

Zwischen Monster und Mitmensch

25. Juni 2020 – Holger Pötzsch



I Am Legend (2007). Bild: © Warner Bros.

Der Vampir in Francis D. Lawrences Film "I Am Legend". Wie mit Hollywoodfilmen Propaganda gemacht wird

Ein mutiertes Virus löscht fast die gesamte Menschheit aus - und Will Smith als scheinbar einziger Überlebender sucht nach einem Heilmittel und muss sich dabei gegen zu Vampiren mutierte Feinde verteidigen: Der Hollywood-Blockbuster "I Am Legend" legte 2007 den erfolgreichsten Kinostart im Dezember in der Geschichte des Kinos hin, spielte weltweit rund 600 Millionen Dollar ein und wurde von der Kritik als "gelungene Variation einer bereits mehrfach adaptierten Vorlage" (Lexikon des Internationalen Films) aufgenommen.

Aus ideologiekritischer und auch cineastischer Sicht ist allerdings bemerkenswert, dass an einer kreativen und der literarischen Vorlage treuen Version kurz vor der Premiere Änderungen vorgenommen worden waren, die nicht nur die narrative Konsistenz der erzählten Geschichte zerstör-

ten, sondern den Film auch von einer beißenden Kritik an der vorherrschenden Ideologie des Krieges gegen den Terror in eine konservativ-reaktionäre Machtphantasie verwandelten. In der ursprünglichen Version, die später als Director's Cut auf DVD veröffentlicht wurde, erscheint der männliche Held am Ende als fehlgeleiteter Mörder und Verbrecher, während die zuvor niedergemetzelten Monster mehr und mehr ihre Menschlichkeit und sogar moralische Überlegenheit zeigen.

Doch eine solche Geschichte war offenbar für ein durch Diskurse des Krieges gegen den Terror geprägtes US-amerikanisches Massenpublikum zu viel des Guten; und Hollywood scheint mit seinen strengen Profitkalkülen außerstande, seinem Publikum innovative und fordernde Erzählungen vorzusetzen. Was für eine Geschichte erzählt Francis Lawrences Film *I Am Legend*? Welchen Änderungen wurde das Werk vor Veröffentlichung unterworfen? Und welche Rolle spielten Probevorführungen in diesen Prozessen?

Von Roman zu Film: Adaptionen von Richard Mathesons *I Am Legend*

Lawrences Actionfilm *I Am Legend* ist die mittlerweile dritte Adaption von Richard Mathesons gleichnamigem Roman, der 1954 in den USA erschien. Filme und Roman erzählen die Geschichte eines Mannes, der als scheinbar einziger Mensch eine Epidemie überlebt hat, die den Rest der Weltbevölkerung entweder getötet oder in blutrünstige Vampire verwandelt hat. Während die Romanvorlage diese Geschichte nutzt, um Wissensregime, die den Anderen als minderwertige Lebensform konstruieren und auf die Rolle einer unmenschlichen tödlichen Bedrohung reduzieren, kritisch zu hinterfragen, heben die sukzessiven Filmfassungen in steigendem Maße den als gerecht und notwendig präsentierten Kampf des männlichen und zunehmend militarierten Helden gegen Horden dämonisierter Feinde hervor. Dieser Prozess kulminiert in der Kinoverision von Lawrences Verfilmung - zumindest der Version, die ins Kino kam.

Der Protagonist in Mathesons Roman ist ein ehemaliger Fabrikarbeiter, der verzweifelt versucht, in seiner Einsamkeit zu überleben. Seine Bestrebungen, mit Hilfe aus einer Bibliothek entnommener Bücher eine Erklärung für die Vampirepidemie zu finden und eventuell sogar eine Medizin dagegen zu entwickeln, scheinen über weite Strecken eher als Beschäftigungstherapie denn als wirkliche wissenschaftliche Arbeit.

Es ist ein wichtiges Anliegen von Matheson, den klassischen männlichen Helden, der normalerweise sowohl über physische als auch epistemologische Gewaltmittel verfügend zur Errettung der Welt schreitet, zu dekonstruieren und dessen Hohlheit darzustellen. Etablierte Wissensregime werden dabei zum eingebildeten Rettungsanker für das eigentlich hilflose Individuum und nicht zum frei verfügbaren Machtinstrument.

