Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 390

Artikel: Keine Wahrheit ohne das Falsche : filmische Narrative in der Ära Trump
Autor: Pekler, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-905893

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

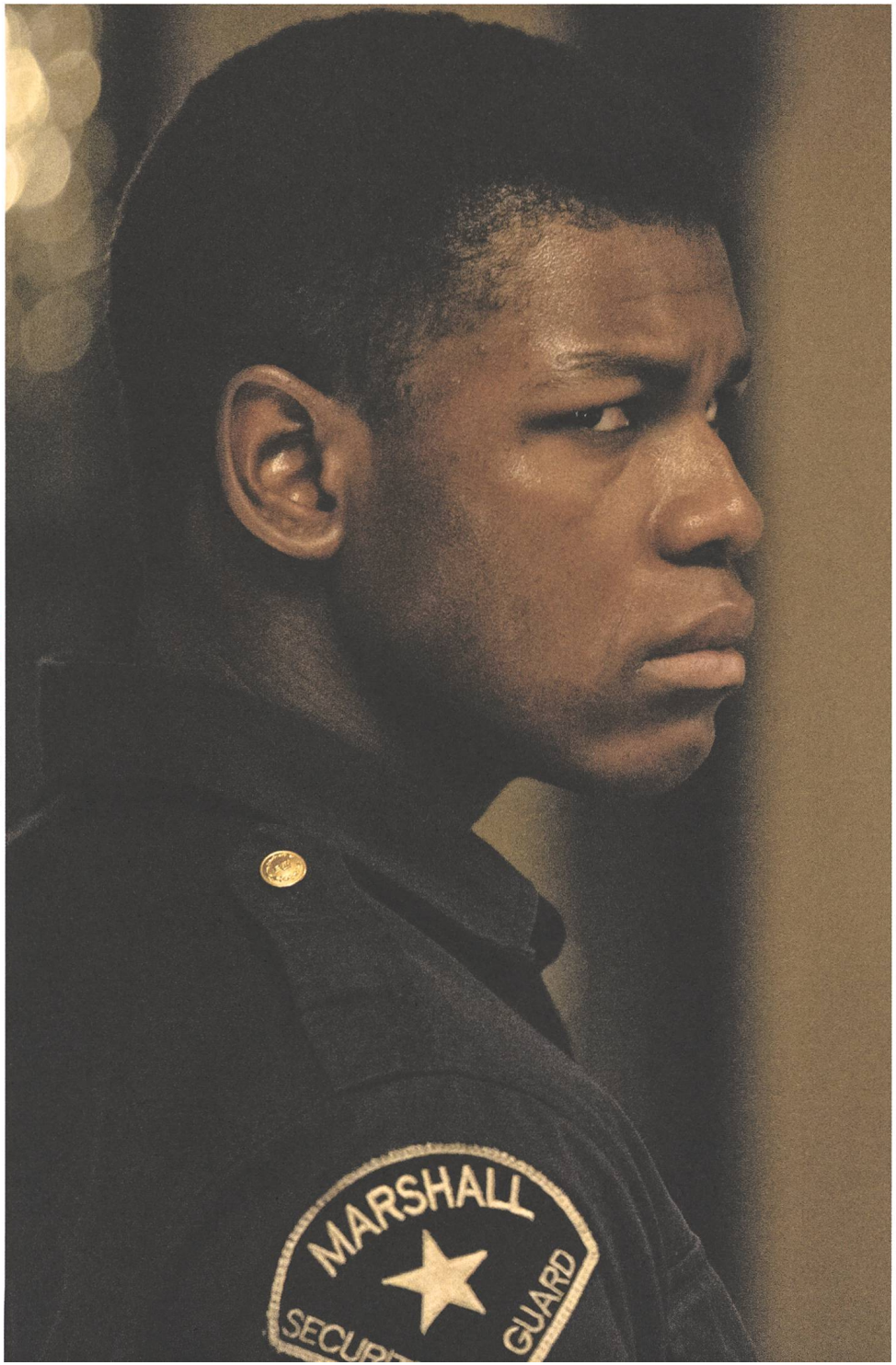
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

The Plot Against America (2020) von Ed Burns, David Simon

The Hunt (2020) Regie: Craig Zobel



Detroit (2017) Buch: Mark Boal

Keine Wahrheit ohne das Falsche

Michael Pekler

Filmische Narrative in der Ära Trump

Das populäre US-Kino in den Jahren der Präsidentschaft Donald Trumps erweist sich als Seismograf für eine «richtige» Erzählung, die keine Erklärungen mehr benötigt, sondern auf klare Botschaften vertraut.

