

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von
Nicole Kandioler und Marion Biet

Elisa Linseisen (Paderborn)

Unfertige Filme

Kinematografische Potenziale und kuratorische Anteilnahme
in Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (Afghanistan/Katar/
USA 2019)

1. Filmische Existenzweisen

Mit meinem Beitrag möchte ich das theoretische Potenzial unfertiger Filme umreißen und argumentieren, dass ihre Unfertigkeit gewahrt werden muss, über eine politische Praxis, die ich im Folgenden als kuratorische Anteilnahme näher bestimme. Unfertige Filme sind nicht nur über einen Korpus an nicht fertiggestellten Filmen zusammenzufassen, sondern sie ermöglichen einen methodischen Zugriff auf Filme als im Werden begriffene *filmische Existenzweisen*. Filmische Existenzweisen benennen das ästhetische Wirken und die „komparative Methode“¹ Étienne Souriaus: die Filmologie, die mit ihrer medienontologischen Abgrenzung eines „filmischen Universums“² von anderen Kunstformen in Frankreich Mitte der 1940er-Jahre eine eigene filmwissenschaftliche Schule begründete.³ Gerade der Film macht für Souriau Ästhetik als *Genese von Kunst*, als ihre „instauration“ denkbar.⁴ Die *instauration* etabliert pluralontologische⁵ Dimensionen des Ästhetischen als ein stetiges Einrichten oder eine nicht endende Einleitung, die Souriau entgegen des hylemorphen Prinzips einer Schöpfung aufruft. Souriau differenziert Filme in verschiedene Realitätsebenen aus – von der Aufnahmesituation (das Profilmische), der Materialität des Filmstreifens (das Filmographische), dem Dispositiv der Projektion oder Erscheinung (das Filmophane), über die Zuschauer_innenerfahrungen (das Spektatorielle), die Intentionen der Filmemacher_innen (das Kreationelle)

1 Vgl. Étienne Souriau. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.

2 Frank Kessler. „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“. *montage AV* 6 (2, 1997): S. 132-39.

3 Vgl. Étienne Souriau (2020/1952): „Film und komparative Ästhetik“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 67-97.

4 Guido Kirsten. „Ein eigener Kosmos: Souriaus Filmtheorie im Kontext seiner Ontologie und Ästhetik“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 1-24, hier S. 20.

5 Die Besonderheit der multiplen Ontologien Souriaus heben Isabelle Stengers und Bruno Latour hervor. Vgl. Bruno Latour und Isabelle Stengers. „Die Sphinx des Werks“. *Die verschiedenen Modi der Existenz*. Lüneburg: meson press, 2015. S. 9-80.

bishin zu dem, was nicht im Kontakt mit einem bestimmten Film steht (das Afilmische).⁶

Im Folgenden möchte ich über die Kategorie des Unfertigen für *medienkomparative*, weil, im Sinne Souriaus, *medial-multiple* Existenzweisen des Films argumentieren. Unfertige filmische Existenzweisen migrieren medial über Leinwände, Drehbücher, Filmdosen, Storyboards, Setfotografien, Vimeokanäle, Ausstellungskataloge, Museumsräume, Zeitzeug_inneninterviews, Unterrichtspläne. Sie als unfertig auszuweisen, verhindert ihre ästhetische, ontologische und auch ideologische Festschreibung und betont die Prozesse zwischen den Existenzweisen, die Potenziale, Sinnüberschüsse, Effekte und Abweichungen. Dies soll anhand von Mariam Ghanis Projekt *What We Left Unfinished* (AFG, QAT, USA 2019) und ihrer Arbeit mit fünf unvollendeten Action- und Liebesfilmen, die während des kommunistischen Regimes und der russischen Besatzung Afghanistans zwischen 1978 und 1991/2 entstanden, dargelegt werden. Im Zentrum meiner Analyse steht die kuratorische Praxis Ghanis, die die unfertigen Filme nicht finalisierend festschreibt. Ich möchte herausarbeiten, dass unfertige Filme einer solchen kuratorischen Anteilnahme bedürfen, um über ihre filmischen Existenzweisen immer neue Möglichkeiten ihrer Erscheinung und Diskursivierung anzubieten. Korreliert filmische Unfertigkeit mit kuratorischer Anteilnahme, so die hier zu entwickelnde These, kann von einem filmischen ‚Zuviel‘ gesprochen werden, welches im Vergleich der verschiedenen filmischen Existenzweisen mit *What We Left Unfinished* manifest wird.

2. Unfertige Filmgeschichte schreiben

Unfertige Filme stehen exemplarisch für die vorherrschenden Standards und methodischen Normierungen im Umgang mit Filmen, denn sie werden *gerade nicht* voraussetzungslos als solche wahrgenommen. Im Vergleich zur Belletristik wird die Unfertigkeit bei Filmen als filmhistorisches und analytisches Problem deutlich: Unfertigkeit wird spätestens in der Frühromantik als *Fragment*⁷ zur literarischen Gattung, aber auch jenseits eines ästhetischen Ideals⁸ als einflussreiche Literatur anerkannt. Unabgeschlossene Filmprojekte wie Henri-Georges Clouzots *L'Enfer*, die Recherchen Stanley Kubricks zu *Napoleon*, Francis Ford Coppolas Überlegungen zu *Megalopolis*, David Lynchs *Ronnie Rocket* oder

6 Vgl. Étienne Souriau: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 51-66.

7 Vgl. Strack, Friedrich und Martina Eicheldinger (Hg.). *Fragmente der Frühromantik*. Berlin: De Gruyter, 2011. Für eine medienwissenschaftliche Perspektive auf Fragmente vgl. Jens Schröter und Gregor Schwing (Hg.). *Navigationen: Fragment und Schnipsel* 5 (2005).

8 Vgl. Friedrich Schlegel. *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. Hg. Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam, 2010.

