzubringen, sondern reißt sich damit auch deren Hab und Gut unter den Nagel. Reichtum ist kein Geburtsrecht mehr, es kann als Spiel durchgespielt werden, während die Erben, die Idioten oder Monster der Filme, einfach beseitigt werden. Vor allem wird Saltburn aber spannend durch die Inszenierung des Reichtums – uns fasziniert die Perversion und Obsession dahinter. Oder wie der Film selbst bereitwillig erklärt: Viele Leute gehen verloren in Saltburn, sie verirren sich im Labyrinth.

Genauso agiert auch The Menu. In einem Luxusrestaurant auf einer abgeschiedenen Insel finden sich verschiedenste Menschen zum Abendessen ein. Was sie alle verbindet, ist ihre Macht und die Summe auf ihrem Konto, egal ob Restaurantkritikerin, reicher Erbe oder Finance Bro. Der Souschef erschießt sich und eröffnet den Suizidplan seiner Haute Cuisine: alle Anwesenden werden zu S'Mores als Dessert. Denn Essen wird hier schon lange nicht mehr genossen, sondern nur konsumiert. Was soll also noch der Sinn hinter der Leidenschaft und dem Leben an sich sein, wenn man wie Chefkoch Julian Slowik (Ralph Fiennes) so gut in seinem Fachgebiet geworden ist, dass es sich nur noch diejenigen leisten können, die es nicht zu schätzen wissen?

Vereint werden die wohlhabenden Figuren der „Eat the Rich“-Filme nicht durch den reinen Besitz, sondern durch den geradezu gierigen Konsum von Luxus. Dem proletarischen Akt der Arbeit steht hier die bourgeoise Begierde gegenüber. Immer mehr erinnern die Filme seit Anfang der 2020er an die dystopische Welt in Die Tribute Von Panem (ab 2008). Doch statt eine Rebellion zu beginnen, um die Hungerspiele zu beenden und das Kapitol zu stürzen, wird sich darauf fokussiert, die Machtspielchen zu gewinnen, um Teil der Reichen zu werden. Unsere Protagonisten hassen die Reichen, solange sie ihre weltfremde Naivität überlisten und sie stürzen können – „It's hard hard to eat the rich, when they have us eating each other.“

Moderne Blockbuster sind also gleichzusetzen mit Kapitalismuskritik? Letztendlich sehen wir in Filmen wie Knives Out (ab 2019) oder How To Make A Killing (2026) nur dem Mitglied einer reichen Familie zu, wie es einen oder alle seiner Verwandten umbringt, um an das Erbe zu gelangen. Am Ende landet man dann bei einem Film wie Triangle Of Sadness (2022), in dem wir den unsympathischsten Figuren an Bord eines Schiffes minutenlang nicht nur dabei zusehen dürfen, wie sie sich bei rauem Seegang ein Glas Champagner nach dem anderen reinkippen und ein komplettes üppiges Menü essen, sondern auch wie sie sich ihre Seele im Nachhinein wieder aus dem Leib kotzen. Dazu laufen Toiletten über, die Reichen baden in ihrem eigenen Dreck und dann geht das komplette Schiff einfach unter und die Passagiere müssen nur mit Salzstangen ausgestattet auf einer Insel überleben.

Unseren vermeintlichen antikapitalistischen Protest führen Filme heute für uns durch, sodass wir uns entspannt im Kino zurücklehnen, Popcorn genießen, und unsere jährliche Blockbuster-Portion an (verherrlichender) Konsumkritik konsumieren können. Denn ganz gleich, ob wir die Reichen hassen, oder nicht, wir schauen ihnen wohl wirklich gerne zu. ■



November 1984: Die 82-jährige Leni Riefenstahl sitzt vor der Zivilkammer des Landgerichts Freiburg. Nicht als Angeklagte, sondern als Klägerin. Gegenstand der Verhandlung ist – natürlich – ein Film, genau genommen gleich zwei: Der 1982 im WDR ausgestrahlte Dokumentarfilm ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT erhebt schwere Vorwürfe, die Riefenstahls Verantwortung als Täterin endlich stichhaltig belegten. Für den Dreh zu ihrem Film TIEFLAND (1940-1944) hatte sie KZ-Häftlinge zwangsverpflichtet. Die meisten wurden anschließend in Auschwitz ermordet – das belegen Dokumente der SS. Riefenstahl war über die Konfrontation mit ihrer Schuld so erzürnt, dass sie die Regisseurin und Aktivistin Nina Gladitz vor Gericht zerrte: Mit schwerwiegenden Folgen für sie und ihren Film.

1982 glaubten die meisten Menschen an Riefenstahls Unschuld. Als Mitläuferin wurde sie zur unpolitischen Künstlerin freigesprochen, die während der NS-Herrschaft einfach nur Filme machen wollte. Die Deutschen sind den Gerichten hörig: In einer Szene aus Gladitz' Film legen Zuhörer:innen eines Vortrags von Riefenstahl eine eigenartige Glückseligkeit an den Tag, wenn sie der lieben Leni lauschen, wie sie in hohem Alter noch ganz die alte Künstlerin ist. Weltoffen, aktiv und ein bisschen knuffig gibt sie sich im Licht der Öffentlichkeit. Hier darf die deutsche Zivilgesellschaft sich darin üben, ihre eigene Mitverantwortung in den wohltuenden Worten einer riesigen Lüge zu verdrängen.

Sie lernen von der Besten: einer Propagandakünstlerin.

Als Zeuge ebenfalls im Gerichtssaal: Der 57-jährige Sinto Josef Reinhardt, der im Alter von 13 Jahren Komparse bei den TIEFLAND-Dreharbeiten war und nun Hauptfigur in Gladitz' Dokumentarfilm ist. ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT (der Titel ist eine bewusste Anspielung auf Werner Herzogs LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT von 1971) folgt ihm bei seiner Spurensuche rund um die Dreharbeiten des Riefenstahl-Films. Reinhardt war einer von über 70 in den KZs Maxglan (als „Zigeunerlager" bezeichnet) und Marzahn inhaftierten Sinti*zze und Rom*nja, die von Riefenstahl, teils persönlich, ausgewählt und als Kompars*innen zwangsverpflichtet wurden – der Großteil von ihnen, wie er, unter 18.

TIEFLAND ist gewissermaßen völkische Folklore und erzählt eine mit antisemitischen Untertönen gespickte Heldengeschichte. Die zwangsrekrutierten Kompars*innen spielen die Bewohner*innen eines spanischen Bergdorfs. Der Film wird nach langjährigen Dreharbeiten schließlich erst 1953 uraufgeführt. Riefenstahl entfernt noch vor der Uraufführung zahlreiche Großaufnahmen der Kompars*innen, behauptet sie öffentlich doch vehement, dass sie alle nach dem Krieg wiedergesehen hätte. In Wahrheit wurden 80% von ihnen in Vernichtungslagern ermordet. Riefenstahl versprach Bezahlung, schöne Klamotten und nicht zuletzt, sich für ihre Freiheit einzusetzen.

Sie brach ihr Wort: Die meisten Kompars*innen kamen wieder ins Lager, erhielten nie eine Gage und die versprochenen Kleider hingen noch viele Jahre in Lenis Schrank. Für ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT besucht Reinhardt mit Gladitz erneut die Orte seiner Inhaftierung, den Drehort in Oberbayern und spricht mit Zeug*innen und überlebenden Angehörigen, die ebenfalls von Riefenstahl zwangsverpflichtet wurden. Gladitz' Regie ist dabei äußerst zurückhaltend. Nur selten ist ihre Stimme aus dem Off zu hören. Sie bietet Reinhardt und weiteren Opfern den Raum, selbst von ihrem Schicksal zu erzählen.

Aus dieser zurückhaltenden Position heraus schält Gladitz durch die erdrückende Beweislast Stück für Stück die kaltblütige Regisseurin aus der konstruierten Identität der unpolitischen Künstlerin heraus. Dazu blendet Gladitz etwa ein Foto ein – darauf Riefenstahl mit weit aufgerissenen Augen und entsetzt verzerrtem Mund. Auf der anderen Seite des Fotoapparats: Ein durch Wehrmachtssoldaten verübtes Massaker an 19 Jüd*innen in der polnischen Kleinstadt Końskie. Das Massaker hat Riefenstahl möglicherweise selbst durch eine falsch verstandene Regieanweisung ausgelöst, als sie im Auftrag Hitlers den Überfall auf Polen dokumentierte. Aus dem Off ordnet Gladitz ein: Vor Entsetzen flüchtet Riefenstahl zurück nach Deutschland, findet aber später in einem Brief an Hitler anlässlich der Eroberung von Paris die wärmsten, ja geradezu romantische Worte. Das Foto der ernsthaft schockierten Riefenstahl wird mit dem Text des schnörkeligen Briefes unterlegt. In diesem vielleicht stärksten Moment des Films findet Gladitz ein prägnantes Bild für Riefenstahls Wesen der Verdrängung und vielleicht der deutschen Verdrängungskultur insgesamt.

Später schockieren sie nur noch Widerlegungen, die die Kluft ihres Widerspruches sichtbar machen. Während der Vorführung des Films im Freiburger Gerichtssaal unterbricht Riefenstahl die Vorführung immer wieder mit empörten Geschrei: „Dieser Film ist gespenstisch, eine einzige Lüge".

Fast alle Klagen Riefenstahls werden schließlich abgewiesen, bis auf einen Punkt: Das Gericht sieht die im Film von einer ehemaligen Komparsin vorgetragene Behauptung, dass Riefenstahl versprochen habe, sich für ihre Freilassung einzusetzen als nicht erwiesen an und nimmt dafür Gladitz als Urheberin des Werks in die Verantwortung. Die entsprechende Passage aus dem Film herauszuschneiden, lehnt sie ab: „Gewisse Schnitte gibt's bei mir nicht".

Und so folgt auf den ursprünglichen Skandal, den Gladitz' Film aufdeckt, ein zweiter: Anstatt seine Regisseurin in der Auseinandersetzung mit Riefenstahl zu unterstützen, lässt der WDR sie fallen: ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT wird sofort gesperrt und verschwindet im Archiv. Eine Kopie des Films bekommt Gladitz nicht, sie hat nun keinen Zugang mehr zum Material. Somit ist ihr auch die Möglichkeit verwehrt, den Film an andere Sender verkaufen zu können. Auch sie persönlich wird vom WDR für künftige Arbeiten gesperrt und erhält in der Folge auch von anderen Sendern kaum noch Arbeitsaufträge. „Der Kampf um ihren Film", so berichtet es die befreundete Filmredakteurin und Professorin Sabine Rollberg, habe Gladitz „seelisch und später körperlich gebrochen". Gladitz dreht bis zu ihrem Tod 2021 nur noch wenige Filme und lebt, vor allem in ihren letzten Jahren, unter finanziell und gesundheitlich prekären Bedingungen. Doch ihre Auseinandersetzung mit Riefenstahl hält über Jahrzehnte an und kumuliert schließlich in dem ein Jahr vor ihrem Tod erschienenen Buch *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin.* Erst im Zuge der medialen Aufmerksamkeit um das Buch und einer begleitenden TV-Dokumentation kommt wieder Bewegung in die Angelegenheit um das Verbot ihres Films. In einem offenen Brief an den WDR-Intendanten Tom Buhrow vom 01. September 2021, fordert der Publizist und Verleger Gerhard Beckmann die längst fällige Freigabe des Films. Darin betont er die nach wie vor enorme aufklärerische Relevanz des Films, appelliert an die moralische Verantwortung des WDR und legt dar, dass die damals von Riefenstahl beanstandeten Passagen ohnehin längst nicht mehr justitiabel seien.

Tatsächlich führt der öffentliche Druck dazu, dass der WDR den Film inzwischen zumindest für „bestimmte Zwecke" freigibt, „z.B. für ein Fachpublikum im Rahmen einer Veranstaltung [...] wenn eine entsprechende redaktionelle Einordnung gewährleistet ist." Dadurch konnte er in den letzten Jahren immerhin auf Festivals, in Gedenkstätten und in diversen Programmkinos gezeigt werden. Die vom WDR gemachte Einschränkung bedeutet aber auch, dass ZEIT DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT nach wie vor nicht im Fernsehen ausgestrahlt wird und auch nicht in der Mediathek zur Verfügung steht. Doch genau da gehört er hin! Der WDR begründet diese Einschränkung der Sichtbarkeit mit der „Verpflichtung, journalistische Standards auch nach heutiger Betrachtung einzuhalten" und zieht sich damit auf eine extrem fragwürdige Position zurück. Schützte der WDR zur damaligen Gerichtsverhandlung noch eine lebende Täterin, muss heute danach gefragt werden, was der öffentlich-rechtliche Sender hier eigentlich bewahren will. Und auch in Anbetracht des enormen investigativen Verdienstes des Films, ist der Verweis auf nicht näher ausgeführte „journalistische Standards" nicht nachvollziehbar. Neben diesem ist er ein mitreißendes Kunstwerk, das am konkreten Beispiel den deutschen Umgang mit der NS-Vergangenheit und die Mechanismen von Verdrängung, Verklärung und Mystifizierung in den Blick nimmt.

Ein Anarbeiten gegen diese Mechanismen ist gerade heute, wo zahlreiche Akteur*innen mit Hochdruck daran arbeiten, rechtsextremes Denken wieder salonfähig zu machen, enorm wichtig. Umso mehr dadurch, das in Zeiten des allgegenwärtigen Kulturkampfes von rechts auch der Diskurs um die Bedeutung Riefenstahls eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Auch heute noch hat sie zahlreiche, unkritische Bewunderer. Und diese unkritische Bewunderung geht zwangsläufig mit Verharmlosung des historischen Geschehens und der Relativierung menschenfeindlichen Gedankenguts einher. Sehr ernüchternd sind die Kommentare unter einem YouTube-Upload der Arte/Spiegel-TV-Doku *Leni Riefenstahl – Das Ende eines Mythos*, in der auch Nina Gladitz ausführlich zu Wort kommt: „Eine typische BRD Dokumentation" sei das, „Leni war Super!!!" und natürlich „unschuldig".

