Medienwissenschaften in Deutschland (West) in den 1970er Jahren. Ein Erfahrungsbericht

JOACHIM PAECH

Als ich zu Beginn der 1960er Jahre an der FU Berlin zu studieren begann, konnte ich mich an geisteswissenschaftlichen Fachbereichen für das Lehrerstudium (wegen der sicheren Berufsaussichten) oder für wissenschaftliche Fächer wie Germanistik (deutsch konnte ich schon), Philosophie (wer weiß?) und Theaterwissenschaft (wegen der Studiobühne) entscheiden. Lehrer wollte ich nach meinen Erfahrungen mit der Schule nicht werden, also habe ich Theaterwissenschaft am kunstwissenschaftlichen Fachbereich der FU Berlin studiert und dort auch promoviert. Von ›Medien‹, die damals noch gar nicht so hießen, war in der Universität weit und breit nichts zu hören und zu sehen: Die Presse, die von der Publizistik an der FU mit dem Zentimetermaß gemessen wurde, war alles andere als ein ›Medium‹. Der Film-Club der FU zeigte samstags abends Neorealismus oder Buster Keaton zum Lachen, Fernsehen hatten wir nicht einmal zu Hause und Radio war der allgegenwärtige AFN. So viel zum Umfeld eines Studenten, der sich später, seit dem Beginn der 1970er Jahre, als ›Medienwissenschaftler‹ entpuppte.

I.

Tatsache ist, dass bis zum Ende der 1960er Jahre ›Medien‹ – wie auch immer – an den westdeutschen Hochschulen keine Rolle gespielt haben, weder als Hardware noch als Software oder ästhetisches Produkt. Das verwundert, weil diese 25 Jahre seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine Phase wichtiger Entwicklungen für die Neukonstitution der Presse und des Rundfunks, den Wiederaufbau der Filmindustrie und schließlich die Einführung und Durchsetzung des Fernsehens als neuem Leitmedium bedeutet haben, was allerdings so gut wie keine Konsequenzen für deren Behandlung in den Universitäten hatte. Die propagandistische

Rolle von Presse, Radio und Film in der Nazizeit wurde bis in die 1960er Jahre erfolgreich verdrängt, aus dieser historischen Erfahrung erwuchs noch keineswegs eine besondere Aufgabe der Universität, sich mit Erscheinung und Funktion der ›Propaganda-Medien‹ im 1000jährigen Reich auseinanderzusetzen. Spielfilme und vor allem auch Dokumentarfilme (etwa Erwin Leisers *Mein Kampf*, 1960, und die Analyse der Nazi-Spielfilmproduktion *Deutschland erwache*, 1968) boten zwar Material genug, dieses fand jedoch nicht seinen Weg in die Seminare. Die Auseinandersetzung mit der Nazivergangenheit und ihren Medien fand, wenn überhaupt, außerhalb von Schulen und Hochschulen statt, was sich erst Ende der 1960er Jahre änderte.

Ich will dafür drei Gründe anführen. Zuerst und vor allem war das Thema der Nazivergangenheit der Väter-Generation tabu, die Vergangenheit wurde von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder überdeckt, an denen vielfach dieselben, die zuvor für die Zerstörung zuständig waren, lukrativ beteiligt waren. Aber auch bei gutem Willen war es für Lehrer an Schulen und Hochschulen fast unmöglich, sich aktuelles Ton- und Bildmaterial zu verschaffen, für das es mit wenigen Ausnahmen von sogenannten Schmalfilmvertrieben (z.B. Atlas-Verleih) keinen Markt, keine Rechte und deshalb auch keine Produktion gab. Landesbildstellen und FWU[1] (als Nachfolgeorganisation der RWU[2]) waren damit beschäftigt, ihre Regale von braunen Resten zu säubern und boten noch kaum Bild- und Tonmaterial der politischen Geschichte. Das galt auch für den deutschen und internationalen Spielfilm, der, ob er etwas taugte oder nicht – der deutsche Spielfilm vor 1962[3] eher nicht – nur als das Ereignis seiner Aufführung im Kino zu sehen war und dort auch wieder spurlos verschwand. Auch Fernsehsendungen waren nur im Augenblick ihrer Ausstrahlung sichtbar, was sie zeitweilig zu unwiederholbaren Ereignissen machte (damals war das Fernsehen gerade von der ›live‹-Übertragung zur Aufzeichnung übergegangen und stolz darauf, ohne Wiederholungen auszukommen). Dieses Transitorische (wie man als Theaterwissenschaftler sagte) seines Erscheinens hatten der Film und das Fernsehen mit dem anderen, damals wichtigen künstlerischen ›Medium‹, dem Theater, gemeinsam. Allerdings konnte das Theater als Drama auch literarisch im Seminar behandelt werden, was das Theater Brechts auf der Grundlage seiner Dramentexte und Theatertheorien zum Modellfall politischer ›Medien‹ in den 1960er Jahren machte, bis es in seiner politischen Funktion vom absurden Theater *ad absurdum* geführt wurde. Die Sartre/Adorno-Debatte um das soziale Engagement der Kunst war eine literarische Debatte, die ihren Niederschlag auch in den Hörsälen fand. Radio, Film und Fernsehen als Massenmedien kamen dafür nicht infrage, obwohl man bereits ahnte, dass deren Einfluss auf die politische Kultur wesentlich nachhaltiger war. Auf den Tischen der Seminare lagen Bücher, während technisch-apparative Medien, die damals noch nicht so hießen, dort technisch noch nicht verfügbar und kulturell noch nicht erwünscht waren.

1 Film in Wissenschaft und Unterricht.
2 Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht.
3 1962 rebellierte der Filmnachwuchs in Oberhausen gegen ›Opas Kino‹.

Die kulturelle Verachtung insbesondere gegenüber dem Fernsehen hatte man im linken Spektrum nicht zuletzt dem Kulturindustrie-Verdikt von Adorno/Horkheimer aus der *Dialektik der Aufklärung* (1944) zu verdanken. Diese Kulturkritik galt auch dem Film und nur, wenn er sich qua Manifest und nachweisbarem Misserfolg beim Publikum als Kunst bewiesen hatte, konnte er ästhetisch die Gnade finden, die ihm als Technik verwehrt wurde. Kulturmarxistisch operierten der Film und selbstverständlich das Fernsehen im ideologischen Überbau, wo sie anders als die Literatur für eine praktische Kritik materiell nicht erreichbar und umso verdächtiger waren, weil es kaum Erfahrung im produktiven Umgang mit ihnen gab.