Orson Welles *The Other Side of the Wind*⁹ bleiben dagegen meist dem filmgeschichtlich Anekdotischen verhaftet.¹⁰ Als eigenständige Filme scheinen sie sich jedoch zu entziehen und werden nicht als ästhetisches Ideal angestrebt. Unfertige Filme sind, so möchte ich im Folgenden verdeutlichen, keine ästhetisch formatierten Bruchstücke, sondern materialisierte Momentaufnahmen eines Produktionsprozesses, der nicht in der Fertigstellung eines als autonom wahrgenommenen Werks resultiert.

Und doch rekurren die hier gelisteten, ausnahmslos einer männlichen Regisseuren-Riege zuzurechnenden Filmprojekte auf eine ästhetisch-stilistische, filmwissenschaftliche Theorietradition: die des Autor_innenkinos und, mit Souriau gesprochen, einer damit verbundenen kreationellen Maßlosigkeit. Die unfertigen Filme konstituieren ex negativo eine vermeintliche Genialität ihrer Erfinder_innen, deren Kreativität und künstlerische Virtuosität im Konflikt mit den industriellen Restriktionen der Produktion, mit den Bedingungen, in die sich der Einfallsreichtum materialisieren soll, zu stehen scheinen. Die filmische Idee des männlichen Autors ist zu umfangreich für die pragmatischen Ansprüche und ökonomischen Vorgaben der Filmindustrie. Dieses, man könnte sagen, Narrativ eines negativen Hylemorphismus umspielt viele unfertige Filmprojekte wie auch Terry Gilliams *Don Quixote* oder Alejandro Jodorowskys *Dune* und wird in den Dokumentationen über die gescheiterten Produktionen *Lost in La Mancha* (Regie: Keith Fulton und Louis Pepe, 2002) und *Jodorowsky's Dune* (Regie: Frank Pavich, 2013) genüsslich nacherzählt. Die unfertigen Filme Kubricks, Coppolas, Lynchs, Welles' bilden so populärkulturelle *The-Greatest-Movies-Never-Made-Listen*¹¹, die die von den unfertigen Filmen eröffneten Leerstellen mit der Genialität und dem schon erlangten Ruhm ihrer fest etablierten männlichen Autoren auffüllen und in den ephemeren Glanz der für diese Welt zu begnadeten Filmideen hüllen.

In Umkehrung einer daraus ableitbaren Annahme, dass unfertige Filme über einen Begehren erzeugenden oder transzendenten Entzug zu identifizieren wären, und in Abkehr von den hier genannten Projekten und ihrer überholten Konzeption männlich-genialer Autorschaft, möchte ich argumentieren, dass sich unfertige Filme durch *ein Zuviel des Filmischen* auszeichnen – durch eine von den Möglichkeiten filmischer Existenzweisen hervorgerufene Überdetermination und einen Überhang an filmischer Bedeutung. Diese erkenne ich nicht in den aufgerufenen Imaginationen männlicher Autoren, die zwar auch eine Form der Maßlosigkeit und Affektpotenziale implizieren. Jedoch möchte

9 Vgl. Marguerite H. Rippy. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Post-modern Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. *The Other Side of the Wind* (2018) wurde von Netflix ‚im Sinne des Regisseurs‘ posthum fertig produziert und widerspricht mit dieser Finalisierung der hier erörterten Frage nach den filmhistoriografischen Potenzialen filmischer Unfertigkeit.

10 Vgl. exemplarisch Dan North (Hg.). *Sights Unseen: Unfinished British Films*. New-castle: Cambridge Scholars, 2008; David Hughes. *Tales from Development Hell: The Greatest Movies Never Made?* London: Titan, 2012.

11 Exemplarisch vgl. weiterhin Chris Gore. *The 50 Greatest Movies Never Made*. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

ich im Folgenden argumentieren, dass ein Zuviel des filmisch Unfertigen alternative medial-affektive Konstellationen des Kuratierens mit sich und dadurch Potenziale *jenseits* filmhistoriografischer Dominanzmuster hervorbringt, weil sie vorherrschenden Paradigmen und ihren einhergehenden Ausschlussmechanismen zuwider stehen. Durch eine im Folgenden auszuarbeitende kuratorische Anteilnahme äußert sich filmisches Zuviel dann in der Komplexitätssteigerung, Multiplikation und Anreicherung filmischer und filmhistorischer Alternativen, Abweichungen und der Offenlegung von Geschichten jenseits des Kanons.¹²

Die oben aufgeführten, nicht produzierten Filme einer autorisierten Regisseurschaft können als ‚erste Abweichung‘ im Sinne eines Potenzials des filmisch Unfertigen verstanden werden. Sie verweisen v. a. auf ökonomische und produktionsstrukturelle Normierungen. Jedoch finden die vermeintlichen *Greatest-Movies-Never-Made*-Beispiele mühelos Einzug in eine vorherrschende Filmgeschichte und verklären wie ausgeführt die kreationelle Ebene des Films. Unfertige Filme gehen aber dezidiert darüber hinaus, was mit Peter Kunzes Vorschlag, ein Forschungsfeld der „Unproduction Studies“ zu etablieren, medienanalytisch in der Frage: „[i]n fact, must media be produced to be studied?“¹³ mündet. Kunze koppelt sein Anliegen an die Forderung nach einer Mediengeschichtsschreibung des Scheiterns¹⁴ bzw., so möchte ich anschließen, der Dekonstruktion und Destabilisierung vorherrschender Normen im Sinne einer queer-feministischen Theoriearbeit. So könnte mit den unfertigen Filmen und der Frage, warum sie bestimmte Produktionsstufen nicht erreicht haben, vielmehr auf die bestehenden Existenzweisen verwiesen und z. B. im Anschluss an Jack Halberstams *The Queer Art of Failure*¹⁵ von einer *Low Film Theory* gesprochen werden: einer unterhalb bestimmter werthierarchischer Schwellen ansetzenden Theoriebildung.¹⁶ Die vorgeschlagene *Low Film Theory* der nicht fertig produzierten Werke und den so in den Fokus geratenen Standards und Verhaltensweisen ihrer meist unsichtbar gemachten¹⁷ ökonomischen Voraussetzung offerieren ein diverseres¹⁸ Nachdenken über Film, als es, wie Kunze mit Benjamin sagt, die „Sieger“¹⁹ vorgeben.

