

## Zwischenfazit

### Filmbilder und Erinnerungsdiskurs

»In den meisten Filmen über die DDR sind die Oppositionen einfach: Die Stasi ist böse, die SED auch und jede Bürgerin gibt sich schon lange vor 1989 so tapfer wie Mahatma Gandhi, Nelson Mandela und Rosa Parks zusammen.« (Dell 2018b)

Mal dramatisch ernst, mal mit humoriger Leichtigkeit – der filmische Diskurs über die DDR zeichnet ein Panorama von Welten, die kaum vielfältiger sein könnten. Diese Vielfalt verdeutlicht einmal mehr, dass es nicht *die eine* Darstellung der DDR im Film gibt, sondern vielmehr verschiedene Deutungen und Rekonstruktionen. Auch wenn eine gewisse Dominanz der *Diktatur-* und *Leidenserzählungen* im filmischen DDR-Diskurs zu verzeichnen ist, zeigt die Analyse der zehn Kassenschlager ein weitaus differenzierteres Bild. Die wesentlichen Unterschiede liegen in der Art und Weise, wie diese Filme das Individuum innerhalb der Gesellschaft positionieren und welchen Wert sie seiner Autonomie beimessen.

Vier Dramen zeichnen die DDR als eine *Leidensrealität*, in der die Protagonisten nach Freiheit und Selbstverwirklichung streben, sich aber im eisernen Griff einer menschenverachtenden Diktatur wiederfinden, bis der Fall der Mauer und die Wiedervereinigung eine »wundersame Erlösung« (Steinle 2015, S. 87) herbeiführen. Diese Filme stützen im Wesentlichen das staatlich geförderte Diktaturgedächtnis und sehen im Einklang mit der offiziellen Geschichtspolitik der Bundesrepublik, die »in Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung [sieht], die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglichen und so vor historischer Wiederholung schützen soll« (Sabrow 2009, S. 18). Filmhistoriker Detlef Kannapin (2009) sieht in solchen Narrativen »Standortsicherungen für die westdeutsche Demokratie« (S. 40) und damit eine Legitimation des politischen Systems der Gegenwart.

Eine Erinnerung, die sich ausschließlich auf die diktatorischen Aspekte der SED-Herrschaft konzentriert und strikt zwischen Tätern und Opfern trennt, mag zwar intuitiv einleuchten, vernachlässigt aber die Komplexität der historischen Realität. Ambivalenzen und Nuancen werden zugunsten einer simplen, schlüssigen Erzählung von Gut und Böse nivelliert. Im Gegensatz zu diesem normativen Erinnerungsmodus bieten *Kompromiss-* und *Parallelrealitäten* – repräsentiert in dieser Arbeit durch insgesamt fünf Filme – eine differenziertere Sicht auf die DDR: Sie lassen mehr Raum für Widersprüche und zeigen auf, wie Menschen *dafür* und zugleich *dagegen* sein konnten und sich mit dem System und dem Staat arrangierten. Schließlich erzählen diese Filme vom Leben, das nicht ausschließlich von Einschränkungen und Verboten geprägt war, sondern auch seine schönen, wertvollen und vor allem vielschichtigen Momente hatte.

*Kompromiss- und Parallelrealitäten* haben jeweils spezifische Überschneidungspunkte mit der *Leidenserzählung*.

- Die *Kompromissrealität* teilt mit der *Leidensrealität* die Auffassung, dass in der DDR niemand frei und selbstbestimmt leben konnte. *Konformitätszwang* und *politische Unterwerfung* sind Stichworte, die diese DDR als Lebensraum beschreiben. Doch anders als die *Leidensrealität*, die eine Befreiung aus dem Griff des Staates hauptsächlich in der Flucht gen Westen sieht, zeigt die *Kompromissrealität* auf, wie man sich mit dem System arrangieren oder an sozialistischen Idealen festhalten konnte, ohne zum Täter, Parteisoldaten oder wankelmütigen Opportunisten degradiert zu werden. Diese Filme kommen Gründen und Gefühlen auf die Spur, die das Leben im Sozialismus lebenswert gemacht haben, und legen dabei andere Wertmaßstäbe an: Der individuellen Freiheit und der persönlichen Autonomie wird ein geringerer Stellenwert beigemessen als der Sehnsucht nach heimatlicher Geborgenheit und dem Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft.

