

# #006

## Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?

Gerhard Friedl, D/A 2004, 35mm, Farbe, 73 Minuten

**Buch, Regie, Kamera, Schnitt** Gerhard Friedl **Ton** Matthias Haeb, Boris Goltz, Marcelo Busse **Produktion** Gerhard Friedl Filmproduktion (D), WDR (D) **Redaktion** Werner Dütsch, WDR **Verleih** Real Fiction Filmverleih

**Filme/Videos:** *Knittelfeld - Stadt ohne Geschichte* (1997)

---

## Recherche und Irritation, durchdekliniert

von Werner Dütsch

1.  
März 2001: Dok-Markt der DIAGONALE in Graz. FilmemacherInnen stellen Projekte vor. Damen und Herren aus den öffentlich-rechtlichen Anstalten der Schweiz, aus Österreich und der Bundesrepublik sind die Adressaten; sie reagieren mit der ihnen eigenen, interessierten Zurückhaltung. Freundliche Diskussion oder Zustimmung dürfen nicht für ein Ja genommen werden. Im schlechtesten Fall wird die Empfehlung an andere Redaktionen versprochen. Nicht abzusehen, wer in den folgenden Monaten Fernsehmittel bekommen wird, und Filmförderung gibts nur, wenn das Fernsehen dabei ist. Einige haben das Anbieten in Media-Trainingsprogrammen geübt, in denen zu lernen ist, wie Exposé ordentlich aussehen, wie man sie anpreist, wie man seinen Händen dabei den richtigen Ausdruck verleiht und wohin man die Augen besser nicht richtet.  
Gerhard Friedl erläutert sein Projekt *Tote Arbeit*: europaweite Ökonomie als serielle und tatkräftig inszenierte Katastrophe. Es gibt ein Exposé, zu dem sich niemand einen Film vorstellen kann, und einen vorläufigen Kommentartext, den alle komisch finden. Wie soll das zusammenkommen? Friedl verhält sich branchenunüblich, verheddert sich, bricht ab, beginnt von Neuem. Vergeblich. Es hilft nicht, dass er mit dem Kredit von *Knit* -

*telfeld* (1997) in der Runde mit Neugier, ja Wohlwollen erwartet worden ist. Die TV-Leute und die Moderatoren Kosslick und Dütsch bringen die Präsentation nicht mehr in Gang. Ganz schlechter „pitch“. Hätte er doch, sollte er doch, müsste er ...

### 2.

Fortsetzung in der nächsten Pause, Beratung in kleiner Runde: Benedikt Friedl, Mike Wiedemann (damals Filmbüro NRW), ein Redakteur des ORF (aber wer war das noch genau?), Werner Ruzicka (Duisburger Filmwoche), Werner Dütsch (WDR-Filmredaktion). Wie lässt sich der Film produzieren? Österreichische Filmförderung? Filmbüro NRW? Der WDR? Erste mögliche Summen werden genannt und die gibt es später auch.

In den kommenden Monaten die gewohnte Zuarbeit: Telefonate, Mails, Briefe, Nachfragen, Empfehlungen, ein „letter of intent“ des WDR, Förderanträge.

Ungewöhnlich: Alle beantragten und in Aussicht gestellten Summen werden verbindlich zugesagt – Wiener Filmfinanzierungsfond, Filmfernsehfond Bayern, Hochschule für Fernsehen und Film München (Gerätebeistellung), Filmbüro Nordrhein-Westfalen, Westdeutscher Rundfunk Köln, Friedl Filmproduktion (mit schändlich hohen Rückstellungen). Im Dezember 2001 gibt es einen von Friedl und vom WDR unterzeichneten Koproduktionsvertrag.

### 3.

Die Finanzierung eines Dokumentarfilms, der teurer ist als ein gewöhnliches Fernsehfeature, lässt alle Termine davonschwimmen. Geplante Dreharbeiten und Verabredungen mit vielen Leuten werden hinfällig. Die Lebensplanung des Regisseurs und die Programmplanung des Redakteurs geraten ins Stolpern. Die verrinnende Zeit verändert Projekte, zuweilen verschwindet auch das Sujet.

