

*Volker Koepps filmische Auseinandersetzung mit kollektiven
Identitäten im Raum des historischen Ostpreußens*

**Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts
(M.A.) im Fach Filmkulturerbe**

Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf
Studiengang: Filmkulturerbe
Wissenschaftlicher Berater: Prof. Dr. Chris Wahl

Eingereicht von: Daniel Körling
Adresse: Newtonstraße 11, 14480 Potsdam
Matrikelnummer: 010715
E-Mail: daniel.koerling@filmuniversitaet.de

Potsdam, den 16.02.2021

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	2
Einleitung	3
Heranführung an die Thematik	3
Forschungsstand	6
Fragestellung und theoretischer Zugang	8
Volker Koepp — Arbeitsweise und Motivation	12
Rekurs: Die Entwicklung Ostpreußens und seiner Bevölkerung	14
Bis 1945	14
Nach dem Zweiten Weltkrieg	15
Kollektive Identitäten	19
Der Prozess des Erinnerns – Formen der Mittelbarkeit	19
Kollektive Identitäten Ostpreußens	27
Gedächtnisse im Wandel: Das historische Ostpreußen Volker Koepps	32
KALTE HEIMAT	32
KURISCHE NEHRUNG	41
SCHATTENLAND	53
HOLUNDERBLÜTE	65
MEMELLAND	74
Fazit	85
Anhang	92
Bibliografie	93
Sekundärliteratur	93
Links	99
Eigenständigkeitserklärung	101

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie thematisiert die filmische Auseinandersetzung des Regisseurs Volker Koepp mit der Region in Osteuropa, die bis 1920 die deutsche Provinz Ostpreußen konstituierte. Methodisch konzentriert sich Koepp in seinen Dokumentarfilmen auf die Menschen in ihrer alltäglichen Umwelt; mit ihren Hoffnungen, Sorgen und Freuden. Dabei zeichnet ihn eine aufgeschlossene Herangehensweise aus, die das Individuum in den Mittelpunkt setzt. Historische Ereignisse und Prozesse bilden ein konstantes Hintergrundrauschen, vor dem die Gesprächspartner portraitiert werden. Gleichfalls bedeutsam sind die Landschaften, in denen die Menschen eingebettet sind und die ihr Leben auf verschiedenste Art und Weise prägen.

Wesentlich werden seine Werke von persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen der Subjekte strukturiert, die Koepp im Zuge seiner Reisen besucht und interviewt. Ihm geht es dabei nicht um das Auflösen einer zuvor formulierten Fragestellung, ebenso wenig um eine gesellschaftliche oder politische Analyse des untersuchten geografischen Raumes und seiner Bevölkerung, sondern um das Sichtbarmachen und Bewahren dieser regelmäßig marginalisierten Menschen und ihrer Leben.

Diese Arbeit befasst sich mit Volker Koepps in den 1990-er Jahren (wieder) begonnenen Thematisierung des historischen Ostpreußens, dessen Territorium sich heute auf mehrere Staaten verteilt. Untersucht wird, wie die fünf Dokumentarfilme sich mit der Region und den in ihr lebenden kollektiven Identitäten der Bevölkerung auseinandersetzen, welche Bildnisse der unterschiedlichen Gesellschaften der Regisseur entwirft und inwiefern das deutsche Erbe im Gedächtnis der Landschaft Bestand hat. Ziel ist daher, von der filmischen Analyse ausgehend Rückschlüsse auf das Außerdiegetische zu ziehen.

Einleitung

Our personal experience with history is a matter of ‚memory.‘¹

Heranführung an die Thematik

Die Feststellung des Soziologen Harald Welzer, dass „Wahrnehmung und Interpretation“ der Vergangenheit „der Ausgangspunkt für individuelle und kollektive Identitätswürfe“² seien, kann als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit gelten. Das Vergangene kann dabei prinzipiell auf zwei unterschiedliche Art und Weisen angeeignet werden: Zum einen durch das mediatisierte Erlernen der Geschichte; zum anderen – und darauf referiert Welzer in seiner Arbeit besonders – über individuelle Erfahrungen.

Die Zeit unmittelbar nach 1989-91 stellte eine Phase gravierender Umbrüche dar: Der Warschauer Pakt löste sich auf und Transformationsprozesse wurden eingeleitet – mit tiefgreifenden ökonomischen und gesellschaftlichen Auswirkungen.³ Zu den Regionen der vormals sowjetischen Hegemonialsphäre, die davon betroffen und hinsichtlich ihren identitären Ausrichtung besonders komplex waren, zählte eine historische Landschaft, die im deutschsprachigen Raum gemeinhin als *Ostprien* bekannt ist. Sie war bis 1945 Teil des Deutschen Reiches, heute wiederum gehört sie zu Polen, Litauen und der Russischen Föderation.⁴ Das historische Ostpreußen soll als Region im Mittelpunkt dieser Studie stehen.

Ein Chronist der Zeitenwende, einer, den die „Unfertigkeit“⁵ der Region motiviert, ist der Dokumentarfilmer Volker Koepp. Für ihn geht es darum, „das versunkene Ostpreußen der Vergessenheit zu entreißen, sich der Vergangenheit und der Erinnerung zu stellen.“⁶ „Menschen aus der Mitte der Gesellschaft“⁷ zu untersuchen, „ein Dokument herzustellen im eigentlichen Sinne“⁸ – so lässt sich Koepps Anspruch zusammenfassen. Sein Fokus liegt auf dem Alltäglichen,

¹ Allan Megill: From „History, Memory, and Identity“, in: Jeffrey K. Olick / Vered Vinitzky-Seroussi / Daniel Levy (Hgg.): The Collective Memory Reader. Oxford 2011, S. 196.

² Harald Welzer: Das soziale Gedächtnis, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 11.

³ Als grundlegender Einstieg empfiehlt sich.: Ivan Krastev / Stephen Holmes: Das Licht, das erlosch. Eine Abrechnung. Berlin² 2019.

⁴ Um die Region als Ganzes, in den Grenzen, wie sie bis 1920 Teil des Deutschen Reiches war, anzusprechen, wird in dieser Arbeit als Kollektivbezeichnung vom „ehemaligen“ oder auch „historischen Ostpreußen“ die Rede sein. Ansonsten werden die Teilgebiete mit den jeweiligen Nationalbezeichnungen markiert, zum Beispiel das „litauische Ostpreußen“, oder Raum- und Verwaltungsbezeichnungen verwendet, zum Beispiel „Masuren“ oder die „Oblast Kaliningrad.“ Aus diesem Grund werden ebenso die deutschen Orts- und Flurnamen verwendet.

⁵ Volker Koepp: Die Dinge des Lebens, in: Gabriele Voss (Hg.): Dokumentarisch Arbeiten. Berlin 1996, S. 105.

⁶ Andreas Kossert: Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz. München 2010, S. 229.

⁷ Klaus Stanjek (1): Vorwort, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 9.

⁸ Koepp 1996: 124.

dem Profanen, dem unmittelbaren menschlichen Miteinander. Bereiche, die im Kontext des Dokumentarfilms stellenweise vernachlässigt werden und die sich insofern auf Welzer beziehen, als dass beide die individuellen Erfahrungen in den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Untersuchungen stellen.

Das Konzept für Koepps Filme ist die Skizzierung eines Raumes, Ostpreußen, und mithin seiner Bewohner und regionalen Besonderheiten. Ein abgegrenzter Raum fungiert dabei als Kristallisationspunkt. Jedes mit der Region verbundene Individuum macht eigene Erfahrungen, erfährt eine andere Sozialisation, verknüpft eigene Erinnerungen mit dem Ort. Kulminiert ergeben sie ein kollektives Gedächtnis, bedingen sie indirekt eine kollektive Identität des Raumes. Denn: „Die Fragen nach den Ereignissen vor Ort gehen über die individuellen Lebensläufe hinaus. Sie suchen nach den Inhalten der Kategorien Kultur, Bewußtsein [sic!] und Identität.“⁹ Fundiert werden diese Kategorien demnach durch die subjektiven Erfahrungen und Handlungen sowie den Erinnerungen daran.

Indessen: Im Falle des ehemaligen Ostpreußens sind es mehrere Identitäten. Koepp setzt sich in bisher fünf seiner Filme mit der Region auseinander:

- KALTE HEIMAT (D 1995) → Russland¹⁰
- KURISCHE NEHRUNG (D 2001) → Russland und Litauen
- SCHATTENLAND (D 2005) → Polen
- HOLUNDERBLÜTE (D 2007) → Russland
- MEMELLAND (D 2008) → Litauen

Exkludiert werden IN SARMATIEN (D 2013), WIEDERKEHR – REISEN ZU JOHANNES BOBROWSKI (D 2017) sowie SEESTÜCK (D 2018). Der erste und der letzte Film setzen sich zwar mit der hier fokussierten Region auseinander, jedoch ist diese nur ein Teil der Werke, der Schwerpunkt der Dokumentarfilme liegt nicht auf dem für diese Untersuchung relevanten Raum. Der mittlere Film dagegen ist in weiten Teilen eine Antwort auf Koepps Kurzfilm GRÜßE AUS SARMATIEN (DDR 1973) und setzt sich konzeptionell stärker mit dem Dichter Johannes Bobrowski auseinander.¹¹

Die fünf Werke behandeln einen Ort, dessen Verlust von einem Teil der deutschen Bevölkerung mit Schmerz und sporadisch herausfordernden Ansprüchen verbunden ist. Einen

⁹ Ruth Leiserowitz: Klaipėda – vom Memelland zur Region Westlitauen, in: (=Osteuropa, Volume 52, Nummer 9/10). 2002, S. 1321.

¹⁰ Der Staat benennt, in welchen Teil des ehemaligen Ostpreußens der Film gedreht wurde.

¹¹ Johannes Bobrowski wurde 1917 in Tilsit geboren wurde und starb 1965 in Ost-Berlin.

Raum, der „so powerful and historical sensitive“¹² ist, wie nur wenige. Öffentliche oder wissenschaftliche Auseinandersetzungen brachten (und bringen) regelmäßig die latente Gefahr des Revisionismus mit sich: Den Wunsch einer Minderheit, die territorialen Folgen des Zweiten Weltkrieges rückgängig zu machen oder das Leid der angegriffenen Staaten durch die Not der deutschen Bevölkerung zu relativieren. Hinsichtlich der Konfrontation mit der deutschen Vergangenheit stehen deshalb einige Themenkomplexe weiterhin unter argwöhnischer Beobachtung der Öffentlichkeit, worunter unter anderem die Deutung der Flucht und der Vertreibung der deutschen Bevölkerung ab 1945 zählt.¹³ Diese Ereignisse lassen sich jedoch unumwunden als ein „defining aspect of the anthropology“¹⁴ der Bundesrepublik Deutschland begreifen; der Einfluss der Verbände der Vertriebenen, gerade in den ersten Dekaden der BRD, war hoch.¹⁵ In Ermangelung eines öffentlichen Resonanzraumes innerhalb der sowjetischen Einflusszone blieb dies ein westdeutsches Phänomen, in der DDR wurden die Vertriebenen aus staatsideologischen Gründen schlicht als „Umsiedler“ respektive „Neubürger“ determiniert.¹⁶ Gleichwohl war eine filmische Beschäftigung mit der Thematik, mit dem konkreten Raum, über Jahrzehnte hinweg auch in Westdeutschland überwiegend unmöglich – bis 1989. Ab diesem Zeitpunkt jedoch intensivierte sich die Konfrontation mit den ehemaligen Ostgebieten, darunter Ostpreußen. Dies ist besonders im Bereich des Dokumentarfilms der Fall.

Dokumentarfilme nehmen im Bildungs- und Aktualisierungsprozess kollektiver Erinnerungen eine entscheidende Rolle ein: Sie speichern den individuellen sowie kollektiven kommunikativen Austausch über die eigenen Erfahrungen und Deutungen filmisch ab; durch das Betrachten kann der soziale Austauschprozess zudem wiederholt angeregt werden. Allgemein wird ihr Wahrheitscharakter gegenüber anderen Medien als erhöht eingeschätzt.¹⁷ Sie werden speziell „in die Verantwortung dafür genommen“¹⁸, das Profilmische gemäß einer objektiven

¹² Eric Langenbacher: Twenty-first Century Memory Regimes in Germany and Poland: An Analysis of Elite Discourses and Public Opinion, in: (=German Politics & Society, Volume 26, Nummer 4). 2008, S. 50.

¹³ Vgl.: Jeffrey K. Olick / Daniel Levy: Collective Memory and Cultural Constraint: Holocaust Myth and Rationality in German Politics, in: (=American Sociological Review, Volume 62, Nummer 6). 1997, S. 923ff.

¹⁴ Randall Halle: Re-imagining the German East: Expulsion and Relocation in German Feature and Documentary Film, in: (=German Politics & Society, Volume 31, Nummer 4). 2013, S. 16.

¹⁵ Bis zur sozialliberalen Koalition 1969 existierte sogar ein *Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte*.

¹⁶ Vgl.: Uta Bretschneider: Umsiedler (SBZ/DDR), in: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. 2013. Link: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/umsiedler-sbzddr> [zuletzt aufgerufen am: 01.07.2020].

¹⁷ Vgl.: Oliver Dimbath: Der Spielfilm als soziales Gedächtnis?, in: Marie-Kristin Döbler / Gerd Sebald (Hgg.): (Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse. Wiesbaden 2018, S. 206.

¹⁸ Ursula von Keitz: Referenz und Imagination im Dokumentarfilm, in: Julian Hanich / Hans Jürgen Wulff (Hgg.): Auslassen, Andeuten Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers. München 2012, S. 165f.

Realität abzubilden. Demgemäß gibt der Film vor, wie das behandelte Objekt von Außenstehenden wahrgenommen wird, wobei eigene Erfahrungen, persönliches Vorwissen oder auch politische Orientierungen der Rezipienten eine Leserichtung vorgeben und somit Auswirkungen auf die Aufnahme eines Werkes haben (können). Es lässt sich daher zweifellos sagen: Das „Kino erzeugt [für den Zuschauer] mentale und emotionale Landkarten“¹⁹ hinsichtlich der Erfahrbarkeit von (fremden) Sachverhalten und Lebenswelten. Doch welche Landkarten werden in den vorliegenden Fällen entworfen?

Forschungsstand

Der Thematik schuldend, nehmen soziologische und kulturwissenschaftliche Betrachtungen zur Theorie kollektiver Gedächtnisse und Identitäten einen gewichtigen Umfang in der vorliegenden Untersuchung ein. Hier stützt sich diese Arbeit vor allem auf die Ägyptologen und Kulturwissenschaftler Aleida und Jan Assmann, die sich umfassend mit der Idee eines gemeinschaftskonstruierenden kollektiven Gedächtnisses auseinandersetzen.²⁰ Ihr Verdienst ist vor allem eine fundierte Differenzierung zwischen einem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis, sowie zwischen Unmittelbarkeit und Tradierung. Der Sammelband *Das soziale Gedächtnis* von Harald Welzer bietet ebenfalls relevante Einblicke in die Gedächtnisforschung, teils anhand empirischer Studien.²¹ Weitere interessante Einblicke gewährt der Sammelband *Der Abgrund der Erinnerung* des Sprachwissenschaftlers Jens Mattern und des Germanisten Günter Oesterle, der speziell auf religiöse und literarische Beispiele referiert.²² Gleichfalls sind die Arbeiten der Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll von Nutzen, die sich unter anderem eingehend mit dem „Erinnerungsfilm“ auseinandersetzt.²³ Als substanzielles Fundament der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik lässt sich Maurice Halbwachs feststellen. Der Philosoph und Soziologe gilt als Begründer des Konzepts des kollektiven

¹⁹ Guiliana Bruno: Bildwissenschaft. Spatial Turns in vier Einstellungen, in: Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hgg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, S. 74.

²⁰ Vgl.: Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006; Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München⁵ 2010; Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schriften, Erinnerungen und politische Identität in frühen Hochkulturen. München⁷ 2013.

²¹ Vgl.: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001.

²² Vgl.: Jens Mattern / Günter Oesterle (Hgg.): Der Abgrund der Erinnerung. Kulturelle Identität zwischen Gedächtnis und Gegen-Gedächtnis. Berlin 2010.

²³ Vgl.: Astrid Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses — ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hgg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität. Berlin / New York 2004, S. 3-24; Astrid Erll / Stephanie Wodianka: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“, in: Astrid Erll / Stephanie Wodianka (Hgg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin / New York 2008, S. 1-20.

