

Felix Brinker | Peter Vignold

Hannover | Bochum

## „Blockbuster für die MAGA-Bewegung“

### Zur Metapolitik des zeitgenössischen rechten US-Independent-Films<sup>1</sup>

**Abstract:** Der Artikel gibt einen Überblick über zeitgenössische rechte US-Independent-Filmproduktionen und verortet diese in den Kontexten rechter Metapolitik. Dabei fokussieren wir insbesondere auf ihre Ästhetik und schlagen vor, sich dem heutigen rechten Independent-Film über seine Inszenierung von *cinematic dog whistles* anzunähern – d. h. über narrativ relativ nebensächliche, aber politisch bedeutungstragende Momente, die populäre Topoi zeitgenössischer rechter Diskurse in Schlüsseldialogen und/oder zu affektiv stark aufgeladenen Bildern verdichten. Insgesamt argumentieren wir, dass diese Tendenzen eine stilistisch kohärente (wenn auch thematisch heterogene) Bewegung innerhalb des US-amerikanischen Independent-Films darstellen, die als metapolitisches Projekt verstanden werden kann. Dieses Projekt zielt auf die gezielte Verbreitung und diskursive Normalisierung rechter Ideen und Affekte in einem primär US-amerikanischen, zunehmend aber transnationalen Medioumfeld. Neben einem Überblick über relevante Akteure und Produktionen versucht der Artikel eine konzeptuelle und theoretische Anordnung an den rechten Indiefilm und diskutiert beispielhaft relevante Schlüsselszenen aus drei Filmen.

---

**Felix Brinker** (Dr. phil.), Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Lehrgebiet für Amerikanistik am Englischen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Studium von Englisch, Politikwissenschaft, und anglophoner Kultur- und Literaturwissenschaft in Hannover und Bristol, Promotion in North American Cultural Studies an der Freien Universität Berlin. Aktuelle Forschungsschwerpunkte kreisen um die Politiken der zeitgenössischen US-amerikanischen Populärkultur sowie um die US-Zeitungs- und Zeitschriftenkulturen des 19. Jahrhunderts.

**Peter Vignold** (Dr. phil.), Lehrbeauftragter am Institut für Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Duisburg-Essen. Von 2016 bis 2024 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft in Bochum. Studium in Medienwissenschaft, Kommunikationswissenschaft, Komparatistik, Gender Studies und Philosophie in Essen und Bochum, Promotion in Medienwissenschaft an der RUB. Seine aktuelle Forschung widmet sich evangelikal Medienindustrien in den USA und Deutschland.

<sup>1</sup> Dieser Beitrag baut auf einen von den Autoren im Sommer 2025 im Journal *Ephemera* publizierten englischsprachigen Artikel auf, legt aber eingangs und in der Diskussion der Beispiele andere Akzente. Vgl. Brinker/Vignold 2025.

## 1. US-Film, Culture Wars und rechte Politik

Film ist immer politisch. Denn einerseits konstruieren Filme Erzählwelten und artikulieren Erfahrungsräume, welche als different von oder konform mit existierenden gesellschaftlichen Ordnungen erfahren werden können. Andererseits sind Filme und Filmelerlebnis grundsätzlich von materiellen, diskursiven, medialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen geprägt, welche auch andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens (mit)organisieren – und deswegen beinhaltet die Filmrezeption immer auch eine Vermittlung von existierenden gesellschaftlichen Ordnungen und Weltanschauungen. Allerdings spiegeln Filme gesellschaftliche Rahmenbedingungen nicht bloß, sondern partizipieren aktiv an deren Reproduktion, Ausgestaltung oder Transformation – etwa durch ihre Teilnahme an kapitalistischen Verwertungs- und Freizeitregimes,<sup>1</sup> durch die Fortschreibung oder Subversion von Rassismen und Geschlechterordnungen,<sup>2</sup> oder durch die Modulation von Affekt und das Sich-Einfügen in größere gesellschaftliche Gefühlslagen.<sup>3</sup> Dieses (in seiner Tendenz gesellschaftskritische) Verständnis von Film und Politik ist innerhalb der Film- und Medienwissenschaften einigermmaßen unkontrovers und spätestens seit den 1970er Jahren Teil der akademischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Bedeutung des Mediums<sup>4</sup> – auch wenn nicht alle Filme als politisch wahrgenommen werden und noch weniger hochbudgetierte Hollywoodfilme versuchen, eine experimentelle Formsprache zu politisierenden Zwecken einzusetzen.<sup>5</sup> Im Kontext von akademischen Auseinandersetzungen mit dem Mainstream-Hollywoodkino bezieht sich das Label des explizit ‚politischen Films‘ aber häufig nur auf ein überschaubares Feld von relativ konventionell inszenierten, von realen Ereignissen inspirierten politischen Thrillern (bspw. Paranoiafilm des New Hollywood; etwas aktueller *Fair Game*, Doug Liman, 2010; *Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012, *The Post*, Steven Spielberg, 2017; *The Report*, Scott Z. Burns, 2019) und/oder Satiren, die in der Welt der Washingtoner Politik angesiedelt sind (wie z. B. *W.*, Oliver Stone, 2008; *Vice*, Adam McKay, 2018 oder *Don't Look Up*, Adam McKay, 2021).<sup>6</sup> Andere Themen werden

<sup>1</sup> Vgl. Brinker 2022: 16; 23–37.

<sup>2</sup> Vgl., klassisch, Mulvey 2009; hooks 1992; für eine Diskussion der Diversifizierung von Repräsentation und Neuverhandlung von Männlichkeit in populären Filmgenres, vgl. Vignold 2023.

<sup>3</sup> Vgl. Shaviro 2010; Massumi 1995.

<sup>4</sup> Vgl. Mazierska 2014: 35.

<sup>5</sup> Für Versuche, explizit politische Filme oder politische Filme ‚im engeren Sinne‘ von anderen, latent politischen Filmen abzugrenzen, vgl. Mazierska 2014, sowie Scott 2011: 11–33. Zum Verhältnis von politisierender Form und politischem Inhalt, vgl. Nichols 2010: 315–324.

<sup>6</sup> Zum Paranoiafilm vgl. Taylor 2018. Die hier begonnenen Listen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit oder hoher begrifflicher Stichhaltigkeit, sondern sollen nur auf den pragmatischen Charakter der Kategorie „politischer Film“ hinweisen.

durchaus von Independent und Indiewood -Produktionen verhandelt,<sup>7</sup> wie etwa dem in der *civil rights era* angesiedelten Dokudrama *Selma* (Ava DuVernay, 2014), der lose auf Fakten basierenden Polizeikomödie *BlacKkKlansman* (Spike Lee, 2018), der Science-Fiction-Komödie *Sorry to Bother You* (Boots Riley, 2018), oder der Bürgerkriegsdystopie *Civil War* (Alex Garland, 2024). Wahrscheinlich hat die hohe kulturelle Sichtbarkeit dieser und ähnlich gelagerter Produktionen viel damit zu tun, dass die Kategorie des ‚politischen Filmes‘ in der journalistischen und auch der film- und medienwissenschaftlichen Praxis häufig mit einer recht kleinen Gruppe von Titeln assoziiert wird, und zwar insbesondere mit solchen, die kontroverse Themen aus einer liberal-humanistischen, feministischen, rassismus- und/oder kapitalismuskritischen (also ‚liberalen‘ und/oder ‚linken‘) Perspektive verhandeln.<sup>8</sup> Ein anderer Grund für diese Verengung der Kategorie lässt sich im strukturellen Konservatismus der großen Hollywood-Studios verorten – welche zwar von der US-amerikanischen Rechten gerne als Bastion des Liberalismus imaginiert werden, sich aber wann immer opportun eher rechts als links positioniert haben.<sup>9</sup> Auch deswegen setzen sich ‚politische Filme‘ im engeren Sinn häufig deutlich von einem Mainstream oberflächlich unpolitischer Unterhaltungsfilme ab.

Jenseits akademischer Debatten hat sich allerdings in den USA seit den frühen 2010er Jahren eine weitreichende Politisierung der Populärkultur Bahn gebrochen, infolge derer sich Diskussionen über die politische Bedeutung des Kinos nicht mehr ohne Weiteres nur auf die oben umrissenen Gruppen von Filmen beziehen lassen. Einerseits sind auch hochbudgetierte und oberflächlich ‚unpolitische‘ Blockbuster in den letzten 10 Jahren wiederholt Streitobjekte innerhalb der US-amerikanischen ‚culture wars‘, d. h. eines hauptsächlich von Seiten der erzkonservativen alten und medienaffinen neuen Rechten geführten Kampfes um kulturelle Hegemonie. In diesem Kontext sind z. B. von der Rechten als ‚woke‘ wahrgenommene Filme – insbesondere Neuauflagen oder Fortsetzungen etablierter Filmfranchises mit diversen (d. h. nicht ausschließlich *weißen*<sup>10</sup> und männlichen) Hauptdarsteller\_innen – zum Ziel koordinierter Hasskampagnen geworden.<sup>11</sup> Seit dem erneuten Amtsantritt Donald Trumps im Frühjahr 2025 geht der Kulturkampf gegen das

<sup>7</sup> Zum diskursiven Charakter des Independent-Films und seinen vielschichtigen, historisch variablen Bedeutungen, siehe Tzioumakis 2017: 1–14; zur gegenseitigen Durchlässigkeit der Kategorien des Hollywood-Mainstreams und des Independent-Films, vgl. Jahn-Sudmann 2006.