Der Versuch einer solch ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Sozialismus als Lebens- und Werteraum wird in Filmen relativ selten unternommen. Gleichwohl zeichnet sich im filmischen und gesellschaftlichen Diskurs eine zunehmende Bedeutung von ambivalenten Perspektiven auf die DDR ab, auf die ich am Ende dieses Unterkapitels detaillierter eingehen werde.

- Die *Parallel- und Leidensrealitäten* teilen eine gemeinsame *individualistische Werthaltung*: Dem Einzelnen, seiner Freiheit, Unabhängigkeit und Entfaltung wird die größte Bedeutung beigemessen. Während die *Leidensrealität* die Vereinbarkeit dieser Werthaltung mit dem Gesinnungsterror des sozialistischen Staates ausschließt, zeigt die *Parallelrealität* Wege auf, wie man innerhalb des Systems Nischen kleiner Freiheiten errichten konnte. Dieser Unterschied manifestiert sich vor allem im Ausmaß des staatlichen Eingriffs in das Privatleben und dessen Konsequenzen. Der alles überschattenden Angst, die die *Leidensgeschichten* prägt, steht die Heiterkeit der *Parallelwelt* gegenüber, in der sich die Protagonisten vom Staat als Kontrollinstanz und ideologischen Orientierungspunkt gelöst haben. Diese Geschichten von gelebter und erlebter Freiheit hinter dem Stacheldraht erscheinen vornehmlich in Form von Komödien oder Tragikomödien und werden aus einer radikal subjektiven, erzählerischen Ich-Perspektive geschildert. Diese Filme kreieren teilweise phantasmagorische Bilderwelten eines Phantasielandes, die sich vom tendenziell fotorealistischen Darstellungsmodus der *Leidens- und Kompromissrealitäten* abheben. Mit ihrer gesättigten Farbpalette kontrastieren sie das offizielle Bildgedächtnis, das die DDR als düster, menschenleer und grau portraitiert, und zeigen stattdessen einen Alltag jenseits von Repressionen und Tristesse.

Die Charakterzeichnung, insbesondere der Antagonisten, wird allerdings nicht nur von der Handlungs- und Erzählstruktur beeinflusst, sondern auch von Genrekonventionen. So sind in Komödien oft die Unfähigkeit und Inkompetenz der scheinbar Mächtigeren zentrale Elemente, die Gags versprechen, während Thriller für ihre Spannungsdynamik klar definierte Bösewichte benötigen und dadurch ein Schwarz-Weiß-Schema etablieren.

## Akteure

»Andreas Dresen ist ein Regisseur mit Mission. Er kämpft um die Deutungshoheit von Biografien, arbeitet gegen das Verschwinden des Ostens in einer westlich geprägten Kultur- und Medienwelt, die selbst ostdeutsche Vergangenheit nach ihren Klischees zurichtet.« (Dieckmann 2018)

Wenn man die filmischen Geschichtsbilder in Bezug zu den Akteuren setzt, die an ihrer Produktion beteiligt sind, zeigt sich, dass die Sozialisation in Ost und West relevante Kategorien darstellen. Die Hoheit über die filmische DDR-Konstruktion obliegt überwiegend Filmemachern aus dem Westen Deutschlands, die keine persönlichen Berührungspunkte mit dem sozialistischen Staat hatten und für die der Osten in den 1990er Jahren eine *terra incognita* war. Diese Beobachtung trifft sowohl auf die zehn untersuchten Kinofilme zu – beispielsweise stammen nur drei Regisseure aus dem Osten – als auch auf die allgemeine DDR-Aufarbeitung in Fernseh- und Kinofilmen sowie Serien (exemplarisch Schenk 2019). Hierin unterscheiden sich Spielfilme vom Genre des sogenannten *Wenderomans*, der »eine eindeutig ostdeutsche Angelegenheit« darstellt (Veen 2015b, S. 10). Diese Akteurskonstellation ist eng mit den Strukturen der deutschen Kinofilmbranche verbunden, besonders im Hinblick auf den Zugang zum Produktionsfeld. Sie prägt entscheidend die filmischen DDR-Bilder, in denen sich die Sozialisation, Erfahrungen und politischen Ansichten der Filmemacher niederschlagen.

Die Unterrepräsentanz ostdeutscher Filmemacher in der Branche hat ihre Wurzeln teilweise in der Wendezeit: »[T]he western takeover of the studios had devastating cultural implications for the filmmaking community in the former GDR as well as for East German culture«, konstatiert Filmwissenschaftlerin Leonie Naughton (2002, S. 235). Ostdeutsche Filmemacherinnen und Filmemacher, die früher bei der DEFA tätig waren, sprangen nach der Wende praktisch ins »Haifischbecken« und befanden sich in einer gänzlich anderen Position als ihre westdeutschen Kollegen, die bereits während ihrer Ausbildung Kontakte knüpften, Netzwerke aufbauten und Produzenten, Verleiher und Förderer auf sich aufmerksam machten.