12 Vgl. exemplarisch Claire Johnston. „Frauenfilm als Gegenfilm“. *Frauen und Film* 11 (1977). S. 19-33 und Christine Gledhill und Julie Knight (Hg.) *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

13 Peter Kunze. „Herding Cats or The Possibilities of Unproduction Studies“. *The Velvet Light Trap* 80 (2017): S. 18-31, hier S. 19.

14 Andrea Bartl, Corina Erk und Martin Kraus (Hg.). *Verbinderte Meisterwerke: Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.

15 Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press, 2011.

16 Vgl. Gledhill/Knight. *Doing Women's Film History* (wie Anm. 12).

17 Ramon Lobato. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

18 Vgl. das Projekt Skadi Loists „GEP Analysis: Assessing, Understanding, and Modeling the Impact of Gender Equity Policies (GEP) in the Film Industry“.

19 Walter Benjamin „Über den Begriff der Geschichte“. *Gesammelte Schriften. I.1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 691-706, hier S. 696.

Mit der Abwendung von einer kanonischen Filmgeschichtsschreibung können andere prekäre filmische Formate als unfertige Filme aufgeführt werden: Jenseits filmhistorischer Konventionen sind Filme dann auch unfertig, weil sie als *Amateur_innen- und Gebrauchsfilme*²⁰ nicht notwendigerweise eine fertige Form anstreben. Filme, die weniger professionell hergestellt wurden wie Home Movies und Filme, die pragmatischen und nicht so sehr künstlerischen Ansprüchen genügen, rücken neben werthierarchischen auch strukturelle Bedingungen, etwa Verleihwege und Distributionsformate²¹ oder die, wie Valerie Dirk sagt, „umkämpfte[n] Wirklichkeiten“²² von Filmfestivals in den Fokus, die nicht nur darüber entscheiden, ob und wann ein Film als erfolgreich, sondern auch als fertig gilt und wann nicht. Diese Ausschlussmechanismen können sich an *Orphan Films*²³ richten, Filme, die ohne rechtliche oder künstlerische Autorität existieren, die aufgegeben, als Projekt fallengelassen oder als *Found Footage*²⁴ wiedergefunden, neu kontextualisiert und appropriiert wurden. Die offenen filmischen Formen scheinen nach institutionellen und politischen Selektionsprozessen und Dispositiven der Ausstellung, nach Filmreihen auf Festivals oder einem dokumentarischen Interesse zu fragen. Sie benötigen, so soll im Folgenden weiter verdeutlicht werden, eine kuratorische Anteilnahme, um in ihren prekären Existenzweisen als Filme wahrnehm- und erfahrbar gemacht zu werden.

Unfertige Filme fügen nun den genannten Kategorien vom *Gebrauchsfilm* bis zu *Found Footage* eine bestimmte Perspektive hinzu: jene des Einbruchs einer außer-filmischen Wirklichkeit, der ‚den Willen‘, Filme zu produzieren, boykottiert und Filme als materialisierte Momentaufnahmen eines Produktionsprozesses im Werden hält. Unfertige Filme rufen daher explizit *Politiken der Produktionsprozesse*²⁵ auf den Plan. Sie hängen zusammen mit der Industrie und

20 Vgl. Alexandra Schneider. *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren, 2004.

21 Vgl. Gledhill/Knight. Doing Women's Film History (wie Anm. 12) sowie Ramon Lobato. „The Politics of Digital Distribution: Exclusionary Structures in Online Cinema“. *Studies in Australasian Cinema* 3 (2, 2009): S. 167-178.

22 Vgl. die Forschung von Valerie Dirk zu „Umkämpfte Wirklichkeiten. Agenturen des Realen auf Europäischen Filmfestivals“, exemplarisch in ihrem Text „Zweifelhafte Zuschreibungen. Hybride Ästhetiken im Wettstreit um Bären“. *nachdemfilm* 18 (2020).

23 Vgl. Claudy Op den Kamp. *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

24 Vgl. exemplarisch Alejandro Bachmann. „Zwischen den Bildern zu einer Spur der Materialität und Medialität in Found Footage Filmen von Frauen“. *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Hg. Isabella Reicher. Wien: Sonderzahl, 2020. S. 270-278. Seraina Winzeler. *Filme zwischen Spur und Ereignis: Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2017.

25 Vgl. Sophie Harman. *Seeing Politics: Film, Visual Method, and International Relations*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2019; Meg Stalcup. „The Aesthetic Politics of Unfinished Media: New Media Activism in Brazil“. *Visual Anthropology Review* 32 (2, 2016): S. 144-156.

Arbeit, über die zuallererst Filme zur Existenz kommen und werfen die Frage auf, ab welchem Zeitpunkt und in welcher Existenzweise (Idee, Konzeptpapier, Drehbuch, Storyboard, Aufnahme, Montage, Erstaufführung) ein filmisches Werk als un/fertig identifiziert werden kann. Gerade im Fokus auf eine anhaltende instaurierung im Sinne Souriaus bzw. mit dem theoretischen Angebot, Filme als nie abgeschlossen und unter dem Einfluss ständig neuer Herstellungsbedingungen zu verstehen, möchte ich filmische Potenziale, ihr Zuviel identifizieren und argumentieren, dass daran eine kuratorische Anteilnahme festgemacht werden muss.

3. *What We Left Unfinished*

Mit *What We Left Unfinished* soll nun deutlich werden, wie ein filmisches Zuviel entsteht, wenn eine außer-filmische Wirklichkeit eine Filmproduktion zum Abbruch bringt. Die so zustande kommenden filmischen Überschüsse werden von der Filmemacherin Ghani, so möchte ich zeigen, ‚gepflegt‘, um nicht auf eine dominant intendierte Sinnggebung in den fünf unfertig gebliebenen Liebes- und Actionfilmen zu verweisen, im Sinne von: ‚So sieht der Film fertig aus und das wollte er sagen‘.²⁶ Ghani's ‚kuratorische Sorge‘ setzt vielmehr filmische Potenziale frei, indem sie den Herstellungsbedingungen der Filme nachspürt und ihre unfertige Existenz als wiederum produktive Diskrepanz von realhistorischer und spekulativer/imaginierter Nationalgeschichte Afghanistans nachempfindet.