Immerhin waren nach Kriegsende nicht nur Adorno/Horkheimer mit ihren Medienerfahrungen aus den USA nach Deutschland zurückgekehrt, die sie als Warnung vor dem drohenden Kulturverfall vermittelten, auch die amerikanische Massenkommunikationsforschung hatte den Atlantik überquert und war von Teilen der Soziologie aufgegriffen worden (sehr einflussreich Gerhard Maletzke 1963 und 1972). Während die traditionsreiche Publizistik die Bedeutung von Informationen in der Presse nach wie vor in Zentimetern von Buchstabengröße und Artikelumfang, nach der Position in der Zeitung und ihrer Reichweite vor allem statistisch beurteilte, interessierte sich die Massenkommunikationsforschung insbesondere für die neuen Massenmedien, die sie jedoch nicht als ›Medien‹, sondern als Kommunikationsverhältnisse darstellten, in denen Medien, meistens Kanäle genannt, zwischen den Massenmedien der Sender und ihrer Institutionen einerseits und den Empfängern anderseits, vermitteln. Immerhin konnte man sich verwundert fragen, was es denn mit diesen ›Medien‹ auf sich hat, wenn damit einmal ›nicht‹ die Institutionen gemeint sind, die als Fernsehsender ein Massenpublikum mit ›Sendungen‹ oder ›Programmen‹ beliefern.

Wenn man – wie ich – von der These ausgeht, dass es schon deshalb in den 1960er Jahren nicht zu einem der ›Medienwissenschaft‹ vergleichbaren Fach an den deutschen Hochschulen gekommen ist, weil die technischen Medien, die damals noch nicht so hießen, also vor allem Film und Fernsehen, weder technisch-apparativ noch ästhetisch innerhalb der Universität repräsentiert werden konnten, und wohl auch nicht repräsentiert werden sollten, dann hätten zumindest die Filmakademien, die ab 1966 in Berlin und München gegründet wurden, den Gegenbeweis antreten können: Hier wurden Filme der Filmgeschichte gezeigt, wurde mit Kameras gedreht, auf Schneidetischen montiert, wurden eigene Filme der Studenten projiziert. Ursprünglich konzipiert waren die Akademien nach dem großen Vorbild der Pariser IDHEC[4] als eine Hochschule, die umfassendes kulturelles, theoretisches und praktisches Wissen vermitteln sollte – durchgesetzt wurde schließlich auf Druck der Fernsehanstalten, die einen ständig steigenden Bedarf an handwerklich ausgebildetem Personal hatten, die Restakademie im Wesentlichen als Berufsschule für die Film- und Fernsehproduktion. Ein Bewusstsein für die medialen Voraussetzungen, ideologischen Konsequen-

4 Von 1944-1984 *Institut des hautes études cinématographiques*, seitdem *La fémis* (*L'école Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son*).

zen und theoretischen Zusammenhänge des Films war nicht vorgesehen und wurde erst später von den Studierenden vor allem der dffb[5] in Berlin eingefordert und ging 1970 in das erste medientheoretische Manifest, Hans Magnus Enzensbergers »Baukasten zu einer Theorie der Medien« ein. Davon soll gleich die Rede sein.

Am Ende der 1960er Jahre haben die Studenten in den Metropolen der westlichen Welt die Universitäten für drei an Erfahrungen reiche Jahre verlassen und fanden sich in einer Öffentlichkeit, wo die Künste mit Happenings und anderen Kunst-Aktionen bereits angekommen waren und das Fernsehen mit Videogeräten attackierten (Nam June Paik, Wolf Vostell und Fluxus; vgl. Herzogenrath 1983 oder Decker 1988). Die Eroberung dieser soziokulturellen Öffentlichkeit vollzog sich von Anfang an auf den drei Ebenen der politischen Inhalte (Dritte Welt, Vietnam, etc.), der ästhetischen Formen ihrer Vermittlung und deren medialer Übertragung und Darstellung. Die Erfahrung der Demonstranten, ständig von sämtlichen Massenmedien beobachtet (und verraten) zu werden und das Bewusstsein, dass nur die Medien-Öffentlichkeit eine auch für die eigenen Interessen relevante Öffentlichkeit herstellen konnte, haben dazu geführt, dass die Massenmedien, also Presse, Radio, Fernsehen, in jeder Phase Bestandteil des Handelns, der Proteste, gewesen sind. Eine Mediengeschichte der Studentenbewegung würde zeigen, wie sehr die Massenmedien durch ihre Präsenz und Funktion das Handeln der ästhetischen (K1) und politischen Akteure (SDS) bestimmt haben (vgl. Paech 2008b). Das Verhältnis zu den Medien der offiziellen Öffentlichkeit war ambivalent; während Presse und Fernsehen antagonistisch behandelt (»Enteignet Springer«) und mit dem Versuch aktionistischer Gegenöffentlichkeiten konfrontiert wurden, die ihre Breitenwirkung schließlich doch nur wieder in den offiziellen Medien haben konnten, haben viele der studentischen Protagonisten von vornherein versucht, diese Medien für sich zu funktionalisieren (vgl. die Dutschke-Interviews im Fernsehen, die Mitglieder der K1 als Medienstars der Popkultur etc.). Es ist im Nachhinein erstaunlich, wie weit diese Kooperation zwischen den Gegnern tatsächlich gegangen ist, was später für einige von ihnen den bruchlosen Übergang in die Medien(pop)kultur der 1970er Jahre bedeutete.