Viele Ostdeutsche konnten diesem Konkurrenzdruck nicht standhalten, es mangelte ihnen nicht nur an betriebswirtschaftlichem Know-How wie der Businessplan-Erstellung, Startkapital-Beschaffung oder Bankangelegenheiten, son-

dern auch an unternehmerischem Geschick. Häufig fehlte es an Wissen über Fördermöglichkeiten und Marktoptionen, ebenso wie an Kontakten zu den richtigen Ansprechpartnern bei den Sendern, Produzenten und Verleihern sowie zu Kreativen wie Autoren, Agenturen oder Kameralenten (Dresen 2009).

Die Analyse von Produktionskontexten offenbart, dass Filmemachern aus dem Osten westdeutsche Produzenten wie Claus Boje und Detlev Buck (*SONNENALLEE*, *NVA*) oder Carl Schmitt (*SUSHI IN SUHL*) zur Seite standen und halfen, die Herausforderungen des hart umkämpften Marktes zu meistern. Alle vier *Leidensgeschichten* wurden jedoch mit der Unterstützung von Vorreitern der Produktionsbranche wie Stefan Arndt (*WIE FEUER UND FLAMME*, *GOOD BYE, LENIN!*), Thomas Kufus (*DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER*), Michael Herbig (*BALLON*) und Quirin Berg (*DAS LEBEN DER ANDEREN*) realisiert, die den Übergang von der Ausbildung zum Produktionsgeschäft besonders erfolgreich bewältigten und über ein Set an Fähigkeiten verfügen, die ein guter Produzent benötigt, um seine Filme zum Kassenerfolg zu machen: »Kenntnisse des eigenen nationalen und des internationalen Marktes, Kenntnisse der Talente dieser Märkte, emotionale Intelligenz, betriebswirtschaftliches Wissen, dramaturgisches Wissen, Interesse an Geschichten und vor allem die Freude an der Erzählung dieser Geschichten« (Zwirner 2012, S. 77).

Der Antrieb vieler westdeutscher Filmemacher steht im Einklang mit dem (Bildungs-)Auftrag der politischen Aufarbeitung der SED-Diktatur. Dieser besteht primär darin, »die Erinnerung an das geschehene Unrecht und die Opfer wachzuhalten sowie den antitotalitären Konsens in der Gesellschaft, die Demokratie und die innere Einheit Deutschlands zu fördern und zu festigen« (SEDDiktStiftG § 2 [1]). Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die DDR, wie sie von westdeutsch sozialisierten Filmemachern dargestellt wird, oft als eine *Leidensrealität* erscheint.

*Parallel-* und *Kompromissrealitäten* wurden dagegen vornehmlich von Ostdeutschen geschaffen, mit der Intention, den westdeutsch geprägten, einseitigen Blick auf die DDR zu korrigieren und dem schwarz-weißen Bild der SED-Diktatur Farb- und Grautöne hinzuzufügen. Nicht nur die Komödien *SONNENALLEE* und *NVA*, sondern auch das Biopic *GUNDERMANN* etablieren dabei bewusst ein Gegennarrativ zur offiziellen DDR-Erinnerung. Trotz ihrer unterschiedlichen dramaturgischen, inhaltlichen und ästhetischen Ansätze bieten diese Filme eine Antwort auf einen Diskurs, der die DDR auf Stasi, Stacheldraht und die Unterdrückung Andersdenkender reduziert. Sie sind ein gezielter Versuch ostdeutscher Filmemacher, die Erzählung über ihr verschwundenes Land nicht den westdeutschen Kollegen zu überlassen. »Ganz sicher geht es auch darum, wieder die Deutungshoheit über unsere eigene Geschichte zu bekommen«, erklärt Andreas Dresen in einem Interview: »Uns ist wichtig, dass man genauer hinsieht und keine einfachen Antworten gibt. Dass man sich nicht automatisch überlegen fühlt, nur weil man gewissen Zwängen nicht ausgesetzt war.« (Pandora Film Verleih 2018)

Die Kategorien Ost und West greifen jedoch zu kurz, um die vielschichtigen Einflussfaktoren auf das Zustandekommen bestimmter DDR-Bilder zu erfassen. Die Annahme, dass westdeutsche Filmemacher Diktaturgeschichten erzählen, während ostdeutsche ein differenzierteres Bild zeichnen, mag auf den ersten Blick einleuchtend wirken, hält jedoch einer genauen Betrachtung der Filme und insbesondere ihrer Entstehungskontexte nicht stand. Wichtige zusätzliche Faktoren, die die filmischen Bilder der DDR prägten, sind unter anderem die politische Orientierung der Filmemacher und ihre (kritische) Einstellung zum politischen und medialen ›Mainstream‹ und zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Diese Aspekte beeinflussen maßgeblich, aus welcher Perspektive und mit welcher Intention Geschichten über die DDR erzählt werden.