Weitestgehend unbeschadet in ihrem öffentlichen Image tritt Riefenstahl schlussendlich aus dem Gerichtssaal. Durch Zutun der deutschen Justiz und des WDR kann sie sich weiterhin als Opfer und nicht als Täterin fühlen: „Warum muten Sie mir das zu?" fragt sie ihren früheren Komparsen Josef Reinhardt am Rande der Verhandlung. In verdrängender Glückseligkeit darf Riefenstahl friedlich alt werden und sogar noch Bildbände über ihren Humanismus in Afrika veröffentlichen. ■

ONLY A MOVIE???

MORITZ HENZE-JURISCH

Egal, wie brutal, grauenerregend oder moralisch verwerflich ein Film erscheint – es gibt dennoch einen gewissen ethischen Leitspruch, an dem sich die verstörte Zuschauerschaft festklammern kann: *„It's only a movie..."*

Dieser Werbespruch dominierte einst das Poster und auch den Trailer zu The Last House on the Left (1972) und suggerierte in relativ reißerischer Art, dass die gezeigten Grausamkeiten in Wes Cravens brutalem Schocker zumindest nicht echt sind.

In Deutschland lief The Last House on the Left auch unter dem Alternativtitel Mondo Brutale und versuchte somit die erschreckend real erscheinende Gewaltdarstellung des Films in den Kosmos einer inzwischen (eventuell auch zu Recht) weitestgehend vergessenen Filmgattung des italienischen Kinos zu rücken: dem Mondo-Kino.

1962 ließ der Filmjournalist Gualtiero Jacopetti zusammen mit den Regisseuren Franco Prosperi und Paolo Cavara ein groteskes Ungetüm in Form des Pseudo-Dokumentarfilms Mondo Cane auf die Kinoleinwände los. Unter dem Vorwand einer aufklärerischen Mission zeigte der Film kulturelle Bräuche in unterschiedlichen Zivilisationen auf der ganzen Welt. Häufiges Thema sind dabei Schlachtungen und Misshandlungen von Tieren. So sieht man unter anderem, wie die Frauen eines indigenen Volkes unzählige Schweine säugen, bevor diese dann später im Film von den Männern des Stammes mit Holzstöcken zu Tode geschlagen werden. Dazwischen gibt es Aufnahmen von betrunkenen Menschen, die wie Zombies auf der Reeperbahn herumwandeln oder wie ein italienischer Filmstar sich gegen eine Meute weiblicher Fans wehren muss.

Damals wie heute steht die Frage im Raum, wie „authentisch" die dokumentarischen Aufnahmen in diesem bizarren Schnitt-Kaleidoskop sind. Während die Aufnahmen der getöteten Tiere schockierend echt erscheinen, wirken die Aufnahmen eines Rituals des indigenen Volkes zu professionell gefilmt und ausgeleuchtet, um als dokumentarisch gelten zu können. Beworben wurde Mondo Cane damals mit dem Werbetext, das Filmteam sei zwei Jahre um die ganze Welt gereist, um diese Aufnahmen zu filmen.

Ob die gezeigten Szenen nun authentisch dokumentiert oder für die Kamera arrangiert wurden, ist letztlich zweitrangig. Die eigentliche Haltung von Mondo Cane wird ohnehin durch den zynischen Off-Kommentar entlarvt, dessen hämische Erzählweise deutlich macht, dass der Film seine Faszination vor allem daraus bezieht, „die Anderen" als befremdlich und minderwertig vorzuführen. Durch den mangelnden Kontext der Aufnahmen werden diese auf ihren reinen Schockfaktor reduziert. Diese ausbeuterische Art von Mondo Cane markiert damit die Geburtsstunde des Exploitation-Films. Wer noch glaubt, es handle sich hier um kulturelle Wissensvermittlung, der glaubt auch, dass es beim Schulmädchenreport um sexuelle Aufklärung gehe.

Trotz aller Kontroversen wurde Mondo Cane ein großer Kinoerfolg, und die Filmmusik von Riz Ortolani erhielt sogar eine Oscar-Nominierung. Bereits 1963 folgte mit Alle Frauen dieser Welt (La donna nel mondo) eine lose Fortsetzung, die überwiegend aus unverwendetem Material bestand.



Für Gualtiero Jacopetti und Franco Prosperi war dies jedoch erst der Anfang. Mit Africa Addio (1966) wollten sie noch extremere Bilder liefern und schufen einen noch kontroverseren Film über die Dekolonisation Ostafrikas, dem zurecht rassistische Tendenzen vorgeworfen wurden. Besonders kontrovers ist eine gezeigte Hinrichtung, die Gerüchte über eine mögliche Einflussnahme der Filmemacher auf die Inszenierung auslöste. Jacopetti wurde daraufhin in Italien angeklagt, letztlich jedoch freigesprochen.

Paolo Cavara distanzierte sich bereits nach „Mondo Cane" von seinen Kollegen und verarbeitete seine Kritik 1967 im Spielfilm Das wilde Auge (L'occhio selvaggio), einer satirischen Abrechnung mit sensationshungrigen Dokumentarfilmern.

Somit hat zumindest einer der Mondo-Cane-Schöpfer erkannt, wie schmal der Grat zwischen Dokumentation und Ausbeutung sein kann. Eine Einsicht, die seine ehemaligen Kollegen offenbar nie teilten. ■

Im Gespräch mit Jörg Buttgereit
LIEBE ZUM SKANDAL



KEVIN GAWLIK

Anfang Juni treffe ich mich mit Jörg in seinem Heimatbezirk Schöneberg, um über Skandalfilme zu sprechen. Als wir uns an der S-Bahn-Station begegnen, erkenne ich ihn sofort, stilecht im Godzilla-Shirt gekleidet. Der auch als Filmjournalist tätige Regisseur und Autor von Horrorfilmen wie Nekromantik (1988) oder Der Todesking (1990) kommt gerade vom Nippon Connection Filmfestival in Frankfurt, wo er mit seiner Talkshow den 71. Geburtstag der Riesenechse feierte. Noch bevor ich ihm die aktuelle CINEMATE-Ausgabe in die Hand drücken kann, sagt er mir, dass er diese bereits zu Hause liegen habe – aus einem Kino mitgenommen. Als wir dann die passende Parkbank für unser Interview finden, erzählt mir Buttgereit sofort vom Skandal um seinen Film Nekromantik 2 (1991). Es wird schnell deutlich, dass er rund um das Thema „Skandal" einige Kämpfe und Stigmatisierungen durchgemacht hat und darüber hinaus auch jeden Skandalfilm kennt. Ich habe nichts anderes erwartet.

Nekromantik 2 wurde 1991 bundesweit beschlagnahmt, weil der Film nach Paragraf 131 gewaltverherrlichend sei. Ein Skandalfilm also. Jörg stellt jedoch heraus, dass der eigentliche Skandal damals darin bestand, dass durch Hausdurchsuchungen versucht wurde, die Negative der Filmbänder zu beschlagnahmen und unbrauchbar zu machen. Eine Zensurpolitik, die es so zuletzt zu NS-Zeiten gab. Als er auf andere Skandalfilme zu sprechen kommt, schlussfolgert er, dass Filme heute nicht mehr als so gefährlich wie früher angesehen werden. Filme wie Salò (1975) oder Im Reich der Sinne (1976) werden gerade wieder in den Kinos gezeigt..

Buttgereit erzählt, dass ein angekündigter Skandal für ihn immer ein Grund war, ins Kino zu gehen. Filme wie A Clockwork Orange (1971) oder Flesh for Frankenstein (1973) konnte man in den 70er-Jahren problemlos in den Bahnhofskinos schauen. Auch, wenn man noch nicht volljährig war. Die Zensurpolitik fing in Deutschland erst in den 80ern an, als nach der Einführung der Videokassette der Heimkinomarkt mit Skandalfilmen geflutet wurde. Das Verhältnis von Film und Skandal sei schon immer sehr fruchtbar gewesen, sagt Jörg. Die meisten Filme hätte er nie gesehen, wenn es nicht die Kontroverse darum gegeben hätte.

Als ich ihn frage, ob er seine eigenen Filme als „skandalös" ansieht, antwortet er, dass ihn vor allem der Frust über Kürzungen und Indizierungen anderer Horrorfilme in Deutschland zum Austesten von Grenzen in eigenen Projekten motiviert habe. Die Liebe zum Kino und der Geist der Punkrock-DIY-Bewegung spielten aber eine genauso große Rolle. Bei seiner Themenwahl habe er bewusst nach Stoffen gesucht, die diesen Protestgedanken tragen. Dinge, die nicht gesellschaftlich akzeptiert sind: Nekrophilie, Tod, Selbstmord, Serienmörder.

Mit Blick auf die Gegenwart möchte ich wissen, ob es überhaupt noch Skandalfilme gibt. „Das Schockpotenzial des Kinos ist gedämpft", antwortet Buttgereit. Durch Social Media sehen wir täglich schreckliche Dinge auf der Welt. Die Reichweite dieser Videos sei wesentlich größer. Die Gesellschaft sei heute außerdem wachsamer, was religiöse oder rassistische Belange angeht. Dieses Bewusstsein sei moralisch wichtig.

Viele Skandalfilme von früher hätten deshalb heute keine Chance mehr zu erscheinen. Der Exorzist (1973), das wohl prominenteste Beispiel, der damals von Warner weltweit vertrieben wurde. Ganz zu schweigen von Exploitation-Filmen wie Mondo Cane (1962), Africa Ama (1971) oder den Schulmädchen-Reports (ab 1970), die damals umsatzstark waren. Es wurde sich bemüht, jemandem auf die Füße zu treten, weil es eben keine Konsequenzen gab, so Jörg.

Auf die Frage, was heute immer noch unzeigbar ist, antwortet er mit Nazisploitation-Filmen. Der Nachtportier (1974) stellt das berühmteste Beispiel dar. Im Vergleich zu anderen Ländern reagiere Deutschland darauf verständlicherweise empfindlicher. Wir reden auch über NS-Propagandafilme, woraufhin mir Jörg erzählt, dass er in Japan an einem Kiosk über Triumph des Willens (1935) als Zeitschriftenzugabe stolperte. Was als Skandal gilt, ist eben auch länder- bzw. kulturabhängig.

Als Buttgereit mir zum Abschluss erzählt, dass er wegen der nachlassenden gesellschaftlichen Wirkmächtigkeit von Filmen, nicht plane, noch selbst einen weiteren zu drehen, stellen wir fest, dass sein letzter, zusammen mit Dr. Mark Benecke realisierter Film Schweinchen (2020) sehr wohl Wirkung erzeugte. Es ist ein passender Abschluss für unser Gespräch, dass der als Lehrfilm dienende Dokumentarfilm, in dem die Verwesung von Schweinen gezeigt wird, im Jahr 2020 scheinbar ein neues grenzüberschreitendes Thema hervorbrachte. „Da habe ich gemerkt, dass die Welt dafür offensichtlich noch nicht ganz bereit ist." Vielleicht ist das Skandalpotenzial von Film also doch noch nicht ausgeschöpft. ■

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF
75 MINUTEN MIT DER FAUST AUF DIE LEINWAND

LOU MASSMANN



Delphi Palast. 1986. Berlinale. Forum des jungen Films. MENU TOTAL: Zehn Minuten nach Filmstart geht Wim Wenders und 400 andere mit ihm. Ein Vater weint, weil sein Sohn „so einen Film" gemacht hat. Eine Kritikerin findet ihn großartig. Die Patentante sagt, er sei super lustig, sie hätte aber nichts verstanden, und Werner Nekes ist der Meinung, der Film sei faschistoid. Im Filmpalast sitzen am Ende noch 400 Menschen, 200 dafür und 200 dagegen. Eine hitzige Podiumsdiskussion und dann noch eine Schlägerei im Publikum.

MENU TOTAL also: Das Ganze beginnt mit Bombenlärm, dann wird ein deutsches Geburtstagslied gesungen. Familienfest auf einer Wiese bei Mühlheim an der Ruhr, Schauspieler:innen in Nazi-Uniform. In der darauffolgenden Stunde, da schreien und stöhnen sie, da zerren sie sich in den Dreck in einem dauernden Übergriff auf ihre Körper, und rennen suchend mit Fackeln durch deutsche Bunkeranlagen. Und irgendwie geht es auch um eine inzestuöse Sexualität, mit der man sich lieber nicht konfrontiert sieht. Da wird Helge Schneider zu einem Jungen, der nach seiner Mama ruft und dann wird er zu Hitler und trotzdem ist er irgendwie immer der Helge Schneider, der auch die Filmmusik komponiert hat. Was übrig bleibt, ist ein pelziges Gefühl auf der Zunge und die Frage, ob man das alles im selben Film zeigen darf.

Schlingensief, zwischen geschmacklosem B-Movie und scharfsinniger Gesellschaftskritik. Und dann reagieren wir darauf mit so abgedroschenen Phrasen wie „Enfant Terrible", weil wir einfach überfordert sind. Alles daran widerspricht der Sehgewohnheit, heute mehr als damals. Das ist kein gebauchpinseltes Deutschland mit sauberer Petzold-Brandenburg-Mystik. Stattdessen habe man „gefälligst dafür zu sorgen, dass das Bild, das sich darstellt als ein gesäubertes und verständnisvolles Bild, gestört wird." Was dabei herauskommt, sind Bilder, die wir kennen, wenn wir einmal aus dem ICE-Fenster geschaut und dann überlegt haben, auf welchem Boden diese Felder wachsen. Da sehen wir ein Land, das Deutschland ist und eine bürgerliche Familie. Und dann entsteht so ein Spannungsverhältnis zwischen Heimat und dem Bild von Alfred Edel, der Scheiße frisst. (K)ein schöner Anblick. Schlingensief betont immer wieder, dass die Vergangenheit in seinen Zellen sei und jetzt müsse er seinen „inneren Göbbels abnutzen".

