

Die Rhetorik des Remix*

Virginia Kuhn

Intro: Der Remix der Wissenschaft

Ursprünglich 2012 veröffentlicht, erscheint mir dieser Artikel mit seiner Erörterung des Remix als Strategie für mehr Digitalkompetenz immer noch von Bedeutung. Wenn die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit etwas gezeigt haben, dann dass sich die Kommunikationstechnologien der Welt schneller entwickeln als die Medienkompetenz. Von absichtlicher Fehlinformation (*fake news*) über Wahl-Hacking und Datenpannen bis zu Identitätsdiebstahl und Bildschirmsucht – es gilt, sowohl auf der konzeptuellen als auch auf der praktischen Ebene eine robustere Form der Lesekompetenz zu definieren. Wenig überraschend ist es mit dem zunehmenden Nachrichtenkonsum über Soziale Medien wie etwa Twitter und Facebook, die sich auf leicht manipulierbare Nutzerempfehlungen stützen, einfach geworden, falsche Information zu verbreiten, wenn man im Umgang mit Daten versiert genug ist.

Diese «Nachrichten»-Quellen, denen der ethische Rahmen der vierten Gewalt fehlt, funktionieren, indem sie um die Aufmerksamkeit der Nutzer*innen buhlen. Um Klicks zu erhalten, verwenden sie haarsträubende

* [Anm.d.Hg.:] Ursprünglich erschienen in *Transformative Works and Cultures*, 9, 2012; online unter: <https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/358/279> (letzter Zugriff 08.05.2020). Die deutsche Übersetzung ist gegenüber dem Ursprungstext leicht gekürzt.

Redaktion und Gastherausgeber danken der Fakultät für Geisteswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Sozialwissenschaften (FHSE) der Universität Luxemburg für die Finanzierung der Übersetzung.

Überschriften als Clickbaits und bauen auf die zunehmend übliche Praxis, Stories ungelesen zu teilen, was deren Botschaft verstärkt und einen Eindruck von Glaubwürdigkeit verleiht. Die Resultate dieser pseudojournalistischen Gebilde sind tiefgreifend: Cambridge Analytica, die inzwischen aufgelöste britische Firma, die im Vereinigten Königreich dem Brexit zum Durchbruch und in den USA Donald Trump zur Wahl verhalf, setzte auf diese Form des Teilens, gepaart mit zielgerichteter Nutzeradressierung, nachdem sie Unmengen an Nutzerdaten von Facebook erworben hatte.

Doch als die Taten von Cambridge Analytica ans Licht kamen und die Firma in den Bankrott trieben, kam bereits eine neue Bedrohung auf: der «Deepfake». Der Begriff bezieht sich auf ein Video, das hochentwickelte visuelle Effekte und künstliche Intelligenz einsetzt, um Aufnahmen von Personen des öffentlichen Lebens so zu manipulieren, dass sie Dinge zu sagen scheinen, die sie in Wirklichkeit nie gesagt haben.

Mir geht es nicht darum zu behaupten, dass ein eingehendes Verständnis künstlicher Intelligenz oder eine fachmännische Kenntnis visueller Effekte zwingend sind für eine kritische Digitalkompetenz; vielmehr kann bereits ein Bewusstsein für diese Praktiken ein großer Schritt in Richtung Digitalkompetenz sein. Wenn beispielsweise ein*e politische*r Kandidat*in auführerische Aussagen macht, die nicht mit ihrer politischen Agenda vereinbar scheinen, würde die Zuschauer*in den Nutzen einer Triangulation von Quellen erkennen – etwa mittels Blick auf das Abstimmungsverhalten der Kandidaten, um zu sehen, ob es Übereinstimmungen gibt. Und je mehr Wissen über und Erfahrung mit dem Remix jemand hat, umso wahrscheinlicher wird er*sie verstehen, wie Aufnahmen durch Videobearbeitungsprogramme manipuliert sein können.

Mehrere Forschungsgruppen in den USA arbeiten daran, Prozesse der Computererkennung zu perfektionieren, die vor den Wahlen 2020 Deepfakes identifizieren können, wo es keine sichtbaren Anzeichen der Manipulation gibt. Selbst wenn diese Bestrebungen Erfolg haben – was angesichts der vielen fehlgeschlagenen Versuche, mit Bildbearbeitungssoftware veränderte Fotos zu identifizieren, zu bezweifeln ist –, wäre das keine dauerhafte Lösung: Eine andere, weiterentwickelte Form der Manipulation wird zweifellos auftauchen. Der einzige Weg, eine kritische Kompetenz zu gewährleisten, liegt im Wissen darum, wie digitale Technologien im Allgemeinen und Bildbearbeitungstools im Besonderen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt werden können. Mit anderen Worten: Wir alle müssen Remixer*innen sein.

1. Einleitung

Auch wenn das Rekombinieren und Rekontextualisieren von Found Footage – von bestehenden Ton- und Bildaufnahmen – weit vor die Geburt von YouTube im Jahr 2005 zurückgeht, ist das schiere Volumen an online verfügbaren Videos heute überwältigend. Plattformen wie YouTube, Vimeo und das Internet Archive sind nicht nur Verbreitungsmedien, sondern bieten auch beispiellosen Zugang zu Rohmaterialien für den Remix. Gepaart mit weitverbreiteten Bearbeitungstools ist der Video-Remix zu einer wichtigen Kommunikations- und Ausdrucksform geworden, in einem Ausmaß, das bisher dem gedruckten Wort vorbehalten war; und mit der wachsenden Komplexität des semiotischen Felds wächst auch die Notwendigkeit der kritischen Aufmerksamkeit. Bisherige Versuche, den Video-Remix zu definieren und zu kategorisieren, sind teilweise aufschlussreich, erweisen sich letztlich aber als beschränkt, weil sie sich fast ausschließlich auf Filmtheorien stützen anstatt auf Ansätze zur Rhetorik. Diese Methoden konzipieren Genres, die sich am Kino orientieren, das bislang als Übermittlungsmedium galt, da es von einer Person an viele sendet, und nicht als dialogisches Medium.

Die Erfindung der Kamera ermöglichte das Kino, doch die Entwicklung von Aufnahmetechnologien förderte die weitverbreitete Fähigkeit, mit Bildern zu «sprechen». Auf ähnliche Weise ermöglichte die Erfindung des Alphabets geschriebene Texte, während Innovation in den Schreibtechnologien zur weitverbreiteten Möglichkeit führte, mit Worten zu schreiben. Und während es üblich ist, die Gutenberg-Pressen als Meilenstein für die Schreibkompetenz zu nennen, erlaubte diese Erfindung die Herstellung von Texten für den Massenkonsum. Der Bleistift ist eine viel wichtigere Technologie für den Aufstieg der Schreibkompetenz, weil er Individuen das Schreiben ermöglichte (vgl. Baron 1999).