Als Donald Trump im Dezember 2016 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt wurde, ging ein ziemlich unspektakuläres Kinojahr zu Ende. Die erfolgreichsten Filme in den USA waren die Fortsetzung einer jahrzehntealten Weltraumsaga, in der eine Gruppe von Rebellen unter Aufopferung ihres Lebens die geheimen Pläne eines Todessterns stiehlt (Rogue One). An zweiter Stelle landete ein Animationsfilm über einen vergesslichen Fisch, der mithilfe seiner Freunde versucht, seine Familie wiederzufinden (Finding Dory). Auf den dritten und weltweit ersten Platz kam ein Superheldenfilm. Aus Captain America: Civil War machte der deutschsprachige Verleih vorsorglich The First Avenger: Civil War, denn der amerikanische Supersoldat mit Rundschild ist diesseits des Atlantiks nicht ganz so beliebt wie in seiner Heimat.

In Captain America zerbröselt eine bislang für den Weltfrieden sorgende Eliteeinheit aufgrund interner Streitigkeiten. Während der eine Teil der Truppe die internationale Kontrolle durch die Vereinten Nationen akzeptiert, sieht Captain America als Anführer der Anderen seinen eigenen Handlungsspielraum dadurch gefährdet. Es geht also um das Verhältnis von Macht und Kontrolle, mithin um jenes demokratische Prinzip, dem sich der Superpatriot nicht beugen möchte. In seinem Wahlkampf verwendete Trump regelmässig den Slogan «America First», und er stellte auch in seiner Amtsantrittsrede seine Präsidentschaft unter dieses Motto. Nach dem Pariser Klimaabkommen und dem Atomabkommen mit dem Iran kündigte Trump zuletzt jenes zwischen den NATO-Staaten und ehemaligen Mitgliedern des Warschauer Pakts zur gegenseitigen militärischen Luftüberwachung.

Nun ist es eine beliebte Methode der Fachkritik, ausgewählte Filme einer bestimmten Zeit mit der jeweiligen US-Politik kurzzuschliessen. Die Pre-Code-Filme der frühen Dreissigerjahre dienen dafür als gutes Beispiel, wenn es um die künstlerische Freiheit Hollywoods vor der Selbstzensur geht; das Kino des New Hollywood der späten Sechzigerjahre scheint für eine solche Untersuchung wie gemacht, weil es den politischen Umbruch mittels ungeahnter künstlerischer Freiheit antizipierte; aber auch im US-Kino der liberalen Clinton-Ära lässt sich die symbiotische Beziehung von Politik und Populärkultur deutlich feststellen, als man zumindest auf der Leinwand mit dem Präsidenten plötzlich alles machen konnte, was man wollte: Sexunhold (Absolute Power), Doppelgänger (Dave), Hanswurst (Wag the Dog) oder wackerer Kämpfer (Air Force One) – die Beliebigkeit der Zuschreibungen im boomenden Subgenre des Präsidentenfilms war dessen herausragendes Merkmal. Die Frage lautet jeweils: Wie sensibel reagiert das Kino – und zwar nicht nur in hellhörigen und weitsichtigen Independentfilmen – als populärkulturelles Massenmedium auf politische Strömungen? Die Ära Trumps vor Augen, muss sie aber auch lauten: Erlaubt die *Tentpole*-Strategie Hollywoods, also die Rechnung, dass Blockbuster Flops wettmachen, überhaupt die Möglichkeit, auf jene politischen und sozialen Erschütterungen einzugehen, die Trumps erste Präsidentschaft prägen?