<sup>8</sup> Vgl. Mazierska 2014: 36–37. Die Idee, dass ‚alle Filme politisch sind‘, bleibt natürlich weiterhin relevant.

<sup>9</sup> Vgl. Hediger 2025.

<sup>10</sup> Wir setzen die Kategorie *weiß* hier kursiv um, wie Tupoka Ogette es ausdrückt, „deutlich zu machen, dass es sich um eine politische Beschreibung und nicht um eine Farbbezeichnung handelt“. Analog dazu kapitalisieren wir Schwarz, um „sichtbar“ zu machen „dass es sich nicht um das Adjektiv ‚schwarz‘ handelt und sich somit auch nicht auf die Farbe bezieht, sondern um eine politische Selbstbezeichnung“ von „Menschen, die Rassismuserfahrungen machen“. Vgl. Ogette 2020: 14–15.

<sup>11</sup> Zur Politik solcher Kampagnen, vgl. Blodgett/Salter 2018; Johnson 2018.

Hollywood-Studiosystem zunehmend auch in konkrete Kulturpolitik über, ein Umstand der z. B. in der Bestellung der drei erzkonservativen Filmstars Mel Gibson, Sylvester Stallone und Jon Voight zu ‚Hollywood-Sonderbotschaftern‘ der Regierung zum Ausdruck kam.<sup>12</sup>

Bereits vor Beginn der zweiten Trump-Regierung ließ sich auch unterhalb und jenseits des Outputs großer Hollywoodstudios eine neue Wahrnehmbarkeit und Prominenz rechter Filme verzeichnen. Im Sommer 2023 machte etwa das an rechte Verschwörungserzählungen über Kindesentführungsnetzwerke angelehnte Actiondrama der christlich-evangelikalen Produktionsfirma Angel Studios *Sound of Freedom* (Alexander Monteverde, 2023) Schlagzeilen, als dieses im Verlauf weniger Wochen über 271 Millionen US-Dollar an den Kinokassen einspielte und damit einen neuen Rekord für Independent-Produktionen aufstellen konnte.<sup>13</sup> Danach erregten die Folgefilme der Angel Studios ebenfalls mediale Aufmerksamkeit. So wurde im Winter 2024 das rechts-evangelikale Messaging des lose vom Leben des evangelischen Pastors und Widerstandskämpfers Dietrich Bonhoeffer inspirierten Historiendramas *Bonhoeffer: Pastor. Spy. Assassin* (Todd Kormanicki, 2024) auch in der deutschen Presse kritisch diskutiert;<sup>14</sup> ebenso ging es dem kurz danach erschienenen post-apokalyptischen christlich-konservativen Prepper-Drama *Homestead* (Ben Smallbone, 2024), welches u. a. von der *Frankfurter Rundschau* als „Blockbuster für die MAGA-Bewegung“ bezeichnet wurde.<sup>15</sup> Diese drei Titel sind Teil eines größeren neurechten US-amerikanischen Independent-Kinos,<sup>16</sup> welches sich seit 2015 im Aufwind befindet und punktuell Gegenstand journalistischer<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Zu Trumps Hollywood-Sonderbotschaftern, vgl. Moreau 2025; Hediger 2025. Die Ernennung von Voight, Stallone und Gibson ist dabei auch Symbolpolitik – aber nicht nur, denn diese haben sich seitdem auch mit kulturpolitischen Initiativen hervorgetan. Im Mai 2025 gehörten Voight und Stallone z. B. zu den Unterzeichnern eines offenen Briefes der Hollywood-Produzentenvereinigung MPAA, welcher Steuersenkungen zur Ankurbelung der heimischen Filmproduktion forderte (vgl. Sperling 2025). Die kontroverse Absetzung der Late Show des CBS-Moderators und Trump-Kritikers Steven Colbert vor dem Hintergrund der anstehenden (und von der Regierung zu genehmigenden) Fusion der Filmproduktionsfirma Skydance mit dem CBS-Mutterkonzern Paramount im Juli (vgl. Poniewozik 2025) sowie die vorübergehende Beurlaubung des ABC Late-Night-Talkers Jimmy Kimmel durch den Mutterkonzern Disney nach Druck durch die Federal Communications Commission (FCC) im September 2025 (vgl. Thompson 2025) sind weitere Beispiele für die Versuche der Trump-Regierung, aktiv in das Handeln großer Hollywood-Medienkonglomerate einzugreifen.

<sup>13</sup> Vgl. Power 2023; McClintock 2023; Gabbatt 2023.

<sup>14</sup> Vgl. dpa 2024.

<sup>15</sup> Vgl. dpa 2025.

<sup>16</sup> Wir nutzen die Begriffe ‚Independent-Kino‘ und ‚Independent-Film‘ hier wesentlich synonym und in Anlehnung an die in englischsprachigen Kontexten gebräuchlichen Bezeichnung ‚Independent Cinema‘, die sowohl spezifische Produktions- und Vertriebspraxen als auch die in diesen Kontexten entstehenden Filme meint (vgl. den Eintrag zum Begriff „Independent Cinema“ in Kuhn/Westwell 2012). Für eine genauere Definition, siehe unten.

<sup>17</sup> Vgl. Barshad 2022; Semley 2022; Miller 2019; Tobias 2019; Schwarzel 2018.

sowie filmwissenschaftlicher Betrachtungen<sup>18</sup> wurde, bisher aber noch nicht hinreichend systematisch erschlossen ist. Das wachsende Feld des rechten Independent-Films ist in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung für die Film- und Medienwissenschaft. Denn einerseits stehen seine weltanschaulichen Inhalte in starkem Widerspruch zu dem tendenziell politisch links bzw. liberal ausgelegten Independent-Film. Gleichzeitig grenzt sich der rechte Indiefilm aber nicht nur mit Blick auf seine *production values* und in stilistischer Hinsicht von den höher budgetierten politischen Filmen des Mainstreams ab – hier ist der rechte Indiefilm näher an der Ästhetik und den Produktionsbedingungen anderer Independent-Produktionen – sondern bezieht sehr viel deutlicher Stellung für die Positionen der radikalen Rechten.

Der vorliegende Beitrag nimmt eben jenes Feld des zeitgenössischen, neurechten US-amerikanischen Independent-Films genauer in den Blick und argumentiert, dass dieses einerseits als thematisch vielfältiger, stilistisch jedoch homogener Produktionstrend, andererseits aber auch als Teil eines größeren kulturpolitischen Projektes der US-amerikanischen Rechten verstanden werden kann. Dieses kulturpolitische Projekt – welches mit dem neurechten Begriff der ‚Metapolitik‘ treffend beschrieben werden kann – zielt dabei auf die Verbreitung und diskursive Normalisierung rechter Ideen und Affekte in einem primär US-amerikanischen, zunehmend aber transnationalen Medioumfeld. In den Filmen selbst erfolgt diese Normalisierung insbesondere durch die Inszenierung von affektiv stark aufgeladenen, erzählerisch aber häufig eher nebensächlichen Momenten, die wir als *cinematic dog whistles* bezeichnen. Damit meinen wir augenfällige Szenen oder Momente, die populäre Topoi zeitgenössischer rechter Diskurse in provokanten Dialogen und/oder in affektiv intensiven Bildern verdichten und darauf abzielen, „eine Atmosphäre“ zu schaffen in der, wie Simon Strick es mit Blick auf Onlinediskurse der neuen Rechten formuliert, „whiteness [als] prekarisiert, ausgegrenzt, unfrei erscheint.“<sup>19</sup> Auf diesem Wege versuchen rechte Indiefilme eine Stimmung zu schaffen, in der radikal rechte Positionen und Handlungen als legitim und nachvollziehbar erscheinen. Ähnlich wie die *dog whistles* rechtspopulistischer Rhetorik – also mehr oder weniger versteckten Anspielungen auf kontroverse Ansichten, die ein informiertes Publikum ansprechen, aber von denjenigen, die sie äußern, auch jederzeit plausibel geleugnet werden können – müssen diese Momente dabei nicht zwingend als politische Ansprachen gelesen werden. Denn in der Regel werden sie als ambivalente Handlungselemente inszeniert, die auch anders interpretiert oder übersehen werden können, oder deren politische Codierung plausibel verleugnet werden kann. Da rechte Indiefilme aber eine Häufung solcher Momente aufweisen, sowie selbst oft explizit als ‚politisch inkorrekte‘ Produktionen einem interessierten Nischenpublikum beworben und über rechte Streamingportale

<sup>18</sup> Vgl., in Bezug auf einzelne Titel, Frame 2022; Gallego 2022; Llarena 2022; Frykholm 2024.

<sup>19</sup> Strick 2021: 91.

vertrieben werden, können diese *dog whistles* aber dennoch als politische Selbstpositionierungen gelesen werden.

Im Folgenden ordnen wir diese Praxis der filmischen Stimmungsmache in den Kontext der rechten Metapolitik und das Feld des US-Independent-Films ein, liefern dann einen Überblick über seine wichtigsten Titel und Akteure und schließen mit einer exemplarischen Diskussion von *dog whistles* aus drei aktuellen Titeln.