Gedächtnisses.²⁴ Einen kurzen und prägnanten Überblick über die einzelnen Bereiche, in denen die Erinnerungsforschung virulent ist, findet sich bei dem Kulturwissenschaftler Mathias Berek, der ebenso für den theoretischen Hintergrund dieser Arbeit herangezogen wird.²⁵

Die historische Entwicklung ist für diese Studie insofern von Relevanz, als dass die Region weiterhin von geschichtlichen Ereignissen geprägt wird und vor allem die Teilung der ehemaligen Provinz eine Folge der Vergangenheit ist. Zwar sind die Werke Volker Koepps keine sich dezidiert mit der Historizität auseinandersetzenden Dokumentarfilme, doch fließen die historischen Ereignisse niedrigschwellig in die untersuchten fünf Werke mit ein. Dementsprechend muss ebenso die (zeit-)geschichtliche Entwicklung des Raumes Beachtung finden. Hier dient allen voran Andreas Kossert als Stütze.²⁶ Der Historiker legt seinen wissenschaftlichen Schwerpunkt auf Osteuropa, wobei Ostpreußen einen besonderen Rang einnimmt. Gleichfalls beschäftigt er sich umfangreich mit der Flucht und der Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg.²⁷ Einen ähnlichen Forschungsschwerpunkt besitzt die Historikerin Ruth Leiserowitz. Zudem fokussiert sie in ihren Untersuchungen das Baltikum umfangreich.²⁸

Zu dem Themenkomplex „ehemalige deutsche Ostgebiete im Film“, speziell im Kontext dokumentarfilmischer Behandlungen, liefert der Film- und Kulturwissenschaftler Randall Halle aufschlussreiche Erkenntnisse.²⁹ Eine medienwissenschaftliche Analyse zu Volker Koepp findet man bei dem Filmwissenschaftler Marian Petraitis.³⁰ Inhaltlich setzt dieser sich zwar mit anderen Werken, allen voran HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN (1999) auseinander, und geht zudem methodisch andere Wege, indem er sich beispielsweise stark auf die Semiotik eines Roland Barthes‘ bezieht. Nichtsdestotrotz liefert das Werk aufschlussreiche Ansätze. Weitere Monografien und Aufsätze aus den Film- und Kulturwissenschaften sowie den Gesellschafts- und Sozialwissenschaften liefern Teilerkenntnisse.

²⁴ Vgl.: Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main 1991.

²⁵ Vgl.: Mathias Berek: Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen. Wiesbaden 2009.

²⁶ Vgl.: Andreas Kossert: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München⁶ 2005; Andreas Kossert: Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz. München 2010.

²⁷ Ebenso setzt Kossert sich mit diesem Themenkomplex aus einer globalen und zeitgenössischen Perspektive auseinander. Vgl.: Andreas Kossert: Flucht. Eine Menschheitsgeschichte, München 2020.

²⁸ Vgl.: Ruth Leiserowitz: Klaipėda – vom Memelland zur Region Westlitauen, in: (=Osteuropa, Volume 52, Nummer 9/10). 2002, S. 1319-1925; Ruth Leiserowitz: Childhood in the Memel Region, in: Machteld Venken (Hg.): Borderland Studies Meets Child Studies. A European Encounter. Frankfurt am Main u.a. 2017. S. 65-84.

²⁹ Vgl.: Randall Halle: Re-imagining the German East: Expulsion and Relocation in German Feature and Documentary Film, in: (=German Politics & Society, Volume 31, Nummer 4). 2013, S. 16-39.

³⁰ Vgl.: Marian Petraitis: Alle Geschichte hat einen Ort. Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koepps. Stuttgart 2018.

Fragestellung und theoretischer Zugang

Wie eingangs angemerkt, stellen die subjektiven Erfahrungen und die Reflexion des Vergangenen die Basis für individuelle wie auch kollektive Identitäten bereit: „Alles Erinnern vollzieht sich als ein Rückgriff aus einer Gegenwart in eine vergangene Gegenwart.“³¹ Der vorliegende Untersuchungsgegenstand ist aufgrund der Vertreibung und Wiederansiedlung ein zutiefst zeithistorischer Raum, da die unmittelbaren Auswirkungen nach 1945 weiterhin erfahrbar sind und es (noch) eine Vielzahl an Menschen gibt, die diese Zeit persönlich erlebt haben und davon erzählen können. Oder aber Individuen, die Nachkommen dieser Generation sind und demnach selbst einen familienhistorischen Zugang zur Region aufweisen können.

Das ehemalige Ostpreußen ist aufgrund der Ereignisse in den letzten Dekaden mit mehreren Kollektividentitäten verknüpft: Zum einen mit den Vertriebenen selbst; Personen, die aufgrund ihrer Lebensgeschichte eine individual- und kollektivgeschichtliche Verbindung mit dem Gebiet aufweisen. Zu Beginn der 1990er-Jahre war das Thema *Vertreibung* in der Öffentlichkeit erneut sehr präsent³², viele Bürger reisten erstmals wieder an den Ort ihrer Geburt³³ – sie werden Heimwehtouristen genannt. Volker Koepp hat selbst eine persönliche Verbindung zur Thematik.³⁴ Zum anderen sind es die nach 1945 Zugezogenen und ihre Nachkommen. Sie dürften ein von den Heimwehtouristen divergierendes Verständnis von der Region im Allgemeinen und dem historischen Ostpreußen im Besonderen haben. Eines, das stärker auf die Gegenwart und die Zukunft ausgerichtet ist und sich weniger mit der deutschen Vergangenheit, d.h. dem Narrativ einer anderen Nation³⁵, auseinandersetzt. Ein Dualismus an persönlichen und gruppenbezogenen Zugängen zu der Landschaft und seiner historischen und zeitgenössischen Entwicklung wird an dieser Stelle ersichtlich.

Daneben verblieben nach 1945 Individuen vor Ort, welche sich selbst als Deutsche definierten und definieren. Ihr Selbstverständnis begründet sich vorwiegend aus der

³¹ Angela Keppler: Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 137.

³² Vgl.: Michael Kumpfmüller: Königsberg und andere Kleinigkeiten, in: ZEIT, Nummer 14/1994. Link: <https://www.zeit.de/1994/14/koenigsberg-und-andere-kleinigkeiten/komplettansicht> [zuletzt aufgerufen am: 22.08.2020].

³³ Zuvor war der Besuch der südlichen, nun polnischen Regionen, seit der Neujustierung der Ostpolitik unter Willi Brandt ab den 1970er-Jahren zumindest seitens der Westdeutschen möglich – und schon damals sehr beliebt. Die nördlichen, sowjetischen Gebiete waren militärisches Sperrgebiet. Vgl.: Hermann Schreiber: Das Verlangen nach Heimat, in: Der Spiegel. 15.08.1977, S. 150f. Link: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40781868.html> [zuletzt aufgerufen am: 01.07.2020].

³⁴ Volker Koepp wurde 1944 in Stettin (Polnisch: Szczecin) geboren.

³⁵ Damit gemeint ist die geschichtsdeutende und sinnstiftende Erwählung, die jeden Nationalstaat charakterisiert. Dieses Narrativ ist regelmäßig eng mit spezifischen Räumen verbunden – man denke nur an den Rhein und das Heilige Land Israels –, doch weist sie weit darüber hinaus. Dementsprechend ist das Narrativ mit der nationalen Identität verknüpft.

Primärsozialisation, d.h. in dem Falle das Aufwachsen innerhalb eines bestimmten Kulturkreises. Wichtigstes Kriterium hierbei ist das Alter des Individuums zum Zeitpunkt der Primärsozialisierung, denn Verhaltensnormen, Traditionen und soziale Routinen sind in jungen Jahren leichter zu reproduzieren – je älter, desto schwieriger die Adaption einer anderen Identität.³⁶ Zum Zeitpunkt der jeweiligen Drehs wohnten die Dagebliebenen in einem der Nachfolgestaaten des historischen Ostpreußens, doch können sie gleichfalls, in allerdings unterschiedlicher Intensität, als Gewährsmänner respektive –frauen für die deutsche Vergangenheit wahrgenommen werden; als Zeugen für die (Weiter-)Entwicklung des ehemaligen Ostpreußens unter nun neuen nationalen Vorzeichen. Die Erinnerungen und Erfahrungen dieser Gruppe dürften vor allem Heimwehtouristen und deren Familien sowie an der historischen Entwicklung der Region Interessierte ansprechen, aber auch Personenkreise, die offen sind für die aktuellen Strukturen und Tendenzen der Region.

Aufgrund der vorliegenden Pluralis an Filmen existieren somit mehrere divergierende kollektive Identitäten unterschiedlichster Ausprägungen. Da dies keine sozialwissenschaftliche Arbeit ist, erfolgt die Definition und die Abgrenzung der einzelnen Identitäten vorwiegend anhand dreier Merkmale des identitätskonstruierenden Individuums: Die Muttersprache sowie Geburts- und Wohnort. Letzteres zur Differenzierung der Dagebliebenen von den Heimwehtouristen. Regionalspezifische Eigenschaften werden in den einzelnen Filmen angesprochen. Das Konzept des kollektiven Gedächtnisses ist in diesem Kontext relevant: Dieses ist der jeweiligen Identität vorgeschaltet und damit grundsätzlich für die Ausformung dieser relevant. Was im Kollektivgedächtnis eingelagert ist, kann – muss aber nicht zwangsläufig – als Bestandteil der Identität herangezogen werden.

Die Inhalte, die das Gedächtnis bilden, prägen und stützen sowohl das Individuum als auch das Kollektiv, welches sich aus den Einzelpersonen zusammensetzt. Dazu gehören unter anderem Normen, Traditionen und Bräuche, aber auch Erzählungen, geteilte Erfahrungen, (geografische) Räume und bekannte Persönlichkeiten; das Spektrum ist ausgesprochen vielfältig. Im Mittelpunkt dieser Analyse steht aufgrund der Auseinandersetzung mit Kollektividentitäten folglich die Beschäftigung mit einem „zentralen theoretischen Baustein“³⁷ der Gesellschaftswissenschaften; mit einer „performative[n] Konstruktion“, die „permanent neu erstellt und aktualisiert“³⁸ werden muss.

³⁶ Vgl.: Shmuel Noah Eisenstadt / Bernhard Giesen: The construction of collective identity, in: (=European Journal of Sociology, Volume 36, Nummer 1). 1995, S. 76f.

³⁷ Jörg Zirfas / Benjamin Jörissen: Phänomenologien der Identität. Human-, sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen. Wiesbaden 2007, S. 11.

³⁸ Ebd.: 15.

Die fünf Filme entstanden über einen Zeitraum von 13 Jahren. Dementsprechend stellt sich die Frage nach dem Wandel der kollektiven Identitäten über die Werke hinweg. In dem Zeitraum liegt unter anderem der Beitritt Polens und Litauens zur Europäischen Union (2004), womit eine politische und gesellschaftliche Neuordnung des Raumes einher hing. Dieser Sachverhalt – und damit verbunden eine schärfere Abgrenzung gegenüber der russischen Exklave Kaliningrad – dürfte in den Filmen nicht unreflektiert bleiben. Die ‚Rückkehr nach Europa‘³⁹ prägte als zentraler Bestandteil die Politik vieler mittel- und osteuropäischer Staaten nach 1989. Einher geht damit die Suche nach Spuren einer europäischen Identität.

Es gilt zu analysieren, wie Koepp seine Filme um die Kollektividentitäten herum konzipiert und inwiefern Veränderungen und Fokusverschiebungen über die Werke hinweg feststellbar sind. Um dies zu eruieren, werden die Filme hinsichtlich ihrer Inhalte und der angewandten Mittel untersucht. Geprüft wird, auf welche Art und Weise sich den filmimmanenten Kollektividentitäten zugewendet wird. Vor allen Dingen die Auswahl der Interviewten, die Inhalte der Interviews, die Aussagen des Regisseurs aus dem Off, die Selektion der Drehorte und die vor der Kamera ausgeführten Handlungen verweisen auf die von Koepp intendierte Schwerpunktsetzung. Dafür ist es gleichfalls gewinnbringend, sich die formalen Mittel, die Koepps einsetzt, genauer zu betrachten. Das visuelle Gestaltungskonzept und die Auswahl der Einstellungen/der Bilder sind auf das Engste mit der Ausrichtung der einzelnen Filme verknüpft. Dazu gehört es weiterhin, die filmischen Stilmittel und die Symbolik genauer zu betrachten.

Entlang der differenzierten Kollektive kann in einem weiteren Schritt auf Koepps Auseinandersetzung mit dem Raum an sich und den gesellschaftlichen Strukturen darin geschlossen werden. Vertritt der Regisseur eine bestimmte Perspektive, gar eine differenzierte Meinung zu den Entwicklungen? Wenn auch unter Vorbehalt, so kann ebenfalls auf idealtypische Rezipientenkreise geschlossen werden. Konzipiert Koepp die Filme so, als wolle er mittels Narration und Form exklusiv Heimwehtouristen und dezidiert am ehemaligen Ostpreußen Interessierte anzusprechen? Dies wäre beispielsweise bei einer umfangreichen Fokussierung auf die historische, gemeinhin preußische Seite, der Fall. Oder widmet er sich eher den gegenwärtigen Generationen? Dann stünden aktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse und Problemfelder im Vordergrund. Weiterführend bestehen die Fragen, ob Koepp zum einen, vor allem in den späteren Werken, die Divergenzen zwischen den EU-Staaten Polen und Litauen sowie der Oblast Kaliningrad herausstellt. Zum anderen, inwiefern das Erbe des ehemaligen Ostpreußens in den Nachfolgestaaten weiterhin präsent ist und Koepp dies in die Dokumentarfilme integriert. Oder aber: Verfügt Koepp über eine grundsätzlich andere Zielsetzung?

³⁹ Martin Große Hüttmann: Die Osterweiterung der Europäischen Union, in: Matthias Chardon / Siegfried Frech / Martin Große Hüttmann (Hgg.): EU-Osterweiterung. Schwalbach 2005, S. 11.

Um einen Zugang zur Motivation und zur Arbeitsweise Volker Koepps erlangen zu können, bedarf es nachfolgend einer kurzen Auseinandersetzung mit dem Regisseur. Daran schließt sich ein Rekurs über die Entwicklung Ostpreußens an. Dies als Ausgangspunkt nehmend, folgt danach die Definition kollektiver Gedächtnisse und Identitäten; einerseits allgemein, andererseits im Kontext des historischen Ostpreußens. Der Schwerpunkt an dieser Stelle liegt insbesondere auf alltäglichen Erinnerungsprozessen. Daraufhin erfolgen die Filmanalysen selbst. Die Untersuchung abschließen werden ein Fazit sowie ein Ausblick auf kontextuell weiterführende Forschungsaspekte.

Volker Koepp — Arbeitsweise und Motivation

Volker Koepp erhielt seine filmische Ausbildung in der damaligen *Deutschen Hochschule für Filmkunst* in Potsdam-Babelsberg. Den Fokus seiner Dokumentarfilme legt er vor allem auf Langzeitstudien und die Auseinandersetzung mit der Durchschnittsbevölkerung⁴⁰; „Menschen und ihre sozialen Räume“⁴¹, ihre Verankerung in der Gegenwart, motivieren ihn. Wichtig ist Koepp die Authentizität der Lebensverhältnisse und der Individuen. Sie sollen in erster Linie nicht als repräsentativ für ein definiertes und abgegrenztes Kollektiv wahrgenommen werden, sondern als autarke Persönlichkeiten mit individuellen Handlungsspielräumen. Damit lief sein filmmethodischer Anspruch der offiziellen Doktrin der DDR zum Teil zuwider.

Speziell der individuelle Alltag und die Arbeitswelt der Protagonisten bilden filmische Schwerpunkte seines Schaffens, denn hier erschließen sich Sachverhalte oder Person(en) am unverfälschtesten. Zudem ist der Alltag selbst ein kollektiv geteiltes zeitliches und räumliches Feld; sowohl innerhalb der Familie als auch darüber hinaus. Das Objekt, d.h. der Mensch, wird möglichst realitätsgetreu untersucht; die Inszenierungen von Interviews und komplexeren Handlungen können damit umgangen werden. Erinnerungsprozesse und identitäre Abgrenzungen werden dabei häufig, wenn auch in der Regel en passant, aufgegriffen.

