

Andy Räder

Produktionsgemeinschaften im DDR-Staatsfernsehen. Eine historische Produktionskulturforschung

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3539>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Räder, Andy: Produktionsgemeinschaften im DDR-Staatsfernsehen. Eine historische Produktionskulturforschung. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 18 (2018), Nr. 2, S. 103–118. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3539>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-13717>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

PRODUKTIONSGEMEINSCHAFTEN IM DDR-STAAATSFERNSEHEN

Eine historische Produktionskulturforschung

VON ANDY RÄDER

ABSTRACTS

Der Beitrag geht in Anlehnung an die Forschungsansätze der Production Studies der Frage nach, ob und wie sich kollektive Arbeitsweisen in staatssozialistischen Medienindustrien während der Zeit des Kalten Krieges rekonstruieren lassen. Am Beispiel der Produktionsgemeinschaft rund um den Fernsehregisseur Ulrich Thein, der von 1963 bis 1976 in der Filmgruppe Johannisthal acht Fernsehfilme und Mehrteiler realisierte, wird die Produktionskultur im DDR-Staatsfernsehen Deutscher Fernsehfunk (DFF) untersucht. Mithilfe klassischer Quellen und den Texten der »Para-Industrien« (Caldwell) werden offizielle und inoffizielle Modi filmischer Verfahren und Produktionspraktiken offengelegt und drei Kommunikations- und Handlungsebenen herausgearbeitet. Im Sinne der »integrated cultural-industrial analysis« (Caldwell) war es möglich, einen »state-socialist mode of production« (Szczepanik) im DDR-Fernsehen zu rekonstruieren.

Based on the research approaches of Production Studies this article examines whether and how collective working methods in state-socialist media industries during the Cold War can be reconstructed. The production culture of the state television broadcaster in East Germany *Deutscher Fernsehfunk* (DFF) is examined based on the example of the production group *Filmgruppe Johannisthal* around director Ulrich Thein, who produced eight television films and miniseries from 1963 to 1976. Using traditional sources and texts of the »para-industries« (Caldwell), the official and unofficial modes of production practices are revealed and three levels of communication and work identified. Following an »integrated cultural-industrial analysis« (Caldwell) it was possible to reconstruct a »state-socialist mode of production« (Szczepanik) in GDR television.

1. VORANNAHMEN UND FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Eine staatlich geförderte und zuweilen propagierte kollektive Arbeitsweise bei der Medienproduktion gilt als markantes Merkmal der Film- und Fernsehkulturen in Ost- und Zentraleuropa während der Zeit des Kalten Krieges. Diese sogenannte »kollektive Praxis«¹ kreativen und künstlerischen Arbeitens beschränkte sich nicht nur auf ausgewählte Gewerke im staatssozialistischen Film- und Fernsehschaffen. Eine gemeinschaftliche Arbeitsweise durchzog den gesamten produktionstechnischen und künstlerischen Schaffensprozess.² Schaut man sich jedoch das international produktive Feld der Medienindustrie- und Produktionskulturforschung an, so stellt man fest, wie wenig sich die Medienwissenschaft bisher mit Aspekten und Phänomenen historischer Medienindustrien abseits der kapitalistischen Produktionsweise beschäftigt hat. Weit umfassender sind die Bemühungen, Prozesse, Strukturen und Hierarchien der kommerziellen Film- und Fernsehproduktionen beschrieben worden, wie beispielsweise des klassischen Hollywood-Kinos oder anderer auf den wirtschaftlichen Profit hin ausgerichteten Film- und Fernsehkulturen.³ Was nahezu fehlt, sind Untersuchungen, die sich explizit mit den Besonderheiten staatssozialistischer Film- und Fernsehproduktionen beschäftigen. Erschienen sind lediglich einige wenige Studien von Petr Szczepanik, wie beispielsweise sein Aufsatz über die Textform des literarischen Drehbuchs mit ihren »Filmidee-Arbeitsgruppen«⁴ in der ehemaligen Tschechoslowakei, dessen Untersuchung über den »State-Socialist Mode of Production«⁵ sowie seine Analyse über die Arbeit der Filmgruppen in der tschechoslowakischen Filmindustrie vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis 1962.⁶

Der Bereich der Medienindustrie-Forschung mit seinen Überlegungen zu lokalen Produktionsgemeinschaften⁷ und mit Arbeitsbedingungen als zentralem Untersuchungsgegenstand bietet für die historische Analyse staatssozialistischer Medienlandschaften jedoch großes Potential. So ließen sich Formen sozialer Organisation innerhalb solcher Film- und Fernsehindustrien, politische Kontroll- und Lenkungsstrategien sowie unterschiedliche Ebenen des kommunikativen Aushandelns von Entscheidungen im künstlerischen Schaffensprozess von der ersten Idee bis zur

-
- 1 Szczepanik: »Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?«, S. 104.
 - 2 Vgl. Szczepanik: »Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?«, S. 104.
 - 3 Vgl. u.a. Alvarado/Stewart: *Made for Television*; Alvarado: »Authorship, Organization and Production«, Bordwell u.a.: *The Classical Hollywood Cinema*; Carringer: »Collaboration and Concepts on Authorship«, *The Making of Citizen Kane*; Faulkner: *Music on Demand*, »Dilemmas in Commercial Work«; McRobbie: »From Holloway to Hollywood«; Staiger/Gomery: »The History of World Cinema«.
 - 4 Szczepanik: »Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?«, S. 106.
 - 5 Szczepanik: »The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture«.
 - 6 Vgl. Szczepanik: »Veterans« and »Dilettantes«.
 - 7 Vgl. Caldwell: *Production Culture*, S. 2ff.