Die frustrierende Erkenntnis, dass der Strukturwandel bürgerlicher Öffentlichkeit (Habermas) nicht mit Gewalt beeinflusst und in die eigene Richtung dirigiert werden konnte, hatte zur Folge, dass erstens Machtphantasien auch ohne den Versuch, in der Öffentlichkeit für derartige Ansprüche um Verständnis zu werben, unmittelbar durchgesetzt werden wollten (RAF); das hatte zweitens die Bereitschaft zur Folge, den Marsch durch die Medien-Institutionen anzutreten, in der Illusion, die Medien ›von innen‹ heraus zu erobern; oder es ging drittens darum, das Prinzip Gegenöffentlichkeit praktisch und theoretisch auszubauen. Die erste Konsequenz führte zum Verschwinden im Untergrund, die zweite zur Anpassung an Karriereangebote oder zu Rausschmissen und Berufsverboten, nachdem Versuche, die Machtstruktur in den Medien zu verändern und sie hinsichtlich der Beteiligung der [illegible] zu öffnen, gescheitert waren. Die dritte Konsequenz schließlich mündete [illegible] in eine neue Struktur ›verteilter Öffentlichkeiten‹, die herzustellen mit ›neuen Medien‹ in den Händen ihrer Nutzer Anfang der 1970er Jahre möglich zu werden schien. Die Konzentration der Medien der Öffentlichkeit auf der Seite der gesellschaftlichen Macht schien durch die Dissemination des technisch Medialen infrage gestellt werden zu können. Mediengeschichtlich wurde die Utopie (Brecht/Benjamin), dass die Produktionsmedien in die Hände ihrer Nutzer übergehen sollten, für die Industrie ein voller Erfolg auf dem Markt für ›neue Medien‹; gesellschaftlich mündete dieselbe Utopie in eine grandiose Niederlage, wenn man erkennt, dass die neuen elektronischen Medien, über die schon in den 1990er Jahren die meisten Haushalte verfügten, ihre Produktivkraft als Medien ›verteilter Öffentlichkeiten‹ fast vollständig eingebüßt hatten und zu reinen Konsumgegenständen der Unterhaltungsindustrie geworden waren. Und auch die Öffnung der Medien-Institutionen zur Interaktion mit ihren Nutzern ist inzwischen weit fortgeschritten, was allerdings entgegen den ursprünglichen Absichten die Bindung an deren vornehmlich kommerzielle Interessen hat noch fester werden lassen.

Summa summarum, 1970, als die Studenten in die Universitäten zurückkehrten, brachten sie Erfahrungen im Umgang mit Medien der Öffentlichkeit mit, die nicht mehr nur die Massenmedien da draußen, an denen man sich abgearbeitet hatte, betrafen, sondern auch die Möglichkeit, sich innerhalb der Universität als einer der ›verteilten Öffentlichkeiten‹, über die man irgendwie verfügen könnte, der Medien zu bedienen. Für alles das, was nun an technischem Gerät in den Universitäten Einzug hielt, also Monitore und Videorecorder, Xerox-Kopiergeräte, Tonbandrecorder etc. gab es jetzt einen Begriff, der sie in Theorie und Praxis zusammenfassend definieren sollte, eben ›Medien‹. Das waren Geräte oder Techniken, die man im Unterschied zu den Institutionen der Massenmedien so weit wie möglich technisch kennen und beherrschen musste, damit sie ihre Funktion als Produktionsmedien in den ›verteilten Öffentlichkeiten‹ erfüllen konnten.

II.

Hans Magnus Enzensbergers »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, der im März 1970 in Nummer 20 der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *Kursbuch* erschienen war, hat trotz oder gerade wegen seiner kontroversen Rezeption den Charakter eines Medien-Manifests am Beginn der 1970er Jahre gehabt. Es konnte sich selbstverständlich um keine Medientheorie handeln, die hier am Anfang der Medienwissenschaften erst als Ergebnis theoretischer Praxis stehen könnte, sondern um eine ›Theorie der Medien‹ im Sinne einer praktischen Theorie oder Theorie einer Praxis, die sich zuerst einmal ihres Gegenstandes im Sinne des Handwerkszeugs versichern musste. Deshalb zählt sie zunächst auf, was am Beginn der 1970er Jahre Medien sind, mit denen in einer künftigen Medienpraxis

5 Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin.

›verteilter Öffentlichkeiten‹ zu rechnen ist. Das sind unter anderem Videorecorder, Kopierer oder elektrostatische Kopierverfahren (Xerox), die »mit älteren [Medien] wie Druck, Funk, Film, Fernsehen, Telefon, Fernschreiber, Radar usw. immer neue Verbindungen ein[gehen]« (Enzensberger 1970a: 159). Diese Theorie der Medien sagt überhaupt erst einmal, dass es sie gibt und dass man sich ihrer bedienen kann, wenn man sie in ihrer Eigenart, also auch technisch-apparativ, begreift und für die wohlverstandenen Interessen in ›verteilten Öffentlichkeiten‹ einsetzen kann. Dass Enzensberger zu schnell aus einer Theorie eine Utopie der Medien gemacht hat, die er bei Brecht/Benjamin borgte, wo sie sich längst als illusorisch erwiesen hatte, ist ihm zurecht vorgeworfen worden: Dass das »offenbare Geheimnis der elektronischen Medien, das entscheidende politische Moment, das bis heute unterdrückt und verstümmelt auf seine Stunde wartet [...] ihre mobilisierende Kraft« sei, die eine »massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozess möglich« (ebd., 160) mache, war schon deshalb falsch, weil es einer Technik zugetraut hat, was bestenfalls Menschen leisten können, wenn sie sich ihrer bedienen (können). Dass aber die Mobilisierung von Kräften zur selbstorganisierten Durchsetzung von Interessen in ›verteilten Öffentlichkeiten‹ diese Medien erfolgreich anwenden kann, das war die eigentliche Message. Jedenfalls hat diese ›Theorie der Medien‹ dafür plädiert, diejenigen ›Medien‹, die jetzt auch so genannt wurden, für ihren Gebrauch in den verschiedenen ›verteilten Öffentlichkeiten‹, darunter der Universität, in die Hand zu nehmen, um mit ihnen, aber auch über sie zu lernen und zu arbeiten. Enzensbergers ›Baukasten‹ ist noch im Herbst 1970 in der *New Left Review* auf Englisch erschienen (vgl. Enzensberger 1970b) und ebenfalls noch 1970 im zweiten Heft der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* kritisch kommentiert worden (von Hans-Joachim Piechotta, einem der Herausgeber; vgl. ders. 1970). Stellte die Kritik 1970 noch mit marxistischen Argumenten Enzensbergers ›Medienoptimismus‹ (›die technisch begründbare Emanzipationsmöglichkeit‹) in den Mittelpunkt, war es dann 1978 der Spott über das ›marxistische Imaginäre‹, mit dem Jean Baudrillard die vermeintliche Hoffnung auf eine technische Lösung gesellschaftlicher Probleme in seinem *Requiem für die Medien* ausklingen ließ. Dazwischen liegen mehrere Phasen der Transformation des Technischen im Bewusstsein der medienwissenschaftlichen Novizen, bis die Technik als ›symbolische Form‹ schließlich für den Computer passend gemacht wurde. Aber hier scheiden sich dann auch die medienwissenschaftlichen Geister.