Stranger than Fiction

Es ist jedenfalls eine reizvolle Vorstellung, das US-Kino und – in den vergangenen Jahren sogar noch ergiebiger – die sogenannten Qualitätsserien der Streamingdienste als Seismografen zu betrachten, anhand derer man diese gesellschaftlichen Verwerfungen nachzeichnen und aufzeigen kann. Wenn etwa in der letzten Episode der *Alternative-history*-Serie The Plot Against America von David Simon und Ed Burns Stimmzettel verbrannt werden, nachdem die faschistische America-First-Partei des fiktiven Präsidenten Charles Lindbergh in den Vierzigerjahren die Macht übernommen hat, ist das zwar keine direkte Anspielung auf Trumps Ankündigung, eine durch die Briefwahl verursachte mögliche Wahlniederlage anfechten zu wollen. Aber es ist eines jener vielen Bilder, die wie zufällig die Realpolitik zu kommentieren scheinen und die das Gefühl vermitteln, die Wirklichkeit sei einmal mehr gefährlich nahe an eine dunkle Fiktion gerückt.

In The Plot Against America liegt das Unbehagen, das diese Bilder auslösen, zudem an der Abweichung von Philip Roths Romanvorlage aus dem Jahr 2004, die noch mit einem «glücklichen» Wahlsieg Roosevelts und dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg endet. Denn es sind Bilder einer neuen Angst. Einer Angst, die sich nicht auf eine mögliche «andere» Geschichte bezieht oder darauf, dass die «echte» fatal hätte ausgehen können, wie auch in der Adaptation von Philip K. Dicks Alternativweltgeschichte The Man in the High

Castle (2015–19), in der Nazi-Deutschland und Japan den Weltkrieg gewinnen: mit Verfolgung, Pogromen, Inhaftierung von Minderheiten und politisch «Ungläubigen». Es ist stattdessen die Angst davor, dass diese «andere» Geschichte bereits wirklich geworden sein könnte, ohne dass man die Weggabelung erkannt hat. Nicht als eine im Kino hinlänglich bekannte, postapokalyptische Dystopie in der Zukunft, auf welche die Welt zusteuert, sondern als Gegenwart. Eine alternative Geschichtsserie wie Netflix' Hollywood (2020), die kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs spielt und von einem «anderen» Hollywood erzählt, das nicht rassistisch, sexistisch und schwulenfeindlich hätte sein können, wirkt in ihrer realpolitischen Naivität in diesem Kontext nahezu hilflos.

In ihrem Buch «How Democracies Die» (2019) beschreiben die Politikwissenschaftler Steven Levitsky und Daniel Ziblatt die Stadien des Untergangs von Demokratien. Dabei spielen nicht revolutionäre Umstürze eine Rolle, sondern die permanente Diskreditierung der politischen Gegner_innen, die Aushöhlung rechtsstaatlicher Prinzipien und der demokratischen Verfassung. Wirksamstes Mittel ist dabei der ständige Angriff auf Höchstgerichte, Interessenvertretungen, Presse- und Meinungsfreiheit. Die Demokratien «erodieren so langsam, dass es der breiten Masse gar nicht auffällt», so der Sozialwissenschaftler Philip Rathgeb: «Es gibt dann zwar noch Wahlen, aber längst keinen fairen Parteienwettbewerb mehr. So weit sind die USA noch nicht, aber das Zusammenspiel aus exzessiver Vermögenskonzentration und einem radikalisierenden Konservativismus lässt bei der Wiederwahl Trumps nichts Gutes vermuten.»

