

KATASTROPHEN
KONFRONTATIONEN
mit dem REALEN

herausgegeben von
SOLVEJG NITZKE *und*
MARK SCHMITT



Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.



© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen
www.christian-bachmann.de

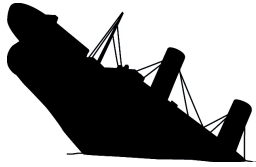
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:
Anika Simon (Dortmund), a.simon_design@yahoo.de

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012



MARK SCHMITT

The Blowback of Reality

Jean Baudrillards und Slavoj Žižeks
philosophische Reaktionen auf 9/11
und Matt Reeves' Monsterfilm *Cloverfield*

Einleitung

Als in John Cameron Mitchells Film *Shortbus* die selbsternannte »mistress« des titelgebenden Brooklyner Sexclubs gefragt wird, warum New York in jüngster Zeit ein so beliebter Wohnort für mehr und mehr hinzuziehende junge Menschen sei, antwortet er: »9/11. It's the only thing real that's ever happened to them.« Obwohl 9/11 in *Shortbus*, eigentlich ein Film über eine Gruppe von New Yorkern auf der Suche nach sexueller Erfüllung, nur am Rande zur Sprache kommt, umreißen diese Dialogzeilen treffend eines der Hauptanliegen im Diskurs über die kulturellen Auswirkungen des 11. September 2001 und vor allem seiner medialen Repräsentationen. Zeitgenössische, dem Denken der Postmoderne verpflichtete Philosophen haben sich im Rahmen dieses Diskurses vermehrt damit auseinandergesetzt, inwiefern die Katastrophe des 11. September als eine nachhaltige Erschütterung mediengeprägter Realitätserfahrungen bewertet werden kann. Als die maßgeblichen Denker sind dabei Jean Baudrillard und Slavoj Žižek zu nennen, die in ihren philosophischen Kommentaren zu den Auswirkungen der Katastrophe einen Weg gefunden haben, dieses Ereignis als Beispiel und Testfall in ihre bis dahin längst zu Standards der Postmoderne gewordenen Theoriegebäude zu inkorporieren. Für diese beiden Philosophen ist 9/11 gerade deswegen als Katastrophe bedeutend, weil die mit ihr verbundenen Bilder – die ins World Trade Center rasenden Flugzeuge, die zusammenbrechenden Türme, Schuttwolken in den Straßen – uns, also den medien- und fiktionsozialisierten Bürgern der westlichen Welt des ausgehenden 20. und beginnenden

21. Jahrhunderts, längst bekannt vorkommen mussten, schließlich haben wir ähnliche Bilder regelmäßig in filmischen Katastrophenfiktionen gesehen. 9/11 ist in der Argumentation Baudrillards und Žižeks daher eine Erschütterung unserer Realitätswahrnehmung und vor allem unserer Trennung zwischen Realem und Fiktivem – und dies vor allem deshalb, weil ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung der westlichen Welt nur über den Fernseher Zeuge dieses Ereignisses werden konnte, also über eben jenes Medium, das uns zuvor unzählige ähnliche, aber eben fiktive Bilder geliefert hatte.

An diese Überlegungen anschließend ergibt sich die Frage, wie filmische Verarbeitungen dieser Katastrophe aussehen können: wie kann dieses traumatische Ereignis in Filmen zur Darstellung gebracht werden – vor allem, wenn man bedenkt, dass man es bei dem Ereignis selbst bereits mit einer realen Reproduktion fiktiver Bilder zu tun zu haben scheint? Oliver Stones *World Trade Center* und Paul Greengrass' *United 93* (beide 2006) gehören zu den ersten Kinofilmen, die sich des Themas annehmen und eine fiktive Rekonstruktion der Ereignisse anstreben. Was beide Filme miteinander verbindet und gleichzeitig bemerkenswert macht, ist, dass sie gerade die entscheidenden Bilder der Katastrophe aussparen – Bilder, die der Zuschauerschaft ohnehin schon durch unzählige Wiederholungen in den Medien allzu bekannt sind. Man sieht entsprechend nicht, wie die Flugzeuge in Stones Film ins World Trade Center fliegen und die Türme einstürzen oder wie das titelgebende Flugzeug in Greengrass' Film abstürzt. Gerade Oliver Stone bedient sich allenfalls andeutender und metonymischer Darstellungen, um die entscheidenden Momente der Katastrophe zu vermitteln: die Flugzeuge sind nur kurz als vage Schatten auf Häuserfassaden erkennbar, und die einschneidende Wirkung auf Verkehr und Berufsleben in Downtown Manhattan am Tag nach der Katastrophe wird durch Bilder menschenleerer Pendlerzüge vermittelt.¹ Diesen Filmen, die in ihrem direkten Bezug auf das Ereignis 9/11 gewissermaßen einem Authentizitätsanspruch genügen wollen, stehen solche Filme gegenüber, die zwar nicht direkt Verarbeitungen der realen Katastrophe sind, sich aber der durch 9/11 kulturell wirkmächtig gewordenen Themen und vor allem der Ikonographie bedienen, um in dezidiert fiktionaler Weise einen ästhetisierenden Zugriff auf die Katastrophe 9/11 zu ermög-

1 Allerdings lässt die jüngst angelaufene Verfilmung von Jonathan Safran Foers Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* erahnen, dass diese Aussparung in der bildlichen Darstellung in zukünftigen filmischen Repräsentationen von 9/11 nicht mehr die Regel sein wird: in Stephen Daldrys Film (2011) sieht man in einer Totale die Darstellerin Sandra Bullock, die vom Fenster eines Bürokomplexes aus die gegenüberliegenden brennenden Türme beobachtet. Ob diese Szene das Ende der teilweisen Undarstellbarkeit dieser Katastrophe markiert, bleibt jedoch abzuwarten.

lichen. Neben Politthrillern wie etwa dem jüngst erschienenen *Unthinkable* (2010) von Gregor Jordan, der einen Folgeanschlag mit Atombomben imaginiert und moralphilosophische Fragen nach der Legitimität von Folter im Rahmen der Terrorbekämpfung und den Motiven islamistischer Terroristen stellt, sind es besonders Horrorfilme, die sich dieser Bilder bedienen. Matt Reeves' Monsterfilm *Cloverfield* (2008) stellt hier einen bemerkenswerten Beitrag dar, da er gezielt eine Spannung zwischen offensichtlicher Fiktionalität und Authentifizierungsstrategien erzeugt, die es ermöglicht, ihn als eine Illustration der Ausführungen Baudrillards und Žižeks zur Frage nach dem Realen und dem Simulierten im Zuge der 9/11-Katastrophe zu sehen.