Eine Theorie ›medialer Praxis‹, die auch Enzensbergers ›Theorie der Medien‹ beflügelte, ließ sich nur für einen gesellschaftlichen Bereich annehmen, den sie selbst ständig als ›verteilte Öffentlichkeiten‹ mit konstituierte. Umso größer war der Einfluss von Oskar Negts und Alexander Kluges *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, erschienen 1972. Lebenserfahrung sollte sich sinnlich mitteilen können, war aber in Medien vermittelten Öffentlichkeiten (nach wie vor im Schatten der Kulturindustrie) jeder Manipulation ausgesetzt. Wie gegen die Bewusstseinsindustrie (des Fernsehens vor allem) ›authentische Erfahrung‹ vermittelt werden kann,

entzog sich einer ›Theorie medialer Praxis‹, die Alexander Kluge in seinen Filmen verarbeitet und später in seinen Fernsehprojekten erfolgreich nachgeholt hat. Erst beide Seiten zusammen, die ›Theorie der Medien‹ des ›Baukastens‹ und die Organisationsfrage von Öffentlichkeiten, die in der Lage sein sollten, ›authentische Erfahrung‹ zu kommunizieren, haben das Bild der ›neuen‹ Medien in den 1970er Jahren geprägt und deren Medienwissenschaft begründet.

Die Protestbewegung, die noch am ehesten ›authentische Erfahrung‹ – jedenfalls des gemeinsamen Protestierens – organisierte, hatte sich Anfang der 1970er Jahre von der Eroberung des städtischen Raumes (vgl. den Einfluss des Programms der Situationisten) auf eine Vielzahl ›verteilter Öffentlichkeiten‹ verlagert, deren Problem es wurde, untereinander in selbstorganisierter Verbindung zu bleiben (Parteien und Gewerkschaften kamen dafür nicht infrage, das ›Offenbacher Büro‹ der ›Neuen Linken‹ oder die Gründung der Partei der Grünen waren der Versuch, auch auf dieser Ebene Beziehungen herzustellen). Hinzu kommt, dass diese Öffentlichkeiten international verteilt waren. Es galt nicht mehr nur, unverfälschte Nachrichten vom zentralen Ereignis 1968 des ›Pariser Mai‹ zum Beispiel nach Berlin zu bringen; jetzt sollten Kämpfe der Bauern im französischen Larzac unterstützt, Streikbewegungen sollten vor deutschen und französischen (LIP, Renault) Fabriktoren dokumentiert, kommunale Bewegungen sollten dort, wo die Menschen leben, initiiert werden. Es wurden Videobänder aufgenommen, Archive angelegt und Informationsveranstaltungen organisiert, in denen die Bänder vorgeführt wurden. Die Videogruppen in den USA hatten gegenüber ihren europäischen Pendants den Vorteil, dass sie schon etwas länger mit portablen Videoeinheiten, den sogenannten *portapaks* arbeiten und Bänder über den *open channel* in die Häuser eines Stadtteils abspielen konnten (ich denke hier auch an Projekte von Amitai Etzioni). Also machten wir uns auf den Weg, um in New York im *Downtown Community TV-Center* John Alpert dabei zuzusehen, wie er in Chinatown mit Videodokumentationen den Chinesen die Angst vor dem Zahnarzt zu nehmen versuchte. Es ist unmöglich, alle Initiativen, Protestaktionen, Nachbarschaftsfeste etc. aufzuführen, an denen damals eine ganze Generation auch von ihren Medien faszinierter Studenten beteiligt war. Die Anti-Atomkraft-Bewegung (Whyl), die Bewegung gegen die Raketen-Nachrüstung, der Protest nicht nur der Frauen gegen den Abtreibungsparagraphen, die Häuserkampf-Szene etc. bilden eine lange Kette von Ereignissen ›verteilter Öffentlichkeiten‹ bis heute. Es gab die Massenmedien Presse, Radio, Fernsehen, deren Manipulationen man grundsätzlich misstraute, auch wenn sie ins politische Kalkül einbezogen wurden; authentische Erfahrung im Sinne von Negt/Kluge war nur durch den autonomen Mediengebrauch zu organisieren.

Jede dieser sozialen Bewegungen produzierte Theorien der Medien ›in Bewegung‹; sie hatten ihren eigenen pädagogischen Grundtenor, der sich auf das Lernen mit und über Medien(technik) bezog. Ob Roberto Faenzas *Senza quiedere permesso – come rivoluzionare l'informazione* (zuerst 1973), »Guerilla Television« oder »Independent Video« (Marsh 1974) in den USA oder *Medienpraxis. Öffentlichkeit für Schüler und Lehrlinge!* (Maspfuhl/Paech 1978) in der *Rei-*

he Roter Pauker, Westdeutschland sie alle enthalten ein ausführliches Kapitel, in dem die Videotechnik erklärt und zu ihrer Praxis angeleitet wird.

III.

