

Eckart Voigts

Florian Mundhenke, Fernando Ramos Arenas, Thomas Wilke (Hg.): Mashups: Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.3.5982>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Voigts, Eckart: Florian Mundhenke, Fernando Ramos Arenas, Thomas Wilke (Hg.): Mashups: Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.3.5982>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Medien/Kultur

Florian Mundhenke, Fernando Ramos Arenas, Thomas Wilke (Hg.): **Mashups: Neue Praktiken und Ästhetiken in populären Medienkulturen**

Wiesbaden: Springer 2015, 280 S., ISBN 9783658057527, EUR 44,99

Nachdem Lawrence Lessig vor mehr als 15 Jahren bereits die *read-write-* und *remix-culture* ausgerufen hatte (vgl. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury Academic, 2008), sind vor allem unter den Stichworten ‚Mashup‘ und ‚Remix‘ einige interessante Veröffentlichungen zu digitaler ‚Hybridkultur‘ zu verzeichnen. Remix und Mashup werden dabei gelegentlich als kulturell so prägend gesehen, dass geradezu totalitäre und hyperbolische Ausrufungen auffallen – von Kirby Fergusons *Everything Is a Remix* (2010) zu Dirk von Gehlens *Mashup: Lob der Kopie* (Berlin: Suhrkamp, 2011) und zuletzt Reinhold Viehoffs (ironischem?) Kommentar „Wir sind alle *Mashup*“ (S.57) in vorliegendem Band.

Popularität ist das Programm der Cultural Studies, und dem Pathos des ‚Neuen‘ erliegt auch dieser medienwissenschaftliche Band, auch wenn die Diskussion der Phänomene meist wohlthuend nüchtern ist und mit medienhistorischer Bewusstheit von der Aktualität der jeweilig untersuchten Praktiken abstrahiert. Strukturell wird zwischen Theorien, Ästhetiken, Methoden und Praktiken unterschieden – und die Lektüre ist lohnenswert, weil die

kulturelle Relevanz der teils transienten Internetphänomene und Memes jederzeit evident wird.

Der Band bietet einige nützliche Definitionsdiskussionen. Thomas Wilke bezeichnet Mashups als „auditiv, visuell, audiovisuell ‚vermischte‘ Neuarrangements, Collagen, Bricolagen in der Musik, in Videos, in Computerspielen, in der Bildenden (und aktuellen Medien-)Kunst, in der (Netz-)Architektur“ (S.13) und betont das Moment kultureller Aneignung: „Diskursobjekte werden zu einem Spielball von performativen Mashup-Techniken“ (S.37). Was immer da nun an semiotischem Material rekombiniert wird (O-Töne mit O-Tönen wie im klassischen Musik-Mashup oder O-Töne mit transformierten Bildern wie in der *kinetic typography*, diskutiert von Markus Kügle) – die semiotische Diskussion ist meist ebenso spannend wie die ethnografische Analyse von ‚Masher‘ und ‚Mashing‘ oder die Untersuchung von Zirkulationsweisen des Materials.

Neu sind die Verfahren nicht, wie aus vielen vordigitalen Beispielen zu ersehen ist. Florian Mundhenke diskutiert vordigitale filmische Materialkompilationen, Heiner Stahl erklärt retrospektiv die Mediencollagen im Roman der 1970er Jahre zum

Mashup, die zuvor eher als Montage- oder Collagetexte bezeichnet wurden (vgl. S.218). Hannah Birr wiederum beschäftigt sich mit der Transformation traditioneller Performanz in der Mashup-Oper. Ob sich Wilkes Abgrenzung zwischen Mashup von ‚bloßem‘ Remix, bei dem „die Idee einer Aussage durch Montage, Verfremdung, Collage [...] in den Hintergrund“ (S.14) trete, durchsetzen wird, mag fraglich erscheinen. Es ist wohltuend, dass Benjamin Eugster die metaphorische Nutzung solcher Begrifflichkeit einer selbstkritischen Analyse der eigenen Medienethnografie unterwirft. Gleiches gilt für Viehoffs Gehlen-Kritik und seine Annäherungen an den Mashup-Begriff, die kategoriale Schief lagen ermittelt.