14. 11. 2002 – der Redakteur an den Autor: „Ihr Film wird immer aktueller.“ 11. 5. 2003 – der Autor an den Redakteur: „Zuerst ist zu sagen, dass das Vorhaben schon zu lange am Herd steht, und von daher scheint es etwas angebrannt.“ In der gleichen Nachricht die Ankündigung der längsten Phase der Dreharbeiten. Im April 2003 gibt es ein neues Manuskript. Dem Kommentartext sind zweiseitig und in Stichworten bereits gedrehte und noch zu drehende Bilder zugeordnet. Das folgt keiner festen Regel: tatsächliche Tatorte, ähnliche und verwandte Schauplätze, Objekte und Tätigkeiten in mal engem, mal weitläufigem Zusammenhang und Bilder mit nur höchst mittelbarer Verbindung. Aufgegeben ist der Plan, Fotos von Akteuren, Orten oder Ereignissen zu benutzen. Wie sich die zukünftige Montage einschätzen oder kalkulieren lässt? Gar nicht. Das wird erst beim Schnitt möglich sein, für den es noch

nicht genug Bilder gibt. Im Juli 2003 eine neue Variante des Textes und dazu 75 Fragen, Anmerkungen des Redakteurs. Sollten nicht alle Personen der Katastrophenreihe miteinander verknüpft werden? Wo braucht es Jahreszahlen zur Orientierung? Fehlt nicht Leisler Kieps Parteifunktion? Soll Graf Lambsdorff hinken, in einem Film mit vielen Gebrechen und Krankheiten? Wo sind Fakten nicht spezifisch genug, wo zu detailliert? Wie Söhne und Väter im Text unterscheiden? Alles im Präsens? Die Bezeichnungen von Lokalitäten nachprüfen. Zahlen einführen, Zahlen streichen. Textredaktion, einvernehmlich, am Telefon, mit Mails. Es ist nicht die letzte Version des Textes.

2004 gemeinsame Sichtungen am Monitor. Beim ersten Mal hat der Regisseur Bedenken. Der Rohschnitt sei noch zu roh. Der Redakteur findet das gar nicht so schlecht für eine Einschätzung der Montage, für Änderungen, Vorschläge, Varianten. Zu sehen ist, wie die Dreharbeiten den Bildern eine Autonomie eingeschrieben haben, die sie ganz untauglich machen zur Illustration. Sie lassen sich nicht als die Sklaven des Textes behandeln. Das geht so weit, dass schnell Einigkeit darüber besteht, einige Passagen mit „zu viel“ Synchronizität von Bild und Ton wieder zu entzerren. Friedl: „Der formale Einsatz: Bild und Wort verfehlen einander.“ Aber jeder neue Schnitt, jeder verschobene Text verändert sicht- und hörbar die Bedeutungsfelder. So eröffnen sich erschreckend viele Möglichkeiten, die Friedl mit unerbittlicher Unzufriedenheit durchdeklinieren wird. Ganze Passagen entfallen, winzige Details werden verändert, der Text ist immer noch nicht endgültig, ein neuer Sprecher beschert Verluste und Neugewinn und weitere Änderungen. Und der Ton? Wie sollen sie miteinander auskommen, der Originalton der Aufnahmen und der Sprecher des Textes? Wer darf wen dominieren oder verdrängen?

Die Arbeit für den Redakteur des Films findet gelegentlich statt, zwischen anderen Arbeiten und ganz anderen Filmen. Für den Regisseur nimmt sie eher zu als ab, er arbeitet zu Hause mit seiner eigenen Schnitteinheit. Keine Avid-Anmietung und kein Cutter wären über die vielen notwendigen Monate mit dem Budget des Films zu bezahlen gewesen. Macht die unbezahlte Arbeit dem Redakteur kein schlechtes Gewissen?

Herbst 2004: Die vorletzte Überraschung ist der neue und endgültige Titel – *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* Hat er, hat er nicht? Verdacht als Titel? Der Redakteur ist irritiert und skeptisch. Bald zeigt sich, dass der Titel die richtige Arbeit leistet, mit Irritation, Widerhaken und dem „Wie-bitte“ für die Nachfrage.