## 2. Metapolitik als neurechtes Medienprojekt

In seiner gegenwärtigen Verwendung im Kontext radikal rechter Politik bezieht sich der Begriff der Metapolitik auf Strategien und Praktiken, die einen kulturellen Rechtsruck und eine diskursive Normalisierung von rassistischen, ethnonationalistischen und anderen rechten Ideen und Agenden (wie z. B. auch homophoben und transfeindlichen Positionen) herbeiführen möchten. Zuerst von Denkern der französischen Nouvelle Droite – einer seit den späten 1960er Jahren aktiven Gruppe rechter Intellektueller um Alain de Benoist – formuliert, aber bald auch von Aktivist\_innen in anderen Ländern aufgegriffen, meint der Begriff die „strategische Produktion und Verbreitung von zustimmungsfähigen Ideen in der ‚vopolitischen‘ Sphäre der Kultur“ und damit eine Praxis, die als Voraussetzung für die Übernahme politischer Macht verstanden wird.<sup>20</sup> In diesem Sinne ist Metapolitik, wie Ico Maly feststellt, „derzeit ein Schlüsselbegriff innerhalb der weltweiten Neuen Rechten“ und „im Kern“ eine Bezeichnung für ein „ideologisches Projekt“, das auf die „Erreichung kultureller Hegemonie“ abzielt.<sup>21</sup> In seiner ursprünglichen Konzeption bei De Benoist meinte der Begriff ein intellektuelles Projekt, welches durch „Zeitschriften, Bücher, Kongresse und Think Tanks“<sup>22</sup> vorangetrieben werden sollte; heute bezieht sich Metapolitik auch auf Formen von *social media activism* sowie auf Straßenproteste und Agitprop-Aktionen, die „medial aufbereitet werden um ein größeres Publikum zu erreichen“.<sup>23</sup> Dabei gründet Metapolitik auf der Annahme, „dass die geschickte Platzierung rechtspopulistischer und neurechter Konzepte in der Alltagssprache oder im politischen Diskurs ihrer Normalisierung Vorschub leisten könnte“:<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Schäfer 2023: 62; vgl. Leggewie 1987: 295–296. Der Begriff der Metapolitik ist dabei deutlich älter und wird bereits im 19. Jahrhundert von konservativen französischen Intellektuellen in ähnlichen Kontexten genutzt, aber seine Verwendung durch De Benoist und andere neurechte Akteure schließt an eine rechte Gramsci-Rezeption an. Zur Geschichte des Begriffs, vgl. Schilk 2024: 85–90. Die heutige neurechte Verwendung des Begriffs ist von der (inhaltlich verwandten, aber deutlich anders gelagerten) Verwendung durch die Philosophen Jacques Ranciere (2004) und Alain Badiou (2012) abzugrenzen.

<sup>21</sup> Maly 2019: 4; Übersetzung DeepL.

<sup>22</sup> Ebd.; Übersetzung DeepL.

<sup>23</sup> Maly 2019: 6; Übersetzung DeepL.

<sup>24</sup> Schäfer 2023: 63.

Aus Sicht der Metapolitik ist es somit bereits ein Erfolg, wenn verbale Grenzüberschreitungen öffentlich in den Massenmedien oder den Parlamenten diskutiert und dadurch reproduziert werden. Denn das Ziel ist die möglichst häufige Wiederholung der immer gleichen oder sinngleichen provozierenden Slogans, Argumente und Begriffe in unterschiedlichen Medienöffentlichkeiten, egal durch wen und in welchem Kontext.<sup>25</sup>

Aber Metapolitik kann nicht nur auf eine Verbreitung von Ideen reduziert werden. In seinem Buch *Rechte Gefühle* beschreibt Simon Strick die metapolitischen Praktiken von rechten Influencer\_innen hilfreich als Affektpolitik, die auch auf die „Beeinflussung und Vorstrukturierung der Alltagserfahrung von Subjekten“ abzielt.<sup>26</sup> Neben der Verbreitung von rechten Gedankengut geht es hier also um rechte „Gefühlslandschaften“<sup>27</sup> und affektive Medienräume, in welchen ein „Unwohlsein“<sup>28</sup> in Bezug auf bestehende oder vermeintliche gesellschaftliche Realitäten kultiviert wird und rechte Antworten auf soziale Probleme als plausibel erfahren werden können – eben weil sich diese ‚richtig anfühlen.‘ Aus dieser Perspektive können die Onlinepraktiken rechter Aktivist\_innen – inklusive niedrigschwelliger Aktivitäten wie dem Teilen von Memes, Posts, und Videoschnipseln – als Teil einer „metapolitischen Strategie“ verstanden werden, die auf „Empfindungen, Befindlichkeiten, Medienverhalten, Wahrnehmungsmuster[...] und kulturelle[...] Diskurse“ Einfluss nehmen möchte.<sup>29</sup>

Aus kritischer Perspektive erlaubt es der Begriff der Metapolitik, die Kontinuitäten und Kompatibilitäten zwischen verschiedenen Formen von rechter Medienpraxis wahrzunehmen – von Kampagnen in sozialen Medien über remedialisierte Protestaktionen, Meinungsspalten rechter Kommentator\_innen und in den Massenmedien reproduzierten Aussagen von Rechtspopulist\_innen bis hin zu Buchpublikationen, Zeitungen, Onlinemagazinen und rechter Musik. In dieser Hinsicht erscheint der Begriff auch für die Diskussion rechter Indiefilme als produktiv, denn man könnte argumentieren, dass das Format des Spielfilms durch seine relative Länge und audiovisuellen Ausdrucksmittel besonders geeignet ist, Affekte zu modulieren, Stimmungen zu generieren und Atmosphären zu schaffen.<sup>30</sup> Auf den zeitgenössischen rechten US-Indiefilm angewandt, erlaubt der Begriff zu dem eine Abgrenzung von Titeln, die, wie eingangs beschrieben, sonst häufig mit dem Label ‚politischer Film‘ gemeint sind – denn der rechte Independent-Film rückt, wie wir im Folgenden zeigen, die Kultivierung eines Gefühls des *weißen* und heteronormativen Unwohlseins in den Vordergrund. Darüber hinaus widersprechen die neurechten US-amerikanischen Filmmacher\_innen häufig einer

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Strick 2021: 80.

<sup>27</sup> Strick 2021: 81.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Strick 2021: 80.

<sup>30</sup> Massumi weist in diesem Zusammenhang auf „the primacy of the affective“, also das „Primat des Affektiven“ in der filmischen Bildrezeption hin, vgl. Massumi 1995: 84.

Einordnung ihres Werkes in die Kategorie des ‚politischen Kinos‘ und streiten ab, rechte Weltanschauungen verbreiten oder Projekte unterstützen zu wollen – und verweisen stattdessen auf den apolitischen Charakter ihrer Filme und die Zentralität von Emotionen, Charakterisierungen, und ambivalenten Situationen.<sup>31</sup> Rechte Independent-Produktionen können auch aus diesen Gründen als ‚metapolitische Filme‘ (statt als ‚politische Filme‘ von rechts) verstanden werden. Teil eines rechten metapolitischen Projektes sind sie trotzdem – auch, wenn sich ihre Macher\_innen solchen Zuschreibungen verweigern. Denn das Abstreiten von politischen Intentionen bei gleichzeitiger Affirmation von Positionen der neuen Rechten kann selbst als metapolitisches Handeln begriffen werden, das darauf abzielt, etablierte politische Kategorien aufzuweichen, neu zu codieren, und extreme Positionen ‚massentauglicher‘ machen. Beides geschieht z. B. wenn Rassismen und Sexismen als selbstevidente ‚Common Sense‘-Meinungen präsentiert oder die (zumindest teilweise ökonomisch motivierten) diversen Casts von Hollywood-Filmen als Manifestation eines linksradikalen ‚Wokeism‘ diskreditiert werden.

### 3. Rechtes Indiekino in den USA

Wir konzeptualisieren den zeitgenössischen rechten Independent-Film als Gruppe von Filmen, die einen industriellen Produktionskontext, eine gemeinsame ideologische und affektive Ausrichtung, sowie eine Orientierung an geteilten erzählerischen Normen teilen. In der Praxis resultieren diese gemeinsamen Kontexte, Orientierungen und Verpflichtungen in einem gemeinsamen „film style“ oder Gruppenstil, d. h. in einer geteilten „absichtsvollen, strukturierten, entwickelten [und] sinnvollen Verwendung der Techniken des Filmmedium“ durch verschiedene Filmemacher\_innen und Produktionsfirmen.<sup>32</sup> Insgesamt lässt sich der so verstandene rechte Indiefilm allerdings nicht immer klar und eindeutig abgrenzen, da er sich erheblich mit anderen (Sub-)Genres und Strömungen überschneidet – wie z. B. dem Mainstream-Actionfilm oder solchen Filmen, die man mit Jeffrey Sconce als rechtes „Paracinema“ bezeichnen könnte.<sup>33</sup> Derartige Abgrenzungsschwierigkeiten sind allerdings ein allgemeineres Problem in der akademischen Auseinandersetzung mit dem US-amerikanischen Independent-Film. Denn die genaue Bedeutung des Labels „Independent Cinema“ ist, wie Yannis Tzioumakis feststellt, immer schon uneindeutig, historischen Wandlungen unterworfen, von Industrie-, Presse- und Wissenschaftsakteur\_innen mitbestimmt sowie kontextabhängig und daher besser als Teil eines sich entwickelnden Diskurses und nicht als starre Kategorie zu verstehen.<sup>34</sup> Im gängigen Gebrauch verweist der

<sup>31</sup> Vgl. zum Beispiel die Aussagen des *Sound of Freedom*-Regisseurs Alejandro Monteverde in Conde 2023 oder die Aussagen des rechten Indie-Auteurs S. Craig Zahler in Bonazelli 2018.