Als der Held Robert Neville am Ende des Romans endlich erkennt, dass ein Teil seiner vermeintlich monströsen Gegner noch immer Menschen sind, die, von ihm unbemerkt, eine neue Gesellschaft aufbauen, ist es für seine eigene Rettung bereits zu spät. Er stirbt mit der Erkenntnis, dass er selbst jetzt eine Legende ist - ein vielbeschworenes blutrünstiges Monster, das unschuldige Männer, Frauen und Kinder im Schlaf aufgesucht und getötet hat. Sein Tod wirkt verdient und seiner Unfähigkeit geschuldet, in dem Anderen mehr zu sehen als eine unmenschliche Bedrohung.

Erstmals zur Zeit der gnadenlosen Kommunistenjagd eines Joseph McCarthy in den USA veröf-

fentlicht, erscheint Mathesons Werk als eine zeitgemäße Warnung vor den Folgen politischer und anderer Diskurse, die jegliche Interaktion mit einem dämonisierten Opponenten ausschließen.

Umdeutung der tragischen Figur in einen klassischen Helden

In späteren Verfilmungen wird die tragische Figur Robert Nevilles mehr und mehr zum klassischen militarisierten Helden umgedeutet, dessen Mission in zunehmendem Maße die Rettung von Gemeinschaft und Welt wird. In Ubaldo Ragonas *The Last Man on Earth* (1964) ist der Protagonist Naturwissenschaftler und arbeitet professionell an der Entwicklung eines Impfstoffes. In Boris Sagals *The Omega Man* (1971) ist der Held bereits Armeearzt und verschanzt sich schwer bewaffnet in einer Luxuswohnung, während Lawrences Kinofassung von 2007 Robert Neville in einen Elitesoldaten und Top-Forscher transformiert.



The Last Man on Earth (1964)

Nur Ragonas Film erhält die überraschende Erkenntnis aufrecht, dass die scheinbar irrationalen und tödlichen Feinde doch menschliche Züge tragen. In den beiden späteren Filmen stirbt Robert Neville, um entweder eine Gemeinschaft noch Lebender zu schützen (Sagal) oder sogar eine Kur für die Epidemie zu sichern (Lawrence). In Lawrences Film spielt Will Smith den ersten nicht-weißen Robert Neville.

The Omega Man (1971)

Vor allem an der neuesten Verfilmung von *I Am Legend* verwundert es, dass eine Version ins Kino kam, die nicht nur mit der Buchvorlage an entscheidender Stelle bricht, sondern dies auch auf Kosten offener narrativer Ungereimtheiten tut. So wird in der Kinofassung nicht erklärt, wie die als aggressive Raubtiere präsentierten Vampire plötzlich die Fähigkeit entwickeln konnten, mit Hilfe von Schaufensterpuppen eine komplizierte Falle zu konstruieren, um Neville habhaft zu werden. Den ganzen Film hindurch verbleiben die Vampire auf eine tödliche Bedrohung reduzierte Monster, deren Tötung dem Helden wie dem Publikum legitim und alternativlos erscheint.

Die Kinofassung von Lawrences Film endet mit einem Blutbad. Als Neville, durch den Tod seines Hundes endgültig vereinsamt, die Vampire nachts offen konfrontiert, um sein Leben zu beenden, wird er überraschend von einer Frau namens Anna und einem Jungen namens Ethan gerettet, die dieselbe unerklärliche Immunität gegen das Virus haben wie er selbst. Zurück in Nevilles Festung, entwickelt sich ein zaghafter Dialog zwischen den beiden Erwachsenen.

Während Neville einen militärisch-wissenschaftlichen Diskurs vertritt und behauptet, seine Forschung werde Resultate zeitigen und er werde die Krankheit heilen können, rekurriert Anna auf einen religiösen Diskurs und behauptet, der Stimme Gottes zu folgen, die sie zu einer Kolonie von Überlebenden führt. Ihre religiöse Position eröffnet auch einen neuen, einfühlsameren Blick auf den dämonisierten Anderen. In Nevilles Labor spricht daher Anna folgerichtig von "ihm" und "ihr", während Neville das Pronomen "es" benutzt, wenn sie über die Vampire und Nevilles Versuchsobjekte sprechen.