Da eine kritische Konfrontation mit vielen politischen Themengebieten in der DDR aus staatsideologischen Gründen nicht möglich war, sollte Koepps Methodik das Vakuum, welches im öffentlichen Diskurs vorherrschte, füllen. Analytisch und kritisch arbeitenden Filmemachern drohte in der DDR generell schnell die öffentliche Marginalisierung.⁴² Eine Auseinandersetzung mit apolitischen und alltäglichen Ereignissen eröffnete für die Filmemacher dagegen gewisse Freiräume. Beeinflusst durch Strömungen in der internationalen Dokumentarfilmszene und einer verbesserten Technik kam ab den 1960er-Jahren eine eigenständige Bewegung innerhalb der DDR auf.⁴³ Volker Koepp fand dann ab 1970 Beschäftigung bei der Dokumentarfilmabteilung der *DEFA*, wo er seine filmischen Auffassungen, wie viele seiner Regiekollegen, fortsetzen konnte. Der DDR-Dokumentarfilm fungierte damit lange Zeit als „Grenzgänger zwischen Politik und Kunst.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl.: Marc Silberman: Post-Wall Documentaries: New Images from a New Germany?, in: (=Cinema Journal, Volume 33, Nummer 2). 1994, S. 25.

⁴¹ Klaus Stanjek (2): Erzählen von tatsächlichen Welten, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 14.

⁴² Vgl.: Günter Jordan: Zu den Anfängen zurück, um weiterzukommen, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 80.

⁴³ Beeinflusst wurde man stellenweise durch das *Direct Cinema* und das *Cinéma Vérité*. Vgl.: Stanjek 2012 (2): 19ff.

⁴⁴ Peter Braun: Von Europa erzählen: Über die Konstruktion der Erinnerung in den Filmen von Volker Koepp, in: Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz (Hgg.): DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms. Marburg 2009, S. 74.

Ab 1989 setzen viele der *DEFA*-Regisseure, die für Landschaftsdokumentarfilme und Mikroerzählungen zuständig waren, ihre Arbeit als freie Filmemacher fort.⁴⁵ Einige dieser vor der Wende begonnenen filmischen Projekte, zum Beispiel Koepps WITTSTOCK-Filme⁴⁶, konnten die Umbrüche überdauern.⁴⁷ Inhaltlich gewichtet Koepp seit 1989 die Konfrontation mit historischen Wandelprozessen stärker. Eruierende Ansätze operieren jedoch weiterhin nur im Hintergrund seiner Dokumentarfilme; seine Werke sind keine historischen Dokumentarfilme. Vielmehr stehen Koepps Filme für eine freundschaftlich-aufgeschlossene Herangehensweise – „*a gesture of nostalgia for a lost solidarity*.“⁴⁸

Aufgrund der nun gewonnenen Reisefreiheit begann ein großer Teil von Koepps Filmen sich seit 1989 verstärkt mit Osteuropa auseinanderzusetzen. Denn Landschaften sind für Koepp ein „Medium des Gedächtnisses.“⁴⁹ „[H]ier – östlich der Elbe – ist die Entwicklung einfach anders verlaufen.“⁵⁰ Damit einher geht die indirekte Frage nach der persönlich-identitären Verknüpfung des Menschen mit dem konkreten Raum. Ausgehend von dieser Landschaft konzipierte Volker Koepp bisher, neben den in dieser Arbeit behandelten Werken, unter anderem HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN (1999) und IN SARMATIEN (2013).⁵¹ Ihm geht es „nicht ums Wiederkriegern und Sentimentalwerden, sondern ums Bewahren – der Geschichten von Menschen und Landstrichen, deren Gesicht gegerbt ist von den politischen Großwetterlagen des 20. Jahrhunderts.“⁵² Aleida Assmann versteht Medien, darunter auch Filme, als einen „wichtigen kulturellen Beitrag zur Wahrhaltung von Erinnerung.“⁵³ Volker Koepp pflichtet ihr mit seinen filmische Auseinandersetzungen mit dem ehemaligen Ostpreußen demgemäß bei.

⁴⁵ Vgl.: Barton Byg: Is There Still an East German Cinema?, in: Catherine Portuges / Peter Hames (Hgg.): Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989. Philadelphia 2013, S. 87.

⁴⁶ Die Reihe setzt sich mit der Stadt Wittstock, Brandenburg, auseinander, die in der DDR bekannt war für ihre Textilindustrie. Der erste Film erschien 1975, der letzte 1997.

⁴⁷ Vgl.: Stanek (1) 2012: 11.

⁴⁸ Silberman 1994: 31.

⁴⁹ Braun 2009: 71.

⁵⁰ Dieter Hochmuth: Eine gewisse Art von Normalität. Ein Interview mit Volker Koepp, in: (=Film und Fernsehen, Volume 22, Nummer 4/5). 1994, S. 22.

⁵¹ Eine grafische Ausarbeitung zu Volker Koepps Drehorten findet sich im Anhang.

⁵² Matthias Dell: Reise, Osten, Abrechnung, in: Der Freitag. Nummer 14/2017. Link:

<https://www.freitag.de/autoren/mdell/reise-osten-abrechnung> [zuletzt aufgerufen am: 14.10.2020].

⁵³ Aleida Assmann: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 121.

Rekurs: Die Entwicklung Ostpreußens und seiner Bevölkerung

Bis 1945

Das historische Ostpreußen verteilt sich heute auf drei Staaten: Der nördlich des Flusses Memel gelegene, auch als Memelland geläufige Teil, ist litauisch⁵⁴; der südliche – Ermland, Masuren und Oberland – ist als Woiwodschaft⁵⁵ Ermland-Masuren polnisch; der mittlere, das frühere Kernland der Region, bildet die russische Oblast⁵⁶ Kaliningrad, die als Exklave nicht direkt mit dem Rest der Föderation verbunden ist. Die bekannteste Stadt Ostpreußens, Königsberg, das heutige Kaliningrad, fungiert als Hauptstadt der Oblast. Der nachfolgende Abriss der geschichtlichen Entwicklung bezieht sich auf Ostpreußen als Ganzes, entsprechend den Grenzen, in denen es bis 1920 bestand, beziehungsweise auf die Provinz Ostpreußen im Deutschen Reich bis 1945.

Der Name der Region lässt sich auf die Ethnie der Prußen zurückführen, welche hier lange Zeit lebte. Im Zuge der Christianisierung ab etwa 1000 und vor allem aufgrund der Eroberungen durch den Deutschen Orden⁵⁷ ab 1225 assimilierten die Prußen in den darauffolgenden Jahrhunderten komplett in die Gesellschaft der aus dem Westen kommenden deutschen Siedler. Sprachlich und kulturell waren sie mit den Litauern eng verwandt, so entwickelte sich beispielsweise die litauische Schriftsprache in Ostpreußen.⁵⁸ Die adeligen Grundstrukturen, im Speziellen, was den Landbesitz anbelangte, entstanden im 13./14. Jahrhundert.⁵⁹ Ab dem Hochmittelalter stellte die (nieder-)deutsch sprechende Bevölkerung die Mehrheit der Bewohner Ostpreußens; hinzu kamen litauische und polnische Minderheiten, die vor allem in den nördlichen und südlichen Randgebieten, die heute zu Litauen respektive Polen gehören, angesiedelt waren. 1525 wurde der Ordensstaat säkularisiert und das Herzogtum Preußen entstand.⁶⁰ Hieraus wurde 1701 ein Königtum.⁶¹

Nachdem Ostpreußen 1871 dann als eigenständige Provinz Teil des Deutschen Reiches wurde, entwickelte es sich „zu einer unbezwingbaren Hochburg der Konservativen“⁶², die eng

⁵⁴ Aufgeteilt auf mehrere Rajons, eine administrative Verwaltungseinheit Litauens.

⁵⁵ Administrative Verwaltungseinheit Polens, vergleichbar mit den Bundesländern Deutschlands.

⁵⁶ Administrative Verwaltungseinheit der Russischen Föderation, vergleichbar mit den Bundesländern Deutschlands.

⁵⁷ Eine weiterhin bestehende katholische Ordensgemeinschaft; im Mittelalter fungierte sie als Ritterorden und partizipierte an den Kreuzzügen.

⁵⁸ Vgl.: Alvydas Nikžentaitis / Valerija Matulevičiene: Historische Tradition und Politik: Die Sowjetrepublik Litauen und das Kaliningrader Gebiet, in: Osteuropa, Volume 53, Nummer 2/3). 2003, S. 230.

⁵⁹ Geblieden sind nur Orts- und Flurnamen. Vgl.: Andreas Kossert: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München⁶ 2005, S. 28ff.

⁶⁰ Vgl.: Ebd.: 51.

⁶¹ Vgl.: Ebd.: 89.

⁶² Ebd.: 147

verknüpft war mit der staatlichen Germanisierungspolitik. Diese richtete sich verstärkt gegen den seit Jahrhunderten bestehenden multiethnischen Charakter der Region und sollte für eine sprachliche und kulturelle Assimilierung der slawischen Minderheiten sorgen.⁶³ Die in Ostpreußen lange Zeit ferngebliebene chauvinistische Grimasse des Nationalismus erfasste schließlich die Landschaft. Es wurde zudem vermehrt als Grenzland verstanden, denn es rainte im Norden und im Osten an das Russische Zarenreich an. Wirtschaftlich blieb die Provinz dagegen marginalisiert und weiterhin von landwirtschaftlichen Großgrundbetrieben dominiert. Ökonomisch bedeutsam wurde ebenfalls der Tourismus: Aufgrund der umfangreichen infrastrukturellen Erschließung, beispielsweise einer direkten Bahnverbindung zwischen Berlin und Königsberg, bereisten immer mehr Menschen die Landschaft. Insbesondere die an der Ostsee gelegene Kurische Nehrung sowie die Halbinsel Samland wurden erschlossen.⁶⁴

Nach dem Ersten Weltkrieg war die Region ob der Abtretung großer Teile der Provinz Westpreußens und Danzigs an das rekonstituierte⁶⁵ Polen vom Rest des Deutschen Reiches abgetrennt. Zudem musste das Memelland – dieser Name wurde nun erstmals als politisches Schlagwort verwendet und ist damit eindeutig „eine Erfindung des 20. Jahrhunderts“⁶⁶ – an das erstmals unabhängig gewordene Litauen abgetreten werden. Beides erschwerte die ökonomische Entwicklung erheblich. Die Provinz behielt ihren agrarischen Charakter daher bis 1945 weitgehend bei. Einen Aufschwung gab es ab 1933 dagegen auf dem Gebiet der Germanisierung; unter der nationalsozialistischen Regierung wurde diese stark ausgeweitet.⁶⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg

Ab Januar 1945 wurde Ostpreußen sukzessiv von der Roten Armee besetzt. Insgesamt starben während und unmittelbar nach dem Krieg etwa eine halbe Millionen Einwohner. Darunter waren auch etwa 300.000 Zivilisten – die höchste Quote aller Regionen des nun untergegangenen Reiches.⁶⁸ Nachdem die *Potsdamer Konferenz* die Grenzen von Ost- und Mitteleuropa neu festgelegt hatte, wurde der südliche Teil unter polnische Verwaltung gestellt, der Rest unter sowjetische. In den darauffolgenden Jahren erfolgte die Ausweisung beziehungsweise der freiwillige Fortzug fast aller noch verbliebenen deutschsprachigen Bewohner. Angesiedelt wurden

⁶³ Neben den Polen und Litauer existierten noch die Kuren und die Masuren, die über jeweils eigene Dialekte verfügten.

⁶⁴ Vgl.: Kossert 2010: 124.

⁶⁵ Im Zuge der drei Teilungen Polens durch seine Nachbarstaaten, das Königreich Preußen, das Kaisertum Österreich und das Zarenreich Russland, im 18. Jahrhundert bestand ab 1795 kein souveräner polnischer Staat mehr.

⁶⁶ Leiserowitz 2002: 1321.

⁶⁷ Darunter fielen beispielsweise die Entfernung polnischer, litauischer und masurischer Orts- und Flurbezeichnungen und eine weitere Zurückdrängung dieser Sprachen in der Öffentlichkeit. Vgl.: Kossert 2005: 328ff.

⁶⁸ Kossert 2010: 168.

vorwiegend Polen, Ukrainer und Russen, die vor allem aus den durch die Sowjetunion annektierten Gebieten weiter östlich vertrieben wurden.⁶⁹

Im sowjetischen Bereich fand ab dem Sommer 1946 die vollständige Umbenennung der bisherigen Orts- und Flurnamen statt.⁷⁰ Dieser Bereich des ehemaligen Ostpreußens sollte nun zu einem Musterland des Sozialismus entwickelt werden, ohne Verbindung zu seiner deutschen Vergangenheit. Eingebettet wurde die Region in ein Sicherheitskonzept für das Mutterland, da der Zugang zur Ostsee von grundlegender Bedeutung für die Sowjetunion war.⁷¹ Eine neue Gesellschaft, „ohne organische Verbindung zur vorangegangenen Epoche“⁷², sollte errichtet werden. Dominiert jedoch durch die Russen: Sie kontrollierten, wie gleichsam in der gesamten Sowjetunion, Politik, Militär und Wirtschaft. Vor allem Josef Stalin, Generalsekretär des Zentralkomitees der KPdSU und mächtigster Mann im Staat, sprach sich für eine nationale Hegemonialisierung des Russischen gegenüber den anderen Kulturen und Sprachen aus. Dies verringerte jedoch die Bereitschaft eines großen Teiles der Bevölkerung zur Identifikation mit und selbstbewussten Integration in die neue Gesellschaft.⁷³ Die Entwicklung in Polen unterschied sich davon stellenweise, worauf im Kontext von MASUREN eingegangen wird.

Etwa zwei Millionen ehemalige Bewohner Ostpreußens lebten von nun an in der BRD und der DDR. Das Gros davon im Westen, wo sie ab 1948 begannen, sich öffentlich für ihre Heimkehr zu engagieren.⁷⁴ Im Oktober 1948 wurde die *Landsmannschaft Ostpreußen e.V.* in Hamburg gegründet. 1968 gab es bundesweit 620 Gruppen mit insgesamt 240.000 Mitgliedern. Die Aufrechterhaltung der ostpreußischen Kultur fungierte ihnen als Leitmotiv, wobei es sich als vorteilhaft für das Zusammengehörigkeitsgefühl der Vertriebenen erwies, die Ortsgruppen anhand der untergegangenen administrativen Kreise zu strukturieren.⁷⁵ Der *Bund der Vertriebenen (BdV)* sah sich unterdessen als „Vertreter der deutschen Vertriebenen in Politik und Öffentlichkeit.“⁷⁶ Sein Ziel war die Herstellung der Grenzen von 1937, vor der Annexion Österreichs und des sogenannten Sudetenlandes (zur damaligen Tschechoslowakei gehörend) durch das Deutsche

⁶⁹ Vgl.: Andrzej Paczkowski / Andrea Huterer: Das „schwächste Glied.“ Polen unter kommunistischer Herrschaft, in: (=Osteuropa, Volume 63, Nummer 5/6). 2013, S. 212.

⁷⁰ Vgl.: Kossert 2010: 179.

⁷¹ Vgl.: Martin Hoffmann / Florian Osburg / Horst Schützler: Aufstieg und Zerfall einer Weltmacht. Die Sowjetunion von 1917 bis 1991. Bamberg 1994, S. 90f.

⁷² Kossert 2010: 186.

⁷³ Vgl.: Hannelore Horn: Der Zerfall der Sowjetunion und nationale Optionen, in: Gert-Joachim Glaebner / Michal Reiman (Hgg.): Systemwechsel und Demokratisierung. Rußland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion. Opladen 1997, S. 135ff.

⁷⁴ Wie bereits erwähnt, war dies in der DDR nicht möglich. Erst ab 1989 konnte sich auch hier entideologisiert mit Ostpreußen sowie Flucht und Vertreibung auseinandergesetzt werden.

⁷⁵ Beispielsweise die Kreisgemeinschaft Allenstein. Vgl.: Jürgen Danovski: Das Polenbild der „Landsmannschaft Ostpreußen.“ Augsburg 1977, S. 1ff.

⁷⁶ Anna Jakubowska: Der Bund der Vertriebenen in der Bundesrepublik Deutschland und Polen (1957-2004). Selbst- und Fremddarstellung eines Vertriebenenverbandes. Marburg 2012, S. 37.