Wie transgressiv, innovativ und kreativ sind Mashups nun? Das Potenzial als grenzüberschreitende Strategie gegen die mediale Vereinnahmung und kulturelle Normalisierung ist erheblich, so Tim Glasers Resümee: „Jedes Mashup ist Arbeit am und gegen den etablierten kulturellen Code und jede Praktik der digitalen Aneignung ein Gegenentwurf dazu, selbst angeeignet zu werden“ (S.110). Einige Beiträge sind durchaus skeptischer, da sich Mashups immer auf bereits Vorhandenes beziehen (vgl. S.37). Bereits vor Jahrzehnten hat Linda Hutcheon darauf verwiesen, dass selbst die kritische Parodie am Parodierten immer auch partizipiert (vgl. *A Theory of Parody*. London: Routledge, 2000, S.6). So resümiert auch Fernando Ramos Arenas, dass Trailer-Mashups zwar die Filmindustrie untergraben, jedoch filmindustrielle Konventionen letztlich bestätigen (vgl.

S.92). Petra Missomelius bestreitet den ästhetischen Innovationscharakter von Video-Mashups, die eher zur Reproduktion von „Kontrolldiskursen und flexiblen Normalisierungen“ (S.229) neigten. Sie diagnostiziert Spektakel und Exhibitionismus mit „überwiegend affirmativem Charakter“ (S.233), obwohl doch die durch Mashups provozierten Neuerungen im Urheberrecht die „Chance für eine Entwicklung jenseits aktueller kapitalistischer Kategorien“ (S.238) böten. Augenöffnend ist der Beitrag von Rainer Hillrichs, der die klischeehafte Frontstellung des kreativen Untergrund-Mashers gegen die Kulturindustrie in seiner Untersuchung der NSU-Videos der Zwickauer Terrorzelle infrage stellt. Hillrichs warnt, dass niedrigschwellige, diversifizierte Partizipation nicht automatisch die Demokratie stärke oder progressive Gesellschaftstransformation auslöse. Um den Mashup als Copyright-Verstoß kümmert sich Frédéric Döhl. Diese bereits beim Juristen Lessig angelegte legalistische Diskussion des Mashups, in der Musik einfach das „Kuratieren von Sounds“ (S.146), beklagt eine weitgehend unbefriedigende, Kreativität behindernde legale Situation.

Ramón Reichert analysiert den Spezialfall Machinima, also Animationsfilme auf der Basis einer Spiel-Engine. Diese haben ihm zufolge die liminale Phase verlassen, in der sie eher transgressive, „dissidente“ (S.247) Praktiken hervorbrachten. Reichert nutzt seine Diskussion der Machinimas als „kulturelle Formation“ (S.258), um eine rein technikorientierte Medienwissenschaft zu kritisieren. Etwas umständlich

wird es, wenn Markus Schubert und Sebastian Stoppe in ihrem Essay die Spielerfahrung eines Mashup-Games narrativ nachzeichnen – zumal auch ihr Resümee ernüchternd ist: Spiele müssen durchgeplant sein, Zufallsaspekte des Mashups stören nur. Hier wäre, wie von Steffi Schültzke in ihrem Plädoyer für den Mashup als Kulturtechnik vorgeschlagen, die Form der Video- oder

zumindest Audioessays heuristisch den Buchstaben vorzuziehen (vgl. S.153). Ebenso sollte auch bei der Lektüre dieses vielfältigen und klugen Sammelbandes der Browser immer geöffnet bleiben, um sich ergänzend die diskutierten Beispiele der Mashup-Kultur zu vergegenwärtigen.

Eckart Voigts (Braunschweig)