

MARIA ZHUKOVA

(Zukunftskolleg, Universität Konstanz)

ARMIN MUELLER-STAHLE UND DAS FERNSEHEN: ZUM PROBLEM DER KÜNSTLERISCHEN EVOLUTION¹

Armin Mueller-Stahl (geb. 1930) war einer der berühmtesten und beliebtesten Schauspieler in der DDR. Nach seiner Auswanderung in die BRD 1980 spielte er in Rainer Werner Fassbinders „Lola“ (1981), Andrzej Wajdas „Eine Liebe in Deutschland“ (1983) und Volker Schlöndorffs „The Ogre“ (1996). In Hollywood war er mit seinen Rollen in „Music Box“ (1989) von Costa-Gavras, Barry Lewinsons „Avalon“ (1996) und „The Game“ (1997) von David Fincher erfolgreich. als bester Nebendarsteller in Scott Hicks’ „Shine“ (1997) wurde Mueller-Stahl für den Oskar nominiert².

Im Lichte dieser filmischen, aber auch seiner musikalischen, literarischen und zeichnerischen Aktivitäten (seit 2001 öffentliche Gemäldeausstellungen, so etwa 2010 und 2012 im Stadtmuseum seiner Geburtsstadt Tilsit/Sovetsk)³, ist fast in Vergessenheit geraten, dass die künstlerische Laufbahn von Mueller-Stahl eng mit dem Fernsehen verbunden war. Sein Gesicht war dem ostdeutschen, aber auch dem westdeutschen Zuschauer (die meisten Sender konnten in DDR wie BRD empfangen werden) vor allem aus dem Fernsehen bekannt, da Mueller-Stahl seit den Anfängen seiner Karriere Haupt- und Nebenrollen in Fernsehfilmen und Serien des DEFA-Studio für Spielfilme und des Deutschen Fernsehfunks gespielt hat⁴. Im Programm „Das Schauspielerportrait“ vom 30. Juli 1964 [Mueller-Stahl 1964: 18] oder in der Fernsehshow „Ich kauf’

¹ Der Aufsatz entstand mit Unterstützung des „Marbach-Stipendiums“ des DLA Marbach, wo im Rahmen des Mittwochsseminars am 18.10.2017 die Hauptideen des vorliegenden Textes unter dem Titel „An der eigenen (Netz-)Haut gespürt: Fernsehen als Grenzfall in der DDR-Literatur (Armin Mueller-Stahl, Christa Wolf, Sarah Kirsch)“ vorgestellt und diskutiert wurden.

² Vollständige Filmographie: [Skierka 2015].

³ Vgl. dazu: <http://www.tilsit-stadt.de/tilsit-stadt/index.php?id=612&L=zwgsgfuxibjszsw#c1396> (letzter Zugriff: 05.03.2018).

⁴ „Das unsichtbare Visier“ (1973–1979, Regie: Peter Hagen), „Columbus 64“ (1966, Regie: Ulrich Thein) und „Flucht aus der Hölle“ (1960, Regie: Hans-Erich Korbsschmitt) sind einige Mehrteiler des DDR-Fernsehens mit seiner Beteiligung.

dir eine Blume“, ausgestrahlt am 27. Februar 1976⁵, trat er auch in eigener Person auf. Trotz dieser engen beruflichen Gebundenheit an das Fernsehen, dem die Popularität des Schauspielers zu verdanken ist, gibt es sowohl in Mueller-Stahls literarischem Werk als auch in den Filmen, an denen er beteiligt ist, durchweg eine distanzierte Haltung gegenüber dem Medium Fernsehen.

Fernsehprogramme von (und mit) Mueller-Stahl aus der DDR-Zeit erfahren — so meine erste These — eine evidente Herabsetzung, wenn nicht vollständige Negierung gegenüber der offiziellen Stellung dieses Mediums in der Politik und Kultur der DDR. Über die Zeiten und Grenzen hinweg setzt sich die negative Einstellung auch in den westdeutschen und US-amerikanischen Produktionen fort. Was ästhetisch-poetologische Strategien betrifft, so tritt das Fernsehen in den literarischen Texten von Mueller-Stahl — so meine zweite These — vor allem in Zusammenhang mit dem Motiv der Grenze auf. Wo er ausführlich auf das Fernsehen zu sprechen kommt, erscheint es als Grenzerfahrung des Protagonisten, der einem starken sinnlich-körperlichen Erlebnis ausgesetzt ist. Im Folgenden werde ich diese zwei Thesen an Einzelbeispielen bestätigen.

