

Es ist die Aufgabe der Abteilung "Staatliche Filmdokumentation" beim Staatlichen Filmmuseum der DDR, sich speziell mit einer solchen Filmproduktion zu befassen.

Auch international ist eine zunehmende Tendenz beim Aufbau spezieller Dokumentationsgruppen festzustellen. In der Sowjetunion wird seit Jahrzehnten in der sog. Letopis eine systematische Filmdokumentation der Entwicklung der UdSSR betrieben, in der Sozialistischen Republik Rumänien arbeitet eine Redaktion mit eigenem Drehstab für diese Aufgabe und in den übrigen sozialistischen Ländern zeigen sich Tendenzen für die Konzentration der Dokumentationsaufgaben in speziellen Arbeitsgruppen.

Aufgabenstellung der Staatlichen Filmdokumentation und Dokumentationsbereiche

Die Produktionen der Staatlichen Filmdokumentation sind nicht für die aktuelle Information vorgesehen. Sie haben den Charakter von Grundlagematerial für spätere Verwendung und erweitern gezielt die im Staatlichen Filmmuseum der DDR und in anderen filmproduzierenden Institutionen vorhandenen filmischen Dokumente.

Kriterium für alle Produktionen der Staatlichen Filmdokumentation ist die Konzentration auf wesentliche Seiten der gesellschaftlichen Entwicklung, über die zu Zwecken der historischen Dokumentation Quellenmaterial bewahrt werden muß.

In allgemeinen wird es sich darum handeln,

- besondere Vorgänge der gesellschaftlichen Entwicklung zu erfassen, die sich aufgrund zeitbedingter Vertraulichkeit der Behandlung durch andere Filmproduzenten entziehen,
- Entwicklungen über längere Zeiträume zu verfolgen.

„Nicht für die aktuelle Information“. Aus einem Konzeptpapier der SFD von 1973 (Bundesarchiv Berlin DR 140/583)

Anne Barnert

Alltag zwischen hier und dort

BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE (1973) der Staatlichen Filmdokumentation der DDR

FilmDokument 160, 18. April 2014

Über 300 Filme wurden von der Produktionsgruppe „Staatliche Filmdokumentation“ (SFD) am Staatlichen Filmarchiv der DDR zwischen 1970 und 1986 im Auftrag des Kulturministeriums der DDR hergestellt.¹ Die außergewöhnliche Aufgabe der SFD war es, für spätere Filmemacher, Wissenschaftler und Pädagogen eine umfassende und systematische Selbstdokumentation des Staates DDR zu schaffen – die „Filmdokumente“ sollten „Ausgangs- und Anschauungsmaterial“ für zukünftige Geschichtsdarstellungen zur DDR und historische Zeugnisse für nachfolgende Generationen sein.²

Der Gedanke, dass erst spätere Generationen das Filmmaterial sehen und nutzen würden, führte zu einem erweiterten Dokumentationsauftrag der SFD, der ihr alleiniges Privileg im DDR-Filmwesen wurde: Da sie erst „für morgen“ produzierte, durften hier auch öffentlich unerwünschte, in den Medien nicht dargestellte Themen und Probleme der DDR-Gesellschaft aufgezeichnet werden. Unter Filmfunktionären und Filmemachern war das Argument verbreitet, dass die politische Situation es in der Gegenwart noch verbieten würde, *alles* zu zeigen. Daher muss der Gedanke, dass am Staatlichen Filmarchiv der DDR eine Produktionsgruppe arbeitete, für welche die sogenannte „zeitbedingte Vertraulichkeit“ nicht galt, umso attraktiver gewirkt haben.³ Vorbedingung für dieses Privileg war, dass die fertiggestellten SFD-Filme im Staatlichen Filmarchiv unzugänglich eingelagert

¹ Vgl. Anne Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR*. Berlin 2015. Der Band dokumentiert die Ergebnisse eines von der Autorin 2012/13 geleiteten Forschungsprojektes am Institut für Zeitgeschichte (Berlin) und des in diesem Rahmen durchgeführten Kolloquiums „Offene Geheimnisse“ (14./15.11.2013). Das Forschungsprojekt wurde gefördert von der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur und in Kooperation mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv realisiert. Im Ergebnis liegt ein Großteil der SFD-Filme restauriert und digitalisiert im Bundesarchiv zur Benutzung vor.

² Die Charakterisierung der SFD-„Filmdokumente“ als neues „Genre“ des Dokumentarfilms, zieht sich durch sämtliche Konzeptionen. Für die Zeit von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE vgl. zum Beispiel: Bundesarchiv Berlin (BArch) DR 140/583, Entwurf. Vorlage über die Arbeit der Staatlichen Filmdokumentation beim Staatlichen Filmarchiv der DDR, 1973, S. 2 (s. Abb.).