**Dynamik** Abseits der oft als »skurril« beschriebenen Nachwendekomödien wie *GO TRABI GO* (DE 1991) und *WIR KÖNNEN AUCH ANDERS...* (DE 1993) blieb die DDR in den 1990er Jahren weitgehend aus dem populären deutschen Kino ausgeklammert. Westdeutsche Filmemacher, die mit Marktmacht ausgestattet waren, »mussten die DDR als Filmstoff erst für sich entdecken, bevor sie sich seiner annahmen« (Hallasch 2016, S. 217–218). Zurückhaltend verhielten sich nicht nur Filmemacher, sondern auch Rundfunkanstalten, die eingereichte Drehbuchideen ablehnten, »weil sie keinen Markt für ›Oststoffe‹ sahen« (ebd.). Thomas Brussig erinnert sich an die 1990er in einem *SPIEGEL*-Interview: »Oststoffe interessieren nicht«, sagte mir nach der Wende ein Fernsehredakteur.« (Hage 1999). Auf deutschen Kinoleinwänden liefen zu dieser Zeit »amerikanische Blockbuster wie *STAR WARS* oder, wenn schon deutsche Filme, dann eher Filme über die komischen Beziehungsprobleme wohlhabender Westdeutscher in Städten wie Köln oder München« (Brockmann 2020, S. 194). Auch Verleiher und Kinobetreiber waren zögerlich, Filme über das Leben östlich der Elbe ins Programm aufzunehmen, »weil sie mit anderen Filmen mehr Geld zu verdienen glaubten« (ebd.). Thomas Brussig war jedoch überzeugt: »Die DDR hatte einen Alltag, und sie hatte ein konkretes Interieur, und darin stecken jede Menge guter, bislang vernachlässigter Geschichten. Und komischerweise werden gerade die überall auf der Welt verstanden.« (Hage 1999)

Zehn Jahre nach dem Mauerfall läutete der Überraschungserfolg von *SONNENALLEE* den Beginn einer öffentlichkeitswirksamen Auseinandersetzung mit der DDR im Kino ein. Ihre Entwicklung verlief zwar nicht geradlinig, doch kristallisierten sich einige deutliche Tendenzen heraus. Insbesondere die drei kommerziell und kulturell erfolgreichsten Filme – *SONNENALLEE*, *GOOD BYE, LENIN!* und *DAS LEBEN DER ANDEREN* – markierten maßgebliche Wendepunkte im filmischen sowie teilweise im gesellschaftspolitischen Erinnerungsdiskurs über die DDR. 2018 öffnete *GUNDERMANN* neue Wege für eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Leben unter der SED-Herrschaft. Ein Blick auf die Gesamtdynamik des Diskurses

zeigt, dass Filme sowohl auf den gesamtgesellschaftlichen Diskurs reagieren und diesen mitgestalten als auch einen produktiven Dialog untereinander führen.

1999 traf die Komödie *SONNENALLEE*, der älteste Film der Stichprobe, auf einen fruchtbaren Nährboden für *Ostalgie* und bediente eine Nachfrage, die bereits seit Mitte der 1990er Jahre auf dem Unterhaltungsmarkt bestand, vom deutschen Kino jedoch weitgehend ignoriert wurde. Obwohl die erste Mauerkomödie die DDR und ihre Lebensverhältnisse durchaus kritisch reflektierte, wurde ihr fälschlicherweise ein erklärender Blick auf die DDR oder sogar eine Verteidigung des Staatsapparats unterstellt. Nach dem Überraschungsdurchbruch von *SONNENALLEE* kam 2003 mit *GOOD BYE, LENIN!* eine Tragikomödie in die Kinos, die die DDR als eine Art Wunschtraum inszenierte, ihr zugleich einen würdigen Abschied bescherte und das *Ostalgie*-Phänomen kritisch aufgriff.