Ästhetische Fernsehkonzepte: Umwertung der Rolle des Mediums

Ähnlich wie in den sowjetischen Printmedien [vgl. z. B. Kazakov 1959; Kuročkin 1972] wird das Fernsehen in der ostdeutschen Presse seit den frühen 1960er Jahren als „scharfe Waffe im Kampf“ [Stein 2000: 38] und ein „zentralistisch gesteuertes Machtinstrument“ [Wrage, Beutelschmidt 2003: 358], also als Mittel der Propaganda und Agitation bei der Verwirklichung der Beschlüsse der Partei gepriesen. Darauf bezieht sich Mueller-Stahls Gedicht „Walter U“ von 1961, entstanden in Reaktion auf den Bau der Berliner Mauer. Er versteht Fernsehen hier als Sprachrohr des Generalsekretärs der SED⁶ (im Gedicht, abgesehen vom Titel, anonym als „er“ bezeichnet), dessen Bejubelung des Mauerbaus⁷ nichts zu tun hat mit der Stimmung in der ostdeutschen Öffentlichkeit. Während die Grenzschießung Familien- und Freundeskreise zerreißt, schmerzhaft persönliche Verluste mit sich bringt und die schon bestehende Versorgungskrise bei Lebensmitteln und Konsumartikeln verschärft [Major 1999: 349, 351], echot in Mueller-Stahls Gedicht Ulbrichts Ge-

⁵ Dazu siehe: „Programmalerie — Sendungen: Unterhaltung“ auf: <https://www.deutsche-kinemathek.de/archive/fernseharchiv/unterhaltung> (letzter Zugriff: 25.02.2018).

⁶ Walter Ulbricht stand 1950–1971 an der Spitze der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland.

⁷ Zur Rezeption der Berliner Mauer im ostdeutschen Fernsehen siehe Kapitel 4 „Mediating the Berlin Wall: Television in August 1961“ [Heather 2014: 81–104].

genaussage von „Bürgers Glück [...] durch eine Mauer“ wie eine mehrstimmige Schikane im ganzen „Orchester“ der Massenmedien:

Im Radio sagt ers und im Fernsehen
 Und in der Zeitung sagt ers so
 Wir haben eine Friedensmauer
 Und Freiheit na, die sowieso
 Wie haben wir es geschafft
 Er sagte es genauer
 Wir haben des Bürgers Glück
 Erreicht durch eine Mauer [Mueller-Stahl 2011: 76].

Im kurz darauf von Frank Vogel gedrehten ersten „Mauerfilm“ „Und deine Liebe auch“ (DEFA, 1962)⁸ distanziert sich Mueller-Stahls Protagonist Ullrich, Mitarbeiter einer Lampenfabrik, der sich als Parteigruppenorganisator am Bau der Berliner Mauer beteiligen soll, von dieser massenmedial vermittelten Sicht. Während sein Halbbruder ein modernes Fernsehgerät besitzt und ihre gemeinsame Geliebte Eva (eine Briefträgerin) dauernd Zeitung liest, ist Ullrich ein leidenschaftlicher Funkamateur. Er wohnt auf einem Dachboden, bastelt in seiner Freizeit an seiner selbstgebauten Funkstation und kommuniziert über sie mit seinem Freund auf Kuba. Als konträr zur offiziellen DDR-Kultur lässt sich auch seine Leidenschaft für Dichtung und Musik verstehen: oft nimmt er seine Gitarre und singt selbsterdachte Zeilen oder zitiert aus Heines „Loreley“. Diese Diskrepanz zwischen der äußeren Eingliederung des Protagonisten ins sozial-politische Geschehen und seiner inneren, privaten Freiheit, aber auch die Gegenüberstellung der technisch aufbereiteten, massenmedial vermittelten Sprachformel der Regierungsinstanzen und des „lebendigen“, mündlichen Wortes des Dichters ist auch für den sowjetischen Film ab Anfang der 1960er Jahre typisch. Es darf hier an die Szenen mit Lesungen am Majakovskij-Denkmal in den Filmen „Ulica N'jutona dom 1“ (1963, Regie: Teodor Vul'fovič) oder „Moskva slez-am ne verit“ (1979) erinnert werden [Zhukova 2017].

