

Tagungsbericht

Unerwartete Screens. Wo sich filmisches Wissen versteckt

Online-Konferenz „Histories of Tacit Cinematic Knowledge“, 24.09-26.09.2020, veranstaltet vom Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“, organisiert von Rebecca Boguska, Guilherme da Silva Machado, Rebecca Puchta, Marin Reljic und Philipp Röding

besprochen von: **Sema Çakmak** und **Winona Wilhelm**

Was verbindet René Laloux' kooperativ mit psychiatrischen Patienten realisierte Animationsfilme, chinesische filmische Guerillas zu Zeiten Maos und einen technophilen Trend der 1970er Jahre, die Empfindungsfähigkeit von Pflanzen durch (audio-)visuelle Verfahren anzuerkennen? Sie alle beschreiben historische Situationen, in denen filmische Techniken abseits des Kinos eine Rolle gespielt haben, um Wissen zu erlangen oder ihm Ausdruck zu verleihen. Sie sind Konfigurationen des Films, die – auf Grund ihrer speziellen, nicht immer explizit filmischen Kontexte – erst als solche entdeckt werden müssen.

Der von Michael Polanyi übernommene Begriff *tacit knowledge*, der sich nur unzureichend als „implizites Wissen“ übersetzen lässt, beschreibt jenes Können und Anwendungswissen, das Menschen (oder um Benoît Turquetys Vorschlag zu folgen, auch den Technologien selbst) innewohnt, das aber nicht unbedingt artikulierbar oder bewusst ist. Audiovisuelle Techniken in diesem Sinne als intuitiv oder unbewusst zu rahmen, treibt nicht nur die Vortragenden der Konferenz um, sondern zieht sich auch als roter Faden durch die theoretische Ausrichtung des Graduiertenkollegs „Konfigurationen des Films.“ Dessen erste Kohorte an Doktorand:innen hatte 2017 begonnen, zusammen zu arbeiten. Die Konferenz bildet damit einen Abschluss und gibt eines der Ergebnisse der dreijährigen kollektiven Forschung bekannt: Ein Begreifen von Filmen als „tacit cinematic knowledge“ lässt andere theoretische Zugänge zu als klassische filmwissenschaftliche Konzepte, die etwa von Kanonisierung geprägt sind.

Durch die Adaptation der eigentlich als Präsenzveranstaltung geplanten Konferenz in ein kreatives virtuelles Format, wird noch deutlicher, wie sehr der (technische) Kontext die filmische Wissensaufnahme beeinflusst. So wurden die Beiträge vorab aufgezeichnet und konnten auf der Website <https://tacit-histories.com/> gesichtet werden, bevor vom 24. bis zum 26. September 2020 jeweils kurze Diskussions-Sessions mit dem Publikum via Webinar-Funktion von Zoom durchgeführt wurden. Die zeitversetzte Sichtung und Diskussionen der Beiträge, das gesichtslose Publikum, das virtuelle Handheben, die Geduldübungen durch technische Schwierigkeiten oder die Einsamkeit, die beim abrupten Ende der Onlinekonferenzen verspürt wird, wenn man sich alleine zu Hause wiederfindet, ohne vorerst weitere Möglichkeit zum Austausch – all dies bot eine besondere Art von akademischer Erfahrung, geprägt von simultaner Präsenz und Absenz. Welche Möglichkeiten und Grenzen wurden nun durch dieses Format vermittelt? Welches implizite Wissen neben dem inhaltlichen, diskursiven und verbalen wurde den Beteiligten hier durch die formale Konzipierung solch einer Konferenz zuteil? Zumal die Diskussionen sich in soziale Netzwerke ausbreiteten: Die Zoom-Meetings wurden zeitgleich durch rege Instagram-Stories des Kollegs kommentiert.

