

Marian Petraitis

Zürich

Geschichte(n) von der Straßenecke

Die Dokumentarfilmreihe *Berlin – Ecke Bundesplatz*

Abstract: Die Dokumentarfilmreihe *Berlin – Ecke Bundesplatz* lässt sich vor allem aufgrund ihrer Langzeitigkeit als außergewöhnliches Filmprojekt bezeichnen: von 1986 bis 2012 widmen sich Hans-Georg Ulrich und Detlef Gumm dem Bundesplatz im Berliner Stadtteil Wilmersdorf sowie dessen Anwohnern. In 26 Jahren entstehen 62 Filme bzw. Episoden, die von den Lebenswegen von rund 30 Protagonisten erzählen. Der Aufsatz verdeutlicht, dass *Berlin – Ecke Bundesplatz* einen alternativen Zugang zu (west-)deutscher Geschichte offeriert und deutet damit das historiografische Potenzial von Langzeitdokumentarfilmen an, die mit ihren besonderen Produktions- und Rezeptionsgeschichten außerdem weitere Untersuchungsfelder eröffnen.

Marian Petraitis (M.A.), wissenschaftlicher Assistent, Doktorand, Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Dissertationsprojekt zu historiografischen Praktiken des Alltags im gegenwärtigen Dokumentarfilm. Mitherausgeber des *CINEMA*-Jahrbuches.

Veröffentlicht durch AVINUS
Sierichstr. 154
22299 Hamburg
unter der Lizenz CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Web: www.ffk-journal.de
ISSN 2512-8086

1. Ein Vierteljahrhundert Bundesplatz

Die Dokumentarfilmreihe *Berlin – Ecke Bundesplatz* ist ein Projekt, das sich mit Blick auf das westdeutsche Filmschaffen als einzigartig bezeichnen lässt. Und das in erster Linie aufgrund seines enormen Umfangs: Die TV-Reihe von Hans-Georg Ulrich und Detlef Gumm widmete sich ab 1986 über 26 Jahre dem Bundesplatz im Berliner Stadtteil Wilmersdorf und den dortigen Anwohnern. Zunächst in halbstündigen Episoden, ab 1991 dann auch in Form von Langfilmen erzählt das Projekt vom unterschiedlichen wie wendungsreichen Alltag der Menschen.¹

So etwa von den beiden Schornsteinfegern Michael Creutz und Karsten Schulze, die trotz unterschiedlicher Lebensträume (der eine möchte es unbedingt als Bodybuilder in Amerika schaffen, der andere weiß vor allem, was er nicht will) eine lange Freundschaft verbindet. Von Karlheinz Gehrus, genannt Kalle, dem die Filmemacher als obdachlosen Alkoholiker im nahegelegenen Volkspark begegnen und ihn auf seinem beschwerlichen Weg zurück in ein bürgerliches Leben begleiten. Vom Schicksal der alleinerziehenden Mutter Marina Storbeck, eine ehemalige Krankenschwester, die mit den Jahren immer stärker in die Arbeitslosigkeit abrutscht, und von deren drei Kindern Jasmin, Sabrina und Lukas, die sich aus der Abwärtsspirale zu befreien versuchen. Vom Werdegang der türkischen Familie Yilmaz, die zu Projektbeginn bereits seit 20 Jahren in Berlin lebt, seit die Großeltern von Siemens nach Berlin geholt wurden. Von ihren Söhnen, die am Bundesplatz ein Reinigungsunternehmen betreiben und von deren Kindern, die besser deutsch als türkisch sprechen und nicht so recht wissen, wo sie genau hingehören. Oder auch vom selbsternannten Prominenten-Anwalt Ülo Salm, der als Vertreter der Reichen und Schönen auftritt und im Verlauf des Projektes wegen Betrugs in größerem Stil angeklagt und zu einer mehrjährigen Gefängnisstrafe verurteilt wird.