<sup>32</sup> Vgl. den Eintrag zum Begriff „Film Style“ in Kuhn/Westwell 2012.

<sup>33</sup> Vgl. Sconce 1995.

<sup>34</sup> Vgl. Tzioumakis 2017: 10.

Begriff „Independent-Film“ üblicherweise auf einen Produktionskontext außerhalb der geografischen und ökonomischen Parameter und Besitzverhältnisse der Hollywoodstudios bzw. der diese betreibenden Medienkonglomerate (Disney, Amazon, Sony, Paramount, Warner), d. h. auf Filme, die von ‚unabhängigen‘ Filmproduktionsfirmen und Filmemacher\_innen hergestellt und in der Regel mit eher begrenzten Budgets realisiert werden.<sup>35</sup> Häufig meint der Begriff aber auch Filme, die in stilistischer und erzählerischer Hinsicht auf Distanz zu den gängigen Erzählformaten und -normen des US-amerikanischen Mainstreamkinos gehen und experimentelle oder avantgardistische Filmästhetiken aufweisen; im US-amerikanischen Kontext werden internationale Produktionen oft ebenfalls diesem Bereich zugeordnet.<sup>36</sup> In der Praxis fallen diese auf Ästhetik oder auf den Produktionskontext bezogenen Verständnisse häufig zusammen – aber genauso oft lassen sich Independent-Filme nicht klar von Mainstreamproduktionen abgrenzen, da scheinbar ‚unabhängige‘ Filmstudios manchmal Teil größerer Medienkonglomerate sind und auch avantgardistische Filme unter Umständen von etablierten Playern und Studios produziert oder vertrieben werden; andersherum operieren nicht alle Studios außerhalb Hollywoods automatisch anders als ihre kalifornischen Konkurrenten. Für unsere Zwecke ist das oben skizzierte, mehrdeutige Verständnis aber durchaus hilfreich – denn die hier behandelten rechtsgerichteten Filme können sowohl ihrem Produktionskontext nach als auch in ästhetischer Hinsicht dem Feld des US-amerikanischen Independent-Films zugeordnet werden, orientieren sich in gewisser Hinsicht aber auch in Richtung (einer bestimmten Art von) Mainstream-Hollywoodfilm (dazu unten mehr). Einerseits beziehen wir uns hier auf Titel, die in der Regel von unabhängigen, d. h. nicht zu einem der großen Hollywoodkonglomerate gehörenden, Produktionsfirmen und Filmstudios hergestellt werden und welche meist über nicht traditionelle Kanäle (sondern z. B. über rechte Videostreamingplattformen) vertrieben werden. In Einzelfällen befinden sich Filme allerdings im Vertrieb größerer Konzerne und laufen auch in US-amerikanischen und internationalen Kinos.

Konkret umfasst diese Gruppe zum Beispiel den Output der eingangs erwähnten Angel Studios, deren Filme (wie *Sound of Freedom*, *Bonhoeffer* oder *Homestead*) zunächst in den Kinos anlaufen und dann international über die firmeneigenen, auf christlich-konservativen Content spezialisierte Streamingplattform Angel weitervertrieben werden. Weitere Player im Feld sind das rechtsgerichtete, vom Podcaster Ben Shapiro und seinem Kollaborator Jeremy Boreing gegründete Medienunternehmen The Daily Wire, welches mit DailyWire+ seit 2022 ebenfalls eine Videostreamingplattform für eigenproduzierte, explizit auf ein

<sup>35</sup> Vgl. den Eintrag zum Begriff „Independent Cinema“ in Kuhn/Westwell 2012.

<sup>36</sup> Vgl. Tzioumakis 2017: 5–12.

republikanisches Publikum ausgerichtete Film- und TV-Inhalte betreibt.<sup>37</sup> DailyWire Films kooperierte dabei in den letzten Jahren wiederholt mit Bonfire Legend, der Firma des texanischen Filmproduzenten Dallas Sonnier – z. B. für die Produktion der in den USA über DailyWire+ vertriebenen Thrillern *Shut In* (D.J. Caruso, 2022), *Run Hide Fight* (Kyle Rankin, 2020) und *Terror on the Prairie* (Michael Polish, 2022). Bis 2020 war Sonnier Chef des in Dallas ansässigen Filmstudios Cinestate, unter dessen Ägide einige der sichtbarsten, zum Teil mit Hollywoodschauspieler\_innen besetzten, rechten Indiefilme der letzten Jahre entstanden sind – wie z. B. das Gefängnisdrama *Brawl in Cell Block 99* (S. Craig Zahler, 2017, u. a. mit Vince Vaughn, Don Johnson, Udo Kier und Jennifer Carpenter), der Polizeithriller *Dragged Across Concrete* (S. Craig Zahler, 2018, u. a. mit Vaughn und Gibson, sowie Kier, Johnson, und Carpenter in prominenten Nebenrollen). Weitere in diesem Zusammenhang relevante Cinestate-Filme sind das im Militia-Milieu angesiedelte psychologische Kammerspiel *The Standoff at Sparrow Creek* (Henry Dunham, 2018) und das mit NS-Ästhetiken hantierende Horrorsequel *Puppet Master: The Littlest Reich* (Sonny Laguna, 2018). Der zum Sony-Konzern gehörende, auf christliche Inhalte fokussierte Streamingdienst Great American Pure Flix und das (hauptsächlich für Pure Flix produzierende) vom evangelikalen Filmemacher David A. R. White geleitete Filmstudio Pinnacle Peak Pictures sind ebenfalls wichtige Akteure im Feld. White, einer der Mitbegründer von Pure Flix, produzierte über 60 Filme und stand ebenso oft vor der Kamera, u. a. als Pastor Dave in den *christian drama films* der *God's Not Dead*-Reihe (2014–2024) ebenso wie in Actionfilmen und Komödien. Auch Pure Flix/Pinnacle Peak beschäftigt regelmäßig *name actors* mit Hollywood-Vergangenheit (z. B. Dean Cain, Ray Wise) in Nebenrollen. Ein weiteres Beispiel für den rechten Indiefilm ist die von den Eskapaden des Präsidentensohns Hunter Biden und rechten Verschwörungserzählungen über die ‚Biden Crime Family‘ inspirierte und vom rechten Medienunternehmen Breitbart vertriebene Politikfarce *My Son Hunter* (Robert Davi, 2022, mit Lawrence Fox und Gina Carano).<sup>38</sup> In Einzelfällen überlappt sich die Kategorie des rechten Indiefilms aber auch mit den Rändern des Hollywood-Mainstreams – wie etwa im Falle des von Sylvester Stallones Produktionsfirma Balboa Films produzierten und über den Mini-Major Lionsgate vertriebenen *Rambo: Last Blood* (Adam Grünberg, 2019, mit Stallone in der Hauptrolle), welcher das US-Nachbarland Mexiko als „kriminelle Hölle“ inszeniert in dem „blutdürstige Wilde über unschuldige junge Frauen herfallen.“<sup>39</sup>

Die obigen Beispiele weisen auf dem Umstand hin, dass sich der rechte Independent-Film häufig mit aus Hollywood und internationalen Filmproduktionen bekannten Namen und Gesichtern schmückt – wozu auch (aber

<sup>37</sup> In einer Pressemitteilung zum Launch des Daily Wire-Filmproduktionsarms beschreibt Shapiro sein Studio explizit als Teil des ‚culture war‘ gegen das linke Hollywood, in welchem „edgy, entertaining movies that don’t mock our values [...] and that [...] don’t promote Leftist causes“ benötigt würden (Shapiro 2021).

<sup>38</sup> Zu *My Son Hunter*, siehe Frykholm 2024.

<sup>39</sup> Frame 2022: 282, unsere Übersetzung.

nicht nur) Akteur\_innen zählen, die durch erzkonservative oder radikalrechte Positionen aufgefallen sind und nur noch selten oder gar nicht mehr in Mainstreamproduktionen auftauchen (wie z. B. Robert Davi, Sylvester Stallone, Mel Gibson, Gina Carano oder Lawrence Fox). Die Kooperation mit diesen teils gealterten, teils ‚gecancelten‘ Hollywoodstars deutet auf ein ambivalentes Verhältnis zum Hollywoodmainstream hin, welches auch in erzählerischer und stilistischer Hinsicht zum Ausdruck kommt. Denn einerseits sind die hier diskutierten Filme typische Beispiele für Independent-Produktionen, deren Ästhetik durch die Limitierungen begrenzter Produktions- und Zeitbudgets, d. h. durch den Einsatz kleiner Besetzungen und Crews, kurze Drehzeiten und begrenzte Möglichkeiten bei Studio- und Außendreh sowie den Einsatz von *visual effects*, gekennzeichnet ist. Andererseits knüpfen gerade die Action- und Kriminalfilme des Feldes in ästhetischer Hinsicht auffällig an die Tradition des New Hollywood der 1970er und des konservativen Actionkinos der 1980er Jahre an – und dabei insbesondere an Actionfilme wie *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) oder *Death Wish* (Michael Winner, 1974), die *weiße* Rache- und Vergeltungsfantasien und Geschichten über toughe männliche Helden mit einer konservativen politischen Sensibilität und grafischen Gewaltdarstellungen verbinden,<sup>40</sup> sowie die zahlreichen im Fahrwasser dieser Produktionen entstandenen Filme. Der heutige rechte Independent-Film beschwört somit die ‚guten alten Zeiten‘ einer imaginären Vergangenheit herauf, in der Mainstream-Filme *weiße*, hetero-patriarchale Macht- und Hegemonieansprüche noch ohne großen Widerstand narrativisieren konnten.<sup>41</sup> Rechte Independent-Filme präsentieren sich daher häufig bewusst als „culturally dated“, d. h. als ‚kulturell veraltete‘ Filme, die, wie Jaimie Baron es ausdrückt, „auf einen bestimmten historischen Moment zurückverweisen, in dem bestimmte Dinge sagbar waren, die es heute nicht mehr sind“.<sup>42</sup> Im Gegensatz zu den Filmen des post-klassischen New Hollywood positioniert sich der zeitgenössische rechte Indiefilm jedoch bewusst außerhalb und in Opposition zu einem gegenwärtigen ‚Mainstream-Hollywood‘, das als ‚liberal‘ oder ‚linksorientiert‘ imaginiert wird.