Als die Studenten Anfang der 1970er Jahre in die Universitäten zurückkehrten, fragten sie sich, was sie nach alledem studieren könnten, das heißt was ihnen die Universität vor allem in ihren geisteswissenschaftlichen Fächern noch zu bieten hatte. Für die meisten Literaturwissenschaftler war es ausgeschlossen, sich kommentarlos wieder über, sagen wir, Theodor Storm herzumachen. Die Kunstwissenschaftler hatten Probleme, ins Italien der Renaissance zurückzukehren, wo man sich traditionell aufhielt. Und die Theaterwissenschaftler hatten den Glauben an ihr Fach und die Zukunft des Stadttheaters gänzlich verloren. Jede Erneuerung des Fachcurriculums (wie man damals sagte), die Erfahrungen mit der wirklichen Wirklichkeit, wie man sie zu kennen glaubte, außerhalb der Universität zum Thema machte, war willkommen. Das betraf insbesondere die Linke in Westdeutschland, die politisch zerfallen war und sich ideologisch mit sich selbst auch nur noch langweilte. Neue Ideen einer strukturalistischen Lektüre auch der marxistischen Klassiker kamen aus England und Frankreich (Althusser/Balibar, Macherey) und die Vorstellung, dass auch die Basis selbst ihren Überbau besaß (vgl. Williams 1977), hatte wiederum Konsequenzen für ganz neue Forschungsinteressen der Literatur-, Kunst- und auch der Theaterwissenschaft: Ich nenne diese drei Fächer, weil sich aus ihnen die neue Medienwissenschaft schließlich rekrutiert hat. Die Literaturwissenschaft, dort wo sie lernfähig und an den Interessen der Studenten orientiert war, stieg vom Höhenkamm herunter und begab sich in die Niederungen der Trivialliteratur, die bis dahin in sublimierter Form bestenfalls der Volkskunde zugänglich war (Rudolf Schenda). Richard Hoggart (*Uses of Literacy*, 1957) hatte in Arbeiterwohnungen einen anderen Gebrauch von Literatur vorgefunden: Hier eigneten sich Bücher auch zum Unterlegen bei wackelnden Möbeln. Seine deutschen Kollegen fanden vor allem eine andere Literatur ›von unten‹ vor: die Literatur der Heftchen (*Perry Rhodan*, *Jerry Cotton*) und Comics, die nun zum Gegenstand der Forschung und zum Thema in Seminaren gemacht wurde. ›Cultural Studies‹ wurde der bald überstrapazierte akademische Code für Untersuchungen des kulturellen Gebrauchs medialer Angebote der populären Kultur. Dabei war auffällig, dass zum Beispiel weniger das Literarische an Literatur im weiteren Sinne besonders interessant war, sondern das Spezifische der Erscheinungsform, für die inzwischen der Begriff ›Medium‹ zur Verfügung stand. Die Trivialliteratur wurde als ›Medium‹ behandelt auf derselben Ebene, auf der auch Fernsehserien und Kinofilme hätten einbezogen werden können, wenn das technisch möglich gewesen wäre. Also lautet der Titel von Heft 6 der in diesem Zusammenhang verdienstvollen *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* aus dem Jahr 1972 *Trivialliteratur und Medienkunde* (Kreuzer 1972). In den Beiträgen wird Rudolf Schendas *Volk ohne Buch* rezensiert, werden Comics und Heftchenromane (*Jerry Cotton*) als Gegenstand der Literaturwissenschaft dargestellt, und sogar Fernsehserien werden als literaturwissenschaftlicher Gegenstand (von Helmut Schanze) hinterfragt: »Zu fragen ist, ob ein Zusammenhang besteht zwischen ›Trivialität‹ und Mediengebrauch, was auf das Problem der Mediendefinition und ihrer Implikationen führt« (ebd., 84). Damit die Literaturwissenschaft sich dieser ›Medien‹ annehmen kann, musste eine Unterscheidung zwischen ›den Massenmedien‹ und ›Medien‹ in einem allgemeineren Sinne getroffen werden, der auch Taschenbücher(!), Schallplatten, Tonband- und Videokassetten einbezieht. »Allgemein ist unter ›Medium‹ jede Vervielfältigungs- und Distributionseinrichtung zu fassen« (ebd., 85), wesentlich sind die ›medialen Möglichkeiten‹, die damit verbunden sind. Zu diesen ›medialen Möglichkeiten‹ würde in naher Zukunft auch der Videorecorder zählen. Unter Hinweis auf die ›ideologiekritischen Untersuchungen‹ von Fernsehserien, die Friedrich Knilli an der TU Berlin bereits mit Hilfe des Videorecorders hatte durchführen lassen und die ein Jahr zuvor (1971) veröffentlicht worden waren, heißt es jetzt hoffnungsvoll: »Mit Hilfe des Video-Recorders werden die Sendungen aufgezeichnet; sie können dann in ruhiger Betrachtung segmentiert werden. Das Video-Band lässt einen Zugriff auf die Textdaten zu, der derjenigen bei der Literaturanalyse ähnlich ist« (ebd., 90). Nicht nur, dass auf der Ebene des Trivialen die Literatur auf die Produkte der technischen Medien trifft, damit sie literaturwissenschaftlich behandelt werden können, müssen sie analog zum Buch als Text zuhanden sein. Der Videorecorder macht es möglich, was zur optimistischen Schlusswendung führt: »Von hier aus könnte man die Frage einer Literaturgeschichte als Mediengeschichte prüfen« (ebd., 94). Der Autor des Artikels, Helmut Schanze, wird zu denen gehören, die ab 1984 im ersten medienwissenschaftlichen Sonderforschungsbereich *Bildschirmmedien* der Universität Siegen diese Frage positiv beantworten werden.

Die Literaturwissenschaft ist der wesentliche disziplinäre Boden, aus dem sich die geisteswissenschaftliche Medienwissenschaft entwickelt hat. Bevor ich auf diese weitere Entwicklung eingehe, hier noch ein paar Anmerkungen zur Situation in den beiden anderen Fächern Kunstwissenschaft (resp. Kunsterziehung) und Theaterwissenschaft. Wenn nicht gefordert wurde, Kunsterziehung in Bausch und Bogen abzuschaffen, ohne dass neue Inhalte für ein neues Fach ›Visuelle Kommunikation‹ vorgestellt wurden, dann sollten in der gemäßigten Variante (Heino R. Möller) die audio-visuellen Medien im weitesten Sinne Gegenstand und wiederum ›Medium‹ der Kunsterziehung und des Faches ›Bildende Kunst‹ werden. In der radikalen Variante drückte sich eine vehemente Medienphobie aus, die jegliche ontologische Wesensbestimmung zusammen mit den Medien selbst und mit demselben Bade auch den Apologeten einer ›technokratischen Ideologie‹, den ›kleinbürgerlichen Kulturkritiker McLuhan‹ mit ausschüttete (McLuhan hatte es anfangs nicht leicht in der Medienszene, vgl. Adhoc-Gruppe Visuelle Kommunikation 1970). Wesentlich zurückhaltender und hinsichtlich der Realisierung realistischer waren die Forderungen nach einer Umgestaltung des Faches (vgl. Möller 1970): Jetzt sollte der Gesamtbereich ›visuelle