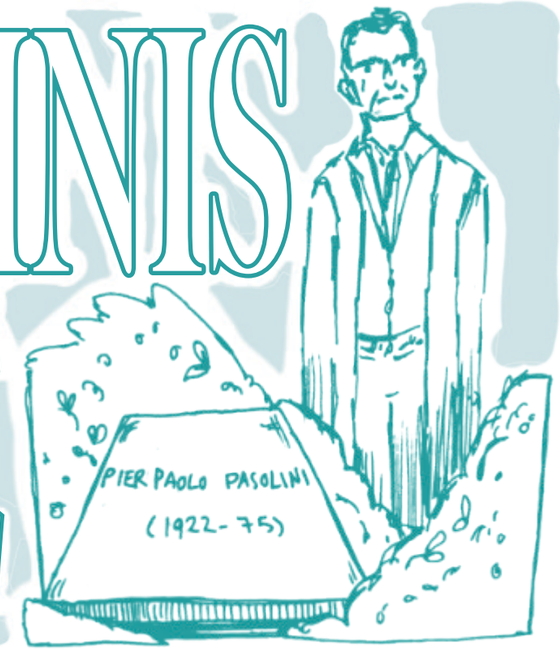
Es braucht kein Studium der Psychoanalyse, um zu sehen, dass die Bilder der Bunkeranlagen, in denen Schlingensief immerzu sucht, etwas an die Oberfläche holen wollen. Diese Bilder, die kommen von ganz unten. Genau das ist die Störung in dieser ICE-Landschaft, die Heimat heißt: Dass jemand die Naziuniformen rausholt und dass das eben nicht als Period Drama oder Kriegsfilm gekennzeichnet ist, irritiert uns in unserem bombensicheren Ordnungssystem, in dem Nazi-Filme immer nur zur Nazi-Zeit spielen, und die ist ja vorbei. Oder? Und dann ist am Ende die Schlingensief-Frage: wenn ich so schnell irritiert bin, wie sicher ist dann diese Ordnung, die ich für die Wahrheit halte?

Leute gingen, Leute schrien, Leute jubelten, Leute haben nachgedacht. Schlingensief hatte einmal umgerührt, damit dieser faule Teich, in dem wir sitzen, nicht kippt. Und dann kam doch Bewegung in eine Gesellschaft. Wo ist denn die Bewegung? Und hat Schlingensief das Land, das in seinen Filmen so verhasst aussieht, nicht noch viel mehr geliebt, als die, die es heute zu lieben meinen, hassen müssen?

2025 wurde Christoph Schlingensief ein Raum in der Neuen Nationalgalerie gewidmet. Ab dem 09. Oktober wird eine Ausstellung im Gropius Bau zu sehen sein. Titel: *Es ist nicht mehr mein Problem, macht eure Scheiße alleine.* ■

PASOLINIS ASCHE

FELIX ARMBRUSTER



Pier Paolo Pasolini wird im Jahr 1922 in Bologna geboren. Im selben Jahr übernimmt Benito Mussolini mithilfe faschistischer Paramilitärs – den squadristi, bzw. Schwarzhemden – die Macht in Italien. Kurz vor der Veröffentlichung seines letzten Films SALO – DIE 120 TAGE VON SODOM (1975) wird Pasolini unter bis heute ungeklärten Umständen ermordet. Sein Geburtsjahr ist auch das Geburtsjahr des italienischen Faschismus. Sein Todesdatum fällt mit der Veröffentlichung seines größten Skandalfilms zusammen, der ebenjenes Regime gnadenlos persifliert. Geburt und Tod sind bei Pasolini geradezu mystisch mit dem Faschismus verbunden – sein Leben stand im Zeichen fortwährender Kritik an ihm.

Die Rahmenhandlung des Films ist einfach: Im ehemaligen Regierungssitz der zweiten faschistischen Regierung – ein Marionettenstaat, in dem Mussolini mit Hitlers Unterstützung einen noch radikaleren Faschismus durchsetzen wollte – leben Vertreter*innen des untergehenden Regimes ihre Triebe hemmungslos an entführten Student*innen aus. Aus den ekelerregenden Handlungen voller Gewalt und Perversionen wird unter anderem eine Parabel und Analyse der faschistischen Diktatur insgesamt.

Bis heute gilt SALO – DIE 120 TAGE VON SODOM als einer der skandalösesten Filme in der Geschichte. Aber schon vor SALO war Pasolinis Leben durchzogen und geprägt von Skandalen. Als homosexueller Mann im italienischen Faschismus zu leben, macht zunächst seine bloße Existenz zum Skandal. Mit 28 Jahren wurde er wegen Verführung eines Minderjährigen angezeigt. Trotz Freispruch verlor er seine Stelle als Lehrer und wurde aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen. Erst im Anschluss begann sein Leben in Rom als Schriftsteller und Filmemacher. Auch in Rom soll er regelmäßig zum Jungenstrich gegangen sein, in dessen Nähe er letztendlich am Strand von Ostia ermordet wurde. Im Nachhinein ist schwer rekonstruierbar, ob die juristischen Vorwürfe gegen ihn teilweise lediglich Erfindungen einer zutiefst homophoben Gesellschaft waren. Schwul sein bedeutete noch deutlich mehr als heute, der Gesellschaft abtrünnig zu sein. Der Kirche war er nicht nur deshalb ein Dorn im Auge. Eine Dornenkrone aus Pappe in seinem satirischen Film LA RICOTTA (1963) wird Pasolini im Jahr 1964 zum Verhängnis. Wegen „Verunglimpfung der Staatsreligion" wird er zu 4 Monaten Haft verurteilt.

In einem Land, in dem „die Kontinuität zwischen faschistischem Faschismus und christdemokratischem Faschismus total und absolut ist", konnte ein provokant auftretender, schwuler, katholischer Kommunist wie Pasolini wohl kaum skandalfrei leben. Die britische Band Coil nimmt in ihrem Song *Ostia (The Death of Pasolini)* mit der Zeile „Killed to keep the world turning" auf die ungeklärten Todesumstände Bezug und schafft ihm ein Requiem. Sein Leben voller Widersprüche mündet in seinem Tod voller Widersprüche und hält ihn so am Leben.

Fabien Kunz-Vitali erkennt im „Skandal des Widerspruchs", ein Vers aus Pasolinis Gedicht *Gramscis Asche*, das „Mittel, um den Skandal der bürgerlichen politischen Praxis, ihren Zynismus, ihre Mut- und Ideenlosigkeit aufzuzeigen." In einer kohärenten Lebensführung wäre Pasolini wahrscheinlich als Lehrer in gutbürgerlichen Verhältnissen und hohem Alter gestorben. Coil hätte keinen Song und ich keinen Artikel geschrieben. Allein seine gelebte Homosexualität gefährdete bereits seinen Platz in der ruhigen und namenlosen Bürgerlichkeit. Die Hinweise auf seine pädophilen Vorlieben sind wohl zugleich Ursprung und Ausdruck dieser schicksalhaften Rolle. Es geht bei Skandalen nicht um Heldenverehrung, sondern um Beweglichkeit, Herausforderung von Kohärenz. Pasolini wandte sich gegen die Kohärenz der Bürgerlichkeit am Rande des Faschismus. Andere wenden sich mit auflagenstarken Veröffentlichungen stolz gegen die Grundsätze der demokratischen Gesellschaft. Skandale befeuern Diskurse. Bleibt zuletzt die Frage: Wem nützen sie? ■

Die Gegnerschaft eines Kinofilms derartig zu erzürnen, dass sie sich genötigt sieht, Mäuse und Ratten im Saal freizulassen und Stinkbomben während der Aufführung zu zünden, dessen können sich wenige moderne Filme rühmen. Doch im Jahr 1919 reichte dazu schon der Aufruf nach Akzeptanz für Homosexualität sowie die Darstellung eines Transvestitenlokals in Richard Oswalds Aufklärungsfilm ANDERS ALS DIE ANDERN aus, der dadurch wohl unbeabsichtigt zum Skandalfilm erwuchs. „Wenn man diese Schweinerei sieht!" ruft – ironischerweise – der Leiter der Polizeistelle für Filmzensur inmitten einer Aufführung, woraufhin Oswald abrupt den Film stoppt und ganz zu recht erwidert: „Wenn einer diesen Film als Schweinerei bezeichnet, so ist er selbst ein Schwein, Herr Professor Brunner!" Heutzutage nur noch als Fragment erhalten, schrieb er Geschichte als einer der erfolgreichsten aber auch kontroversesten Aufklärungsfilme der Weimarer Republik, was nicht zuletzt seinem Plädoyer für die Abschaffung des Paragraphs 175 gegen „widernatürliche Unzucht" (Verbot sexueller Handlungen zwischen Männern) zu verschulden war. Die Proteste gegen ANDERS ALS DIE ANDERN wurden schlussendlich so laut, dass nach 18 Monaten absoluter Zensurfreiheit im Jahr 1920 erneut die Filmzensur eingeführt, Oswalds Film verboten und seine Kopien vernichtet wurden.

ANDERS ALS DIE ANDERN ist auf Anteilnahme und Didaktik angelegt: Wir folgen dem Violinvirtuosen Paul Körner, der ein Verhältnis mit einem seiner Schüler eingeht und aus diesem Grund nach Erpressung und Verhaftung zu einem fatalen Ende kommt. Unterbrochen wird der Film von längeren Texttafeln, die Toleranz für und Natürlichkeit von Homosexualität beteuern. Oswalds Produktion brachte hierbei eine Besetzung zusammen, welche umstrittener kaum sein konnte: die skandalbehaftete Nackttänzerin Anita Berber, den populären Sexualwissenschaftler Dr. Magnus Hirschfeld (in der Rolle des Dr. Magnus Hirschfeld) und den exzentrischen Filmstar Conrad Veidt. Mit diesem, der durch sein Mitwirken an vielen von Oswald produzierten Aufklärungsfilmen bereits als Teil einer sexuellen Counterculture kodiert war, und von ANDERS ALS DIE ANDERN direkt hinein in die Rolle des androgynen und weißgeschminkten Somnambulen in Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) taumelte, war auch kein Ideal an heterosexueller Männlichkeit gegeben. In einer Zeit, in welcher es laut Kracauer ohnehin nicht gut um das männliche Subjekt zu stehen schien, brachte die filmische Darstellung schwuler Zärtlichkeit dieses wacklige Konstrukt wohl endgültig zum Einsturz. Während Oswalds sexualaufklärerische Filme durch reißerische Titel wie SÜNDIGE MÜTTER (1918) ohnehin schon unter der Kritik eines Sensationalismus standen, rückte er mit ANDERS ALS DIE ANDERN stärker in das Fadenkreuz rechtskonservativer und christlicher Blätter und Proteste, die mit antisemitischer Rhetorik Homosexualität als jüdische „Krankheit" betitelten, was auf die beiden Drehbuchautoren Oswald und Hirschfeld abzielte. Beteiligte am Film wurden vielfach bedroht und dieser als „Schund und Schmutz" diffamiert, es wurde während der Filmvorführungen gepfiffen, gebuht, sich lautstark beschwert, sowie in und vor den Kinosälen lautstark protestiert, wobei sich Homophobie und Antisemitismus immer weiter untrennbar vermischten. Die konservative Schmerzgrenze schien eindeutig überschritten, und nach Wiedereinführung der Zensur und dem Verbot des Films versuchte Hirschfeld leider vergeblich, eine gekürzte Fassung, eingebettet in seine dokumentarische Arbeit GESETZE DER LIEBE (1927), einem Publikum präsentieren zu dürfen.

Auch wenn ANDERS ALS DIE ANDERN nach der Zerstörung von Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft und seinen Bibliotheken durch die Nationalsozialisten – mitsamt der letzten vollständigen Kopie des Films – heutzutage nur noch in Teilen erhalten ist, bleibt er unverzichtbar für die Weimarer Kinogeschichte und die Homosexuellenbewegung – und einen Abstecher ins Internet Archive wert. Dann hoffentlich ohne Ratten oder randalierende Polizisten! ■



SPRING BREAKERS © Wild Bunch Germany GmbH THE BIRTH OF A NATION © Epoch Producing Corporation

Spring Breakers als Callback zu The Birth of a Nation

RASSISMUS



MADE IN USA

Zwei Filme, die Amerikas Abgründe aufzeigen, ob gewollt oder nicht. Einer markiert die Popularisierung des narrativen Kinos, der andere täuscht es links an, um dem Publikum seine Kritik subversiv zu füttern. In THE BIRTH OF A NATION (1915) verherrlicht Regisseur D.W. Griffith innerhalb eines Melodrams während des Bürgerkriegs den Ku-Klux-Klan und die vermeintlich friedlichen Südstaaten. Selten gab es eine größere Kluft zwischen moderner Form (die Parallelmontage ist noch in ihren Kinderschuhen) und rückständiger Ideologie im Kino zu sehen. Der Höhepunkt von Griffiths Mammutwerk präsentiert eine actiongeladene Parallelmontage, in der die zentrale Frauenfigur von radikalisierten, als vollkommen animalisch dargestellten Afro-Amerikaner-Stereotypen bedroht und von unserem weißen Helden gerettet wird. Währenddessen reitet der Ku-Klux-Klan siegreich in die Stadt ein und schlägt die aufsässigen POC-Gruppierungen (selbstverständlich alle in Blackface dargestellt) nieder.

Griffith wird später behaupten, sein Film hätte ein Aufruf zum Frieden sein sollen, die Rezeption seines Films legt jedoch etwas anderes nahe. Die Veröffentlichung war begleitet von bürgerrechtlichen Protesten und rassistischen Auseinandersetzungen – der Ku-Klux-Klan hatte nach dem Erfolg des Films mehr Mitglieder denn je zu verzeichnen. Über Jahrzehnte hinweg zementierte der Film durch seinen Erfolg die rassistischen Gesellschaftsstrukturen der USA. Menschenfeindlichkeit und Mainstream-Kultur waren hier besonders eng verflochten und bleiben es im amerikanischen Kino und Diskurs bis heute.