Bis zum Ende des Projektes im Jahr 2012 sammelt sich ein für den Zuschauer bemerkenswerter Umfang an zu sichtendem Material an: 62 Episoden bzw. Langfilme mit einem Sendevolumen von etwa 55 Stunden, die den Lebenswegen von rund 30 Protagonisten nachspüren. Ulrich und Gumm rechnen auf einer selbst verfassten Liste² die zeitliche Dimension des Projektes vor. Während des Projektes seien etwa 320.000 m Filmmaterial verbraucht, 300 Rollen Tesafilm verklebt, 8 Zentner Kaffee ins Kaffeewasser geschüttet, 25.000 Flaschen Sprudelwasser getrunken, 1.400 Batterien für Kamera und Tonbandgeräte verbraucht worden. Auch sechs Bandscheibenvorfälle durch das Tragen der unhandlichen Kameras werden aufgeführt, um den Aufwand zu verdeutlichen, den die Liste mit einem Augenzwinkern kommentiert (Abb. 1).

¹ Als besonders lässt sich in diesem Zuge auch die Rolle des öffentlich-rechtlichen Auftraggebers WDR, später auch ARD, rbb und 3sat bezeichnen. In diesem Zusammenhang deutet sich der Wert des Projektes als ein Dokument westdeutscher (Fernseh-)Produktionsgeschichte an, der wiederum für einige Langzeitprojekte aus der DDR bereits ausführlicher aufgearbeitet ist.

² Die Liste sowie weitere ausgesuchte Dokumente, Fotografien sowie biblio- und filmografische Informationen sind auf der durch die Deutsche Kinemathek präsentierten Website www.berlin-ecke-bundesplatz.de abrufbar.

26 Jahre BERLIN – ECKE BUNDESPLATZ in Zahlen, Fakten und Daten	
Hans-Georg Ullrich und Detlef Gumm erinnern sich...	
<p>320 000 m Filmmaterial verbraucht, 4 Monate Gespräche mit den Redakteuren von WDR und rbb geführt, 300 Rollen Tesafilm verklebt, 8 Zentner Kaffee ins Kaffeewasser geschüttet, 25 000 Flaschen Sprudelwasser getrunken, 2600 Rollen Klopapier verbraucht, 1700 Weihnachtspostkarten an Freunde und Protagonisten verschickt, 5 Hochzeiten mit den Protagonisten gefeiert, 1 gleichgeschlechtliche Partnerschaft beim Standesamt eingetragen, keine Scheidung erlebt, 1400 Batterien für Kameras und Tonbandgeräte verbraucht 850 Tonkassetten aufgenommen 7 neue Kopfhörer 1 Steinbeck 6 Teller Schneidetisch aus dem Büro getragen, 1 Arri SR und 1 Arri ST stillgelegt, 3 elektronische Kameras angeschafft, 2 Computer mit Schnittsoftware gekauft, 20 externe Festplatten besorgt, 4 Monitore gekauft, 2 Fragen immer wieder aufgetaucht (bei weiblichen Zuschauern): „Wie geht es dem Schornsteinfeger Creutz? Hat der schon eine Freundin gefunden?“, 110 Blumensträuße zu besonderen Ereignissen überreicht, 1 Raucher und 8 Nichtraucher im Filmteam gehabt,</p>	<p>3 Kollegen, die keine Tomaten mögen, keine einzige Flasche Alkohol beim Drehen und Schneiden getrunken, 6 Bandscheibenvorfälle durch das Tragen der unhandlichen Kameras verursacht, 4 Tonner LKW Ladung mit Film-Büchsen eingelagert, 20 Känguruhfilm Mitarbeiter beschäftigt, unzählige Male die Bürotür auf- und zugeschlossen, 48 m über der Erde als höchste Filmperspektive gewählt, 3 m unter der Erde niedrigster Kamerastandpunkt gewesen, 12 mal die Bürogardinen gewaschen, noch seltener die Fenster geputzt, keine Spülmaschine für die Büroküche gekauft, 3720 Minuten Echtzeit Film entstanden, 14 Lebensjahre von den Autoren für die Arbeit am Langzeitprojekt verbraucht, 14 Geburten erlebt, 7 Todesfälle verzeichnet, einen Sarg gekauft, einen Rattenbefall im Büro erfolgreich überlebt, rund 7000 Briefmarken verklebt, rund 60 000 Telefongespräche geführt, 30 „Hauptdarsteller“ gefilmt, kein Protagonist abgesprungen.</p> <p>Hans-Georg Ullrich und Detlef Gumm</p>