Endzeitstimmung auf Netflix

Die Angst davor, die «langsame Erosion» nicht mehr zu durchschauen, weil Fakten und Fake News ununterscheidbar geworden sind, ist einerseits ein offenes Tor für epidemische Paranoia und grassierende Verschwörungstheorien (siehe Johannes Binottos Essay «Wahn der Gewissheit» über Paranoia im US-Kino, *Heft N° 6/20*). Zugleich ist diese Angst aber auch einem sehr realen Gefühl des Verlusts geschuldet. Den zu prophezeien, wird jede populistische Politik – und damit nicht nur die des amtierenden US-Präsidenten – nicht müde, um anschliessend die Früchte ebendieser Angst zu ernten. Die Angst ist damit zum bestimmenden Teil des Systems geworden: zu einem Motor für individuelle und kollektive Entscheidungen – sofern diese noch möglich sind. Es ist das Gefühl des Verlusts von Sicherheit, wie es in diesem Ausmass seit Ende des Kalten Krieges nicht mehr zu beobachten war; ein Vertrauensverlust angesichts der Auflösung der Ordnung und der Strukturen, eine sehr reale Angst vor dem ökonomischen Niedergang und dem ökologischen Desaster. Die Beschwichtigungs-, Verdrängungs- und Verleugnungspolitik der US-Administration unter Trump ist die realpolitische Antwort auf diese Ängste, aus denen politischer Profit geschlagen wird. Die Reaktionen des Mainstreamkinos und Serienfernsehens darauf sind wiederum so unterschiedlich wie vielfältig. Sie reichen von wenig subtil eingestreuten Hinweisen im Comedyfach bis zu grossen, über mehrere Episoden reichenden Erzählungen.

Einer der grössten Erfolge des US-Streamingriesen Netflix in den vergangenen Jahren war nicht zufällig ein Endzeitfilm, der in der Gegenwart und mit eben diesen Ängsten spielt: In Bird Box (2018) von Susanne Bier flüchtet eine Frau (Sandra Bullock) mit zwei Kindern in einem Ruderboot flussabwärts zu einem Haus, aus dem sie einen Rettung versprechenden Funkspruch erhalten hat. Knapp fünf Jahre, in Demokratien also eine ganze Amtsperiode, sind seit der Invasion jener – im Film stets unsichtbaren – Wesen vergangen, deren man nicht ansichtig werden darf, ohne Suizid zu verüben. Wer sein abgedunkeltes Haus verlässt, muss sich also die Augen verbinden und so tun, als sei man blind. Dafür, dass es in den zerstörten Städten Menschen gibt, die sich sehr wohl sehenden Auges frei bewegen können und versuchen, die verbliebenen «Ungläubigen» auf die «andere» Seite zu ziehen, findet der Film keine schlüssige Erklärung: Es genügt, zu wissen, dass nur überlebt, wer vor der Wirklichkeit die Augen verschliesst.

Im Gegensatz zu M. Night Shyamalans The Happening von 2008, in dem der Massensuizid auf eine nachvollziehbare Ursache heruntergebrochen wird – es ist die Rache der Natur, die mit von Pflanzen freigesetztem Nervengift die Menschheit sich selbst auslöschen lässt –, liefert Bird Box keine überraschende Enthüllung, sondern ein unauflösbares Dilemma als Erklärung: Wer die Wahrheit sehen will, muss sein Leben lassen. Jene Szene, in der John Malkovich im Supermarkt mit der Whiskyflasche in der Hand einen Toast auf die Überlebenden ausspricht («Because all of us, collectively, are making the end of the world *great again*!»), mag als ironische Anspielung auf Trumps Leitspruch durchgehen; es ist aber auch einer der fatalistischsten Momente des Films, weil die bewusst falsche Behauptung noch unerträglicher ist als jede unrealistische Durchhalteparole. «Die Falschheit hat viele Facetten», schrieb bereits Robert Warshow, einer der hellsichtigsten Essayisten, die sich mit dem US-Kino der Nachkriegszeit befasst haben, das US-Kino der Nachkriegszeit, «aber ihr oberster und allgemeinster Aspekt ist, dass sie jede Politik leugnet, sofern Politik die reale Existenz unvereinbarer Interessen und sozialer Probleme bedeutet.»

Bird Box ist als dystopischer Endzeitfilm – wie auch sein Zwilling, der Überraschungserfolg A Quiet Place (2018) von John Krasinski, in dem sich eine Familie nicht blind, sondern lautlos gegen feindliche Wesen verteidigen muss – ein Vertreter eines Genres, das in den vergangenen Jahren einen regelrechten Boom erlebte: Die Ängste vor fremden Invasor_innen, die den Zusammenhalt der Gemeinschaft gefährden, aber jenen der Familie stärken; die Bedrohungen, die nicht durch Mauern und Grenzzäune zurückgehalten werden können, haben die Fantasien der US-Drehbuchwerkstätten befeuert wie lange nichts mehr. Doch Bird Box und A Quiet Place aktualisieren nicht nur ein mehr oder weniger bekanntes Katastrophenszenario, sondern gehen einen Schritt weiter: Die Bedrohung ist