Als es zum finalen Showdown zwischen den menschlichen Überlebenden und den Vampiren kommt, werden solche Ambivalenzen allerdings wieder unterdrückt. Neville, Anna und der Junge verschanzen sich gegen den gnadenlosen Ansturm der Vampire in Nevilles Labor. Während das schützende Sicherheitsglas langsam nachzugeben droht, reicht Neville Anna ein Serum, das er gerade aus einem seiner Versuchsobjekte extrahiert hat, und versichert, dass es die Krankheit kuriere. Er versteckt Anna und das Kind in einem sicheren Raum und tötet dann sich selbst und die Vampire mit einem Sprengsatz. Die Frage Annas, was er da tue, beantwortet Neville mit den Worten, er habe angefangen zuzuhören. Hier impliziert die Antwort eine Neupositionierung von Neville im Rahmen von Annas religiösem Diskurs: Er hört jetzt auf die Stimme

Gottes, die offenbar durch Anna spricht.

Die Kinofassung endet dann mit einer Szene, in der Anna und der Junge vor einem Stahlportal haltmachen, das langsam aufschwingt und dahinter den Blick auf bewaffnete Männer in Uniform, eine weiße Holzkirche und eine amerikanische Fahne freigibt (Abb. 1). Folgerichtig bezeichnet Hantke (2011, 166-168) Lawrences Kinofassung als ein zentrales Dokument der letzten Jahre der Bush-Administration, der die nationale Zukunft in das Ideal einer konservativen ländlichen Kleinstadt verlegt, während Moreman (2012, 130) ein reaktionär-christliches Moralisieren im Film anprangert. Für Roberts (2016, 42) vollendet Lawrences Kinofassung die stufenweisen Verwandlung des Protagonisten von einer Anomalie in Mathesons Roman zu einem Messias in der letzten Filmfassung.

Es ist überraschend, dass keiner dieser oder anderer Kritiker (siehe z.B. Zizek 2010, 61-64 oder Moya und Lopez 2017) die Originalfassung des Filmes berücksichtigt, die über die DVD-Version zugänglich gemacht worden ist und völlig andere Lesarten motiviert.

Abb. 1: Sicherheit und ein neuer Start in der Kinofassung von *I Am Legend*.

Wie genau unterscheidet sich die Originalfassung von der Kinoversion?

Der Director's Cut bringt ein Narrativ hervor, das nicht nur den klassischen Hollywoodhelden dekonstruiert, sondern dem Publikum auch vor Augen führt, was eine Dehumanisierung des Anderen bedeuten kann und wie leicht es ist, sich von einem solchen Diskurs verführen zu lassen.

Auch der Director's Cut endet mit der Konfrontation im Labor. Im Gegensatz zur Kinofassung brechen hier die Vampire jedoch nicht durch das Glas und erzwingen so die Auslöschung ihrer selbst und des tragischen Helden. Stattdessen wirft sich der Anführer mehrmals gegen die durchsichtige Barriere, starrt Neville an und schmiert dann mit seinen Händen etwas auf das Glas, bevor er sich grollend zurückzieht.

Nevilles Gesicht hinter der Barriere wird kreidebleich, als er auf dem Glas des Bildes eines Schmetterlings gewahr wird, das einer Tätowierung auf dem Oberarm seines letzten Versuchsobjektes gleicht. Langsam senkt er die Pistole und fängt an, Kanülen und Leitungen vom Körper der Vampirin in seinem Labor zu lösen. Auf die Frage Annas, was er da mache, antwortet Neville, er fange an zuzuhören. Diesmal bedeutet diese Antwort, *dass er angefangen hat, auf die zuvor ausgegrenzte Stimme des dämonisierten Anderen zu hören*. Dialog statt gegenseitige Aus-

rottung erscheint so als mögliche Lösung des Konflikts.

In dieser Szene beginnt Neville sich direkt an den vampirischen Gegner zu wenden, der nun nicht nur seine kognitiven Fähigkeiten beweist, sondern auch Empathie und rationales Handeln aufzeigt. Langsam öffnet Neville die Tür und schiebt sein Versuchsobjekt und, wie ihm und dem Publikum jetzt schmerzlich klar wird, Opfer aus dem Labor. Gegenseitige Liebesbekundungen der beiden wiedervereinten Vampire bezeugen deren gefühlsmäßige Verbundenheit und motivieren so Mitgefühl des Publikums. Zuletzt faucht der Anführer Neville an und verlässt dann das Labor, ohne ihm Schaden zuzufügen. Dadurch bezeugt der Vampir nicht nur seine Menschlichkeit, sondern auch seine moralische Überlegenheit, da er von Rache absieht.

