

---

## UMSICHTIGER VAMPIRISMUS UMGANG MIT UNFERTIGEN FILMEN

von ELISA LINSEISEN

**Philip Widmann (Hg.):** *Film Undone: Elements of a Latent Cinema*, Berlin (Archive Books), 2024

**Alix Beeston, Stefan Solomon (Hg.):** *Incomplete: The Feminist Possibilities of the Unfinished Film*, Oakland (University of California Press), 2023

---

### How to NOT become a vampire

Philip Widmann schließt seine Überlegungen in der Einleitung zu *Film Undone* zum unfertigen Film mit der Befragung einer Bestimmung parasitärer Verhältnisse im Rahmen medien- und filmwissenschaftlicher Forschung ab: «How to not become a vampire who inserts themselves into someone else's story in order to suck out its vital juices?» (S.22) Damit ist ein akademisches Ethos angesprochen, das einen sorgsam Umgang mit dem Forschungsmaterial fordert, es nicht für die eigenen wissenschaftlichen Anliegen «aussaugt», sondern vielmehr die eigene (methodische) Situiertheit gegenüber dem Material betont.

Diese methodische Aufmerksamkeit für die Haltung als Wissenschaftler\*in sollte auch über die Auseinandersetzung mit einem ontologisch so unklaren Material hinausgehen, dem sich nun aber die beiden hier zu besprechenden Anthologien *Film Undone: Elements of a Latent Cinema*, herausgegeben von Philip Widmann, und *Incomplete: The Feminist Possibilities of the Unfinished Film*,

herausgegeben von Alix Beeston und Stefan Solomon, zuwenden, nämlich unvollendeten Filmen.

Dabei scheinen gerade unfertige Filme denjenigen eine Verantwortung zu übertragen, die sich ihnen verschreiben – Fürsprecher\*innen, könnte man mit Gilles Deleuze sagen, denen es obliegt, die Offenheit und Prozesshaftigkeit des Unfertigen auch durch das Einbringen eigener Forschungsinteressen und Fragen zu gewährleisten. Dass es jedoch medien- und filmwissenschaftlicher sowie künstlerischer, filmemachender Fürsprecher\*innen bedarf, um eine Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen überhaupt erst zu ermöglichen, steht außer Frage. Denn unfertige Filme werden nicht voraussetzungslos als Filme und damit als medien- und filmwissenschaftliche Gegenstände wahrgenommen. Sie sind nicht in die kinematografischen Vertriebsstrukturen (Verleih, Kinos, selten Festivals) eingebunden. Manchmal sind sie Teil von Archivbeständen und dann in der Regel nur auffindbar, wenn sie in vorherrschende Nomenklaturen wie Autor\*innenschaft oder einen bestehenden Produktionszusammenhang eingeordnet werden können, also z. B. über einen Werktitel. Gerade im Hinblick auf das Medium Film, das in hohem Maße von industriellen Herstellungsprozessen abhängig und in seiner Sichtbarkeit – als Produkt «Film» – auf Distributionsstrukturen angewiesen ist, scheint die Kategorie des Unfertigen bestehende analytische und theoretische Standards so zu irritieren, dass besondere methodische Anstrengungen notwendig werden.

### Mehr oder weniger Film

Im Gegensatz zu anderen filmisch prekären Konzepten wie *found footage*, *orphan films* oder *lost films* liegt der Fokus bei unfertigen Filmen stärker auf den (instabilen) Produktions- und Arbeitsbedingungen und damit auf den vergeschlechtlichten, rassifizierten, klassistischen und auf anderen Differenzkategorien basierenden Umständen der Herstellung eines Films.

Häufig sind unfertige Filme entweder nur als Fragmente erhalten oder es existieren vorfilmische Materialien des ursprünglich geplanten Werkes, etwa in Form von Notizen, Drehbüchern, Treatments, Storyboards oder einer Mischung aus persönlichen Reflexionen und Produktionsmaterial (vgl. die Analyse von Sergei Eisensteins Materialien zum unfertigen Filmprojekt *Kapital* durch Uliana Bychenkova und Elena Vogman in *Film Undone*, S. 46–68). Manchmal handelt es sich auch nur um eine Idee oder einen Vorschlag für einen Film (vgl. Uriel Orlows Text in *Film Undone*, S. 69–76), der sich jeder Form der Materialisierung verweigert.