What We Left Unfinished beginnt 2011 als Rechercheprojekt zur Aufarbeitung einer afghanischen Filmgeschichte im verlassenen Filminstitut in Kabul. Ghani, Tochter des von 2014 bis 2021 amtierenden afghanischen Staatspräsidenten Aschraf Ghani, hat Zugang zu dem prekären Filmbestand, der den Bürgerkrieg, das Talibanregime sowie die Invasion der USA und ihrer Verbündeten überstanden hat.²⁷ Dabei wecken zwei Kategorien von Filmen des Bestands ganz besonders das Interesse Ghani: „Unedited rushes shot, but not used, for the Afghan Films weekly newsreels“ und „[r]ushes and scenes from unfinished feature films produced by Afghan Films“.²⁸ Denn diese unfertigen Filmabzüge haben einen besonderen (film-)historischen Wert: Sie stehen im unmittelbaren Bezug zu den politischen Turbulenzen der kommunistischen Geschichte und dem sowjetischen Einfluss auf Afghanistan zwischen 1977-79 und 1989-96.

26 An dieser Stelle sei auf Orsons Welles Filmprojekt *The Other Side of The Wind* und die Fertigstellung 2018 durch Netflix hingewiesen, die eben ein solches Projekt verfolgte.

27 Vgl. Mariam Ghani. „Die verlorene Geschichte Afghanistans“. *Berlinale Forum*. <https://www.arsenal-berlin.de/de/berlinale-forum/archiv/programmarchiv/2019/archival-constellations/what-we-left-unfinished.html>, 2019 [13.06.2021].

28 Mariam Ghani. „Field Notes For ‚What We Left Unfinished‘“. *Ibraaz.org*. <https://www.ibraaz.org/essays/81>, 2013 [13.06.2021].

Die instabile politische Situation durch häufige Regierungswechsel schrieb sich in die in ihrer ästhetischen Bildkraft und furchtlosen Dramaturgie hervorstechenden Filmausschnitte ein: Die Zeit zwischen 1978 und 1991/92 lieferte außergewöhnliche, weil paradoxal zwischen Freiheit und Zwang eingespannte Bedingungen für die Filmschaffenden, die rückblickend von der „golden time of Afghan cinema“²⁹ sprechen. Der Glaube an die Wirkmächtigkeit des Kinos befeuerte einmal aus staatlicher Perspektive propagandistische Begehren mit dem Wissen um den Einsatz von Filmen als politische Waffe. Die Filmindustrie wurde großzügig von der Sowjetunion finanziert, bot unvorstellbare Ressourcen für die Filmemacher_innen, unterlag aber einer strengen, über mehrere Instanzen laufenden Zensur. Gleichzeitig glaubte eine cineastisch geschulte, linke Elite an das Kino, und zwar in der Hoffnung, das Erwachen der neuen Nation jenseits von Konservatismus und Feudalität über Filme mitzugestalten. So kam den Filmen die dezidierte Intention zu, einen afghanischen Staat zu imaginieren, der eher auf Wunschvorstellungen verwies als auf die politische Realität. Durch die gewaltvollen, schlagartigen Regimewechsel entsprach die in den Filmen eingefasste Vorstellung einer afghanischen Nation schnell nicht mehr der geltenden Realhistorie, und die dargestellten Alternativen Afghanistans existierten fortan nur im Film. Das Footage ist durchzogen von diesen Wünschen und Imaginationen der Filmemacher_innen nach einer Gesellschaftsordnung, die ihre außerfilmische Einlösung nie fand. Die eingeleiteten Herstellungsprozesse überdauerten zwar die wechselnden politischen Systeme, überstanden sie aber nicht. Die Filme blieben unfertig.

Sie lediglich als Dokumente *einer* Geschichte – z. B. der über das Filmmachen im kommunistischen Regime Afghanistans oder als lineare Darbietung *eines* historischen Geschehens – zu verstehen, würde zu kurz greifen. Vielmehr können die unfertigen Filme aufgrund ihres ästhetischen Reichtums und ihres experimentellen Charakters als Dokumente des filmischen Zuviels beschrieben werden. Die Filme erzählen von den politischen Ereignissen ihrer Zeit, von den gewaltvollen Regimewechseln 1978 (*The April Revolution*, Regie: Daoud Farani), vom Einfluss der Geheimdienste, ausländischer Spionage und den Drogenkartellen Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre (*Downfall*, Regie: Faqir Nabi; *Agent*, Regie: Latif Ahmadi; *The Black Diamond*, Regie: Abdul Khalek Halil) oder von der Geschichte zweier Liebender, die verfeindeten Clans angehören (*Wrong Way*, Regie: Juwansher Haidary). Die tendenziös intendierten, aber auch mit impliziten Botschaften angereicherten Darstellungen scheiterten durch ihre semantische und ästhetische Überbordung im Hinblick auf ihre von der Staatsgewalt geforderte propagandistische Wirkung – Ghani spricht von „failed propaganda“.³⁰ Sie wurden vom Regime als wiederum staatsgefährdend abgestraft und fallen gelassen oder konnten nicht weiter produziert werden, weil sie so stark ästhetisch und semantisch codiert waren, dass sie den

29 *What We Left Unfinished* (2019). 00:27:35.