Eine letzte Szene im Labor nach Abzug der Vampire zeigt im Vordergrund Nevilles Kopf und im Hintergrund eine schier endlose Reihe von Fotografien in Schwarz-Weiß, die jede den Kopf eines von Nevilles Versuchsobjekten und identifizierende Zahlenkolonnen zeigen (Abb. 2).

Degouveia (2017, 145) deutet an, dass diese ikonografische Anspielung auf die von Nazi-Ärzten in Konzentrationslagern durchgeführten Menschenversuche dazu dient, die extremsten Folgen eines Diskurses deutlich zu machen, der Andere als un- oder untermenschlich konstruiert. Dieser Kunstgriff ist jedoch auch eine beißende Kritik an etablierten Erzählschemata Hollywoods, die routinemäßig auf solche Diskurse rekurren, um die dargestellte Gewalt als gerechtfertigt und unterhaltsam präsentieren zu können. Die letzte Sequenz des Director's Cut führt dann auch nicht zu einer religiös-konservativen Gemeinschaft als erlösendem Paradies hinter Mauern und Stahltoren, sondern zeigt die Fahrt der drei Überlebenden über eine Brücke ins Unbekannte. Durch diese offene Reise mit unbestimmtem Ziel bezieht der Director's Cut von *I Am Legend* bezüglich des dominanten Diskurses eines Krieges gegen den Terror eine ähnlich kritische Position wie Mathesons Roman im Verhältnis zur Kommunistenjagd eines Joseph McCarthy.

Abb. 2: Das Resultat von Dehumanisierung: Fundamentalkritik an Hollywoods Erzählschemata im Director's Cut von *I Am Legend*.

Es stellt sich die Frage, wieso ein solches wohldurchdachtes und kunstvoll ausgeführtes Narrativ vor dem Einzug in die Kinos durch ein halbseidenes Machwerk ersetzt werden konnte, das narrativ gesehen wenig Sinn macht und all seine innovativen Aspekte einbüßt. Die Antwort liegt im Produktionsmodell Hollywoods und seiner Abhängigkeit vom Geschmack eines zahlungskräftigen und konservativen Massenpublikums.

Das Hollywood-Propagandamodell in praktischer Anwendung

Edward Herman und Noam Chomsky (2002) haben für die großen US-amerikanischen Nachrichtenmedien das "Propagandamodell" postuliert: Demnach spiegeln die großen Medien stets nur den Elitendiskurs und dessen Konfliktlinien und Konsensbestände wider, gehen aber selten darüber hinaus. Dies liege, so Herman und Chomsky, an fünf Filtern, durch die Ereignisse bzw. Nachrichten hindurchmüssten, bevor sie veröffentlicht werden:

1. die Profitinteressen der Medieneigentümer, 2. die Profitinteressen der Werbekunden des Mediums, 3. die Interessen der hauptsächlichen Quellen aus den Apparaten von Politik und Wirtschaft, 4. Flakfeuer interessierter Akteure auf negativen Berichte sowie 5. "Anti-*ismus", sprich die dominierende Ideologie in der Gesellschaft (wie: Antikommunismus, Neoliberalismus, Krieg gegen islamistischen Terror usw.).

Matthew Alford (2011, 2015) zufolge kann das Propagandamodell auch für kritische Annäherungen an Produktionskontext und ideologische Ausrichtung kommerzieller Kulturproduktionen wie derer Hollywoods angewendet werden. Am Beispiel der zwei Versionen von Lawrences *I Am Legend* lässt sich aufzeigen, wie die Filter Produktionskosten, Profitorientierung, Flakfeuer und Anti-*ismus zusammenwirken.

Die meisten praktischen Einführungen zur Filmproduktion enthalten Anweisungen, wie angehende Regisseure und Produzenten vorgehen sollten, um die wirtschaftliche Tragfähigkeit ihrer Filme zu sichern (siehe z.B. Marich 2013). Publikumsanalysen verschiedenster Art stellen hier ein zentrales Element von Vorstudien dar, mit deren Hilfe man Form und Inhalt eines geplanten Produktes an den Geschmack des anvisierten Publikumssegmentes anpassen kann. Diese Anpassung wird als Grundvoraussetzung für den Willen von Zuschauern angesehen, z. B. für Kinokarten zu bezahlen, und damit Einnahmen und Gewinne zu sichern. Alles, was diesem Geschmack zuwiderläuft, erscheint als ökonomisches Risiko, das im Interesse der Investoren umgangen werden sollte.