In *Film Undone* werden Arbeiten diskutiert, die alles andere als bewegtbildlich auftreten, aber ohne Film nicht gedacht werden können: Greg de Cuir Jr. untersucht unvollendete Filme in Form der in den 1920er Jahren entstandenen lyrischen Texte des serbischen Filmtheoretikers Boško Tokin und des serbisch-französischen Dichters Monny de Bouilly, die Film als etwas darstellen, das unabhängig von einem technischen Apparat existiert. Die Projektion der Bilder erfolgt durch das «mind's eye» (S. 25).

In einem Interview mit der kolumbianischen Filmemacherin Dulce Aranea spricht das Berliner Filmkollektiv Ojiboca über das architektonische Modell von Warteräumen, das Aranea entworfen hat, um das unvollendete Projekt ihres Vaters Étéreo, eine Serie mit dem Titel *Las Películas Implausibles*, zu vollenden. Aranea nennt ihre Warteräume *Las Películas Imposibles*, wobei diese die Zuschauer\*innen darauf vorbereiten sollen, einen Kinosaal zu betreten, in dem sie 90 Minuten lang darauf warten würden, in der Dunkelheit zu versinken. Étéreo Aranea wollte mit diesem Setting, in dem Zuschauer\*innen am langsamen Erlöschen des Lichts teilhaben, das Sterben der Sonne thematisieren. Das Kino und der Film schienen ihm das geeignete Medium für dieses Projekt zu sein, das weder er noch seine Tochter jemals realisiert haben (S. 32–45).

Diese Beispiele aus *Film Undone* zeigen, dass der unfertige nicht «weniger Film» ist als der fertige: Film als

ein fertiges Objekt synthetisiert im Normalfall die vorangegangenen Materialien seiner Herstellung. Diese verschwinden, sobald der Film erscheint. In seiner Unfertigkeit lässt sich Film über die verschiedenen Stadien seiner Materialisierung in den Blick nehmen, wobei jedes Stadium die Möglichkeit des Abbruchs und der Nicht-Existenz birgt.

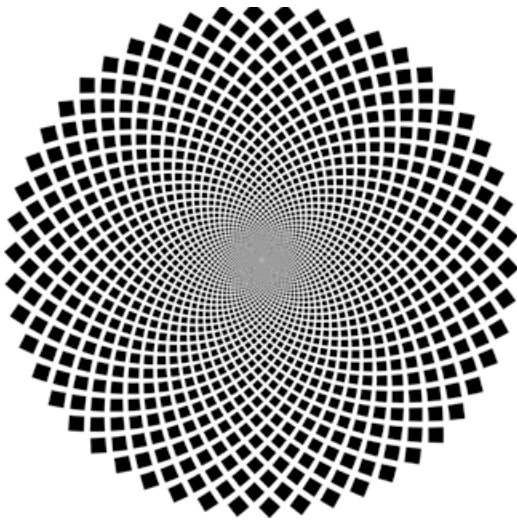
Unfertige Filme oszillieren daher häufig zwischen einer wuchernden Materialität, die sich nicht in einen Film als fixiertes Endprodukt fügt, und der Abwesenheit von Material. Beide Dimensionen offenbaren in der Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen eine Abhängigkeit von der selektiven, kuratorischen und auch spekulativen Aufmerksamkeit, die die Projekte und Besprechungen aus *Film Undone* und *Incomplete* ihnen entgegenbringen.

### «Undoing»

Die beiden Bücher legen dar, dass unfertige Filme als programmatische Irritationen filmwissenschaftlicher Standardformeln der Analyse, Geschichte und Theorie (Werk, Autor\*in, Genre, Form/Inhalt, Fakt/Fiktion) gelten können, nicht zuletzt weil sie die in der Filmwissenschaft nach wie vor zentrale Frage, *was Film sei*, von den (queer-)feministischen, dekolonialen und marxistisch informierten Rändern der Filmtheorie her radikal in Frage stellen.