Im Folgenden erläutere ich kurz die Schwächen aktueller Auffassungen von Remix und argumentiere für einen rhetorischen Ansatz, der die verschiedenen Register von Ton, Bild und Wort sowie das Wechselspiel zwischen ihnen beleuchten kann, die für das digitale Remixing zur Verfügung stehen. Ein wichtiger Aspekt dieses rhetorischen Ansatzes ist, dass er nicht an der Dominanz des Erzählens festhält, von der die Literaturforschung durchdrungen ist, die – wie der Großteil der Filmtheorie – auf dem Vorrang eines originären Werks besteht und den*die einzelne*n Autor*in hochhält. Außerdem meine ich, dass ein rhetorischer Zugang einige der Probleme zu mildern vermag, die entstehen können, wenn wir Genrekonventionen an-

wenden, die Fakt von Fiktion und Kunst vom Argument trennen. Mit Blick auf andere große Umbrüche in den Kommunikations- und Ausdrucksformen zeige ich die Wurzeln dieser Dichotomien auf und schlage vor, die entsprechenden Grenzen zu überwinden, um das transformatorische Potenzial dieses neu entstehenden diskursiven Raums zu fördern. Anstelle einer erschöpfenden oder definitiven Remix-Theorie stelle ich eine Methode vor, um den Remix als digitales Argument zu untersuchen, wobei ich *Argument* in einem umfassenderen Sinne verwende als gemeinhin üblich.

Ich definiere den Remix als digitale Äußerung, die mithilfe des verbalen, akustischen und visuellen Registers formuliert ist. Die Gegebenheiten des Digitalen schaffen ein breiteres Spektrum von verfügbaren semiotischen Ressourcen, durch die man sprechen kann; der Remix ist deshalb eine Form des digitalen Arguments, die für das Funktionieren einer lebendigen Öffentlichkeit essenziell ist. Die kompetente Kontrolle der verfügbaren semiotischen Ressourcen ist der Schlüssel zur Digital- respektive Medienkompetenz, und obwohl diese Kontrolle in der diskursiven Analyse des Remix beginnt, muss sie zu ihrer vollen Realisierung mit einer Praxis einhergehen. Die kritische Betrachtung des Remix sollte sich deshalb auf die Analyse der verwendeten Register fokussieren und dazu eine flexible Theorie verwenden, welche den Remix nicht durch den Bezug auf hergebrachte Genres dingfest zu machen sucht.

Die bisherige Remix-Forschung bezieht sich typischerweise auf bildende Kunst, ein wenig auch auf poststrukturalistische Theorie, primär ist sie jedoch in der Filmwissenschaft verankert und entwickelt für diesen Zugang entsprechende Kategorien. Wissenschaftler wie Wees (1993), Arthur (1999), Horwatt (2010) oder Navas (o. J.) verweisen auf die Wurzeln des Remix im sowjetischen Montagekino von Dziga Vertov, Sergej Eisenstein und Lev Kuleschov sowie im avantgardistischen Collagewerk von Filmschaffenden wie Jean-Luc Godard. Sowohl die Montage als auch die Collage sind wichtige rhetorische Strategien; allerdings beziehen sich die einschlägigen Analysen nahezu ausschließlich auf das Visuelle auf Kosten des Tons und des Wechselspiels zwischen beiden Ebenen. Zudem ordnen sie den Remix dem Bereich der Kunst statt jenem der Sprache zu; und sie privilegieren dabei bestimmte Gegenstände, während andere abgewertet werden. Dies verstärkt den Profi/Amateur-Dualismus und versäumt, die Gemeinschaft als entscheidenden Faktor zu berücksichtigen; denn obschon auch die Kunst implizit mit anderer Kunst, mit der umgebenden Kultur oder mit beidem kommuniziert, ist die Sprache zwingend auf einen gemeinsamen Wortschatz und eine Kommunikationsabsicht angewiesen. [...]

Wenn der Remix ein existierendes Bilder-Lexikon einsetzt, stützt er sich aber auch auf ein verbales Lexikon, und seine Fähigkeit, kritisch zu sein, sollte im Verhältnis zu seiner Eingebundenheit in eine Diskursgemeinschaft gemessen werden. Sofern der Remix allerdings überhaupt ein Vokabular verwendet, hat er auch das Potenzial, den Diskurs zu transformieren, insbesondere dank der Text- und Toneffekte sowie der Schichtungen, die digitale Technologien erlauben. Dieses transformatorische Potenzial wird in vielerlei Hinsicht blockiert, wenn wir auf tradierten Genres basierende Taxonomien aufstellen.

In *Recycled Images*, einem der frühen Bücher über Found Footage (1993), liefert William Wees scheinbar vielversprechende Kategorien, die es erlauben, verschiedene Arten von Remix-Videos zu gruppieren (vgl. Tabelle 1). Diese Kategorien sind aber auch beschränkt, insofern sie Werken, die mehr als eine Strategie einsetzen, nicht Rechnung zu tragen vermögen – etwa den Experimentalfilmen von Trinh Minh-ha oder Fan-Song-Videos. Überdies impliziert das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Realität (als dessen Referenz), dass bestimmte filmische Praktiken nicht medial vermittelt seien. Doch die Wahl von Filmmaterial, von Farbkorrekturprozessen, von Bildeinstellungen sowie die Montage sind allesamt ideologisch durchdrungene Aktivitäten.

Methode	Referenz	Typisches Genre	Ästhetische Tendenz
Kompilation	Realität	Dokumentarfilm	Realismus
Collage	Bild	Avantgarde-Film	Modernismus
Aneignung	Simulacrum	Musikvideo	Postmoderne

Tabelle 1 Arten der Found-Footage-Verwendung (basierend auf Wees 1993)

Ausmaß und Wesen des Video-Remix sind es jedenfalls aus zahlreichen Gründen wert, dokumentiert zu werden: um Praktiken der zeitgenössischen Kultur zu kontextualisieren; um Gegenstände festzuhalten, die zur Flüchtigkeit neigen und deshalb vom Vergessen bedroht sind; um ein kritisches Bewusstsein für das Potenzial semiotischer Manipulation in einer stark medial vermittelten Welt zu fördern. Doch solche Taxonomien bergen auch Risiken in sich: Sie haben das Potenzial, Individuen, Gruppen und Praktiken aus der Geschichte auszuschließen, und sie drohen, den Remix als eine Gattung festzuschreiben, die Genrekonventionen und große Er-

zählungen implizit hinterfragt. Damit schließen sie auch Möglichkeiten solcher Praktiken aus, insbesondere wenn sie den Remix durch die Brille bestehender Genres und Konventionen betrachten, die ihren eigenen kulturellen Ballast mit sich bringen. Zu guter Letzt halten diese Taxonomien oft an den ungleichen Machtstrukturen der zeitgenössischen Kultur fest.