Aufgrund der hohen Kosten heutiger Filmproduktionen sind Investitionen unabdingbar. Daher muss auf Profit- und andere Interessen von Geldgebern bei Planung und Produktion Rücksicht genommen werden. Marich (2013) und andere Einführungswerke stellen ein solches Vorgehen als unproblematisch und politisch neutral dar. Artz (2015), Alford (2011, 2015) und andere haben hingegen nachgewiesen, dass solche Anpassungen an eine implizite Logik des Marktes alles andere als politisch neutral sind, da Änderungen an fertigen Werken zumeist eine signifikante ideologische Schlagseite mit sich bringen. Dies gilt auch und vor allem für Lawrences Film *I Am Legend*.

Normalerweise werden Informationen über Produktionsprozess und Finanzierung von großen Hollywoodfilmen als Betriebsgeheimnisse behandelt und sind daher oft schwer zugänglich. Im Falle von *I Am Legend* gibt es jedoch Aussagen des Regisseurs, die frühere Spekulationen bestätigen (Lambie 2011, Lunte 2015), dass Probevorführungen des fertigen Films zu massiven Änderungen führten, die dem Werk in letzter Minute eine völlig neue politisch-ideologische Ausrichtung gaben, die dem Geschmack und der Grundhaltung des befragten Publikumssegmentes eher entsprachen als das kritische Hinterfragen von kulturellen und politischen Dämonisierungsprozessen.

Lawrence selbst gibt offen zu, dass die ursprüngliche Version die bessere und bei weitem mehr in seinem Sinne war. Im Interview mit Cotter (2018) sagt er:

» I agree it's [the director's cut is] the better ending. I mean, it's the more philosophical version of the end, but in terms of story math we're doing everything you're not supposed to do, right? The hero doesn't find the cure, right? They drive off into the unknown and the creatures you've been saying are the bad ones the whole time you learn actually have humanity and aren't the bad ones—the hero's the bad one. And so you've basically turned everything on its head. We tested it twice and it got wildly rejected, wildly rejected, which is why we came out with the other one.

Dieses Beispiel macht die ideologischen Implikationen von Anpassungen an den Geschmack eines Massenpublikums deutlich und illustriert das Zusammenwirken der Faktoren Produktionskosten und Profitorientierung. Zur Vermeidung von Flakfeuer und zur Sicherung von Einnahmen wird hier dem Film eine Form gegeben, die den vermeintlichen Erwartungen eines implizit als normgebend angesehenen Teils des Publikums entspricht.

Gleichzeitig rückt das Werk ideologisch an in den USA hegemoniale Diskurse des Krieges gegen den Terror heran und bestätigt diese durch generelle Verweise auf moralisch dichotome Konflikte, die nur durch die totale Auslöschung eines unmenschlichen Gegners beendet werden können. Bowring (2015, 135) kommentiert die Kinofassung in diesem Sinne wie folgt:

» It is notable that the post 9/11 adaptation [of Matheson's *I Am Legend*] is the adaptation which refuses the most forcibly to shift perspective in the way Matheson's novel did [...] which indicates much about contemporary perspectives and accounts of selfhood and alterity.

Die Geschichte der Kinoversion fällt in diesem Prozess angeblich neutraler Marktausrichtung also auf ein generisches Erzählschema zurück, das einen bekannten Anti-*ismus bedient, um Gewalt als legitim und daher unterhaltsam und den männlich-militärischen Individualhelden als positives Rollenmuster präsentieren zu können (zu solchen Erzählschemata siehe u.a. Pötzsch (2013) und Artz (2015, 200-213)). Eine virtuos durchgeführte Dekonstruktion eben dieses Helden und seiner diskursiven Position wird als das anvisierte Publikum verstörend abgewiesen.

Das Beispiel macht auch deutlich, dass Probevorführungen zum Testen von Form und Inhalt von Filmen und anderen Kulturprodukten ein Scharnier darstellen, das die Interaktionen und Interferenzen zwischen einzelnen Filtern des Propagandamodells sichtbar und empirisch feststellbar macht. Damit demonstriert dieser Fall auch die empirische Anwendbarkeit und konkreten Erkenntnisgewinne eines auf Kulturproduktion angewendeten Propagandamodells, das aufzeigen kann, wie Profitorientierung auf ästhetische Form Einfluss zu nehmen vermag.