Uraufführung bzw. Erstausstrahlung sowohl »above« als auch »below the line«⁸ nachzeichnen. Diese Praktiken sind in die jeweiligen Medientexte eingeschrieben und werden außerhalb des eigentlichen Medienproduktes auch in den Texten der sogenannten »Para-Industrien«⁹ verhandelt. Nach Caldwell sind dies »kulturelle Zone[n], in der Zuschauer und Branche miteinander in Kontakt treten«¹⁰, also beispielsweise Making-of-Filme, *Behind the Scenes*- und Bonusmaterial auf Datenträgern, aufgezeichnete und dokumentierte Interviews über die Produktion mit ehemaligen Akteur*innen oder crossmediale Verwertungen zu Werbezwecken.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, Konzepte der Produktions- und Medienindustrieforschung auf die staatssozialistischen Medienlandschaften und hier insbesondere auf das Fernsehen der DDR in den 1960er und 1970er Jahren anzuwenden. Dabei werden die Besonderheiten der sozialistischen Produktionsgemeinschaften im Programmbereich der DDR-Fernsehndramatik¹¹ mit ihren Fernsehfilmen und -mehrteilern exemplarisch an der Filmgruppe Johannisthal und ihrem bekanntesten Mitglied, dem Fernsehregisseur Ulrich Thein, herausgearbeitet. Seine kollektive Arbeitsweise mit einem eingespielten Produktionsteam steht dabei prototypisch für fiktionale Fernsehproduktionen in der DDR. Der Programmatik von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson folgend soll sich dem »mode of film practice«¹² exemplarischer DDR-Fernsehproduktionen historiographisch genähert und durch eine Rekonstruktion des internen und externen Produktionswissens nach Rahmenbedingungen, Regeln und Standards der fernsehspezifischen Praktiken gesucht werden. Bordwell u.a. sprechen dabei recht vage von einem »integral system, including persons and groups but also rules, films, machinery, documents, institutions, work processes, and theoretical concepts« und ergänzen an anderer Stelle: »It is, most simply, a context«¹³. Hinter dieser Simplifizierung stand die Absicht der drei US-amerikanischen Filmwissenschaftler*innen, sich mit ihrem Ansatz von der bisherigen Film- und Autorenzentrierung zu lösen und diese mit Untersuchungen zu Technologie, Arbeitsweise, Organisationsstrukturen und ökonomischen Aspekten in der US-amerikanischen Filmproduktion auszutauschen. Auf diese Perspektive konnten die aktuellen Ansätze und Untersuchungen zur Produktions- und Medienindustrieforschung aufbauen.

8 Caldwell: *Production Culture*, S. 20f.

9 Vgl. Caldwell: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«.

10 Caldwell: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«, S. 34.

11 Fernsehndramatik bezeichnet nach Ingeborg Münz-Koenen »die Gesamtheit aller szenisch gestalteten Sendungen, soweit sie nicht Übernahmen, Adaptionen oder Eigeninszenierungen von Werken anderer künstlerischer oder literarischer Gattungen durch das Fernsehen sind (also etwa von Kinofilmen, epischen Werken oder Bühnenstücken)« (Fernsehndramatik, S. 7).

12 Bordwell u.a.: *The Classical Hollywood Cinema*, S. xiii.

13 Bordwell u.a.: *The Classical Hollywood Cinema*, S. xiii.

Ähnlich zu den Abhandlungen über das Hollywood-Studiosystem kann im Sinne einer historischen Produktionskulturforchung in staatssozialistischen Institutionen wie dem DDR-Fernsehen und in dessen Programmabteilungen gleichermaßen nach Regeln und Normen der Produktionspraxis gesucht werden. Denn auch hier lohnt ein Blick auf offizielle und inoffizielle Modi filmischer Verfahren und Produktionspraxen. Als Grundlage dienen dabei Quellen wie Produktionsunterlagen zu den Fernsehfilmen und -mehrteilern, bisher vernachlässigte Dokumente, wie beispielsweise Materialien über technische, organisatorische und ökonomische Aspekte der Film- und Fernsehproduktion. Zusätzlich werden Erkenntnisse aus der Oral History genutzt.

Szczepanik betrachtet in seinen Arbeiten über die tschechoslowakischen Produktionskulturen seinen historischen Untersuchungsgegenstand aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln: »one organizational in perspective (top-down), the other cultural (bottom-up)«¹⁴. Im hier untersuchten Fallbeispiel, einer sozialistischen Produktionsgemeinschaft im Fernsehen der DDR der 1960er und 1970er Jahre, sollen dagegen drei Betrachtungsweisen Anwendung finden. Neben Szczepaniks Vorschlag, das Feld aus der Perspektive der politischen Initiativen im Sinne einer Kontrolle und Lenkung des Arbeitsprozesses durch die DDR-Kulturpolitik (Makroebene) zu beleuchten und sich den kulturellen Praktiken der Künstler*innen und Handwerker*innen (Mikroebene) zu widmen, wird zusätzlich eine dritte Handlungsebene, die der staatlichen Institution Fernsehen (Mesoebene), eingeführt. Sie ist zwischen den künstlerischen und handwerklichen Akteur*innen sowie den staatlichen Kontroll- und Lenkungsgremien verortet, wobei Übergänge, Grenzen sowie Schnittmengen fließend sind. Auf der Mesoebene finden die Diskussionen und Entscheidungen um konkrete organisatorische und institutionelle Produktionsbedingungen und -praktiken statt, so dass sich daran auch Auswirkungen der Auseinandersetzungen um künstlerische Freiheiten und staatliche Einflussnahmen sowie auf die Arbeitsbedingungen nachzeichnen lassen. In der staatlichen Institution Fernsehen kulminiert also das »state-socialist system of production«¹⁵, das es zu rekonstruieren gilt.

2. METHODE

Dem Untersuchungsgegenstand, den Produktionspraktiken des Deutschen Fernsehfunks (DFF) in den 1960er und 1970er Jahren, soll sich in Anlehnung an John T. Caldwell's vorgeschlagene Methodik der »integrated cultural-industrial analysis« über dessen vier Analysearten genähert werden. Sie besteht aus einer:

- I. »textual analysis of trade and worker artifacts«,

14 Szczepanik: »The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture«, S. 114.

15 Szczepanik: »The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture«, S. 114.

2. »interviews with film/television workers«,
3. »ethnographic field observation of production spaces and professional gatherings« und einer
4. »economic/industrial analysis.«¹⁶

Im Mittelpunkt der ersten Analyseart steht die Produktionskultur im sozialistischen Staatsfernsehen DFF, gefolgt von Interviews mit ehemaligen Fernsehschaffenden, die an den Produktionen in den 1960er und 1970er Jahren beteiligt waren. Aufgrund der weit zurückliegenden Produktionszeit ist eine ethnografische Untersuchung der Produktionsräume und der professionellen Zusammenkünfte der Produktionsgemeinschaften nicht mehr möglich. Hier kommen die Texte der »Para-Industrien«¹⁷ ins Spiel, die punktuell Einblicke in die Produktionspraxis ermöglichen. Zuletzt sollte nach Caldwell eine ökonomische Analyse erfolgen, die im Fall der staatssozialistischen Produktionsgemeinschaften jedoch um eine kulturpolitische Perspektive erweitert werden muss. Die Film- und Fernsehproduktionen in der DDR waren gänzlich staatlich finanziert. Sie wurden sowohl produktionsintern als auch in der Öffentlichkeit kaum nach ökonomischen Gesichtspunkten beurteilt. Im Mittelpunkt standen vor allem kulturpolitische Aspekte. Ferner sind kaum Materialien über wirtschaftliche Fragen der einzelnen Fernsehproduktionen überliefert.