Und hier kommt nun der Berufstroll des US-Independent-Films ins Spiel. Harmony Korine bringt 2012 seinen Film SPRING BREAKERS in die Kinos. Doch die Form des Films sowie die hässlichsten Silberzähne aller Zeiten, getragen von James Franco als Alien, dürften dem ins Kino gelockten Publikum sehr merkwürdig vorgekommen sein. Die Partyszenen sind begleitet von Melancholie, verschwommenen Bildern, immer wieder wird mantraartig das Motto „Spring Break Forever" geflüstert, bis es all seine Bedeutung verloren hat. Auffällig ist jedoch vor allem eine Szene. Zu Beginn des Films sitzen unsere Protagonistinnen in einem dunklen Hörsaal, freuen sich schon auf die Ferien, tauschen sexuelle Andeutungen aus, scheinen gelangweilt. Im Hintergrund kann man jedoch das Thema der Vorlesung ausmachen: Die Ära der „Second Reconstruction" nach dem Zweiten Weltkrieg und der afro-amerikanische Kampf um Freiheit und Gleichberechtigung.

Am Ende des Films werden sie sich einem Überfall von Alien auf seinen ehemaligen Freund Archie, gespielt von Rapper Gucci Mane, anschließen, bei dem wie im Rausch POC-Menschen hingerichtet werden. Ku-Klux-Klan, jetzt neu mit Silberzähnen und neonfarbigen Masken. Die Gewalt, deren Teil sie sind, ist für sie nur ein weiteres Abenteuer, die notwendige Überschreitung einer „Frontier" (die ständige Grenzüberschreitung war immer schon ein Teil der amerikanischen Geschichte) in ihrer eigenen Entwicklung, für die zahllose POC-Menschen ihr Leben lassen müssen. Währenddessen fährt Selena Gomez nach Hause, sie hat sich als einzige nicht angeschlossen, ist Opfer und Täterin zugleich geworden. Ein hässlicher Wolf von einem Film im konsumierbaren Skandalfilm-Schafspelz ist SPRING BREAKERS geworden und Korine lacht sich mal wieder ins Fäustchen, sein Publikum schön an der Nase herumgeführt zu haben.

Party-Kultur und Gewalt fließen zu einem Abgrund zusammen, der die amerikanische Geschichte als das düstere Loch des Grauens begreifbar macht, der sie war und immer noch ist. Die Parallelmontage aus THE BIRTH OF A NATION wird hier invertiert. Man entfernt sich vom Tatort, statt zu ihm zu eilen. Die Retter waren immer schon die eigentlichen Täter, will Korine uns hier mitteilen, glaubt ihren Erzählungen und ihrer Form nicht. ■



2026 CINEMATE / Max Hamm



Dass viele Mainstream-Filme heutzutage ein beachtliches Budget in Social-Media-Marketing stecken, um Menschen vom Doomscrolling direkt in den Kinosaal zu locken, ist längst eine Normalität geworden. Oft stoßen die scheinbar verzweifelten Versuche, dabei neue Trends und Memes zu erzeugen, jedoch auf keinerlei Erfolg. Gerade Kampagnen zu großen Franchises wie Marvel oder Star Wars lassen sich meist mit nichts anderem als „cringe" betiteln.

Doch als Ende letzten Jahres Ryan Gosling als Astronaut begann, immer wieder in Feeds aufzutauchen, bahnte sich ein Gegenbeweis an. Project Hail Mary (2026) ist nicht nur einer der erfolgreichsten Kinostarts des Jahres, sondern auch der Originalfilm mit dem weltweit am häufigsten aufgerufenen Trailer.

Was das Marketing-Team zum Entfachen des Hypes geschaffen hat, lässt sich beinahe als eigenes Medienuniversum beschreiben. Ein Konsumerlebnis, das die Wände des Kinosaals transzendiert. Die offiziellen Accounts auf Tiktok oder Instagram komplett durchzuscrollen, ist zwar niemandem zu empfehlen (die Songs „I'm not an astronaut!" und „The sun is dying" hängen einem schon bald zum Hals heraus), bringt aber dann doch einige interessante Erkenntnisse:

Nimmt man all die auf Social Media verwerteten Clips zusammen, ist man bereits über einen Großteil der wichtigen Schlüsselmomente des Films bestens informiert. Trotz interessanten Beteiligten wie Sandra Hüller stehen Ryan Gosling und Rocky klar im Mittelpunkt, schließlich garantieren sie viele Likes. Gosling durfte für diesen Content noch einmal genauso viel Text lernen wie für den Film selbst, während sein steiniger Alienfreund vom Marketing ordentlich verbogen wurde, um als Maskottchen wirken zu können. Der Content ist von Höhen und Tiefen durchzogen: Hin und wieder lassen charmante Ideen wie das Nachstellen der Tanzszene aus La La Land (2016) mit Rocky positiv aufmerken, dann wiederum gibt es Ausrutscher wie das Fortnite-Crossover und generell eine Flutwelle an lauten Epic-Sounds, schnell geschnittenen Bildern und lobenden Worten mit wenig Substanz. Das Motto lautet Wiederholung, Überstimulierung und kommerzielle Kollaboration (Amazon, Lego, Skittles etc.).

Die massenhaften Reaktionen auf die Kampagne in den TikTok- und Instagram-Kommentarspalten zeichnen sich vor allem durch Einheitlichkeit und Vorhersehbarkeit aus. Es gibt unzählige Variationen des Absolute-Cinema-Memes mit Rocky, die Literally-Me-Thematik mit Gosling wird immer wieder hergeholt und „AMAZE AMAZE AMAZE" liest man überall. Auf X hingegen werden Theorien und Analysen ausgetauscht, Fanarts werden vom offiziellen Account unterstützt und die Community funktioniert für sich selbst, ohne immer wieder mit Marketing gefüttert werden zu müssen.

Stellt sich nur noch die Frage, wie sehr der Film überhaupt zu diesem Marketing passt. Einerseits ist der unaufhörliche Einsatz von lockeren Sprüchen eine klare Schwäche des Films und sorgt bereits für einen memehaften Charakter, andererseits steckt aber dann doch etwas mehr in der Geschichte. Es wird in jedem Falle deutlich, dass die gesamte Marketing-Kampagne, von deren Budget man wahrscheinlich einen weiteren Film hätte drehen können, Inhalt und Hintergrund des Films bis zum letzten Drücker ausquetscht. Was einem im tatsächlichen Kinosaal dann noch übrig bleibt, ist eine Zusammenfügung all der hochformatigen Schnipsel auf der großen Leinwand im Querformat, sowie ein paar vereinzelte Zusatzmomente, die selbst im gigantischen Kosmos der Marketing-Accounts keinen Platz gefunden haben. Ist man wieder zuhause, bietet das weite Internet dann wiederum einen hervorragenden Raum zum Austausch, und sei es nur ein Austausch eigens angefertigter Rocky-Sticker.

Project Hail Mary ist keineswegs der erste Film mit einem derartigen Social-Media-Hype. Man braucht nur ein Jahr zurück auf Ryan Cooglers originellen Vampir-Erfolg Sinners (2025) zu blicken. Nur ein paar Monate nach dem Astronautenfilm hätte man auch einen ähnlichen Artikel über den Horror-Hype rund um Obsession (2025) schreiben können. Was Project Hail Mary aber in Bezug auf Social Media so besonders macht, ist die Menge, der Aufwand und der Erfolg des offiziellen Marketings. Während bei anderen Filmen vor allem die Fan-Interaktion die Online-Präsenz eines Werkes pusht, wird man hier so viel mit offiziellem Content gefüttert, dass Teile des Kinoerlebnisses ständig auf kurzer Dopamin-Basis rekreiert werden. Ob man das dann als ermüdende Überstimulierung oder nette Zusatzunterhaltung abstempelt, bleibt jedem selbst überlassen. ■

LIEBER DEN DORN IM AUGE



MARLENE ALBERS

Das schwarz-weiße Historiendrama Rose (2026) von Markus Schleinzer wirkt auf der Leinwand, trotz Zeitverschiebung um ein paar Jahrhunderte, zum Anfassen nah. Befreit vom Staub der Geschichte bringt der Film eine naturnahe und gestochen scharfe Bildlichkeit hervor, sodass die Szenen auch ohne Farben atmen können und nicht in einer künstlerischen Ästhetik eingepfercht werden. Rose (Sandra Hüller) übernimmt während des Dreißigjährigen Krieges die Identität eines Soldaten, um in einem Dorf ein Erbe anzutreten. Die Erzählerin, die den Film mit schicksalsträchtigen Worten umrahmt, begleitet Rose auf ihrem Weg. Sie verheimlicht gegenüber den Zuschauer:innen nichts, weder das bevorstehende tragische Ende, noch die wahre Identität des Soldaten. Denn Rose ist eine Frau, die allein aus dem Wunsch nach Freiheit in die Hose gestiegen ist. Sandra Hüller spielt ohne viele Worte und mit einem halb gelähmten Gesicht. Trotzdem schafft sie es, eine gleichzeitig starke und robuste, aber auch fragile und verletzliche Person zu verkörpern.

Zu Beginn ist das größte Rätsel also schon gelöst, doch die Spannung verschwindet keinesfalls. Wir sind nun Kompliz:innen und es gilt die gefährliche Wahrheit vor der Dorfgemeinschaft zu verbergen. Die Existenz einer Erzählerin verdeutlicht: Hier geht es nicht um eine realistische Darstellung, sondern um eine subjektive Nacherzählung. Die Geschichte ist schon geschrieben, das Urteil schon gesprochen. Nun schauen wir zurück. Eine Tatsache, die dem wiederholten Schauen eine besondere Tragik und Schwere verleiht. Die Dorfgemeinschaft erscheint als unüberwindbare Wand, die sich vor Rose aufbaut. Im Vergleich mit den vielschichtigen Protagonistinnen Rose und Susanna (Caro Braun) wirkt die Dorfgemeinschaft flach und simpel gestrickt. Es herrscht vollständige Ablehnung und Intoleranz gegenüber dem Unbekannten. Diese Schwarz-Weiß-Schilderung des Konflikts lässt die restlichen Figuren zu Schablonen und Klischees verblassen. Umso farbenreicher blüht Caro Braun als Susanna neben Sandra Hüller auf. Spielt sie zu Anfang noch mit kindlicher Zurückhaltung die unmündige Braut, wächst sie schon bald über sich hinaus. Sie verankert den Film im emotionalen Wechselspiel zwischen der Freude über die neu gefundene Freiheit und der Angst, diese wieder zu verlieren. So erscheint Susanna als Personifizierung des Namens Rose. Sie entfaltet sich wie eine Knospe, die noch vor der vollen Blüte zurückgestutzt wird, um das geordnete Wachstum des Rosenstocks nicht zu stören.

„Wir sind gar nicht von Gott, wir haben uns nur ausgedacht und uns erfunden." Mit diesen Worten begründet Rose ihre Entscheidung, ihr Leben verkleidet als Mann zu bestreiten. Ihr natürlicher Wunsch nach Selbstbestimmung steht im Kontrast zum künstlichen Aufbau der Gesellschaft. Doch wenn Verkleidung und Verstellung die Voraussetzung für ein bisschen Freiheit sind, ist dies ein Armutszeugnis für jede Gemeinschaft. Es veranschaulicht die Verrenkungen, die wir auch heute noch eingehen, um akzeptiert zu werden. In aller Natürlichkeit des Films ist das Künstliche nicht die Erzählweise oder die Schwarz-Weiß-Ästhetik, sondern die Regeln, die sich die Menschen selbst auferlegen. Die Menschheit hat sich von ihrer Natur entfremdet. Was Markus Schleinzer hier neben viel Illusionismus und Romantik abbildet, ist das Korsett des menschlichen Zusammenlebens, das wir heute wie damals fest zugeschnürt halten. ■

BACK TO ONE

LEONEL WOLF

In der Reihe Back to One gehen wir auf Anfang. Wir alle fangen irgendwann irgendwo an. Doch unter welchen Umständen? Warum wollen wir zum Film? Was hat uns geprägt?



Foto: Philip Leutert

Nora Fingscheidt, 1983 in Braunschweig geboren, ist eine deutsche Regisseurin und Drehbuchautorin. Sie gehörte zum zweiten Jahrgang an Filmstudent*innen der filmArche e.V. und half beim Aufbau der selbstorganisierten Filmschule. Von 2008 bis 2017 studierte die Filmemacherin an der Filmakademie Ludwigsburg Szenische Regie. Während dieser Zeit drehte sie beispielsweise den Dokumentarfilm Das Haus neben den Gleisen (2014). Ihr Abschlussfilm Ohne diese Welt (2017) gewann unter anderem den Dokumentarfilmpreis beim Filmfestival Max Ophüls. 2019 erschien der dann vielfach ausgezeichnete Systemsprenger (2019). Daraufhin folgten die internationalen Produktionen The Unforgivable (2021) und The Outrun (2024).

Nach einem Email-hin-und-her trafen wir uns an einem Vormittag im Mai im roten Café der FU Berlin. Pralle Sonne, ein schattiger Raum, starker Kaffee und (für ein Unicafé glücklicherweise mal nicht abgelaufene) Hafermilch begleiteten unser Gespräch.

Hallo Nora, danke, dass du hier bist!

Klar, gerne! Zuerst mal, Back to One, das bringt mich auf jeden Fall zurück an die FU. Ich saß mit 20, 21 Jahren auch hier im roten Café. Da war es aber noch im roten Gebäude. Das war für mich eine total wichtige Zeit, da ich eigentlich schon wusste: Ich will Filme machen.

Ich wusste aber noch nicht, wie man Filme macht und habe erstmal an der FU angefangen, was, in Häkchen, „Vernünftiges" zu studieren. So habe ich Lateinamerikanistik im Hauptfach studiert und erst Psychologie und Jura, dann Politik und Publizistik in den Nebenfächern.

Ich habe dann, nach zweieinhalb Jahren, parallel zum Studium versucht, Kurzfilme auf die Beine zu stellen. Eines Tages gab es eine Szene, in der im Lateinamerika-Institut ein Professor im Unterricht einschlief. Ein Student hatte ein Referat über das Buch „100 Jahre Einsamkeit" gehalten. Ich saß in dieser Vorlesung, habe den Professor beobachtet und sah, wie sich seine Augen langsam schlossen. Ich konnte auch nicht richtig zuhören und dachte einfach: „Was mache ich hier mit meinem Leben?" Das ist falsch für mich. Dann habe ich beschlossen, nur noch Filme zu machen.

Kannst du dich daran erinnern, wann du das erste Mal für ein Projekt Personen inszeniert hast?