2006 setzte *DAS LEBEN DER ANDEREN* den bisherigen sentimental-komödiantischen Rückblicken auf die DDR ein Ende und schlug eine neue Richtung ein. Der Oscar-Gewinner markierte eine Zäsur in der filmischen DDR-Aufarbeitung und stellt seitdem einen zentralen Bezugspunkt dar: Das Politdrama verzahnte die Themen DDR und Stasi so eng miteinander, dass es seitdem kaum mehr möglich ist, »[ü]ber das Leben in der DDR zu erzählen, ohne die Staatssicherheit zu thematisieren« (Kötzing 2018a, S. 12). Der humorige Zugang zur Vergangenheit wurde durch einen dramatischen Erzählmodus weitgehend abgelöst.

Zwölf Jahre nach *DAS LEBEN DER ANDEREN* kam mit *GUNDERMANN* ein Film in die Kinos, der als kritisches und differenziertes Korrektiv zur hegemonialen *Diktaturerzählung* fungiert. *GUNDERMANN* markiert einen Wendepunkt in der filmischen Auseinandersetzung mit der DDR, indem nun, mehr als drei Jahrzehnte nach dem Mauerfall, Widersprüche und Ambivalenzen in den Vordergrund rücken: »Auf der einen Seite war ja hier die Welt mit Stacheldraht und Mauer abgeriegelt, auf der anderen Seite hat man dazwischen ganz normal sein Leben geführt und sich um seine Dinge gekümmert, sein berufliches Fortkommen, seine Familie, seine Freunde usw.« (MDR Zeitreise 2022). Der zehnjährige Kampf um Fördermittel für ein Filmprojekt, das scheinbar durch das Raster fiel, erwies sich als lohnenswert. *GUNDERMANN* blicke noch einmal neu auf das verschwundene Land, heißt es im Presseheft: »Es ist nicht zu spät dafür. Es ist an der Zeit.« (Pandora Film Verleih 2018) »Wir sollten 2018 also durchaus schon mit Grautönen beginnen dürfen und nicht nur mit Schwarz und Weiß«, betont die Drehbuchautorin Laila Stieler in einem Interview (ebd.).

Das Biopic von Andreas Dresen und Laila Stieler ebnete den Weg für Filme, die durch die Darstellung komplexer Biografien – gezeichnet von inneren und äußeren Kämpfen, Schuld- und Verstrickungsfragen – versuchen, diese Einheit der Gegensätze darzustellen. Die jüngsten filmischen Rückblicke auf die DDR, wie *LIEBER THOMAS* (DE 2021) oder *BETTINA* (DE 2022), deuten auf eine Tendenz hin, Geschichte durch das Prisma individueller Biografien und Lebensgeschichten zu betrachten.

Sie streben danach, das Leben im sozialistischen Land in all seiner Widersprüchlichkeit darzustellen, indem sie vielschichtige Portraits fernab vereinfachender Narrative und klischeehafter Figuren entwerfen. Im filmischen Erinnerungsdiskurs zeichnet sich somit ein Trend ab, der weg von simplen Fragestellungen und eindeutigen Antworten hin zu einer *multiperspektivischen Annäherung* geht. Dies manifestiert sich beispielsweise darin, dass sowohl fiktive Charaktere als auch reale Personen im Verlauf der Handlung mit ihrer eigenen Vergangenheit konfrontiert und damit zu einer (selbst-)kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichte angeregt werden.

**Was ist der Schlüssel zum Publikumserfolg?** Die drei erfolgreichsten Kinofilme über die DDR – *GOOD BYE, LENIN!*, *SONNENALLEE* und *DAS LEBEN DER ANDEREN* – zogen in Deutschland Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer an und boten dabei drei unterschiedliche Perspektiven auf den ›Arbeiter-und-Bauern-Staat‹. Diese Filme lösten in der Öffentlichkeit intensive und kontroverse Diskussionen aus, wobei die Meinungen teilweise so weit auseinandergingen, dass es schien, als sprächen Kritikerinnen und Kritiker über verschiedene Filme. Diese breite Spanne der Bewertungen deutet darauf hin, dass der Erfolg dieser Filme nicht nur auf handwerklich-technischen Qualitäten beruht, sondern auch auf ihrer *Mehrdeutigkeit*. Es scheint, als ob die Kunst, verschiedene Deutungsangebote und Perspektiven in einen Film zu integrieren und dadurch ein Spektrum an Interpretationen zu eröffnen, diese Werke für ein breites Publikum anschlussfähig macht und hilft, die tiefen Gräben in der kollektiven Erinnerungslandschaft zu überbrücken. Das *Encoding/Decoding*-Modell von Stuart Hall (2005, 2019) bietet einen hilfreichen Ansatz, um diese unterschiedlichen Lesarten zu erkennen, auch wenn es keine Aussagen über die tatsächliche Rezeption und Deutung durch das Publikum zulässt.