Baudrillard: Das Reale und das Symbolische

In seinem Essay *The Spirit of Terrorism* geht Jean Baudrillard von 9/11 als einer Herausforderung an unsere Wahrnehmung und Konzeption von Realität aus, wobei er sich vornehmlich auf seine bereits etablierte These bezieht, dass »Realität« allenfalls das Produkt komplexer Bildwelten und Simulationen sei, wir also selten einen tatsächlichen Zugriff auf ›das Reale‹ schlechthin haben. Eine der Hauptfragen, die sich aus dieser These in Bezug auf katastrophische Ereignisse ergibt, ist: wie kann uns die Unmittelbarkeit von 9/11 affizieren, wenn uns ähnliche Bilder der Zerstörung doch bereits aus unserer visuellen Rezeptionserfahrung bekannt sind? Baudrillards provozierende Folgethese ist, dass es sich beim 11. September um die Erfüllung amerikanischer kollektiver Zerstörungspantasien handelt, eine Manifestation des Realen in einer Welt voll filmisch simulierter Katastrophen.² Laut Baudrillard ist Amerika besessen davon, seine eigene Zerstörung wieder und wieder zu phantasieren und diese Ideen mittels filmischer Bilder zu exorzieren.³ Man könnte von dieser Phantasie als einem der amerikanischen Kultur immanenten Todestrieb sprechen, der Vorstellungen generiert, die immer wieder die Zerstörung der eigenen ›Omnipotenz‹ antizipiert: »At a pinch, we can say that they [die Terroristen] did it, but we wished for it.«⁴ Die tatsächlich eintretende Erfüllung dieses Zerstörungswunsches kann dann jedoch nicht einfach als ein »blowback of reality« in einer hyperrealen Welt der Simulationen akzeptiert werden, sondern muss ihrerseits in die bisher bestehende Ordnung der

2 Vgl. Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism*. Übers. von Chris Turner. London/ New York 2002, S. 7.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. ebd., S. 5.

Realität (bzw. der Simulation von Realität) reintegriert werden um ihre Wirkung entfalten zu können. Das eigentlich ungreifbare und deswegen ›reale‹ katastrophische Ereignis muss mit Bedeutung aufgeladen werden, um verstehbar zu werden:

How do things stand with the real event, then, if reality is everywhere infiltrated by images, virtuality and fiction? [...] But does reality actually outstrip fiction? If it seems to do so, this is because it has absorbed fiction's energy, and has itself become fiction. We might also say that reality is jealous of fiction, that the real is jealous of the image.⁵

Ein Ereignis wie 9/11, das die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität in Frage stellt, muss folglich aufgrund der Wirkmächtigkeit der damit einhergehenden Bilder in unsere symbolische Ordnung integriert werden: »[The terrorist violence] is not ›real. In a sense, it is worse: it is symbolic.«⁶ Gerade aufgrund der Bilder, die 9/11 lieferte – die als Wahrzeichen der amerikanischen sowie internationalen Wirtschaft und der Stadt New York ohnehin schon symbolträchtigen Türme des World Trade Center, die in einem nicht minder symbolträchtigen Moment in sich zusammenbrechen – ist dieses Ereignis dazu geeignet semantisch tragfähig zu werden.⁷ Wenn man noch einmal zu der eingangs zitierten Szene aus dem Film *Shortbus* zurückkehrt, kann man sagen, dass 9/11 vornehmlich deswegen zu »the only thing real that's ever happened« werden konnte, weil seine Bilder im Sinne einer symbolischen Bedeutung repräsentationsfähig sind. Man kann sich sozusagen lediglich dadurch des Stellenwerts der Katastrophe als eines ›realen‹ Ereignisses bewusst werden, indem es einem medial vermittelt wird.

So provozierend Baudrillard seine Argumentation auch entfaltet, lässt sie sich dennoch produktiv für eine Betrachtung des amerikanischen Kinos der Post-9/11-Ära anwenden: Da Filme eines der wesentlichen Medien sind, die an der Virtualisierung unserer Realitätswahrnehmung beteiligt sind und unseren Referenzrahmen, unser Zeichensystem und unsere symbolische Ordnung entscheidend mitprägen, spielen sie zwangsläufig auch eine wichtige Rolle bei der Verarbeitung des 11. September und seiner Codierung auf

5 Vgl. ebd., S. 28.

6 Ebd., S. 29.

7 Auf ähnliche Weise argumentiert Otto Karl Werckmeister: »Wir wissen bis heute so gut wie nichts über die geschichtlichen Zusammenhänge des Anschlags vom 11. September 2001. Und je weniger wir wissen, desto mehr entfalten die massenhaft hergestellten technischen Bilder jener Tage ihr expressives und symbolisches, das heißt ideologisches Potential.« (Otto Karl Werckmeister: *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September*. Berlin 2005, S. 51)

symbolischer Ebene. Gleichzeitig wiederum kann das Medium Film ästhetische Strategien entwickeln, um eben diese Mechanismen der Sinnstiftung zu unterwandern.