Abb. 1: Zahlen, Daten und Fakten zu 26 Jahren *Berlin – Ecke Bundesplatz*

Die Bedeutung von *Berlin – Ecke Bundesplatz* erschöpft sich jedoch nicht in einer solchen – zugegebenermaßen beeindruckenden – Aufzählung des Zeit- und Produktionsaufwandes; vielmehr deutet sich darin erst der eigentliche Wert als *Langzeit-Projekt* an, der sich mit einer Perspektive auf (west-)deutsche Geschichte eröffnet. Die Formulierung ‚Langzeitigkeit‘ möchte ich an dem vom britischen Filmwissenschaftler Richard Kilborn geprägten Begriff der „longitudinal documentaries“ oder kurz „long docs“ anlehnen.³ Über lange Produktionszeiträume – meist über viele Jahre oder sogar Jahrzehnte hinweg – widmen sich diese Projekte einzelnen Protagonisten und Orten, lassen den Zuschauer an deren Lebenswelten und den damit verbundenen Veränderungen und Wandlungen teilhaben.

So lässt sich *Berlin – Ecke Bundesplatz* nicht nur als ein einzigartiges Dokument über das Alltagsleben verstehen, sondern verfügt damit als Langzeitprojekt auch über einen besonderen Zugang zu Geschichte.

2. Seifenoper oder Geschichtsdokument?

Neben der Produktion erstreckt sich natürlich auch die Rezeption solcher Projekte entsprechend über Jahre und sogar Jahrzehnte; zumindest trifft dies auf die zeitgenössische Rezeption der Projekte im Rahmen ihrer jeweiligen Erstausstrahlung im Fernsehen zu. Der Zuschauer altert – so er es denn regelmäßig verfolgt – gewissermaßen parallel zum Filmprojekt und parallel zu dessen Protagonisten. Der Vergleich zur einer spezifischen Form der seriellen filmischen Form bietet sich natürlich an.

³ Vgl. Kilborn 2010: 9.

So hält denn auch Richard Kilborn zum Langzeitdokumentarfilm in seinem Buch *Taking the long view* fest:

Just as with the latest episode of a soap opera, so with the recent instalment of a long doc, the primary narrative requirement is to bring us up to date with events in the lives of foregrounded characters.⁴

In einem Interview von 2013 schlägt wiederum Regisseur Detlef Gumm – auf die Zuschauerreaktionen angesprochen – ganz ähnliche Töne an:

Ich sage gerne scherzhaft: Bundesplatz macht süchtig. Viele Zuschauer wollen immer wieder wissen, wie es weitergeht im Leben dieses oder jenes Protagonisten. Da ist inzwischen eine richtige Fan-Gemeinde entstanden.⁵

Die Verbindung zu Deutschlands erster und wohl bekanntester ‚Seifenoper‘ liegt entsprechend nahe. Die *Lindenstrasse*, erstmals im Dezember 1985 ausgestrahlt, läuft auch heute noch jeden Sonntag im Fernsehen und erfreut sich weiterhin einer großen Fan-Gemeinde. Trotz klarer Unterschiede – angefangen mit der Tatsache, dass die *Lindenstrasse* eine fiktionale Welt entwirft und die Figuren von Schauspielern gespielt werden – ist der filmische Ansatz doch erstaunlich ähnlich, widmen sich beide einem festen Ort und den damit verwobenen Alltagsgeschichten.⁶ Mit der Länge solcher Projekte verändern sich jedoch auch die Rezeptionsmöglichkeiten. Heute lässt sich *Berlin – Ecke Bundesplatz* – genügend Zeit vorausgesetzt – auch am Stück rezipieren, gewissermaßen ‚Binge-Watchen‘. Die Protagonisten altern dann plötzlich im Schnelldurchlauf. Unabhängig von der Rezeptionssituation zeigt sich, dass dem Verhältnis von Zuschauer und Protagonist im Falle von Langzeitformaten eine Sonderstellung zukommt, die für eine weitere Beschäftigung überaus spannend erscheint – und mit ihrer deutlichen Nähe zu seriellen Produktionen in Zeiten von Netflix auch an aktuelle Diskurse anzuknüpfen vermag.