Auch in weiteren DDR-Filmen mit Armin Mueller-Stahl ist eine ähnlich kritische Haltung zum Medium Fernsehen zu erkennen: entweder scheitert die Technik oder der Zuschauer, es kommt aber nie zu einem gelungenen Fernsehabend. In der DEFA-Liebeskomödie „Der Dritte“ (1973, Regie: Egon Günther), die das Fernsehen auch thematisch aufgreift, ist der von Mueller-Stahl gespielte Protagonist blind, so dass er als Fehltrezipient dieses Mediums auftritt. Im Fernsehfilm „Geschlossene Gesellschaft“ (1978, Regie: Frank Beyer) versucht der Berliner Ingenieur Robert (Mueller-Stahl) vergeblich, mit seinem neuen Fernsehapparat guten Empfang zu bekommen: sowohl auf dem Dachboden als auch

⁸Mehr zum Film und zu den anderen „Mauerfilmen“: [Richter 1994: 164–171].

in der Küche und im Wohnraum des ländlichen Ferienhauses bleibt das Bild gestört.

Die misslungene Kommunikation zwischen Mensch und Maschine kommt auch in Fassbinders „Lola“ (letzter Teil der BRD-Trilogie, 1981), einem kurz nach Mueller-Stahls Ankunft in der Bundesrepublik gedrehten Film, zum Ausdruck. Der neue Baudezernent einer kleinen bayerischen Stadt, von Bohm (Mueller-Stahl), leistet sich ein Fernsehgerät, das ihm von der Firma „Telefunken“ direkt nach Hause geliefert wird. Man schreibt das Jahr 1957 und von Bohm wartet ungeduldig auf das Abendprogramm, da tagsüber nur das Testbild gesendet wird. Die Abendübertragung bringt aber nur Langweile: der Protagonist schläft vor seinem heiß begehrten Wunderapparat ein, während auf dem Bildschirm die Errungenschaften der bundesrepublikanischen Wirtschaftspolitik gepriesen werden. Eine Anspielung an die thematisch ähnlichen DDR-Wirtschaftsmagazine, die bereits in der Versuchsphase des DDR-Fernsehens von 1952 bis 1956 ausgestrahlt wurden (vgl. z. B. seit 1952 „Erbauer des besseren Morgen“, seit 1961 „Wirtschaftsgeschehen — nah besehen“, seit 1968 „tele-Spiegel“), ließe sich vermuten⁹. Ähnliche Wirtschaftssendungen gab es aber auch im Westen. Ebenfalls plausibel ist deswegen die Lesart als Kritik Fassbinders an westdeutscher Marktwirtschaft und am Glauben ans Wirtschaftswunder.