Žižek: Die Derealisation des Realen

Bereits der Titel von Žižeks 9/11-Essay, *Welcome to the Desert of the Real*, verweist auf Baudrillards Idee einer das tatsächlich Reale verschleiern-
 virtuellen Realität, indem es eine Aussage Morpheus' aus dem auf Baudrillard
 rekurrierenden Science-Fiction-Film *The Matrix* (1999) zitiert.⁸ Wie Bau-
 drillard versteht auch Žižek unsere soziale Realität als das Produkt von ideo-
 logisch und kulturell bedingten Virtualisierungsprozessen. Fundamentalisti-
 sche Terrorakte, die eine gewaltsame Störung unserer Alltagserfahrung sind,
 bedrohen die Stabilität der solchermaßen produzierten Illusionen und er-
 möglichen es dem Realen, unsere simulierte Realitätswahrnehmung zumin-
 dest zeitweise zu durchdringen. Ein Terrorakt im Ausmaß von 9/11 ist eine
 »direct experience of the Real as opposed to everyday social reality – the Real
 in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive
 layers of reality.«⁹ Diese »immersion in our everyday ideological universe«,¹⁰
 aus der fundamentalistischer Terror die Bürger der westlichen Zivilisation
 herausreißt, wird unter anderem durch filmische Phantasien produziert. Wie
 Baudrillard geht es auch Žižek vor allem um die Bedeutung von 9/11 als
 einem Medienereignis, da bei diesem Ereignis die virtuelle Katastrophener-
 fahrung auf das Bezeugen einer tatsächlichen Katastrophe trifft:

For the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV
 screen, and when we watched the oft-repeated shot of frightened people running
 towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower,
 was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in cata-
 strophe movies, a special effect which outdid all others since [...] reality is the
 best appearance of itself?¹¹

9/11 führt vor, wie die Realität alle virtuellen und phantasierten Katastrophen
 übertreffen kann, und genau wie Baudrillard schlussfolgert auch Žižek,

8 Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London 2002. Weitere Verweise auf den Film der Wachowski-Brüder finden sich bei Žižek auf S. 15.

9 Ebd., S. 5–6.

10 Ebd., S. 9.

11 Ebd., S. 11.

dass die größte Überraschung dieses Tages darin bestand, dass »in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise.«¹² Doch wie kann ein System diese Erschütterung wieder ausgleichen? Wie kann man mit der Realisierung dieser Phantasien umgehen? Während Baudrillard behauptet, dass ein katastrophisches Ereignis diesen Ausmaßes zwangsläufig in eine symbolische Ordnung integriert werden und auf diese Weise mit Bedeutung aufgeladen werden muss, um es auf sinnstiftende Weise wahrnehmbar zu machen, beobachtet Žižek etwas anderes, nämlich einen Prozess der »Derealisierung« (»derealization«¹³). Indem er die Medienberichterstattung zu 9/11 mit der über schreckliche Ereignisse in der von Hungersnöten und gewaltsamen politischen Umwälzungen geplagten Dritten Welt vergleicht, stellt er eine deutliche Diskrepanz im Grad der Deutlichkeit und Detailliertheit fest:

while the number of victims – 3,000 – is repeated all the time, it is surprising how little of the actual carnage we see – no dismembered bodies, no blood, no desperate faces of dying people ... in clear contrast to reporting on Third World catastrophes, where the whole point is to produce a scoop of some gruesome detail. [...] Is this not yet further proof of how, even in this tragic moment, the distance which separates Us from Them, from their reality, is maintained: the real horror happens there, not here?¹⁴

Žižek zufolge konstituieren die Medien vor allem dadurch unsere Wahrnehmung der Realität, indem sie das Eindringen des tatsächlichen Realen in die virtuelle Ordnung kontrollieren und seine drastische Wirkung abschwächen. Unsere Weltsicht wird stabilisiert, indem die Leiden in anderen, also für uns größtenteils anonymen Kulturen explizit zur Darstellung kommen, während bei einem so erschütternden Ereignis wie 9/11 die visuelle Medienberichterstattung insofern zensiert wird, als dass gerade die Körperlichkeit der Katastrophe, die verletzten, sterbenden, geöffneten Körper derer, die wir unserer Kultur, also der Sphäre des Eigenen zurechnen, kaum oder gar nicht gezeigt werden.

Sowohl Baudrillard als auch Žižek, so lässt sich schlussfolgern, interpretieren 9/11 als ein Ereignis, das unsere mediengestützte Welt- und Realitätswahrnehmung erschüttert und aber gleichzeitig selbst zu einem Medienereignis werden muss. Nicht nur die unmittelbare Berichterstattung über das Ereignis selbst, sondern auch die späteren historischen und kulturellen Aus-

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd.

wirkungen dieser Katastrophe betreffen die meisten Mitglieder der westlichen Welt in ihrer medialisierten Form. Wie bereits im letzten Kapitel erwähnt, kann eine solche Betrachtung der 9/11-Katastrophe wichtige Ansätze liefern, um mit der filmischen Verarbeitung des 11. September analytisch umzugehen. Žižek selbst bezieht sich in einem anderen Text, dem 2008 erschienenen *Violence*, auf Paul Greengrass' *United 93* und Oliver Stones *World Trade Center* und kommentiert ihre Formen der Bewältigung und Sinnstiftung. Er argumentiert, dass beide Filme explizite Szenen der Katastrophe ausblenden, die ohnehin schon aus dem Fernsehen bekannt sind, und dem Ereignis auf andere Weise Sinn geben, indem sie etwa die heldenhaften und selbstlosen Handlungen »normaler« Menschen im Angesicht des Terrors in den Darstellungsmittelpunkt rücken – im Falle von *United 93* sind dies die Passagiere des entführten Zivilflugzeugs, die die Terroristen überwinden können, und in Stones Film stehen New Yorker Polizisten und Rettungskräfte im Zentrum. Laut Žižek wollen diese Filme

to read the 9/11 catastrophe as a blessing in disguise, as a divine intervention which has served to waken America from its moral slumber and to bring out the best in its people. WTC ends with the off-screen words which spell out its message: terrible events [...] bring out the worst AND the best in people [...]. This utopian perspective is one of the undercurrents that sustain our fascination with disaster movies: it is as if our societies need a major catastrophe in order to resuscitate the spirit of communal solidarity.¹⁵

Die Darstellung des Ereignisses, der »raw catastrophe«, muss auf etwas größeres verweisen, das über die Katastrophe hinausgeht – besonders dann, wenn eine fikionalisierte Repräsentation des 11. September so gut wie unmöglich ist, wie Karen Randell es in ihrer Analyse von Oliver Stones Film ausdrückt:

The difficulty for Hollywood filmmakers in representing the World Trade Center catastrophe is that the notion of a consensus of memory of 9/11 seems to render the image beyond the conventional models of representation. How do you make a movie of a day that already played out like a movie?¹⁶

Nimmt man Baudrillards und Žižeks Thesen ernst, obliegt der Filmindustrie die Aufgabe, den Prozess der »Derealisierung« zu unterstützen, indem ein Umgang mit den Bildern der Katastrophe gefunden wird, der diese symbo-

15 Slavoj Žižek: *Violence. Six Siderways Reflections*. New York 2008, S. 183.

16 Karen Randell: »It Was Like a Movie!«: *The Impossibility of Representation in Oliver Stone's World Trade Center*, in: Jeff Birkenstein/Anna Froula/Karen Randell (Hg.): *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the »War on Terror«*. New York 2010, S. 141–152, hier S. 142.

lich und sinngebend auflädt. Andererseits ist es aber auch möglich, den bildlich gestützten »consensus of memory«, von dem Randell spricht, als ein piktorales Repertoire für Spiele mit unseren medial geschulten Wahrnehmungsgewohnheiten und den daraus resultierenden Realitäts- und Authentizitätsbegriffen zu nutzen, wie es Matt Reeves mit seinem Monster-Katastrophenfilm *Cloverfield* tut.

Cloverfield und seine Rezeption in den Medien

Obwohl Reeves' Film nicht den Anspruch hat, 9/11 abzubilden, spielt er explizit auf dieses Ereignis und vor allem dessen Bilderrepertoire an, indem er die katastrophische Ikonographie aufgreift und in seine eigene filmische Ästhetik integriert. Der Film arbeitet also bewusst mit dem Vorwissen seiner Zuschauerschaft, dem kollektiven Bildgedächtnis und dem historischen Bewusstsein, das durch das Bezeugen der Katastrophe entwickelt wurde – und setzt dabei gezielt auf den emotionalen Effekt, der mit diesen Bildern verbunden ist. Dass dem Film dies gelungen ist, bestätigen beispielhaft einige Zeitungsrezensionen, die die Bildwelt des Films mit der des 11. September und ihrer Bedeutung für das kollektive Bewusstsein und das damit verbundene kulturelle Trauma in Beziehung setzen.

Gerade New Yorker Tageszeitungen haben dabei sehr negativ auf Reeves' Film reagiert und argumentiert, dass der Film ein exploitatives und sensationalistisches Spiel mit Post-9/11 Traumata und Ängsten darstelle. Ein Kritiker beschwert sich in der *New York Post*, der Film bewege sich mit seinen Bildern einfach zu nah an der 9/11-Katastrophe und vermöge es nicht, »reines« Unterhaltungskino zu liefern: »We've seen a chunk of this city destroyed, see it again frequently in our imaginations. It isn't fun. The more a movie about the subject looks like documentary footage and the less it looks like a fantasy, the less amusing it is.«¹⁷ Das bemerkenswerteste an diesem Kritikerkommentar im Hinblick auf Baudrillard und Žižek ist der Status der Phantasie. Angesichts des kollektiven Traumas scheint es ein verstärktes Bedürfnis nach Phantasie, nach einer dezidierten Entfernung vom Schock des Realen zu geben – und *Cloverfield* scheint dabei die Regeln sauberen Blockbuster-Katastrophenkinos zu verletzen, indem er den Faktor des Realen betont. Interessanterweise fährt Smith fort, indem er erläutert wie denn ein »guter« Katastrophenfilm auszusehen habe: »*Cloverfield* doesn't understand

17 Kyle Smith: *Gridschlock Alert. Slick Viral PR Can't Make Up for Bad Flick*, in: *New York Post* 17. Januar 2008 [Web].

the first rule of disaster adventures – call it Will Smith’s Law. Human suffering isn’t supposed to be the point but rather the dark backdrop to problem-solving and fighting back, as in *Independence Day* and *I Am Legend*.¹⁸ Offensichtlich soll ein regelgerechter Katastrophenfilm schlicht amüsant sein, die Darstellung der Katastrophe im Sinne einer Phantasie vollzogen werden, wobei Leid und Sterben ganz bewusst in den Hintergrund gerückt werden sollen. Man mag diese Bewertung von Leid und Zerstörung als bestenfalls eskapistisch und schlimmstenfalls sogar zynisch verurteilen – auffällig ist aber auch hier, wie sehr diese Einstellung dem entspricht, was Žižek das Bedürfnis nach ›Derealisierung‹ nennt, wenn es darum geht, das Leid des Eigenen in der Mediendarstellung auszublenden und eine utopische, den ›Sinn‹ der Katastrophe in den Blick rückende Richtung einzuschlagen. Das eigentlich ungreifbare Reale soll in dieser Form der Verarbeitung gebändigt werden.

In ähnlicher Weise wie der Kritiker der *New York Post* behauptet Stephanie Zacharek, *Cloverfield* würde auf »sadistische« Weise eine reale Tragödie in einen »amusement-park ride« verwandeln. Genau wie Smith wünscht sie sich vielmehr ein unterhaltsames Katastrophenszenario, in dem die Darstellung von Leid heruntergespielt wird: »[...] there’s lots of screaming and lots of realistic approximations of human suffering: This isn’t Godzilla cartoonishly chomping the heads off random citizens.«¹⁹ Diese Sätze offenbaren ein Paradox: es scheint angemessen und legitim zu sein, sich mit der unterhaltsamen filmischen Katastrophendarstellung zu amüsieren, solange man keine realistischen Darstellungen menschlichen Leidens zu erwarten hat. Weder Smith noch Zacharek setzen in ihrer Kritik an *Cloverfield* am Wesen des Katastrophenfilmgenres und seiner moralisch-ethischen Implikationen an sich an, denn dass es Katastrophenfilme gibt, sie sogar in Massen produziert und gezielt als Blockbuster konzipiert werden, scheinen beide nicht weiter verworflich zu finden. Vielmehr scheinen sie bestimmte darstellerische Mechanismen an *Cloverfield* zu stören, die sie als eine Illusionsdurchbrechung, möglicherweise sogar, um mit Baudrillard und Žižek zu sprechen, als eine Wiederholung des schmerzhaften Einbruchs des Realen in die Simulation, empfinden. Um zu erhellen, wie der Film dies bewirkt, muss man seine Fokalisierungsstrategien und die Funktion des im Film dargestellten Monsters genauer untersuchen.