Wie nun aber lassen sich Langzeit-Dokumentarfilm und Historiografie zusammenbringen und wie schreibt letztlich *Berlin – Ecke Bundesplatz* Geschichte?

An dieser Stelle lohnt sich ein genauerer Blick auf Siegfried Kracauers Text *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, auf den sich auch Simon Rothöhler in seiner Dissertation *Amateur der Weltgeschichte – Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart* bezieht, um über das historiografische Potenzial von Filmen nachzudenken. Kracauer bildet eine Analogie zwischen dem historischen Ansatz der Historiografie und dem ästhetischen Grundprinzip des Films. Historiografie sei zwar keine Kunst,

⁴ Kilborn 2010: 20.

⁵ Das von Peter Paul Kubitz geführte Interview mit Detlef Gumm und Hans-Georg Ullrich aus dem Jahr 2013 ist abrufbar unter www.berlin-ecke-bundesplatz.de.

⁶ Gerade bei der Frage nach dem historiografischen Potenzial ließen sich solche Gemeinsamkeiten weiter verfolgen, spiegeln doch auch so genannte ‚Seifenopern‘ gesellschaftliche bedeutsame Veränderungen. Der historiografische Wert ist somit keinesfalls exklusiv in *dokumentarischen* Langzeitprojekten auszumachen.

bediene sich aber sehr wohl ästhetischer Mittel. Fotografische Medien wiederum würden zwar keine Wissenschaft betreiben, vermittelten aber dennoch Wissen. Gerade weil sich beide also in einer Art ‚Zwischenbereich‘ bewegen, kann der Film für die Frage nach der ästhetischen Dimension wissenschaftlicher Erkenntnisprozesse interessant werden und damit auch für die Frage nach Geschichtsschreibung, die immer schon ästhetische Mittel benötigt, um ihre Narrative zu entwerfen.⁷

3. Geschichte(n) aus dem Alltag

Was aber privilegiert gerade den Langzeitdokumentarfilm nun für diese Form der filmischen Geschichtsschreibung? Die Möglichkeit, Geschichte zu schreiben verdankt *Berlin – Ecke Bundesplatz* in allererster Linie seiner Form der Dauer – seiner ‚Langzeitigkeit‘. Richard Kilborn fasst das historiografische Potenzial am Beispiel von *Die Kinder von Golzow* – dem wohl bekanntesten deutschen Langzeitprojekt, dass sich ab 1961 einer Schulklasse im ostdeutschen Dorf Golzow nahe dem Oderbruch in Brandenburg widmet und die Protagonisten bis in das Jahr 2007 begleitet – zusammen:

Wahrscheinlich besteht die Einzigartigkeit [...] gerade darin, dass – im Gegensatz zu einer dramatisierten Serienform – die Art, wie die einzelnen Menschen vor der Kamera das Zeitgeschehen erlebt haben, gleichzeitig aus der heutigen und aus einer nicht-retrospektiven vergangenen Perspektive gezeigt werden kann, wodurch eine spezifische Form filmischer Zeugenschaft entsteht.⁸