Allein die individuelle Herangehensweise der Gestaltung der Videovorträge zeigte, welche unterschiedliche Formen Wissensvermittlung einnehmen kann. Die erste Diskussionsrunde über den Keynote-Vortrag von **Henning Schmidgen** „Reconsidering Minor Cinema: René Laloux, Félix Guattari, and the Machinery of Signs“ visierte die Arbeiten von Laloux und Guattari mit den Patienten der psychiatrischen Anstalt La Borde und den daraus entstandenen Filmen an. In diesem Zusammenhang schlug Schmidgen eine Erweiterung des Begriffs *Minor Cinema* vor, die über dessen Verständnis als Kino der Minderheiten und Unterdrückten hinausgehe. Basierend auf Guattaris medialer Praxis, Simondons Konzepten und Tendenzen der heutigen Medienwissenschaft lag der Schwerpunkt weniger auf der künstlerischen Dimension von Film als auf der Betrachtung der komplexen Beziehungen zwischen Subjektivität, Film-als-Maschine und Körper. Dabei seien Laloux' frühe Filme (etwa *Tic tac* von 1957) in diesem Sinne als Beiträge zum *Minor Mode* der menschlichen Beziehung zur Technologie zu sehen, der laut Simondon im Gegensatz zum theoretisch reflektierten, rationalen *Major Mode* eine intuitive, ursprüngliche, natürliche Art und Weise mit Technologie zu interagieren aufzeige. Wie ein *Bricoleur* sprengte die *Minor Art/der Minor Mode* den kinematografischen Basisapparat (Baudry) in Teile, ordnete ihn schließlich nach eigenem Ermessen wieder an und eigne sich dadurch die Maschine für gesellschaftlich existentielle Zwecke an. Oder wie Schmidgen Deleuze (hier in Bezug auf Buster Keatons Filme) zitierte: „[That is the] dream of taking the biggest machine in the world and making it work with the tiniest elements. Thus converting it for the use of each one of us. Making it the property of everyone.“ Dass beide, Guattari und Laloux, das zeitgenössische (*Major*) Kino als übersättigt an Bedeutungen und Zeichen sahen und lieber Schizophrene als Filmschaffende gehabt hätten, ist laut Schmidgen das *tacit* Wissen, das sie durch ihre kollektive Arbeit mit psychisch Kranken erlangt haben.

In der nächsten Zoom-Session des Tages zum Panel „Directions“ wurden Überlegungen über die Zirkulation und Struktur von Wissen bzw. Wissensvermittlung ausgetauscht. **Hongwei Thorn Chens** Untersuchungen zum Industriefilm in China demonstrieren, dass diese Filme einerseits zur Ausstellung und Werbung von Herstellungsprozessen chinesischer Produkte wie Seide, andererseits zu pädagogischen Zwecken dienten, die diese nationalen Fachkenntnisse der breiten Masse zugänglich machen sollten. Der Film fungiere somit als Vermittler zwischen dem wissenschaftlichen Expert:innen und der allgemeinen Gesellschaft. Die Industrie werde zum öffentlichen Raum, Wissen werde Teil der Allgemeinheit, was im chinesischen Wort für „Know-how“ Wiederhall findet. Die professionellen Gesten der Expert:innen gepaart mit ihrer schauspielerisch amateurhaften Darstellung als Lehrer:innen erzeugten laut Chen eine ungelöste Spannung/Polemik und zeigten Film als eine Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst.

Oliver Gaycken untersuchte die Bedeutung der Chaos-Theorie in *Jurassic Park* (US 1993). Das intuitive Wissen der Animator:innen über tierische Bewegungen und vor allem die fraktale Geometrie bildeten das *tacit knowledge*, das den Realismus der computergenerierten Bewegungen der Dinosaurier hervorgebracht habe. Durch diesen Bereich der Mathematik seien die Unvorhersehbarkeit und Unregelmäßigkeiten, denen die Natur unterliegt, zu etwas Messbarem geworden, wodurch sie überhaupt mithilfe von Computern simuliert werden konnten. Gaycken sprach in diesem Zusammenhang von einer Verschiebung vom Gegenstand/Gegenständlichen zur Simulation.