- *GOOD BYE, LENIN!* lässt sich einerseits als komödiantisches *Ostalgie*-Produkt dekodieren, andererseits als kritische Auseinandersetzung mit eben diesem *Ostalgie*-Phänomen, das der Film hinterfragt und demaskiert.
- Die Metamorphose von Gerd Wiesler in *DAS LEBEN DER ANDEREN* von einem erbarmungslosen Stasi-Offizier, der vor perfiden Foltermethoden nicht zurückschreckt, hin zu einem Gutmenschen, der das Künstlerpaar beschützt, spaltete ebenfalls die Gemüter: »Gilt den Einen diese Figur als ein Beleg für eine tiefgehende historische Unkorrektheit und damit gegebene theatralische Überhöhung des Films, ist sie für die Anderen das entscheidende emotionale Moment des Films«. (Koreik 2020, S. 260)

Um zum Kassenschlager zu avancieren, müssen Filme außerdem *Identitätsangebote* bereitstellen, die für Ost- und Westdeutsche sowie Zeitzeugen und Nachgeborene gleichermaßen attraktiv sind. Dabei sollten sie vor allem auf *universell verständliche Themen* und Beziehungskonstellationen setzen.



- *SONNENALLEE* kam sowohl im Osten als auch im Westen gut an, unter anderem, weil der Film eine universelle Geschichte der ersten Liebe erzählt und dabei auf bewährte Zutaten – Sex, Drugs und Rock 'n' Roll – setzt. »Wenn ein Junge zum ersten Mal ein Mädchen sieht – das ist etwas, was jeder versteht. Das hat jeder ähnlich und doch unterschiedlich erlebt«, erklärt Regisseur Leander Haußmann (Maischberger et al. 1999, S. 21).
- Auch *GOOD BYE, LENIN!* gilt weitgehend als Familienfilm, der die Verschränkung von einschneidenden historischen Ereignissen mit den Lebensgeschichten einzelner Familienmitglieder illustriert und als das »wohl machtvollste[.] Geschichtsspielfilmformat überhaupt« gilt (Moller 2015, S. 112).
- *GUNDERMANN* strebte ebenfalls eine gesamtdeutsche Lesart an: Das Publikum im Osten ließ sich vom faszinierenden Portrait ›ihres‹ Liedermachers mitreißen, während der Film im Westen, größtenteils im Ruhrgebiet gedreht, unter anderem als »Beitrag zum Niedergang des Bergbaus« (Bösch 2022) wahrgenommen wurde. Christoph Dieckmann (2018) von der *ZEIT* sah in Gerhard Gundermann ein »Paradebeispiel der doppeldeutschen Öffentlichkeit«: »Im Osten kennt ihn jeder, im Westen fast keiner. Ein Film über ihn muss westwärts erklären; östlich muss er ›stimmen‹.«

Auch die *dramaturgisch-gestalterischen Qualitäten* eines Films, wie Spannung und Plausibilität, spielen eine entscheidende Rolle. Zum Erfolg tragen auch *plurimediale Netzwerke* (Ertl und Wodianka 2008) maßgeblich bei, die Aufmerksamkeit für einen Film schaffen und die Wahrnehmung des Publikums präformieren.

- Michael ›Bully‹ Herbig präsentiert mit *BALLON* eine »kinotaugliche DDR-Geschichte für ein großes Publikum« (Kürten 2018) und bringt alle Zutaten mit, die ein Kassenschlager benötigt: eine packend klare Story, dramatische Spannung, eine prominente Besetzung, erheblichen Produktionsaufwand und dementsprechend hohes Budget, großzügige Förderungen sowie eine weitreichende Marketing- und Promokampagne. Nach Meinung der FBW-Jury funktioniere der Thriller deshalb »als packender Genrefilm und als Geschichtsaufarbeitung gleichermaßen«.
- Auch Lars Kraume zielte darauf ab, mit *DAS SCHWEIGENDE KLASSENZIMMER* einen Film zu schaffen, der breite Zuschauerkreise anspricht: »Ästhetisch und im Vokabular will der Film ein Publikumsfilm sein.« (Möller 2018)