Diese Orientierung kommt auch in den Momenten zum Ausdruck, die wir als *cinematic dog whistles* bezeichnen, d. h. in zugespitzten Situationen, die radikal rechte Positionen und Affekte durch eine gezielte Thematisierung und Inszenierung normalisieren möchten. In der Praxis nehmen solche *dog whistles* oft die Form von narrativ nur marginal relevanten Szenen an, die populäre Topoi rechter Diskurse in kurzen Dialogen oder affektiv-intensiven Momenten kristallisieren. Im Kontext betrachtet, präsentieren sich diese Szenen als polyvalent, d. h. mehrdeutig, da sie

<sup>40</sup> Zur *vengeance culture* Hollywoods vgl. Worcester 2023: 42–46.

<sup>41</sup> Diese Vergangenheit ist imaginär, weil rechte Vergeltungsfantasien wie *Dirty Harry* oder *Death Wish* auch schon bei ihrem Erscheinen auf Widerstand stießen und kontrovers diskutiert wurden, u. a. von einflussreichen Filmkritiker\_innen wie Pauline Kael (1973) oder Vincent Canby (1974). Zum „right cycle“ des New Hollywood-Kinos und seiner Rezeption, vgl. auch Bay (1985: 296–325).

<sup>42</sup> Baron 2023: 586, unsere Übersetzung.

leicht auch ignoriert oder als unpolitisch gelesen werden können – beispielsweise als potenziell kontroverse Aussagen fehlerhafter Charaktere, die innerhalb der Welt der jeweiligen Filme gerechtfertigt sind oder durch den Genrekontext schmackhaft gemacht werden. Ähnlich wie politische *dog whistles* möchten diese Momente metapolitischer Positionierung also der kritischen Aufmerksamkeit von Zuschauer\_innen, die mit den Diskursen der neuen Rechten nicht vertraut sind, entgehen. Ihre metapolitische Effektivität entfalten *dog whistles* dafür (auch) auf affektiver Ebene, nämlich in ihrer Teilhabe an der Produktion von rechten Gefühlslandschaften und Affekten, die, wie es Fabián Oran Llarena in Bezug auf Filme des rechten Auteurs S. Craig Zahlers formuliert, sich zu „Stimmungsbildern und Darstellungen von Ängsten, Fragmentierungen, angehäuften Niederlagen und Unsicherheiten“ verdichten.<sup>43</sup> Insbesondere das rechte Gefühl bedrohter *whiteness* und Heteronormativität wird, wie die folgende Diskussion von affektiv produktiven Momenten beispielhaft zeigt, in solchen Momenten prominent evoziert.<sup>44</sup>

#### 4. *Cinematic Dog Whistles* als Beispiel rechter Metapolitik

Etwa eine halbe Stunde nach Beginn von S. Craig Zahlers Polizeifilm *Dragged Across Concrete* sitzen der vorübergehend suspendierte Detective Brett Ridgeman (Mel Gibson) und seine Frau Melanie (Lauren Holden) – eine ehemalige Polizistin, die aufgrund einer chronischen Erkrankung aus dem Dienst ausscheiden musste – am Küchentisch und besprechen die Schwierigkeiten ihrer Teenager-Tochter Sara, sich in den Straßen rund um ihren innerstädtischen Wohnblock zurechtzufinden. Melanie kommentiert Saras zuvor gezeigte Begegnung mit einer Gruppe als bedrohlich inszenierter Schwarzer Jugendlicher auf dem Heimweg von der Schule und drängt ihren Mann, zusätzliche Einnahmequellen zu finden, um in einen anderen Stadtteil ziehen zu können. Andernfalls, erklärt sie, würden die beunruhigenden Konfrontationen ihrer Tochter mit den Jungen aus der Nachbarschaft bald zu sexueller Gewalt eskalieren. Für Melanie geht die Bedrohungslage ihrer Tochter von ihrer *weißen* Hautfarbe aus, die sie als Ziel (sexualisierter) Schwarzer Aggression markiert: „You know, I never thought I was a racist before living in this area. I’m about as liberal as any ex-cop could ever be. But now ... now we really need to move“ (Abb. 1).<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Llarena 2022: 210.

<sup>44</sup> Die folgende Diskussion von Beispielen sollte weder als letztes Wort noch als vollständige Auflistung, sondern als Teil einer ersten Annäherung an die Affektpolitiken des rechten Indiefilms verstanden werden; die hier diskutierten Filme enthalten viele weitere Momente, die ebenfalls einer Betrachtung wert wären. Zum Teil wiederholen wir hier Beobachtungen aus Brinker/Vignold 2025, wo noch weitere Beispiele zu finden sind.

<sup>45</sup> Vgl. *Dragged Across Concrete*, 0:36:18–0:37:13.



**Abb. 1: In *Dragged Across Concrete* beklagt Melanie die vermeintliche Gefährlichkeit ihres innerstädtischen Wohnviertels – und artikuliert damit ein Gefühl, das rassistische Haltungen plausibel und nachvollziehbar erscheinen lässt**

Melanies Beschwerde ist beispielhaft für die metapolitische Ausrichtung des zeitgenössischen rechten Indiefilms und verbindet die Artikulation rassistischer Ideen (die inhärente Gefahr mehrheitlich Schwarzer Stadtviertel; der Hang Schwarzer Männer zur sexualisierten Gewalt gegenüber *weißen* Frauen) mit dem Gefühl drohender Gefahr und persönlicher Entmündigung (das Geld ist knapp, da Melanie nicht arbeiten kann und Brett wegen übermäßiger Gewaltanwendung von der Arbeit suspendiert wurde) und verdichtet beides schließlich zu einer vagen politischen Aussage: „Ich hätte nie gedacht, dass ich rassistisch bin ... Aber jetzt ...“. Implizit charakterisiert Melanie dabei auch liberale Weltanschauungen als naiv und ungeeignet, um sich mit den harten Realitäten des Lebens in den Innenstädten auseinanderzusetzen: „Ich bin so liberal, wie ein Ex-Polizist nur sein kann“ (sprich: überhaupt nicht liberal). Hier erscheinen das Vertreten rassistischer Ansichten und die Flucht aus der Schwarzen Nachbarschaft also nicht nur als nachvollziehbare, sondern tatsächlich als die einzig realistischen und vernünftigen Handlungsoptionen. Damit sind Melanies Äußerungen in Zahlers Film ein Beispiel für die *Mikrofaschismen*, die Simon Strick auch in den Onlinepraktiken der neuen Rechten verortet und welche eine „Reformulierung von ‚weiß-Sein‘ als *Besitz* oder *Wert* – also der Normalitäts- oder Überlegenheitsposition – zur *Risikoposition*“ betreiben.<sup>46</sup>

In *Dragged Across Concrete* bezieht sich dieses Gefühl der Entwertung und Bedrohung auch auf die toughe Männlichkeit der beiden Hauptfiguren Ridgeman (Mel Gibson) und Lurasetti (Vince Vaughn). Als sie sich nach der gewaltsamen Verhaftung eines Verdächtigen zu Beginn des Films zum Frühstück in einem Diner treffen, fragt sich Ridgeman, ob der Sänger eines Songs, der aus den Lautsprechern ertönt, „a guy or a girl“ sei. Lurasetti antwortet trocken, dass er es auch nicht sagen könne, und fügt hinzu, dass diese Unterscheidung ohnehin überholt sei, seit „men

<sup>46</sup> Vgl. Strick 2021: 127.

started saying ‚We’re pregnant‘ when their wives were“.<sup>47</sup> Während sich das Gespräch im Diner auf den ersten Blick als kurzer, relativ belangloser Augenblick darstellt, charakterisiert die Szene Ridgeman und Lurasetti als Männer, die nicht ‚mit der Zeit gehen‘ können – macht dabei aber nicht deren Unzeitgemäßheit zum Problem, sondern gibt stattdessen den sich wandelnden Vorstellungen von Männlichkeit die Schuld, welche laut Lurasetti zunehmend feminisiert worden seien. In dieser Szene kommt nicht nur die Ablehnung alternativer Männlichkeitsbilder zum Ausdruck, sondern auch die Weigerung der Protagonisten, sich an veränderte gesellschaftliche Normen anzupassen. Letztendlich charakterisiert diese Szene Ridgeman und Lurasetti als Vertreter einer kulturell überholten Heteronormativität, bestätigt aber auch die fundamentale Richtigkeit ihrer geschlechterpolitischen Ansichten (welche auch im Rest des Films nicht hinterfragt oder angezweifelt werden).