18 Ebd.

19 Stephanie Zacharek: *Cloverfield*, in: *Salon* 18. Januar 2008 [Web].

Fokalisierung in *Cloverfield*: Annäherungen an das Reale

Was an *Cloverfield* als erste Besonderheit ins Auge fällt, ist sein Erzählmodus: der Film beginnt mit einer Texteinblendung, die die Zuschauer informiert, dass das im Folgenden zu sehende Filmmaterial vom amerikanischen Militär gefunden und konfisziert wurde, und zwar in der »area formerly known as Central Park«. Zwei Dinge sind somit von Beginn an klar: erstens soll man es bei diesem Film mit einem nichtfiktionalen Bilddokument zu tun haben, und zweitens müssen die dokumentierten Ereignisse verheerende Auswirkungen gehabt haben – gewaltige Änderungen müssen geschehen sein, denn zumindest den Central Park scheint es der Information nach nicht mehr zu geben. Nach dieser Einblendung bekommt man den eigentlichen Film zu sehen; es scheint sich um ein Heimvideo zu handeln, gedreht von einem jungen Mann namens Rob, der ein Wochenende mit seiner Freundin dokumentiert, datiert auf den 27. April. Plötzlich wird dieser Teil des Films unterbrochen, und man bekommt neues Filmmaterial zu sehen, das aber offensichtlich mit der gleichen Kamera und Speicherkarte erstellt wurde und nun auf den 22. Mai datiert ist. Offensichtlich wird die Kamera aber nicht länger von Rob geführt, sondern von seinem Freund Hudson, der eine Überraschungsabschiedsparty für Rob, der die USA verlassen wird, dokumentieren soll. Die Filmfragmente vom 27. April sowie der danach dokumentierte Beginn der Party stellen eine Exposition im Rahmen dieses vermeintlich authentischen Materials dar, die dazu dient, die Figuren einzuführen, die in den im Folgenden dokumentierten Ereignissen im Mittelpunkt stehen werden. Außerdem soll diese Exposition dem Publikum einen Eindruck von Authentizität vermitteln, indem durch »zufällige« Unterbrechungen und unprofessionelle Kameraführung die Abwesenheit einer extradiegetischen Erzählinstanz simuliert und ein Gefühl von Normalität vermittelt wird: man hat es mit gewöhnlichen jungen Leuten sowie ihren alltäglichen zwischenmenschlichen Problemen wie unerwidelter Liebe und den Unwägbarkeiten des Berufslebens zu tun.

Dieser Zustand der Normalität wird plötzlich irritiert, als das Gebäude, in dem die Party stattfindet, zu beben beginnt. Umgehend schaltet man die Fernsachrichten ein, die bereits von einem »möglichen Erdbeben« berichten. Kurz darauf ertönen Explosionsgeräusche und Autoalarm, und als die Partyteilnehmer – inklusive Hudson, der das Geschehen immer noch mit seiner Kamera dokumentiert – auf die Straße eilen, sehen die Zuschauer durch die Linse eben dieser Kamera, wie Menschen in Panik vor einer Schuttwolke flüchten, die sich durch die Straßen Manhattans walzen. Dies

ist einer der ersten deutlichen bildlichen Verweise auf die Fernsehberichterstattung am 11. September. Als jedoch plötzlich der Kopf der Freiheitsstatue vor Hudsons Kamera auf den Asphalt kracht, wird nicht nur klar, dass die Ursache der Zerstörung ungeheuren Ausmaßes sein muss, sondern dass auch wieder ein Bauwerk von ikonischer Bedeutung für die amerikanische Nation dieser Zerstörung zum Opfer gefallen ist, genau wie das World Trade Center am 11. September. Im Sinne Baudrillards gemahnt auch dieser Zerstörungsakt an die Symbolkraft der zusammenbrechenden Twin Towers. Ob nun aber wieder das kulturell und politisch Andere verantwortlich für diese Zerstörung auf amerikanischem Territorium ist oder ob man es mit einer anderen Ursache zu tun hat, ist zu diesem Zeitpunkt noch unklar. Aufgrund der konsequent eingehaltenen Fokalisierung durch Hudsons Digitalkamera bekommen die Zuschauer auch ausschließlich das zu sehen, was die Protagonisten mit ihrer Kamera einfangen. Diese perspektivische Beschränkung schließt auch zwischenzeitliche Störungen mit ein, wenn etwa die Kamera zu Boden fällt oder unwillkürlich in die Höhe gerissen wird. Das, was die Zuschauer sehen und folglich wissen können, ist immer nur das, was auch die Protagonisten in dem jeweiligen Moment mit ihrer Kamera einfangen, man hat also keinen durch eine übergeordnete Erzählinstanz vermittelten Wissensvorsprung vor den Figuren. Diese über die konsequent beschränkte Fokalisierung und die Verwendung eines jeder Privatperson zugänglichen Mediums der Bildaufzeichnung erinnern dabei stark an die Amateurvideos zufällig anwesender Augenzeugen, die die Ereignisse des 11. September aufzeichneten, und die zugleich ein ähnliches Unbehagen und vor allem Unwissen über die Hintergründe der katastrophalen Geschehnisse vermittelten.