30 Mariam Ghani. „What We Left Unfinished. Artist Talk and Screenings at Garage“. *Garage*. <https://www.youtube.com/watch?v=iTLZMLQJY6w>, 2017 [13.06.2021]. 00:07:37.

wechselnden politischen Stimmungen schnell nicht mehr entsprachen: „as we were shooting everything changed“.³¹

Zuviel sind die unfertigen Filme, weil sie alternative Vorstellungen einer afghanischen Nation auf hochgradig ästhetische und hyperfiktionale Art und Weise speichern und es deswegen nicht bis zur letzten finalen Zensurertappe schafften, wo sie radikal umgeschnitten worden wären. Mithilfe von Souriaus filmologischem Vokabular kann das Zuviel der unfertigen Filme als eine Aushandlung unterschiedlicher, nämlich „profilmischer“ und „diegetischer“ Existenzweisen weiter spezifiziert werden. Eine solche für jeden Film geltende Befragung zwischen dem, „was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt“³², und der „Wirklichkeit, die er [der Film] in seiner Bedeutung voraussetzt“³³, fällt bei den unfertig gebliebenen Beispielen verstärkt zusammen. Die Forschung Sandra Schäfers verdeutlicht, dass diese Vermischung von Fiktion und Realität sehr spezifisch für das afghanische Kino sei.³⁴ So sind die Fiktionen auch im Falle der unfertigen Filme weder ontologisch noch politisch abgezirkelt von der Wirklichkeit, die sie herstellen: „Reale Soldaten stellen fiktive Belagerungen dar, aus Bühnenpistolen werden echte Kugeln abgeschossen, aus inszenierten Begebenheiten entstehen tatsächliche Zwischenfälle“.³⁵ Die Filmproduktionen thematisieren so über die Diegese hinweg die aufgeheizten Verhältnisse in ihrem Land. Im unfertigen Film *The April Revolution* spielt der nach dem Putsch und der Ermordung des Staatsoberhauptes Mohammed Daoud Khans zum Premierminister ernannte Hafizullah Amin selbst die Geschehnisse nach und glorifiziert sich und den Staatsstreich. Die militärische Autorität endet bei *The April Revolution* nicht am Filmkader. Die Produktion und die schauspielerischen Versuche Amins fanden unter bewaffneter Aufsicht statt. Ein technischer Defekt, der den Präsidenten kurz in Gefahr brachte, wurde für einen Moment als Anschlag fehlinterpretiert und die Filmcrew fand sich den Gewehrhälsen der Kalaschnikows gegenüber. Regisseur und Schauspieler Juwansher Haidary erinnert sich an eine Kampfszene in seinem unfertig gebliebenen Film *The Wrong Way*, deren Gefecht nach dem Cut weiterging: Die Filmcrew stand plötzlich ‚tatsächlich‘ unter Beschuss durch den „real enemy“.³⁶ Da bei den Filmproduktionen ausschließlich scharfe Munition zum Einsatz kam, da diese im Gegensatz zu Platzpatronen und Filmrequisiten vorhanden war, konnten sich die Filmenden verteidigen: „It was interesting because everyone playing soldiers in that scene were real soldiers and veterans. I was the only actor“³⁷, konstatiert Haidary.

Zwar zeichnen sich diese spektakulären Erzählungen vom Set ähnlich wie die oben aufgeführten *Greatest-Movies-Never-Made*-Beispiele durch ihre Anekdoten-

31 *What We Left Unfinished*. 00:03:03.

32 Souriau. Die Struktur des filmischen Universums (wie Anm. 6). S. 57.

33 Souriau. Die Struktur des filmischen Universums (wie Anm. 6). S. 61.

34 Vgl. Sandra Schäfer. *Kabul, Teheran 1979ff: Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration*. Berlin: b_books, 2006 und Sandra Schäfer (Hg.), *Stagings: Kabul, Film & Production of Representation*. Berlin: b_books, 2009.

35 Ghani. Die verlorene Geschichte Afghanistans (wie Anm. 27).

36 *What We Left Unfinished*. 00:16:14.

37 *What We Left Unfinished*. 00:16:55.

haftigkeit aus. Doch belegen sie durch den unfertig gebliebenen Status der Filme darüber hinaus gerade nicht glorifizierend den Ruhm einer anerkannten Autorschaft oder die Dominanz einer bestehenden Filmgeschichte. Vielmehr zeigt die Überlagerung einer profilmischen und diegetischen Wirklichkeit eine Radikalität der Herstellungsprozesse, die die Voraussetzungen für den Drehabschluss der Filme gleichzeitig schwächten und begünstigten. Die unfertigen Filme bieten eine spekulative Filmgeschichtsschreibung, die anzeigt, was für einen Augenblick möglich war, aber sich nicht kanonisch einlöste, z. B. emanzipierte Frauenrollen (siehe Abb. 1. und Abb. 2), ein kritischer Blick auf soziale Missstände (siehe Abb. 3) oder zwischen den politischen Lagern möglich werdende Veröhnungen (siehe Abb. 4). Im offengehaltenen Status zwischen Experiment und politischem Konformismus, zwischen Avantgardismus und Propaganda speichern die unfertigen Filme die prekäre Wirklichkeit ihres Entstehens und mit ihr ein filmisches Zuviel. Hieran anschließen möchte ich nun das Argument, dass Filme, die aufgrund solcher instabilen, profilmischen Bedingungen unfertig bleiben, aber durchaus als eigenständige filmische Existenzweisen – profilmische, diegetische, filmophane,... – auftreten, durch ihr Zuviel auf einen medienkomparativen Umgang des Kuratierens verweisen. Dieser lässt sich in Ghani Handhabung des Filmmaterials im Folgenden nachvollziehen.



Abbildung 1: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:07:42.



Abbildung 2: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 01:00:05.



Abbildung 3: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:08:56.



Abbildung 4: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:52:07.