Auch in dem Gefängnisdrama *Brawl in Cell Block 99* ist die Bedrohung der weißen Nuklearfamilie gerechtfertigter Anlass für rassistische Hate Speech. Nach seiner Einlieferung in das Hochsicherheitsgefängnis Redleaf provoziert Bradley Thomas (Vince Vaughn) einen Streit mit einer Gruppe hispanischer Mitgefangener, um eine Prügelei zu beginnen und damit zu beweisen, dass er „psychotisch“ ist und von der allgemeinen Gefängnisbevölkerung ferngehalten werden muss (Abb. 2).<sup>48</sup> Thomas' Ziel ist es, in den titelgebenden Zellblock 99 verlegt zu werden, um dort einen Auftrag des mexikanischen Bandchefs Eleazar auszuführen – denn dieser bedroht die Leben von Thomas' schwangerer Frau und ihres ungeborenen Kindes. Nachdem Thomas seine Mitinsassen absichtlich provoziert hat, wird er von diesen als „Gringo“ bezeichnet, was Thomas mit einem rassistischen Witz beantwortet: „Don't call me a foreigner. Last time I checked, the colors of the flag weren't red, white, and burrito“. Die rassistische Beleidigung hat den von Thomas erwünschten Erfolg: seine Mithäftlinge greifen ihn an, er schlägt sie brutal zusammen und wird daraufhin verlegt.

Auf semantischer Ebene spielt der Dialog hier auf zentrale Themen der radikalen Rechten in den USA an: Die USA seien ein weißes, angelsächsisches, englischsprachiges Land, andere hätten keinen Anspruch darauf und kein Recht, Menschen wie Thomas als Ausländer zu bezeichnen. Auf narrativer Ebene hat der Film jedoch bereits deutlich gemacht, dass Vaughns Figur nicht wirklich meint, was sie sagt – stattdessen nimmt er lediglich die Rolle des rassistischen *Weißes* ein, um Schaden von seiner Familie abzuwenden. Denn Thomas hat keine andere Wahl, als so zu handeln, wie er es tut, und der Grund für sein Verhalten liegt letztlich in den Handlungen anderer ‚Ausländer‘ – ein Umstand, der die *weiße* Hauptfigur von jeglicher Schuld freispricht, ihr aber dennoch erlaubt, rassistische Beleidigungen auszustoßen. In der Logik des Films ist der strategische Einsatz von Hassrede sogar

<sup>47</sup> Vgl. *Dragged Across Concrete*, 0:19:48–0:20:11. Bei dem betreffenden Song handelt es sich um eine Komposition des Regisseurs, der den Gesangspart selbst einsang.

<sup>48</sup> *Brawl in Cell Block 99*, 1:26:04–1:26:13.

der einzige Weg, Thomas' (weiße) Familie vor Schaden zu bewahren. In diesen Momenten affirmiert *Brawl in Cell Block 99* also zentrale Ideen und Affekte der US-amerikanischen radikalen Rechten und stellt deren Übernahme als alternativlos dar.



**Abb. 2: In *Brawl in Cell Block 99* zwingt ein finsterner Plan des Gangsterbosses Eleazar den Protagonisten Bradley Thomas dazu, seine Mitgefangenen rassistisch zu beleidigen**

Sowohl *Dragged Across Concrete* als auch *Brawl in Cell Block 99* stellen das negative Gefühl bedrohter *whiteness* und bedrohter heteronormativer Ordnungen in den Mittelpunkt und enden tragisch, denn in beiden Filmen lassen die *weißen* Hauptfiguren am Ende in Märtyrertoden ihr Leben, um ihren Familien ein besseres zu ermöglichen. Andere Filme bieten an dieser Stelle positivere, oft sogar utopisch anmutende Enden, drehen sich dabei aber um ganz ähnliche Motive. So etwa im vom erfahrenen Hollywood-Regisseur D. J. Caruso inszenierten Thriller *Shut In*, in dem die alleinstehende junge (weiße) Mutter und ehemalige Methamphetamin-Abhängige Jessica Nash (Rainey Qualley) und ihre Kinder einen Angriff des gewalttätigen Pädophilen Sammy (Vincent Gallo) und drogenabhängigen Exmannes und Kindsvaters Rob (Jake Horowitz) abwehren müssen. Mit dieser Prämisse reproduziert der Film auf Handlungsebene drei häufig von der US-amerikanischen Rechten thematisierte Bedrohungsszenarien: die problematische Verletzlichkeit von nicht-traditionellen Familienkonstellationen (insbesondere solchen, die ohne Vater auskommen müssen), Angst vor Pädophilie als weitverbreitetem gesellschaftlichen Problem, sowie Panik über die Konsequenzen von Drogenmissbrauch für *weiße* Familien. Am Ende von *Shut In* erfährt Jessicas Leben aber eine dramatische Wende zum Besseren. Nachdem die Angriffe Sammys und Robs von Jessica auf dem Höhepunkt des Films mit tödlicher Gewalt abgewehrt werden konnten, springt der Film einen unbestimmten Zeitraum nach vorne und stattdie überlebenden Teile der Familie Nash mit einem geradezu idyllischen Leben aus. Im Epilog von *Shut In* sehen wir Jessicas kleine Tochter Lainey (Luciana VanDette), gesund und munter an einem Sommertag, wie sie einen vom Baum gefallenen Apfel aufhebt und dann zum (zuvor noch verfallenen, nun aber frisch

renovierten) Haus ihrer Mutter läuft. Dort arbeitet Jessica nun fleißig in der Küche an der Herstellung von Apfelmus, um dieses an ein lokales Café zu verkaufen.



**Abb. 3 u. 4: Am Ende von *Shut In* hat sich die ehemalige Drogenabhängige Jessica ganz der Kindererziehung und dem Kochen verschrieben – eine Entwicklung, die der Film in Bildern darstellt, die an die *tradwife*-Ästhetik anti-feministischer Influencer\_innen erinnern**

In einem bemerkenswerten Kontrast zum Rest des Films – dessen Farbpalette von unterbelichteten Räumen, dunklen Grautönen, tiefem Schwarz und entsättigten Erdtönen dominiert wurde – präsentieren sich diese letzten Momente nun lichtdurchflutet und in warmen, farbenfrohen, hellen Tönen. Zuvor heruntergekommen und Schauplatz gewalttätiger Konflikte, sind Jessicas Haus und seine Umgebung nun „instagramable“ geworden, d. h. idealisiert, bildschön und begehrenswert (Abb. 3 u. 4).<sup>49</sup> Gleichzeitig dreht sich Jessicas Leben jetzt ganz um Haushaltstätigkeiten, Kindererziehung und ihr *small business*. Mit diesen Bildern inszeniert *Shut In* nicht einfach nur ein konventionelles Happy End, sondern eines, das die erzählerische Wiederherstellung von Ordnung mit der Annahme einer „tradwife persona“ durch die Protagonistin verbindet, d. h. mit der Affirmation einer derzeit in neurechten Onlinediskursen virulenten Ideologie „radikalierter

<sup>49</sup> Vgl. *Shut In* 1:21:19–1:24:24; zu „instagramability“, siehe Pereira/Van Bauwel/De Ridder: 2019; Reithmeier/Kanwischer: 2020.

weißer Domestizität“ sowie einer Rückkehr zu traditionellen Familienwerten und altmodischen Geschlechterrollen, die mit der Nachkriegsära assoziiert werden.<sup>50</sup>

## 5. Fazit

Von der Ablehnung nicht-hegemonialer Männlichkeiten und dem Schüren rassistischer Ängste in *Dragged Across Concrete* über die beiläufige Rechtfertigung von *hate speech* in *Brawl in Cell Block 99* bis hin zur Bejahung „traditioneller“ Lebensweisen und häuslicher Werte in *Shut In* – zusammengekommen bieten die diskutierten Szenen aufschlussreiche Kondensationen von neurechten Positionen und Affekten. Unterstrichen werden kann in diesem Zusammenhang die in allen Szenen präsente Tendenz, *weiße* Kinder, *weiße* Männer und *weiße* Familien als gefährdet und von *racialized others*, Kriminellen, Drogenabhängigen und Pädophilen bedrängt darzustellen. In solchen Momenten reproduzieren rechte Indiefilme die neurechte metapolitische Strategie, *whiteness* in eine „Risikoposition“<sup>51</sup> umzuformulieren, d. h. sie versuchen das Gefühl zu erzeugen, dass *Weißsein* (im Sinne einer kulturellen Differenzmarkierung) mit der Gefahr der Marginalisierung und (kulturellen, wirtschaftlichen, politischen oder sozialen) Entrechtung verbunden ist. Die Identifikation des (*weißen*) Zuschauers mit diesem Gefühl kann wiederum als das ultimative Ziel dieser Filme verstanden werden – und als der Punkt, an dem ihre Metapolitik Anschlüsse zu rechter Politik findet. Denn Zuschauer\_innen, die in solchen Momenten zustimmend nicken, mitlachen oder sich gerührt fühlen, sind möglicherweise auch empfänglich für die Mobilisierungsbemühungen rechter Influencer\_innen und Populist\_innen. Gleichzeitig vermeiden die oben besprochenen Filme eine offene oder ungebrochene Affirmation rechter politischer Projekte, Positionen, oder Bewegungen, indem sie beispielsweise politisch inkorrekte Äußerungen einzelnen Figuren zuschreiben, ‚clevere‘ erzählerischere Kunstgriffe erfinden um rassistische, sexistische und andere verletzende Verhaltensweisen als einzig sinnvolle Vorgehensweise darzustellen, oder auch durch den affirmativen Rückbezug auf gesellschaftlich überholte Vorstellungen von Geschlechtssubjektivität. Die offene Artikulation von rechten Weltanschauungen, Ideologiefragmenten, oder politischen Botschaften ist in diesen Filmen also weniger wichtig als die Inszenierung von stark affizierenden Momenten, die, sobald sie zu rechten Gefühlslagen verdichtet sind, Positionen der neuen Rechten als vernünftig und plausibel erscheinen lassen.