Erst, als die Protagonisten einen Elektrowarenhandel betreten, der inmitten des entstandenen Chaos von Plünderern ausgeraubt wird,²⁰ sehen die Zuschauer zusammen mit den Protagonisten zum ersten Mal die tatsächliche Ursache für die Zerstörung: eine Fernsehnachrichtensendung zeigt ein hochhausgroßes amphibisches Monster, das sich seinen Weg nach Manhattan offenbar über den New Yorker Hafen gesucht hat, und die Nachrichtensprecher verkünden, dass sich New York »in an absolute state of siege« befinde. Der häufige Verweis auf Fernsehnachrichten als Informationsquelle über das Geschehen, denen sich die Figuren selbst unmittelbar ausgeliefert sehen,

20 Diese Bilder erinnern wiederum an eine weitere Katastrophe in der jüngeren Geschichte der USA: den Ausnahmezustand in New Orleans nach den Verwüstungen durch den Hurricane Katrina im Jahr 2004. Bezüglich der Ähnlichkeiten der Katastrophen 9/11 und Katrina und ihrer Wahrnehmung im kollektiven Bewusstsein vgl. Joseph Natoli: *This Is a Picture and Not the World*. New York 2007, S. 261ff.

spiegelt die Informationsprozesse wider, die die Menschen am 11. September auf ähnliche Weise erlebt haben. Auch während dieser realen Katastrophe mochten viele New Yorker selbst Zeuge der in die Twin Towers fliegenden Flugzeuge gewesen sein – was genau sich aber vor ihren Augen abspielte und mit welchem Hintergrund, wurde ihnen erst nach und nach durch den medialen Informationsfluss klar. Dementsprechend spiegelt Reeves' Film mit seiner strengen Beschränkung der Perspektive die Limitierungen der Wahrnehmung und des Begreifens, die auch die Zeitzeugen des 11. September erlebten.

Die stark subjektivierte Kameraführung des Films und die ausschließliche personale Fokalisierung betont auch die dezidierte Fokussierung auf individuelle Schicksale. Wenn man *Cloverfield* als eine Auseinandersetzung mit 9/11 in Form eines Horrorfilms versteht, lässt sich die Fokalisierungsstrategie des Films als eine Dekonstruktion der medialen Derealisation menschlichen Leidens beschreiben. Während das Publikum durch Hudsons Blick ihn und seine Freunde bei ihrer Flucht durch New York verfolgen kann, bekommt es nicht nur die emotionalen Reaktionen der Figuren zu sehen, etwa, als Rob seiner Mutter über Handy mitteilt, dass sein Bruder soeben gestorben ist, sondern auch verstümmelte Körper und schreiende Opfer, die von Rettungskräften versorgt werden – etwas also, dessen Abwesenheit in der Medienberichterstattung über 9/11 Žižek in seinem Essay anmahnt. In *Cloverfield* stellen menschliches Leid und die individuellen Schicksale gewöhnlicher Leute nicht den »düsteren Hintergrund« (vgl. Smith) für die Heldentaten eines Will Smith dar, sondern werden zum zentralen Aspekt des Films. Wenn man vor dem Hintergrund von Baudrillards und Žižeks Ausführungen *Cloverfield* mit Smiths und Zachareks Rezensionen abgleicht, kann man zu dem Schluss kommen, dass die beiden Rezensenten sich von einem Katastrophenfilm wünschen, er möge eine zutiefst ideologisch geprägte filmische Wunschphantasie liefern, in der die USA zwar einem Desaster zum Opfer fallen, schließlich aber wieder gerettet und unter Wiederherstellung der Ordnung zu alter Größe finden. In einer Rezension des Films beschreibt Thomas Groh Matt Reeves' Strategie als narrative Akzentverschiebung:

So was – und ähnliches – hat man tausendmal gesehen. Üblicherweise wechseln solche Monsterflicks schon aus erzählstrategischen Gründen rasch in die erhabene Position gesellschaftlicher Institutionen: Politik, Wissenschaft und Militär [...]. Die eigentlich Leidtragenden einer solchen Monsterinvasion – die Leute auf der Straße – werden in der Regel nur in Form anonymisierter Massenszenen zur

Darstellung gebracht. Hier hakt *Cloverfield* ein und erweist sich als spannende, beeindruckende Akzentverschiebung.²¹

Diese fokale Verschiebung ist es, die den besonderen Bezug des Films zum ›Realen‹ ausmacht, das dann aber wiederum durch das phantastische Element des Monsters kontrastiert wird.

Das Monster: Verschiebung des Realen

In seinem Buch *Strangers, Gods and Monsters* konstatiert Richard Kearney einen erhöhten »hunger for horror stories« im Zuge von 9/11, der in dem Bedürfnis begründet ist, ein Surrogat zu finden um die Schrecken dieses Ereignisses zu verarbeiten.²² Dieses erhöhte Bedürfnis nach Horrorfiktionen steht im Zusammenhang mit einer als überwältigend empfundenen Konfrontation mit dem Realen:

Fictionalized terror could be experienced vicariously, thereby giving us a certain distance from the real. [...] The more horrific the real world becomes the more people feel the need to re-experience the horrible in unreal worlds. Why? Because the imaginary can furnish access to the heart of darkness which remains intolerable in the flesh.²³

Dieses Bedürfnis ließe sich mit Žižek ebenso gut als ein Bedürfnis nach ›Derealisierung‹ bezeichnen. Mit seiner 9/11-inspirierten Ikonographie stellt *Cloverfield* in diesem Sinne mit seinem Monster ein »surrogate trauma«²⁴ zur Verfügung. Mit Hilfe des Monsters kann das Undarstellbare der Katastrophe verbildlicht werden, indem die tatsächliche Zerstörung im Kontext einer deutlich als nicht-real markierten Monsterfiktion nachgestellt wird. *Cloverfield* kann so zeigen, was Filme wie Stones *World Trade Center* und Green-grass' *United 93* nur andeuten: wirkliche Zerstörung und leidende, sterbende Menschen. Als ein Stellvertreter dient das Monster dem Prozess der Derealisierung in verschiedener und zum Teil ambivalenter Weise. Zunächst ist das Monster zwar deutlich als phantastisch markiert (schließlich gibt es keine hochhausgroßen Amphibienmonster), aber dennoch erinnert die Zerstörung,

21 Thomas Groh: *Panik in New York: Cloverfield*, in: *Splattering Image* 73 (2008), S. 52–53, hier S. 52.

22 Vgl. Richard Kearney: *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*. London 2003, S. 120.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 121.