4. Zwischen filmischen Existenzweisen das Unfertige pflegen

Anders als bei der Verwendung von *Found Footage* stellen die Auf- und Weiterverarbeitung unfertiger Filme und ihr filmisches Zuviel spezielle Anforderungen, die ich bisher als kuratorische Anteilnahme benannt, aber noch nicht genauer ausgeführt habe. Die Appropriationslogik, die *Found Footage* als un/gekennzeichnete Quelle in andere mediale Bereiche überführt, ist bei unfertigen Filmen nicht so ohne Weiteres umzusetzen. Hier kann nicht von Aneignung ausgegangen werden, sondern ich möchte den Begriff der Zueignung des Materials anbringen, der vielmehr die Bedingungen des *angeeigneten* und nicht die der aneignenden Situation ins Zentrum der Analyse stellt. Eine Sensibilität für die Zueignung von Werken und Materialien erkenne ich nun gerade in der kuratorischen Praxis Ghani, die selektive, vergleichende, reihende – und daher prozessuale und relationale – Bezugnahmen auf unfertige Filme und das Verhältnis der historischen, aber auch der kuratorischen Herstellungskontexte impliziert. Kuratieren hegt damit keinen neuen und in sich originären oder dominanten Anspruch auf Autorschaft an den im kuratorischen Prozess zugeeigneten Materialien, wie Ghani hinsichtlich ethischer Anforderungen ihrer Arbeit ausführt:

Intellectual propriety, however, would require that the original creators be sought out and consulted about their original intentions for the films, not only as a matter of intellectual curiosity, but also as an ethical prerequisite for taking their unfinished work [...]. Ultimately, intellectual propriety might even require *that the new artwork become a work of facilitation* rather than a work of appropriation.³⁸

Fördern, Unterstützen und Vermitteln statt Appropriieren – die von mir hervorgehobene Textstelle manifestiert Ghani kuratorische Sorge.³⁹ Dabei kann an theoretische Diskurse zum Kuratieren angeschlossen werden, die v. a. auch dekolonisierende Aspekte mit sich bringen, wenn Ausstellungskontexte in westlichen Kulturkreisen oft machtdominante ‚Aufklärungskontexte‘ darstellen.⁴⁰ In Bezug auf die hier im Zentrum stehenden filmischen Existenzweisen bietet außerdem

38 Ghani. Field Notes (wie Anm. 28), Hervorhebung durch E. L.

39 Eine gegenteilige, appropriierende politisch-invasive Praxis wendet Yael Hersonski in ihrem *A Film Unfinished* von 2010 an. Ein Archivfund mit dem simplen Titel „Ghetto“ wird jahrzehntelang als vertrauenswürdige Quelle eingestuft und zirkuliert als authentisches Dokument in Museen, Schulen und im Fernsehen. Die Filman-sichten galten als *die* unhinterfragten Bilder aus dem Warschauer Ghetto. Hersonski kann offenlegen, dass das vermeintlich autor_innenlose Material einer sehr zudringlichen Autor_innenschaft zugeschrieben werden kann, denn es handelt sich bei den Filmfragmenten um einen nicht fertiggestellten, aber als solchen angelegten nationalsozialistischen Propagandafilm. Die hochgradig tendenziösen und ideologischen Bilder werden von Hersonski nun über Praktiken der Verlangsamung, Vergrößerung und v. a. Neuvertonung nachbearbeitet. So versucht die Regisseurin filmische Bedeutung jenseits der schmerzhaften Intention, die jahrelang nicht wahrgenommen und problematisiert wurde, herauszulösen.

40 Vgl. Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski, Nora Sternfeld. (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin: De Gruyter, 2017.

eine kuratorische Praxis die Möglichkeit, gerade auch die vermeintlich vorgesehenen Orte, an denen Filme gezeigt werden sollen, zu befragen. Gerade ein reflektierter Umgang mit den institutionellen und strukturellen Bedingungen des Ausstellens und seinen machtpolitischen Implikationen manifestiert sich in Ghanis Bearbeitung des filmisch Unfertigen. Dadurch wird der radikale Bezug zum ersten Entstehungskontext der Filme gerade nicht durch den zweiten hervorbringenden Moment konstituiert. Die kuratorische Arbeit wirkt also nicht auf eine Festschreibung oder Vereindeutigung hin. Vielmehr wird die Unfertigkeit selbst gepflegt, und das, obwohl die Filme durchaus existenziell abhängig sind von der kuratorischen Anteilnahme, die sie zuallererst sichtbar werden lässt.

Das Zuviel des filmisch Unfertigen liegt nachgerade in diesem ‚Abhängigkeitsverhältnis‘: Da die unfertigen Filmteile nach einer Aufarbeitung verlangen, gleichzeitig aber schon ein sinnstiftendes Repertoire – ihre filmischen Existenzweisen – anbieten und eine dekontextualisierende Aneignung verhindern, potenzieren sich Sinnebenen auch medienkomparativ über ihre verschiedenen medialen Ausprägungen im kuratorischen Prozess. So wird abgewendet, dass vermeintliche Lücken des Unfertigen gefüllt und das Material ästhetisch, ontologisch oder semantisch vereindeutigt wird. Die unfertigen Filme existieren zwischen 1978-1991/92 und 2019, sie gehören gleichermaßen allen dieser Zeiträume an und werden auf unterschiedliche Weise in ihnen hervorgebracht. Durch die kuratorische Sorge erscheinen diese – z. B. in restauriert digitalisierter Form – und bieten über neue Formate ungeahnte Möglichkeiten zum Anschluss und zur Diskursivierung, neue Distributionstexte und Ausstellungsformate. Als filmhistorische Kategorie verweigert das filmisch Unfertige eine finale Verortung – die unfertigen Filme können genauso für die filmgeschichtliche Epoche zu Zeiten der Demokratischen Republik Afghanistans herhalten wie für die aktuelle Zeitgeschichte, die auch medientechnisch überhaupt erst eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit möglich macht. Eine kuratorische Praxis hilft, diese zeitlichen Bezüge zu etablieren, indem sie sie in offenen Relationen und medienkomparativ über verschiedene Materialien ausstellt und daher die unfertigen Filme im historiografischen Prozess festhält.