2. Der Remix als Diskurs

Was bedeutet es, den Video-Remix als Sprechakt zu lesen, und inwiefern bietet diese Sichtweise eine differenziertere Beschreibung digitaler Gegenstände jeder Couleur bei gleichzeitiger Anerkennung der spezifischen Gemeinschaften, aus denen diese Texte jeweils hervorgehen? Was bringt es, den Remix als diskursiv zu betrachten, als aus Bedeutungseinheiten zusammengefügtes Argument, dessen Aussage größer ist als die ihrer Teile? Und wessen Interessen könnte diese Betrachtungsweise dienen? Zunächst kann uns die Auffassung des Remix als digitaler Sprechakt von Begriffen wie *Aneignung* und *Recycling* befreien, die das Primat einer ursprünglichen Autor*in oder eines Textoriginals suggerieren. Diese Sicht widersetzt sich den von den etablierten Medien begünstigten Hierarchien, die Anstrengungen von Fans zu einem zweitklassigen Diskursmodus des Amateurhaften und Trivialen erklären. Sprache kann schließlich nur Sprache sein, wenn sie von ihren Mitgliedern sowohl verstanden als auch verwendet wird. Dieser Ansatz kann daher Räume eröffnen für die Betrachtung von Gegenständen, die sich einfacher Kategorisierung entziehen und daher aus dem wachsenden Kanon ausgeschlossen werden. Allerdings bestehen etliche Hürden, die uns davon abhalten, den Remix als Diskurs zu betrachten, und ich meine, dass diese in den Werten und Annahmen einer Druckschriftkultur kodifiziert sind. Ein Blick auf die Ursprünge der druckbasierten Schriftkultur und die Wurzeln aktueller Diskurskonzepte verdeutlicht diese Hindernisse.

Das Konzept der sekundären Mündlichkeit im Werk von Walter Ong (1982) basiert auf seiner Nachzeichnung des Übergangs von der mündlichen zur schriftlichen Kultur und schließlich zur heutigen sekundären oder restlichen Mündlichkeit, die Züge von beiden kombiniert. Wenn wir Ongs Liste der Merkmale von Mündlichkeit betrachten, zeigen sich Überschneidungen mit dem Remix, auch dieser ist: «additive rather than subordinative; aggregative rather than analytic; redundant or <copious>; conservative or traditionalist; close to the human lifeworld; agonistically toned; empathetic and participatory rather than objectively distanced; homeostatic;

situational rather than abstract» (37–49). Doch Ongs Werk hat der Digitalforschung noch einiges mehr zu bieten. Namentlich seine Analyse von Homer und Platon offenbart die Wurzeln der aktuellen epistemologischen Grenzen zwischen den als faktisch und den als fiktiv geltenden Genres.

Kollektive Autorschaft und Formelhaftigkeit homerischer Epik sind nun nichts Neues, sondern zentral etwa für Janet Murrays (1997) Begriff des Cyberdramas. Doch zwischen Homer und aktuellen Konzeptionen kollektiv verfasster Erzählungen (oder Digital Storytelling, wie diese Form zunehmend genannt wird) besteht ein weitaus loserer Zusammenhang als bisher behauptet. Milman Parrys Forschung zu den erhaltenen homerischen Texten hat in den 1930er-Jahren die vorherrschende Sicht von Homer als Genie, der im Alleingang Meisterwerke wie die *Ilias* und die *Odyssee* schuf, zerschlagen. Allerdings wurde erst rund 30 Jahre später auf Parrys Werk aufgebaut, als Albert Lord dessen Homer-Recherchen erweiterte, um ihre Bedeutung für Performance und Literatur einzubeziehen, und als Eric Havelock, der häufig mit Ong zusammengearbeitet hatte, sie zur Erforschung von Sprache und Schriftlichkeit heranzog.

Der unterschiedliche Zugang führt zu ebenso unterschiedlichen Schlüssen bezüglich der Grenzen zwischen Literatur und Rhetorik. Parrys sorgfältige Analyse der *Odyssee* und der *Ilias* offenbarte deren höchst formelhaften Charakter. Wie Ong darlegt: «The meaning of the Greek term «rhapsodize», *rhapsoidein*, «to stitch song together», became ominous: Homer stitched together prefabricated parts. Instead of a creator, you had an assembly line worker» (1982, 22). Hier wird unmittelbar ersichtlich, dass die heutige Konnotation von *Rhapsodie* weitaus romantischer und poetischer ist als ihre ursprüngliche Bedeutung; tatsächlich evoziert diese Sicht der Rhapsodie das Nähen und dessen Analogie zur Filmmontage sowie zum Remix (wo Clips quasi zusammengenäht werden) – alles Unterfangen, die traditionellerweise nicht als besonders kreativ gelten. In diskursiver Hinsicht hingegen sind diese vorgefertigten Bauteile notwendig, wenn man Wissen mündlich überliefern will; denn um sich daran zu erinnern und um es an andere weiterzugeben, muss es wiederholt werden, und entsprechend ist formelhaftes Denken «essential for wisdom and effective administration» (ibid., 24).

So gesehen gehörte das homerische Epos nicht zur Unterhaltung, sondern zur Staatsführung. Zudem veränderten sich die vorgefertigten Teile über die Jahrhunderte und mit jeder Nacherzählung ein wenig, und so sind die *Ilias* und die *Odyssee* bei genauer Betrachtung ein Flickwerk von «early and late Aeolic and Ionic peculiarities» (ibid., 23). Deren Formen verfestigt-

ten sich in den Jahrhunderten nach der Erfindung des griechischen Alphabets im Zuge ihrer Niederschrift. Es wäre daher verfehlt, die homerische Dichtung mit der heutigen Auffassung von Literatur, die von der Rhetorik abgegrenzt wird, gleichzusetzen. In homerischen Zeiten existierte diese Unterscheidung nicht. Und ebenso fehlgeleitet wäre es, die kollektive Autorschaft als eine Art demokratische Crowdsourcing-Praxis anzusehen, die sich viele vom digitalen Raum erhoffen. Die Änderungen an *Odyssee* und *Ilias* erfolgten über Jahrhunderte hinweg, wie ihre Vermischung von alphabetischen Konventionen belegt; diese gemischten Formulierungen entstanden nicht etwa durch alltäglichen Sprachgebrauch, wie bei Redewendungen der Fall, sondern wurden von den wenigen bewerkstelligt, die über das Mittel der Schrift verfügten: Dichtern und Schreibern, die im Auftrag der herrschenden Klassen arbeiteten. In dieser Hinsicht handelte es sich bei den Epen Homers um ein Übermittlungsmedium: Es konnte nicht befragt, sondern lediglich konsumiert werden.