In „Night on Earth“ (1991, Regie: Jim Jarmusch) spielt der frisch in die USA eingereiste Mueller-Stahl den Emigranten Helmut, der als Taxifahrer sein Leben in New York zu bestreiten versucht. Der ehemalige Clown aus Ostdeutschland beherrscht weder die englische Sprache noch das moderne Fahrzeug. Der Fahrer und sein erster Kunde, der Afroamerikaner Yojo, tauschen die Plätze. Beide tragen gleiche Pudelmützen. Die zugestiegene Angela entdeckt in den beiden vone sitzenden Männern mit ihren Pudelmützen eine Ähnlichkeit mit den Zeichentrickfiguren aus Alex Andersons Serie „Rocky und Bullwinkle“ (1959–1964), der ersten speziell für das US-amerikanische Fernsehen produzierten Zeichentrickserie, in dem ein Elch und ein Eichhörnchen gegen die Spione Natasha Fatale und Boris Badenov kämpfen, deren Namen (vgl. das Wortspiel Bad-enov und God-unov) und spezifische Aussprache ihre sowjetische Herkunft verraten. Während Andersons Trickfilm als Parodie auf populäre Fernsehshows gedacht war, sind Helmut und Yoyo wiederum Parodien der Trickfilmfiguren¹⁰ und darunter auch latent auf die Figur des Schauspielers selbst. Solche Selbstreflexivität in der filmischen Maske eines Clowns ist vielleicht eine Art Verarbeitung der ostdeutschen Fernsehvergangenheit, die schon früher in Mueller-Stahls Roman „Verordneter Sonntag“ (1981) begonnen hat.

⁹ Mehr zu DDR-Wirtschaftsmagazinen [Vollberg 1998].

¹⁰ Auch bei Jarmusch wird auf Englisch mit starkem Akzent gesprochen und mit dem Namen gespielt (vgl. Helmut und das engl. „helmet“, dt. „Helm“).

Der Text entstand in der Zeit zwischen der Ausreise Mueller-Stahls aus der DDR und seiner Unterzeichnung des Briefes gegen die Ausweisung des Liedermachers Wolf Biermann aus der DDR im Herbst 1976 [vgl. Pleitgen 2001]. Nach der Unterschrift bekam der Schauspieler keine Rollenangebote mehr, er versuchte, diese quälende Situation mit schriftstellerischer Arbeit zu überwinden. Daraus wurde sowohl „ein Stück Werkstattbericht“, ein Berufsroman, der „die Probleme, den Alltag, die Last und Not“ mit dem Fernsehen in der für die DDR typischen Brechung schildert [Schneider 1988: 159], als auch eine „Beichte und kritische Darstellung eigenen Erlebens, die kunstvoll zu drei Handlungssträngen verflochten“ sind [Borkowski 1981: 2]. Außerdem handelt es sich um einen Krankenhausroman, der von Rezensenten mit Manns „Zauberberg“ in Verbindung gebracht wurde [Brandt 1981: 9]. Der Roman schildert unter anderem die Lebensgeschichten und Krankenhauserlebnisse zweier an Psoriasis erkrankter Patienten. Es ist die menschliche Haut, die Oberfläche der Protagonisten, an der ihr ganzer innerer Schmerz stigmatisch¹¹ präsent wird. Der ostdeutsche Fernseh-dramatiker Rohdorf, Nießwandt, ein einfacher Mensch und Lebenslyriker, sowie der aus der DDR ausgewiesene Schauspieler Arnheim (durch seine Tagebücher im Buch präsent) leiden unter der übergriffigen Staatsordnung, die den Rahmen des Institutionellen sprengt und ins Private eingreift.

Fernsehen als Grenzerfahrung

Im Zentrum meiner Analyse stehen neben der Thematisierung des Fernsehens im Roman die „kontaminierenden Bezugnahmen auf das Fernsehen im Rahmen und mit den Mitteln der Literatur“, die „spezifische Erfahrung des Fernsehens“, von der der Autor für sein Schreiben profitiert — eine Fragestellung, die von Uwe Japp 1996 formuliert wurde [Japp 1996: 27–28], aber bislang wenig Beachtung in der Forschung gefunden hat.

In der Darstellung des Fernsehens in der DDR-Literatur wird die Grenze zum Hauptmotiv, ein Motiv, das etwa im spätsowjetischen ästhetischen Fernsehdiskurs¹² nur eine geringe Rolle spielt. Diese Tendenz ist vor allem auf den Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 zurückzuführen. Die getrennte Nation suchte nach Kommunikationsoptionen, die nicht zuletzt das Fernsehgerät ermöglichte. Außer dem sogenannten „Tal der Ahnungslosen“ (um Dresden herum), wo der Empfang schlecht war, konnte der ostdeutsche Bürger das Fernsehgerät entsprechend ein-

¹¹ Mehr zur Haut als Identitäts- und Projektionsfläche siehe das Kapitel „Seelenspiegel“ [Benthien 1999: 111–132].