*Film Undone* wählt den Begriff der Latenz, um dem dominanten, positivistisch geprägten Produktivitäts- und Wissensmodell entgegenzutreten, wo «the filmed discard the unfiled» (S. 16). Die Latenz soll es ermöglichen, koloniale Bildketten aufzubrechen und eine «Epistemologie der Wiedergutmachung und Restitution» zu begründen (S. 148). *Incomplete* verortet die Befragung von unfertigen Filmen in der «well-established tradition of feminist film scholarship» (S. 17). Dabei plädieren Beeston und Solomon für die feministisch-historiografische Methode des «Undoing»: «*Incomplete works to uncomplete film history: to make it available to further generative, not only melancholic, acts of undoing*» (S. 12).

Diesem offenen, nicht auf ein Produkt fixierten Frageprozess standzuhalten, bedeute auch, so argumentieren Beiträger\*innen beider Publikationen, unfertige Filme nicht als einen in sich fixierten Korpus oder Gegen-/Kanon zu etablieren, der gar als Ergänzung zu bestehenden filmhistorischen Systematiken auftreten könnte. Auch eine schier unmögliche Auflistung aller Gründe, die dazu



führen würden, dass Filme «unfertig werden» («becoming undone», S. 20), greift für die Autor\*innen in der Auseinandersetzung zu kurz. Vielmehr kann der methodische und epistemologische Ansatz des Undoing Formen eines von neoliberaler Ideologie geprägten Verständnisses von Produktivität, Produktion und Produkthaftigkeit nachhaltig irritieren, was sich in der Konsequenz auch auf eine Infragestellung der Zielführung von Forschung – nämlich Themen abzuschließen und abzuhaken – auswirkt.

Mit diesem kritischen und wissenspolitischen Engagement gehen *Film Undone* und *Incomplete* auch über die eher konventionelle, weil in bekannten filmanalytischen und wenig ökonomiekritischen Perspektiven verharrende Publikation *Shadow Cinema: The Historical and Production Contexts of Unmade Films* hinaus. *Shadow Cinema* ist ein weiterer 2023 erschienener Sammelband, der sich mit unfertigen Filmen beschäftigt. Die Autor\*innen orientieren sich dabei jedoch an bekannten filmanalytischen Eckpfeilern – Autor\*innenschaft, Produktionsstudios, ein etablierter (häufig ausschließlich weißer, männlicher) Filmkorporus: Godard, Spielberg, Lanzmann – und legen innerhalb dieses institutionalisierten Framings im Sinne der Production Studies offen, welche Dynamiken der Produktion zu (machtgeladenen) Abbrüchen und zur Unvollendetheit führen.

In *Shadow Cinema* findet dabei kein Undoing statt, das methodisch darauf abzielt, eine durch soziale Differenzen unterfütterte Vorstellung von Produktion und Filmemachen nicht nur offenzulegen, sondern zu überschreiten. Dulce Aranea stellt im Interview in *Film Undone* sogar radikal ihre eigene Praxis des Filmemachens in Frage: «I never called myself a filmmaker. I said I was making a film, true, but I was not in any way a maker of films» (S. 37). Mit ihrem in *Incomplete* besprochenen *Missing Moving Report* substituiert die US-amerikanische Künstlerin Miranda July das Sammeln und Dokumentieren von Ideen zu Filmen von Frauen, die nie gemacht wurden und gemacht werden, als gleichwertige Praxis zum Filmemachen selbst (S. 6).

Etwas machen, das ein vorformatiertes Filmemachen in Frage stellt: Im Undoing von Film öffnen Praktiken, Materialien, Verkörperungen und Strukturen den Blick über die Frage hinaus, was Film ist (und was nicht). Ein solcher «expansive view of film» so Beeston und Solomon, «admits that its histories are constituted in its exclusions» (S. 7).

### Archive: Eisberge abtauen

Die Figur des Eisbergs entlehnt Widmann einer Reflexion von Wim Wenders über eine solche ausschließende Filmgeschichte, von der nur ein Bruchteil, nämlich die fertigen Werke sichtbar sind (S. 15).<sup>1</sup> Der überwältigenden Mehrheit der Filme «unter Wasser», die Wenders nun bergen möchte, nähern sich *Film Undone* und *Incomplete* auf andere Weise, nämlich jenseits einer Fetischisierung des Vollständigen, die mit der Vorstellung des archivischen Rettens, Bergens und auch der Schatzsuche einhergeht (vgl. *Film Undone*, S. 25).