Kommunikation‹ in seinen relevanten Ausprägungen Gegenstand von Unterricht sein. Die Auseinandersetzung mit Fotografie, Werbung, Illustrierten, Film, Fernsehen, Comics sollte ihren Beitrag »zur Orientierung in einer Welt, in der wirksame Kommunikation Existenzbedingung ist, in der zum andern ein weit verbreiteter ›visueller Analphabetismus‹ herrscht« (ebd., 14), leisten. Ähnliche, nicht weniger berechtigte Argumente werden wieder auftauchen, wenn der Computer das Informationszeitalter einläutet. Was für die Kunsterziehung in den Schulen durchaus Konsequenzen zeitigte, prallte an den Kunstwissenschaftlern in den Universitäten, die in der Regel Kunsthistoriker sind, vollkommen wirkungslos ab, was natürlich Folgen für die akademische Ausbildung von Kunsterziehern hatte. Vielleicht war es Michael Baxandall (1977), der als erster seine Kollegen dort, wo sie sich am liebsten aufhalten, in der (Spät-)Renaissance abholte und ihnen zeigte, dass auch die Bilder von Botticelli, Piero della Francesca, Bellini oder Masaccio aus Leinwand und Farbe gemacht sind, sich in ihren Formen also medialen Prozessen verdanken. Aber vom technischen ›Medium‹ wollte hier noch lange keiner reden, obwohl die Bilder, über die geredet wurde, seit der Wende zum 20. Jahrhundert im Alltag der Universität fast ausschließlich Diaprojektionen (vgl. Dilly 1975) (»bitte rechts – bitte links«) oder fotografische Abbildungen in Büchern waren.

Und was das Theater betrifft, so waren die wilden Jahre des Straßentheaters, des *Living Theatre* und *Bread and Puppet* oder des politisch-dokumentarischen Theaters, für das die traditionelle Institution zu eng geworden war, vorbei. Wer sich nicht ins technisch modernisierte Film›theater‹ davon geschlichen hatte und es weiterhin mit der Theaterwissenschaft hielt, hatte es als Brecht-Apologet zunehmend mit einem Klassiker zu tun und stand unter Legitimationszwang, wenn er oder sie nicht sowieso zu den Literaturwissenschaftlern oder gleich in die Soziologie wechselte. Eine doppelte Ausweitung hat die Theaterwissenschaft schließlich gerettet, indem sie einmal die Kunst des Performativen zu ihrer Sache machte, überall wo sie auf der künstlerischen, politischen, etc. ›Bühne‹ auftrat, oder indem sie die Theateraufführung in ihrer transitorischen Ereignishaftigkeit der Videodokumentation anvertraute, wo sie wie jeder andere Wort- oder Bildtext analysierbar und dadurch im Grunde zu einer Filiale der gerade neu konstituierten Medienwissenschaft wurde. Viele der frühen Gründungen medienwissenschaftlicher Abteilungen in den 1970er Jahren nannten sich daher auch konsequent ›Institut für Theater, Film- und Fernsehwissenschaft‹ (so z.B. in Köln). In dieser Hybridkonstruktion waren weder das Theater noch der Film oder das Fernsehen als, sagen wir, ›begehbare‹ Institutionen Gegenstand. Was sie gemeinsam hatten, nachdem sie darüber verfügten, war dieses besondere Gerät oder Medium, der Videorecorder, auf dem Theateraufführungen und Filme, die mit der portablen Kamera aufgenommen oder aus dem Fernsehprogramm übernommen worden waren, wie jeder andere Text mit Sorgfalt (vgl. Schanze) analysiert werden konnten.

Man kann sich verwundert fragen, warum es in diesen 1970er Jahren überhaupt zur Ausbildung einer separaten geisteswissenschaftlichen Medienwissen-

schaft gekommen ist. Die germanistische Literaturwissenschaft hatte sich auf ihrer Verbandstagung 1976 – nicht ohne Widerstand traditionsbewusster Kollegen – als ein medienwissenschaftlich orientiertes Fach präsentiert. Helmut Kreuzer, der an der Universität Siegen den SFB *Bildschirmmedien* aufbauen sollte, fasste, ähnlich wie Eberhard Lämmert, sein Verständnis des Faches im Bindestrich zwischen ›Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft‹ (Kreuzer 1977) zusammen. Und zwar in einem Tagungsband, in dem auch Helmut Schanze seine Anregung, Literaturgeschichte als ›Mediengeschichte‹ zu schreiben, wiederholte, während Friedrich Knilli von der TU Berlin von »Schwierigkeiten beim Einbau der Massenmedien in die Literaturwissenschaft« sprach und damit die Notwendigkeit einer selbstständigen Medienwissenschaft betonte. Wenn man genauer hinsah, wie in den traditionellen geisteswissenschaftlichen Fächern zunehmend bereitwillig die audiovisuellen Medien einbezogen wurden, dann wurde auch klar, warum sie so klaglos mit den ›Medien‹ ihren Frieden gemacht hatten: Literatur und Medien verschmolzen künftig auf der gemeinsamen Ebene des strukturalistischen Textbegriffs, mit dem das ›Mediale‹ weitgehend unkenntlich wurde. Nachdem zum Beispiel Literaturverfilmungen endlich auf dem Videorecorder ausführlich analysiert und zum literarischen Text in Beziehung gesetzt werden konnten, war von Medien keine Rede mehr, sondern nur noch von Texten, deren filmische Variante mit ihrer literarischen Vorlage verglichen wurde. Die strukturalistische Textanalyse, die mit Julia Kristeva alle kulturellen Phänomene auf das Textniveau zu reduzieren erlaubte, hat den Medienbegriff aus diesem Verfahren eliminiert, wo er als mediale Eigentümlichkeit jeweils von Literatur und Film unsichtbar geworden ist und es nur noch um textuelle Gewinne und Verluste auf beiden Seiten ging. Der Textbegriff trat an die Stelle des Medienbegriffs überall dort, wo zeichentheoretisch-strukturalistische Verfahren dominierten, also in den 1970er Jahren fast überall. Der Film als Sprache hatte (1973) bei Christian Metz die gleiche textuelle Grundlage wie jede andere kulturelle Artikulation. Im Universalmodus des (semiotisch/symbolisch konstituierten) Textes war das Spezifische medialer Formulierung unsichtbar geworden (Sibylle Krämer hat später von der »Medienvergessenheit der Texttheorie« gesprochen; vgl. dies. 1996). Diese Medienwissenschaft hätte ebenso gut als universelle Textwissenschaft oder allgemeine Semiotik die geisteswissenschaftlichen Disziplinen unter ihrem Dach vereinigen können, wenn sie sich nicht doch mit beinahe masochistischer Energie immer wieder darum bemüht hätte, einen das Fach legitimierenden Medienbegriff aufzustellen. Das später von uns eingeführte Konzept der ›Intermedialität‹ (vgl. Paech/Schröter 2008) sollte unter anderem auch dazu beitragen, den Textbegriff in seiner verbindenden/verbindlichen Funktion zugunsten des Medienbegriffs abzulösen (vgl. Paech 2008a).