Im Falle von *What We Left Unfinished* zeigt sich das über die verschiedenen Stadien und Herstellungsvoraussetzungen der kuratorischen Praxis selbst. Vom Archiv und den prekären analogen Filmstreifen ausgehend, durchlaufen die unfertigen Filme Ghanis Arbeit entsprechend medienkomparativ verschiedene Existenzweisen: Sie tauchen auf als prekäres Material in (digitalen) Datenbanken, als anekdotisches Wissen und als intensive Affekte in der Oral-History der Beteiligten, als Desiderat in Förderanträgen, als Beweismaterial für die Existenz einer linken Opposition in Afghanistan in öffentlich-politischen Diskussionen, auf Podien, in Präsentationen, Filmgesprächen, schließlich als hochaufgelöste Digitalisate in *What We Left Unfinished* und über sie hinausgehend in anderen dokumentarischen Kontexten.⁴¹ Im Produktionsprozess von *What We Left Unfinished* werden die verschiedenen Existenzweisen der unfertigen Filme auch wieder nur selektiv und unfertig sichtbar. Durch die kuratorische Anteilnahme

41 Dieser Weg lässt sich über die Homepage zum Film nachvollziehen: <https://www.whatweleft.com/> [13.06.2021].

bleibt der Herstellungskontext zwar offen, aber durchaus nicht unfertig: *What We Left Unfinished* ist ein produzierter, 72 Minuten langer Dokumentarfilm, mit Verleih, Rechten und Festivalauftritten.

5. Unfertige Filme in Filme(n) (ein)pflügen

Die kuratorische Anteilnahme zur Pflege des filmisch Unfertigen soll nun in einem letzten Schritt nicht im Archiv oder einem musealen Ausstellungskontext, sondern wiederum als filmische Praxis im Dokumentarfilm *What We Left Unfinished* bestimmt werden. Ich möchte dahingehend und im Anschluss an den oben aufgerufenen Gegensatz zum Appropriieren für eine kuratorische als filmische Anteilnahme argumentieren und zeigen, dass die unfertigen Filme in *What We Left Unfinished* eingepflegt und nicht etwa angeeignet und finalisierend in den Dokumentarfilm überführt werden. Auch wenn für *What We Left Unfinished* das Rohmaterial der unfertigen Filme aufbereitet wurde – es wurde gereinigt, digitalisiert, geschnitten, einem Color Grading unterzogen und vertont⁴² – handelt es sich nicht um einen *Final Cut*. Die unfertigen Filme erscheinen weiterhin unfertig, weil sie über filmische Existenzweisen in *What We Left Unfinished* einziehen und durch divergierende Bedeutungsebenen ein filmisches Zuviel etablieren.

Kuratorische Anteilnahme in *What We Left Unfinished* zeigt sich über die prozessualisierenden, differenzierenden und relationalen Mittel des Films – in der Montage und *Mise en Scène*: Die unterschiedlichen Diegesen der unfertigen Filme, die vom Drogengeschäft, aber auch der Liebe erzählen, werden aufeinander beziehbar, genauso wie die Geschichten ihrer Entstehung. Letztere gelangen über Voice Over und Interviewsequenzen in den Dokumentarfilm. Die Filmschaffenden berichten von den historischen Fakten, die ihre Arbeit und das Filmemachen im Regime bestimmten und werden von Ghani mit den Fiktionen der unfertigen Filme und den im Footage eingeschriebenen Spekulationen bebildert. Bild und Tonebene laufen dabei auseinander, z. B. wenn berichtet wird, wie ein Regisseur den ermordeten afghanischen Präsidenten Mohammed Daoud Khan findet, der mit seinen Angehörigen beim Essen erschossen wurde und die Aufnahmen eine fiktive Gruppe vergifteter Menschen am Esstisch zeigt, die aus einer vom Drogenkonsum handelnden filmischen Diegese stammen (*The Black Diamond*).

Mit der von *What We Left Unfinished* vorgenommenen Kompilation entstehen wiederum alternative Realitäten und Abwandlungen eines kollektiven Gedächtnisses, die die imaginierten Wirklichkeiten spekulativ weiterspinnen. *What We Left Unfinished* ist daher weniger ein Dokumentarfilm über die unfertigen Filme, als dass er minutiös aufspürt, was zu ihrem Produktionsabbruch führte, welche Handlungsstränge vorgesehen waren, wie die vorhandenen Szenen geschnitten

42 Mariam Ghani. „Mariam Ghani on the unique process and effect of making a documentary from the remnants of lost Afghan films in her award-winning film ‚What We Left Unfinished‘“. *Gooddocs.net*. <https://gooddocs.net/blogs/behind-the-camera/what-we-left-unfinished>, 2021 [13.06.2021].

werden müssten oder ob neben dem gedrehten Filmmaterial weitere Überreste der Produktion – Drehbücher, Kostümproun, Casting-Sequenzen, Finanzierungspläne – existieren.⁴³ *What We Left Unfinished* pflegt dagegen die Unfertigkeit, indem er *mit* den Filmausschnitten von ihnen und über sie hinaus erzählt. Die Szenen bleiben ungeordnet und bebildern Kommentare zu der jeweils anderen Filmproduktion. Kurze Synopsen, die am Anfang des Dokumentarfilms die Diegese der unfertigen Filme herunterbrechen, werden nicht weiter narrativ eingelöst. Die kuratorische Montage von *What We Left Unfinished* sorgt dafür, dass die Geschichten nicht zu Ende erzählt werden, nicht weil sie sich in Dissonanzen verlaufen, sondern weil Geschichten an Geschichten, filmische Existenzweisen an filmische Existenzweisen anschließen. Dafür errichten die Filmausschnitte in ihrer Reihung und Bezugnahme eine polyphone Erzählung ihrer Entstehungsbedingungen und berichten von der Gemeinsamkeit, die sie teilen: ihrer Unfertigkeit.

Die Tonebene ist das dominanteste Stilmittel, das in *What We Left Unfinished* zum Einsatz kommt. Die Stimmen der Filmemachenden und die Foleys bezeugen keine eindeutige Referenz der Filmausschnitte, sondern vervielfachen die Bedeutungsebenen. In der Differenz von Bild und Ton werden auch diese vermeintlich autorisierten Erzählungen ‚nur‘ zu weiteren filmischen Existenzweisen. Auch wird keine beschließende oder versöhnende Konfrontation zwischen Filmemachenden und ihren unfertigen Filmen in *What We Left Unfinished* gezeigt – die Autor_innen haben nicht das letzte Wort zu ihren Arbeiten, die sich schon längst in viele neue filmische Existenzweisen emanzipiert und fortgeschrieben haben.