Kooperationen von Technologien und Menschen spielten auch nachfolgend eine Rolle. In seinem Vortrag „Implicit Conceptual Structures: The Nonhuman Dimension“ ging **Benoît Turquety** davon aus, dass die *implizite konzeptuelle Struktur* von Maschinen die

Ausführung von technischen Operationen bestimme und dem Menschen, also dem/der Nutzer:in, dadurch ein tieferes Verständnis ihrer Funktionsweisen erlaube. Die Maschine lehre den Menschen das ihr inhärente, implizite Wissen, zeige ihnen ihre Grenzen und bringe ihnen bei, welche Gesten für ihre Benutzung notwendig sind. Diese objektorientierte, „nonhuman“ Perspektive auf Wissensproduktion führe schließlich zu Deleuzes „Konkretisierung.“ Erst durch die Interaktion des Menschen mit der Maschine könne das Wissen erlangt werden, um neue, verbesserte Formen der Technik hervorzubringen, (um das Wissen) zu *konkretisieren*.

Anschließend wurde das Panel „Formate“ besprochen. Inwiefern können Filme als Vorlagen oder Muster fungieren, die die Wissensproduktion durchdringen? **Vinzenz Hediger** und **Felix Simon** stellten sich diese Frage in ihrem Vortrag „Supercut Politics: Movie Trailers as Templates for Political Advertising.“ So gingen sie von der Beobachtung aus, dass sich politische Kampagnen in den USA zunehmend an der Form des Filmtrailers orientierten. Trailer seien als Format, das die Verteilung narrativer Informationen mit einem bestimmten Darstellungsstil verbinde, geeignet, um sich des impliziten Wissens der Zuschauenden zu bedienen, die diese Form der Kommunikation als kulturelles Objekt (unbewusst) wiedererkennen würden. In der von Marin Reljic angeleiteten Diskussion wurden Fragen um die Wirkung des Formats weitersponnen: Ob nicht auch die Andersartigkeit des Trailerformats in Kontexten wie der Social Media Timeline dieses so effektiv mache? Simon verwies auf ein Grundsatzproblem: Daten zur Publikumswirkung und Reichweite seien schwierig zu erfassen. Auch die spezielle Zeitlichkeit der Wahlkampf-Videos in Hinblick auf das vorausgesetzte Wissen der Konsumierenden wurde benannt: Im Trailer werde, so Hediger, die zeitliche Struktur um ein Verlangen kreiert, das in der Zukunft liege. Während Filmtrailer sich jedoch aus Material eines schon fertigen Filmschnitts bedienen, das geleakt werden oder zum Stoff von Gerüchten und Debatten der Fans werden kann, sei der Ausgang der politischen Wahl ungewiss.

Den Abschluss des ersten Konferenztages bildete die Besprechung von **Anupama Surendranaths** Präsentation „Embodied Engagements: Notes on Youth and Womanhood in Malayalam Cinema.“ Ihre Frage, inwiefern junge Frauen im Kino des indischen Staates Kerala auftreten, bezog sich weniger auf Repräsentation und Identifikation mit Charakteren als auf Bewerbung und Konsumpraktiken in Bezug auf Frauen und Jugendliche. So deckte sie beispielsweise mit dem in den 1960er Jahren populären Genre der „Women’s Films“ (Romanzen, Schnulzen, Melodramen) und der Vermarktungskategorie eines sogenannten „Family Cinema“ die wenigen Werbestrategien des Malayalam-Kinos auf, in denen Frauen explizit miteinbezogen worden seien, weil sie als Zielgruppe gegolten hätten.

Am nächsten Tag befasste sich das dritte Panel „Archives“ mit alternativen Formen des filmischen Archivs, die über das klassische Medium des Films hinausgehen und es durch neue historische und technologische Dimensionen neudefinieren oder bereichern. **Haritha Ramachandran** untersuchte in „Cinema and New Media: New Patterns of Reception in Malayalam Cinema“ das neue Verständnis von Realismus im Malayalam Kino, hervorgebracht durch die veränderte Rezeptionssituation der „Neuen Medien“, die die Partizipation des Publikums fördere. Durch die neuartigen Manipulationsmöglichkeiten beim Filmkonsum (stoppen, zurückspulen, Geschwindigkeit verändern, usw.) und die Zugänglichkeit von Kameras sei das Filmemachen kein Mysterium mehr. Der Film werde somit vom Produkt zum Prozess, der für das Publikum (be)greifbar sei und diese Transparenz verlange einen exzessiven Realismus, da den akribischen Augen der Zuschauenden kaum mehr etwas entgehe.