Reich im Jahr 1938. Offiziell vertrat auch die Bundesregierung dieses Ziel, vor allen Dingen aufgrund des Wählerpotentials.⁷⁷ Die Bewertung Ostpreußens oszillierte in der BRD während des Bestehens des Eisernen Vorhangs zwischen den Extremen Glorifizierung und Verdammung, regelmäßig angeheizt durch die Vertriebenenverbände.⁷⁸

Erst ab 1991 konnte der bis dahin als militärisches Sperrgebiet klassifizierte russische Teil, die Oblast Kaliningrad, besucht werden.⁷⁹ Auch der Besuch Masurens und des Memellandes wurde erleichtert. Der in weiten Teilen vorherrschende architektonische Zerfall und die stellenweise bereits wieder erfolgte Renaturalisierung offenbarten sich nun erstmals Außenstehenden.⁸⁰ Auf russischer Seite wird seitdem eine Politik verfolgt, die gezielt darauf ausgelegt ist, eine homogene russische Identität zu erschaffen, sodass sich festhalten lässt, dass sich die identitätspolitische Strategie nur graduell geändert hat. Die Oblast Kaliningrad ist somit heutzutage vor allem „ein Kuriosum, ein sowjetisches Freilichtmuseum.“⁸¹ Auf polnischer und litauischer Seite hat währenddessen, verstärkt seit der Aufnahme beider Staaten in die Europäische Union 2004, eine vom „Ballast der Vergangenheit“⁸² befreite, kritischere Beschäftigung mit der Landschaft und ihrer Vergangenheit begonnen.

Seit den 1990er-Jahren beklagen die Vertriebenenverbände wiederholt die „ihnen gegenüber gezeigte mangelnde Sensibilität.“⁸³ Doch gerade in Polen steht vor allem der *BdV* häufig in der Kritik.⁸⁴ Belletristisch dagegen wurde der Raum und seine vormaligen Bewohner durch die Vertriebenen bewahrt und im kollektiven Gedächtnis verankert, beispielsweise in der 1955 erstmals erschienenen und sehr erfolgreichen Kurzgeschichtensammlung *So zärtlich war Suleyken*⁸⁵ des aus dem masurischen Lyck (Polnisch: Elk) stammenden Siegfried Lenz‘. Nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs kam es anschließend zu einer Intensivierung der Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Ostpreußen. Seit dem Zweiten Weltkrieg war noch kein halbes Jahrhundert vergangen, demzufolge lebte noch ein beträchtlicher Anteil an Bürgern im nun vereinigten Deutschland, die ihre Vertreibung persönlich und bewusst erlebt hatten.⁸⁶

⁷⁷ Vgl.: Ebd.: 37ff.

⁷⁸ Vgl.: Kossert 2005: 389.

⁷⁹ Das Memelland gehörte zwar ebenfalls zur Sowjetunion, war aber jedoch nicht als Ganzes Sperrgebiet.

⁸⁰ Vgl.: Kossert 2005: 342ff.

⁸¹ Kossert 2010: 191.

⁸² Ebd.: 20.

⁸³ Jakubowska 2012: 157.

⁸⁴ Vgl.: Karl Cordell: The Federation of Expellees and the Impact of Memory on German-Polish Relations, in: (=German Politics & Society, Volume 31, Nummer 4). 2013, S. 103.

⁸⁵ Vgl.: Siegfried Lenz: *So zärtlich war Suleyken*. Hamburg 2018.

⁸⁶ Dies betrifft natürlich nicht nur Ostpreußen, sondern sämtliche nach 1945 aus Mittel- und Osteuropa Vertriebenen oder Ausgewanderten, zum Beispiel auch aus der Tschechoslowakei oder Ungarn. Die Gesamtzahl dürfte sich – überschlagen – auf 12-14.000.000 beziffern. Vgl.: Bernd Faulenbach: Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße, Bundeszentrale für politische Bildung. 06.04.2005. Link: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier->

Wenig überraschend setzte daher, sobald es möglich war, eine touristische Bewegung ein, die bewusst darauf aus war, die „alte Heimat“ wiederzuentdecken: Der Heimwehtourismus kam auf. Hieran waren an vorderster Stelle die Vertriebenenverbände involviert. Dass sich die wissenschaftliche aber vor allem öffentliche Fokussierung auf das im Zweiten Weltkrieg erlittene Leid der Deutschen ab den 1980er-Jahren zumindest in der BRD intensiviert hatte⁸⁷, dürfte durchaus damit korreliert haben. Außerdem besaßen nun die Bürger in den neuen Bundesländern erstmals die Möglichkeit, sich sowohl frei mit den ehemaligen Ostgebieten und dem Thema Vertreibung/Flucht auseinanderzusetzen als auch die Gebiete selbst zu bereisen. Mit der Zeit reduzierte sich zwar auch der Heimwehtourismus wieder, speziell, da die Zeitzeugen langsam vollends verstummen. Der Tourismus ist für die Region des historischen Ostpreußens jedoch weiterhin von großer Relevanz, unabhängig von der persönlichen Verbindung der Reisenden.⁸⁸

[nationalsozialismus/39587/die-vertreibung-der-deutschen#footnodeid1-1](https://www.abendblatt.de/reise/article118397561/Heimwehtouristen-sterben-aus-dafuer-kommen-Surminski-Leser.html) [zuletzt aufgerufen am: 05.07.2020].

⁸⁷ Vgl.: Langenbacher 2008: 58f.

⁸⁸ Vgl.: Jens Golombek: Heimwehtouristen sterben aus, dafür kommen Surminski-Leser, in: Hamburger Abendblatt. 26.07.2013. Link: <https://www.abendblatt.de/reise/article118397561/Heimwehtouristen-sterben-aus-dafuer-kommen-Surminski-Leser.html> [zuletzt aufgerufen am: 13.12.2020].

Kollektive Identitäten

Der Prozess des Erinnerns – Formen der Mittelbarkeit

Lange Zeit wurden seitens der Forschung kollektive Formen von Identität eher als „*side effect of basic social structures*“⁸⁹ abgetan. Heute dagegen wird die Identität einer Gruppe als etwas Grundlegendes und Strukturierendes betrachtet. Dabei bedingen sich individuelle und kollektive Identität gegenseitig, wobei die kollektive Form ob der Varianz an zugehörigen Individuen einen latenten, prozesshaften Charakter hat. Wichtig sind die von den Personen geteilten Codes und Einstellungen, die zur Distinktion gegenüber anderen Kollektiven oder Individuen herangezogen werden. Kollektive Identitäten definieren in ihrer zeitlichen, räumlichen und reflexiven Natur wie seitens der Mitglieder der Umwelt begegnet wird, wodurch sie Handlungsmuster indirekt zur Verfügung stellen können.⁹⁰ So sind beispielsweise ethnische Gruppen häufig aufgrund einer von den Zugehörigen geteilten „Gemeinsamkeit von Geschichte und Kultur“⁹¹ gekennzeichnet.

Mathias Berek zufolge ist die Verwendung des Begriffs „Kollektividentitäten“ dennoch weiterhin problematisch, da soziale Gruppen nie als autonome Handlungsträger gelten könnten. Vielmehr seien sie immer nur Organisationsformen, die von Individuen konstituiert würden, die jedoch alle gleichsam Teile anderer Organisationsformen seien. Ein Kollektiv könne niemals in seiner Identität homogen sein, da die Mitglieder hinsichtlich ihrer Individualidentität viel zu mannigfaltig seien; bisweilen hätten Kollektive zudem einen bewusst ephemeren Charakter.⁹² Besser sei es daher, von „Identitätstypen“ zu sprechen, da mit diesem Begriff Eigenschaften und Wesensmerkmale angesprochen würden, die zur „Selbstdefinition als Gruppenmitglieder“⁹³ herangezogen werden könnten. Diese Eigenschaften wiederum seien dem kollektiven Gedächtnis der Gruppe entnommen.⁹⁴

Der vorliegende Fall zeichnet sich dadurch aus, dass im Zentrum ein Raum steht, der aufgrund seiner historischen Entwicklungen bisher keine homogene Kollektividentität ausprägen konnte: Die in den Filmen gezeichneten und gezeigten Individuen sind divergent und nicht Teil eines abgegrenzten Kollektivs im Sinne einer normierten und gerichteten Ordnung oder einer idealtypisch regional verankerten Identität – die Verknüpfung der Identität mit dem spezifischen Raum ist häufig der Fall –, sondern nur deswegen, da sie durch zeitliche und räumliche Parameter

⁸⁹ Eisenstadt / Giesen 1995: 72.

⁹⁰ Vgl.: Langenbacher 2008: 51.

⁹¹ Friedrich Heckmann: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen.* Stuttgart 1992, S. 55.

⁹² Vgl.: Mathias Berek: *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen.* Wiesbaden 2009, S. 138.

⁹³ Ebd.: 139.

⁹⁴ Vgl.: Ebd.

in den jeweiligen Dokumentarfilmen dahingehend gruppiert werden. Was sie eint, ist einzig die Verbindung mit dem Raum, der seinerzeit Ostpreußen konstituierte. Selbst ihre ethnischen Selbstzuschreibungen weichen voneinander ab. Sie konstituieren sich dabei aus unterschiedlichsten Erinnerungen und Erfahrungen. Insofern ist es naheliegend, dem einzelnen Individuum eine Vielzahl an Identitätstypen aus den Kollektiven zuzuschreiben, welchen die Einzelperson zugehört/sich zugehörig fühlt.

Nichtsdestotrotz lassen sich Kollektive innerhalb der vorliegenden Dokumentarfilme binnenstrukturell differenzieren. Beispielsweise Personen, die bereits vor 1945 einen Bezug zur Region hatten. Oder aber Gruppen, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg in die Region zogen beziehungsweise dort geboren wurden. Die in der Einleitung angesprochene Abgrenzung der Individuen und die Zuschreibung zu einer Identität aufgrund der Sprache und des Geburts- und Wohnortes bildet daher eine für diese Arbeit zielführende Differenzierung. Diese Kollektive verfügen dabei über eine filmisch gezeichnete Identität. Filmisch lässt sich in dem Fall als Reduzierung begreifen; hinsichtlich der außerdiegetischen Identität lassen sich zweifellos nur Mutmaßungen äußern. Es geht in der nachfolgenden Analyse einzig um die Kollektividentitäten, so wie Koeppe sie darstellt, d.h. wie die Filme sie konstruieren. Filmische Mittel, insbesondere die Montage, aber auch schon die Auswahl und Präsentation der Interviewten, werden dementsprechend für die Konstruktion eingesetzt.

Im Zusammenhang mit individuellen, aber vor allem kollektiven Identitäten haben Erinnerungen eine strukturierende Funktion. Sie werden innerhalb des Kollektivs selektiert und tradiert. Das Erinnern ist in dem Falle ein sozialer Akt, denn es geht um „mehr als nur individuelle Erfahrungsräume.“⁹⁵ Hierbei ist die Authentizität der Erinnerung von Bedeutung – je authentischer sie wahrgenommen wird, desto wirkmächtiger erweist sie sich für das Kollektiv.⁹⁶ Jedoch: Erinnerung und Geschichtsschreibung, Subjektivität und Objektivität, können sich bisweilen antithetisch gegenüberstehen.⁹⁷ In der geschichtswissenschaftlichen Forschung haben Erinnerungen und Erfahrungen von Zeitzeugen daher noch immer eine recht randständige Bedeutung. Erst seit den 1970er-Jahren (im angelsächsischen Raum; im deutschsprachigen später) treten sie vermehrt in Erscheinung.⁹⁸ Grundlegender Vorwurf ist die mangelnde Objektivität des Zeitzeugen, da persönliche Erfahrungen häufig eine emotionale Seite haben und zudem – je nach

⁹⁵ Angela Keppler: Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 137.

⁹⁶ Vgl.: Assmann 2001: 110f.

⁹⁷ Vgl.: James E. Young: Zwischen Geschichte und Erinnerung, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 41.

⁹⁸ Vgl.: Peter Burke: From „History as Social Memory“, in: Jeffrey K. Olick / Vered Vinitzky-Seroussi / Daniel Levy (Hgg.): The Collective Memory Reader. Oxford 2011, S. 189.

Ereignis – lange zurückliegen können, was die Belastbarkeit der Erinnerung schmälern kann. Auf diesem Feld vollzieht sich jedoch ein gradueller Wandel, wie beispielsweise das Sammeln von Zeitzeugenberichten im Archiv *Deutsches Gedächtnis* zeigt.⁹⁹

Als einschränkend entpuppt sich zudem die Tatsache, dass Erinnerungsprozesse immer aus der Perspektive der sich erinnernden Zeit erfolgen.¹⁰⁰ Diese kann sich allerdings grundlegend von der Perspektive der erinnerten Zeit unterscheiden. Im Speziellen was Normen und Werte, aber auch die Bedeutung der Erinnerung betrifft. Verfälschungen können daher intendiert oder aber unbewusst erfolgen. Sollten die Normen und Werte nicht in weiten Teilen kongruent sein, so kann es zum Verstummen ebendieser, von der Mehrheit oder der Geschichtsschreibung abweichenden Erinnerungen, kommen. Die Erinnerungen – und die mit ihnen verknüpften Emotionen, werden in eine Art inneres Exil verschoben und nicht weiter thematisiert.¹⁰¹ Das Thema der Flucht und Vertreibung nach dem Zweiten Weltkrieg ist hier sicherlich ein prägnantes Beispiel – lange Zeit wurde nur im Privaten oder im Kreise anderer Vertriebener das Thema artikuliert; es öffentlich häufig diskreditiert, da es von weiten Teilen der Bevölkerung als relativierend oder revisionistisch motiviert eingeschätzt wurde.

Doch wie genau wird sich in privaten Lebensbereichen identitätsstützend erinnert? Die Analyse der alltäglichen Praktiken ist schwieriger als die häufig normierte Erinnerungskultur einer Gesellschaft.¹⁰² Definiert wird das identitätsstiftende private Erinnern als eine Praxis, die in einer unmittelbaren Sphäre abläuft, und bei der sich die Individuen in aller Regel gegenseitig kennen. Ein Kommunikationsraum spannt sich auf; in diesem können Erinnerungen artikuliert und reflektiert werden. Als kleinste kollektive Einheit fungiert in der Regel die Familie, aber auch die Arbeitsstelle, Vereine oder andere soziale Gruppen sind hier zu benennen. Es existieren dabei verschiedene Elemente der Kommunikation des kollektiv geteilten Gedächtnisses; Welzer grenzt vier verschiedene Medien voneinander ab, die die „Praxis der Vergangenheitsbildung“¹⁰³ bedingen. Alle nachfolgend genannten treten in einem persönlich-nahen Umfeld auf:¹⁰⁴

➤ Interaktion:

- Kommunikatives Handeln im persönlichen Umfeld, wobei dieses gerahmt werden kann, zum Beispiel durch Feiertage oder Feste

⁹⁹ Fernuniversität Hagen. Archiv „Deutsches Gedächtnis.“ Link: <https://www.fernuni-hagen.de/geschichteundbiographie/deutschesgedaechtnis/> [zuletzt aufgerufen am: 16.12.2020].

¹⁰⁰ Vgl.: Keppler 2001: 138.

¹⁰¹ Ebenso tritt dies auf Erinnerungen zu, die mit Schuld verbunden sind. Bezüglich posttraumatischer Erkrankungen bildet das sogenannte Überlebensschuld-Syndrom eine vor allem im Kontext des Holocaust häufig auftretende Form.

¹⁰² Vgl.: Welzer 2001: 11.

¹⁰³ Ebd.: 16.

¹⁰⁴ Vgl.: Ebd.: 16ff.