Wenn ich zurückblicke, dann habe ich in der Kindheit schon häufig meine Freunde inszeniert. Das kann man auf alten Hörspielkassetten hören. Das zum Film zu transferieren hat eine Weile gedauert. Ich habe in Braunschweig Abi gemacht. Die Idee wurde damals immer fixer, dass ich Filme machen will, obwohl ich noch nie auf einem Filmset stand. Ich habe dann erstmal nach dem Abi Praktika gemacht: eins bei einem Fotografen, dann ein längeres in einem Theater als Regie-Praktikantin.

Danach bin ich nach Berlin gezogen und irgendwann auf die filmArche in Kreuzberg gestoßen. Die schrieb ich erstmal an, doch erhielt keine Antwort. Also bin ich hingegangen. Die waren so: „Ja, komm rein." Und ich so: „Ja, ich will gern Filme machen, ich habe keine Erfahrung." Und die meinten: „Hier bist du total richtig!" Es war eine basisdemokratische, selbstorganisierte Filminstitution, in der jeder sich, mit dem was er mitbringt, einbringen konnte.

Die haben dann gesagt, dass der Regielehrgang schon laufen würde: „Wenn du hier einen Regielehrgang durchlaufen willst, musst du den selber aufbauen." Plötzlich fingen wir an, Ausschreibungen zu machen, um einen Regielehrgang mit Menschen zusammenzustellen. Ich habe dann Bewerbungsgespräche geführt, obwohl ich de facto noch nie an einem Filmset gestanden hatte. Es war völlig verrückt. 2004 hatten wir dann den Regielehrgang zusammen und konnten uns auch endlich auf unser Curriculum einigen.

Wie haben sich diese Jahre in der filmArche für dich angefühlt?

Das war natürlich total intensiv in alle Richtungen. Manchmal war es angsteinflößend und überfordernd. Manchmal war es total großartig und aufregend und ich habe auf jeden Fall sehr wenig geschlafen in den Jahren damals. Es haben sich da auch nicht alle so reingehängt wie ich. Ich glaub, ich habe da auch einfach einen Hang zu. Wenn ich was mache, dann will ich es auch richtig machen, zu 1000 Prozent. Das macht mir dann Spaß, wenn man Leute zusammenbringt und gemeinsam was schaffen kann. Und trotzdem ist der Druck an so einem Filmset natürlich extrem groß, und ich glaube mit Sicherheit waren meine ersten Filmerfahrungen für mich alle völlig überfordernd. Ich habe dann so 24 Stunden durchgeschnitten, irgendwie gar nicht mehr geschlafen und nur Kette rauchend versucht, diesen Kurzfilm zusammenzuschnibbeln; und dachte: So ist jetzt Filme machen.

Oder beim ersten Kurzfilm, der dann länger war als einen Drehtag und so viele Sachen nicht klappten, saß ich dann irgendwann in der Mittagspause heulend im Treppenhaus, weil ich eine Art Nervenzusammenbruch hatte. Die Nachbarin meinte dann nur, ob alles in Ordnung wäre und ob die vom Film mich schlecht behandeln würden und ich war so, „Ich bin die Regisseurin!", und saß da so in der Hoffnung, dass mich niemand findet. Ich weiß noch: Der damalige Beleuchter lief vorbei und dachte sich nur so: „Um Gottes willen. Wo sind wir denn hier gelandet..." Jetzt sind wir verheiratet und haben drei Kinder zusammen. Und wir lachen immer noch drüber.

Ich glaube mit der Zeit gewöhnt man sich auch an diesen Zustand der Überforderung und findet darin einfach durch die Erfahrung auch eine Freiheit. Es können auch durch Dinge, die nicht funktionieren, wunderschöne Sachen entstehen und manchmal Lösungen, die viel besser sind, als das, was man unbedingt haben wollte.

Um noch kurz aufs Drehbuchschreiben zu kommen. Gibt es da eine Methode für dich?

Ich funktioniere eher nicht so, dass ich für mich ganz alleine im stillen Kämmerlein ein ganz tolles Drehbuch schreibe, sondern die erste Fassung wird meistens ziemlich katastrophal scheiße.

Dann arbeitet man da dran und kriegt Feedback. Ich habe da meine drei, vier Leute, denen ich ganz doll vertraue, dass sie das auch abstrahieren können. Die sehen das Potenzial in einer Szene, die vielleicht noch total platt ist.

Du hast auch eine Ausbildung zum Schauspielcoach gemacht. Wie magst du es, zu inszenieren?

Es gibt Schauspieler*innen, die wollen ganz viel proben, weil die ganz viele Unsicherheiten haben, und es gibt andere, die sagen: „Nee, komm, wir machen einfach." Und es gibt welche, die wollen klar inszeniert werden, es gibt wieder andere, die wollen erstmal drei Takes spielen und danach komme ich rein. Ich habe jetzt inzwischen gemerkt: Die Kunst, die sie machen müssen, mit ihrem Körper, ihren Gefühlen und ihrer Fantasie, was zu erschaffen, was andere berührt, das ist ja was total Magisches. Kinder haben da noch einen Zugang zu, aber die meisten von uns sind viel zu verkopft. Schauspieler*innen müssen etwas, was sie immer wieder wiederholen, so herstellen, dass sie es jedes Mal so erleben, als wäre es das erste Mal. Davor habe ich so krassen Respekt, dass ich glaube, dass es das Wichtigste ist, sich zu fragen: „Was brauchen meine Gegenüber von mir, dass sie sich frei und sicher fühlen können, vor der Kamera?

Willst du noch etwas zu jungen Menschen sagen, die Filme lieben und anfangen wollen, in der Branche zu arbeiten?

Viel Glück, viel Spaß, passt gut auf euch auf. Das ist ein toller Beruf. Man braucht einen langen Atem. Selbst wenn man denkt, Leute sind über Nacht erfolgreich, stecken oft Jahre dahinter. Und man sieht eben oft nur die kurzen kleinen Erfolgsgeschichten und nicht das Scheitern, was auch dazugehört. Ich glaube, man muss schon realistisch sein.

Es läuft mal *so... (Nora beginnt, auf und ab eine Welle in die Luft zu zeichnen),* und dann läufts *so* und dann läufts *so* und dann läufts *so*. Und da versuche ich gerade hinzukommen: „Enjoy the ride, no matter where you are." Wie ein Surfer: Du surfst die Welle rauf und wieder runter.

Das habe nicht ich gesagt, das habe ich in einem Interview mit Chloé Zhao gesehen. Wenn man da hinkommt, dass man sagt, es läuft gerade richtig beschissen, alles kollabiert, das Projekt klappt nicht: „Ich möchte aus dem Fenster springen", dass man auch dann sagt: „Ja, und das ist das Leben und das lebe ich intensiv. Und das nehm ich halt mit." ■

Online unter freie-filmwerkstatt.de/cinemate findet ihr das komplette Interview auf sechs Seiten. Hier gehen wir u.a. noch mehr auf die Zeit in der filmArche ein, sprechen über das neue Umfeld an der Filmakademie Ludwigsburg, Dokumentarfilme, eine Dönerbude in der Schlesischen Straße und die Frage, inwiefern Filme die Welt verändern können.


SYSTEMSPRENGER (© Port au Prince)

plant based pictures?

Veganismus & Film

CLARA TAYSEN

Die Kombination von Veganismus und Filmaffinität ist in der Berliner Studibubble relativ schnell gegeben. Umso erstaunlicher ist es, dass bei einer genaueren Inspektion des eigenen heiß geliebten Indiefilmkanons, altehrwürdiger Klassiker oder auch des einfachsten Feelgood-Filmes Veganismus eigentlich so gut wie nie eine explizit positiv besetzte Rolle spielt. Wirklich. Stattdessen ist es nicht abwegig zu behaupten, dass pflanzenbetriebene Gehirne dazu verdammt sind, sich bei einem Großteil von Filmsichtungen in einer kontinuierlichen Schleife kognitiver Dissonanz bewegen zu müssen. Und ja, es ist im Gegensatz zu diversen häufig unterstellten Nährstoffmängeln tatsächlich ziemlich kräftezehrend, sich beispielsweise ikonische Szenen wie Jules' Burger-Monolog in PULP FICTION (1994) immer wieder mit der Alternative eines 'Beyond Meat Burgers' schön zu reden .

Trotz – oder gerade wegen – dieser Frustration lohnt es sich aber, die Zusammenhänge von Film und Veganismus einmal genauer unter die Lupe zu nehmen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit soll es hier darum gehen, veganfeindliche Shades in Filmen zu kritisieren, den mangelnden Tierschutz in den noch so abgekultetsten Filmproduktionen zu besprechen und der Frage nach einer 'veganen' filmischen Ästhetik nachzugehen.

Vegane Figuren: Karotten-Klischees und Comic-Relief

Will man eine Liste an veganen Filmfiguren erstellen, stößt man auch in diversen Reddit-Posts und Internet-Blogeinträgen schnell an seine Grenzen: Mehrfach fallen Namen wie Lisa Simpson oder Phoebe Buffet (die genau genommen Vegetarierinnen und nicht einmal Filmfiguren sind) oder es werden Nebenfiguren wie der Antagonist Todd Ingram aus SCOTT PILGRIM (2010) oder der Protagonist aus der 2023 unter dem Radar erschienenen Komödie PROBLEMISTA zusammengeklaubt.

All das ist für die Suche nach differenzierten filmischen Darstellungen von Veganer:innen relativ unbefriedigend, aber auch symptomatisch für die gesellschaftliche Verdrängung und von Vorurteilen geprägte Haltung gegenüber dem Veganismus. So zeigt sich die Spur punktueller humoristischer Seitenhiebe und uninspirierter Klischees gegenüber Veganer:innen im Film als deutlich ergiebiger: In dem so gut wie universell – und eigentlich auch von mir – geliebten Coming-of-Age Drama LADY BIRD (2016) kritisiert die Protagonistin ihren vegan lebenden Bruder, der keine tierischen Produkte isst, jedoch eine Vintage-Lederjacke trägt. Dabei steht jedoch nicht das Aushandeln einer veganen Lebensweise im Vordergrund, sondern der Veganismus des Bruders wird als performative Charaktereigenschaft aufgegriffen und soll einen Gegensatz zu Lady Birds ‚tatsächlich' konträrer Haltung bilden.

Das Klischee der performativen Veganer:in knüpft auch an den häufig humoristisch eingesetzten Seitenhieb auf eine scheinbar unbefriedigende vegane Ernährung an, in der vegan lebende Figuren sich eigentlich nur nach dem Verzehr von tierischen Produkten sehnen. Kaum jemand hat dies wohl je wieder so poetisch flach zusammengefasst wie Edward Cullen in TWILIGHT (2008): „My family... we think of ourselves as vegetarians. Cause we only survive on the blood of animals. But it's like... a human only living on tofu. It keeps you strong, but it never... fully satisfies."

Das Instrumentalisieren von Veganismus als Charakterschwäche und uninspirierte Tofu-Spitzen ziehen sich dabei frustrierenderweise durch die meisten Repräsentationen von Veganer:innen im Film. Diese wenigen und einseitigen Darstellungen führen dazu, dass die Realität veganer Identitäts- und Lebensentwürfe größtenteils unerzählt bleibt und negativ konnotierte Bilder von Veganer:innen kontinuierlich affirmiert werden. Zur filmischen Repräsentation von Veganer:innen lässt sich daher als erstes Fazit festhalten: Ich bin durchaus nicht wirklich satisfied.

Vegane Filmpraktiken: No animals were harmed

Springen wir nach diesem ernüchternden Befund einmal zu einer anderen Beziehung zwischen Film und Veganismus: Dem ‚Einsatz' von Tieren in Filmproduktionen. Seit den 1940ern ist in vielen Filmcredits das Label „No Animals Were Harmed" von der American Humane Association (AHA) zu finden, das seit 2004 auch markenrechtlich geschützt ist. Auslöser für eine strengere Überwachung des Tierschutzes an Filmsets war vor allem der öffentliche Aufschrei nach einem tödlich endenden Klippensprung eines Pferdes in JESSE JAMES – MANN OHNE GESETZ von 1939.

Es ist jedoch besorgniserregend, dass sich auch seitdem weiterhin Beispiele für die Misshandlung von Tieren am Set finden lassen, die für ihren Schockfaktor sogar gefeiert werden. Beispielsweise wurde in dem Revenge-Thriller OLDBOY (2003) für eine Szene vier lebendige Oktopusse von dem Hauptdarsteller Choi Minsik verzehrt, was dem Kultfaktor des Filmes jedoch keinen Abbruch tat, sondern sogar von Fans bewundert wurde. Dass ein derartiges Extrembeispiel bei der AHA durchfällt, ist wenig erstaunlich, jedoch steht auch das Label selbst in der Kritik, insbesondere wenn es um die Verschleierung der Verletzung von Tierrechten während des Drehs geht. So soll der Tiger in dem oscarprämierten Abenteuerfilm LIFE OF PI (2012) beim Dreh beinahe ertrunken sein. Dennoch wurde der Film aufgrund interner Beziehungen von der AHA wohlwollend ausgezeichnet.

All diese Beispiele zeugen letztlich von einer speziesistischen Dynamik, in der Menschen nicht nur über den körperlichen, sondern auch über den ästhetischen Nutzen von Tieren verfügen und diesen regelmäßig den eigenen künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen unterordnen. Veganismus beim Filmdreh würde vor allem bedeuten, diese Dynamik umzudenken: Der Einsatz von Tieren am Set und vor einer Kamera ist für diese immer dokumentarisch zu verstehen und bleibt mit realen Konsequenzen verbunden. Eine ästhetische Rezeption ist – so formal anregend sie auch sein mag – ein rein menschliches Interesse, das nicht prinzipiell über die Bedürfnisse von Tieren gestellt werden sollte.

Vegane Perspektiven: Ästhetik der Empathie

Wenn man sich die Frage nach möglichen ‚veganen' filmischen Perspektiven stellt, lässt sich vor allem eine spezienübergreifende Empathie als mögliche Grundlage einer filmästhetischen Annäherung beschreiben. Deutlich wird dieser Ansatz insbesondere in tieraktivistischer filmischer Arbeit, wie in den Dokumentationen DOMINION (2018) oder EARTHLINGS (2005) in denen die Sichtbarmachung von tierischem Leid und die damit eintretende Empathie im Vordergrund stehen.