Manchester by the Sea (2016) Regie: Kenneth Lonergan

Rogue One (2016) Regie: Gareth Edwards

The Plot Against America (2020) mit Zoe Kazan

Bird Box (2018) Regie: Susanne Bier

Wag the Dog (1997) Regie: Barry Levinson

Wildlife (2018) Regie: Paul Dano

Captain America: Civil War (2016) Regie: Anthony Russo, Joe Russo

Bird Box (2018) mit Sarah Paulson

ohne Erklärung immer und überall, und wenn man besonders grosses Pech hat, wacht man einfach mitten im Desaster auf – ein Szenario, auf das mittlerweile auch europäische Produktionen wie der Netflix-Hit El hoyo (2019) zurückgreifen und das sich in der ungebrochenen Popularität der Escape-Room-Reihen der Kino- und Spieleindustrie manifestiert. Wer die Augen zum ersten Mal im «Schacht» oder – wie im US-Serienremake Snowpiercer – im dahinrasenden Zug aufschlägt, kämpft freilich zwar auch ums Überleben, vor allem aber mit Fragen ohne Antworten.

Free to choose

Bemerkenswert auffällig stellt das populäre Kino und Serienfernsehen der Ära Trump deshalb die Frage, ob einem – und zwar nicht nur am *Election Day* – überhaupt noch die Wahlfreiheit bleibt. Wenn das Volk in Demokratien seine Macht dadurch demonstriert, dass es von seinem Wahlrecht Gebrauch macht, sollte man davon ausgehen können, dass das System nicht längst vereinnahmt, gekapert und das Bekannte gegen etwas Anderes ausgetauscht wurde, ohne dass man es bemerkt hat. Während einige der interessantesten US-Independentfilme der vergangenen Jahre, etwa Manchester by the Sea (2016) von Kenneth Lonergan, Wildlife (2018) von Paul Dano oder Kent Jones' Diane (2018), genau davon erzählen – nämlich dass der amerikanische Mythos von der individuellen Entscheidungsfreiheit für die Menschen vom Traum zur Bürde geworden ist –, lassen die Narrative der Mainstream- und High-Concept-Filme solche Entscheidungen zunehmend gar nicht mehr zu: In Us, einem der erfolgreichsten Horror-Blockbuster des vergangenen Jahres, wird eine afroamerikanische Familie mit ihren eigenen Doppelgänger_innen konfrontiert – das ist vordergründig der Clou des Films von Get-Out-Regisseur Jordan Peele.

Doch dieser physische, auf eine Urangst abzielende Austausch bedeutet mehr als bloss die Konfrontation mit dem eigenen Ich: «We are Americans», meint die Doppelgängerin von Adelaide (Lupita Nyong'o). Sie ist die Einzige, die sprechen kann, in einer aus kehligen Lauten geformten Sprache, so als ob sich das Unbewusste endlich Gehör verschaffen würde. Dass dieser Satz wie die fürchterlichste Drohung klingt, hat damit zu tun, dass er die Doppelgänger_innen erst zu dem macht, was sie sind – und die «echten» gegen die «falschen» ausgetauscht wurden. Nicht mehr Ausserirdische oder der kommunistische Nachbar sind die Feinde, sondern wir selbst sind es, von denen die Bedrohung ausgeht: Amerikaner_innen, die typische Kleinfamilie, und natürlich meint dieses «us» auch «the U.S.», die USA im Jahr 2019.

Jener Film, der im Herbst 2019 wohl für die heftigste Kritik aus dem Weissen Haus sorgte, ist der Satire-Thriller The Hunt (2020) von Craig Zobel. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte «The Most Dangerous Game» (1924) von Richard Connell und wurde bereits mehrfach für die Leinwand adaptiert. In der aktuellen Version gestaltet sich die Menschenjagd derart, dass eine Gruppe reicher Geschäftsleute, die eindeutig dem demokratischen Lager zuzuordnen sind, in einem weitläufigen Waldareal eine Hetze auf «deplorable people» veranstaltet – ein politisch aufgeladener Begriff, mit dem Hillary Clinton 2016 die Anhänger_innen Trumps bezeichnete.