Gerade diese spezifische Form filmischer Zeugenschaft ermöglicht einen besonderen filmischen Zugang zu Geschichte, der sich als Geschichtsschreibung ‚von unten‘ und Geschichtsschreibung ‚von innen‘ beschreiben lässt. Den Projekten gemein ist eine Emanzipation von ‚totalen Geschichtsprozessen‘ und eine Hinwendung zu lokalen Mikrogeschichten. Einschneidende gesellschaftliche Ereignisse werden hier nicht über offizielle Geschichtsbilder erzählt, die bereits Einzug in das kollektive Gedächtnis gefunden haben, und eben nicht ausschließlich aus der Retrospektion, im Sinne eines „Weißt du noch, damals...“ erzählt, sondern entfalten sich in den Lebenswelten ihrer Protagonisten – und werden über deren sich verändernden Alltag ‚von unten‘ sichtbar. Die Filme markieren damit eine Schwelle des Übergangs: Vom alltäglichen Geschehen in medial geformte Geschichte(n), die über den langen Zeitraum zu geschichtsträchtigen Dokumenten und damit zu einer Alternative für bereits bekannte Geschichtsnarrative werden können.

Mehr noch: Sie vollziehen außerdem eine Geschichtsschreibung ‚von innen‘, da sie – wie in *Berlin – Ecke Bundesplatz* – aus Anwohnern alltägliche, historische Subjekte machen, die sie aktiv am historiografischen Prozess beteiligen. Hierin ähneln sie den Verfahren der *Oral History*. Nicht zuletzt binden sich die Filmemacher – die Teil des

⁷ Vgl. Rothöhler 2011: 18ff.

⁸ Kilborn 2009: 248.

Mikrokosmos Bundesplatz sind und deren Produktionsbüro ebenfalls am Bundesplatz liegt – auch selbst als ebensolche historische Subjekte in das Projekt mit ein: Gumm und Ulrich sind immer wieder im Dialog mit den Protagonisten zu hören und auch im Bild zu sehen, greifen wiederholt in das Geschehen ein. So etwa als sie nach einem Rückfall des alkoholkranken Kalle dessen Wohnungstür von der Feuerwehr aufbrechen lassen und dies anschließend mit Kalle vor der Kamera besprechen. Aber auch, wenn sie einschneidende gesellschaftliche Ereignisse und Entwicklungen mit den Protagonisten in Interviewsituationen thematisieren. Hier werden auch die ethischen Gesichtspunkte der dokumentarischen Praktiken innerhalb solcher Langzeitprojekte relevant, ein noch kaum bearbeitetes und doch hochspannendes Feld, wie Inga Selck in ihrem Aufsatz zu Bettinas Brauns *Hansaring*-Trilogie aufzeigt.⁹

In ihrer Anbindung an konkrete Orte markieren solche Filme die Geschichten nicht als allgemein gültig oder als Verklammerung für nationale oder weltgeschichtliche Zusammenhänge. Die einzelnen Episoden werden außerdem nicht hierarchisiert, sondern in einem polyfonen Nebeneinander angeordnet. Gleichzeitig ermöglicht gerade diese Form der Geschichtsschreibung wieder eine Annäherung an makrogeschichtliche Vorhaben.

So können einzelne Passagen der Filme, die zunächst vor allem als gewöhnliche Alltagsbeobachtungen fungiert haben, gerade mit einem retrospektiven, heutigen Blick als bedeutsame Geschichtsdokumente identifiziert werden. So begleiten die Filmemacher im Januar 1990 etwa Bettina Müller und ihre Mutter, zwei von 80 Flüchtlingen aus der DDR, die zu der Zeit in der Turnhalle einer Schule am Bundesplatz untergebracht sind, während Bettinas erstem Schultag im Westen. In diesen Momenten überlappen sich mikro- und makrogeschichtliche Ebene in den Filmbildern: Der für Bettina biografisch einschneidende Besuch der neuen Schule findet im Kontext von Mauerfall und Wende als bedeutende Ereignisse der bundesdeutschen Geschichte statt. Zu sehen sind aber gerade nicht die aus dem kollektiven Gedächtnis bekannten Bilder, sondern Alltagsbilder aus der Turnhalle und aus dem Klassenraum der neuen Schule (Abb. 2 und 3). Wenn Bettina aber dort auf Nachfrage der Lehrerin von ihrem Besuch an der Mauer erzählt, verbinden sich beim Zuschauer die Alltagsbilder mit den bekannten, offiziellen Bildern der Wendezeit. Nicht obwohl, sondern gerade weil *Berlin – Ecke Bundesplatz* in solchen Mikrogeschichten ansetzt, beinhalten diese immer auch das Potenzial für größere Aussagen.