Vergleichbar ist Platon dafür bekannt, dass er Dichter aus seiner idealen Republik verbannte und die Schrift verachtete. Zu Ersterem beziehen sich Wissenschaftler*innen auf Passagen aus Platons *Politeia*, zu Letzterem auf *Phaidros* und den *Siebten Brief*. So postuliert etwa Janet Murray in *Hamlet on the Holodeck* (1997), Platons Kritik an Homer sei lediglich eine Veranschaulichung der beständigen Angst angesichts «every powerful new representational technology». Entsprechend bemerkt sie:

We hear versions of the same terror in the biblical injunction against worshipping graven images; in the Homeric depiction of the alluring Sirens' songs, drawing sailors to their death; and in Plato's banishing of the poet from his republic. (ibid., 18)

Mit Bezug auf Parry und Lord führt sie weiter aus:

A stirring narrative in any medium can be experienced as a virtual reality because our brains are programmed to tune into stories with an intensity that can obliterate the world around us. This siren power of narrative is what made Plato distrust the poets as a threat to the Republic. (ibid., 98)

Laut Murray graute es Platon also schlicht vor der Erzählung und ihrer immersiven Eigenschaft. Diese Auffassung erlaubt es ihr, das Cyberdrama als bloße Weiterführung älterer Literaturformen sowie eines universellen

menschlichen Bedürfnisses nach Geschichten zu propagieren. Doch wenn auch aktuelle Lesarten antiker Texte zwangsläufig etwas anachronistisch anmuten, lassen sich gewisse Fakten nur schwer bestreiten. Dazu zählt, dass die mündliche Struktur des homerischen Epos – weit davon entfernt, eine neue Ausdrucksform zu sein – zu Platons Zeit bereits Jahrhunderte alt war. Wie Ongs Arbeit belegt, waren es in Wirklichkeit die Tropen mündlicher Sprache, die seit der Erfindung des Alphabets nicht mehr als noetisch funktionierten (d. h. als zur Gedankenwelt oder zur Verstandeskraft gehörig); stattdessen machten sie auf sich selbst als vermittelt und dogmatisch aufmerksam. Tatsächlich wurden diese Epen mit ihrer Niederschrift im Grunde obsolet. Ihre Formen und die dazugehörige Ikonografie, die für den mündlichen Vortrag so nützlich waren, erschienen nunmehr, da die Wiederholung nicht mehr dienlich war, überflüssig und vulgär.

So gesehen war Platons Spott gegenüber Homer in Wirklichkeit ein Angriff auf die veralteten und kontraproduktiven Strukturen der Wissensvermittlung durch mündliche Epen, weil deren Mythos die Aneignung von echtem Wissen blockierte, statt sie zu begünstigen. Die Klage galt nicht der Erzählung an sich, sondern eher einem unterlegenen und wirkungslosen Beispiel der Externalisierung von Wissen in einer statischen Form. Für Platon entstand Weisheit in einem dialogischen Prozess und nicht, indem man schlichtweg einen Text absorbierte, dessen Wahrheitsgehalt sich keiner Befragung unterwerfen ließ. Diese Sichtweise wird bestärkt von Platons berüchtigtem Angriff auf die Schrift, den es allerdings zu relativieren gilt, weil er *schriftlich* erfolgte – und, wie man hinzufügen müsste, noch dazu in oft poetischer Diktion.

Platons über 30 Dialoge sind keine getreuen Wiedergaben tatsächlicher Gespräche, sondern sie dienten als epistemologische und pädagogische Leitfäden, die Gebrauch machten von der Stimme Sokrates', Platons Lehrer. Der *Phaidros*, einer der berühmtesten der sokratischen Dialoge, wird präsentiert als Mitschrift eines Gesprächs zwischen Sokrates und seinem häufigen Gesprächspartner Phaidros, während die beiden durch die Landschaft am Stadtrand von Athen spazieren. Das Gespräch ist offensichtlich dramatisiert, mit namentlich erwähnten Figuren, wobei es keinen Erzähler gibt, der eingreift oder im Gespräch vermittelt. Phaidros hat gerade einer Rede über das Wesen der Liebe zugehört, was eine Diskussion über Wissen, Lernen und Weisheit entfacht. Als sich das Gespräch der Schrift zuwendet, bemerkt Sokrates:

Denn dies Bedenkliche, Phaidros, haftet doch an der Schrift, und darin gleicht sie in Wahrheit der Malerei. Auch deren Werke stehen doch da wie lebendige, wenn du sie aber etwas fragst, so schweigen sie stolz. (Platon 1963, 60, 34)

Wie wir dieser Passage entnehmen können, gilt die Klage weniger der Schrift an sich als der Unvollständigkeit der Repräsentation, verstärkt noch durch die Unmöglichkeit, dem Text antworten zu können, ihm ein Gesprächspartner zu sein. Man hat schlichtweg zu akzeptieren, was der Text sagt, ohne Einblick zu haben in den Entstehungsprozess, durch den er zur Wahrheit gelangt, und ohne die Glaubwürdigkeit des Autors beurteilen zu können. Dieser Prozess war für Platon von großer Bedeutung, da echte Weisheit für ihn tiefer ging als ihre Externalisierung in Sprache, Schrift oder Bild. Mit anderen Worten: Die Mängel jeder Darstellungsform lassen sich mildern durch die Möglichkeit, sie zu hinterfragen, mit ihnen zu interagieren und Aussagen bewerten zu können. Wären diese Texte interaktiv gewesen, gäbe es kaum Gründe anzunehmen, dass Platon sie nicht auch als pädagogisch betrachtet hätte. Tatsächlich hat Platon selbst sehr viel geschrieben, und vielleicht war das Benennen der Gesprächspartner in seinen Dialogen eine frühe Form des Zitierens. Überdies von Interesse ist die Analogie zur Malerei, nicht zuletzt, weil visuelle Texte bis vor Kurzem nicht-dialogisch waren. Heute, in der digitalen Konversation aber wird der*die Remixer*in Gesprächspartner*in – und zwar eine*r, der*die die formalen Grenzen einer Druckschriftkultur zu hinterfragen und den Schaffensprozess bloßzustellen vermag.

3. Das digitale Argument

Mir geht es nicht darum, die sokratischen Dialoge hochzuhalten, die zum einen formelhaft sind (u. a. indem sie sich auf Syllogismen stützen) und die zum anderen einer ungleichen Klassengesellschaft entspringen. Doch angesichts dessen, dass platonische und aristotelische Konzepte die zeitgenössische westliche Kultur durchdringen, ist deren Untersuchung zentral, wenn man verstehen will, wie diese Durchdringung zustande kam und wie die Konzepte in ihrer Übersetzung im Laufe der Zeit variierten. Platons Schüler Aristoteles hat eine Taxonomie des Arguments erstellt; die Spuren dieses Unternehmens begleiten uns bis heute, insbesondere im akademischen Diskurs mit seiner thesengesteuerten Prosa. Allerdings tendieren moderne Auffassungen des Arguments dazu, die aristotelischen Konzepte

von Pathos (Emotion) und Ethos (Glaubwürdigkeit) auszublenden, die sich mit dem Logos (Logik) zum Argument verbinden.