#### 4.

Die Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche möchte den Film ins Programm nehmen, im November 2004. Friedl zögert, denkt an die Berlinale im Februar 2005 und an einen Platz im Forum-Programm. Werner Ruzicka kann ihn für Duisburg gewinnen. Das zahlt sich aus. Friedl steht die Hälfte der munteren Diskussion seines Films schweigend durch und bekommt den Arte-Dokumentarfilmpreis für den besten deutschsprachigen Dokumentarfilm. Die noch größere Überraschung: der Dokumentarfilmpreis des Goethe-Instituts, das den Film ankauft und mit englischen, spanischen und französischen Untertiteln welt-

weit in den Instituten zeigen wird. Friedl: „Ich bin verblüfft“. Der Redakteur ist es auch. Im Dezember 2004 technische Abnahme beim WDR in Köln: sendefähig – „Einige Passagen sind leicht grobkörnig.“

**Werner Dütsch** war viele Jahre Redakteur, Produzent und Autor in der Filmredaktion des WDR. Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule Köln.

## Tag der Toten

Paranoia, Messianismus und Gedächtnisbildung in Gerhard Friedls *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?*

### von Drehli Robnik

„[Einem theologischen Argument] zufolge ist die ‚vollständige Ansammlung der kleinsten Fakten‘ aus dem Grund erforderlich, dass nichts verloren gehen soll. Es ist, als verrietten die faktisch orientierten Darstellungen Mitleid mit den Toten.“

*Siegfried Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen*

#### 1. Ohne Gerichte

Der Text, den Gerhard Friedl zum Infoblatt seines Films beige-steuert hat, beginnt mit dem Zitat eines Fragesatzes. Als Filmtitel ist der Satz ebenso unwahrscheinlich wie wahrheitserzeugend: „Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?“ Weiter heißt es: „Hat er also nicht?“ Friedls Film beantwortet die Frage nicht, hebt vielmehr den Eindruck empirischer Unmöglichkeit ihrer Beantwortung bis zur Unerträglichkeit hervor und impliziert so einen Ansatz zur Klärung von Bedingungen, unter denen die Frage ihren Sinn und Unsinn macht. Otto Wolff von Amerongen, Jahrgang 1918, Großunternehmer, „Diplomat der Deutschen Wirtschaft“, 1969 bis 1988 Präsident des Deutschen Industrie- und Handelstages, dessen Website von Amerongens „Kampf für den Abbau von Subventionen und gegen den Populismus der Sozialpolitik“ huldigt – das erfährt ein in bundesdeutscher Wirtschaftsgeschichte Unkundiger wie ich nicht aus diesem Film, aber durch ihn. Ob von Amerongen hat oder nicht, verläuft sich mit Nachdruck in der Verflechtung von Kausalreihen und Dynastien, Konzernen und Machinationen, als welche hier Geschichte lesbar wird – in Rätselschrift, als Wahrnehmungsproblem: Geschichte im Zustand ihrer realen Subsumtion unters Kapital, sprich: angetrieben und betrieben von „der Wirtschaft“. Hat er und haben all die anderen Erwähnten also nicht oder doch? Wer hat, der hat, soviel wird klar.

Das heißt zum einen, dass Friedls Film die Aushebelung einer gesichert wissenden Instanz, die Fakten fixieren und Delikte

beurteilen könnte, zum Bild macht. Ein Problem wird akut, zum Affekt, der Wahrnehmung und Denken stört, scheucht und am Bild kiefeln lässt – das Problem, wie individuierende Beurteilung („Dieser hat jenes begangen“) möglich sein soll, wo doch alles aus Verstrickung ent- und besteht und das Delikt nicht prinzipiell vom Erfolg unterscheidbar ist. Wer hat, der hat, das heißt auch: Wer das Geld hat, hat die Macht, und wer die Macht hat, hat das Recht.

## 2. Ohne Gesichter

Wer aber ist der, der hat? Ist da jemand? Bis zum jüngsten gibt es kein Gericht, und einen Steckbrief, der dem systemförmigen Wirtschaftsdelikt ein Gesicht geben könnte, gibt es auch nicht. Von Amerongen ist ein Name, einer von zahllosen, die den Film bevölkern (Thyssen, Flick, Oetker ...), ohne dass ihnen je ein sichtbarer Körper entspräche. *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* konfrontiert sich und uns mit der Unansehlichkeit des Kapitals, das keinen Körper hat. Was in der bei Friedl zum Bild werdenden Unsichtbarkeit denkbar wird, ist Kapital als Verhältnis, als allumfassende, alle Körper, Kräfte, Orte, Lebensweisen durchdringende und verknüpfende Beziehung. Kapital wird Bild: nicht im Wege eines Feind-Bildes (als Geldsack, als Fettsack mit Zigarre, als „easy target“ (George W. Bush), auch nicht als im Spektakel strahlende Akkumulation, sondern als Beziehung, die als Bild ohne Vor-Bild ist, ohne gewährleistendes Modell, immer auch mögliche Nicht-Beziehung. Ein „audiovisueller Riss“ – eine Nicht- oder Problem-Beziehung, eigendynamisches Zwischen zwischen dem, was sich sehen, und dem, was sich sagen lässt – verläuft hier weniger durchs Bild, als dass er das Bild ist. Über beliebig anmutenden Gegenwartsansichten deutscher und österreichischer Städte – Monaco ist auch zu sehen – erzählt eine tonlose Männerstimme Bundeswirtschaftskriminalgeschichte.