³ Auch die Formulierung „Themen der zeitbedingten Vertraulichkeit“ findet sich in Variationen immer wieder in den Unterlagen zur SFD.

wurden und den Status von Sperrmaterialien erhielten. Bis heute sind die Filme der Staatlichen Filmdokumentation nahezu unbekannt geblieben.⁴

Einer dieser Filme, deren Dokument-Charakter auf einer ausdrücklichen und gezielten Überlieferungsabsicht gründet, ist Veronika Ottens *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* (1973). Dieser setzt sich aus zwei verschiedenen Erzählungen zusammen: aus der Erzählung von „Alt-Berlin“, der „Welt von Gestern“, im ersten Teil und aus der Erzählung von der „Neuen Welt“, der Gegenwart der DDR, im kürzeren zweiten Teil. Trotz ihres gemeinsamen Gegenstandes – der Ost-Berliner Ackerstraße in Grenznähe zu West-Berlin – stehen beide Teile merkwürdig unverbunden nebeneinander. Gerade diese Spaltung des Films ist es aber, die Auskunft über den Ost-Berliner Alltag und über das im Jahr 1973 imaginierte Bild einer „zukünftigen Vergangenheit“ der DDR geben kann.⁵

BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE ist das Dokument eines nostalgischen Lebensgefühls. Im Film drückt sich Nostalgie als das Gefühl, in einer Spannung zwischen hier und dort zu leben, in einem doppelten Zwiespalt aus: im Zwiespalt zwischen verlorenegebener Vergangenheit und fremdgewordener Gegenwart einerseits und im Zwiespalt zwischen den Räumen der gespaltenen Stadt Berlin andererseits: Berlin erscheint hier nicht nur geteilt in Ost und West, sondern auch in neu und alt, modern und unmodern, kontrolliert und unkontrolliert. In diesen räumlich-zeitlichen Polarisierungen ist *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* ein aussagekräftiges „Filmdokument“ seiner Zeit.

Entstehungsbedingungen. In der Gründung der SFD 1970 zeigt sich, dass Filmfunktionären wie auch Filmemachern die Unvollständigkeit der medialen Selbstdarstellung der DDR deutlich vor Augen stand. Betrachtet man *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* auf das Privileg hin, auch Tabus der DDR-Medien abzubilden, dann fällt besonders eine stumme, viertelstündige Sequenz auf, die zwischen Oktober und Dezember 1973 an mehreren Standorten im Sperrgebiet der Berliner Mauer gedreht wurde.⁶

⁴ Vgl. Anne Barnert: Personen, Großstadt, blinde Flecken. Der Bestand *Staatliche Filmdokumentation* der DDR. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Nr. 1, 2015 [im Erscheinen]; Eintrag „Filmdokumentation“ in Günter Jordan: *Film in der DDR. Daten, Fakten, Strukturen*. Potsdam 2009, S. 203–205; Bundesarchiv-Filmarchiv (Hg.): *Filmbibliografischer Jahresbericht [FBJ]*. Berlin, Jahrgänge 1973–1986.

⁵ Frühere Filmtitel, wie *ACKERSTRASSE* 1973, kennzeichnen diese Ort-Zeit-Konstellation daher auch präzise.

⁶ Die Angaben zu SFD-Filmen in den *Filmbibliografischen Jahresberichten* der DDR können irreführend sein, weil zwischen Produktion, Endfertigung und Abnahme teilweise mehrere Jahre lagen und die Titel oft mit Verzögerung in die *FBJ* aufgenommen wurden. Im Fall von *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* kam die fehlerhaft Eintragung für das Jahr 1975 zustande, statt richtig 1973. Eine zuverlässigere Quelle für die Datierung von SFD-Filmen ist das zeitgenössische Findbuch im Bundesarchiv-Filmarchiv, obwohl auch hier Fehler auftreten. Für eine aktuelle Filmografie vgl. Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft*.

Unter dem Zwischentitel „Grenzgebiet Ackerstraße“ zeigt der Film die Grenzsicherungsanlagen im Bereich Ackerstraße/Bernauer Straße. Eine solche direkte und detaillierte Darstellung der Staatsgrenze, insbesondere der Grenzbefestigungen, wäre in den DDR-Medien undenkbar gewesen: Das Wissen über die Grenze, ihre Beschaffenheit, den Aufbau und genauen Verlauf sollte vage bleiben, und eine Flucht nicht planbar sein. Ebenso sollte nicht thematisiert werden, dass die Maueranlagen sich gegen DDR-Seite ausrichteten.

BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE zeigt eben dies: Der Zuschauer erhält eine sehr genaue Vorstellung von der Topographie dieses Grenzabschnitts der Berliner Mauer. Augenfällig ist der Kontrast zwischen belebter Westseite und menschenleerer Ostseite: Während dort Häuser, befahrene Straßen, Werbeplakate und Neugierige zu sehen sind, die sich über die Mauer lehnen und herüberschauen, ist das Gebiet auf östlicher Seite durch Sperranlagen beherrscht. Die Kamera zeigt den menschenleeren Mauerstreifen aus verschiedenen Perspektiven, auch von einem der Postentürme herab. Mehrmals gerät die 1985 gesprengte Versöhnungskirche ins Bild, die direkt auf dem Mauerstreifen stand. Kaum je wieder hat die SFD das Privileg, für die Zukunft auch das zu dokumentieren, was DDR-Fernsehen und -Kino nicht zeigen durften, in einer so deutlichen, mit Händen zu greifenden Art und Weise ausgeschöpft wie in diesen Bildern von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE.

Die Existenz der SFD stand von Beginn 1970 bis zu ihrem stillen Verbot 1986 auf schwankendem Boden. Ihr politischer Rückhalt in der vorgesetzten Behörde Hauptverwaltung Film des DDR-Kulturministeriums war stets gering. Die entscheidende Vorlage für das ZK der SED, welche Aufgaben und Arbeitsweisen der SFD hätte endgültig regeln sollen, befand sich seit 1973 in Arbeit, wurde aber immer wieder zurückgestellt und schließlich ganz aufgegeben. Mehrmals schrammte die SFD an einer Auflösung nur knapp vorbei. Ihre großen Legitimationskrisen markieren dabei konzeptionelle Einschnitte, die zu drei verschiedenen Produktionsphasen führten. Nach der Aufbauzeit 1970/71 unter Bernhard Musall folgte 1972 bis 1977 die erste eigenständige Phase der „Universalen Dokumentation“ unter Klaus-Detlef Bausdorf, der eine möglichst vollständige Dokumentation der DDR anstrebte. Dieses Programm wurde in der zweiten Phase, der „Berlin-Totale“, unter Karl-Heinz Wegner zwischen 1978 und 1980 zwar fortgeführt, nun aber auf die Hauptstadt Berlin beschränkt. Erst in den 1980er Jahren versuchte Peter Glaß in einer dritten und letzten Phase – der Phase der Dokumentation „sozialistischer Lebensweisen“ von 1981 bis 1985 – mehr das Prinzip der Repräsentativität zu verwirklichen.⁷ Dem SFD-Kameramann Roland Worel, der von Ende 1985 bis Ende 1986 letzter, kommissarischer Leiter der SFD war, wurde schließlich die Auflösung der Produktionsgruppe übertragen.

Mit Blick auf BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE ist in der Geschichte der SFD eine Sonderveranstaltung des Neubrandenburger Dokumentarfilmfestivals 1979

⁷ Vgl. Anne Barnert: *Die Staatliche Filmdokumentation. Ein neu entdeckter Quellenbestand aus dem Filmmarchiv der DDR*. In: dies. (Hg.): *Filme für die Zukunft*.

hervorzuheben.⁸ Öffentlichkeit dieser Art war für die SFD bis dahin nicht möglich gewesen und wurde danach auch wieder strikt unterbunden. Obwohl die Veranstaltung im Programm ungünstig platziert war, konnten etwa 20 Besucher des Festivals einige Produktionen der SFD sehen. Anschließend diskutierten die DDR-Filmemacher und Filmkritiker über das Thema Filmzensur und bekräftigten den Auftrag der SFD: „Wenn man heute auch noch nicht alles zeigen kann, morgen werden wir's brauchen.“⁹ Als aus dem Festivalpublikum schließlich gefragt wurde, „Packen Sie auch *heiße Eisen* an?“, verwies SFD-Leiter Wegner unter anderem auf *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE*.¹⁰

Wegner wird bei den „heißen Eisen“ vor allem an die Mauer-Sequenz des Films gedacht haben, ist sie doch die offenkundige Umsetzung eines zentralen Tabuthemas der DDR. Für die Frage, in welcher Weise der Film Auskunft über den OstBerliner Alltag 1973 zu geben vermag, ist der filmische Kontext der Mauersequenz jedoch fast noch bedeutsamer als die Filmaufnahmen von der Mauer selbst. Denn *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* zeigt, dass das Gefühl des „Eingeschlossenseins“ und des Verlusts an Möglichkeiten in andere Lebensbereiche eindrang, dass beide – DDR-Alltag und das Symbol der Mauer – aufeinander bezogen waren.