Fast alle akademischen Texte stellen auf das Rationale ab und ignorieren das Affektive. Die sophistische Rhetorik hingegen hat in der Rhetoriktheorie eine Renaissance erlebt, insbesondere seit den Kulturkriegen des späten 20. Jahrhunderts. Diese Arbeiten hinterfragen den Logozentrismus des akademischen Arguments sowie die Annahme von Objektivität, die darüber zu einem komplexen Konzept wird, und sie legen Wert auf Pathos wie Ethos (Vitanza 1994; Jarrett 1998). Und wenn auch aktuelle Auffassungen des Arguments eingeschränkt anmuten und die hierarchischen Strukturen der meisten schriftlichen Argumentationen nicht perfekt auf die vielschichtigen Texte des Remix übertragbar sind, lässt sich diese künstlerische Praxis meiner Ansicht nach am besten als digitales Argument beschreiben. Ich verwende den Begriff *digitales Argument* teilweise strategisch; das Argumentieren ist zentral für die akademische Arbeit, und entsprechend stößt der Begriff in wissenschaftlichen Kreisen auf Resonanz. Der Remix kann ein wissenschaftliches Unterfangen sein: Er zitiert, er synthetisiert und er konfrontiert seine Quellen miteinander. Der Begriff des Arguments konnotiert auch das dialogische Wesen der Kommunikation, das nicht an Sprache oder Schrift gebunden ist, und von daher kann das digitale Argument seine Eigenschaften über das Schreiben mit Wörtern hinaus auf das Schreiben mit Tönen und Bildern ausweiten. Das digitale Argument ist die Verkörperung eines Sprechakts. Auch wenn das Wort *Argument* im allgemeinen Sprachgebrauch so etwas wie Polemik konnotiert, so gibt es doch viele Formen des Arguments, der Begriff ist nicht einschränkend, und er kann helfen, die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion einzureißen. Ein Gedicht kann ebenso ein Argument sein wie eine Erzählung, beide mit ihren je eigenen rhetorischen Strategien. Zudem kann die Sicht des Remix als digitales Argument in die Copyright- und Zitatrecht-Thematik eingreifen, insbesondere wenn wir die Verwendung von Quellenmaterial im Remix als Zitat betrachten – eine Art Beleg, der notwendig ist, um eine Aussage machen zu können.

Allerdings sind Worte zur Untersuchung der außertextuellen Register des Remix unzureichend, hier sollte man also vorsichtig vorgehen. Um einige der Tücken bei der Übertragung aktueller Konzepte des Arguments auf den digitalen Raum zu vermeiden, scheint mir die Toulmin-Methode zur Analyse des praktischen Arguments ein produktives Instrumentarium für die Remix-Lektüre: Es ist umfassend genug, um hinreichenden Erklärungswert zu besitzen, aber auch offen genug, um weitere Nuancierung zu erlauben. Stephen Toulmin (1958) schuf dieses Modell, weil er davon über-

zeugt war, dass absolutistische oder theoretische Modelle des Arguments schwer anzuwenden seien. Toulmins Modell beinhaltet mehrere Elemente: Behauptung [*claim*], Begründungen [*grounds*], Schlussregel [*warrant*], Stützung [*backing*], Gegenargumente [*rebuttal*] und Modaloperatoren [*qualifiers*].* Ich schlage eine modifizierte Version des Modells vor, weil ich meine, dass der Remix eine Behauptung oder mehrere Behauptungen enthält, die von Beweismaterial gestützt werden. Dies ist nun keine streng formale Methode, da erst die Kenntnis einer spezifischen Diskursgemeinschaft es ermöglicht, die Wirksamkeit des Beweismaterials einzuschätzen. Unter diesem Aspekt kann das Ethos des Remix bewertet werden. Die Lektüre des Remix als digitales Argument lässt uns formale Grenzen hinterfragen und auch aktuelle Genrekonventionen sowie Begriffe von Fakt und Fiktion durchleuchten, und sie erkennt dabei an, dass all diese Werke medial vermittelt sind. In der Tat evoziert die Bezeichnung *medial* quasi-juristische Begriffe wie *Mediation*, deren Zweck es ist, zwei Parteien zusammenzubringen. Die Medienlandschaft quillt schier über von Behauptungen und Beweismaterial, die sich so auf bislang wenig übliche Weisen in neuen Formen des Zusammenspiels anwenden lassen.

Um diese Theorie des Remix als digitales Argument in Gang zu setzen, untersuche ich zwei Werke, die sich einer Analyse mittels bisheriger medienwissenschaftlicher Remix-Theorien entziehen. Obwohl meine Beispiele auf den ersten Blick grundverschieden erscheinen mögen, sind es zwei gleichermaßen fesselnde Diskurstücke, die eine eingehende Betrachtung verdienen. Ich hoffe, dass diese Analyse einen Raum eröffnen möge für allzu häufig unterdrückte Stimmen, auch und gerade indem sie das digitale Vokabular erweitert, aus dem der Remix schöpfen kann, was wiederum dazu beitragen könnte, das diskursive Spielfeld zu ebnet. Ich sehe dies als ersten Vorstoß, auf dem sich im Laufe einer voranschreitenden Diskussion differenzierter und nuancierter aufbauen ließe. [...]

Mein erstes Beispiel aus dem Jahr 1965 ist ein Remix von Santiago Alvarez, dem kubanischen Found-Footage-Filmemacher, der Castros Regime unterstützte. «Now!»¹ verwendet Aufnahmen von US-amerikanischen Rassenunruhen, rhythmisch zusammengeschnitten zu Musik und orchestriert zum titelgebenden Song von Lena Horne, der bemerkenswerten Sängerin,

* [Anm. d. Übers.:] Die deutschen Begriffe folgen der deutschen Übersetzung, Toulmin 1996.

1 <https://youtu.be/HdJ55btCKG8>

die als lautstarke Bürgerrechtsaktivistin von Hollywood auf die schwarze Liste gesetzt wurde. Der Song «Now!» ist selbst ein Remix. Horne singt ihn zur Melodie des hebräischen Volkslieds «Hava Nagila», ändert aber den Text zu einem vernichtenden Kommentar über die amerikanischen Rassenbeziehungen; der Text suggeriert, dass sich die Gründungsväter heute wohl von ihrem Vermächtnis distanzieren würden. Da der Song in den USA verboten war, verstärkt er Alvarez' Anklage einer Regierung, deren ständige Kritik an Gewaltregimes einhergeht mit der Unterdrückung der Stimmen und Körper der eigenen Bürger*innen, deren Verbrechen es ist, schwarz zu sein.