Die Wirksamkeit dieses metapolitischen Projektes hängt stark vom Medioumfeld ab, in dem rechte Independentfilme agieren können. Im US-amerikanischen Kontext bleibt die legale Zugänglichkeit von vielen dieser Filme auf kleine Nischen des rechten Medienökosystems beschränkt. So lief z. B. *Shut In* nicht in den US-

<sup>50</sup> Proctor 2023: 7.

<sup>51</sup> Strick 2021: 127.

amerikanischen Kinos und ist für US-amerikanische Zuschauer\_innen in erster Linie über die Video-Streaming-Plattform von DailyWire+ zugänglich. Dementsprechend unwahrscheinlich ist es, dass der Film dort Zuschauer\_innen erreicht, deren politische Ansichten nicht bereits in etwa mit denen der anderen auf der Plattform angebotenen Inhalte übereinstimmen. Im internationalen Vertrieb dieser Filme sind ihre (meta)politischen Orientierungen aber nicht immer so leicht zu entschlüsseln – insbesondere nicht, wenn rechte Indiefilme neben anderen Produktionen auf internationalen Festivals laufen, auf physischen Datenträgern verkauft, oder über andere, weniger explizit politische Streamingplattformen verfügbar gemacht werden. In Deutschland wurde *Shut In* zum Beispiel unter dem Titel *The Terror Room* vom einflussreichen Distributor Leonine (vormals Tele München Gruppe) auf Blu-ray veröffentlicht; derzeit ist der Film auf Amazon Video zum Verleih und Kauf erhältlich und nur durch die Studiologos zu Beginn als DailyWire/Bonfire Legend-Produktion zu identifizieren. Im Falle des in Deutschland von Plaion veröffentlichten, ebenfalls auf Blu-Ray, über Amazon Video sowie über SkyTV verfügbaren DailyWire-Thrillers *Run Hide Fight*<sup>52</sup> wurden die entsprechenden Studiologos in der deutschen Fassung aber durch andere ersetzt – ein Umstand, der den ursprünglichen Produktionskontext des Films und die politischen Orientierungen seiner Macher\_innen für Zuschauer\_innen schwerer entzifferbar macht. Populäre Paratexte schaffen hier nur bedingt Abhilfe. Im Falle von *Run Hide Fight* ordnet zum Beispiel ein Beitrag auf der Webseite der *TV Spielfilm* den Film hilfreich als Produktion der „umstrittene[n] rechte[n] Nachrichtenwebsite ‚The Daily Wire‘“ ein, bestreitet aber, dass es sich hierbei um einen „reaktionär[en]“ Film handeln würde.<sup>53</sup> *Sound of Freedom* wurde bei seiner deutschen Streamingpremiere im Gratisprogramm von Amazon Prime Video mit Bannern auf der Startseite beworben, ebenso wie vereinzelte Stadtbibliotheken den Neueingang der DVD mit Werbematerialien, u. a. auch Pappaufstellern, ankündigten. Durch die Verbreitung über physische Träger und politisch vermeintlich ‚neutrale‘ Streamingplattformen sowie durch eine entpolitisierende Rezeption durch Film- und Fernsehkritiker\_innen schaffen es rechte Indiefilme also mitunter, ihre metapolitische Funktion zu erfüllen, ohne dabei großes Aufsehen zu erzeugen. Ein erster Schritt zur Intervention in diesem metapolitischen Projekt wäre also, diese Filme als das zu erkennen, was sie sind.

<sup>52</sup> Zu *Run Hide Fight* siehe Brinker/Vignold 2025.

<sup>53</sup> Vgl. „Run Hide Fight – Filmkritik“ (ohne Datum).

## Literaturverzeichnis

- Badiou, Alain (2012): *Metapolitics*. New York: Verso.
- Baron, Jaimie (2023): „The Ethical Cringe, or the Dated Film as Revelatory Genre“. *Television & New Media* 24:5, S. 584–594.
- Barshad, Amos (17.02.2022): „MAGA Movies Are Here. Does Anybody Care?“ In: *Vice*, <https://www.vice.com/en/article/the-daily-wire-maga-conservative-movies-are-here-does-anybody-care/> (25.08.2025).
- Blodgett, Bridget/Salter, Anatasia (2018): „*Ghostbusters* is For Boys: Understanding Geek Masculinity’s Role in the Alt-Right“. In: *Communication Culture & Critique* 11, S. 133–146.
- Bonazelli, Andrew (2018): „S. Craig Zahler Explains How Neither His Films, Nor Mel Gibson, Are Horror.“ In: *Riotfest*, <https://riotfest.org/2018/03/20/s-craig-zahler-interview/> (25.08.2025)
- Brinker, Felix (2022): *Superhero Blockbusters. Seriality and Politics*. Edinburgh: University Press.
- Brinker, Felix/Vignold, Peter (2025): „On the Metapolitics of Contemporary US-American Right-Wing Independent Cinema.“ In: *Ephemera. Theory and Politics in Organization*. Sonderausgabe zum Thema „Styles of organisation in right-wing activism,“ hrsg. von Benjamin Richards, Hauke Dannemann, Beverly Geesin, und Emil Husted, im Erscheinen. Vorabversion online unter: [https://ephemerajournal.org/contribution/metapolitics-contemporary-us-american-right-wing-independent-cinema#\\_ftn5](https://ephemerajournal.org/contribution/metapolitics-contemporary-us-american-right-wing-independent-cinema#_ftn5) (25.08.2025).
- Canby, Vincent (1974): „‘Death Wish’ Exploits Fear Irresponsibly“. In: *New York Times*, August 4, 1974, S. 85, <https://www.nytimes.com/1974/08/04/archives/death-wish-exploits-fear-irresponsibly-death-wish-exploits-our-fear.html>.
- Conde, Arturo (2023): „There is more to ‚Sound of Freedom‘ than its appeal to conservatives and QAnon, director says“. In: *NBC News*, <https://www.nbcnews.com/news/latino/sound-freedom-movie-director-defends-film-controversy-rcna99794> (25.08.2025).
- dpa (11.12.2024). „Bonhoeffer-Film in der Kritik – Held mit Pistole?“ In: *Frankfurter Rundschau*, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/bonhoeffer-film-in-der-kritik-held-mit-pistole-zr-93462166.html> (25.08.2025).
- dpa (10.07.2025). „„Homestead“ – Blockbuster für die MAGA-Bewegung?“ *Frankfurter Rundschau*, <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/homestead-blockbuster-fuer-die-maga-bewegung-zr-93827013.html> (25.08.2025).
- Frame, Gregory (2022): „Bad Hombres at the Border: Masculinity and Mexico in *Rambo: Last Blood*.“ In: Tarancón, Juan A./Loyo, Hilaria (Hrsg.): *Screening the Crisis. US Cinema and Social Change in the Wake of the 2008 Crash*. New York und London: Bloomsbury, S. 279–292.
- Frykholm, Joel (2024): „Paranoia, (Para)Cinema, and the Right-Wing Mindset: Making Sense of *My Son Hunter*.“ *American Studies in Scandinavia* 56:1, S. 7–26.
- Gabbatt, Adam (23. Juli 2023): „Sound of Freedom passed the \$100m mark. Who’s really watching the movie?“ *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/us-news/2023/jul/23/sound-of-freedom-qanon-movie-conspiracy-theories> (25.08.2025).
- Gallego, Carlos (2022): „White Identity, Great Replacement Politics, and Auteursism: The Cinema of S. Craig Zahler.“ In: Tarancón, Juan A./Loyo, Hilaria (Hrsg.): *Screening the Crisis. US Cinema and Social Change in the Wake of the 2008 Crash*. New York und London: Bloomsbury, S. 183–197.