Als mögliche Quellen für die jeweiligen Untersuchungsarten bieten sich öffentliche Unterlagen und Dokumente an. Das sind zum einen die Fernsehtexte, also die Filme und Mehrteiler des Programmbereichs der DDR-Fernseh dramatik, aber auch schriftliche Überlieferungen in den Beständen der einschlägigen Archive. Ergänzend wurden private Unterlagen und persönliche Dokumente der beteiligten Akteur*innen, die in Vor- und Nachlässen zugänglich sind, sowie Zeitzeug*innen-Interviews für Einblicke in die Produktionsabläufe und -praktiken genutzt. Hinzu kommen die bereits erwähnten Texte der »Para-Industrien«¹⁸.

3. PRODUKTIONSKULTUREN IM FERNSEHEN DER DDR IN DEN 1960ER UND 1970ER JAHREN

Das Fernsehen der DDR weckte, als es sich in den 1960er Jahren als Massenmedium etablierte, die Aufmerksamkeit des staatlichen Herrschaftsapparates. Mit ansteigender Bedeutung kam es zu einer immer engeren Verzahnung mit der SED-Machtelite. Das Verhältnis der jeweiligen Kommunikations- und Akteursebenen untereinander war jedoch beständigen Wandlungsprozessen ausgesetzt. Einerseits konnte ein Eingreifen und Disziplinieren der Fernsehschaffenden jederzeit und überall stattfinden. Andererseits boten sich auch künstlerische Freiräume und Mög-

16 Caldwell: Production Culture, S. 4.

17 Caldwell: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«.

18 Caldwell: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«.

lichkeiten, sich der kulturpolitischen Einflussnahme zu entziehen. Rüdiger Steinmetz und Reinhold Viehoff sprechen daher von einer »lückenhaften Durchherrschaftung«¹⁹ der DDR-Medien. Dieses systemische Wechselspiel zwischen Akteur*innen, Rahmenbedingungen sowie Kontroll- und Lenkungsstrukturen vollzog sich sehr unterschiedlich.

Bei der Betrachtung der Produktionskultur des DDR-Fernsehens wird deutlich, dass eine Gegenüberstellung der kulturpolitischen Praktiken der Herrschaftsausübung und die Anpassungs- und Abwehrstrategien der Produktionsgemeinschaften bedeutsam ist, um das Zusammenwirken auf allen Kommunikations- und Handlungsebenen im zeitlichen Wandel zu verstehen. Der hier betrachtete Untersuchungszeitraum soll hierfür in vier Phasen aufgeteilt werden:

1. 1961 bis 1965/66: vom Mauerbau bis zu den Auswirkungen des II. Plenums des Zentralkomitees (ZK) der SED auf das DDR-Fernsehen,
2. 1966 bis 1968: von der institutionellen Restrukturierung des Deutschen Fernsehfunks (DFF) bis zum Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag,
3. 1968 bis 1971: von der Gründung des Staatlichen Komitees für Fernsehen bis zum Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker und
4. 1971 bis 1976: von der ersten Programmreform des Fernsehens der DDR bis zur Ausbürgerung Wolf Biermanns.

Kennzeichnend für die erste Phase vom Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 bis zum II. Plenum des ZK der SED vom 15. bis 18. Dezember 1965 ist eine strategische Neuausrichtung des DDR-Fernsehens auf administrativer und programmlicher Ebene. Denn aufgrund der geschlossenen Sektorengrenzen wurde der bisherige gesamtdeutsche Sendeauftrag plötzlich obsolet. Strukturell hatte dies zur Folge, dass die institutionelle Etablierung und Konsolidierung des DFF entschieden vorangetrieben wurde. Das Programmangebot erhöhte sich stetig.²⁰ In diesen ersten Jahren nach dem Mauerbau war eine zeitweilige Entspannung in der Kulturpolitik spürbar, die künstlerische Freiräume in den Programmabteilungen zuließ. Das sollte sich mit dem Übergang in die nächste Phase jedoch wieder ändern.

Nach dem II. Plenum des ZK der SED, dem sogenannten Kahlschlag-Plenum, von dem auch das DDR-Fernsehen betroffen war, beschäftigte sich der DFF vor allem mit den Konsequenzen der staatlichen Eingriffe.²¹ Nach der Kritik am Programm und einzelnen Zensurmaßnahmen nach dem Plenum wurde ein engmaschiges Regelwerk für die zukünftigen Produktionsabläufe etabliert. Das bedeutete, dass die künstlerischen und redaktionellen Freiräume wieder stark eingeschränkt

19 Steinmetz/Viehoff: Deutsches Fernsehen Ost, S. 28.

20 Vgl. Steinmetz/Viehoff: Deutsches Fernsehen Ost, S. 17.

21 Vgl. Adge: Kahlschlag, Kötzing/Schenk: Verbotene Utopie.

wurden. Bis Ende der 1960er Jahre war dieses Massenmedium zentralisiert, funktionalisiert und konnte durch die Staatsmacht auf allen Ebenen kontrolliert und gelenkt werden.

Mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in Prag im Sommer 1968 beginnt die dritte Phase im hier behandelten Untersuchungszeitraum. In Konkurrenz zum bundesrepublikanischen Fernsehen wurde eine größere Programmvietalt angestrebt, die durch die Modernisierung der Redaktions- und Produktionsabläufe erreicht werden sollte. Gleichzeitig ging am 3. Oktober 1969 das zweite Fernsehprogramm auf Sendung. Es war nicht nur als Alternative zum ersten Sender DFF I gedacht, sondern sollte auch die DDR-Bürger vom westdeutschen Programm fernhalten, indem es ihre Wahlmöglichkeit erhöhte. Dies funktionierte nur eingeschränkt.