- Kann es passiert geschehen, zum Beispiel in Form von Verschränkungen der Familien- und Nationalgeschichte
- Aufzeichnung:
 - Sogenannte Überreste, die nicht intentional überliefert wurden und Aspekte der Vergangenheit vermitteln
 - Persönliche Schriften, zum Beispiel Tagebücher, fallen darunter¹⁰⁵, aber auch in einer Familie weitervererbtes Geschirr
- Bilder:
 - An das Abgebildete selbst wird erinnert, aber auch der Subtext, zum Beispiel die Kleidung oder die Auswahl der Motive, können relevant sein
 - Filme sind häufig wirkmächtiger, zum Beispiel Urlaubsvideos oder Videos von Familienfesten
- Räume:
 - Erfolgt in der Regel beiläufig; ist in der vorliegenden Untersuchung jedoch der Ausgangspunkt der Heimwehtouristen
 - Dazu zählen menschlich errichtete Bauten, aber auch Naturräume, zum Beispiel ein Waldstück nahe des Elternhauses

Relevant für die Konstruktion einer kollektiven Identität ist der Bezug des Einzelnen zu seiner sozialen oder naturräumlichen Umgebung, wodurch der Prozess der Erinnerung ein permanentes Wechselspiel ist, da Individuum und Umfeld sich gegenseitig bedingen können.¹⁰⁶ Die Alltagsnähe und der unmittelbare soziale Austausch ermöglichen Erinnerungsprozesse, die oftmals nicht intendiert sind, beispielsweise in Form von Tischgesprächen oder gemeinsamen, als traditionell eingeordneten Arbeitstätigkeiten, zum Beispiel dem Einkochen von Marmelade. Aber auch der Besuch der Großeltern, deren Haus eng mit der Entwicklung der Familie verknüpft ist, kann nebenbei Erinnerungsprozesse aufgrund von vormals gemachten Erfahrungen initiieren, die sich in einem nächsten Schritt dann intersubjektiv austauschen lassen. Auf diese Prozesse bezieht sich Welzer in seiner Definition von Interaktion. Ebenso gehören das „Schwelgen in Erinnerungen“, oder das häufig zu Festtagen stattfindende gemeinsame Singen von Liedern und traditionellen¹⁰⁷ Speisen dazu. Oder die Weitergabe von Vornamen, auch als Zweitnamen, um so die Erinnerungen an die Vorfahren aufrecht zu erhalten. Allgemein geht es darum, den „Fundus

¹⁰⁵ Wobei es auch den Fall geben kann, dass Tagebücher mit dem Ziel der Veröffentlichung verfasst werden; Joseph Goebbels' Tagebuch ist ein prägnantes Beispiel. Die Auswertung solcher Quellen erfordert besondere Sorgfalt.

¹⁰⁶ Vgl.: Berek 2009: 134f.

¹⁰⁷ Das Konzept der Tradition ist eng mit Erinnerungen und der Identitätsausprägung verknüpft.

an gemeinsamen Wissen“¹⁰⁸ generationenübergreifend möglichst stabil zu halten um damit die Identität zu stützen.

Gleichzeitig existieren auch bewusst gewählte Methoden des Erinnerns, etwa das Anschauen von Fotos. Fotografische Bilder sind als „Formen der Selbstdokumentation und Selbstobjektivierung“¹⁰⁹ von herausragender Bedeutung. Sie sind besonders prägnant, da sie ein Medium der Reflexion über Normen und Ereignisse sind, die zur Entstehungszeit von Bedeutung waren. Sie verweisen dabei zwar auf das Reale, doch sind sie zugleich vielfach konstruiert. Dies trifft insbesondere auf Portraitaufnahmen und ältere Fotos im Allgemeinen zu.¹¹⁰ Kollektiv tradierte Fotos sind gewohnheitsgemäß mit Bedeutung aufgeladen; sie sollen bewusst als Medium der Verhandlung des Vergangenen Verwendung finden. In dem Sinne sind sie „performative Akte“, die „weit über den reinen Akt der Aufnahme“¹¹¹ hinaus wirken können. Auch in Zeiten der unverbindlichen digitalen Fotografie besitzen viele Familien, Interessengruppen und Einzelpersonen noch Fotoalben und erstellen bewusst Gruppenfotos, um sich an als relevant eingestuften Ereignissen erinnern zu können. Auch Bilderrahmen sind keineswegs in ihrem Bestand bedroht. Meistens sind die fotografisch festgehaltenen Ereignisse ebenfalls identitätsstiftend: Familienfeste, Urlaube, Wiedersehenstreffen, Vereinsfeiern, etc.

Die Fotografie ist dabei ein Medium der Intertextualität: Sie verweist auf andere Objekte oder Kontexte, sodass durch das „Prinzip referenzieller Vernetzung“¹¹² für den Betrachter eine Art Erinnerungsnetzwerk eröffnet werden kann. Durch die Kontextualisierung des Abgebildeten annotiert das Foto einen Mehrwert für das Individuum oder das Kollektiv. Für Außenstehende sind beispielsweise Familienfotos – abseits des historischen oder sozialwissenschaftlichen Interesses – in der Regel belanglos, da die notwendigen Hintergründe zu dem Gesehenen fehlen. Fotos bilden demnach für Zeitzeugen einen Initiator für einen Erinnerungsprozess, zugleich dienen sie der Forschung als wichtige Quelle.

Ein weiteres Medium der Erinnerung ist auf eine abstrakte Art und Weise der eigene Körper: Auf Erinnerungen kann er affektiv und habituell reagieren, wobei er vor allem die Bedeutung der Erinnerung durch Emotionen einordnet. Beispielsweise durch Mimik und Gestik, aber auch mittels Tränen oder Wut. Gefühle können den Prozess des Erinnerns für den Einzelnen

¹⁰⁸ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München⁵ 2010, S. 13.

¹⁰⁹ Keppler 2001: 149.

¹¹⁰ Aufgrund technischer Notwendigkeiten, zum Beispiel die Belichtungsdauer, die in den Anfangsjahren der Fotografie deutlich länger war als heute.

¹¹¹ Bernd Stiegler: Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009, S. 19.

¹¹² Astrid Köhler: Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie. Bielefeld 2018, S. 70.

verstärken, aber nach außen auch eine höhere Glaubwürdigkeit bezeugen. Doch in dieser Hinsicht kann er ebenso manipulativ eingesetzt werden, speziell, um vorgebliche Authentizität zu bezeugen.¹¹³ In den neueren Forschungen wird sich zudem stark auf die Übertragung von Emotionen auf die nachfolgenden Generationen konzentriert: Marianne Hirsch spricht von der „*affective force*“ und den „*psychic effects*“¹¹⁴ der Erinnerungen – auch für Personen, die keine Zeitzeugen sind. Der Körper kann außerdem mittels Tätowierungen oder Piercings mit Zeichen versehen werden, mit denen das Individuum bewusst auf Erinnerungen referiert, die dann in einem nächsten Schritt kollektiv vernetzt werden können. Für den Einzelnen wie zugleich für das Kollektiv können sie ausgesprochen identitätsstiftend sein. Von der namentlichen Nennung nahestehender Personen, über Abbildungen von Bands, bis hin zu Tattoos, die auf die Mitgliedschaft in einer Gemeinschaft verweisen – die Möglichkeiten sind äußerst mannigfaltig.¹¹⁵

Eine Art Mittelweg aus bewussten und unbewussten Erinnerungsprozessen stellt daneben der Themenkomplex Kochen und Essen dar: Jean-Claude Kaufmann meint dazu, dass das „Ideal der Konstruktion der Familie durch die Mahlzeit intakt geblieben“¹¹⁶ sei. Vor allem die Primärsozialisation ist maßgeblich für die individuelle Ausprägung der Geschmäcker, aber auch bezüglich der Einstellung zum Prozess des Kochens. Der Geschmack ist ebenso stark von der Bedeutung geprägt, die man dem Essen beimisst. Selbst wenn dieser Prozess häufig unterbewusst verläuft.¹¹⁷ Wenn man mit ritualisierten und gemeinschaftlichen Formen der Zubereitung und des Konsums von Speisen aufgezogen wurde, dann steigert dies die Wahrscheinlichkeit, diese Muster im Erwachsenenalter beizubehalten.¹¹⁸ Dies trifft sowohl auf die Auswahl der Speisen und die Art und Weise ihrer Zubereitung zu wie ferner auf die ritualisierten Formen gemeinschaftlichen Essens im Rahmen von Fest- und Feiertagen. Essen „institutionalisiert (...) die Gruppe.“¹¹⁹ Diese Prozesse wirken folglich identitätsstiftend und führen gleichzeitig zur Distinktion, sowohl auf Mikro- wie auf Makroebene. Man denke beispielsweise an die britische Teekultur, *Thanksgiving* oder regionale und nationale Besonderheiten hinsichtlich bestimmter Feiertagsspeisen.

¹¹³ Vgl.: Assmann 2010: 20f.

¹¹⁴ Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*, in: Marianne Hirsch (Hg.): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012, S. 31.

¹¹⁵ Man denke zudem an die parallele Anwesenheit der Blutgruppentätowierung der SS und der eintätowierten Häftlingsnummern im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz. In der Nachkriegszeit diente es beiden Gruppen zur Identifizierung und zur Identitätsstiftung. Dazu die Literaturwissenschaftlerin und Holocaustüberlebende Ruth Klüger: „Dasselbe Verfahren für Ehre und Schande.“ Vgl.: Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen 1992, S. 145.

¹¹⁶ Jean-Claude Kaufmann: *Kochende Leidenschaft. Soziologie vom Kochen und Essen*. Konstanz 2006, S. 145.

¹¹⁷ Vgl.: Simon Reitmeier: *Warum wir mögen, was wir essen. Eine Studie zur Sozialisation der Ernährung*. Bielefeld 2013, S. 11ff.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd.: 129f.

¹¹⁹ Kaufmann 2005: 105.

Identitätskonstruktionen durch Erinnerungsprozesse werden aber längst nicht nur im Privaten, in der unmittelbaren zwischenmenschlichen Nähe initiiert oder unbewusst angestoßen, sondern sie sind ebenso ein relevanter Teil des öffentlichen Lebens. Regelmäßig können die einzelnen Akteure im gesellschaftlichen Spannungsfeld der Erinnerungs- und Geschichtskultur dabei zueinander in Bezug gesetzt werden. Die Größe der Trägergruppe des Erinnerungsprozesses ist irrelevant, sie kann von einer lokal begrenzten Gemeinde bis hin zu einem Staatenbund variieren.¹²⁰

Vor allem „öffentliche Zwischenträger“¹²¹ werden in einem größeren Umfeld wirkmächtig. Diese sind einerseits Menschen, vornehmlich die gesellschaftlichen Eliten, die eine exponierte Funktion für die Erinnerungskultur und die Identitätsstiftung innerhalb einer öffentlichen Sphäre einnehmen. Andererseits erfüllen zum Beispiel Festlichkeiten, beispielweise zu als relevant erachteten¹²² Jahrestagen, die Funktion der Initiierung von Erinnerungsprozessen. In der Regel ergänzen sich beide Trägergruppen, was sich in Deutschland besonders prägnant zu vorwiegend solchen historischen Jubiläen zeigt, die mit dem Nationalsozialismus oder der Teilung in Beziehung stehen. Literatur, bildende Kunst und audiovisuelle Medien gehören ebenso zur Gruppe öffentlicher Zwischenträger, wie ferner Museen, Ausstellungen, Statuen, Straßennamen,

¹²⁰ So begeht beispielsweise die Europäische Union einen offiziellen, in der Öffentlichkeit aber kaum wahrgenommenen Gedenktag am 09.05. Der Grund ist die 1950 abgegebene Schuman-Erklärung. Vgl.: Europa.eu: Europatag. Link: https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/europe-day_de [zuletzt aufgerufen am: 06.11.2020].

¹²¹ Berek 2009: 90.

¹²² Was als relevant und erinnerungswürdig erachtet wird, unterliegt zahlreichen Faktoren, vor allem einem gesellschaftsspezifischen Zeitgeist, und lässt sich eher fallabhängig festlegen. So wird beispielsweise dem Attentat auf Adolf Hitler seitens einiger Militärs vom 20.07.1944 in einem großen Umfang gedacht, doch erfuhr Georg Elser, dem am 08.11.1939 ein Bombenattentat auf Hitler nur knapp misslang, erst in den letzten Jahren eine gewisse Anerkennung. Vgl.: Ernst Piper: Allein gegen Hitler. 06.11.2009. Link: <https://www.spiegel.de/geschichte/elser-attentat-vor-70-jahren-allein-gegen-hitler-a-948584.html> [zuletzt aufgerufen am: 06.11.2020]. Ein weiteres Beispiel ist der Umgang mit dem Nationalsozialismus in der BRD; je stärker sich die Ereignisse historisierten, desto stärker rückten die Diktatur, der Zweite Weltkrieg und vor allem der Holocaust in den Fokus der Öffentlichkeit. Erst die nachfolgenden Generationen öffneten sich gegenüber der Auseinandersetzung. Die Gründe dafür sind vielfältig, doch lässt sich allgemein sagen, dass eine – kontextabhängig – zeitliche Distanz vorteilhaft sein kann. Vgl.: Jörn Rüsen: Holocaust, Erinnerung, Identität, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 243f.

Stolpersteine¹²³ oder Gedenkstätten und nicht zuletzt Friedhöfe.¹²⁴ Mathias Berek unterscheidet an dieser Stelle zwischen zwei generellen Präsentationsformen:¹²⁵

- Autochthone mittelbare Präsentationsformen:
 - Sie werden gezielt als Erinnerungsmedien angelegt, zum Beispiel Ausstellungen, Filme, Feiertage und Rituale
- Allochthone Präsentationsformen:
 - Nicht als Erinnerungsmedien angelegt, entwickeln sie sich über die Zeit dazu, zum Beispiel Konzentrationslager des Nationalsozialismus oder Teile der ehemaligen Grenzmauer zwischen der BRD und der DDR

Keineswegs sind diese Präsentationsformen dabei stabil. So werden vor allem nationale Feier- oder Gedenktage häufig obsolet, zum Beispiel der sogenannte *Tag von Sedan*¹²⁶ nach dem Ersten Weltkrieg. Die Bedeutung ist im erheblichen Maße von der politisch-öffentlichen Kultur des sich erinnern wollenden Kollektivs geprägt. Die von Aleida Assmann aufgeworfene Differenzierung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis ist an dieser Stelle überaus relevant: Das Speichergedächtnis bewahrt objektiv und allgemein alles auf, an das potentiell erinnert werden kann. Insbesondere Archive und Museen, aber auch andere öffentliche und private Einrichtungen zum Speichern von Objekten und Wissen sind bedeutsam. Das Funktionsgedächtnis indessen ist durch Gruppenbezug, Selektivität und generelle Zukunftsorientierung geprägt; hier

¹²³ Ein seit Jahren laufendes Projekt, bei dem kleine Metallplatten in die Bürgersteige eingesetzt werden. Auf diesen sind in der Regel Namen und Lebensdaten der Personen eingraviert, die in den entsprechenden Häusern wohnten und im NS verfolgt wurden. Vgl.: Stolpersteine: Start. Link: <http://www.stolpersteine.eu/start/> [zuletzt aufgerufen am: 06.11.2020].

¹²⁴ Friedhöfe sind in ihrer Eigenschaft als Erinnerungsorte ausgesprochen facettenreich: In der Regel besteht ein (christliches) Erdgrab über 20 bis 30 Jahren, auch Ruhefrist genannt; Verlängerungen sind möglich, aber kostenpflichtig. Die Erinnerung an die Person verliert danach ihren spezifischen Ort, besteht jedoch heute in der Regel in anderen Medien, zum Beispiel Fotos, weiter. Doch insbesondere in Adelshäusern existieren häufig eigene, opulente Grabanlagen, um sich der Genealogie zu vergewissern und auch den weit zurückreichenden Vorfahren zu gedenken. Außerdem gibt es auf vielen Friedhöfen Stellen, die beispielsweise für Kriegsgefallene oder Geistliche der Gemeinde reserviert sind. Für diese Gräber bestehen häufig gesonderte Ruhefristen. An diesen Orten kann sich die lokale Gemeinschaft somit ihrer Geschichte bewusstwerden; nicht selten werden sie in religiöse Festlichkeiten integriert. Außerdem gibt es spezifische Soldatenfriedhöfe, sodass Gefallenen teilweise tausende Kilometer von ihrem Wohnort bestattet werden; dieser Umstand wirft wiederum ganz andere Fragen des Totengedenkens auf. Gleiches gilt für Tierfriedhöfe. Allgemein lässt sich sagen, dass Grabanlagen öffentliche Orte sind, an denen sowohl das Individuum wie überdies das Kollektiv erinnern kann. Vgl.: Thorsten Benkel: Die Verwaltung des Todes. Annäherungen an eine Soziologie des Friedhofs. Berlin² 2013.

¹²⁵ Vgl.: Berek 2009: 175ff.