⁹ Vgl. Selck 2016: 73–88.



Abb. 2 und 3: Bettina Müller und ihre Mutter – Alltagsbilder zur Wendezeit

Hier folgen Langzeitprojekte wie *Berlin – Ecke Bundesplatz* meiner Meinung nach dem Verständnis einer modernen Historiografie, die das riesige, kontingente Ausgangsmaterial in *lokale, partikuläre* Geschichten transformiert. Diese lokalen, partikulären Geschichten sind an feste Standorte gebunden und damit indexikalisch markiert. Wie wichtig der Ort für den Geschichtsschreibungsprozess sein kann, verdeutlicht der Historiker Karl Schlögel in seinem Buch *Im Raume lesen wir die Zeit*, in dem er sich auf Grundlage der topographischen Hermeneutik für eine „um den Geschichtsort kreisende Darstellung als die am meisten geeignete Form der Vergegenwärtigung von Geschichte“¹⁰ ausspricht. Oder, wie er an anderer Stelle zuge-spitzt formuliert: „Alle Geschichte hat einen Ort“¹¹. Ganz im Sinne Michel de Certeaus wird damit der gesellschaftliche Ort der Produktion als ein Ort der Geschichtlichkeit des Blicks, der Darstellung von historischen Ereignissen und der Aussagen über sie gekennzeichnet.¹²

Anstatt die Filme nun jedoch als objektiven Speicher von Vergangenem zu verstehen, geht es vielmehr um die (re-)konstruktiven Fähigkeiten des Films, Geschichte zu formen. *Berlin – Ecke Bundesplatz* erschöpft sich nicht in der bloßen Wiedergabe von Aufgezeichnetem – der Zuschauer lernt die Protagonisten eben nicht *wie im echten Leben* kennen –, sondern das Projekt öffnet in einer zweiten, medial geformten Wirklichkeit einen Zugang, über den Geschichte geschrieben werden kann.

Das explizit filmische Potenzial für Geschichtsschreibung – und ein ‚dokumentarischer Wert‘ des Films – liegt dann gerade darin, in der Vergegenwärtigung nicht einfach nur einen gefrorenen Moment, eine starre ‚Zeitkapsel‘ wiederzugeben, sondern im Bewegtbild und mittels Montage die Prozesse, also einen *Zeitfluss* ansichtig werden zu lassen. Damit – so lässt sich auch entlang von Simon Rothöhlers genanntem Buch argumentieren – kann der Dokumentarfilm als ‚Amateur‘-Medium der Geschichtsschreibung in Stellung gebracht werden.

¹⁰ Schlögel 2011: 10.

¹¹ Ebd.: 71.

¹² Vgl. de Certeau 1991.

Und gerade der Langzeitdokumentarfilm ist genau dazu in der Lage, wenn er über lange Zeiträume aus einer jeweils heutigen, nicht-retrospektiven vergangenen Perspektive von einem festen Ort ausgehend Geschichte entwirft.

Dass gerade Langzeitprojekte einen solchen Zeitfluss vermitteln können, und dies die Urheber auch mit deren wachsender Bedeutung als Geschichtsdokumente selbst zu erkennen scheinen, verdeutlicht ein Blick auf den Vorspann der späten Filme von *Berlin – Ecke Bundesplatz*. Der Vorspann dient hier als Kurzfassung dessen, was die Filme über die gesamte Rezeptionszeit langsam entfalten: Indem im Vorspann über die Montage die verrinnende Zeit als Wirkfaktor auf das menschliche Leben und auf den Bundesplatz gezeigt wird, sich die Prozesshaftigkeit als stetige und unwider-rufliche Bewegung in die sich verändernden Gesichter und Häuserfassaden einschreibt (Abb. 4–7) und in eine neue, *geraffte*, filmische Zeit umwandelt, kondensiert der Film etwas, was wohl am ehesten mit André Bazins „Mumie der Veränderung“ beschrieben ist, und aus der etwa auch Philip Rosen in seinem Buch *Change Mummified* eine Verbindung aus Film und Historiografie herstellt.¹³