Verfolgt man die Spur einer spezienübergreifenden Empathie weiter, lässt sich der filmische Kanon hier durchaus noch um einige Beispiele erweitert. Da wären zum einen Filme wie OKJA (2017), CHICKEN RUN (2000) oder BABE (1995), in denen Tiere als Sympathieträger dem Missbrauch der industriellen Tierhaltung entfliehen. Die hier häufig stattfindende ‚Vermenschlichung' von Tieren nimmt dabei eine durchaus ambivalente Rolle ein: diese ähnelt zwar weniger reiner Empathie – im Sinne eines echten Einfühlens in ein anderes Dasein – kann jedoch hochgradig emotional wirksam sein.

Auch der Tausch von Menschen und Tierrollen wird, vor allem im Horrorfilm, häufig als verstörendes Machtgefälle inszeniert: In The TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) wird eine Gruppe von Freunden im amerikanischen Niemandsland von einer kannibalistischen Familie tierähnlich gejagt und zerlegt. Die Vermenschlichung von Tieren und die tierartige Rolleneinnahme von Menschen bilden definitiv spannende Spuren, wenn es um die mögliche Inszenierung, aber auch Fallstricke spezienübergreifender Empathie geht. Und schließlich finden sich auch auf formaler Ebene immer wieder filmische Annäherungsversuche an Tierperspektiven: So versuchen Filme wie Cow (2021) oder EO (2022) die Lebensrealitäten von Nutztieren über ruhige und im Geschehen verankerte Kameraarbeit herzustellen.

Tritt man noch einen Schritt zurück, lässt sich sogar die filmische Rezeption als eigentlich affin zu der Idee des Veganismus auffassen: Das Einfühlen in fremde Perspektiven und emotionale Realitäten in der filmischen Rezeption deckt sich eigentlich mit den Grundannahmen des Veganismus.

Tofu gut, alles gut?

Diese schlaglichtartigen Einblicke in die Zusammenhänge von Film und Veganismus zeigen nicht nur auf, wie vielschichtig und intersektional diese Beziehung angelegt ist, sondern auch, wie viel Umdenken hier noch stattfinden kann und sollte. Explizit systemkritische vegane Fragen und Lebensentwürfe werden nach wie vor aus den meisten Narrativen verdrängt oder belächelt. Und leider setzt sich auch die reale Ausbeutung von Tieren in der filmischen Praxis beim Dreh fort und zeigt sich als Teil eines menschlich verinnerlichten Speziesismus.

Gleichzeitig ist das filmische Medium wie kaum ein anderes dazu geeignet, die Grenzen der eigenen Empathie herauszufordern und unser Bewusstsein für nichtmenschliche Perspektiven zu erweitern. Der zuletzt durchaus ambivalent rezipierte Sci-Fi Film DISCLOSURE DAY (2026) erweist sich hier doch formal als relativ produktiv: Als Film plädiert er für die empathische Kraft des menschlichen Daseins und lässt seine Protagonist:innen dabei unter anderem in die Augen von offensichtlichen CGI-Tieren blicken. Dabei werden diese explizit künstlichen Tiere aber eigentlich zu gelebter, konsequenter Empathie, die den Wunsch einer authentischen Ästhetik nicht über den Tierschutz durch den Einsatz von Tieren am Set stellt. Wenn sich Josh O'Connors Figur in diesem Moment noch als Flagship-Veganer geoutet hätte, wäre der Film vielleicht zu meinem vegan-certified Pick des Jahres geworden. ■

Der uniformierte Blick

Zwischen Copaganda und Kritik in The Perfect Neighbor

OSKAR SCHMERSCHNEIDER

Am 2. Juni 2023 wurde Ajike Owens in der US-amerikanischen Stadt Ocala von ihrer Nachbarin erschossen.

Noch bevor ein Urteil gefällt wurde, fuhr die amerikanische Regisseurin Geeta Gandbhir nach Florida, um mit den Filmarbeiten zum Fall zu beginnen. Owens war eine enge Freundin ihrer Schwägerin gewesen und das Projekt fungierte als persönliche Verarbeitung ihrer Trauer, welches kurz darauf von Netflix gekauft wurde. Nun befindet sich der Film The Perfect Neighbor seit fast einem Jahr auf der Streaming-Plattform.

The Perfect Neighbor verfolgt die Geschehnisse davor und letztendlich den Mord an Owens durch ihre offen rassistische und konfliktsuchende Nachbarin Susan Lorincz, welche sich über Jahre hinweg über Owens Kinder beschwert hatte. Schließlich erschießt sie Owens durch ihre eigene, verschlossene Haustür mit einem Schuss in die Brust. Während des Abspanns erfahren wir von dem Urteilsspruch anderthalb Jahre später, der Lorincz schuldig spricht.

Auch wenn Gandbhir den Film nicht diesem Genre zuschreibt, wirkt The Perfect Neighbor wie ein Versuch, die zunehmende True-Crime-Nachfrage der 2020er für aktivistische Zwecke zu nutzen. Narrativ ist der Film aufgebaut wie jede beliebige Doku/Podcast-Folge dieser Art. Beginnend mit einem Bild der Täter-Opfer-Dynamik nähert er sich beiden Parteien und deutet dabei ein blutiges Ende an, welches detailliert ausgekostet wird.

Wo der Film allerdings ausbricht, ist in der Bildlichkeit. Die große Mehrheit des Filmmaterials besteht aus Bodycam-Footage der lokalen Polizei, die den Fall untersuchte. Somit betrachten wir selten eine Aufnahme außerhalb des Polizei-POVs. Dieser schwingt als ein unparteiisches Pendel zwischen dem Haus von Lorincz und dem von Owens auf der anderen Straßenseite.

Der Film bedient sich ausgiebig der Informationen, die durch die örtliche Polizei und lokale Nachrichtensender bereitgestellt wurden; eine typische True-Crime-Problematik. Die moderierende Rolle der Beamten innerhalb des Narrativs lässt sie wie ein neutrales Staatsorgan wirken. Gerade bei einem Fokus auf rassistisch motivierte Gewalt ist eine neutrale Darstellung der Polizei fraglich.

Dabei hilft es nicht, dass der Film innerhalb eines US-amerikanischen Bodycam-Booms veröffentlicht wurde, welcher nach den Minneapolis-Protesten, bei welchen zwei Teilnehmer*innen starben, nur an Zuwachs gewann und bald zur einzigen Lösung für die Problematik Polizeigewalt wurde. Fernab davon, dass diese Methode Polizeigewalt nachweisbar nicht verringert, wird mit der Technologie auch zunehmend ein neoliberaler Überwachungsstaat der Techindustrie kreiert.

The Perfect Neighbor bildet den nötigen Consent für diese Gesetzgebungen. Immerhin hätten wir die Umstände des Mordes ohne dieses wachsame Auge an der Uniform nie gesehen. Gandbhir zeigt sich der Bodycam-Problematik bewusst. „Police bodycam footage is used to surveil communities of color in order to protect the police, so we wanted to flip that on its head and use it to show the point of view of this community.", beschreibt sie in einem Interview. Ob diese Intentionen im Endprodukt noch einsehbar sind, ist fraglich. Die Polizisten scheinen sich den Film hinweg über Lorincz lustig zu machen, für Owens und ihre Kinder einzustehen und am Ende für Gerechtigkeit zu sorgen. Online suchen sich Fans des Films in Kommentarspalten ihre Lieblingspolizisten aus.

The Perfect Neighbor erregt oberflächlich produktive Gefühle. Er kritisiert klar die „Stand-your-ground-Gesetze" der Vereinigten Staaten, appelliert in Textsequenzen für ein gerechteres Justizsystem und offenbart die rassistischen Motive der weißen Vorstadtbevölkerung. Auch Anti-Waffen-Untertöne lassen sich herauslesen. Echte Reaktionen junger Kinder zu sehen, die vom Tod ihrer Mutter erfahren, entzündet womöglich die Wut, die es benötigt, um die Bevölkerung zu agitieren, besonders unter einer zunehmend faschistischen Regierung, welcher kaum organisierter Widerstand entgegensteht. Doch ebenso amerikanisch ist die Kritik hier verwaschen durch die liberale Medienform des Streamings und durch die Polizeiperspektive.

Eine, zugespitzt, offen rassistische Nation wie die USA verdient einen besseren Protest. Bessere Bilder, aus den Augen der Opfer, und nicht aus der Perspektive des Staates. Protest, der nicht in den Sensationalismus des True-Crime-Trends fällt und Ajike Owens Tod zum Opfer von Vermarktung und Copaganda macht. ■

Die wahnsinnige Genialität von Southland Tales

DANIEL GISKE

2026 ist ein besonderes Jahr für Richard Kelly. Nicht, weil dieses Jahr endlich ein neuer Film von ihm rauskommt, sondern weil gleich zwei seiner Filme ein schönes, rundes Jubiläum feiern. Der eine Film ist Donnie Darko (2001): Jake Gyllenhaal, Teenage Angst, Zeitreisen, Hasenkostüme – kennt man, liebt man. Dieser Film wird dieses Jahr 25. Den anderen wollen viel zu viele vergessen und viel zu wenige als Meisterwerk anerkennen: Southland Tales (2006). Dwayne Johnson, Medienzirkus, erneut Zeitreisen, The Killers – kennt man, aber liebt man leider weniger. Dieser Film feiert dieses Jahr sein 20-jähriges Bestehen. Ich bin einer der viel zu wenigen, die darauf anstoßen wollen. In diesem Sinne: Here's to pimps who don't commit suicide!

Wie beschreibe ich Southland Tales, ohne zu viel zu verraten? Man muss sich einen jungen Wahnsinnigen vorstellen, der komplett in seiner eigenen Realität lebt und die Außenwelt nur dann zu sehen bekommt, wenn er mal kurz aus dem Fenster schaut. Gleichzeitig hat dieser Verrückte einen IQ von 200 und auf seine eigene Art und Weise den kompletten Durchblick. Dieser Wahnsinnige macht einen Film, in dem er ohne Rücksicht auf Verluste alles, was in seinem durchgeknallten und zugleich wunderschönen Kopf vor sich geht, auf das Publikum loslässt. Southland Tales textet dich zweieinhalb Stunden zu, will alles loswerden, was ihm auf dem Herzen liegt und ist dadurch anstrengend und in seiner Aufrichtigkeit zugleich seltsam berührend.

Die ersten zwei Minuten lassen kaum erahnen, was einen da erwartet: 4. Juli, Heimvideo-Aufnahmen, Suburbs, glückliche Familien und dann ein plötzlicher Atombombenanschlag. Direkt im Anschluss überlädt uns Justin Timberlake mit Informationen über den Beginn des 3. Weltkriegs, einer neuen Energieressource, die zugleich bewusstseinserweiternde Droge ist, dem Rechtsruck, Neomarxisten und gefühlt zehn weiteren Dingen. Die ersten zwei Minuten sind das erste und letzte Mal, dass man als Zuschauer echte Menschen zu sehen bekommt. Danach kommen nur noch überspitzte, gegen den Strich besetzte Karikaturen: Dwayne Johnson, der einen Actionstar darstellt, sich dabei aber wie ein Mr. Bean mit sozialen Ängsten durch den Film bewegt. Sarah Michelle Gellar, die eine Pornodarstellerin, Moderatorin, Drehbuchautorin, Popsängerin („Teen horniness is not a crime") und Energydrink-Herstellerin in einem spielt. Justin Timberlake als melancholischer, irrer, vom Irak-Krieg traumatisierter Off-Erzähler, der das Ende der Welt prophezeit. SNL-Star Jon Lovitz, der zeigt, wie beängstigend er eigentlich auch sein kann, und viele mehr...

Southland Tales ist anstrengend, aber es ist nicht „siebeneinhalb Stunden in schwarzweiß gefilmte Kühe"-anstrengend wie Béla Tarr, es ist eher „man erzählt in zweieinhalb Stunden das, was eigentlich nichtmal für 'ne HBO-Miniserie reicht"-anstrengend. Nebenhandlungen, die verworrener nicht sein könnten. Verschwörungen. Überlappungen. Ein Film-im-Film, der das Ende der Welt prophezeit. Dwayne Johnson, der eine Amnesie hat und zwischen Rollen pendelt. Eine Zeitreisen-Auflösung, die man sich mindestens drei Mal ansehen muss, um sie zu verstehen. Es ist viel!

Der Medienwissenschaftler Steven Shaviro attestiert dem Film eine „deeply moving sincerity" – und Wissenschaftler:innen zu berühren ist wahrlich eine Leistung. Tatsächlich ist Southland Tales ein Film, der unfassbar karikaturesk und lächerlich ist, aber gleichzeitig inszeniert er seine verrückte Welt mit einem Pathos und einer Gravitas, die sich seltsam berührend und sich – nun ja – „sincere" anfühlt. Justin Timberlake hat einen Trip und lipsynct, umgeben von Marilyn-Monroe-Lookalikes, 'All These Things I've Done' in die Kamera: „I've got soul but I'm not a soldier." Es ist absurd, lächerlich und gleichzeitig liegt darin eine einnehmende Verletzlichkeit.

Southland Tales ist ein Film, der eine Welt zeigt, die komplett drüber ist und sich zugleich fragt, ob darin nicht doch so etwas wie Wärme, Echtheit oder irgendetwas liegt, wofür es sich zu kämpfen lohnt – und diese Suche nimmt er auf eine fast schon religiöse Art und Weise ernst. ■

Geisterkinos

DENNIS YILDIZ

Backrooms der Kindheit

Das Kino Sojus im Herzen Marzahns ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Geisterkino. Seit 20 Jahren geschlossen und mittels Stahlplatten an der Fassade verschlossen, ist dieses 1€-Kino nicht mehr als ein Relikt vergangener Tage, welches man auf dem Weg zur Bahn nicht mal mehr bemerkt. Doch oberhalb der graffitiverzierten Stahlverkleidung, unterhalb des Daches ist dieses eine Fenster seit 20 Jahren offen. Immer, wenn ich diese Fenster sehe, muss ich an meine Kindheit denken. Ich erinnere mich an das Foyer, Werbung für JIMMY NEUTRON (2002) und HAUS DER 1000 LEICHEN (2003). Die Filme liefen etwas später als in anderen Kinos. Oft war ich im LeProm S-Bahnhof Marzahn, heute UCI am Eastgate. STAR WARS THE CLONE WARS (2008), DADDY OHNE PLAN (2007) und LEG DICH NICHT MIT ZOHAN AN (2008). Ich erinnere mich an die Rolltreppe zum Foyer, den roten Teppich, eine Spider-Man Statue und viele Kassen, an denen man Popcorn kaufen konnte.