¹² Die gängigen Motive des Spiegels, des Wassers, des Fensters oder der Ikone, die bei der Repräsentation des Fernsehens in der spätsowjetischen Kunst eingesetzt werden, können hier aus Platzgründen nicht genauer erörtert werden.

stellen und Westfernsehen empfangen [vgl. Wrage 2006]. Die Regierung war zwar unzufrieden, aber duldete es¹³.

Das westdeutsche Fernsehen wird für den ostdeutschen Bürger nicht nur zur attraktiven Unterhaltung oder Informationsquelle, sondern auch zum Ort der Begegnung. Der Bildschirm eröffnet eine fast magische Option: er kann die geliebten und hinter der Mauer gebliebenen Menschen direkt nach Hause bringen. Dank der grenzüberschreitenden Übertragung wird die materielle Grenze (die Mauer) aus dem öffentlichen Raum quasi in jeden einzelnen Haushalt, in den Privatraum geliefert. Somit wird die Mattscheibe selbst zum unmittelbar erlebbaren Limes zwischen Ost und West, dessen Ambivalenz — gleichsam zu trennen, aber auch das unendlich weit Entfernte näher zu bringen — auch aus den Zeitdokumenten abzulesen ist. Am 27. Oktober 1984 schreibt Christa Wolf an die 1977 nach West-Berlin ausgewanderte Sarah Kirsch: „Liebe Sarah, ich habe mich sehr gefreut, daß du geschrieben hast. Ja, mal sehe ich dich im Fernsehen, sonst nicht. Man treibt auseinander, wird getrieben, will es gar nicht. Schon weiß ich nicht mehr, was dir jetzt nahegeht, vielleicht kannst du dir’s von uns eher vorstellen“ [DLA, A: Kirsch 1984]. Ein halbes Jahr darauf schreibt sie am 13. April 1985 auf einer Geburtstagskarte: „Liebe Sarah, zum 50. gratuliere ich Dir herzlich. Sah dich im Fernsehen, und das Haus und die karge Landschaft und die schön geschmückten Zimmer. Versuchte, auch in Deinem Gesicht zu lesen“ [DLA, A: Kirsch 1985].

Die mögliche, aber verpasste televisuelle Kommunikation durch die Mauer getrennter Freunde wird in Mueller-Stahls Roman „Verordneter Sonntag“ literarisch aufgegriffen und rhetorisch verstärkt, indem sie an ein körperlich-taktilen Grenzerlebnis aus dem Krankenhausalltag gebunden wird. Nach der ärztlichen Untersuchung bei der Aufnahme ins Krankenhaus fragt die Oberärztin Frau Kneiffke ihren Patienten Rohdorf:

...haben Sie Arnheim gesehen?

Wo?

Im Fernsehen.

Wann?

Gestern.

Nein.

Kennen Sie ihn?

Ja, ich bin befreundet mit ihm, ach, gestern im Fernsehen?

[Mueller-Stahl 1981: 28]

¹³ Auch der Empfang des „Deutschen Fernsehfunks“ aus dem Adlershof war im Westen durchaus möglich, so dass Fernsehen im geteilten Deutschland zum „grenzüberschreitenden Vermittler von Anschauungen vom jeweils Anderen, die auf direktem Wege nicht mehr zu gewinnen waren“, wurde [Hickethier 1998: 189].

Rohdorf empfindet Arno Arnheims Auswanderung in den Westen als sehr schmerzhaft (auf den Fall Biermann wird im Roman ohne Namensnennung angespielt), „als würde das Herz mit einer Rasierklinge säuberlich halbiert“ [Mueller-Stahl 1981: 8]. Ein vergleichbar schmerzhaftes Körpererlebnis — eine Rektaluntersuchung durch die Oberärztin — geht der zitierten, die Untersuchung abschließenden, gleichsam Intimität und Sehnsucht erregenden „Fernsehscene“ voraus [Mueller-Stahl 1981: 27].