Zum Vergleich: Helmut Käutners *Der Rest ist Schweigen* malt 1958 in Anlehnung an „Hamlet“ Nazivergangenheitsschatten auf westdeutscher Nachkriegsstahlindustrie aus und hält noch an der Idee fest, Kapital und seinen Spuk in Festkörpern und an Orten erfassen zu können, die es in seiner Düsternis sichtbar machen: Ruhrgebiet, Fabrikantenvilla, gruselige Werksruine, symbolische Orte bürgerlicher Rituale und familiärer Machtspiele, schließlich der Bühnenort der Wahrheitsfindung, wo ein Delikt manifest und der Kausalnexus von Gestern und Heute im Schauspiel nachvollziehbar wird. Im Unterschied zu solch organischer Phänomenologie, die Kapital-Verbrechen eingrenzbar, rückführbar machen will, gibt *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* uns ein Bild von globalem Kapital, und zwar ein direktes (nicht exotisierendes) Bild. Global heißt: Jeder Ort ist Unort in Beziehung zu jedem anderen, weil nirgends etwas passiert, das geeignet wäre zur Begründung oder Stützung der Stimme aus dem absoluten Off und ihrer Ausführungen durch die Unzeiten angehäufter Jahreszahlen, blühender und zerfallender Konzernimperien, verschleppter Prozesse. Was bleibt, wenn keine organische Ordnung Sichtbares und Sagbares verbindet, ist alles – der unabweisbare Eindruck, das alles hängt zusammen, da wäre ja vielleicht doch etwas zu sehen,

wovon die Stimme spricht.

## 3. Ohne Gedichte

Wenn Paranoia einen allem auf den Grund gehenden Blick wagt, der in den Abgrund einer Wahrnehmungskrise fällt, dann kann sie, so Fredric Jameson, eine Art sein, Kapitalismus im Weltsystemmaßstab zu denken. Alles hat seinen Abgrund und hängt zusammen. Was ist in den Bildern an möglicherweise Sichtbarem, das den Kameranischen motivieren könnte, der ungerührt durch sie hindurchgeht und sie zum Paranoiapanorama verbindet? Großraumbüro-Montagehalle-Securitylobby-Tresorkammer-Operationsaal. Paranoia heißt Neben-Denken, Denken im erweiterten Sinn, Weiter-Denken mit dem sechsten Sinn, wie in den besten Geisterfilmen so auch hier. Und es heißt, alles bis ins kleinste Detail zu erfassen, weil alles sich als bedeutsam erweisen könnte. *Knittelfeld – Stadt ohne Geschichte* hieß Friedls vorige Arbeit aus dem Jahr 1997 und wie der Amerongen-Film rief sie die Tatrekonstruktionen der Fahndungsfernsehserie *Aktenzeichen XY ungelöst* in Erinnerung. In beiden Friedl-Filmen schwebt dieselbe Männerstimme über geschehenslosen Alltagsorten und protokolliert minuziös die Delikte derer, die nicht anders können: die triebhaft ohnmächtigen Körperverletzungen, die eine weit verzweigte Versagerfamilie im steirischen Industriestädtchen Knittelfeld über die Jahre begeht, mit einer Zwanghaftigkeit, die an einen dämonischen Plan gemahnt, und das triebhafte Wirtschaften mächtiger Erfolgsgenerationen quer durch Deutschland. Tonlos bis zur Nicht-Poesie eines Polizeiprotokolls ist das Erzählen bei Friedl. Doch es zielt nicht auf Dingfestmachung, sondern darauf, dass Dinge im Schwenk in Fluss kommen. Wenn Friedl in einer Info zu seinem Film, zumal seinen, mit einem Kaleidoskop vergleicht, schreibt er im Tonfall messianischer Kino-Denker wie Benjamin und Kracauer: „Bei jeder Drehung stürzt alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammen.“