Seit 2021 habe ich eine Yorck Unlimited Karte und war mehr als 400 Mal im Kino. Mehrere Male im Open-Air und oft in Indiekinos wie dem Filmrauschpalast und den Hackeschen Höfen.

2025 kam der neue FANTASTIC FOUR (der mit Pedro Pascal) raus und lief nicht in den Programmkinos. Ein Atze schlug vor, ihn in den Spreehöfen in Köpenick zu sehen. Das Kino seiner Kindheit. Ein Mainstreamkino. Es war Abend und wir saßen zu dritt alleine in einem Saal für knapp 150 bis 200 Leute. Mit 3D-Brille. Deutsche Synchro. Auf dem Weg zum Klo fühlte ich mich unerwartet einsam zwischen all den Postern zu Filmen wie JURASSIC WORLD REBIRTH (2025) und FREAKIER FRIDAY (2025) und den scheinbar leeren Kinosälen. Ich hatte Lust auf Nachos, aber ich wollte den einzigen Mitarbeiter dieses Großraumkinos nicht in seiner Ruhe stören. Nach dem Film sitzen wir bei ein paar Bieren am Wasser. Der eine Atze erzählt von seiner Masterarbeit. Der andere vom Astra Filmpalast, einem Kino, wo er sich viel wohler fühlt als in den Yorck-Kinos. Hier hat er seine Ruhe. Inzwischen geht er auch gerne mit seiner Partnerperson ins Cineplex Neukölln. Das Popcorn ist besser, die Filme herzlicher und die Sitze bequemer. Wir reden nicht viel über FANTASTIC FOUR.





Paar Wochen Wochen später will ich mal wieder ins UCI am Eastgate gehen. Die Bahn fährt nicht. Ich muss rennen. Hoffentlich wird es noch gute Plätze für die 18:45-Vorstellung von GOOD FORTUNE (2025) mit Keanu Reeves geben. Ich fahre die Rolltreppe hoch und blicke durch das leere Foyer meiner Kindheit mit dem roten Teppich. Zwei Mitarbeiter scherzen an der einzigen offenen Snackkasse. Die restlichen liegen im Dunkeln. Nachos mit Käse. Der Klassiker. Kostet eine halbe Niere, weswegen ich mir das Getränk spare. Wohlwissend, dass ich noch eine Mate im Rucksack habe. Auf dem Weg in den spärlich gefüllten Kinosaal (war es Saal 4 oder 8?) erblicke ich Spider-Man. Mich überkommt ein eigenartiges Gefühl. Der Raum weitet sich. Ich schaue um mich durch die Leere. Plötzlich denke ich an das offene Fenster vom Sojus. Ich denke an all die Filme, die ich damals geschaut habe, die ich heute nicht mehr schauen würde. Filme, die nicht anspruchsvoll genug sind, die nicht in ein 19,90€ Arthaus-Kinoabo und eine Letterboxd Top 4 passen. An all die Filmreihen in Berlin, die mir einen anspruchsvollen, vielfältigen Blick auf die Filmgeschichte aufzeigen. An die sperrigen 2 bis 3 Stunden-Filme. An Filme von Bedeutung. Filme von Wert.

Plötzlich reißt mich das Geflüster der Leute im Saal wieder in die Realität zurück. Während sich das Popcornrascheln mit der deutschen Synchro mischt, esse ich unbeholfen meine Nachos.

GOOD FORTUNE bekam 3 Sterne und einen frechen One-Liner auf Letterboxd. ■















Fotos: Anastasia Kowalenko

YANN ELIAS REDLITZ

Nach dem Abspann

Wohin verschwinden unsere Festivalfilme?

Wer in dieser Stadt Filme liebt, lebt in einem seltenen Überfluss an Programmkinos, Festivals und Premieren. Trotzdem kennen wir alle das Gefühl, einen Film auf einem Festival zu sehen, ihn zwei Jahre später jemandem empfehlen zu wollen und festzustellen, dass er nirgends auffindbar ist. Der Film war gut, aber er ist trotzdem weg. Zwischen dem Festivallauf und den Katalogen der großen Streamingdienste liegt ein Loch, und in dieses Loch fallen ausgerechnet jene Filme, die es verdient hätten, gefunden zu werden. Dabei war 2025 ein gutes Kinojahr, mit 91,9 Millionen Tickets und 27,4 Prozent deutschem Marktanteil, dem höchsten Wert seit fünf Jahren (FFA-Kinobilanz, Februar 2026), auch wenn ein beachtlicher Teil davon auf Das Kanu des Manitu zurückgeht. Nur verschwinden nicht die großen Kassenerfolge, sondern jene Festival- und Independent-Filme, die nach dem letzten Abspann nirgendwo mehr auftauchen, und die vielen Produktionen, die es gar nicht erst auf eine Leinwand schaffen.

Natürlich gibt es gute Adressen, die ich selbst nutze und schätze. *MUBI* pflegt seinen kuratierten Katalog, *Sooner* sammelt europäisches Arthousekino, *filmfriend* steckt in Berlin im Bibliotheksausweis und *ARTHAUS+* streamt über 450 Titel. Aber alle teilen ein Grundprinzip: Eine Redaktion oder ein Rechtekatalog entscheidet, was hineinkommt, und wer einen Film gemacht hat, wartet wieder darauf, dass jemand anderes „Ja" sagt. Die Gatekeeper haben neue Namen bekommen, aber die Gates stehen noch immer.

Und die Plattformen, die einmal eine freie Vertriebslogik versprochen haben, liefern inzwischen eine Bilanz, die sich wie eine Abrissliste liest. *Vimeo*, lange die Heimat des unabhängigen Films im Netz, wurde 2025 für 1,38 Milliarden Dollar an den Mailänder App-Konzern Bending Spoons verkauft und entließ im Januar 2026 einen erheblichen Teil der Belegschaft (TechCrunch, 22.01.2026). *Pantaflix*, der deutsche Versuch, den Matthias Schweighöfer mitgegründet hat, stellte seine Streaming-Plattform zum 1. Januar 2024 ein, und der US-Vertriebsdienst *Distribber* brach 2019 zusammen, ohne dass die Filmschaffenden ihre Auszahlungen erhielten. Selbst *MUBI* verlor 2025 laut Wall Street Journal rund 200.000 Abos, nachdem 63 Regisseur:innen in einem offenen Brief die Verbindungen des Investors Sequoia Capital zur israelischen Rüstungsindustrie kritisiert hatten. Und der *Letterboxd Video Store*, im Dezember 2025 mit neun Titeln gestartet, bleibt für deutschsprachige Produktionen ohne US-Verleih unerreichbar.

Bleibt der Festivalweg, der gern als Königsweg erzählt wird. Der Filmdaten-Analyst Stephen Follows hat über 4.631 Festivals erhoben, dass eine Einreichung je nach Frist 30 bis 55 US-Dollar für einen Kurzfilm und 47 bis 87 US-Dollar für einen Langfilm kostet. Wer in die Breite einreicht, ist schnell bei einem drei- bis vierstelligen Betrag, ohne jede Garantie. Wer durchkommt, hat eine schöne Premiere, ein Laurel fürs Plakat und danach dasselbe Problem wie vorher: keinen Ort, an dem der Film dauerhaft sichtbar bleibt und vielleicht Geld einbringt.

An dieser Stelle das angekündigte Geständnis: Ich beobachte das nicht neutral. Ich zähle mich zu jenen unabhängigen Filmschaffenden und baue an einer Plattform-Antwort auf genau dieses Loch. Sie heißt *HARDCUT*, kommt aus Berlin und ist für den Indie-Film, was Bandcamp für die Musikbranche ist. Filmschaffende laden ihre Filme selbst hoch und steuern ihre Distribution. Bei jeder Leihe geht der größere Teil des Preises an sie, *HARDCUT* behält eine Marge, und beides steht offen in den Bedingungen statt im Kleingedruckten. Die Lehre aus *Distribber* ist für mich nicht, dass niemand Geld in der Hand haben darf, sondern dass jede Plattform sagen muss, was sie hält, wie lange sie es hält und was passiert, wenn sie es nicht mehr kann. *HARDCUT* öffnet jeden Besuch wie ein Online-Programmkino. Ein kuratiertes Programm der Woche nimmt einem die Wahl ab, dahinter liegt der sortierbare Katalog mit Double-Bills, Shorts-Programmen und thematischen Reihen. Öffentlich soll *HARDCUT* zur Berlinale im Februar 2027 starten. Bis dahin läuft unsere Beta-Phase, zu der alle als Testende eingeladen sind. Das Projekt ist kein Tech-Unicorn, sondern auf eine schmale Plattformmarge gebaut. Wer Filme macht, kann sie hochladen und den eigenen Anteil behalten. Wer Filme liebt, findet sie hier, auch zwei Jahre nach dem Festival noch. ■

MAX HAMM

Ein Berlinalefilm hat meinen Kurzfilm ABGEKUPFERT!



Spätestens, als John Turturro vor mir auf dem Überwachungskameramonitor aufflackerte, musste ich einen ungläubigen Schrei unterdrücken.

Ich saß am letzten Tag der Berlinale in einer der letzten Vorstellungen. Nachdem ich die ganze Festivalausgabe bisher schmählich vernachlässigt hatte (die Redaktion macht das schon für mich, dachte ich, ich les mir dann den Festivalreport auf dem CINEMATE-Instagram durch), zog es mich dann doch noch in diesen einen Film, über den ich gute Letterboxd-Reviews gelesen hatte. Als sich die Storyline von The Only Living Pickpocket in New York dann vor mir entfaltete, wurde mir klar, weshalb ich mich so sehr zu diesem Stoff hingezogen gefühlt hatte: GENAU DIESEN FILM HABE ICH VOR DREI JAHREN SELBST GEDREHT.

In A Day In The Life (2023) von Max Hamm (mir) lebt der analphabetische Taschendieb Olliver Tannenbaum (Paul Hamm, mein Bruder) ein Parallelleben zum Rest der Stadt (Berlin). Tagtäglich verdingt er sich als Taschendieb in der U-Bahn, um das Diebesgut bei seinem Hehler (Paul Hamm, aber mit falschem Vollbart) zu verscherbeln. Als er eines Tages einen Koffer voller streng geheimer Dokumente stiehlt, wird klar, dass er sich mit den Falschen angelegt hat (einem mysteriösen Geheimdienst). Diese finden über die Überwachungskamera-Aufzeichnungen heraus, dass er es war, und eine verhängnisvolle Verfolgungsjagd durch die ganze Stadt beginnt.

In The Only Living Pickpocket in New York (2026) von Noah Segan wiederum lebt der Technikinkompatible Taschendieb Harry (John Turturro) ein Parallelleben zum Rest der Stadt (New York). Tagtäglich verdingt er sich als Taschendieb in der U-Bahn, um das Diebesgut bei seinem Hehler (Steve Buscemi) zu verscherbeln. Als er eines Tages einen geheimen USB-Stick stiehlt, wird klar, dass er sich mit den Falschen angelegt hat (einer mächtigen Familie). Diese finden über die Überwachungskamera-Aufzeichnungen heraus, dass er es war, und eine verhängnisvolle Verfolgungsjagd durch die ganze Stadt beginnt.

A Day in the Life (2023) auf YouTube

Es war unglaublich. Eine derart spezifische Story, so dreist kopiert! Einige tonal bedingte Unterschiede gab es natürlich schon, so hat John Turturro zum Beispiel eine komplett gelähmte Ehefrau und eine Tochter, die nicht mehr mit ihm spricht, während Oliver lediglich einen bösen Zwillingsbruder namens Wolliver hat (Paul Hamm, im schwarzen Ledermantel), der aber eigentlich komplett irrelevant für die Story ist. Und auch unser Budget von sage und schreibe zwei Euro fünfzig unterscheidet A Day In The Life natürlich von seinem doch etwas professioneller produzierten Zwilling. Doch die Ähnlichkeit ist zu groß, um sie von der Hand zu weisen. Die Überwachungskameraszene ist fast eins zu eins übernommen, mein Gott! Und wenn mein Film seit drei Jahren öffentlich auf YouTube zu finden ist, lässt das doch nur einen Schluss zu: dreisten, gemeinen, feigen Ideen-Taschendiebstahl! Oder?

Hm. So gerne ich glauben würde, dass Regisseur und Hollywoodschauspieler Noah Segan vor Jahren über meinen 25-minütigen deutschen Comedykurzfilm gestolpert ist und sich davon inspiriert gefühlt hat, das Gleiche mit John Turturro zu machen, besonders wahrscheinlich klingt das nicht.

Vielmehr glaube ich, und das ist mindestens genau so interessant, dass die Story eben ein Produkt ihrer Zeit und ihres Kontextes ist. Noah und ich wuchsen beide in einer Großstadt mit prominenter U-Bahn auf, haben mit New Hollywood, Coen Brothers und Nouvelle Vague wahrscheinlich ähnliche filmgeschichtliche Vorbilder gehabt und fanden im analphabetischen, oder, weniger symbolisch, technikverweigernden Routinetaschendieb den gleichen Außenseiter-Antihelden, der einer durchdigitalisierten konformkapitalistischen Gesellschaft entgegengesetzt werden muss. Segan bedient das Genre, ich parodiere es – die Bilder bleiben die gleichen.