Dieser Text ist eine für Telepolis abgeänderte Version des von Holger Pötzsch geschriebenen Beitrags in: Uwe Krüger, Sebastian Sevignani: "[Ideologie, Kritik, Öffentlichkeit: Verhandlungen](#)

[des Netzwerks Kritische Kommunikationswissenschaft](#)", Westend Verlag 2020. Darin üben die Autorinnen und Autoren Ideologiekritik an den Kommunikationsverhältnissen in westlich-kapitalistischen Demokratien und beleuchten Ideologien in der massenmedialen Berichterstattung, Medienpolitik, Medienindustrie und Medienwissenschaft.

Literatur

- Alford, Matthew. 2011. "Why not a Propaganda Model for Hollywood?". In *Screens of Terror: Representations of War and Terrorism in Film and Television Since 9/11*, herausgegeben von Philip Hammond, 71-88. Bury St. Edmunds: Arima Publishing.
- Alford, Matthew. 2015. "How Useful Is a Propaganda Model for Screen Entertainment?". In Noam Chomsky, herausgegeben von Alison Edgley, 141-164. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Artz, Lee. 2015. *Global Entertainment Media: A Critical Introduction*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Bowring, Nicola. 2015. "Richard Matheson's 'I Am Legend': Colonization and Adaptation". *Adaptation* 8(1): 130-144.
- Cotter, Padraig. 2018. ["I Am Legend' Director Reveals the Movie He Wishes He'd Made"](#). *Screen Rant: Movie News*, January 22.
- Degouveia, Tony. 2017. "I Am Omega Man: Religious Repositioning of the Secular Apocalypse Film in 'I Am Legend'". In *Science Fiction, Ethics and the Human Condition*, herausgegeben von Christian Baron, Peter Nicolai Halvorsen und Christine Cornea, 137-154. Cham: Springer International Publishing.
- Hantke, Steffen. 2011. "Historicizing the Bush Years: Politics, Horror Film, and Francis Lawrence's 'I Am Legend'". In *Horror After 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, herausgegeben von Aviva Briefel and Sam J. Miller, 165-185. Austin: University of Texas Press.
- Herman, Edward S. und Noam Chomsky. 2002 [1988]. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Lambie, Ryan. 2011. ["Exclusive: Director Francis Lawrence on What Went Wrong with 'I Am Legend'"](#), *denofgeek.com*, May 4.
- Lawrence, Francis. 2007a. *I Am Legend*. DVD. Burbank: Warner Home Video.
- Lawrence, Francis. 2007b. *I Am Legend*. Director's Cut. Burbank: Warner Home Video.
- Lunte, Kathryn. 2015. ["Screening Success: Marketing Research for Movies"](#), *Film and Digital Media: A Multi-Authored Discussion of the Creative Industries in the Digital Age*, February 28.
- Marich, Robert. 2013. *Marketing Moviegoers: A Handbook of Strategies and Tactics*, third edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Matheson, Richard. 1954. *I Am Legend*. New York: Fawcett Publications.

Moreman, Christopher M. 2012. "Let this Hell Be Our Heaven: Richard Matheson's Spirituality and Its Hollywood Distortions". *Journal of Religion and Popular Culture* 24(1): 130-147.

Moya, Ana und Gemma López. 2017. "Looking Back: Versions of the Post-Apocalypse in Contemporary North-American Cinema". *Film Criticism* 41(1): 1-17.

Pötzsch, Holger. 2013. "Ubiquitously Absent Enemies: Character Engagement in the Contemporary War Film". *Nordicom Review* 34(1): 125-144.

Roberts, Justin J. 2016. "Transforming the Hero of 'I Am Legend'". *Journal of Popular Film & Television* 44(1): 42-50.

Žižek, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London: Verso. (Holger Pötzsch)

Kommentare lesen (88 Beiträge)

TEILE DIESEN BEITRAG



<https://heise.de/-4790885>

Drucken

Fehler melden

HELLWACH MIT TELEPOLIS



Telepolis-Kaffee

Hochwertiger Kaffee und Espresso: Die neue Telepolis-Edition für unsere Leser

MEISTKOMMENTIERT

Covid-19: Was bedeutet Übersterblichkeit?

Coronavirus: Verschwörung Macht Theorie

Tod von George Floyd: Hat die politische Korrektheit versagt?

Wehrpflicht gegen rechts?

Donald Trump: "Betrügen als Lebenshaltung"

TELEPOLIS-EBOOKS



Christoph Jehle

Vernetzte Mobilität

Digitale Wegweiser durch den Verkehr

eBook 3,99 €

Copyright © 2020 Heise Medien