Nach dem Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 wurde der sukzessive Ausbau des Unterhaltungsprogrammes im DDR-Fernsehen durch eine liberalere Kulturpolitik forciert. Nach einer Programmreform im Jahre 1972 diente der Zuschauergeschmack der DDR-Bürger*innen erstmals als Ausgangspunkt für interne Programmentscheidungen. Damit beginnt die vierte und letzte Phase im hier untersuchten Zeitraum, die bis zur Ausbürgerung Wolf Biermanns am 13. November 1976 andauerte. Nach dessen Ausweisung solidarisierten sich viele Fernsehschaffende mit dem Liedermacher und es folgte, ähnlich wie in den Jahren 1965/66, erneut ein weitreichender kulturpolitischer Einschnitt, mit dem ein erheblicher künstlerischer Aderlass einherging. Viele Künstler*innen und Kulturschaffende der DDR verließen in den Folgejahren ihr Land und hinterließen auch im Fernsehen große Lücken.

4. STAATSSOZIALISTISCHE PRODUKTIONSGEMEINSCHAFTEN IM DDR-FERNSEHEN

Das Fernsehen war, wie andere Bereiche der DDR-Medienlandschaft, eine staatlich monopolisierte Institution. Strategische Ausrichtung, Leitlinien und Generalthemen sowie Grundsatzentscheidungen über die Organisationsstruktur lagen im Verantwortungsbereich des Politbüros des ZK der SED mit seinen Kommissionen und Abteilungen sowie dem ZK-Sekretär für Agitation und Propaganda, der für die Kontrolle der Massenmedien verantwortlich war (Makroebene).²² Die Mitarbeiter*innen des DFF; Künstler*innen, Handwerker*innen, Techniker*innen und Verwaltungspersonal, galten als Staatsangestellte (Mikroebene) und waren Teil des sozialistischen Herrschaftsapparates. Sie waren den produktions- und verwaltungstechnischen Rahmenbedingungen im Fernsehen der DDR unterworfen (Mesoebene). Gleichzeitig agierte vor allem das künstlerische Personal gegen den staatlichen Arbeit- und Geldgeber und gab sich mit der Forderung nach institutioneller

22 Vgl. Beutelschmidt: Kooperation oder Konkurrenz?, S. 31f.

und kulturpolitischer Gefügigkeit nicht zufrieden. Daraus wuchsen wiederholt Konflikte, die offen oder im Verborgenen ausgetragen wurden.

Für eine öffentliche Kritik eignete sich eine Reihe von Verbänden, Interessensvertretungen und Kontrollinstanzen als Plattformen, welche die Möglichkeit boten, sich aktiv in die Arbeit des Fernsehens einzumischen. In der Künstlerorganisation Club der Filmschaffenden (gegründet 1953), die 1967 vom Verband der Film- und Fernschaffenden (VFF) abgelöst wurde, konnten sich die Fernsehmitarbeiter*innen mit anderen Medienschaffenden über ihr Selbstverständnis und über kulturpolitische Forderungen austauschen. Obwohl beide Verbände als vom Staat unabhängig galten, waren sie mit der Aufgabe gegründet, Einfluss auf die Film- und Fernseh-schaffenden zu nehmen. Damit fungierten diese Künstlerorganisationen neben ihrer Funktion als Interessenvertretungen auch als staatliches Kontrollinstrument und agierten somit ebenenübergreifend.²³

Als weitere Plattform, um über produktionstechnische oder künstlerische Fragen zu debattieren, boten sich Kongresse und Tagungen an, wie beispielsweise die Konferenz des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat am 4. Februar 1969.²⁴ Dennoch fehlte auch hier ein geschützter Raum, um sich kritisch mit den Produktionsbedingungen im DDR-Fernsehen und seinen Programmabteilungen auseinanderzusetzen. Unter das künstlerische und technische Personal mischten sich auch SED-Kulturfunktionär*innen.

So blieben den Fernsehschaffenden meist nur die relativ eigenständigen sozialistischen Produktionsgemeinschaften, die sich um bestimmte Künstlerpersönlichkeiten oder um spezifische Produktionsvorhaben bildeten. Hier vermischten sich die einzelnen Handlungsebenen kaum. Eine dieser Gemeinschaften umgab den bekannten und beim DDR-Publikum sehr beliebten Theater- und DEFA-Schauspieler Ulrich Thein (1930-1995), der von 1963 bis 1976 acht Fernsehfilme und -mehrteiler in der Filmgruppe Johannisthal inszenierte. Thein und die von ihm ausgehenden kollaborativen Fernseharbeiten sollen im weiteren Verlauf als Fallbeispiel dienen.²⁵

Wie so oft orientierte sich das DDR-Fernsehen auch bei der Bildung von eigenen Produktionsgemeinschaften am Babelsberger Spielfilmstudio mit dessen Künstlerischen Arbeitsgruppen (KAG). Bereits seit den 1950er Jahren wurde bei der DEFA die Frage nach der erfolversprechendsten und effizientesten Organisationsform diskutiert. Vor allem das künstlerische Personal sprach sich für eine Dezentralisierung des Produktionsprozesses in viele kleine Einheiten aus. Doch erst 1959,

23 Vgl. Beutelschmidt: Kooperation oder Konkurrenz?, S. 134 und Beutelschmidt: Sozialistische Audiovision, S. 46.

24 Vgl. Staatliches Komitee für Fernsehen: Fernseh-dramatik im Gespräch.

25 Neben den hier beschriebenen mehrteiligen Fernsehfilmen: *Der andere neben dir* (1963) und *Broddi* (1975) führte Ulrich Thein noch Regie bei *Titel hab' ich noch nicht* (1964), *Columbus 64* (1966), *Mitten im kalten Winter* (1968), *Unbekannte Bürger* (1969), *Jule – Julia – Juliane. Stationen einer jungen Frau* (1972) und *Ein altes Modell* (1976); vgl. Musial: »Biografie Ulrich Thein«.

als das Fernsehen immer erfolgreicher wurde und das Kino zunehmend gegen einen Zuschauerschwund ankämpfte, wurden die sogenannten KAGs gegründet. Ziel war es, die Anzahl und die Qualität der Filmproduktionen zu erhöhen, was bis zum 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 auch gelang. Aus wirtschaftlicher Sicht war diese Maßnahme ein Erfolg, denn die Anzahl der produzierten Filme stieg. Dadurch wurde der DFF Mitte der 1960er Jahre auf diese Organisationsform aufmerksam und versuchte ebenfalls dezentrale Produktionsgemeinschaften, sogenannte Filmgruppen, institutionell zu etablieren. Vor allem als sich die Magnetbandaufzeichnung durchsetzte und deutlich mehr Fernsehproduktionen gedreht werden konnten und mussten, schien dieses Modell zu greifen. Denn durch die Zusammenschlüsse kleinerer Produktionsgemeinschaften stieg auch deren Effektivität.