## 4. Ohne Geschichte

„In den Firmen der Familie Quandt werden Batterien, Medikamente, Autos, Warenautomaten, Eisenbahnwaggons, Erntemaschinen, Reiseführer, Munition und Nähmaschinen hergestellt“, sagt die Stimme. Im Kontinuum der Rationalisierungsgeschichte ist alles zum Sortiment Angehäufte immer auch Unordnung, ist alle Ordnung kontingent, ist sie selbst immer auch Zusammensturz, der rettende Eingriffe ebenso verlangt, wie er sie ermöglicht. So sieht es der Messianismus etwa eines Kracauer: „Der Kapitalismus rationalisiert nicht zu viel, sondern zu wenig.“ Alles steht in Verhältnissen dicht vernetzter Zusammenhängigkeit („Batterien, Medikamente, Autos ... und ... und ... und“), der Deterritorialisierung und Auftrennung des Organischen, die neuen Fügungen Raum eröffnen.

Der Einbruch in die als Anhäufung von Katastrophen immer so weiter gehende Geschichte kommt aus einem Außen, das sich im Inneren jedes beliebigen Moments und Fragments der wirtschaftsförmigen Welt auftut; er bedarf keiner sauberen, sicheren Position im Außerhalb, auf der sich besseres Wissen als klarer Durchblick bilden würde. Wenn einer der Bosse laut

Erzählstimme pickwicksyndrombedingt dem Sekundenschlaf frönt, ein anderer in Schwachsicht das BMW-Design ertastet und bei Flicks die Marotte regiert (was an Scorseses psychosomatologische Unternehmerdramen erinnert, an Triebe, Ticks und Tastsinn in *Casino* oder *Aviator*), wenn also Friedls Film vor uns ausbreitet, wie Nicht-Denken Geschichte macht, weil Kapitalismus systematisierte Nervosität und Diktatur des Passioniert-Pathologischen ist, dann nicht so, dass wir nach und nach zu verstehendem Bewusstsein gelangten. Dem Erklären als Belehren stünde schon entgegen, dass ein Publikum, das z. B. österreichisch oder sonst wie mit deutscher Wirtschaft unvertraut ist, all die Karrieren für reine Fiktionen halten könnte – bis etwa die Rede auf Wirtschaftsminister Schüssel in Wien kommt (das war der mit der roten Medienkünstlerbrille). Selbst dann bleibt der Eindruck, das alles müsse erfunden sein, so himmelschreiend ist es. Man greift sich an den Kopf und der raucht vor Unvermögen, das zu denken, was der Film tonlos darlegt.

Die Unerträglichkeit der Verhältnisse macht die Ankunft eines Ereignisses akut: ein bisschen Politisches, dessen Aufblitzen nicht auf ökonomische Erfolgskykbernetik reduzierbar ist. Was da blitzt, ist nichts Triumphales, was sich bildet, ist kein Bescheidwissen: Friedl setzt, so legt sein Infotext nahe, darauf, dass ein „Schwinden“ erfahrbar werden kann – das des Films in der Zeit wie das der siegreichen Herrschenden in der Geschichte. Nichts schwindet ganz und für immer: Es spukt. Soll heißen, es zeichnet sich die Chance von Erfahrbarkeit im Wege einer Gedächtnisbildung ab, die in horchender Hingabe ans Schwindende ihre Momente des Innehaltens zu setzen versteht. Erfahrbarkeit als Gedächtnisbildung heißt nicht, alles (womöglich noch „korrekt“) nacherzählen zu können. Vielmehr: So wie *Aktenzeichen XY* an die Mithilfe eines paranoiden Publikums appelliert, investiert Friedls Film in eine zum aufmerksamen Bildlesen gewendete Paranoia, die Wahrnehmungen in rückwirkenden Verknüpfungen erschließt. Da war doch was ...: Von Hörgeräten war schon einmal die Rede, der Absturz eines Beechcraft-Flugzeuges ist auch schon einmal vorgekommen. Auch der Sinn der US-Air-Force-Piloten am Beginn deutet sich im Nachhinein an, zumal verschwörungstheoretisch. Ganz zu schweigen von der nachträglich gebildeten Signifikanz der geschichtslosen Stadt „Knittelfeld“ als Ort und Chiffre in der österreichischen Parteipolitikgeschichte.