Unfertige Filme sind keine toten Objekte, die bestenfalls in den Regalen der Archive ruhen, sondern werden auch in ihrer Nicht-Existenz als reale Fragmente einer Filmgeschichte begriffen, die der ständigen Auseinandersetzung, Pflege und Aufmerksamkeit bedürfen. Autor\*innen beider Bücher schlagen daher vor, das Archiv und die Geschichte nicht als eine Registratur mit ungeborgenen Schätzen und defizitären Auslassungen zu adressieren, sondern als Orte der Kontingenz, an denen das Fertige und das Unfertige, Vorhandenes und Nicht-Existentes gleichwertig nebeneinanderstehen. Der historiografische Ansatz, der in beiden Büchern deutlich wird, verweigert sich einem Drang nach Vollständigkeit und knüpft damit explizit an alternative

Methoden der Geschichtsschreibung an, wie sie prominent Saidiya Hartman mit ihrem Konzept der kritischen Fabulation vorschlägt.<sup>2</sup>

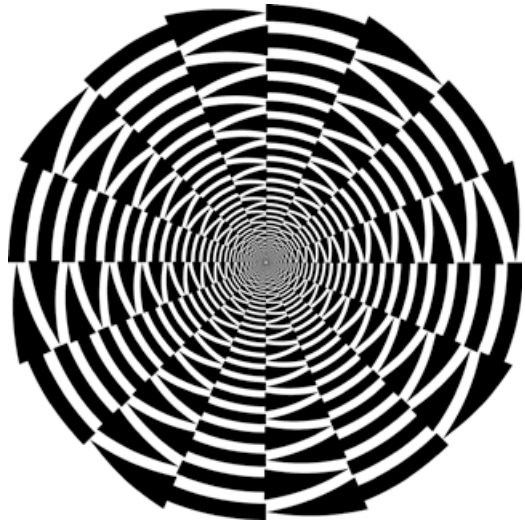
### Leben: Film(er)haltung

An die Stelle eines umsichtigen Vampirismus, mit dem ich diese Besprechung der beiden Bücher zu unfertigen Filmen überschrieben habe, kann ein anderes Modell des Lebensbezugs treten, das weniger von Extraktion und Verwertung als vielmehr von (unsichtbarer) Pflege-, Erhaltungs- und Reproduktionsarbeit geprägt ist: ein Modell, das Leben hinzufügt und nicht aussaugt und unfertige Filme tief im Leben der Filmschaffenden verortet.

Filmkeeping im Sinne von *housekeeping* erkennen Beeston und Solomon in ihrer Analyse des Films *ESFIR* von Cynthia Madansky (2020). Madanskys Film inszeniert Frauen bei alltäglichen Hausarbeiten in einem Wohnzimmer – eine subtile Analogie zu den unsichtbaren Prozessen des Erhaltens und Weitergebens, die auch das Filmemachen prägen. *ESFIR* thematisiert Reproduktionsarbeit innerbildlich wie medienreflexiv. Der Film «kümmert» sich um das unvollendete, in den 1930er Jahren begonnene Filmprojekt *Women* der sowjetischen Filmemacherin Ėsfir Shub, indem er auf der Tonebene Teile des unfertigen Films in Analogie zu der im Bild gezeigten Hausarbeit der Frauen ausstellt (S. 2 f.).

Film *Undone* bespricht, wie viel Pflege in unfertige Filme investiert wird – durch Angehörige, Wissenschaftler\*innen, Künstler\*innen, andere Filmemacher\*innen oder auch Kurator\*innen wie Annabelle Aventurin and Léa Morin. Im Gespräch mit Brigitta Kuster berichten sie über die Erarbeitung eines Filmprogramms, das sich auf den unfertigen und verschollenen Film *Insurrectionnelle* des algerischen Filmemachers Farouk Beloufa von 1972 bezieht. Weil dieser nicht gezeigt werden kann, versuchen die Kurator\*innen ihn als Phantom für die institutionelle und strukturelle Gewalt, die dazu führt, dass Filme aufgrund von Zensur, Zerstörung und Tod nicht sichtbar werden, über die Programmierung anderer Filme zur Projektion zu bringen (S. 140–149).