Im DEFA-Spielfilmstudio kam es nach dem 11. Plenum des ZK der SED zur Auflösung bzw. Umstrukturierung der KAGs. Nur vier Dramaturg*innen-Gruppen blieben übrig. Die Zeit der wirtschaftlich, künstlerisch und organisatorisch eigenständigen KAGs war damit vorbei. Sie mussten erneut einer zentralisierten Organisationsform weichen. Erstaunlicherweise hatte dies kaum Auswirkungen auf den DFF mit seinen sich teilweise in Gründung befindenden Filmgruppen. Dies lag überwiegend daran, dass beim Fernsehen, anders als beim Spielfilmstudio, der Initiierung der sozialistischen Produktionsgemeinschaften innerhalb der Hauptabteilung *Dramatische Kunst* keine künstlerische und kulturpolitische Krise voranging. Ihre Entwicklung war aufgrund der stetig wachsenden Zuschauer*innen-Zahlen sowie steigenden Programmervwartungen und -forderungen Teil des kontinuierlichen Wachstumsprozesses. Um einen höheren Produktionsausstoß zu ermöglichen, schien eine dezentrale Organisation der Produktionsgemeinschaften zu diesem Zeitpunkt unumgänglich. Auch durch die sich verändernden Produktionsprozesse in der Fernseh dramatik, im Übergang vom live-gesendeten Fernsehspiel zur filmischen Fernsehform, stieg die Bedeutung der Filmgruppen.

In der Frühphase des Fernsehens war die Produktionsdauer einzelner fiktionaler Programmangebote der Fernseh dramatik noch sehr kurz. Es dominierten die live aufgeführten Fernsehspiele, die stark an dramatische Theaterformen erinnerten.²⁶ Jörg Lingenberg beschreibt Fernsehspiele als »dramatisch-szenische Wortsendungen [...], deren literarischdramaturgische Struktur den ästhetischen Qualitäten des Mediums Fernsehen adäquat ist«²⁷. Fernsehfilme werden dagegen »nicht live gesendet [...], sondern mit filmischen Mitteln fixiert und zur Sendung elektronisch abgetastet«²⁸, so Lingenberg an anderer Stelle. Die Entwicklung von einer szenisch-dramatischen zu einer eher filmischen DDR-Fernsehkunst zeigte sich auch im Wandel ihrer Produktionsmittel. Diese stiegen durch die größeren Dekorationen, häufigeren Außenaufnahmen und Kostümwechsel stark an. Um den steigenden Bedarf an Fernsehprogrammen zu decken, konnte man sich einerseits an

26 Vgl. Beutelschmidt: Sozialistische Audiovision, S. 291.

27 Lingenberg: Das Fernsehspiel in der DDR, S. 46.

28 Lingenberg: Das Fernsehspiel in der DDR, S. 47.

das DEFA-Studio für Spielfilme in Babelsberg wenden und die Fernsehfilme als Auftragsproduktionen dort drehen lassen. Andererseits versuchte der DFF zunehmend auch eigene Produktionsstrukturen in den Studios in Berlin-Adlershof und später in Berlin-Johannisthal zu etablieren, um auf lange Sicht unabhängiger zu werden.

5. FALLBEISPIEL: FERNSEHREGISSEUR ULRICH THEIN UND DIE FILMGRUPPE JOHANNISTHAL

In dieser Phase, in der sich die Produktionskultur im Fernsehen der DDR stark veränderte, kam der Schauspieler Ulrich Thein vom DEFA-Spielfilmstudio zur Fernseh-dramatik und sollte seinen zweiteiligen Debütfilm *Der andere neben dir* (1963) umsetzen. Der Fernsehfilm ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und dem schwierigen Verhältnis zwischen der DDR und der Tschechoslowakei. Es war die erste Produktion der Filmgruppe Johannisthal, die extra für dieses Fernsehfilmprojekt gegründet wurde. Gleichzeitig war *Der andere neben dir* der erste große Fernsehfilm, der im umgebauten neuen Studio IV in Johannisthal gedreht wurde. Umfangreiche finanzielle Mittel, eine überdurchschnittliche Ausstattung sowie die prominente Besetzung zeigen, dass im DFF große Erwartungen in Theins Fernsehfilm gesetzt wurden. Und das, obwohl der Regisseur ein Debütant war. Auch mussten er und seine Mitstreiter*innen erst noch Arbeitsroutinen entwickeln, und das Johannisthaler Fernsehfilmstudio hatte sich als Produktionsstätte ebenfalls noch nicht bewährt.

Das Fernsehstudio blickte bereits auf eine lange, wechselvolle Geschichte zurück. Anfangs wurden die Studiohallen von den Johannisthaler Filmanstalten (JOFA) und später vom Ton-Bild-Syndikat (TOBIS) betrieben. Nach Kriegsende übernahm die sowjetische Staatliche AG das Filmstudio als Teil der vereinbarten Reparationszahlungen der DDR an die Sowjetunion, bevor die Produktionsstätte 1950 an das DEFA-Studio für Spielfilme übergeben wurde.²⁹ Bereits seit 1960 nutzte der DFF die Filmateliers der DEFA in Berlin Johannisthal, wenn auch nur sporadisch, für eigene kleine Fernsehproduktionen. Die technischen Ressourcen und Produktionskapazitäten reichten zu diesem Zeitpunkt noch nicht aus, um größere Fernsehfilme oder -mehrteiler gänzlich in Berlin-Johannisthal zu realisieren. Um jedoch der gesteigerten Bedeutung der Fernseh-dramatik und der von der Kulturpolitik geforderten Diversifizierung des Programmangebotes zu entsprechen, waren bessere Produktionsbedingungen und größere eigene Studios nötig.³⁰ Das kam auch in einer Sitzung des Politbüros des ZK der SED am 9. Oktober 1961 zur Sprache: »Um den dringend notwendigen Erweiterungen des Deutschen Fernsehfunks Rechnung zu tragen, sind drei Filmateliers des VEB DEFA-Studio für Synchronisation Berlin-Johannisthal, die bisher vom DEFA-Spielfilmstudio genutzt worden