Wenn The Only Living Pickpocket im Oktober in die Kinos kommt, werde ich also nicht leberwurstig zum Boykott aufrufen. Stattdessen rate ich, davor einmal A Day in the Life zu schauen. Also quasi das Buch zu lesen. ■

Dr. Cinemate

Sprich Dich aus...

"Mein Leben geht den Bach runter, was soll ich tun?"
(Anonym, 24)

Erstmal Yorck-Unlimited abschließen.

"Ich habe zum Geburtstag eine IMAX-Kamera bekommen, soll ich damit drehen oder ist das zu abgehoben?"
(Chris, 56)

Nein, hau die bitte sofort wieder weg und ruf deine Familie an!

"Wie viel Altersunterschied in einer Beziehung ist ok? Nehmen wir einfach mal an, er ist 109 und ich bin 17...ist das illegal? Er hat sich wirklich gut gehalten..."
(Bella, 17)

92 Jahre Altersunterschied ist schon nicht wenig und mit Sicherheit in deinem Alter illegal. Gut, dass deine Frage rein hypothetisch ist oder? Oder???

"Ich habe irgendwie eine Nacktszene mit einer 13 jährigen gedreht und sie dabei oben ohne gezeigt. Jetzt sind alle sauer auf mich. Was kann ich tun?"
(Wim, 81)

Das ist eine schwierige Situation. Vielleicht solltest du Chef der Berlinale werden und einfach verkünden, dass Film nicht politisch ist.

"Ich bin unglücklich in meine Kollegin verliebt, hast du einen Rat für mich?"
(Bärchen, 29)

Also da hilft nur eine gewaltige Prise Projektion: Sei dir einfach bewusst, dass die ganze Welt ungerecht und gegen dich ist, obwohl du eigentlich die beste Wahl für sie wärst, auch wenn du relativ basic und lowkey grenzüberschreitend bist. Dann hol dir in einem obskuren Laden einen Zauberstab und wünsch dir einfach, dass sie dich über alles andere auf der Welt liebt und du wirst deine Lektion-, äh deine Traumbeziehung bekommen.

"Hey, mein Freund Paul hat in letzter Zeit einen kleinen Gottes-komplex entwickelt und hält sich für den Messias. Was kann ich als seine Partnerin da machen?"
(Chani, 18)

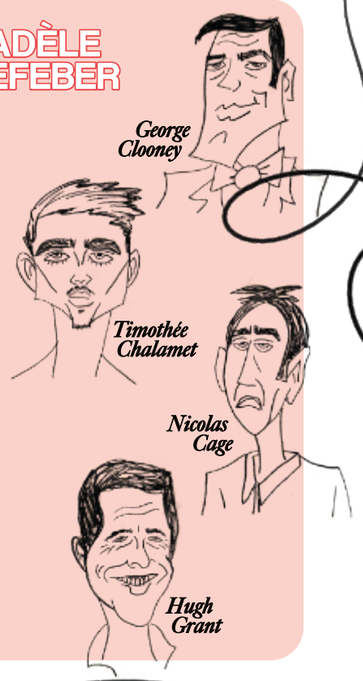
Ich kann verstehen, dass dich das stört. Vielleicht würde ein wenig Qualitätszeit eurer Beziehung gut tun? Vielleicht ein entspannter Abend in der Oper oder im Ballett?

"Ich brauche Hilfe: Was ist die perfekte Letterboxd Top 4, um als ein Filmnerd durchzugehen, der aber nicht zu prätentiös ist?"
(Wolfgang, 37)

Ok: Erstmal Hände weg von Vertigo, Fight Club oder jeglichem Godard-Film. Sei unerwartet und nimm eine B-Movie Perle mit rein, einen nischigen Film von einem europäischen – vorzugsweise italienischen – Regisseur der 60er den niemand (auch du) je gesehen hat, auf jeden Fall etwas Female-Represantation (Varda, Sciamma oder Alice Rohrwacher) und dann noch eine Prise Nostalgie wie Star Wars IV, Spirited Away oder der Herr der Ringe (ABER AUF KEINEN FALL HARRY POTTER!!!).

WHO DUNNIT?
scandalous edition

CLARA TAYSEN ADÈLE LEFEBER



Sorgte für Aufsehen, da er im Bieterwettstreit mit Leonardo DiCaprio einen T-Rex-Schädel für 276.000$ erwarb, der jedoch illegal importiert worden war.

Wurde kurzzeitig verhaftet, weil er in der Öffentlichkeit einen Blowjob bekam.

Hatte jahrelang ein zahmes Hängebauchschwein als Haustier. Er nahm dieses sogar in Hotelsuiten mit und es durfte in seinem Bett schlafen.

Äußerte sich in einem Interview abwertend gegenüber Ballet und Oper und erhielt dafür einen gewaltigen Shitstorm.

GUESS THE BACKROOMS
IN WELCHEN FILMEN KOMMEN DIESE RÄUME VOR?

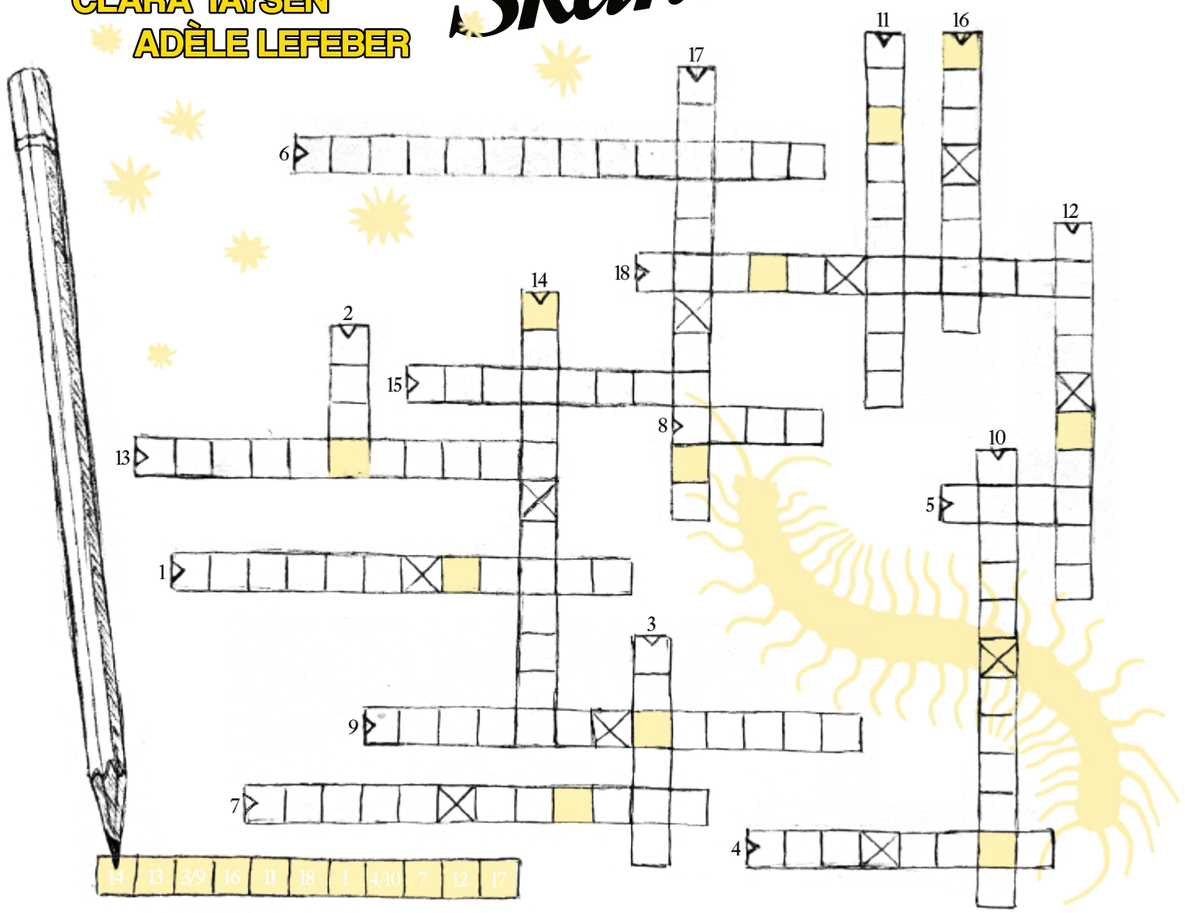
CLARA TAYSEN



Kreuzworträtsel

Skandal!!!

VEE VORONTSOV
CLARA TAYSEN
ADÈLE LEFEBER



1. Diese bisexuelle Ikone verkörperte sowohl Dr. Caligaris Somnambulen als auch die erste offen schwule Figur der Filmgeschichte
2. Pasolinis letzter und umstrittenster Film, vor dessen Kinostart er brutal ermordet wurde
3. Die am längsten laufende deutsche queere Filmreihe
4. Während der Dreharbeiten zu diesem Horror-Klassiker aus dem Jahr 1976 kam es zu einer Reihe mysteriöser Todesfälle
5. Anzahl der Regisseurinnen, die einen Oscar gewonnen haben
6. Leonardo DiCaprio ist dafür bekannt, dass er ausschließlich Frauen unter diesem Alter datet
7. Der männliche Hauptdarsteller der Shades-of-Grey Reihe
8. Anzahl der Human Centipede-Filme
9. Für diesen Film wurde Mark Wahlberg mit einer Penis-Prothese ausgestattet
10. Wegen eines Kannibalismusskandals trat dieser Schauspieler aus der Öffentlichkeit zurück
11. In diesem Sci-Fi-Film vollzieht Jane Fonda einen Striptease in der Schwerelosigkeit eines Raumschiffs
12. Dieser Schauspieler verpasste dem Oscar-Moderator Chris Rock vor laufender Kamera eine Ohrfeige
13. Francis Ford Coppola verkaufte sein Weingut, um diesen Film zu finanzieren
14. Werner Herzogs Erzfeind
15. Der umstrittene Regisseur, dessen zweite Frau von der Manson-Familie ermordet wurde
16. Der Hauptdarsteller dieses Films aus dem Jahr 1994 wurde am Set durch einen Schuss aus einer Requisitenwaffe getötet
17. Diese Schauspielerin wurde 2001 wegen Ladendiebstahls von Designerkleidung festgenommen
18. Sein Badewasser wurde von Barry Keoghan getrunken

KREUZWORTRÄTSEL: 1. Conrad Veidt 2. Salo 3. Mongay 4. The Omega-Drei 6. Fünfundzwanzig 7. Jamie Dornan 8. Drei 9. Boogie Nights 10. Armie Hammer 11. Barbarella 12. Will Smith 13. Megalopolis 14. Klaus Kinski 15. Polanski 16. The Crow 17. Wynona Rider 18. Jacob Elordi

BACKROOMS: (Von oben nach unten) Spalte 1: Lost in Translation, Trainspotting, Das Cabinet des Dr. Caligari, American Psycho, Spalte 2: Toy Story 2, Conclave, 2001: A Space Odyssey, Spalte 3: The Shining, The Lord of the Rings 1, Twin Peaks

ROSA-VON-PRAUNHEIM-FAKT

Rosa von Praunheim war mal Lehrer an der Uni Babelsberg. Sein scheinbar totalitäres Verhalten reflektiert er in dem Film Sechs tote Studenten (2007). Szenen aus diesem Film wiederum, wo seine Schüler*innen von einer Domina (gleichzeitig seine Nachbarin) gequält wurden, wurden auch für den Film Dreißig Jahre an der Peitsche (2024) über eben jene Domina wiederverwendet.



AUTOR:INNEN DIESER AUSGABE



Max Hamm boxd.it/5lOpj



Greta Schneider boxd.it/2NweV



Alina Reiter boxd.it/crn5h

Vee Vorontsov boxd.it/3riqD

Kevin Gawlik boxd.it/lfRRR

Dennis Yildiz boxd.it/3d5Gv

Sebastian Lange boxd.it/lVCZZ

Matthias Hagel boxd.it/SJ4h

Clara Taysen boxd.it/zN0P

JE Thomberg boxd.it/afOB

Leonel Wolf boxd.it/7eSKp

Felix Armbruster boxd.it/JaHv

Sam Werner boxd.it/bcvsT

Daniel Giske boxd.it/aWpk3

Yann Elias Redlitz boxd.it/9GSvt

Findus Scheuerling boxd.it/74xfF

Moritz Henze-Jurisch boxd.it/tjrf

Oskar Schmerschneider boxd.it/lcBGH

Adèle Lefeber boxd.it/5fOph

Marlene Albers boxd.it/mYn5n

Lou Massmann boxd.it/5UtJH

LAYOUT

Vee Vorontsov
Max Hamm
Donia Olumi
Antonia Gauß
Leonel Wolf

ILLUSTRATION

Fabia Nova Wirtz
Vee Vorontsov
Antonia Meyden
Max Hamm
Clara Taysen

RESSORT-LEITUNGEN

Thema:
Greta Schneider
Matthias Hagel

Meinung/Kritik:
Alina Reiter
Kevin Gawlik

Lokales/Aktuelles:
Dennis Yildiz
JE Thomberg

Gemischtes:
Clara Taysen
Adèle Lefeber

Die CINEMATE trauert um das Freitagabend-Programm im Hackesche Höfe Kino. Danke für alles, Jochen. Wir werden dich vermissen.



Werde Teil des Teams!

Möchtest du für die CINEMATE schreiben, illustrieren, fotografieren, organisieren oder designen? Schreib uns!

INSTAGRAM
@cinemate_filmzeitschrift

E-MAIL
filmzeitschrift@gmail.com

Hast du was für uns übrig?

Möchtest du unsere Arbeit unterstützen? Wir freuen uns über jede kleine Spende!

PAYPAL
filmzeitschrift@gmail.com

Die CINEMATE ist ein Projekt der **Freien Filmwerkstatt** – das studentische Filmkollektiv der FU Berlin. Seit 2016 bieten wir dir das ideale Umfeld und Unterstüzung, um deine filmischen Projekte und Ideen zu verwirklichen.
Begleitet wirst du von einer Auswahl an Workshops, gemeinsamen Filmabenden, Veranstaltungen und natürlich unserem Team.

@freie_filmwerkstatt
https://freie-filmwerkstatt.de

FREIE FILMWERKSTATT