¹²⁶ Fand im Deutschen Kaiserreich am 02. September jeden Jahres statt, da an dem Tag 1870 die französische Armee durch Truppen aus mehreren deutschen Ländern, unter anderem Preußen, Bayern und Sachsen, geschlagen und der französische Kaiser, Napoleon III., sich in Gefangenschaft begab. Die Reichseinigung fand wenige Monate später statt, wodurch der Tag zu einem integralen Bestandteil der offiziellen Erinnerungskultur wurde. Ebenso wenig wird in Deutschland dem 01. Juli 1867 gedacht, der völkerrechtlichen Gründung des heutigen Staates. Vgl.: Fritz Schellack: Nationalfeiertage in Deutschland 1871 bis 1945. Frankfurt am Main u. a. 1990.

geht es darum, aktuell als relevant eingestuftes in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen und Erinnerungsprozesse anhand dessen einzuleiten. Dazu gehört hinzukommend die Fähigkeit, werten und ebenso vergessen zu können – es kann sich niemals an alles erinnert werden.¹²⁷

Überspitzt gesagt: So wie die Kultur generell ein „Prozeß [sic!] des Aushandelns von Bedeutung“¹²⁸ ist, so trifft dies ebenso auf die Erinnerungskultur und die sie begleitenden Prozesse zu; auch sie besitzen eine zeitliche Dimension (man denke beispielsweise nur an private Fotoalben oder Nationalfeiertage). In der Postmoderne, in der Identitäten in manchen gesellschaftlichen Schichten fluider werden und weniger stark an – vor allem nationalen – historischen Ereignissen und Entwicklungen gebunden sind, verändern sich gerade die unmittelbaren und mikrogesellschaftlichen Formen des Erinnerns. Der globale Siegeszug (einzelner) Essenskulturen, die im Grunde permanente Möglichkeit, hochauflösende Fotos zu produzieren und weitere gesellschaftliche Entwicklungen – die fortschreitende Fragmentierung des Arbeitsmarktes und der familiären Bindungsformen beispielsweise – dürften sich mittel- bis längerfristig auf die alltäglichen Erinnerungsprozesse auswirken.

Wichtig ist: Die Möglichkeiten zur Erinnerung sind äußerst mannigfaltig, häufig subtil und in ihrer Wirkmacht sehr individuell wirkend. A priori lässt sich nicht sagen, an was und mit welcher Intensität ein Individuum oder ein Kollektiv sich erinnert. Noch weniger lässt sich determinieren, welche Erinnerungen, welche Aspekte des kollektiven Gedächtnisses sinnstiftend sind die Identität des Einzelnen/der Gruppe prägen.

Abschließend sei noch hinzugefügt, dass Erinnerungen und der Zugang zum kollektiven Gedächtnis zugleich als Mittel zum Machterwerb und -erhalt eingesetzt werden können.¹²⁹ Erinnerungs- und Geschichtskultur sind immer auch politisch, sie können ideologisch aufgeladen und propagandistisch eingesetzt werden. Die sogenannte *Damnatio memoriae* (Lateinisch für die „Verdammung des Andenkens“) ist keineswegs ein Merkmal der Antike, sondern war auch in der Sowjetunion und der DDR geläufig.

Kollektive Identitäten Ostpreußens

Der öffentliche Resonanzraum, in dem vor allem KALTE HEIMAT produziert wurde, war das Aufkommen des Heimwehtourismus‘. Der *Heimwehtourist* ist dabei kein Idealtypus. Der grammatikalische Kern¹³⁰ des Wortes beschreibt zuerst einmal einen durch Verlust der *Heimat* induzierten Schmerz, mit dem sich mittels einer touristischen Reise auseinandergesetzt werden soll. Denn der Begriff der *Heimat* bezieht sich in der Regel auf spezifische Landschaften. Die

¹²⁷ Vgl.: Assmann 2010: 134.

¹²⁸ Andreas Wimmer: Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden 2005, S. 32ff.

¹²⁹ Vgl.: Berek 2009: 182f.

¹³⁰ Der grammatikalische Kern bei Komposita gibt die semantische Eigenschaft des Wortes wieder.

gezielt aufgenommene Konfrontation mit der jeweiligen Region kann unterschiedlichste Reaktionen hervorrufen; von Hass und Wut, über Akzeptanz und Verständnis, bis hin zur Versöhnung und einem regen Interesse an der regionalen Fortentwicklung. Häufig werden in der Öffentlichkeit beim Begriff *Heimwehtourist* relativierendere oder gar revisionistischere politische Positionen mitgedacht. Ein in dem Kontext indes weniger virulentes Wort – Heimattourist –, ist neutraler gefasst. Die individuellen Erfahrungen und Meinungen der Heimwehtouristen sind im Allgemeinen ausgesprochen mannigfaltig. Zweifellos existieren auch weiterhin Personenkreise, die die Rechtmäßigkeit der Abtrennung Ostpreußens (und der anderen Gebiete östlich von Oder und Neiße) von Deutschland negieren, doch diese vertreten heute eine radikale Minderheitenposition. Ein Grund für den Rückgang der revisionistischen Tendenzen ist dabei die zeitliche Distanz: Die unmittelbar Betroffenen sind größtenteils verstorben. Etwas anders war die Lage noch zur Zeit der Veröffentlichung von *KALTE HEIMAT*, dem ersten und zeitlich exponiertesten¹³¹ Film.

Als Medium zur Verhandlung des historischen Ostpreußens ist der Dokumentarfilm schon länger etabliert. Bereits in den 1960er-Jahren kamen die ersten filmischen Auseinandersetzungen mit Ostpreußen auf. Die Ausbreitung des Videoformats in den 1980er-Jahren verstärkte diese Entwicklung. In den nostalgischsten Werken, die auf den einsetzenden Untergrundmarkt in den 1990er-Jahren kursierten, wird die Regionalgeschichte romantisch verklärt, zumeist nur die deutsche Seite beleuchtet und die Entwicklungen nach 1945 konsequent ignoriert. Insbesondere eine naturgebunden-agrarische und entschleunigte Lebenswelt wird darin propagiert und das ehemalige Ostpreußen als Sehnsuchtsobjekt inszeniert. Revisionistische Positionen sind zudem regelmäßig vorhanden.¹³² Eine objektive filmische Auseinandersetzung mit der ostpreußischen Regionalgeschichte und dem Themenkomplex Flucht und Vertreibung im Besonderen war lange Zeit schwierig.¹³³ Volker Koepp jedoch ist weniger an der Deutung der vergangenen Zeiten oder an historischen Prozessen interessiert; vielmehr stellt er das im Raum lebende Individuum in den Mittelpunkt. Doch zweifellos lassen sich Räume und Menschen nie von der geschichtlichen und gemeinschaftlichen Entwicklung entkoppeln. Die partikularen und die kommunizierten Erinnerungen konstituieren ein intersubjektives Gedächtnis des spezifischen Raumes, das wiederum die vorliegenden Kollektividentitäten fundiert.

Im ehemaligen Ostpreußen, der Landschaft der untersuchten Dokumentarfilme Volker Koepps, bestehen mehrere kollektive Gedächtnisse. Multiple mit dem Raum verknüpfte

¹³¹ In dem Sinne, das alle anderen Werke um einige Jahre später und dann zudem in einer engeren Taktung erschienen.

¹³² Vgl.: Halle 2013: 24ff.

¹³³ Vgl.: Michael Girke: Heimat trotz allem. Der Dokumentarfilm als Heimatfilm: Die Deutschland-Erkundungen von Volker Koepp, in: (=Film-Dienst, Volume 64, Nummer 19). 2011, S. 19.

individuelle und kollektive Gedächtnisse entstanden: Sowohl bei den Geflüchteten wie bei den zumeist unter Zwang in das historische Ostpreußen Umgesiedelten und gleichfalls bei den Dagebliebenen.¹³⁴ Räume stehen für „konkrete Ereignisse, die Materialität des Geschehens (...), eine Fülle sinnlicher Erfahrungen.“¹³⁵ Doch fast allen wurde ab 1945 die bisherige Heimat und damit die unmittelbare Erfahrung des identitätsstiftenden Raumes genommen und eine neue Region als *Heimat* gegeben. Die Erinnerung an die Herkunft und die Umsiedlung bleiben im Gedächtnis, sie werden ein Bestandteil der subjektiven und gruppenbezogenen Identität. Dies trifft auf die Personen vor Ort zu, wie auch auf die in die deutschen Staaten Vertriebenen. Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, sind Gedächtnisse dabei grundsätzlich auf aktuelle Bedürfnisse zugeschnitten¹³⁶; sie haben eine strukturierende und nicht nur stützende Funktion, sodass sie sich normierend auf Handlungen und Meinungen von Einzelpersonen und auch Kollektiven auswirken können.¹³⁷

In den untersuchten Filmen erfolgt eine „Setzung von Bedeutung“¹³⁸ durch Individuen im konkreten Raum, mit dem sie auf vielfältige Art und Weise verknüpft sind. Doch die ostpreußische Identität der deutschen Heimwehtouristen ist eine andere als die der dorthin umgesiedelten Bewohner und derer Nachkommen: Ihre ostpreußische Identität ist primär historisch, d.h. basierend auf den Erinnerungen der früher gemachten individuellen und kollektiven Erfahrungen, verankert; die regionale Entwicklung nach 1945 erlebten sie nicht mehr persönlich. Vielmehr bildeten von da an Medien, aber auch beibehaltene Traditionen und Werte die Grundlage ihrer ostpreußischen Identität, was vor allem durch die Arbeit der Vertriebenenverbände gestützt wurde. Eine identitätsstiftende Vereinnahmung der Vergangenheit entsteht, indem man über sie spricht. Und eine wesentliche Eigenschaft des *BdV* ist die „*evocation of memory of a lost Heimat*.“¹³⁹ Dem Raum des ehemaligen Ostpreußens konnte sich ab 1945 nur noch indirekt genähert werden, (vorerst) nicht mehr persönlich. Durch die Historisierung der räumlichen Erfahrungen fehlt der subjektive Bezug zur Gegenwart der Landschaft, da der Raum nicht mehr der alltägliche

¹³⁴ Vgl.: Ebd.: 17f.

¹³⁵ Judith Miggelbrink: Die (Un-)Ordnung des Raumes. Bemerkungen zum Wandel geographischer Raumkonzepte im ausgehenden 20. Jahrhundert, in: Alexander C.T. Geppert / Uffa Jensen / Jörn Weinhold (Hgg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005, S. 80.

¹³⁶ Vgl.: Astrid Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses — ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hgg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität. Berlin / New York 2004, S. 4.

¹³⁷ Vgl.: Aleida Assmann: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hgg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität. Berlin / New York 2004, S. 48.

¹³⁸ Marian Petraitis: Alle Geschichte hat einen Ort. Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koepps. Stuttgart 2018, S. 60.

¹³⁹ Cordell 2013: 115.

Lebensmittelpunkt der Vertriebenen ist. Aspekte des Films, die auf ein aus Heimwehtouristen konstituierendes Publikum abzielen, dürften somit vor allem historisch gelagert sein.

Bei den nach 1945 Zugezogenen konstituiert sich ein anderes kollektives Gedächtnis: Es ist kommunikativ im gegenwärtigen Raum etabliert, d.h., dass die Personen, die es stiften, selbst zu dem Zeitpunkt des Drehs dort wohnen. Es entsteht ein „Milieu räumlicher Nähe, regelmäßiger Interaktion, gemeinsamer Lebensform und geteilter Erfahrung.“¹⁴⁰ Unter ihnen bildet sich ein geografisch ähnlich gerahmtes, aber doch von den vorherigen Bewohnern dezidiert unterschiedliches Kaleidoskop aus Erfahrungen, Deutungen und Wertungen. Durch die alltägliche Ortsgebundenheit wird dieses Gedächtnis stärker kommunikativ konstituiert und stabilisiert, als das der Heimwehtouristen. Folglich werden hier vorwiegend Bereiche und Themengebiete, die die Gegenwart und die Zukunft ansprechen, relevant sein. Doch bei Personen, die selbst nach 1945 in das ehemalige Ostpreußen gezogen sind, haben Vertreibung beziehungsweise Ansiedlung und somit persönliche und kollektive Erinnerungen in gleicher Weise eine identitätsstiftende Funktion. Die angesprochene Historisierung der räumlichen Erfahrung ist auch ihnen bekannt.

Die dritte Gruppe, die der Dagebliebenen, lässt sich in einer Schnittstelle zwischen den beiden zuvor genannten Kollektiven verorten: Einerseits erinnern sie sich an das historische Ostpreußen, an ihr Aufwachsen in einer deutschsprachigen Umgebung und gegebenenfalls der Zugehörigkeit zum Deutschen Reich. Ihre Primärsozialisation erfolgte häufig im Rahmen einer ostpreußischen Identität, wozu zum Beispiel bestimmte Riten, Feste und Traditionen, die als Erinnerungssäulen fungieren, gehören; alltäglich oder durch Medien vermittelt. Doch die Umbrüche ab 1945 sorgten zwangsläufig für einen Wandel ihrer Identität, beispielsweise das Lernen einer neuen Sprache, die Heirat in eine nichtdeutsche Familie, die Übernahme neuer Traditionen, Normen und Verhaltensregeln. Diese Entwicklung bedingt zwangsläufig einen Wandel des Individuums und das Ausprägen einer eigenen Identität, die beide Kulturkreise in variierender Intensität beinhaltet. Die Verknüpfung mit dem konkreten Raum bleibt indessen weitgehend bestehen. Sicherlich waren die Veränderungen gravierender, je älter die Einzelperson 1945 war – ein Kind mit drei Jahren ließ sich beispielsweise leichter in eine litauische Gesellschaft integrieren als Erwachsene.

Diese Gegenwärtigkeit innerhalb der eigenen Identität, die Gleichzeitigkeit der Zugehörigkeit zu zwei oder mehr Kulturkreisen, kann zu situativen angepassten, variablen Verhaltensweisen führen¹⁴¹, aber ebenso zu einer grundsätzlichen Parallelität beider Identitäten.

¹⁴⁰ Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 25.

¹⁴¹ Die Soziologie verwendet hierfür das – konzeptionell freilich noch weitergehende – Konzept des Habitus.

So können beispielsweise die Speisen, die man aus der Kindheit kennt, weiterhin beibehalten worden sein, man ebenso immer noch deutschsprachige Lieder im Alltag singen oder bewusst die Gräber der Vorfahren aufsuchen und ihnen gedenken. Gleichzeitig dürfte vor allem die Sprache in der Öffentlichkeit nicht mehr deutsch sein, sondern russisch, litauisch oder polnisch; oder man ist eine interkulturelle eheliche Beziehung eingegangen. Das Ausmaß der Identitätsverschiebung hängt sicherlich davon ab, in welchem Umfang es noch möglich war, eine deutsche Kultur zu pflegen, d. h. somit besonders davon, ob es noch andere Menschen im eigenen Umfeld gibt, die ein vergleichbaren Lebenslauf haben. Die Erinnerungen und Erfahrungen, die Koepp anhand der Dagebliebenen aufzeigt, verweisen somit in beide Richtungen, beziehen sich auf die deutsche Vergangenheit und die slawische Gegenwart.

Zu prüfen gilt, welcher dieser Schwerpunkte welche filmische Aufbereitung erfährt. Über die einzelnen Werke hinweg steht zudem die Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Brüche zwischen den hier skizzierten Kollektividentitäten im Fokus der Analyse. Nicht anhand einzelner Personen, sondern aufgrund des generellen Inhaltes der Filme, der Fokussierung und der Darstellung bestimmter Sozialgruppen. Es wird der Frage nachgegangen, welches Bild Volker Koepp von den unterschiedlichen Regionen des historischen Ostpreußens zeichnet und mit welchen Mitteln er sich den einzelnen Identitäten zuwendet.