29 Vgl. Beutelschmidt: »A Wonderful Friendship?«, S. 67f.

30 Vgl. Beutelschmidt: Kooperation oder Konkurrenz?, S. 112.

sind, mit den installierten Einrichtungen und den Werkstätten dem Deutschen Fernsehfunk für die Sicherung seiner Aufgaben zur Nutzung zu übergeben«³¹. Die Übergabe wurde laut Protokoll Nr. 52/61 vom Ministerium für Kultur koordiniert. Im Oktober 1962 bezogen die Abteilungen Dramatische Kunst, Unterhaltung, Wissenschaft sowie neu gegründete Produktionsgruppen wie die Filmgruppe Johannisthal die neuen Studios. Damit vergrößerte sich die Atelierkapazität auf einen Schlag um ein Vielfaches.³² Nun schien es auch möglich, Großproduktionen mit hohem Produktionsaufwand und internationalem Stab, wie Ulrich Theins Debütfilm *Der andere neben dir*, im Johannisthaler Studio IV zu realisieren. Trotz der sich langsam verbessernden Produktionsbedingungen im DFF war die technische, personelle und finanzielle Ausstattung zum Zeitpunkt der Dreharbeiten noch weit vom Idealzustand späterer Produktionen entfernt.

Im Zuge der Vorbereitungen für den Fernsehfilm beauftragte der Intendant des DFF Heinz Adameck den Regisseur Ulrich Thein und seinen Kameramann Hartwig Strobel damit, eine eigene Filmgruppe zu gründen, die Filmgruppe Johannisthal. Sie bestand in den ersten Monaten ausschließlich aus Mitarbeiter*innen dieser Fernsehproduktion. Später kamen weitere Mitglieder dazu. Sie konnten auf Ressourcen und Strukturen zurückgreifen, die für die Dreharbeiten von *Der andere neben dir* geschaffen wurden. Vor allem der Kameramann dieses Fernsehfilms, Hartwig Strobel, war mit zahlreichen organisatorischen Tätigkeiten betraut, um die Filmgruppe Johannisthal arbeitsfähig zu machen. Er organisierte das notwendige Equipment und suchte nach geeignetem technischem Personal. Gefragt nach dem Unterschied zwischen Fernseh- und Spielfilmstudio antwortete er in einem Zeitzeugen-Interview: »Eigentlich war es egal, wo man arbeitete. Zunächst mal gab es einen Unterschied in der Qualifizierung der Mitarbeiter. Das war schon spürbar. Aber das legte sich relativ schnell. Da zog das Fernsehen zügig nach.«³³ Probleme ergaben sich vor allem durch die andersgearteten Ausbildungen des Personals, insbesondere bei den Beleuchter*innen und in der Tonabteilung. Im Unterschied zur DEFA waren die Beleuchter*innen und Tonassistent*innen beim Fernsehen Teil der Studiotchnik, die wiederum dem Ministerium für Post und Fernmeldewesen der DDR (MPF) unterstellt war. Künstlerische Aspekte der Arbeit spielten hier keine Rolle. Strobel und Thein mussten eine gemeinsame Sprache finden, um die künstlerischen Vorstellungen mit dem vorhandenen Personal umsetzen zu können. An diesem Beispiel zeigen sich die strukturellen und organisatorischen Herausforderungen der DDR-Fernsehproduktion der 1960er und 1970er Jahre. Einerseits verbesserten sich die Produktionsbedingungen, andererseits herrschte an vielen Stellen noch eine Mangelverwaltung, die auf überalterte Strukturen zurückzuführen

31 Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv, BAArch DY 30/J IV 2/2/794, S. 22.

32 Vgl. Beutelschmidt: Kooperation oder Konkurrenz?, S. 123.

33 Interview Strobel.

war. Bei den Fernsehschaffenden führte dies zu einer Freisetzung ungeahnter Kreativität, weil sie häufig gezwungen waren, ungewöhnliche Wege zu gehen, um trotz der produktionstechnischen Hindernisse ihre künstlerische Vision umzusetzen.

Auch bei Materialfragen gab es wiederholt Schwierigkeiten. So entsprach die Lichtempfindlichkeit des Rohfilmmaterials keinen internationalen Standards, was laut einem Bericht über Mängel im Filmmaterial vom 30. Oktober 1962 zu Problemen während der Aufnahmen und im DEFA-Kopierwerk führte.³⁴ Auch Strobel erinnerte sich, dass es zur Ausbildung eines jeden Kameramannes in der Filmhochschule und in den DEFA-Studios gehörte, mit dem vorhandenen Filmmaterial zurechtzukommen.³⁵ Das Filmmaterial kam von der ORWO-Filmfabrik in Wolfen. »Kein Guß glich dem anderen. [...] Am besten war das Material in der Mitte, das ging in den Export. Und was an den Rändern war, das kriegten wir«³⁶, sagt Strobel rückblickend. Die Parameter des Filmmaterials änderten sich während der Dreharbeiten fortwährend. Diese Materialmängel waren jedoch kein ausschließliches Problem des DFF. Die DEFA musste sich mit diesem Makel ebenfalls auseinandersetzen und arrangieren.³⁷