die es verursacht, in ihrer Darstellung an reale Ereignisse. Auf einer anderen Ebene ermöglicht das Monster die Ausblendung politischer und ideologischer Implikationen. Während eine filmische Darstellung des 11. September zwangsläufig auf die eine oder andere Weise politisch sein muss,²⁵ ermöglicht das Monster »transference and scapegoating«.²⁶ In einer die anfängliche Unsicherheit über die Hintergründe der Zerstörung von 9/11 spiegelnden Weise eröffnet die unbekannte Herkunft des Monsters Raum für Interpretationen. Was in dieser Hinsicht an dem Monster in *Cloverfield* bemerkenswert ist, sind seine Tentakeln und die Tatsache, dass es offensichtlich kleinere parasitäre Monster ausbrütet, die durch New Yorks Straßen rennen und Menschen umbringen und manchmal mit einer nicht näher spezifizierten Krankheit infizieren.²⁷ Mit seinen Tentakeln und den beliebig ausgebrüteten Hor den kleinerer Monster ist es eine allgegenwärtige Bedrohung und erinnert an die Angst der amerikanischen Bevölkerung vor biologischer Kriegsführung mittels Anthraxviren kurz nach 9/11. Gleichzeitig spiegelt es auch den Mediendiskurs über den islamistischen Terrorismus und seine monströse Metaphorik wider, von der Kearney schreibt:

One commentator spoke of the attackers as many-headed beasts whose tentacles were threatening to violate every secure space in the nation. [...] Idioms of virus, poison, disease and contamination were variously deployed to express the sense of an omnipresent menace [...].²⁸

25 Irsigler/Jürgensen über Stones Fokus auf Persönlichem in *World Trade Center*: »[...] auch das Private ist eben politisch [...]« (Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen: *For Whom the Bell Tolls. Nine Eleven im amerikanischen Dokumentar- und Spielfilm*, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 251–275, hier S. 266).

26 Kearney: *Strangers*, S. 121.

27 Nachdem eine der Hauptfiguren, Marlana, von einem der kleinen Monster gebissen wurde, wird sie von Soldaten in ein Quarantänezelt gezerzt. Dieser Verweis auf die Ansteckungsgefahr wird im Film nicht weiter ausgebaut – dies und die resultierende Unwissenheit können wiederum als eine allegorische Spiegelung der Angst vor biologischer Kriegsführung in den Wochen nach 9/11 gelesen werden.

28 Ebd., S. 112. W.J.T. Mitchell hat die Krankheitsmetaphorik im Diskurs über den Terrorismus seit 9/11 eingehend untersucht: »In the immediate aftermath of 9/11, and especially in the midst of the anthrax scare of fall 2001, the equation of terrorism with literal or metaphoric bioterrorism was unavoidable.« (W.J.T. Mitchell: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago/London 2011, S. 45) Mit Bezug auf Jacques Derridas Gedanken zum 11. September geht Mitchell vor allem auf die metaphorische Vorstellung von Terrorismus als einer gesellschaftlichen Autoimmunkrankheit ein – ein Bild, das sich ebenfalls in der angedeuteten Infizierung Marlenas in *Cloverfield* finden lässt (vgl. ebd., S. 47–51). Mitchell schlussfolgert: »Bio-

Im Laufe des Films ist es besonders Hudson, der immer wieder über den Ursprung des Monsters spekuliert: »Maybe it erupted from an ocean trench, you know? [...] It's just a theory. I mean, for all we know it's from another planet and it flew here.« Schließlich greifen seine Überlegungen zu paranoiden Verdächtigungen: »Maybe our government made this thing.«

Das Monster als Mittel der derealisierenden Übertragung eröffnet einen semantischen Raum, in dem es ein Signifikant für verschiedenste Bedeutungen sein kann. Das bemerkenswerte an dieser Semantik des Monströsen ist, dass sie die klaren Grenzen der »Us vs. Them«-Rhetorik des War on Terror verschwimmen lässt:

[Monsters] defy borders. Monsters are liminal creatures who can go where we can't go [...]. Transgressing the conventional frontiers separating good from evil, human from inhuman, natural from cultural, monsters scare the hell out of us and remind us that we don't know who we are. [...] In that sense we may say that monsters are our Others par excellence. Without them we know not what we are. With them we are not what we know.²⁹

Für *Cloverfield* bedeutet dies, dass das Monster einerseits als Derealisierung und Depolitisierung fungieren kann, da seine Zerstörungswut nicht ideologisch motiviert ist – das Monster bewegt sich außerhalb menschlicher Kategorien und ist daher weder gut noch böse. Es ist nicht moralisch und daher sozusagen eine Naturkatastrophe, kein politisch motivierter Terrorist. Andererseits macht diese Entleerung das Monster zu einer Entität mit metaphorischem Potential, also zu einem mehrdeutigen Signifikanten.

Laut Richard Kearney liegt die Attraktivität von Monsterfiktionen in ihrem Potential begründet, Ängste auf »sichere« Weise zu konfrontieren, schließlich enden solche Geschichten, und besonders jene, die in Hollywood produziert werden, meistens mit der Vernichtung des Monsters:

For even if there is some »collateral damage« before the battle is over, the monster will be defeated in the end and the nation restored to safety. More specifically, in the turbulent wake of 9/11, such monster movies provide »a sense of closure.«³⁰

political icons and metaphors have two uses: first, to reframe strategies at the level of very general systems and structures, and second, to focus in on the microtactics appropriate to dealing with terrorism.« (Ebd., S. 54). Auf ähnliche Weise analysiert Philipp Sarasin den metaphorischen Diskurs um Terror und Bioterror in »*Anthrax*«. *Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a. M. 2004.