Die Sensibilisierung der Narrative, die durch die emotional-physische Erfahrung eines der Protagonisten erzielt wird, ist auch für die zwei weiteren fernsehbezogenen Szenen im Roman charakteristisch. Das Vorlesen einer Episode über den Emigranten Ivan Bunin aus Valentin Kataevs 1967 geschriebenen Roman „Trava zabvenija“ (dt. „Kraut des Vergessens“, 1968, übersetzt von H. D. Becker) wird mit der vom Chefarzt verbotenen, heimlich durchgeführten Umstellung des Krankenhaus-Fernsehgerätes auf Westempfang parallelisiert. Die schon vollzogene Grenzüberschreitung eines russischen Schriftstellers (bei Kataev als Lebenstragödie beschrieben) antizipiert die künftige televisuelle „Grenzwahrnehmung“ der Patienten, die sich eine westliche Fußballübertragung ansehen und somit nur eine geringe Grenzüberschreitung erleben, aber große Anteilnahme an Bunins Schicksal zeigen: „Der eine hört mit geöffnetem Mund zu, der andere unterbricht seine Arbeit...“ [Mueller-Stahl 1981: 48].

Während in der zweiten Episode die auditive Wahrnehmung aktiviert wird, handelt es sich in der dritten Episode um die visuell-optische Sensibilisierung. Die zwei hautkranken Patienten Rohdorf und Nießwandt, die am Sonntag aus dem Krankenhaus entlassen werden, spekulieren über das Bild einer feiernden Familie. Sie ist durch das offene Fenster zu sehen und spiegelt sich gleichzeitig in einer Pfütze: „Ein Bild wie von Otto Dix. Wo? Na hier in der Pfütze, die Dicke als Silhouette, um sie herum die jungen Achers, phantastisch, das spiegelt sich einwandfrei, wie im Kristallglas“ [144–145]. Dabei wird die Begeisterung für das im Wasser zu sehende Bild, das durch die Berührung mit dem Stöckchen „schwappt und [sich] wellt“ [145], durch die Erinnerung an eine Wendung aus dem Fernsehen (gemeint ist wohl Otto Waalkes) abgerundet: „Na, der Komiker im Fernsehen, der würde sagen, die Dicke ist so *faul*, sie schläft mit ihrem Alten nur, wenn sie Schüttelfrost hat“ [145].

In den angeführten Episoden steht nicht die kognitiv-mentale, sondern die sinnliche, gefühlsorientierte Reaktion des Protagonisten im Fokus, was der ästhetisch-medialen Spezifik des Fernsehens entspricht. In seinem Buch „Understanding media“ (1964) fasst der kanadische Philosoph Marshall McLuhan zusammen: „Die Mosaikform des Fernsehbildes verlangt aktive Beteiligung und Einbeziehung der ganzen Tiefenperson, wie es beim Tastsinn der Fall ist“ [McLuhan 1968, 363]. Und weiter: „Es handelt sich weniger um ein visuelles, als vielmehr um ein

zum Tast- und Gehörsinn hin orientiertes Medium, das alle unsere Sinne in einer tiefgreifenden Wechselwirkung miteinbezieht“ [365–366].

Die „Einbeziehung der ganzen Tiefenperson“ und die „Wechselwirkung“ der Sinne werden im „Verordneten Sonntag“ zwar in Verbindung mit dem Medium Fernsehen gebracht, nicht aber mit dem Prozess des Fernsehens, wie er bei McLuhan beschrieben ist. Fernsehen wird zum Bestandteil des Grenzdiskurses, indem es die sensuellen Wechselwirkungen der Protagonisten leitmotivisch begleitet. Der Roman ist aber vor allem die literarische Reflexion eines Lebens, in dem nicht die Fernsehübertragung selbst, sondern die Erinnerung an sie, das Warten auf sie oder die Verzweiflung über ein verpasstes Programm intensive Emotionen hervorruft und als etwas Körperliches erfahren wird.