Auch zum Ende seiner Tätigkeit als Fernsehregisseur Mitte der 1970er Jahre hatte Ulrich Thein noch mit ähnlichen produktionstechnischen Herausforderungen zu kämpfen. Für den Fernsehreiheiler *Broddi* (1975) über den sympathischen Außenseiter Jochen Brodalla, der auf der Suche nach seiner großen Liebe Christine ins Mansfelder Tagebaugelände kommt, drehten Thein und sein Kameramann erstmals in Farbe. Das stellte sich jedoch als überaus problematisch heraus. Denn im Orwo-Farbfilmmaterial gab es fortwährend sogenannte Farbkreuzungen. »Es veränderte sich täglich. Und Farbkreuzungen sind nicht mehr zu korrigieren. Das heißt, wiederholen konnte ich nichts. Die Natur hatte sich draußen verändert«³⁸, so Strobel im Hinblick auf die Qualität der Filmrollen und die langen Entwicklungszeiten von über sechs Wochen im Kopierwerk Berlin-Johannisthal. Gleichzeitig schickte die Orwo-Filmfabrik in Wolfen häufig zu wenig Rohfilm material, denn ein nicht unerheblicher Teil ging in den Export. Das geringe Drehverhältnis von eins zu drei/vier, das bei den Schwarz-Weiß-Fernsehproduktionen als Merkmal der eingespielten Produktionsgemeinschaft um Ulrich Thein gewertet werden kann, ist bei seinem ersten Farbfilm *Broddi* auch auf die Materialschwäche zurückzuführen.

34 Vgl. Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv, BArch DY 30/IV 2/9.02/86, S. 192-197.

35 Vgl. Interview Strobel.

36 Vgl. Interview Strobel.

37 Ein Beleg dafür sind die Bemühungen des DEFA-Regisseurs und Präsidenten der Akademie der Künste (Ost) Konrad Wolf, der insbesondere für seine Farbfilme regelmäßig Material aus der Bundesrepublik nutzte. Für seinen DEFA-Film *Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis* (1971) hatte er beispielweise ausschließlich Kodak-Rohfilmmaterial zur Verfügung. Anders als beim ORWO-Material waren die Filmrollen hier nahezu identisch, vgl. Interview Strobel.

38 Interview Strobel.

Trotz zunehmender Professionalisierung des »mode of film practice«³⁹ war die sozialistische Produktionsgemeinschaft mit Ulrich Thein als zentraler Figur über die anderthalb Jahrzehnte geprägt durch einen pragmatisch-künstlerischen Umgang mit produktionstechnischen und organisatorischen Mangelsituationen. Das Besondere an Theins Regiearbeiten in der Filmgruppe Johannisthal war die Art, wie sich diese Produktionsumstände auf die Arbeitsweise und die Themen der Fernseharbeiten auswirkten. Der Regisseur erzählte in all seinen Fernsehfilmen und -mehrteilern vom Alltag gewöhnlicher Menschen in der DDR. Sein Kameramann Strobel visualisierte dies mit halbdokumentarischen Bildern. Genutzt wurde eine bewegliche Handkamera, man drehte vor allem an Originalschauplätzen und besetzte viele Rollen mit Laiendarsteller*innen. So entwickelten Thein und seine Mitarbeiter*innen als Reaktion auf die produktionstechnischen Mängel in den Fernsehstudios einen eigenen künstlerischen Stil, den die Produktionsgemeinschaft bis zum Ende seiner Tätigkeit als Fernsehregisseur 1976 immer weiter perfektionierte.

Gelungen ist ihm dies durch eine kollektive Arbeitsweise und -teilung mit ausgewählten Personen, in deren Zentrum der Kameramann Strobel stand. Ihre Zusammenarbeit basierte mit leichten Abweichungen auf einer Aufteilung der Verantwortlichkeiten, ein Modell, das im Kern der von der DDR-Kulturpolitik geforderten kollektiven Arbeitsweise in sozialistischen Produktionsgemeinschaften entsprach. Im Gegensatz zu anderen nationalen Film- und Fernsehindustrien hatten die Mitglieder dieser Arbeitskollektive große künstlerische Freiräume, die nicht nur auf die Ausübung des eigenen Gewerks beschränkt sein mussten. Strobel kümmerte sich beispielsweise um sämtliche Fragen zur optischen Gestaltung der Fernsehfilme mit Thein sowie um die produktionstechnischen Herausforderungen bei der Vorbereitung der Aufnahmen und am Drehort selbst. Damit besaß er eine für einen Kameramann ungeahnte Aufgabenfülle und hatte großen Einfluss auf die künstlerischen Konzepte. Thein vertraute seinem Kameramann dabei uneingeschränkt und gab ihm genügend Raum zur Entfaltung. Für den Regisseur stand dagegen die Arbeit mit den Schauspieler*innen im Vordergrund.

Thein schrieb die Szenarien für seine Fernsehfilme und Mehrteiler selbst und verfasste die Drehbücher dann gemeinsam mit seinem Kameramann. Beide nahmen sich viel Zeit für die Stoffentwicklung. Diese Genauigkeit führte, wie an anderer Stelle bereits erwähnt, zu recht konfliktfreien Aufnahmen am Set und zu einem geringen Drehverhältnis. Die Fernsehproduktionen profitierten von der eingespielten sozialistischen Produktionsgemeinschaft, der neben Thein und Strobel auch der Filmkomponist Wolfgang Pietsch, einige Dramaturg*innen und diverse Schauspieler*innen angehörten.

Bei keiner von Ulrich Theins Fernsehproduktionen gab es ökonomischen Druck. Im Gegenteil, für seinen Debütfilm *Der andere neben dir* wurden ihm umfangreiche finanzielle Mittel und eine hochwertige Ausstattung zur Verfügung gestellt. Auch seine späteren Fernsehproduktionen hatten kaum mit eingeschränkten

39 Bordwell u.a.: The Classical Hollywood Cinema, S. xiii.

Produktionsmitteln zu kämpfen. Mängelsituationen gab es dennoch genug. Sie entstanden durch organisatorische und ausstattungs-technische Probleme beim DDR-Fernsehen, mit denen er sich arrangieren musste. Der einzige Ausweg bestand darin, zum DEFA-Spielfilmstudio und seinen Künstlerischen Arbeitsgruppen und späteren Dramaturg*innen-Gruppen zu wechseln und die Fernsehproduktionen dort als Auftragswerke produzieren zu lassen. Diese durchaus übliche Praxis im DDR-Fernsehen, die aufwendigen Fernsehfilme und -mehrteiler nicht in den eigenen Fernsehstudios, sondern im Babelsberger DEFA-Spielfilmstudio zu drehen, lehnte er jedoch ab. Vielmehr arrangierte er sich mit den Produktionsbedingungen in Berlin-Johannisthal und kreierte einen eigenen, kollektiven »mode of film practice«⁴⁰ an der staatlichen Institution DFF.