In erster Linie sind konkrete sprachliche Inhalte erhellend, da die Erzählungen und die Erinnerungen häufig Rückschlüsse auf das Selbstverständnis des Individuums erlauben. Durch die Selektion der Bilder, die das Gesagte visuell unterstreichen sollen, unterstützt der Film seine Erzählungen. Doch diese können auch autonom agieren und ihre Aussagekraft ohne sprachliche Mitwirkung erzielen, oder sogar bewusst konträr dazu gesetzt werden. Ergo: Sprache, Bild und die grundlegende Narration bilden die Formen eigener filmischer Gedächtnisse, welche im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

Gedächtnisse im Wandel: Das historische Ostpreußen Volker Koepps

KALTE HEIMAT

Der Einstieg gewährt einen ersten Einblick in die Ausrichtung des Films: Über fast zwei Minuten begleitet die Kamera einen Mann, der auf einem Einspanner eine lange, gerade Straße entlangfährt. Er fängt an zu Rauchen, unterdessen überholt ihn ein Auto. Mehrere regionale Zuschreibungen werden hier aufgegriffen: Einerseits eine grundlegende Gemächlichkeit, die sich der Hektik der Moderne zu entziehen versucht, andererseits ein technologischer Graben, der die weiterhin bestehende Rückständigkeit der Region bezeugt. KALTE HEIMAT greift diese Aspekte wiederholt auf, beschränkt sich aber nicht allein auf sie.

Wie in den allermeisten Filmen Volker Koepps, so werden auch hier die behandelten Themen vorwiegend über Dialoge und Bilder erschlossen.¹⁴² Narrative Begleitungen aus dem Off kommen zwar sporadisch vor, doch liefern sie nur knappe Hintergrundinformationen. Sprachliche Informationen werden hinsichtlich einer räumlichen Verortung nicht geliefert. Diese ergibt sich primär anhand der Bilder. So wird zu Beginn ein älteres Ehepaar, Familie Moissejewitsch, in Rauschen (Russisch: Swetlogorsk) besucht (03:19-12:48), dies erschließt sich jedoch einzig durch die Skulptur *Nymphe* Hermann Bracherts, die an der Strandpromenade aufgestellt ist. Später erwähnt die Frau zwar indirekt, dass man in Rauschen sei, jedoch weist ansonsten nichts darauf hin, auch nicht die sonst im Dokumentarfilm üblichen Untertitel oder eine Stimme aus dem Off. Hintergrundwissen ist an dieser Stelle nützlich, wird somit seitens der aus Heimwehtouristen gedachten Rezipientenkreise aber vorausgesetzt. Doch kann man gleichfalls argumentieren, dass eine genaue Verortung keinen konkreten Nutzen mit sich brächte, da es vielmehr um die Individuen und ihr Leben, weniger um den Ort ginge. Eine Generalisierung des Gesehenen soll unterbleiben, es nicht repräsentativ für die gesamte Region gedacht werden. Zusammengefasst: Allein anhand der Bilder soll der Rezipient in der Lage sein, den konkreten Raum benennen zu können – oder ihn als irrelevant abtun. Keineswegs ist gesagt, dass KALTE HEIMAT ohne dieses Wissen dem Zuschauer versperrt bleibt, doch lassen sich bestimmte Teilbereiche so nicht aneignen. Für jemanden der hier aufwuchs, der vielleicht die Sommertage am Strand verbrachte, sollte jedoch eine Lokalisierung möglich sein.

Das Ehepaar Moissejewitsch bezeugt derweil die Internationalität der Bevölkerung. Sie seien 1949 aus verschiedenen Teilen der Sowjetunion in die Oblast Kaliningrad, dem einzigen in diesem Film besuchten Teilbereich des historischen Ostpreußens, gezogen. Vorher hätten sie keinerlei Verbindung zur Region gehabt. Zwar Jüdin, reizt es Frau Moissejewitsch aber nicht, nach Israel auszuwandern. Hier kenne sie die Menschen. Volker Koepp greift die Frage nach der

¹⁴² Stanjek 2012 (2): 33.

Heimat im Kontext der Umsiedlungen mit seiner anschließenden Äußerung auf (13:35-14:30): Er erwähnt die Etymologie des Namens „Preußen“ durch die Ethnie der Prußen und die Bedeutung des Deutschen Ordens im 13. Jahrhundert. Eine lange Folge an „Kriegen und Verheerungen, Teilungen und Vertreibungen“ habe damit begonnen, davon seien alle „Leute“ erfasst worden – zuletzt die Deutschen selbst. Dazu setzt er Bilder einer Düne: Wie das einzelne Sandkorn kann gleichfalls das Individuum durch höhere Kräfte hinweggefegt werden; niemand ist gefeilt vor dem Lauf der Geschichte, das Leben ein Kampf gegen die (Natur-)Gewalten.

Als nächstes stellt der Film Frau Dimitrijewa vor, eine junge Russin, die anhand von Fotos ihre Familiengeschichte erzählt (14:31-18:34). Ihre Mutter sei noch weiter östlich geboren worden, erst 1946 – als noch zahlreiche Deutsche in der Nachbarschaft gewohnt hätten – seien ihre Großeltern hierhergezogen. Für sie sei die Region deswegen schon Heimat, sie fühle sich hier verbunden. Mittels der Fotos verstärkt sie die Erzählung ihres individuellen Lebensweges; indexikalisch verweisen die Bilder auf die Existenz und die Geschichtlichkeit ihrer eigenen Familien in der konkreten Landschaft des ehemaligen Ostpreußens. Fotografien „symbolisieren unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Erinnerung an die Welt.“¹⁴³ Durch diese inhärenten familiären Spuren wird die Kontinuität der eigenen Siedlungsgeschichte in der Oblast manifestiert und legitimiert. Frau Dimitrijewa gehört die Zukunft der Region, doch daneben hat sie eine individuelle und vor allem eine kollektive, familiäre Vergangenheit. Hier ist für sie Heimat. Anders als die Moissejewitschs zu Beginn spricht sie kein Deutsch, zumindest nicht vor der Kamera. Sie steht damit für den Wandel des Raumes, für einen endgültigen Abbruch der deutschen Kultur.

Diese Empfindung untermauert KALTE HEIMAT insbesondere durch Bilder, die als stumme Zeugen ohne weitere Erläuterungen gezeigt werden. Zerfallene evangelische Kirchen, trostlose Straßen, Skelette und Ruinen vormals deutscher Geschäfte:¹⁴⁴ Eine Vielzahl solcher Einstellungen wird verarbeitet. Einige dürften bei Zuschauern, die die Region aus eigener Erfahrung kennen, Erinnerungen und Emotionen wachrufen, vor allem aus der Kindheit. Besonders Wehmut und Melancholie, gegebenenfalls sogar Trauer und Wut. Denn die deutsche Geschichte Ostpreußens sei, wie Koepp festhält, nach 700 Jahren endgültig vorbei (18:43-20:51). Eine Faktizität, die sich in dem Umgang mit den deutschen kulturellen Errungenschaften widerspiegelt. Jedoch: Ein widersprüchliches Beispiel ist der Umgang mit dem Königsberger Dom (Russisch: Königsbergskij sobor).

Ebenso wie Rauschen wird Königsberg, das heutige Kaliningrad, nur indirekt erwähnt. Dass der während seiner Restaurierung gezeigte sakrale Bau der Dom ist, der weit über die Region

¹⁴³ Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München³ 2006, S. 11.

¹⁴⁴ Zu erkennen an den – zumeist stark verblassten – deutschsprachigen Inschriften.

hinaus als Grabstätte des Philosophen Immanuel Kant bekannt sein dürfte, wird nicht näher erläutert (21:08-24:13). Einzig die Frontfassade und die indirekte Erwähnung, in welcher Stadt man sich gerade befinde, verweisen darauf. Demzufolge ist an dieser Stelle ebenfalls ein gewisses Maß an Hintergrundinformationen notwendig, um die Szene deuten zu können. Dabei ist der Dom sicherlich ein Ort, den man unumwunden als wichtiges Monument der deutschen Kultur auffassen kann. Das weithin in Trümmern liegende Innere des Gebäudes erlaubt ebenfalls keine Identifizierung, dafür lässt sich die Restaurierung beobachten. Dass der Dom wieder in das öffentliche Bewusstsein Königsbergs rückte und er heute beispielsweise als Gotteshaus, Konzertsaal und Kant-Museum benutzt wird, zeigt, dass die Aneignung des deutschen Erbes teilweise transkulturell verläuft – grundsätzlich strebt die dominierende Kultur eine Nivellierung der anderen an.¹⁴⁵ Dennoch: Es wird ein Weg suggeriert; vom historischen Ostpreußen nach Kaliningrad, von der Vergangenheit zur Gegenwart.

Nachfolgend trifft Koepp auf Frau Kessler, eine Heimwehtouristin (24:56-34:14). 1927 nahe der Memel geboren, besuche sie zum wiederholten Male ihr Elternhaus; sie habe sich nun „mit dem Gedanken abgefunden“, dass dieses Haus nicht mehr ihrer Familie gehöre. Doch dies sei ein Prozess, die ersten Jahre der Besuche seien dagegen sehr schwer gewesen. Mit dieser Aussage steht sie für viele Heimwehtouristen, die den Verlust ihres Familienhauses zu beklagen haben, die Gebäude aber weiterhin samt den neuen Bewohnern besuchen können. Als die jungen Familienmitglieder des Hauses mit einem Traktor vorgefahren kommen, erklärt Frau Kessler den anfänglich Irritierten auf Russisch¹⁴⁶ die Situation: Sie sei schon mehrfach mit ihren „Landsmännern“ hier gewesen. Sie nimmt die Situation, die durchaus schmerzvoll sein kann, mit Humor. Dieser konkrete Ort, nun von anderen bewohnt, spielt in ihrer Identität weiterhin eine herausragende Rolle. „Vielleicht ist dies der höchste Grad der Liebe: zu lieben, ohne zu besitzen.“¹⁴⁷ Frau Kessler versucht diesen Punkt zu erreichen, ein langer, teils schmerzhafter Prozess. Die regelmäßigen Besuche scheinen der Versuch einer Aufarbeitung der schwerwiegenden Vergangenheit und der Gewöhnung an eine auf Versöhnung ausgerichtete Gegenwart zu sein. Revisionistische Tendenzen weisen ihre Aussagen nicht auf, Politisches wird ausgeklammert. Zudem ist sie sich der Internationalität der Region bewusst – auch aus historischer

¹⁴⁵ Martin Sarr: Wem gehört das kollektive Gedächtnis? Ein sozialphilosophischer Ausblick auf Kultur, Multikulturalismus und Erinnerung, in: Gerald Echterhoff / Martin Saar (Hgg.): Kontexte und Kulturen des Erinnerens. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 273.

¹⁴⁶ Aufgrund des geschichtlichen Hintergrund sowohl der Region wie auch der Menschen, wird vom Russischen ausgegangen. Diese Einschätzung wird durchgehend beibehalten.

¹⁴⁷ Marion Dönhoff: Kindheit in Ostpreußen. Berlin 1988, S. 221.

Perspektiv. Rein deutsche Familien, gibt sie zu verstehen, habe es hier wenige gegeben; die meisten seien „so nach litauischer Art“ gewesen.

Daraufhin besucht Frau Kessler und das Filmteam Familie Olgena. Die Eltern der Frau seien Wolgadeutsche¹⁴⁸ gewesen und 1941 nach Sibirien verschleppt worden. Vor ein paar Jahren dann sei sie in die Oblast gezogen. Stellvertretend steht sie damit für andere Gruppen, die der Wolgadeutschen und anderer in der Sowjetunion Verschleppten. Sie spricht Deutsch mit einem starken russischen Akzent, womit sie für den schleichenden Verlust der Muttersprache und das Unterbrechen der Weitergabe von deutschen Traditionen steht. Die Schicksale der Wolgadeutschen unterscheiden sich stark von denen, die nach 1945 in einem der beiden deutschen Staaten sich eine neue Heimat suchen mussten. Sibirien, das im Film regelmäßig als nebulöse Drohkulisse eines Ortes staatlicher Willkür und Lebensfeindlichkeit aufgegriffen wird, als figurativer Raum der erzwungenen Entwurzelung und der Negation des Heimatgefühls¹⁴⁹, bekommt hier eine graduelle Kontur und Geschichte. Beide Frauen eint der Bezug zum konkreten Raum; Frau Olgena scheint nicht unweit des Geburtshauses von Frau Kessler zu wohnen. Beide sind sie zudem Vertriebene, wenn auch aus verschiedenen Regionen und mit unterschiedlichen seit dem Zweiten Weltkrieg gemachten Erfahrungen. Der Aspekt der Vertreibung wird damit aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet.

Neben dem Interesse zu erfahren, wie die Heimat sich entwickelt hat, ist die Aussöhnung mit der eigenen Vergangenheit und dem erlittenen Verlust eine Motivation vieler Heimwehtouristen. Dazu gehört, an den Ort der Kindheit zurückzukehren, Erinnerungen aufzufrischen und bei Möglichkeit auszutauschen. Sprache ist allgemein ein wesentlicher Bestandteil der eigenen Identität. Sie symbolisiert eine geistige und häufig auch eine regionale Heimat und kann als „metaphorischer Ort“¹⁵⁰ den konkreten Raum zumindest teilweise ersetzen.¹⁵¹ Auffällig ist in Frau Kesslers Fall der Fokus auf landwirtschaftliche Erlebnisse, auf Prozesse, die ehemals zumeist körperlich anstrengender als heute waren. Diese Tätigkeiten haben ein „äußerst inniges Verhältnis zu Geist und Innerlichkeit, Identität und Erinnerung.“¹⁵² Mittels der Visualisierung von haptischen Erfahrungen wird der Erinnerungsprozess intensiviert, was sich wiederum auf den Prozess der Identitätsentwicklung auswirkt. Wiederholt zeigt KALTE HEIMAT

¹⁴⁸ Deutsche Siedler, die vor allem im 18. Jahrhundert zur Kolonisation des Landes in das Zarenreich kamen. Im Zuge des Einmarsches der deutschen Truppen 1941 wurden die meisten nach Sibirien verschleppt. Vgl: Michael Schippan / Sonja Striegnitz: Wolgadeutsche. Geschichte und Gegenwart. Berlin 1992.

¹⁴⁹ Eine prägnante Szene findet sich beim Besuch Frau Olgenas bei Frau Federowna (01:05:55-01:06:20).

¹⁵⁰ Petraitis 2018: 68.

¹⁵¹ Dies trifft vor allem auf Sprecher von Dialekten und Minderheitensprachen zu.

¹⁵² Matthias Wittmann: You can't put Your Arms around Memory. Filmische Gesten der Erinnerung, in: Ute Holl / Matthias Wittmann (Hgg.): Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung. Zürich/Berlin 2014, S. 71.

deshalb Menschen bei ihren ritualisierten Handlungen – die lokale Bevölkerung wie auch Heimwehtouristen. Allen voran bei der Zubereitung von Speisen.¹⁵³

So beobachtet die Kamera detailliert, wie Frau Makarowa, die ihrerseits vor zwei Jahren aus Kasachstan in die Oblast gekommen sei, kasachisches Fladenbrot backt (02:05:28-02:11:04). Ihr Deutsch ist sehr gebrochen, beim Backen selbst wechselt sie primär in das Russische – wohl auch, da der Prozess des Backens und die Sprache miteinander verknüpft sind. Als kürzlich Zugezogene mit einem kulturellen deutschen Hintergrund steht sie, ebenso wie Frau Olga, für eine Übergangsphase, die teilweise auf die deutsche Vergangenheit der Region referiert und besonders die nach Zentral- und Ostasien Verschleppten in das ehemalige Ostpreußen bringt. Doch dies ist nur ein Strohfeuer, die Weitergabe der deutschen Sprache und der Traditionen an die Kinder ist sehr unwahrscheinlich. Beim zweiten Besuch spricht die Familie beispielsweise nur Russisch untereinander (01:37:13-01:41:55).

Ein, in Bezug auf die Küche, wirklichen Verweis auf die deutsche Vergangenheit erbringt Frau Wischnauskienen, die traditionelle lokale Speisen kocht: Königsberger Klopse und einen Kuchen (01:15:51-01:26:16). Währenddessen erzählt sie die Geschichte ihrer gescheiterten Evakuierung, des Bleibens in der Region und ihrer Heirat mit einem Litauer 1948. Deutsch sei trotzdem ihre stärkste Sprache. Über die Sprache und über das Kochen bewahrt sie demnach Aspekte ihrer deutschen Identität auf. Sie kennt diese Speisen wohlmöglich seit ihrer Kindheit. Bei den Zuschauern dieser Szene, die ebenso mit Königsberger Klopfen aufgewachsen sind, wird somit ein Erinnerungsprozess initiiert, der aber keine räumliche Verankerung benötigt: Kochen bezeugt das Vorhandensein einer kulturellen Heimat, unabhängig vom Ort der Küche, und verfügt demgemäß über identitäre Relationen.