Wieder tauchte damit die Frage auf, was Onlinekonferenzen wie diese mit unserem medialen Verhalten machen. Dass sich die Präsentationen beliebig stoppen und wiederholen ließen, konnte sicher dazu beitragen, dass Gesagtes und Gesehenes genauer wahrgenommen wurden. Hin und wieder strauchelnde Internetverbindungen ließen sich zwar kaum vermeiden, wurden aber vom Konferenzteam souverän gehandhabt. Es schien, als biete der digitale Tagungsmodus neben der ambivalenten Stimmung zwischen Präsenz und Absenz auch positive neue Möglichkeiten. Durch die striktere zeitliche und technische Rahmung der Diskussions-Slots waren Vortragende und Publikum beispielsweise gezwungen, präzise und auf das Wesentliche gebündelt zu kommunizieren.

Das persönliche Aneignen von Wissenspraktiken stand auch für **Andrea Mariani** im Zentrum. Er berichtete in „A Crafty Cinephilia. Scrapbooks, Material Culture and the (Re)Configuration of Film“ von einem akribischen Cinephilen. Über einen Zeitraum von mehr als 70 Jahren fertigte dieser Filmliebhaber aufwendige Sammelalben mit eigens geschriebenen Berichten, Kritiken und collagenartig angeordneten, diversen Materialien zu jeder Filmvorstellung an, die er je gesehen hatte. Diese materielle, operationale (Re-)Konfiguration des Medium Films sei nicht nur als einfache Referenz zu den Filmen oder der eigenen Sichtungserfahrung zu verstehen, sondern stelle eine Fetischisierung des „cinephiliac moment“ dar und verkörpere, angelehnt an Dieter Mersch's Metapher, eine *anamorphe* Filmgeschichte.

Vom persönlichen zum institutionellen Archiv führte die Teilnehmer:innen schließlich **Takuya Tsunoda**. Er sprach von den Verstrickungen epistemischer Veränderungen und dem Industriefilm in der japanischen Gesellschaft nach Kriegsende und Besatzung. Die erfolgreiche dreiteilige Dokumentarfilmreihe *Sakuma Dam* (J 1954–1958) über den monumentalen Staudamm dient als exemplarischer Fall: Deutlich werde, wie das Publikum zu Zeug:innen sich verändernder Infrastrukturen wurde und sich ein zunehmend technischeres, materielles Verständnis von Kino und Lebenswelt aneignete.

Philipp Röding widmete sich weiter baulichen Strukturen und führte damit in das Panel „Cities“ ein. Er untersuchte das Format der *render movies*, wie sie Architekt:innen und Designer:innen benutzen, um Gebäude zu simulieren und deren Bau zu bewerben. Unter dem Titel „Nipped in the Bud“ betrachtete er speziell ein solches filmisches Modell der 300 Meter hohen „Tulip“, eines gläsernen Gebäudes in Form einer Tulpe, das für das Finanzviertel Londons geplant wurde. Deren Temporalität weckte Rödings Interesse: „It pretends to be from the future, in order to convince the present.“ Die von Philipp Dominik Keidl angeleitete Diskussion näherte sich der Tulpen-Metapher skeptisch angesichts der als *Tulip Mania* in die Geschichte eingegangene niederländische Finanzkrise. Röding enttarnte die Vision auch dahingehend, dass sie außer einer beeindruckenden Höhe kaum etwas zu visualisieren habe. Der *render film* spiele weiter mit dem Gedanken des Utopischen, wie er aus Science-Fiction-Filmen bekannt sei, gebe sich zudem öffentlich und demokratisch, dabei sei er ein geschlossenes Bürogebäude des kapitalistischen Finanzsektors.