Wer hier tatsächlich «erbärmlich» ist, lässt The Hunt allerdings offen, es sind jedoch nicht unbedingt der eingefangene Trump-Wähler mit der Baseballmütze, die Rassistin, der rechte Podcaster und der Waffennarr, sondern die Jäger_innen selbst – allen voran Hillary Swank als Firmenchefin, für die alles nur ein Spass beim Chatten war, bis aus diesem blutiger Ernst wurde. Nach dem Motto: Wir erfüllen die an uns gerichtete Erwartungshaltung durch eine wahr gewordene Verschwörungstheorie. «It wasn't true. You wanted it to be true so you decided it was. You made it true», so die reiche Menschenjägerin zu ihrem Opfer, das sich aber dagegen wehrt, als solches betrachtet zu werden. «Liberal Hollywood is Racist at the highest level, and with great Anger and Hate! They like to call themselves ‹Elite,› but they are not Elite», twitterte Trump daraufhin als Filmrezension. «In fact, it is often the people that they so strongly oppose that are actually the Elite.» Gemeint ist damit seine eigene Wählerschaft, mit der bereits während des ersten Trump-Wahlkampfs Michael Moore in Michael Moore in TrumpLand in Kontakt zu treten versuchte, wie es seither zahlreiche Dokumentarfilmemacher_innen, am überzeugendsten einmal mehr Frederick Wiseman mit Monrovia, Indiana (2018), taten.

«It will get cooler»

Ein halbes Jahr vor seiner Entrüstung über The Hunt tat Trump, bekannt für sein angespanntes Verhältnis zum liberalen Hollywood, hingegen seinen Lieblingsfilm kund. Nach der Oscarverleihung, bei der die südkoreanische Sozialsatire Parasite von Bong Joon-ho als bester Film ausgezeichnet wurde, vermisste der US-Präsident den Heimvorteil. «A movie from South Korea. Did this ever happen before?», fragte er bei einer Wahlkampfveranstaltung in Colorado Springs. «Can we get Gone with the Wind back?» Dass kurze Zeit später der Pay-TV-Sender HBO ankündigte, das bekannteste Südstaatendrama aller Zeiten symbolpolitisch aus dem Programm zu nehmen («racist depictions»), war zwar eher der aktuellen Rassismusdebatte im Zuge von BlackLivesMatter geschuldet und nicht Trumps filmhistorischem Outing; interessanter jedoch war der Umstand, dass noch am Tag der Ankündigung die DVD-Verkaufszahlen des Films in die Höhe schnellten (das Drama mit Hattie McDaniel in ihrer berühmten Rolle als Schwarze Haussklavin ist mit Erklärung des historischen Kontexts mittlerweile wieder abrufbar).

Das erhöhte Interesse ist zwar ein internationales und keineswegs nur auf das Kino beschränktes Phänomen, aber eines, dem hier besondere Bedeutung zukommt: Denn weniger der Nostalgiefaktor und die Besinnung auf das Goldene Hollywood gaben den Ausschlag als vielmehr der Widerstand gegen die «Fälschung». Der Wunsch Trumps, Gone with the Wind

«zurückzubekommen», war nichts weniger als eine Kampfansage im Ringen um die Deutungshoheit des «richtigen» Narrativs.

Als der Wahlkampf Ende August weiter an Fahrt aufnahm, warf Trump beim Nationalkonvent der Republikaner_innen den Demokrat_innen vor, ihm die Wahl zu stehlen: «The only way they can take this election away from us is if this is a rigged election.» Eine Win-Win-Situation: Sollte Trump die Wahl gewinnen, hat er sich gegen den versuchten Betrug durchgesetzt. Sollte er verlieren, dann eben deshalb. Und wie kein US-Präsident vor ihm hat Donald Trump in diesem Spiel besonders gute Karten, weil er es wie keiner seiner Vorgänger perfektionierte. Trat Nixon noch infolge der Watergate-Affäre von seinem Amt zurück, weil er gelogen hatte, gelang es Trump, die «richtigen» Erzählungen über die scheinbar falschen, die «Fake News», zu stellen.