Ein eindrückliches Beispiel für die Formen institutioneller Gewalt ist auch der ebenfalls in *Film Undone* von Tobias Hering besprochene Fall der indischen Filmemacherin Chetna Vora, die ihren an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf 1982 eingereichten Abschlussfilm *Frauen in Berlin* stehlen musste, weil

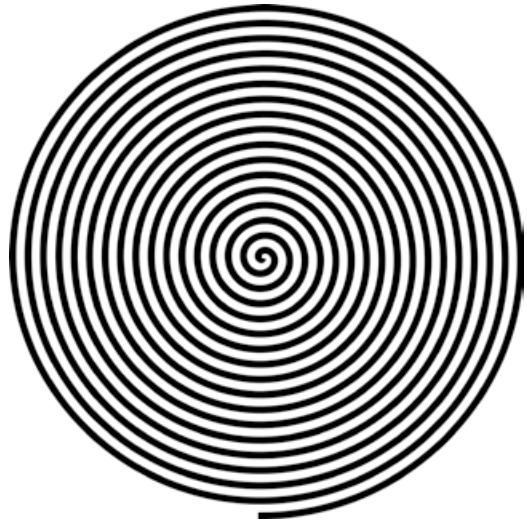


dieser von der Hochschule zunächst konfisziert und, nachdem der «Diebstahl» an der eigenen Arbeit aufflog, schließlich sogar zerstört wurde (S. 93–105). Hering fragt in seinem Text danach, welche Gründe es für die Zerstörung eines Films gegeben haben könnte, der sich mit dem Alltag von Frauen in der DDR beschäftigt und der, so Hering, scheinbar keine radikale politische Position vertrat.

### Endend beginnen, anderswo

Die Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen, wie sie in den beiden besprochenen Bänden geführt wird, ruft auch dazu auf, nicht von eindeutigen und fixierten Enden und Anfängen weder von Filmen noch von Forschungsweisen auszugehen. *Incomplete* führt dieses Prinzip performativ aus, indem anhand von drei unterschiedlichen epistemischen Einsätzen anhand von drei Filmen bewusst mehrere Anfänge gewählt werden, die zugleich als Enden und Wiederanfänge fungieren: «Or we could make a different beginning – a beginning, that is also an ending, or many endings – in a different place and time.» (S. 4) In meiner Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen fand ich Étienne Souriaus Konzept der «instauration» hilfreich, um Schaffen und Produzieren nicht als auf

einen Abschluss hin tendierenden Prozess, sondern als ein unabgeschlossenes Einrichten und Einleiten zu verstehen.<sup>3</sup> Film wird hier nicht mehr als abgeschlossenes Werk betrachtet, sondern als ein Medium, das in seiner Unfertigkeit ein fortwährendes Werden verkörpert. Diese Perspektive hinterfragt das hylemorphe Prinzip einer strengen Trennung von Form und Materie und rückt die Prozesse des Schaffens über viele verschiedene filmische Existenzweisen ins Zentrum der Betrachtung.<sup>4</sup> Als temporale Vielheiten können unfertige Filme nicht allein in die Vergangenheit abgelegt werden. Sie sind, wie Beeston und Solomon schreiben, nicht eindeutig «dort», sondern «anderswo» (S. 21).



1 Wim Wenders: A History of Imaginary Films: Letter to the Editors of *Cahiers du Cinéma*, in: ders.: *The Logic of Images: Essays and Conversations*, London, Boston 1992, 86–88.

2 Saïdiya Hartman: *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, New York, London 2019.

3 Étienne Souriau: Film und komparative Ästhetik, in: ders.: *Das filmische Universum. Schriften zur Ästhetik des Kinos*, hg. v. Guido Kirsten, Paderborn 2020, 67–97.

4 Elisa Linseisen: Unfertige Filme. Kinematografische Potenziale und kuratorische Anteilnahme in Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (AF/QA/US 2019), in: *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft*, Nr. 3, 2021: *Kuratieren als medienkomparatistische Methode*, hg. v. Nicole Kandioler und Marion Biet, 55–70, hier 55.