Am Ende der 1970er Jahre war das Fach ›Medienwissenschaft‹ in unterschiedlichen Varianten so weit etabliert, dass entsprechende Stellen geplant und technisch-apparative Ausstattungen genehmigt wurden. Zu diesem Zeitpunkt war das Fach eindeutig germanistisch-literaturwissenschaftlich ausgerichtet. Literaturwissenschaftliche Modelle der Gattungen, Genres, des Stils und der Autor-

und Werkherrschaft dominierten die Behandlung der ›Medien‹, die doch nur als Texte unterschiedlicher Herkunft ernst genommen wurden. Dieser disziplinäre Rahmen spielte auch noch eine Rolle, als 1988 mit den *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Bohn/Müller/Ruppert 1988) eine Art gemeinsames Manifest der Medienwissenschaft erschien (auch das war noch der Germanistik abgeschaut). In dieser Situation spielte ein Freiburger Literaturwissenschaftler, der inzwischen nach Bochum gegangen war, eine zunehmend wichtige Rolle, weil er nicht mehr textorientiert, sondern mit Foucault diskursgeschichtlich arbeitete und poststrukturalistisch die geisteswissenschaftliche Literaturgeschichte als Material für eine subkutane Mediengeschichte in Anspruch nahm, deren Geister sich als handfeste Medien erwiesen, die (in Erinnerung an McLuhan) zu einer historischen Anthropologie der Medien Anlass gaben (vgl. Kittler 1980).

Anfang der 1980er Jahre hat – auch durch die digitale Wende und die Einführung des Personal-Computers, der sehr schnell auch den Videorecorder auf den Seminartischen verdrängte, befördert – eine neue Faszination des Medialen zu einem wahren Boom der Medien als Thema in den Wissenschaften, darunter der Medienwissenschaft, geführt. Über einer breiten Basis medialer Forschung hat sich bald ein Überbau erhoben, in dem der Kampf der medientheoretischen Titanen tobt, dessen Schlachtenlärm offenbar auch weit über den Atlantik zu hören ist, wo er einem Bedürfnis nach Orientierung an Alphatheorien entgegenkommt, die, wenn man sie kennt, offenbar einen deutschen Medien-Sonderweg von Clausewitz bis heute ausmachen lassen.

IV.

Darüber, wie die Medienwissenschaft in Westdeutschland angefangen hat, gibt es verschiedene Erzählungen. Ich will von einer der Legenden erzählen, die vom Anfang der Medienwissenschaft nicht in Cassirers Davos oder Heideggers Freiburg, sondern ganz einfach in den Seitenräumen der TU Berlin handelt. Hier versammelten sich Anfang der 1970er Jahre in einer Abteilung für Massenmedien am *Institut für Sprache im technischen Zeitalter* eine Handvoll Germanisten, Literaturwissenschaftler, Kunst- und Theaterwissenschaftler um einen Tisch, auf dem der 1-Zoll Spulenrecorder EL 3400 von Philips (bald darauf der Halbzoll-Recorder LDL 1000 von Philips) stand. Es hatte sich herumgesprochen, dass man damit Filme und Serien aus dem Fernsehen aufnehmen und beliebig oft wiedergeben konnte, vorausgesetzt, dass das Gerät funktionierte und man alles richtig gemacht hatte. Der Leiter der Abteilung war Friedrich Knilli, ein Österreicher, der sich nach den Ingenieurwissenschaften und der Psychologie der Semiotik zugewandt hatte. Er war Assistent von Walter Höllerer, der wiederum das Literarische Kolloquium in Wannsee leitete, wo Knilli an Hörspieltheorien arbeitete. Das Aufregendste an Knillis Buch *Deutsche Lautsprecher / Versuche zu einer Semiotik des Radios* (1970), das seine Hörspieltheorien aus den 1960er Jahren diskutierte, war ein neues Kapitel über die ›Arbeiter-Radio-Bewegung‹ mit dem