29 Kearney: *Strangers*, S. 117.

30 Ebd., S. 121.

Dies kann von *Cloverfield* jedoch kaum behauptet werden, was auch ein Grund für die vielen negativen und emotional aufgebrauchten Rezensionen in der amerikanischen Rezeption sein dürfte. Gegen Ende des Films sieht man aus der Vogelperspektive (die ermöglicht wird, weil die Figuren gerade von einem Militärhelikopter gerettet werden sollen) wie das Monster durch Raketen und Panzergeschosse getötet wird. Bevor es stirbt, schlägt es mit seinen Tentakeln nach dem Helikopter, der daraufhin abstürzt. Unerwartet taucht ein zweites Monster gleicher Größe auf und tötet Hudson. Die Fokalisierung des Films eröffnet dem Publikum nun eine besondere Konfrontation mit dem Monster: es kann den Tod Hudsons »erleben«, als dieser – noch immer kann er nicht von seiner Kamera lassen – im Kiefer des Monsters herumgeschleudert wird. Die einzigartige narrative Technik des Films durchbricht sozusagen die Sicherheit bietende Leinwand, die das Publikum vom phantastischen Schrecken des Monsters trennt. In der letzten Szene benutzen Rob und Beth die Kamera für ihre letzten Worte, bevor auch sie von dem Monster getötet werden. Die Zuschauer werden mit einem offenen Ende zurückgelassen, das weit entfernt von einer Restitution der Ordnung ist – Reeves' Film überschreitet hier die Grenzen einer derealisierenden filmischen Phantasie.

**Abschließende Überlegungen: Horror,
»De-Derealisierung« und gefährdete Leben**

In ihrer Essaysammlung *Frames of War* (2010) eröffnet Judith Butler einen Zugang zur Funktion der Medien in der Konstitution unserer Wahrnehmung von menschlichen Leben als entweder unzerstörbar oder gefährdet (»precarious«) und somit nicht in gleichem Maße betrauernswert. Besonders in der Zeit des Kriegs gegen den Terrorismus und des erhöhten amerikanischen Nationalismus, wirken die Mediendarstellungen laut Butler an einer Erhöhung des Status' solcher Leben, die zum nationalen Kollektiv gehören und an einer Degradierung solcher Leben, die als Kollateralschäden gewertet werden, mit. Ob wir den Verlust eines Lebens beklagen oder nicht, hängt von einer spezifischen Rahmung (»framing«) durch die Medienberichterstattung ab:

We can see the division of the globe into grievable and ungrievable lives from the perspective of those who wage war in order to defend the lives of certain communities, and to defend them against the lives of others – even if it means taking those latter lives. After the attacks of 9/11, we encountered in the media graphic

pictures of those who died, along with their names, their stories, the reactions of their families. Public grieving was dedicated to making these images iconic for the nation, which meant of course that there was considerably less public grieving for non-US nationals, and none at all for illegal workers.³¹

Butlers Beobachtungen sind vergleichbar mit Baudrillards und Žižeks Überlegungen zu der Reintegration schrecklicher Ereignisse in ein symbolisches Raster und zur Derealisierung. Der Verlust bestimmter Leben, so lässt sich sagen, ist weniger real und insofern weniger beklagenswert als der anderer, die demgegenüber eine symbolisch beeutsame Dimension haben. Dies lässt wiederum Rückschlüsse bezüglich der dem Hollywood-Katastrophenfilm zugrundeliegenden Ideologie zu. Oliver Stones *World Trade Center*, aber auch andere, weniger an realen Ereignissen orientierte Katastrophenfilme, erheben das menschliche Leiden in einigen singulären Fällen auf eine bedeutsame Ebene, während andere bloß zum Hintergrundgeschehen für die Taten des Helden degradiert werden. *Cloverfield* verweigert sich durch gezielte narrative Strategien diesem Schema und bietet darüber hinaus eine Dekonstruktion solcher Wahrnehmungsraster an. Mit seinem Bewusstsein für die Funktionsweisen der medialen Repräsentation kann er sogar als eine Infragestellung der dominierenden Medien funktionieren, die Butler in ihren Essays fordert, um bestimmte Leben in ihrer Verletzlichkeit sichtbar zu machen³² (vgl. 51). Tatsächlich werden in *Cloverfield* sogar die Protagonisten und Identifikationsfiguren in ihrer Verwundbarkeit und Gefährdung vorgeführt. Die Darstellung der Katastrophe entzieht sich hier der Derealisierung, sondern wiederholt fiktional den »blowback of reality«, den 9/11 für eine simulierte Realitätswahrnehmung bedeutete.

31 Judith Butler: *Frames of War. When Is Life Grievable?* London 2010, S. 38.

32 Vgl. ebd., S. 51.

Quellen

- Cloverfeld*. Drehbuch: Drew Goddard. Regie: Matt Reeves. Paramount Pictures, 2008. DVD.
- Baudrillard, Jean: *The Spirit of Terrorism and Other Essays*. London 2003.
- Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?* London 2010.
- Groh, Thomas: *Panik in New York: Cloverfield*, in: *Splattering Image* 73 (2008), S. 52–53.
- Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph: *For Whom the Bell Tolls. Nine Eleven im amerikanischen Dokumentar- und Spielfilm*, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 251–275.
- Kearney, Richard: *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*. London 2003.
- Mitchell, W. J. T.: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago/London 2011.
- Natoli, Joseph: *This Is a Picture and Not the World*. New York 2007.
- Randell, Karen: *»It Was Like a Movie!« The Impossibility of Representation in Oliver Stone's World Trade Center*, in: Jeff Birkenstein/Anna Froula/Karen Randell (Hg.): *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the »War on Terror«*. New York 2010, S. 141–152.
- Sarasin, Philipp: *»Anthrax«. Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a. M. 2004.
- Shorthus*. Drehbuch: John Cameron Mitchell. Regie: John Cameron Mitchell. Senator Film, 2006. DVD.
- Smith, Kyle: *Gridschlock Alert. Slick Viral PR Can't Make Up for Bad Flick*, in: *New York Post* 17. Januar 2008. http://www.nypost.com/p/entertainment/movies/item_qWwOzFglkdsGABvbjUvAK;jsessionid=0C7A95181B85B4ACB87FBDCCE956301.
- United 93*. Drehbuch und Regie: Paul Greengrass. Universal Pictures, 2006. DVD.
- Werckmeister, Otto Karl: *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September*. Berlin 2005.
- World Trade Center*. Drehbuch: Andrea Berloff. Regie: Oliver Stone. Paramount Pictures, 2006. DVD.
- Zacharek, Stephanie: *Cloverfield*, in: *Salon* 18. Januar 2008. <http://www.salon.com/entertainment/movies/review/2008/01/18/cloverfield/>.
- Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates*. London 2002.
- : *Violence. Six Sideways Reflections*. New York 2008.