Abb. 4 – 7: Häuserfassaden und Gesichter – Im Fluss der Zeit

4. Langzeitigkeit und Gleichzeitigkeit

Einen gänzlich anderen, und doch im Vergleich überaus spannenden Ansatz wählt ein jüngeres Filmprojekt, das sich ebenfalls der Stadt Berlin widmet: Der von rbb

¹³ Vgl. Rosen 2001: 3–42.

und Arte produzierte und 2009 ausgestrahlte Dokumentarfilm *24h Berlin – Ein Tag im Leben*. Der Dokumentarfilm zeigt die Chronik eines gesamten Tages, synchronisiert dafür Ausstrahlungs- und Aufzeichnungszeit: von 6 Uhr morgens bis 6 Uhr morgens am nächsten Tag lief der Dokumentarfilm ohne Unterbrechung. Auch ein solches Projekt ist mit enormem Aufwand verbunden: 80 professionelle Filmteams folgten über 24 Stunden Protagonisten aus unterschiedlichsten Gegenden der Stadt in ihrem Alltag und sammelten dabei insgesamt über 750 Stunden Filmmaterial an. Das kondensierte Ergebnis wurde dann genau ein Jahr nach dem Dreh ausgestrahlt. Die Chronologie eines Tages lässt sich so in simulierter Echtzeit an einem kompletten Tag rezipieren, ein Alltags-Archiv eines Tages im Rezeptionszeitraum eines Tages. Britta Hartmann sieht bei *24h Berlin* das Soziogramm einer Stadt entstehen, dass mehr als polyfoner sozialer Organismus funktioniert, denn als Ganzes.¹⁴ Sie sieht darin ein vornehmlich ethnografisches Vorhaben begründet: im Sinne eines ethnografischen Modus, der ein Interesse am Leben in unserer Gesellschaft zeigt und dieses durch Alltagspraxen zu verstehen versucht.

Aber auch aus einer historiografischen Perspektive ist das Unterfangen interessant: Die Vorstellung einer Stadt entsteht auch hier *bottom-up* aus einzelnen Alltagsbeobachtungen und -beschreibungen, die in fortlaufender Parallelmontage miteinander in Beziehung gesetzt werden. Auf die Künstlichkeit dieses Versuches – nur angefangen damit, dass weder der gleiche Tag zu sehen ist, noch die einzelnen Episoden wirklich in Echtzeit ablaufen – hingegen geht der Film selbst gar nicht ein.

Darüber hinaus aber macht *24h Berlin* etwas erlebbar, was ich schon bei den Langzeitprojekten angesprochen habe: Er thematisiert und gestaltet – mit riesigem Aufwand – den Prozess unaufhaltsam voranschreitender Zeit. Britta Hartmann nutzt hierfür den poetologischen Begriff „*déjà disparu*“ und spricht von einer vorweggenommenen Geschichtsschreibung.¹⁵ Er bezeichnet den Eindruck des Verschwindens oder des Verlusts eines kulturell bedeutsamen Gegenstandes, das Gefühl, das Neue und Einzigartige eines Moments sei immer schon bereits verloren, sobald wir uns ihm gewahr werden. Volker Heise, dem die Gesamtleitung des Projektes unterstand, konstatiert zum Vorhaben von *24h Berlin*: „Es wird nichts bleiben, und das haben wir festgehalten“¹⁶. Während *Berlin – Ecke Bundesplatz* mit seiner Langzeitigkeit einen historiographisch wertvollen Zugang etabliert, versucht *24h Berlin* mit einer radikalen Simulation von Gleichzeitigkeit und mithilfe eines sozialen Querschnitts ein geschichtsträchtiges, mediales Ereignis aufzurufen. Beide Projekte stützen ihre Vorhaben dabei gleichermaßen auf den Alltag als eine Art ‚Keimzelle‘ für Erkenntnisprozesse und zeigen, wie aktuell dieser Ansatz auch im Kontext aktueller, zunehmend transmedial gerahmter Dokumentarfilmprojekte ist.