schönen Beispiel, wie ›Rote Radisten‹ mit guten Kenntnissen aus ihren Radio-Bastel-Clubs sich in die Silvesteransprache des Reichspräsidenten von Hindenburg 1932/33 im Rundfunk einschalteten. Das hat uns sehr gefallen. Im selben Jahr erschien von Knilli und Ursula Münchow eine Geschichte *Frühes Deutsches Arbeitertheater* (1970), die explizit an die Trivialliteratur-Debatte anschloss. Radio und Theater waren präsent, fehlten noch Film und Fernsehen, die darauf warteten, mit dem Videorecorder aufgenommen und analysiert zu werden. Ergebnisse der gemeinsamen Seminare erschienen in einer von Knilli herausgegebenen *Semiotik des Films*, die neben aktuellen Filmtheorien unter der Kapitelüberschrift ›Filmverwendung‹ pornographische und agitatorische Filme in Beziehung zu ihrer Rezeption, der Selbstversuche im Seminar vorausgegangen waren, vorstellte. Der Schritt von der Semiotik zur Kybernetik und damit auch zur Annäherung an die Medialität der Phänomene gelang mit Überlegungen zur Computergraphik (1970!), wo es um die medialen Grundlagen der Visualisierung von Bewegung ging. Ein Jahr später erschienen dann die Seminar-Ergebnisse ideologiekritischer Analysen von Unterhaltungssendungen des Fernsehens (vgl. Knilli 1971). Es handelte sich vor allem um Analysen von Fernsehserien, die in dieser Form ohne den Videorecorder nie hätten gemacht werden können und die, wie Helmut Schanzes Hinweis gezeigt hat, Schule gemacht haben. In der Folge hat sich die Abteilung durch filmgeschichtliche (Veit Harlans *Jud Süß*) und fernsehkritische Kampagnen (Marvin J. Chomskys Fernsehvierteiler *Holocaust: Die Geschichte der Familie Weiss*, 1978) hervorgetan. Siegfried Zielinski schließlich hat mit seiner Dissertation, die am Institut entstanden ist und die »Geschichte des Videorecorders« (1986) erzählt, diesem initialen Medium der Medienwissenschaft ein Denkmal gesetzt. Friedrich Knilli erzählt, dass man damals überlegt habe, wie das, was da gemacht wurde, künftig heißen sollte, und weil der Titel ›Massenkommunikationsforschung‹ bereits vergeben war und auch nicht wiedergab, was hier entstand, habe das Kind schließlich den Namen ›Medienwissenschaft‹ bekommen. Inzwischen gibt es die ›Medienwissenschaften‹ im Plural und ebenso viele Geschichten, die ihren Anfang erzählen. Die Fortschritte des Faches sind unverkennbar und aus dem Spektrum geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen nicht mehr wegzudenken.

Literatur

Adhoc-Gruppe Visuelle Kommunikation (1970): »Visuelle Kommunikation – Zur gesellschaftlichen Begründung eines neuen Unterrichtsfaches«. In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 1, 16-21.

Baudrillard, Jean (1978): »Requiem für die Medien« [1972]. In: ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve, 83-118.

Baxandall, Michael (1977): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hg.) (1988): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin: Sigma Bohn.

Decker, Edith (1988): *Paik, Video*, Köln: DuMont.

Dilly, Heinrich (1975): »Lichtbildprojektionen – Prothesen der Kunstbetrachtung«. In: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, hg. v. Irene Below, Gießen: Anabas, 153-172.

Enzensberger, Hans Magnus (1970a): »Baukasten zu einer Theorie der Medien«. In: *Kursbuch* 20, 159-186

Enzensberger, Hans Magnus (1970b): »Constituents of a Theory of the Media«. In: *New Left Review* 64, 13-36.

Faenza, Roberto (1975): *Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis. Handbuch zur politischen Videopraxis* [1973], Berlin: Basis.

Herzogenrath, Wulf (Hg.) (1983): *Videokunst und Deutschland 1963-1982*, Stuttgart: Gerd Hatje.

Hoggart, Richard (1957): *The Uses of Literacy*, London: Chatto and Windus.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1989): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt a.M.: Fischer.

Kittler, Friedrich A. (Hg.) (1980): *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn u.a.: Schöningh.

Knilli, Friedrich (1970): *Deutsche Lautsprecher / Versuche zu einer Semiotik des Radios*, Stuttgart: Metzler.

Knilli, Friedrich (Hg.) (1971a): *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*, München: Hanser.

Knilli, Friedrich (Hg.) (1971b): *Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Untersuchungen*, München: Hanser.

Knilli, Friedrich/Münchow, Ursula (1970): *Frühes Deutsches Arbeitertheater 1847-1918. Eine Dokumentation*, München: Hanser.

Krämer, Sybille (1996): »Die Eigensinnigkeit von Medien«. Vortrag, gehalten am 24.10.1996 im Rahmen der Universitätsvorlesung *Medien, Computer, Realität. Zur Veränderung unserer Wirklichkeitsvorstellungen durch die Neuen Medien* an der Freien Universität Berlin.

Kreuzer, Helmut (Hg.) (1972): *Trivialliteratur und Medienkunde. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 2:6.

Kreuzer, Helmut (Hg.) (1977): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg: Quelle & Meyer.

Maletzke, Gerhard (1963): *Psychologie der Massenkommunikation. Theorie und Systematik*, Hamburg: Hans-Bredow-Institut.

Maletzke, Gerhard (1972): *Einführung in die Massenkommunikationsforschung*, Berlin: Spiess.

Marsh, Ken (1974): *Independent Video. A Complete Guide to the Physics, Operation, and Application of the New Television for the Student, the Artist, and for Community TV*, San Francisco: Straight Arrow.

Maspfuhl, Renate/Paech, Joachim (Hg.) (1978): *Medienpraxis. Öffentlichkeit für Schüler und Lehrlinge?* (Reihe Roter Pauker, Heft 15), Offenbach: Verlag 2000.

Metz, Christian (1973): *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.

Möller, Heino R. (1970): »Kunstunterricht und Visuelle Kommunikation – Sieben Arbeitsthesen zur Konzeption eines neuen Unterrichtsfaches«. In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 1, 13-15.

Negt, Oskar/Kluge, Alexander (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Paech, Joachim (2008a): *Warum Medien?*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.

Paech, Joachim (2008b): »68 und die Medien«. Vortrag, gehalten am 21.6.2008 im Rahmen der Konferenz *Europa 1968-2008: Gesellschaft im Wandel* in Prag.

Paech, Joachim/Schröter, Jens (Hg.) (2008): *Intermedialität. Analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München: Wilhelm Fink.

Piechotta, Hans-Joachim (1970): »Zu Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in Kursbuch 20«. In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 2, 31-34.

Schenda, Rudolf (1970): *Volk ohne Buch*, Frankfurt a.M: Klostermann.

Williams, Raymond (1977): »Zur Basis-Überbau-These in der marxistischen Kulturtheorie« [1973]. In: ders., *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur*, hg. und übers. v. H. Gustav Klaus, Frankfurt a.M.: Syndikat, 183-201.

Zielinski, Siegfried (1986): *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin: Spiess.

Filme

Chomsky, Marvin J. (1978): *Holocaust: Die Geschichte der Familie Weiss*, Titus Productions.

Harlan, Veit (1940): *Jud Süß*, Terra Filmkunst.

Leiser, Erwin (1960): *Mein Kampf*, Minerva Film.

Leiser, Erwin (1968): *Deutschland erwache*, Erwin Leiser Filmproduktion.