Literatur

- Benthien 1999 — *Benthien C.* Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg, 1999.
- Borkowski 1981 — *Borkowski D.* Armin Mueller-Stahl: Verordneter Sonntag. Rezension // Hessischer Rundfunk. Sendedatum: 22.07.1981. DLA Marbach, Manuskript. 6 Blatt. S. 2.
- Brandt 1981 — *Brandt S.* Armin Mueller-Stahl: Verordneter Sonntag. Rezension // Sender Freies Berlin. Sendedatum 13.08.1981. DLA Marbach, Manuskript. 15 Blatt. S. 9.
- Heather 2014 — *Heather G.* Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic. Ann Arbor, 2014.
- Hickethier 1998 — *Hickethier K.* Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart, 1998.
- Japp 1996 — *Japp U.* Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturgeschichte // Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen — Fallstudien — Kanon. München, 1996. S. 17–28.
- Kazakov B. Televidenie — moguće sredstvo komunističeskogo vospitanija // *Kommunist*. 1959. Nr. 8. S. 66.
- Kuročkin 1972 — *Kuročkin P. K.* Sredstva massovoj informacii — važnejšee idejnoe oružie Kommunističeskoi partii // *Filosofskie nauki*. 1972. Nr. 1. S. 13–20.
- Major 1998 — *Major P.* Vor und nach dem 13. August 1961: Reaktionen der DDR-Bevölkerung auf den Bau der Berliner Mauer // *Archiv für Sozialgeschichte*. 1998. Nr. 19. S. 325–354.
- Mueller-Stahl 1964 — *Mueller-Stahl A.* Das Schauspielerportrait // *Funk und Fernsehen der DDR*, 26. Juli — 31. August 1964. Nr. 31. S. 18.
- Mueller-Stahl 1981 — *Mueller-Stahl A.* Verordneter Sonntag. Berlin, 1981.
- Mueller-Stahl 2011 — *Mueller-Stahl A.* Die Jahre werden schneller. Lieder und Gedichte. Berlin, 2011.
- Pleitgen 2001 — *Pleitgen F. (Hg.)*. Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR. Berlin, 2001.

- Richter 1994 — *Richter E.* Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961–1965 // Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin, 1994. S. 159–212.
- Schneider 1988 — *Schneider I.* Fernsehen in der zeitgenössischen Literatur // Neue Technologien und Medien in Germanistik und Deutschunterricht. Tübingen, 1988. S. 158–68.
- Skierka 2015 — *Skierka V.* Armin Mueller-Stahl: Die Biographie. Hamburg, 2015.
- Stein 2000 — *Stein R.* Vom Fernsehen und Radio der DDR zur ARD. Die Entwicklung und Neuordnung des Rundfunkwesens in den neuen Bundesländern. Marburg, 2000.
- Vollberg 1998 — *Vollberg S.* Wirtschaftspolitische Informationen? Zur Geschichte und Funktion der Wirtschaftsmagazine im Fernsehen der DDR // Zwischen Service und Propaganda. Berlin, 1998. S. 155–182.
- DLA, A: Kirsch 1984 — Wolf Ch. an Sarah Kirsch, Brief vom 27. 10. 1984, DLA Marbach, A: Kirsch S.
- DLA, A: Kirsch 1985 — Wolf Ch. an Sarah Kirsch, Postkarte vom 13. 04. 1985, DLA Marbach, A: Kirsch S.
- Wrage, Beutelschmidt 2003 — *Wrage H., Beutelschmidt Th.* Programmgeschichte DDR-Fernsehen — komparativ // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Vol. 13. Nr. 2. 2003. S. 357–365.
- Wrage 2006 — *Wrage H.* A Hitchhikers Guide to East German Television and to its Fictional Productions // Spiel 25. 2006. H. 2. S. 179–190.
- Zhukova 2017 — *Zhukova M.* Poëzija i televidenie v fil'me „Moskva slezame ne verit“ (SSSR i zapad) // Chudožestvennoe slovo v prostranstve kul'tury: intermedial'nost' v kontekste issledovanij zarubežnoj literatury. Kollektivnaja monografija. Ivanovo, 2017. S. 145–157.