Als vor wenigen Wochen an der US-Westküste Millionen Hektar Wald brannten und die Realität wieder einmal dem handelsüblichen Szenario eines postapokalytischen Science-Fiction-Blockbusters glich – ausgebrannte Autos und Häuser vor einem roten, Staub regnenden Himmel –, liess sich der angereiste Präsident einmal mehr auf keine Diskussionen über Erderwärmung und Klimakatastrophe ein: «It will get cooler.» Ähnlich, wie er in den ersten Monaten der Coronavirus-Pandemie behauptet hatte, das Virus werde ohnehin bald verschwinden. Was wahr ist und was nicht, entscheiden nicht länger Wissenschaft und Forschung, sondern instinktiv abgesetzte Botschaften in sozialen Medien. Daran wird auch der Umstand, dass der Präsident sich vier Wochen vor der Wahl selbst infizierte, nichts ändern. Bereits als Trump nach kurzem Krankenhausaufenthalt ins Weisse Haus zurückkehrte, war klar, wie er den medialen Kampf im Wahlfinale führen würde: als Mann des Volkes, der die «importierte» Krankheit besiegt hat und damit seine Gegner_innen, die das Virus als übertrieben gefährlich darstellen, Lügen strafte. «Don't be afraid of Covid», verkündete der Präsident denn auch kurze Zeit später – nicht als demütiges Bekenntnis der eigenen Unvorsichtigkeit, sondern als Botschaft, dass das doch alles halb so schlimm sei. In ihrem jüngst erschienenen Buch «Let Them Eat Tweets» skizzieren die Politologen Jacob Hacker und Paul Pierson bestechend, wie es Trump mit einer solchen «Winner-Takes-It-All»-Politik gelingt, die Interessen der Superreichen in Form von Lobbying zu vertreten und zugleich die Weisse Arbeiter_innenklasse an sich zu binden.

Doch für diese Anbindung ist es nötig, den Zweifelnden und Ängstlichen das Gefühl zu vermitteln, die Welt zu verstehen. Nicht nur Herr der Lage zu sein und diese damit zu bestimmen, sondern auch eine Erzählung parat zu haben, die keine Zweifel zulässt. Im Sommer 2017, vor der Tötung von George Floyd und den Ausschreitungen in vielen US-Städten, kam Kathryn Bigelows umstrittener Film Detroit in die Kinos. Bigelow, die Trump mehrfach eine Einladung zu einer Filmvorführung aussprach, reinszeniert darin die wahren Ereignisse einer gewaltsamen Polizeirazzia gegen Schwarze in Detroit im Jahr 1967, die zu einem der historisch grössten Bürger_innenaufstände im Land führten, den erst die auch von Trump in den vergangenen Wochen wiederholt gelobte Nationalgarde wieder «unter Kontrolle» brachte. Bigelow wollte, wie sie selbst anmerkte, zeigen, wie wenig sich an rassistischer Polizeigewalt gegen Schwarze in den vergangenen 50 Jahren geändert habe. Die Diskussionen, die der Film auslöste, bezogen sich jedoch nicht auf seine Darstellung der penibel recherchierten Fakten, sondern auf die Frage nach der Glaubwürdigkeit Bigelows als Weisse Filmemacherin. Einen «moralischen Totalausfall» attestierte ihr etwa der «New Yorker» und kritisierte, dass die gewalttätigen Weissen im Zentrum der Aufmerksamkeit stünden und nicht ihre Opfer.

Eine exemplarische Debatte über einen unter der Präsidentschaft Trumps entstandenen Film: Der Aufstand in Detroit ist, ähnlich wie zuletzt bei den tödlichen Ausschreitungen in Kenosha, Wisconsin, nämlich eine Auseinandersetzung um die jeweils «richtige» Erzählung. So wie bei jener um Gone with the Wind, um einen Film, der die Befreiung der Schwarzen in der Folge des Bürgerkriegs als historischen Fehler beschreibt. Nicht Captain America hat in dieser Logik dann das Land gespalten und in den Civil War geführt, sondern jene, die nicht an sein Amerika glaubten. ×