6. FAZIT

Die staatssozialistischen Produktionsgemeinschaften im DDR-Fernsehen der 1960er und 1970er Jahre bieten, wie sich im Laufe dieses Beitrages gezeigt hat, mit ihrer kollektiven Arbeitsweise zahlreiche Anknüpfungspunkte in Bezug auf die aktuellen Diskurse und Ansätze in der Medienindustrie- und Produktionskultur-forschung. Anhand lokaler Produktionsgemeinschaften, die sich in der DDR vor allem um einzelne Künstlerpersönlichkeiten herum bildeten, lassen sich Arbeitsbedingungen, Formen sozialer Organisation, politische Kontroll- und Lenkungsstrategien sowie die verschiedenen Kommunikations- und Handlungsebenen innerhalb dieser historischen Produktionskulturen nachweisen. Mithilfe gängiger Quellen und den Texten der sogenannten »Para-Industrien«⁴¹ konnten offizielle und inoffizielle Modi filmischer Verfahren und Produktionspraktiken offengelegt werden, die bei einer Autor*innen- und Filmzentrierung bisheriger Forschungsansätze unbeachtet geblieben wären. Es konnte am Beispiel zweier Fernsehfilme Ulrich Theins gezeigt werden, welches Potential eine eingehende Betrachtung der Technologie, Arbeitsweise, Organisationsstruktur und Ökonomie bei der Analyse von Film- und Fernseh-texten bietet. Mithilfe der drei Kommunikations- und Handlungsebenen Staat/Kulturpolitik (Makroebene), Institution DDR-Fernsehen (Mesoebene) und dem künstlerischen und technischen Personal (Mikroebene) sowie der »integrated cultural-industrial analysis«⁴² nach Caldwell war es möglich, den »State-Socialist Mode of Production«⁴³ einer sozialistischen Produktionsgemeinschaft, zumindest teilweise, zu rekonstruieren.

40 Bordwell u.a.: *The Classical Hollywood Cinema*, S. xiii.

41 Caldwell: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«.

42 Caldwell: *Production Culture*, S. 4.

43 Szczepanik: »The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Agde, Günter (Hrsg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, Berlin 2000.
- Alvarado, Manuel: »Authorship, Organization and Production«, in: Australian Journal of Screen Theory, Jg. 6, Nr. 9/10, 1981, S. 11-35.
- Alvarado, Manuel/Stewart, John: Made for Television: Euston Films Ltd., London 1985.
- Beutelschmidt, Thomas: »A Wonderful Friendship? Relations Between Film and Television Production in the GDR«, in: Illuminace, Jg. 25, Nr. 3, 2013, S. 65-72.
- Beutelschmidt, Thomas: Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR, Berlin 2009.
- Beutelschmidt, Thomas: Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR, Potsdam 1995.
- Bordwell, David u.a.: The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960, New York 1985.
- Caldwell, John Thornton: »Zehn Thesen zur Produktionsforschung«, in: montage/av, Jg. 22, Nr. 1, 2013, S. 33-47.
- Caldwell, John Thornton: Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television, Durham 2008.
- Carringer, Robert L.: »Collaboration and Concepts on Authorship«, in: PMLA, Jg. 116, Nr. 2, S. 370-379.
- Carringer, Robert L.: The Making of Citizen Kane, Berkeley 1985.
- Faulkner, Robert R: Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry, New Brunswick 2003.
- Faulkner, Robert R.: »Dilemmas in Commercial Work. Hollywood Film Composers and their Clients«, in: Urban Life, Jg. 5, Nr. 1, 1976, S. 3-32.
- Kötzing, Andreas/Schenk, Ralf (Hrsg.): Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum, Berlin 2015.
- Lingenberg, Jörg: Das Fernsehspiel in der DDR, Pullach/München 1968.
- McRobbie, Angela: »From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy«, in: du Gay, Paul/Prike, Michael (Hrsg.): Cultural Economy. Cultural Analysis and Commercial Life, London 2002, S. 97-114.
- Münz-Koenen, Ingeborg: Fernsehdramatik. Experimente – Methoden – Tendenzen, Berlin 1974.
- Musial, Torsten: »Biografie Ulrich Thein«, in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Hrsg.): Ulrich Thein, Berlin 2003, S. 67-74.

ANDY RÄDER

- Staatliches Komitee für Fernsehen (Hrsg.): Fernseh dramatik im Gespräch. Theoretische Konferenz des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. 4. Februar 1969, Berlin 1969.
- Staiger, Janet/Gomery, Douglas: »The History of World Cinema: Models for Economic Analysis«, in: Film Reader, Jg. 4, 1979, S. 35-44.
- Steinmetz, Rüdiger/Viehoff, Reinhold (Hrsg.): Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens, Berlin 2008.
- Szczepanik, Petr: »Veterans« and »Dilettantes«. Film Production Culture vis-à-vis Top-Down Political Changes, 1945–1962«, in: Karl, Lars/Skopal, Pavel (Hrsg.): Cinema in Service of the State Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960, New York/Oxford 2016, S. 71-88.
- Szczepanik, Petr: »Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs«, in: montage AV, Jg. 22, Nr. 1, 2013a, S. 103-136.
- Szczepanik, Petr: »The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture«, in: Szczepanik, Petr/Vonderau, Patrick (Hrsg.): Behind the Screen: Inside European Production Cultures, London/New York 2013b, S. 113-134.
- Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR beim Bundesarchiv (SAPMOBArch DY 30).
- Strobel, Hartwig: Interview mit dem Autor im Februar und März 2016, Falkensee 2016.

Andy Räder, Dr. phil., Studium der Geschichte, Anglistik/Amerikanistik sowie Medienwissenschaft an der Universität Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg. 2011 Kurator der Ständigen Ausstellung *Traumfabrik - 100 Jahre Film in Babelsberg* im Filmmuseum Potsdam. Ab 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung der Universität Rostock. 2014/15 Gastwissenschaftler an der DEFA Film Library der University of Massachusetts, Amherst (USA) und am Smith College, Northampton (USA). 2017 Promotion im Fach Medienwissenschaft über den Fernsehregisseur Ulrich Thein und die DDR-Fernseh dramatik.