Now! eröffnet mit Standbildern von Martin Luther King Jr. bei einem Treffen mit Lyndon Johnson. Es folgt eine Überblendung zu Aufnahmen aus der Perspektive von Polizisten in Kampfausrüstung, die durch die Straßen hetzen, um einen Protest aufzulösen. Als der Song bei der Zeile «We want action now» ankommt, sehen wir, welche Art von «Action» gerade stattfindet: Standbilder zeigen, wie die Polizei mit Gewalt gegen schwarze Demonstrant*innen vorgeht, wobei diese als bewegungslose Körper dargestellt werden, entweder weil sie verletzt am Boden liegen oder indem sie sich im friedlichen Protest selber ruhigstellen. Niemand kämpft oder widersetzt sich, man versäumt schlicht zu handeln und erschläft. Eingestreut zwischen diese Aufnahmen sind Fotos vom Ku-Klux-Klan, einer Nazi-Versammlung und der Statue von Abraham Lincoln. Die Bilder der Misshandlung weichen schließlich Bildern der Kraft der Demonstrant*innen, die vereinte Hände und entschlossene Gesichter betonen. Das fünfminütige Werk endet mit dem von Schüssen getippten Wort «NOW», die Einschusslöcher der Kugeln ergeben die gepunkteten Buchstaben. Obgleich dieser Film in der heutigen raffinierten Medienkultur plump wirken mag, ist sein Thema wichtiger denn je. Die gesellschaftlichen Machtunterschiede sind gravierend, und der Zugang zu und die Kontrolle über das Feld der Repräsentation ist ein entscheidender Mechanismus für jede Art von befreiendem Potenzial.

Now! verwendet sowohl den Song als auch die Bilder als Beweismaterial, um seine Behauptung von der Scheinheiligkeit des politischen Systems der USA im Allgemeinen und Präsident Lyndon B. Johnson im Speziellen zu stützen. Der Film reiht sich in ähnliche Projekte von Alvarez ein; Johnson tritt in Alvarez' Werk wiederholt auf, und Alvarez beschuldigte die Johnson-Administration im Zusammenhang mit den Attentaten auf Martin Luther King Jr., John F. Kennedy und Robert Kennedy. Die Remixe von Alvarez hielten sich nicht an Konventionen zur Filmlänge: Denken wir

an den 18-minütigen LBJ (Kuba 1968), den 38-minütigen HANOI, MARTES 13 (EIN TAG IN VIETNAM – HANOI, DIENSTAG DER 13.) (Kuba 1968) oder den 25-minütigen 79 PRIMAVERAS (LENZE, Kuba 1969). Ohnehin sah sich Alvarez als Nachrichten-Pamphletist und nicht als Filmmacher (Malcolm 1999). Seine Diskursgemeinschaft umfasst Octavio Getino und Fernando E. Solanas, Begründer eines «Dritten Kinos» (auch als Kino der Dritten Welt bekannt), eine Gruppe, deren Found-Footage-Filmschaffen von ökonomischen wie von ideologischen Anliegen motiviert war. Ihre Remixe von Filmmaterial dienten dazu, den Kolonialismus in Lateinamerika anzuprangern und sich dominanten Hollywood-Genres entgegenzusetzen. Mit ihren filmpolitischen Manifesten «Für ein Drittes Kino» (Solanas/Getino) und «Die Ästhetik des Hungers» (Rocha) erweiterten sie ihre Filmpraxis. [...]

4. Digitales Argument plus Voice-over

Insofern ich Konventionen des geschriebenen Arguments mit filmischen vergleichen will, ist es schwierig, Ton und Bild mithilfe von Worten zu untersuchen, da sie unterschiedliche Register der Bedeutungsproduktion besetzen. Die vielfältigen Komponenten des Remix formulieren verschiedene und sich überlappende Behauptungen, die sich schwerlich mit Worten allein diskutieren lassen. Dieses Problem wird durch das Fehlen passender Werkzeuge verstärkt, was die Analyse besonders schwerfällig macht, denn digitale Plattformen neigen dazu, entweder medien- oder aber textfreundlich zu sein – selten sind sie beides. Abgesehen davon führen diese Vergleiche auch kulturellen Ballast mit sich, insbesondere in akademischen Kreisen: Die Register von Bild und Ton werden ausschließlich der Domäne des Ausdrucks und des Kreativen zugeordnet, während Worte als optimales Instrument kritischer Tätigkeit gelten. Rick Altman (1992) beispielsweise legt dar, wie der Ton in der Filmtheorie vernachlässigt worden sei und fügt an: «the complexity of the cinema experience derives from [its] ability to serve as the intersection of a variety of discourses». Und auch wenn diese Diskurse denselben Raum einnehmen: «[they] commonly hide one another». Deshalb enthülle ein Film erst im Laufe wiederholter Sichtung allmählich Teile jedes dieser Diskurse (ibid., 10).

Obwohl sich das geforderte wiederholte Sichten heutzutage mit beispielloser Leichtigkeit bewerkstelligen lässt, bleibt der Ton in Diskussionen zum Remix immer noch weitgehend ausgespart. Doch der Ton, zentral bereits für Kino und Fernsehen, ist im Remix umso wichtiger, da er häufig

als Leim dient, der die disparaten Clips zusammenhält. Now! demonstriert dies hervorragend; es sind die Songs, die den Bildern eine Art Kohärenz geben. Vermutlich ist es kein Zufall, dass eine der Pionierinnen der Filmmontage mehrere Jahre als Tonmeisterin tätig war. Dede Allen, die erste in einer Hollywood-Produktion einzeln genannte Cutterin, beschritt neue Wege, als sie den Soundtrack einer Szene in die Bilder der nächsten hinein verlängerte (Block 2010), eine Praxis, die mittlerweile weit verbreitet ist. Ob mittels Filmmusik oder Voice-over, der überlappende Ton näht die Handlung zusammen. Eine Erweiterung dieser Praxis ist bestimmend für mein nächstes Remix-Beispiel.

In *THE QUEER CARRIE PROJECT* (2008) verwertet Elisa Kreisinger die Voice-over-Erzählung der Fernsehserie *SEX AND THE CITY* (1998–2004). Indem sie diese mit Segmenten aus verschiedenen Episoden paart, schafft sie eine Gegenerzählung, in der die vier Hauptfiguren die heteronormativen Erwartungen an ihr Leben für unhaltbar befinden und sich als homosexuell outen (Kreisinger 2009).^{*} Kreisinger arbeitet ausschließlich mit Material aus der Serie, ohne zusätzliche Töne oder Bilder, und schafft eine nahezu nahtlose Story, die sie als «queer positive» bezeichnet. Das komplette Umgestalten einer Erzählung auf diese Weise steht im Zentrum des Remix als subversive und widerständige Praxis, die in die Hollywood-Maschine eingreift und die Konstruktionsform der großen Medien verkompliziert.