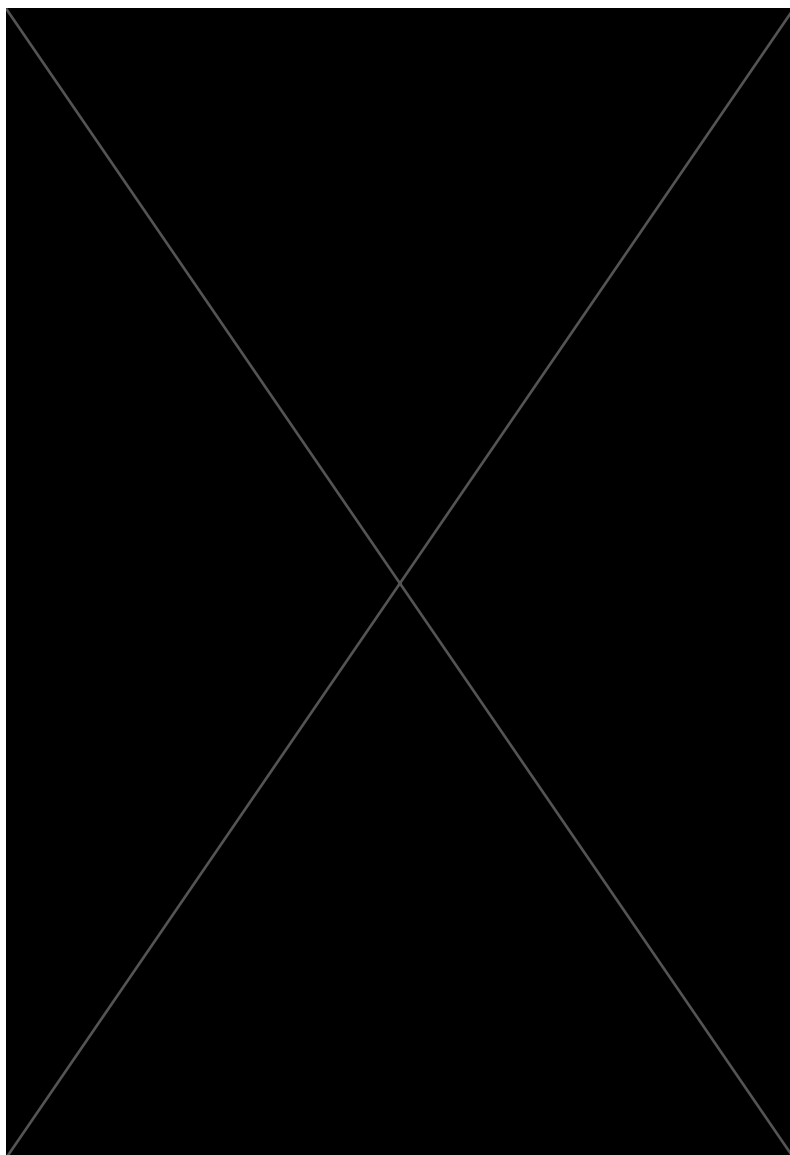
Das „Alte Berlin“ – Die Vergangenheit zum Sprechen bringen. Die Grenze brachte das Leben in der DDR in eine grundsätzliche Spannung zwischen einem Hier und einem Dort. Als die Unmöglichkeit, an einem einzigen Ort zu Hause sein zu können, ist diese Spannung auch im Begriff der Nostalgie enthalten. Wie der Begriff der „Nostalgie“ selbst ursprünglich nur eine räumliche Sehnsucht, „Heimweh“, bezeichnete, dann aber auch die Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit,¹¹ so weitet sich die Nostalgie auch im Film zur beherrschenden, alles durchdringenden Stimmung aus. Hier kommen zur Mauersequenz und zur räumlichen Spannung zwischen Ost und West zeitliche Aspekte hinzu: In der längeren ersten Hälfte wird *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* von einer starken Sehnsucht nach der Vergangenheit angetrieben. Die akribische Spurensuche in den Resten einer untergehenden Welt, die den Film prägt, wird in den folgenden Jahren dann zu einem Charakteristikum der SFD werden. Gerade auch die Redakteurin von *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE*, Veronika Otten, setzte mit

⁸ Vgl. den Zeitzeugenbericht des ehemaligen SFD-Redakteurs Thomas Grimm, der allerdings erst ab 1983 bei der SFD arbeitete: Thomas Grimm: Verrat der Quellen. Die Staatliche Filmdokumentation. In: Günter Jordan, Ralf Schenk (Hg.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Berlin 2000, S. 356–363.

⁹ BAArch DR 140/584, Bericht über eine Diskussion beim 2. Nationalen Festival des Dokumentar- und Kurzfilms der DDR in Neubrandenburg, 13.10.1979, S. 7.