Gegen Ende von *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* ist vom Backupulvertycoon Oetker die Rede, von seinem disneyhaft vorausschauenden Marketing, das auf dauerhafte Produktbindung setzt: „Der Gefühlswert der Kindheitserinnerung soll entstehen.“ Manche Erinnerungen halten sich unbewusst, tiefgekühlt für spätere Aktualisierungen und Assoziationen bereit. Wir erfahren vom Verkaufserfolg des Puddingimperiums mit dem Ratgeber „Backen macht Freude“ und davon, dass „Rudolf August Oetkers Wahlspruch ‚Freiheit ist Arbeit‘ [lautet]“; klingt wie „Kraft durch Freude“ und „Arbeit macht frei“. Der junge von Amerongen wird als Arisierungspromoteur angesprochen. Die sensibilisierte Verdachtshermeneutik gegen nachwirkenden Nationalsozialismus ist die Königsdisziplin

in einer Gedächtnisbildung durch Irritation am Schwindenden, vergleichbar der Bildung eines juckenden Ausschlags durch Hautreizung. Die durch kein Modell garantierte Nicht-Beziehung von Bild und Stimme (Vernetzung des Zusammenhanglosen) heißt gerade nicht Bezugslosigkeit, sondern ermöglicht ein Wuchern von Mikrobeziehungen in beiläufigen Augenblicksbegegnungen: Wenn Sichtbares und Gesagtes einander hier miteinander kurz augenfällig entsprechen, wirkt das fast obszön. Ansonsten streifen, verpassen, widersprechen oder kommentieren Schwenks und Stimme einander, sodass drei Werkbänke wie drei Büsten aussehen, das Graffito „Fuck“ wie der Name Flick, das Steuer- und Glücksspielparadies Monaco wie das Historyland oder das Marktglück, von dem gerade die Rede ist oder war oder sein wird. Während im Bild ein Themenparkimperium in die fürstliche Garde und Autorennbahn von Monaco überschwenkt, ist von der Dynastie der von Brauchitschs und ihren Erfolgen die Rede: Ein Bruder ist Manager im Springerkonzern, der zweite Generalfeldmarschall und Oberbefehlshaber des Deutschen Heeres bis vor Moskau 1941, der dritte Rennfahrer und Sieger für Mercedes in Monaco 1937. Der Unfall eines Mercedes-Boliden beim Grand Prix von Monaco 1955 tötet 85 Personen.

## 5. Ohne Gewichte

Es kommt wieder hoch. Nichts schwindet für immer, einiges steigt auf, Phantomeffekt verschütteter Gründe an der Oberfläche des Bildes. „26. Juli 1974. Iwan Herstatt räumt seine Privatsachen von seinem Schreibtisch. Die Herstatt-Bank ist pleite.“ Im Bild dazu: eine Schuhverpackerin, gesichtslos bei der seriellen Arbeitsroutine. Die Faktensammlung hat Mitleid mit Toten, die unerlöst spuken. Unter der Auflistung der Bosse mit ihren Namen und Nerven, ihrem Leben, Wirtschaften und Sterben (an Flugzeugabsturz, Selbstmord, RAF-Attentat, Alter) insistiert im Bild die unpersönliche, beliebige Menge arbeitender, konsumierender, im Überfluss vorhandener Leute, über die kein Wort fällt.

**Drehli Robnik**, Filmwissenschaftler, Lehrbeauftragter an der Universität Wien und an der Masarykova univerzita Brno. Jüngste Publikationen: „Leben als Loch im Medium: Die Vermittlung des Films durch Siegfried Kracauer“, *kolik.film* 2, 2004; „Verschiebungen an der Ostfront: Zu Bildern des Vernichtungskrieges der Wehrmacht in bundesdeutschen Spielfilmen“, *Zeitgeschichte* 3, 2004; „Ausrinnen als Einübung: Der Splatterfilm als Perspektive auf flexibilisierte medienkulturelle Subjektivität“, *www.nachdemfilm.de* 5, 2004; „Good Bye Stalin! Re-membering einer Stadt, Medialisierung eines Traumas: der Stalingrad-Blockbuster ‘Enemy at the Gates’“. In: Hagerer/Schmidt/Wedel (Hg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin, 2004; *Gelegenheitstätigkeit als Disk-Jockey und Edutainer*. „Lebt“ in Wien-Erdberg