Meine erste Reaktion auf dieses Werk war allerdings ambivalent. Ich sah es eher als «queer negative» denn als «queer positive», weil diese Frauen erst Frauen wählen, nachdem sie in Beziehungen mit Männern gescheitert sind. Carrie und ihre Crew entscheiden sich nicht für Frauen, weil sie Frauen lieben, sondern weil sie Männer nicht lieben. Dies stärkt die dominanten Strukturen der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern: Frauen sind minderwertig, und die Heterosexualität obsiegt. Ich hatte widersprüchliche Gefühle zu dieser Reaktion, also diskutierte ich sie mit Kreisinger. Sie schlug vor, den ersten Clip jener Sequenz in *QUEER CARRIE* näher anzusehen, als Carrie von einer anderen Frau Anerkennung für ihre Arbeit erhält. Und tatsächlich – nach wiederholter Sichtung schätzte und bewunderte ich die Art, wie *QUEER CARRIE* ein Treffen mit einer Rivalin in ein Ereignis umwandelt, das eine Affäre mit einer anderen Frau entfacht – mit einer Frau, die ebenso fähig ist wie sie, die ihre Arbeit respektiert und zugleich ihr Aussehen wahrnimmt. Was kann frau sich von einer Partnerin mehr

* [Anm.d.Hg.:] Vgl. auch Kreisinger 2015, in dem sie ihre Remix-Praxis von Fernsehserien darlegt.

wünschen? Die Leistung ist noch eindrücklicher, weil Carrie das Treffen in der Originalszene unter einem falschen Vorwand arrangiert. Sie täuscht ein Buchprojekt vor, um eine Verlegerin zu treffen – die Ex-Frau von Mr. Big, wie Carries Freund treffend genannt wird – und sich ein Bild von ihrer Konkurrenz machen zu können. Sie ist von Minderwertigkeitsgefühlen getrieben, weil sich Big seit Jahren jeder Bindung verweigert; Carrie hat dies darauf zurückgeführt, dass er nicht der «Heiratstyp» sei, nur um dann herauszufinden, dass er bereits einmal verheiratet war. Im Quellenmaterial kommt dieses von der zeitgenössischen US-Kultur begünstigte, gestörte Wettbewerbsverhalten, das Frauen anspornt, um den großen Preis – den Mann – zu kämpfen, deutlich zum Ausdruck.

Genau das ist Kreisingers Punkt. Wie sie in der Einleitung zum Projekt festhält: «The original show appropriated the language of radical feminist politics only to retell old patriarchal fairy tales.» Und exakt diese Facette der Serie untergräbt QUEER CARRIE. Kreisinger weiter: «While it may have taken 6 years to complain about men, by minute 2 of the remix they've done something about it.» Anstatt sich lediglich zu beklagen, übernehmen die Figures in QUEER CARRIE Verantwortung für ihre eigene Sexualität und für ihr Leben, so wie Kreisinger die Kontrolle über die Töne und Bilder der Protagonistinnen übernimmt und sie ihrem Willen unterwirft – «bending them to her will» (Coppa 2008, 2.19). Ich war nie ein Fan von SEX AND THE CITY, aber ich bin ganz klar ein Fan von QUEER CARRIE.

Meine erste Reaktion – und es war wirklich mehr eine Reaktion als eine eingehende, auf textuellen Belegen basierende Analyse – war falsch, weil sie die formalen Elemente des Remix nicht beachtete. Meine Lektüre stützte sich auf das indexikalische Verhältnis des Remix zum Leben, anstatt QUEER CARRIE als Aussage zu betrachten, die innerhalb der Grenzen der Originalserie SEX AND THE CITY getroffen wird. Der Schlüssel zu dieser letztgenannten Lektüre liegt in den Registern von Ton und Bild und in der Dominanz des Tons über die Bilder. Die Aussage wird im mündlichen Register getroffen, und die Bilder liefern unterstützendes Beweismaterial, indem sie das Voice-over illustrieren. Wie bei Now! ließe sich eine solche Lektüre mit den verfügbaren Remix-Taxonomien schwer nachvollziehen; doch wenn wir den Remix als digitales Argument betrachten, erweisen sich Aussage und Beweismaterial als weitaus offenkundiger. [...]

Diese Untersuchung der formalen Aspekte von QUEER CARRIE wird zu einer wertvollen Lektion in Medienkompetenz. In der heutigen, stark medial vermittelten Welt ist es eine dringend notwendige Fertigkeit zu verstehen,



2a-c SEX AND THE REMIX (QUEERING SEX AND THE CITY) Season 1
(Elisa Kreisinger, USA 2008)

wie die Struktur dieses Remix die Narration der Serie einsetzt. Es ist dieselbe Struktur, die oft in Nachrichtensendungen und im Dokumentarfilm verwendet wird. Diese «realen» Produktionen haben den hohen Produktionsaufwand, das konstruierte Drama und die Handlungsbögen der Unterhaltung übernommen, während Serien wie *SEX AND THE CITY* journalistische Mittel wie das Voice-over einsetzen (kein Wunder, dass Carrie in der Serie eine Zeitungskolumnistin ist). Diese Paarung von Voice-over und Found Footage ist eine gängige Praxis in Nachrichtensendungen und Dokumentarfilmen, in denen Archivaufnahmen verwendet werden, um die Erzählung zu illustrieren. Der jüngste Erfolg von großen Kinodokumentarfilmen geht einher mit einer alarmierten öffentlichen Debatte über die Form und deren Potenzial, falsche Informationen verbreiten zu können. Eine Lektüre des Remix als digitales Argument offenbart das konstruierte Wesen all dieser Formen, ob fiktiv oder faktisch, und lehrt uns, alle medial vermittelten Texte kritisch und skeptisch zu lesen. Auch wenn wir uns für versiert halten im Umgang mit Medien und ihrer Wirkung, sind doch anhaltende Anstrengungen erforderlich, um ihre Komplexität zu verstehen. Wenn wir gezwungen sind, die rhetorischen Möglichkeiten der Medienproduktion strukturell anzugehen, so erscheint mir das als einer der besten Wege, unser kritisches Denken zu fördern.

5. Fazit

Den Remix als digitales Argument zu betrachten hat viele Vorteile. Erstens bekräftigt die bisherige Remix-Theorie im Endeffekt den Amateur/Profi-Dualismus, der einerseits den Remix des Fans vom politischen Remix-Video unterscheidet und andererseits den Remix als rein künstlerisches Unterfangen betrachtet. Dies trivialisiert den Amateur und wertschätzt den Profi, während der Akzent auf Individuen anstatt auf Diskursgemeinschaften gelegt wird. Zweitens ist eine rhetorisch stichhaltige Lektüre auf vielen verschiedenen Ebenen wertvoll und trägt zur Medienkompetenz bei, auch wenn ich damit keineswegs behaupten will, dass es eine einzige korrekte Lektüre irgendeines Textes gibt. Wenn wir den Remix als digitales Argument lesen, können wir Fan-Videos auf produktivere Weise mit anderen subversiven Praktiken verbinden, welche die großen Erzählungen unserer Zeit – die tradierten Genres, die unseren Zugang zu Wissen diktieren – hinterfragen. Wir können die Gültigkeit der Informationen, die von allen Medien präsentiert werden, besser einschätzen, wenn wir sie als Argumen-

te mit Aussagen und Beweismaterial lesen – insbesondere bei Medien, die vorgeben, faktische Informationen zu vermitteln, wie etwa Nachrichtensendungen und Dokumentarfilme.