¹⁰ Wegner nannte zudem auch Filmdokumente mit Frida Hockauf (1973, Dieter Harms) und Jeanne und Kurt Stern (1976, Veronika Otten), ebd., S. 4.

¹¹ *Der Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim 2001, S. 563.



Szenenbilder aus BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE: Die Grenzsicherungsanlagen im Bereich Ackerstraße und Bernauer Straße / Der Salon eines ehemaligen Fabrikanten / Die Ackerstraße mit Details der Hausfassaden / Der Abschnittsbevollmächtigte im Interview mit Veronika Otten (Bundesarchiv-Filmarchiv)

ihren späteren Straßenfilmen während der „Berlin-Totale“ die Dokumentation der alten Mitte Berlins fort.

Am Anfang von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE steht die „Welt von Gestern“, das „Alte Berlin“. Der Zwischentitel der ersten, 17-minütigen Sequenz lautet „Die Geschichte der Ackerstraße, erzählt von Frau Herfort“. Die Aufnahmen finden im Salon der alten Dame statt, Hausbesitzerin und aus einer Unternehmerfamilie stammend. Ackerstraßengeschichte ist bei ihr Wirtschafts-geschichte: Hausnummer für Hausnummer lässt Herfort die Ackerstraße als das entstehen, was 1973 nicht mehr existiert – als ehemals lebendige Gegend von Unternehmen und Geschäften. „So ein Leben war das – und heute ist sie tot.“¹² Der umfassende Verlust, der hier mit dem Bild der gestorbenen Straße aufgerufen wird, schließt aufgrund der Hausnummernlogik in der Erzählung auch die Enteignung der 1865 gegründeten Bleiplombenfabrik des Großvaters ein. Dass solche Enteignungen oft mit einem öffentlich nicht thematisierbaren Trauma verbunden waren, ist hier an der Pause, dem Abbruch und der kurzzeitigen Verwirrung der sonst so akkuraten Wiedergabe der Ackerstraßengeschichte durch Frau Herfort spürbar. Der Film schließt sich dem Verlustgefühl an und übersetzt es in eine Vielzahl von detaillierten Nahaufnahmen: Stück für Stück protokolliert der schweifende, nach Spuren suchende Kamerablick den gründerzeitlich-wilhelminischen Salon der alten Dame. In immer neuen Kameraeinstellungen und Schwenks werden Möbel, Gemälde, Kristalllüster, Stuck, schwere Gardinen, eine stillstehende Standuhr, die prächtige Familienbibel im Schrank, etc. registriert. Vor allem die stummen Einstellungen am Beginn und am Ende der Sequenz machen sichtbar, dass dieser der Vergangenheit angehörende Ort selbst zum Sprechen gebracht werden soll.

Auch die nächsten drei Sequenzen, die zusammen mit der Erzählung von Frau Herfort einen Komplex von etwa 45 Minuten bilden, wollen Vergangenheit zum Sprechen bringen. Unter den Überschriften „Gespräche mit Bewohnern der Ackerstraße“, „Die Hinterhöfe der Ackerstraße“ und „Asoziales Milieu in der Ackerstraße“ wird die Welt des Alten Berlins jetzt aus der Perspektive der Straße geschildert. Ein Schmied vor seiner Werkstatt beschreibt ein schon verloren gegangenes Berlin: „Dieses Karree hier, das ist eigentlich unberührt geblieben. Es hat sich hier das viel verpönte, viel besungene und besprochene Zille-Milieu erhalten – bis zuletzt, bis zum Abriss.“ Was abgerissen wurde und weiter abgerissen werden soll, das sind bei ihm nicht die ärmlichen, ungesunden und beengten Mietskasernen des alten Arbeiterviertels, sondern eine Gegend, in der Menschen sich „wohlfühlten“ und aus der sie vor dem Abriss „nur schweren Herzens“ wegzogen.

Eine Erklärung für das vorherrschende wehmütige Grundgefühl im ersten Teil von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE wird nebenbei gegeben: Erst in Straßeninterviews wie dem mit dem Schmied erhält der Zuschauer die Information, dass

¹² Zit. n. dem Film. Die folgenden Filmzitate werden nicht mehr eigens ausgewiesen.

zur Zeit der Filmaufnahmen weite Teile der Berliner Stadtmitte vor dem Abriss standen oder schon abgerissen waren. Der Film verzichtet – wie es für SFD-Filme auch allgemein festgelegt war – auf einen Kommentarsprecher. Der Kontext der Stadtsanierung bleibt daher undeutlich. Das SFD-„Filmdokument“ erweist sich hier als grundsätzlich nicht selbsterklärend. In der Phase der „Berlin-Totale“ von 1978–80 erstellte man deshalb „politisch-ideologische Situationsberichte“, die dem zukünftigen Zuschauer die nötigen Hintergrundinformationen vermitteln sollten. Zur Zeit von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE waren solche Berichte – in denen man auf die Berliner Stadtmodernisierung der 1970er Jahre und den Plan des umfangreichen Abrisses historischer Bausubstanz etwa im Scheunenviertel hätte verweisen müssen – jedoch nicht üblich.