- Hediger, Vinzenz (1.03.2025): „Oscars 2025: Die Legende vom liberalen Hollywood.“ In: *Spiegel.de*, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/oscars-2025-die-legende-vom-liberalen-hollywood-a-42291b21-e18a-463a-a6f9-fc61ac4aa37e?giftToken=bfd04879-cd57-4a77-b483-260d72dd6b41> (25.08.2025).
- hooks, bell (1992): „The Oppositional Gaze“. In: *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press, S. 115–131.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2006): *Der Widerspenstigen Zähmung. Zur Politik der Repräsentation im gegewärtigen US-amerikanischen Independent-Film*. Bielefeld: Transcript.
- Johnson, Derek (2018): „From the Ruins: Neomascularity, Media Franchising, and Struggles over Industrial Reproduction of Culture.“ In: *Communication Culture & Critique* 11, S. 85–99.
- Kael, Pauline (1973): „Saint Cop. Dirty Harry“. In: *Deeper Into Movies*. New York: Bantam, S. 484–485.
- Kuhn, Annette/Westwell, Guy (2012): *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: University Press.
- Leggewie, Claus (1987): „Kulturelle Hegemonie – Gramsci und die Folgen.“ In: *Leviathan* 15:2, S. 285–304.
- Llarena, Fabián Oran (2022): „A Crisis of Confidence: Fracture and Malaise in the US Polity in *Dragged Across Concrete*“. In: Tarancón, Juan A./Loyo, Hilaria (Hrsg.): *Screening the Crisis. US Cinema and Social Change in the Wake of the 2008 Crash*. New York und London: Bloomsbury, S. 198–212.
- Maly, Ico (2019): „New Right Metapolitics and the Algorithmic Activism of Schild & Vrienden“. In: *Social Media + Society*, April-June, S. 1–15.
- Massumi, Brian (1995): „The Autonomy of Affect“. In: *Cultural Critique* 31:II, S. 83–109.
- Mazierska, Ewa (2014): „Marking Political Cinema: An Introduction“. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 55:1, S. 33–44.
- McClintock, Pamela (11.07.2023): „‘Sound of Freedom Box Office: Movie Opens No. 1 in Texas, Arizona, and Florida Theaters.“ In: *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/sound-of-freedom-box-office-movie-theaters-1235532352/> (25.08.2025).
- Miller, Stuart (28.01.2019): „How a ‘Populist’ Film Studio Is Turning Rage and Violence Into Revenue.“ In: *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/how-cinestate-film-studio-is-turning-controversial-topics-revenue-1178338/> (25.08.2025).
- Moreau, Jordan (16.01.2025): „Trump Names Sylvester Stallone, Mel Gibson, and John Voight as ‘Special Ambassadors’ to ‘Troubled’ Hollywood: They’ll Bring ‘Lost Business’ Back.“ In: *Variety*, <https://variety.com/2025/film/news/trump-sylvester-stallone-mel-gibson-jon-voight-ambassadors-hollywood-1236276088/> (25.08.2025).
- Mulvey, Laura (2009): „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: *Visual and Other Pleasures*. 2. Aufl., Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill (2010): *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*. New York und London: W.W. Norton & Company.
- Ogette, Tupoka (2020): *Exit RACISM. Rassismuskritisch denken lernen*. 8. Auflage, Münster: Unrast.

- Pereira Caldeira, Sofia /Van Bauwel, Sofie/De Ridder, Sander (2019): „Instagrammable Feminities: Exploring Young Women’s Understanding of Gendered Self-Representations on Instagram.“ Vortrag auf der Konferenz: *Media, Gender and Sexuality in Contemporary Europe: Resistances and Redefinitions, Through Performances, Productions, and Consumption*, in Padua, Italien, 15.11.2019, <https://biblio.ugent.be/publication/8662688> (01.09.2025).
- Poniewozik, James (18.07.2025): „CBS Says It’s Canceling Colbert Over Money, Not Politics. Is That Truthiness?“ In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2025/07/18/arts/television/stephen-colbert-late-show-canceled-why.html> (02.10.2025).
- Power, Shannon (26.09.2023): „‘Sound of Freedom’ Becomes One of the Biggest Independent Films Ever Made.“ In: *Newsweek*, <https://www.newsweek.com/sound-freedom-independent-movie-1829915> (25.08.2025).
- Proctor, Devin (2023): „The #tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity“. In: *Persona Studies* 8:2, S. 7–26.
- Ranciere, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*. London: Bloomsbury Academic.
- Ray, Robert B. (1985): *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, Princeton University Press.
- Reithmeier, Christina/Kanwischer, Detlef (2020): „Adolescents and the ‚Instagramability‘ of Places – An Explorative Study on Spatial Practices in Social Media.“ S. 96–106. In: *GI\_Forum: Journal for Geographic Information Science* 2, S. 96–106.
- „Run Hide Fight – Filmkritik“. In: *TV Spielfilm Online*, <https://www.tvspielfilm.de/kino/filmarchiv/film/run-hide-fight,10490162,ApplicationMovie.html> (01.09.2025).
- Schäfer, Fabian (2023): *Konnektiver Zynismus. Politik und Kultur im digitalen Zeitalter*. Bielefeld: Transcript.
- Schilk, Felix (2024): *Die Erzählgemeinschaft der Neuen Rechten. Zur politischen Soziologie konservative Krisennarrative*. Bielefeld: Transcript.
- Schwarzel, Eric (15.05.2018): „Making Movies in the Trump Era for the Audience Hollywood Ignored“. In: *The Wall Street Journal*, <https://www.wsj.com/articles/from-texas-movies-for-americans-hollywood-left-behind-1526400385> (25.08.2025).
- Sconce, Jeffrey (1995): „‘Trashing’ the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style.“ *Screen* 36:4, S. 371–393.
- Scott, Ian (2011): „Film, Ideology, and American Politics.“ In: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: University Press, S. 11–33.
- Semley, John (17.02.2022): „Can Conservatives Make a Real Movie?“ *New Republic*. <https://newrepublic.com/article/165394/can-conservatives-make-real-movie-shut-in-daily-wire> (25.08.2025).
- Shapiro, Ben (01.01.2021): „SHAPIRO: Why The Daily Wire Is Getting Into the Entertainment Business.“ In: *Dailywire.com*, <https://www.dailywire.com/news/shapiro-why-the-daily-wires-getting-into-the-entertainment-business> (25.08.2025).
- Shaviro, Steven (2010): „Post-Cinematic Affect“. On Grace Jones, *Boating Gate*, and *Southland Tales*“. In: Denson, Shane/Leyda, Julia (Hrsg.): *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Sussex: Reframe.
- Sperling, Nicole (12.05.2025): „Hollywood Groups Call for Tax Changes after Trump’s Tariff Threat.“ In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2025/05/12/business/media/trump-tariffs-movies-hollywood.html> (02.10.2025).

- Strick, Simon (2021): *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: Transcript.
- Taylor, Henry (2018): *Conspiracy! Theorie und Geschichte des Paranoiafilms*. Marburg: Schüren.
- Thompson, Stuart (19.09.2025): „How Outrage at Kimmel Grew to a Shout From a Whisper.“ In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2025/09/19/technology/kimmel-carr-outrage-online.html> (02.10.2025).
- Tobias, Scott (17.12.2019): „Does the Movie Industry Need an Unsafe Space?“ In: *The Ringer*, <https://www.theringer.com/2019/12/17/movies/cinestate-rebeller-run-hide-fight-dallas-sonnier-craig-zahler> (25.08.2025).
- Tzioumakis, Yannis (2017): *American Independent Cinema*. Edinburgh: University Press.
- Vignold, Peter (2023): *Superhelden im Film. Zur post-patriarchalen Utopie des Marvel Cinematic Universe*. Bielefeld: Transcript.
- Worcester, Kent (2023): *A Cultural History of the Punisher*. London: Intellect.

## Medienverzeichnis

- BlacKkKlansman*. USA 2018, Spike Lee, 135 Minuten.
- Bonhoeffer: Pastor. Spy. Assassin*. USA 2024, Todd Kormanicki, 132 Minuten.
- Brawl in Cell Block 99*. USA 2017, S. Craig Zahler, 132 Minuten.
- Civil War*. USA 2024, Alex Garland, 109 Minuten.
- Death Wish*. USA 1974, Michael Winner, 94 Minuten.
- Dirty Harry*. USA 1971, Don Siegel, 102 Minuten.
- Don't Look Up*. USA 2021, Adam McKay, 138 Minuten.
- Dragged Across Concrete*. USA 2018, S. Craig Zahler, 159 Minuten.
- Fair Game*. USA 2010, Doug Liman, 108 Minuten.
- God's Not Dead*. USA 2014, Harold Cronk, 113 Minuten.
- Homestead*. USA 2024, Ben Smallbone, 110 Minuten.
- My Son Hunter*. USA 2022, Robert Davi, 95 Minuten.
- Puppet Master: The Littlest Reich*. USA 2018, Sonny Laguna/Tommy Wiklund, 90 Minuten.
- Run Hide Fight*. USA 2020, Kyle Rankin, 109 Minuten.
- Selma*. USA, 2014, Ava DuVernay, 128 Minuten.
- Sorry to Bother You*. USA 2018, Boots Riley, 112 Minuten.
- Sound of Freedom*. USA 2023, Alejandro Monteverde, 131 Minuten.
- Terror on the Prairie*. USA 2023, Michael Polish, 107 Minuten.
- The Post*. USA 2017, Steven Spielberg, 116 Minuten.
- The Report*. USA 2019, Scott Z. Burns, 119 Minuten.
- The Standoff at Sparrow Creek*. USA 2018, Henry Dunham, 88 Minuten.
- Vice*. USA 2018, Adam McKay, 132 Minuten.
- W.*, USA 2008, Oliver Stone, 129 Minuten.
- Zero Dark Thirty*. USA 2012, Kathryn Bigelow, 157 Minuten.