Und was bleibt nun von Langzeitprojekt *Berlin – Ecke Bundesplatz*? Ein besonderer, dokumentarisch-filmischer Zugang zu Geschichte, der 25 Jahre Alltag am Bundesplatz sichtbar gemacht hat und gleichzeitig weit darüber hinausweist. Oder, um mit

¹⁴ Vgl. Hartmann 2012: 174.

¹⁵ Vgl. ebd.: 175.

¹⁶ Ebd.

den Worten von Regisseur Hans-Georg Ullrich zu schließen, der auf die gleiche Frage antwortet:

Diese dokumentarische Erzählung über das Leben von Menschen in der Großstadt Berlin, ihre Geschichten, ihre Träume, ihr Alltag, der Blick auf unsere Gesellschaft, der sich über sie vermittelt, das bleibt. Für mich sind die Geschichten vom Bundesplatz in Berlin zusammengenommen auch Geschichten, die zur Geschichtsschreibung werden. Geschichten, die Zeugnis davon ablegen, wie wir im letzten Viertel des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts gelebt haben. Dokumente, deren Wert nicht mit dem Ende dieses großen Projektes verschwindet. Im Gegenteil. Der Wert bleibt. Und wird weiter wachsen. Tag für Tag.¹⁷ [sic]

Literaturverzeichnis

- de Certeau, Michel (1991): *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hartmann, Britta (2012): „Ethnografie und Archiv des Alltags. 24h Berlin - Ein Tag im Leben“. In: *montage AV* 21.2, S. 163–180.
- Kilborn, Richard (2009): „Neue Zeiten, alte Zeiten. Winfried und Barbara Junges Die Kinder von Golzow und die Langzeitdokumentation als Erinnerungschonik“. In: Ebbrecht, Tobias/Hoffmann, Hilde/Schweinitz, Jörg (Hrsg.): *DDR – Erinnern, Vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren, S. 235–252.
- Kilborn, Richard (2010): *Taking the Long View. A Study of Longitudinal Documentary*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Rosen, Philip (2001): *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Rothöhler, Simon (2011): *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: diaphanes.
- Schlögel, Karl (2011): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Selck, Inga (2016) „Das nenn’ ich Dreistigkeit. Konflikte im Verhältnis von sozialen Akteuren vor und hinter der Kamera: Bettina Brauns ‚Hansaring-Trilogie‘“. In: *montage AV* 25.1, S. 73–88.

Medienverzeichnis

24h Berlin. D 2009, Volker Heise u. a., 1440 Min.

Berlin – Ecke Bundesplatz. D 1986–2012, Detlef Gumm und Hans-Georg Ullrich, ca. 3300 Min.

¹⁷ Gumm im Interview mit Peter Kubitz, 2013. Abrufbar unter www.berlin-ecke-bundesplatz.de, siehe auch Fußnote 5.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Zahlen, Daten und Fakten zu 26 Jahren *Berlin – Ecke Bundesplatz*. <https://www.berlin-ecke-bundesplatz.de/main/textdokumente/#/single?post=3417&start=0&length=2&cat=Berlin%20-%20Ecke%20Bundesplatz%20in%20Zahlen&raw=1> (08.01.2018)

Abb. 2 und 3: *Skizzen – Weitere Geschichte vom Bundesplatz*. D 1990, Detlef Gumm u. Hans-Georg Ullrich: 00:34:30 u. 00:37:44.

Abb. 4 – 7: *Mütter und Töchter*. D 2009, Detlef Gumm u. Hans-Georg Ullrich: 00:00:09, 00:00:12, 00:00:33, 00:00:34.