Veronika Otten (1941–2012) lebte und arbeitete in der Nähe der Ackerstraße und hatte, trotz der schlechten Wohnbedingungen, einen starken emotionalen Bezug zu dieser Gegend.¹³ So wird der melancholische Blick auf die verschwindende, marode Welt des Stadtviertels auch als der subjektive Blick der Redakteurin verständlich. Vor allem ihre Suggestivfragen in den Straßeninterviews verdeutlichen, dass der Film auch von Ottens eigener, unmittelbarer Alltagserfahrung geprägt ist. Eine ihrer Fragen zum Leben in der alten Ackerstraße lautet etwa: „Und konnte man da besser einkaufen, ja, gab’s alles?“ Die Antwort einer alten Frau, „Bis zu der Ecke hatten wir ja vier Bäcker. Und was ist heute?“, kontrastiert die Kamera mit Einstellungen verlassener Läden, brüchiger, halb heruntergelassener Jalousien, einer geschlossenen Gaststätte. Es folgt ein tonloser Filmabschnitt, der über 20 Minuten hinweg beschädigte Häuserfronten, Baulücken, Berge von Müll in den Hinterhöfen zeigt. Detail für Detail werden historische Fassadendekorationen und Ornamente an Türen und Fensterstürzen gefilmt, abblättrender Putz, Einschusslöcher aus dem Zweiten Weltkrieg, offene Fenster unbewohnter Wohnungen und weitere geschlossene Läden, dazwischen ein Betrunkener, der über die Straße torkelt. Der Eindruck eines allgegenwärtigen Verfalls der alten Bausubstanz wird durch verblichene Hausinschriften gesteigert, die von den vergangenen Vergnügungen an diesem Ort erzählen: „Zur Stehbierhalle“ oder „Zu den Festsälen“. Diese ohne Ton gedrehten Einstellungen zeigen nicht nur Verlassenheit und Verwahrlosung in der Ackerstraße. Sie zeigen zudem, dass die Sehnsucht nach Vergangenem und Abwesendem – also Nostalgie – auch als Kritik verstanden werden kann.

Als BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE 1973 entstand, war noch nicht absehbar, dass der Abriss dieses Stadtviertels so radikal nicht realisiert würde wie vorgesehen. Der Film will daher Abschied nehmen, er will ein letztes Mal der Vergangenheit begegnen und die noch erhaltenen Spuren für die Zukunft konservieren. Im ersten Teil des Films gibt es somit ein klar benennbares Thema, das sich aus einer starken Motivation speist: der Wandel in der modernen Großstadt Berlin und

¹³ Ich danke dem ehemaligen SFD-Redakteur Dieter Harms für seine Auskünfte. Auch die Räume der SFD waren in der Nähe (Rosenthaler Straße 72a) untergebracht.

damit verbundene Verlust an vertrauter Umgebung, Lebenswelten und Erinnerungen. Mit seiner dokumentierenden Aufzeichnung des Verschwindenden und Vergehenden rettet der Film zumindest audiovisuell die Spuren der Vergangenheit. Dieses Programm – Bewältigung von Vergangenheitsverlust durch Erzählung – trifft einen Kern der Gattung Dokumentarfilm, in diesem Fall intendiert als „Filmdokument“ für das Archiv.

Das „Neue Berlin“ der Institutionen. Gerade weil der erste Teil von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE über ein durchgängiges eigenes Programm verfügt, fällt der Mangel einer vergleichbar starken Motivation im zweiten Teil besonders auf. Die Erzählung über das „Neue Berlin“ im letzten Drittel des Films wird zwar thematisch durchaus zusammengehalten; die einzelnen Sequenzen weisen aber kein gemeinsames Programm mehr auf. Gegenstand sind die in der Ackerstraße anzutreffenden Institutionen; auch die erwähnte Mauer-Sequenz mit den Aufnahmen der Grenzsicherungsanlagen hat hier ihren Platz. Der Abschnittsbevollmächtigte (ABV) – ein Volkspolizist, der für polizeiliche Aufgaben in Gemeinden oder bestimmten Stadtbezirken zuständig war – spricht über die Probleme der Straße mit Ordnung, Sicherheit und politischer Kontrolle. Diese begründet er damit, dass in der Ackerstraße „in bestimmten Häusern eben noch Menschen wohnen, die noch nicht so politisch hinter unserem Staat stehen. Das kann man heute noch einwandfrei einschätzen“. Die dreimalige Verwendung des Wörtchens „noch“ dokumentiert hier einen Sprachgebrauch, der in seinem vereinnahmenden Gestus auf die Seite der Macht gehört: „Noch“ nicht, aber bald, werden auch diese Menschen Teil des sozialistischen Staates sein.