Als „anderer Blick“⁴⁴ auf afghanisches Kino treten vor allem die filmographischen Existenzweisen der unfertigen Filme *Agent* (siehe Abb. 5) und *The Black Diamond* (siehe Abb. 6) auf. Eindrücklich wird das Breitbildformat mit atmosphärischen Naturaufnahmen gefüllt oder werden im Einklang mit dem Synthesizersound der Foleys über neonpastellige Einfärbungen Nostalgieeffekte eines 80er-Jahre-Glammers erzeugt. Besonders die weiblichen Charaktere erscheinen über die filmographische Existenzweise emanzipiert und selbstbewusst – völlig unabhängig von der ‚eentlichen‘, von den Regisseuren vorgesehenen Figurenzeichnung im Film. Sie entwickeln durch die Nahaufnahmen, Kostüme und das Make-Up einen filmischen Glanz (siehe Abb. 7), der sie klar von den männlichen Rollen abhebt, die dagegen weniger Neues zu bieten haben und – wie auch die exzessiven Zoomings – als die „improbable leading males“⁴⁵ an bekannte New-Hollywood-Erzählungen erinnern.

43 Ein weiteres Gegenbeispiel zu *What We Left Unfinished* und ein Film über das Unfertige im abgegrenzten Sinne wäre z. B. Serge Brombergs und Ruxandra Medreas Dokumentarfilm zu Henri-Georges Clouzots unfertigem Filmprojekt *L'Enfer in Die Hölle von Henri-George Clouzot* (2009).

44 Vgl. Sandra Schäfer. „Das andere Afghanistan. Über Afghanistan in the Cinema von Mark Graham“. *cargo* 7 (9, 2010) und Mark Graham. *Afghanistan in the Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

45 Adam O'Brien. *Transactions with the World: Ecocriticism and the Environmental Sensibility of New Hollywood*. New York, Oxford: Berghahn, 2016. S. 179.

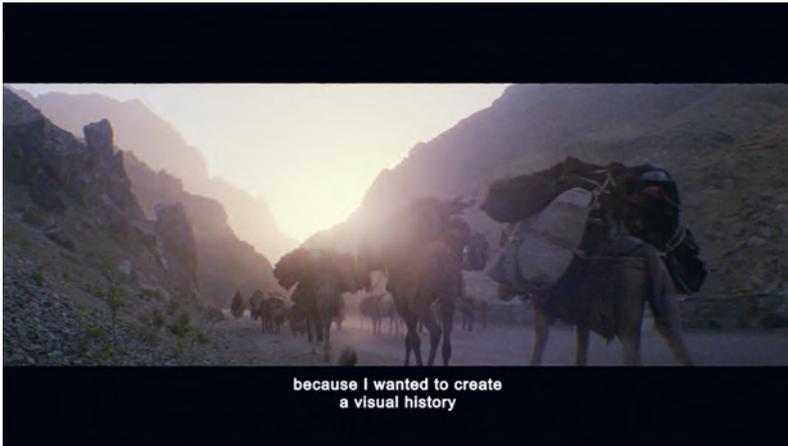


Abbildung 5: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:09:49.



Abbildung 6: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:26:54.



Abbildung 7: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:39:45.

6. Radikal Unfertigkeiten archivieren

Anhand von Mariam Ghanis Dokumentarfilm *What We Left Unfinished* und ihrer Arbeit mit fünf unvollendeten afghanischen Filmen habe ich in diesem Beitrag zweierlei versucht: Erstens ging es darum, unfertige Filme als Möglichkeit der Befragung und Dekonstruktion filmhistorischer Standarddiskurse auszuweisen – hier habe ich die aufkommenden Potenziale als Zuviel des filmisch Unfertigen bezeichnet. Zweitens sollte mit *What We Left Unfinished* deutlich werden, dass dieses filmische Zuviel des Unfertigen einer bestimmten Auseinandersetzung bedarf, einer kuratorischen Praxis, die ich auf einen filmischen Umgang mit Footage bezogen habe, der nicht appropriierend vorgeht. Kuratorische Anteilnahme reflektiert vielmehr die Herstellungs- und Hervorbringungsbedingungen des zugeeigneten Materials, indem dasselbe nicht auf eine eindeutige Referenz festgeschrieben und im Appropriationskontext fugenlos eingefügt wird. Die unfertigen Filme werden durch *What We Left Unfinished* nicht fertig, sondern bleiben über ihre filmischen Existenzweisen als unfertig erkennbar. Mit der hier angebotenen Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen und meinem Argument für eine kuratorische Praxis des Films kann über *What We Left Unfinished* hinaus auf eine alternative Filmgeschichtsschreibung rekurriert werden. Denn die Kategorie der unfertigen Filme lässt Fragen nach Originalität, Autorschaft, technischer Obsoleszenz hinter sich und bringt v. a. die von einem dominanten Kanon der ‚Erfolgsgeschichte‘ ausgeschlossenen filmischen Existenzweisen in den Blick. Mariam Ghani nennt ihre Arbeit „radical archiving“⁴⁶, weil sie für und gegen institutionelle Bedingungen – das Archiv, die Autorschaft und v. a. auch den Anspruch, alles zu sichern und zu finalisieren – steht. Radikale Archivierung richtet sich nicht an Originale, die geschützt gehören, sondern an die kuratorische Pflege eines Zuviel des Films, an die vielen möglichen Existenzweisen des Filmischen, die durchaus auch unfertig, verloren oder nur noch als Erinnerung ihr Potenzial entfalten.

46 Regina Corallo. „The Human Dimension of Archives“. *Scope-mag.com*. http://www.scope-mag.com/2015/11/human_dimension_archives/, 2015 [13.06.2021].