Von kapitalistischer Zukunftswerbung ging es schließlich zu kommunistischer Propaganda der Vergangenheit: **Jie Lis** Keynote zum Thema „Cinematic Guerillas in Mao's Cinema“ brachte nicht nur die These auf, dass filmische Repräsentationen von Guerilla-Kriegsführung im damaligen China geholfen haben, die Arbeit, den Alltag, soziale Ordnungen und Diskurse zu militarisieren, sondern skizzierte auch verschiedene Entwicklungen von *guerilla media networks* zwischen 1930 und 1977. Dabei wurde deutlich, dass sich filmische Guerillas nicht nur als propagandistische Repräsentationen auf der Leinwand finden ließen - als eindrückliches Beispiel diente hier etwa die

Kinderbande in dem Spielfilm *Yīngxióng Xiǎo Bāilù* (*Heroic Little Eighth Routers*, 1961), die gemeinschaftlich, heldenhaft und geschickt auftaucht, um einem infrastrukturellem Notstand beizukommen. Als filmische Guerillas ließen sich auch die vom Staat eingesetzten mobilen Projektionist:innen bezeichnen, die Propaganda-Filmvorführungen in ländlichere Gegenden Chinas brachten und sie den Gegebenheiten entsprechend improvisierten. Außerdem sei es das Publikum selbst, das Guerilla-Techniken anwandte, wenn es Gesehenes entgegen der offiziell intendierten Rezeption umdeutete – etwa, wenn Zuschauende heimlich Gefallen an Szenen des Aufbegehrens zeigten, die eigentlich dazu bestimmt waren, Gegner bloßzustellen.

Mit einem Ausflug in die Hippie-Ära setzte **Teresa Castros** Keynote-Vortrag „The 1970s Plant Craze and the Cybernetic Paradigm“ Impulse für den dritten und letzten Konferenztag. Die Erkenntnis, dass Pflanzen Empfindungen oder gar Intelligenz besitzen, sei zu dieser Zeit mit einer technophilen Weltsicht einhergegangen. In der (Pseudo-)Wissenschaft, der Videokunst, Musik oder Popkultur ließe sich ein Trend entdecken, Pflanzen als kybernetische Systeme aufzufassen: etwa Cleve Backsters Experimente, in denen Antwortsignale der Pflanzen mithilfe eines Lügendetektors aufgezeichnet wurden oder John Liftons „Green Music.“ Audiovisuelle Verfahren spielten dabei eine maßgebliche Rolle, um elektrische und chemische Signale der Pflanze als Reaktionen auf ihre Umwelt sichtbar zu machen und sie somit als fühlendes, lernendes Wesen zu begreifen – trotz teils klar kommerzieller Motive und der unseriösen Konnotation, die etwa die Bücher und Filme „The Secret Life of Plants“ mit sich brachten. In der Diskussion ordnete Teresa Castro die Bewegung historisch in Bezug zu anderen Verbindungen von Film und Animismus ein, etwa Avantgarde- und Wissenschaftsfilme der 1910er und 1920er Jahre wie Max Reichmanns bekannter Zeitraffer-Film *Das Blumenwunder* (D 1926). Zeitgleich zur Zoom-Session sammelte die Instagram-Community der Konferenz Bilder ihrer Pflanzen, die damit humorvoll zu Castros Zuhörer:innen erklärt wurden.