Die heutige Medienlandschaft reflektiert und festigt gleichzeitig die sozio-ökonomische Ungleichheit unserer Welt; indem wir den Remix als digitalen Sprechakt lesen, anstatt ihn einem bestehenden Genre zuzuordnen, vermeiden wir, dass der digitale Diskursraum jene Dualismen begünstigt, die bestehenden Genrekonventionen anhaften. Sprache ist Macht. Progressive Schreibwissenschaftler*innen argumentieren seit langem, dass in einer von sozialem, kulturellem und politischem Ungleichgewicht gekennzeichneten Welt, in der Sprache und Dialekte Klassenunterschiede aufrechterhalten, keine politisch neutrale Verwendung von Standard Written English möglich ist, ebenso wie es unmöglich ist, ein Bild für einen Remix auszuwählen, ohne sich in einen ideologischen Apparat einzugliedern. Doch alphabetische Schreibpraktiken entstanden schrittweise, im Gegensatz zu den Praktiken und Normen, die von jenen übernommen wurden, die digitale Argumente vorbringen. Mit dem Remix haben wir die Chance, am semiotischen Privileg zu rütteln, indem wir das entstehende Diskursfeld so gestalten, dass es eine gerechte, pluralistische Kultur besser reflektiert.

Wie Gunther Kress (1999) argumentiert, ist die Kritik in Zeiten des radikalen technologischen Wandels keine zentrale akademische Aktivität; Kritik ist immer noch nötig, aber Wissenschaftler*innen müssen mehr tun, als lediglich als Kritiker*innen zu agieren. Sie müssen die Kultur aktiv mitgestalten und sie transformieren. Wer Videos rippt, bearbeitet und rendert, wird zur Sprecher*in des entsprechenden Diskurses und kann eingreifen und dessen Wahrheitsanspruch anfechten. Die Praxis des Remix kann transformatorisch sein, doch die Theorie und Geschichte des Remix ist immer noch Sache des geschriebenen Textes. Deshalb ist Achtsamkeit beim Benennen und Theoretisieren zentral, denn auch diese Handlungen gestalten das digitale Diskursfeld und bestimmen, wessen Geschichten erzählt werden und wer befugt ist zu sprechen. Bevor wir also ein Genre wie den Remix, dessen diskursives Gelände noch nicht verfestigt ist, zementieren, sollten wir die formalen Grenzen zwischen Fakt und Fiktion auflösen und den Remix als digitales Argument lesen, dessen Komponenten im selben Diskursraum existieren und dasselbe Feld der Darstellung besetzen.

Zu den interessantesten Aspekten des Remix gehört seine Tendenz, das dominante Diskursfeld und seine tradierten Genres zu unterwandern: Hollywoodfilme, das Fernsehen, Dokumentarfilme, Journalismus, Ethnografie. Der Remix legt das konstruierte Wesen des Originals offen und macht

zudem auf seine eigene Konstruktion aufmerksam. Dies gilt für Genres, welche Realität abbilden wollen, ebenso wie für jene, die keinen solchen Anspruch erheben. Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, die schon seit den Zeiten von Homer und Platon problematisch sind, lösen sich in den digitalen Medien weiter auf. Unsere Lektüren dieser Medien müssen dies ebenfalls tun.

Aus dem Amerikanischen von Susie Trenka

Literatur

- Altman, Rick (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge.
- Arthur, Paul (1999) The Status of Found Footage. In: *Spectator* 20,1, S. 57–69.
- Baron, Dennis (1999) From Pencils to Pixels. In: *Passion, Pedagogies, and 21st Century Technologies*. Hg. v. Cynthia Selfe & Gail Hawisher. Logan: Utah Valley State Press, S. 15–33.
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Block, Melissa (2010) The Legacy of Film Editor Dede Allen. In: *National Public Radio* [<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=126115019> (letzter Zugriff am 16.04.2020)].
- Coppa, Francesca (2008) Women, STAR TREK, and the Early Development of Fannish Vidding. In: *Transformative Works and Cultures*, DOI:10.3983/twc.2008.0044.
- Horwatt, Eli (2009) A Taxonomy of Digital Video Remixing: Contemporary Found Footage Practice on the Internet. In: *Scope*, 15 [<https://www.nottingham.ac.uk/scope/issues/2009/october-issue-15.aspx> (letzter Zugriff am 16.04.2020)].
- Jarrett, Susan (1998) *Rereading the Sophists: Classical Rhetoric Refigured*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kreisinger, Elisa (2009) Sex and the Remix: Queering Sex and the City [Blogeintrag v. 16. Oktober] [<https://elisakreisinger.wordpress.com/2009/10/16/sex-and-the-remix-queering-sex-and-the-city/>] (letzter Zugriff am 10.05.2020)].
- (2015) Remixing the Remix. In: *The Routledge Companion to Remix Studies*. Hg. v. Eduardo Navas, Owen Gallagher & xtine burrough. New York/London: Routledge, S. 480–486.
- Kress, Gunther (1999) English at the Crossroads: Rethinking Curricula of

- Communication in the Context of a Turn to the Visual. In: *Passion, Pedagogies, and 21st Century Technologies*. Hg. v. Cynthia Selfe & Gail Hawisher. Logan: Utah Valley State Press, S. 66–88.
- Malcolm, Derek (1999) Santiago Alvarez: LBJ. In: *Guardian* v. 17. Juni [<http://www.guardian.co.uk/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm> (letzter Zugriff am 16.04.2020)].
- Minh-ha, Trinh (1992) *Framer Framed*. New York: Routledge.
- Murray, Janet (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Navas, Eduardo (o.J.) Remix Defined. In: *Remix Theory* [http://remixtheory.net/?page_id=3 (letzter Zugriff am 16.04.2020)].
- Ong, Walter (1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge.
- Platon (1963) *Phaidros oder vom Schönen*. Übertr. und eingel. v. Kurt Hildebrand. Stuttgart: Reclam.
- Rocha, Glauber (1997) The Aesthetics of Hunger. In: *New Latin American Cinema*. Hg. v. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State University Press, S. 59–61.
- Solanas, Fernando / Getino, Octavio (1976) Für ein drittes Kino [1969]. In: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. Hg. v. Peter B. Schumann. München: Hanser, S. 9–19.
- Toulmin, Stephen (1958) *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press. [dt. als: *Der Gebrauch von Argumenten*. Weinheim: Beltz/Athenäum 1996.]
- Vitanza, Victor (Hg.) (1994) *Writing Histories of Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Wees, William (1993) *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.