Dieselbe Vereinnahmung findet sich auch beim Hauptmann der Grenztruppen der DDR, der wenig später im Film den Grenzabschnitt Ackerstraße vorstellt: Die hier wohnenden Menschen werden bei ihm zur „Grenzbevölkerung“, deren Zusammenarbeit mit den Grenztruppen gleich zwei Mal hervorgehoben wird: „Ich möchte betonen, dass ich bei der Sicherung der Staatsgrenze auf die gute Zusammenarbeit der Grenzbevölkerung mich berufen kann“, was in den Worten des Hauptmanns heißt: Information, Durchsetzung von Ruhe und Ordnung, rechtzeitiges Ansprechen von Personen, die nicht ins Sperrgebiet gehören, vorläufige Festnahme, Übergabe an die Grenztruppen. Dass hier teils DDR-Alltag, teils aber auch die imaginären Ansprüche eines Grenzregimes an die Bevölkerung wiedergegeben werden, zeigen jene Sequenzen im zweiten Teil, die nicht direkt Institutionen der gesellschaftlich-politischen Kontrolle behandeln. Mehrfach ist die Inszenierung des Privaten als die dazugehörige Kompensationsstrategie im Alltag spürbar: Mieter führen ihre selbst modernisierten „Ausbauwohnungen“ vor, die SFD ist zu Gast bei einer „Hausgemeinschaftsfeier“ in der Ackerstraße und dokumentiert so auch organisierte „Feierkultur“ der DDR. In beiden Fällen scheinen sich die Türen zur Welt des Privaten etwas zu öffnen, allerdings ist der Eindruck von Vereinheitlichung und Normierung sehr stark.

Die Haltung der Filmemacher zu ihrem Gegenstand ist in diesem zweiten Teil weitaus distanzierter: Das bisherige Verweilen bei Details, die zahlreichen Perspektivwechsel, auch die Zeit, die im Film dafür aufgewendet wurde – dies alles weicht nun einem gleichmäßigen Abfilmen des Vorgefundenen, das sich in nichts mehr vertiefen mag. Vorherrschend sind jetzt Halbtotale sowie Fahrten und Schwenks, die – ohne ein erkennbares Interesse für besondere Beobachtungen – eben das zur Kenntnis nehmen, was die Kamera erfassen kann. Über weite Strecken wirkt die Darstellung im zweiten Teil daher indifferent, unmotiviert.

Um das verdeckte Programm des zweiten Teils zu ergründen, bedarf es eines Perspektivenwechsels auf den Film. Zunächst hängt das Unbehagen an der Gegenwart im zweiten Teil von BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE deutlich mit der vorangegangenen Stadtkritik zusammen: Der Verlust von Heimat, von dem im ersten Teil erzählt wurde, trifft im zweiten Teil auf kein moderneres, lebensfreundlicheres Berlin, das wiederum zur neuen Heimat werden könnte. Stattdessen bleibt eine Leerstelle.

Weil das „Neue Berlin“ von dem Film als eine Welt der rigiden Ordnung, Kontrolle und politischen Vereinnahmung gezeigt wird, die sogar das Eingeschlossen-Sein durch die Mauer umfasst, bleibt als Heimat nur der Raum der Altstadt. Dessen negative Merkmale, darunter Armut, Verfall und schlechte Wohnbedingungen, treten zurück, und es dominieren die Aspekte von Eigenständigkeit, Authentizität und Identität. Dies ist besonders an Szenen mit Kindern, Jugendlichen und Alten in der Ackerstraße sichtbar, in denen Unverfügbarkeit zum Ausdruck kommt: Unangepasste Lebensweisen können sich, so scheint es, in der alten Stadtsubstanz besser artikulieren. Es sind dies zunächst die sozialen Ränder der DDR-Gesellschaft – vom vierten Zwischentitel des Films klassifiziert als „asoziales Milieu“: Offensichtlich bewohnte Zimmer voller Müll und Abfall werden dokumentiert; ein vernachlässigter alter Mann spricht in die Kamera, ist aber nicht zu hören.¹⁴ Unangepasste Lebensweisen findet der Film auch bei Kindern, die keinen Spielplatz haben und die auf Veronika Ottens Nachfrage selbstbewusst erklären, „Wir treiben uns rum“ – um sich dann, erfahren in den Verhältnissen, zu verbessern, auf dem Weg zur „Timurhilfe“¹⁵ bei einer alten Frau zu sein. Schließlich die Begegnung mit einem Jugendlichen mit halbblangem Haar und lässiger Kleidung: An ihm schwenkt die Kamera so sorgfältig herunter wie zuvor nur an einem der Fundstücke in Herforts Salon. Hier, so teilt die filmische Aufmerksamkeit für den Jugendlichen mit, findet sich etwas von dem, wonach BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE auf der Suche ist.