Das finale Vortrags-Panel stand weiter im Zeichen der Wissenschaft und fragte, wie Bewegtbilder in der Philosophie, Astronomie und Ultraschalltechnik Wissen produzieren. So wurden **Andrea Gyenges** Überlegungen zu „Elastics of the Film Mouth“ in Bezug auf den frühen Film *The Big Swallow* (GB 1901) als Zugänge zu körperlichem Wissen und als (Anti-)Metapher für visuelle Kulturen diskutiert. **Jelena Rakin** hingegen analysierte in ihrem Vortrag „Visualizing the Cosmos: Tacit Cinematic Knowledge in Astronomy“ fotografische und digital simulierte Blicke gen Universum, die sich als ebenso ambivalent herausstellten: Sie seien Aufnahmen und Phantasmen, gleichzeitig stets Abbilder der Vergangenheit und sie visualisierten, indem sie unsere Sinne überschreiten, das Sublime des technologischen Apparats und des Kosmos zugleich. Dass zunächst wissenschaftlich genutzte Bewegtbilder selbst zu kulturellen und auch ganz persönlichen Ikonen mutieren können, machte **Claire Salles** zuletzt unter dem Titel „When Pregnancy Becomes a Moving Picture“ deutlich. Sie zeichnete nach, dass Ultraschall-Bilder von Föten mit unterschiedlichsten Bedeutungen beladen würden, und überhaupt Erklärungen und (kinoartige) Settings benötigten, um etwa für werdende Eltern oder Abtreibungsgegner:innen etwas darzustellen. Einmal mehr wurde dabei ein grundlegender Aspekt des Konzepts der *tacitness* klar: Es ist eine Einladung, die Diversität und Reichweite von Bildinterpretationen und -reaktionen zu berücksichtigen. Eine Technologie bringt niemals nur eine Art zu sehen hervor. Diese wird vielmehr durch implizites Wissen, individuelle Reaktionen und Interaktionen von Menschen und nicht-menschlichen Akteur:innen geformt und vice versa.

Anschließend musste der Term „tacit“ ob seiner Vagheit aber auch verteidigt werden. Oliver Gaycken stieß eine konstruktive Diskussion innerhalb des Abschlussmeetings an, indem er anzweifelte, ob der Begriff zu beliebig sein könnte und Oppositionen zwischen einer Unterhaltungsindustrie und allen anderen Bildkulturen eventuell erst aufbaue. Die in diesem letzten Diskussions-Panel vorsitzenden Wissenschaftler:innen **Vinzenz Hediger**, **Kristina Köhler** und **Marc Siegel** hatten im Gespräch mit den Organisator:innen Rebecca Boguska und Philipp Röding zunächst ihre Sichtweisen der Konferenz dargelegt: Köhler beobachtete Temporalität als wiederkehrendes Thema, Siegel betrachtete das Konzept um *tacitness* als Legitimation für die Themen des Kollegs und Hediger hob hervor, dass es den Veranstaltenden um nicht-kanonische Herangehensweisen an Film gehe. Letzterer antwortete auf Gayckens Kritik: Die strategische Schwäche des Begriffs sei intentional, denn sie verweise auf ein *Minor Cinema*, auf Guerilla-Techniken, anstatt dualistische Epistemologien (wie Zentrum vs. Peripherie) zu reproduzieren. Dennoch sollte vermieden werden, die eigene Solidarität mit Underdogs zu romantisieren, warf Köhler ein und fragte weiter, ob die Geste, Implizites explizit zu machen, auch politisch sei. Laliv Melamed, die das Kolleg neben Keidl als Postdoc mitorganisiert, beschrieb die interne Suche nach einem geeigneten Begriff als widersprüchlich: Wie können wirklich neue medienwissenschaftliche Konzepte erarbeitet werden, wie außerhalb von eingrenzenden Begriffen gedacht werden, wenn Wissenschaft mit (schon vorhandenen) Begriffen arbeiten muss? Sie nehme mit *tacitness* Film als Training des Körpers und Zeitempfindens wahr, das bewusst oder unbewusst, propagandistisch oder apolitisch auch außerhalb des Kinos auftritt. Boguska und ihre Kolleg:innen Rebecca Puchta und Marin Reljic argumentierten schließlich einstimmig für das Konzept, das sich gegen tradierte Dichotomien der Filmwissenschaft stelle.

Dass Film uns weit außerhalb des dunklen Saals bewegt, Wissen einfordert und hervorbringt und mit uns interagiert, hat die Konferenz „Histories of Tacit Cinematic Knowledge“ nicht zuletzt durch ihr virtuelles Setting gezeigt. Die eindrücklichen, verblüffenden Auszüge filmischer Techniken aus Alltag, Bildung, Architektur, Kriegsführung oder Wissenschaft brachten zum Vorschein, wie sehr Film unsere Lebenswelt – oft unbewusst und in diversen Formen – durchdringt.

Zum vollständigen Programm:

https://tacit-histories.com/wp-content/uploads/Histories_of_Tacit_Cinematic_Knowledge_Flyer_01c.pdf