¹⁴ Dies ist eine der immer wieder auftretenden Stellen in SFD-Filmen, für die sich zwar keine Zensur nachweisen lässt, bei denen aber dennoch auffällt, dass „technische Aussetzer“ oft gerade dann geschehen, wenn brisante Themen berührt werden.

¹⁵ Nach Arkadi Gaidar: *Timur und sein Trupp*, 1940. Als Pflichtlektüre in der Schule sollten Timur und seine Freunde zum Vorbild für Hilfsbereitschaft insbesondere gegenüber alten Menschen werden.

Umkehrung. Dem Kunst- und Architekturhistoriker Gerhard Vinken zufolge ist „Altstadt“ nichts auf uns passiv Gekommenes, sondern vielmehr ein Produkt der neuen Stadt: Was zuerst existiert, das ist die moderne Stadterfahrung, die sich zu keinem einheitlichen, „heimatlichen“ Bild mehr zusammenfügen lässt. Die darin enthaltene Erfahrung von Entfremdung muss kompensiert werden, und erst aus diesem Bedürfnis heraus sieht Vinken die Vorstellung von „Altstadt“ als einem authentischen Ursprung entstehen.¹⁶

Übertragen auf *BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE* legt diese These nahe, dass beide Teile des Films eigentlich in umgekehrter Reihenfolge zu verstehen sind: Der Erzählung vom verloren gehenden „Alten Berlin“ im ersten Teil geht die Erzählung von der neuen, modernen Stadt Berlin voraus. Auch die beschriebene Nostalgie ist erst Resultat der Gegenwart. Aus diesem Grunde hat nur der erste Teil, der demnach im Film an zweiter Stelle stehen müsste, ein eigenes Programm: die beschriebene Nostalgie und den Versuch einer Rettung von Vergangenheit. Das „Neue Berlin“ ist hingegen das eigentlich Vorgefundene und Vorgegebene: was zuerst da ist, das ist die Macht der Institutionen von Staat und Partei. Da diesen aber nicht ohne Gefahr ein eigenes Programm entgegengesetzt werden kann, bleibt deren filmische Darstellung scheinbar emotions- und interesselos.

Wenn die Reihenfolge der beiden Erzählungen im Grund genommen eine umgekehrte ist und das Filmbild von der heimatlichen, „alten Stadt“ erst eine Reaktion auf die „neue“, politisch vereinnahmende Stadt, dann ist auch das nostalgische Lebensgefühl ihr Produkt: Nostalgie – als der Wunsch, dort zu sein, wo man nicht sein kann – weist dann einerseits unmittelbar auf die andere Seite der Grenze. Nostalgie setzt andererseits aber auch – als die Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit – den funktionalen, homogenen Räumen der modernen Gegenwart eine vielgestaltigere Vergangenheit entgegen. Von hierher rührt die Faszination des Films für den erhalten gebliebenen Salon, die verblichenen Inschriften, die Dekorationen an Fenstern und Türen. Hier werden noch einmal die kritischen Potentiale von Nostalgie wahrnehmbar. Der nostalgische Bezug des Films auf etwas nicht Erreichbares zeugt von einer grundsätzlichen Anspannung, die den DDR-Alltag beherrschte – kaum als Widerstand oder Opposition, sondern eher als permanenter Zwiespalt, der zwischen Hier und Dort das Eigene zu bewahren suchte.

¹⁶ Vgl. Gerhard Vinken: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*. Berlin 2010.

BERLIN-MILIEU – ACKERSTRASSE

DDR 1973 / Produktion: Staatliche Filmdokumentation (SFD) [zuvor: Staatliche Filmdokumentation der DDR (fd)]¹⁷, Staatliches Filmarchiv der DDR / Produktionszeit: Oktober bis Dezember 1973 / Redaktion: Veronika Otten / Kamera: Roland Worel, Dieter Schönberg / Gesamtleitung: Klaus-Detlef Bausdorf

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 16mm, s/w, 82 Minuten

¹⁷ Der Abspann des Filmes zeigt, dass der SFD-Namensanhang „[...] der DDR“ 1973 noch verwendet wurde. Gebräuchlich wurde aber bald die Kurzbezeichnung „Staatliche Filmdokumentation“ mit dem Kürzel „SFD“.