Ein weiteres Beispiel ist Frau Federowna: Sie sei im Memelland geboren worden und wohne nun schon seit 45 Jahren in dem Haus in Heinrichswalde (Russisch: Slawsk) (01:03:44-01:11:34). Das Leben hier sei hart und entbehrungsreich, man müsse einiges aushalten können, weshalb Alkohol für viele das naheliegende Schmiermittel sei. Beim dritten Besuch singt sie zwei Volkslieder; eins behandelt die Memel, eins ist ein Liebeslied über einen Roma. Dabei trägt sie eine Kette aus Bernstein, einem Symbol Ostpreußens (02:11:14-02:16:35). Da Frau Olga – die in der ersten Szene ebenso eine Kette aus Bernstein trägt – beide Male bei ihr ist, deuten diese Szenen hier ein Gemeinschaftsgefühl an, das über Kultur vermittelt wird, über Sprache und Traditionen. Emblematisch betrachtet: Es ist die alte, aussterbende Bevölkerung, die noch Deutsch spricht. Mit ihnen wird auch die Sprache endgültig aus dem Raum verschwunden sein werden, doch noch ist sie gegenwärtig, hat die Unterdrückung hinter dem Eisernen Vorhangs überstanden.

¹⁵³ Koepps Methodik sieht das Herbeirufen solcher Momente explizit vor, da der Einfluss der Kamera dadurch in einem gewissen Maße relativiert wird. Vgl.: Stanjek 2012 (2): 35ff.

Die Solidarität unter den Deutschsprachigen, sie scheint besonders nach 1945 nötig gewesen zu sein, wenn man die Grausamkeiten vernimmt, von denen Herr Kalasch im Rahmen zweier Interviews erzählt (01:44:02-01:51:10 // 02:13:56-02:16:34). Das Leid sei von den Deutschen und von den Sowjets ausgegangen, so beschreibt er unter anderem eine Massenexekution an ukrainischen Juden (das Ehepaar Kalasch komme aus Wolhynien, heute ein Teil der Ukraine, und sei erst nach 1945 in die Oblast Kaliningrad gekommen). Die Kamera filmt diese Einstellung aus einer sehr nahen Perspektive, dies verstärkt die Beklemmung. Nach 1945 sei man dem Willen der Sowjets ohnmächtig ausgeliefert gewesen, viele wurden nach Sibirien verschleppt, erst nach Stalins Tod 1953 sei die Situation besser geworden.

Frau Wischnauskienen, Frau Federowna und das Ehepaar Kalasch stehen demzufolge für die sehr kleine Kontinuität der deutschen Besiedlung nach 1945, für das Ausharren einer kleinen kulturellen deutschen Insel. Der Zweite Weltkrieg in Europa ging unzweifelhaft von deutschem Boden aus. Die territorialen Folgen zu akzeptieren, auch wenn man sich persönlich nicht schuldig gemacht hatte, ist etwas, gegen das sich nicht unerhebliche Teile der Vertriebenen vehement wehrten. Gerade deswegen regen solche Szenen, die den historischen Prozess erneut artikulieren, den Diskurs an. Die Dagebliebenen äußern dabei keinerlei revisionistische Gedanken, sie haben die Situation akzeptiert und ihr Leben unter gänzlich neuen Bedingungen weitergelebt. Anders als viele Vertriebene konnten – und mussten – sie sich mit den veränderten Gegebenheiten vor Ort abfinden. Sie laden damit dazu ein, die eigenen Positionen und Meinungen gegebenenfalls zu hinterfragen.

Bekanntlich schreiben Sieger die Geschichte, weshalb die Jugend Russisch spricht. Allgemein zeigt KALTE HEIMAT häufig Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene, befasst sich mit ihrem Leben und ihren Einstellungen zur Region. So besucht Koepp in einer Kirchenruine spielende Kinder, die Münzen und andere vermeintliche Wertgegenstände suchen, um sie später an die Touristen zu verkaufen (55:09-01:02:48). Ihre Familien kämen aus zahlreichen Ländern; die Großmutter eines Jungen, Roman, sei 1946 „auf Anwerbung“ in die Oblast gekommen, er selbst fühle sich hier zuhause – „Heimat ist Heimat.“ Später dann findet er eine Grabplatte aus dem 16. Jahrhundert (02:22:06-02:23:53); eine sinnbildliche Verbindung zwischen den Jahrhunderten wird damit imaginiert. Unterdessen erwähnt er, dass er sich über seine Zukunft noch keine Gedanken gemacht habe, es stehe ja noch alles vor ihm.

Dass das Geschäft mit dem Verkauf von Artefakten an deutsche Heimwehtouristen ein rentables ist, bestätigen die Geschwister Jekaterina und Anastasija (02:01:37- 02:04:35). Generell ließe es sich gut hier leben, auch wenn die Einnahmen dieses Jahr nicht so ergiebig gewesen seien. Dafür verbringe man viel Zeit an und in der Memel – wenn auch nicht mehr im litauischen Teil, nachdem Litauen eine unabhängige Republik wurde. Die unterschiedlichen Pfade der

Entwicklung, die Russland und Litauen einschlagen, wird an dieser Stelle erstmals erwähnt, aber Unterschiede noch keine hervorgehoben. Jekaterina spricht zudem einen deutschen Reim auf, doch ist wahrscheinlich Russisch ihre Muttersprache. Zahlreiche weitere Kinder beobachten das Interview währenddessen aus nächster Nähe.

Verknüpft wird der demographische Wandel der Oblast, das Entstehen einer zunehmend internationalen Bevölkerung, durch die Erwähnung und visuelle Präsentation von Störchen, dem Tier, das im Volksmythos die Kinder bringt. Generell werden Vögel regelmäßig gezeigt, wobei speziell die Quantität der Weißstörche auffällt. Metaphorisch stehen die Störche für ebendiese Veränderung der Bevölkerung und das Heranwachsen einer neuen Jugend ohne räumlich verknüpfte Vergangenheit, die die Landschaft trotzdem „Heimat“ nennt. Vor allen Dingen, da sie wiederholt geradezu dialektisch zu den architektonischen Überresten der deutschen Besiedlung montiert sind. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden so miteinander in Bezug zu dem konkreten Raum gesetzt. Die neue Bevölkerung baut teilweise auf dem Übriggebliebenen der früheren auf; vereinnahmt es für sich, wie es beispielsweise mit dem Königsberger Dom geschieht. Dies erfolgt durch die Jugend jedoch spielerisch und ohne einen Anschein von Anmaßung oder Verachtung.

In Tilsit (Russisch: Sowetsk) verfolgt Volker Koepp ein Ritual, das in besonderem Maße geschichtlich verankert ist, nämlich die Siegesfeier zum 8. Mai. Massen säumen die Straßen und zahlreiche Veteranen lassen sich öffentlich feiern. Dort trifft er auf Frau Prinzen, die schon mehrfach wieder in ihrer Heimatstadt gewesen sei (01:26:28-01:32:18). Regelmäßig auch mit Angehörigen, um ihnen ihre Herkunft näher zu bringen. Das Gefühl an dem Tag sei zwar „zwiespältig“, aber den Leuten hier sei die Region jetzt ja gleichfalls Heimat. Dass sie ihr eigenes „Vaterland“ ebenso lieben, sei folgerichtig. Ihre Heimat sei heute jedoch in Deutschland – „das erste Mal kam ich in die Vergangenheit, und jetzt, jetzt komme ich nicht mehr in die Vergangenheit, jetzt komme ich in die Gegenwart.“

Vordem habe die Familie eine Wäscherei besessen, die sie anschließend gemeinsam besuchen. Die Arbeiter dort scheinen sie zu erkennen, begrüßen sie herzlich. Sie hilft anschließend ein wenig mit; kamerawirksam, aber auch, um einen haptischen Zugang zur eigenen Vergangenheit aufzubauen. Daraufhin besichtigen sie ihr ehemaliges Wohnhaus, wo sie von ihren damaligen Hausangestellten redet. Es wird deutlich, dass sie aus einer wohlhabenden Familie zu stammen scheint und durch die Vertreibung ihre Existenzgrundlage vollständig verloren haben könnte, mindestens aber Teile ihres Selbstverständnisses. Heute jedoch bestehe ein freundschaftliches Verhältnis zu den neuen Besitzern, weshalb sie seit der Wende gerne wieder zurückkomme. Hass habe es früher auf beiden Seiten gegeben. Doch in der Gegenwart gehe es

darum, aufeinander zuzugehen und eine respektvolle Basis des Miteinander zu etablieren. Sie spricht sich demnach eindeutig für eine Versöhnung aus.

Dazu gehört, dem Gegenüber Akzeptanz und Offenheit entgegenzubringen. Mit der Integration von Personen wie Frau Kessler und Frau Prinzen versucht KALTE HEIMAT, Verständnis und Vergebung zu vermitteln. Sweta, eine junge Ukrainerin, bringt es auf den Punkt (47:58-54:45): Die Frage nach der Nationalität spiele für die „kleinen Leute“ keine Rolle, sie werde nur „von denen hochgespielt, die davon profitieren.“ Diese Einstellung, dass das nationale Selbstverständnis für das Individuum immer in den Hintergrund rückt und vielmehr die Leistung der eigenen Hände, die Devise „leben, und leben lassen“, sowie die Fokussierung auf das suprakulturelle Miteinander im Kleinen im Mittelpunkt stehen, dringt mehrfach hervor. Damit artikuliert der Film eine humanistische Aussage, die sich von deterministischen Positionen der Herkunft, der Nationalität befreit. Zugleich bestätigt es Koepps humanistischen Anspruch, das Politische in den Hintergrund zu rücken und den Fokus auf die Menschen an sich, ihre Alltäglichkeit, zu richten.

Zum Ende hin trifft das Filmteam erneut Heimwehtouristen, zwei Herren mittleren Alters (02:19:30-02:22:05). Sie besuchen ihr Geburtshaus und beschreiben die frühere Aufteilung der Räume. Die Bewohnerin des Hauses steht derweil im Türrahmen. Sie meint, dass sie nicht schlecht über die Deutschen denke, „die Bonzen dort oben“ seien das Problem. Die Brüder bedanken sich herzlich für die Gastfreundschaft, meinen aber, das Haus nicht zurückhaben zu wollen – sie hätten dort eh nur zur Miete gewohnt, es sei nie ihres gewesen. In der nächsten, symbolischen Einstellung sieht man sie – mit dem Rücken zur Kamera, eine Straße entlanggehend mehrfach auf die Häuser und Orte verweisend – ihre Erinnerungen kommunikativ austauschend. Hier wird der „Abschied von Ostpreußen“ figurativ umgesetzt, ohne Schmerz, aber keineswegs gleichgültig. Eine distanzierte Verbundenheit, ein Interesse an der persönlichen wie familiären Vergangenheit, vielleicht auch an der Gegenwart der Region und ihrer Bewohner, bleibt.

Der Film endet mit dem Portrait von sechs Kindern, sie stehen auf einer Brücke (02:30:38-02:30:55). Der Film verweist somit erneut in die Zukunft: Die Jugend kennt die Geschichte der Region nicht aus eigener Erfahrung und zeigt unvoreingenommene Neugier und Offenheit gegenüber dem Anderen. Damit sollen sie in der Lage sein – und das will Koepp mit dieser Szene emblematisch zeigen – Brücken zwischen den einzelnen Kollektividentitäten zu bauen. Sie sollen, eventuell unter Berücksichtigung des deutschen Erbes, sich ihre Oblast Kaliningrad, ihren Teil des ehemaligen Ostpreußens, selbst aneignen können. Der Einsatz von visuellen und sprachlichen Metaphern zieht sich dabei stringent durch das gesamte Werk, beispielsweise die Störche oder das Sandkorn. Sie erfordern stellenweise die Fähigkeit, sie richtig deuten zu können, doch können sie gleichsam unterbewusst wirken.

Diese Bild von einer Region im Wandel zeigt sich häufiger. Es scheint ein Revival des Deutschen zu geben, dass sich allerdings im Nachhinein als substanzloses Rauschen offenbart. Deutsche Sprache und Kultur werden einzig mit der älteren Bevölkerung verknüpft, ein zukünftiger Fortbestand erscheint mehr als ungewiss. In mehreren Szenen sieht man Dagebliebene oder nach 1945 Zugezogene mit deutscher (Mutter-)Sprache. Doch darunter sind keine jungen Menschen. Die Jugend hat noch keine konkreten Vorstellungen von der Zukunft, sie sind aber ebenso wenig mit der Bürde der Vergangenheit beschlagen und offen gegenüber dem Neuen und Unbekannten. Kontinuität und Wandel bestehen weitgehend parallel.

Die Heimwehtouristen werden gleichfalls regelmäßig angesprochen: Eine nostalgische Empfindung wird überwiegend mittels der Bilder transportiert. Insbesondere das Wiedererkennen von markanten Bauwerken oder Wohnstraßen fungiert hier als wesentlicher Anknüpfungspunkt. Häufig kommt es in solchen Momenten seitens des Rezipienten zu Imaginationsprozessen, in denen die Objekte im Kontext persönlicher Erlebnisse gedacht werden. Dies betrifft „sowohl bildräumliche Aspekte als auch temporale Verhältnisse.“¹⁵⁴ Dadurch erhält das Gesehene einen starken individuellen Bezug, der durchaus wehmütige Empfindungen hervorrufen kann. Frau Kessler und Frau Prinzen sind prägnante Beispiele. Zudem steht das Zeigen von zugewachsenen Ruinen und Grabstätten für einen Abbruch, für ein Ende und das langsame Versinken und allmähliche Vergessen einer nicht mehr regional verankerten Kultur und Identität. Ebenfalls stehen die Gebäude für die Aufforderung, sie zu bewahren oder zumindest auf ihrer Grundlage etwas Neues zu errichten.

Die Aussagen der Interviewten stehen ablehnenden und revisionistischen Empfindungen jedoch konträr gegenüber. Viele bedauern zwar den Verlauf, im Speziellen den architektonischen Zerfall, doch negieren alle, irgendwie geartete Ansprüche zu hegen. Man hat sich mit der Geschichte versöhnt. Dies betrifft die Heimwehtouristen, aber ausdrücklich auch die Deutschsprachigen, die dortgeblieben sind oder neuerdings in die Oblast zogen. Je nach Generation ist der individuelle Bezug zur kulturellen und sprachlichen Herkunft ausgeprägt, allgemein jedoch stark am Abnehmen. Nun konzipiert sich eine neue lokale Bevölkerung mit einer eigenen Geschichte, einer Gegenwart und einer Zukunft, die nicht mehr hermetisch abgeriegelt ist. Dazu gehören vereinzelt Spuren der deutschen Kultur im kollektiven Gedächtnis der Oblast, im Besonderen architektonische, aber vor allem eine Bevölkerung, die für das Neue und Unvoreingenommene steht. Doch auf welchen Punkt diese Entwicklung zusteuert, welche Form einer Identität Kaliningrads sich konzipieren wird, das lässt sich inmitten des Entstehungsprozesses noch nicht absehen.

¹⁵⁴ Von Keitz 2012: 162.

Dass der Königsberger Dom wiedererrichtet wird und die Jugend noch das Beste aus den zahlreichen Ruinen zu machen scheint, untermauert die Lesart, einer gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsphase beizuwohnen. Auffällig ist, dass überproportional viele Deutschsprachige interviewt werden. Dies ist verständlich, KALTE HEIMAT richtet sich vorwiegend an ein deutschsprachiges Publikum. An dieser Stelle gibt die kulturelle Nähe das Interesse vor, ebenso die Entstehungszeit des Films. Koepp scheint sich dezidiert auf die Suche nach dem verbliebenen deutschen Element gemacht zu haben; scheint, diese Phase des Umbruchs und das Phänomen des Heimwehtourismus gezielt abbilden zu wollen, ohne aber das Gesamtbild, d. h. die Gegenwart der frühen 1990er-Jahren, ausblenden zu wollen. Er richtet sich mit seinem Werk also an mehrere idealtypische Rezipientenkreise.

Überwiegend sind Koepps Interviewpartner Frauen, eine Konstante in seinem Œuvre.¹⁵⁵ Dies liegt meistens darin begründet, dass er das Alltägliche aufzeigen will – dies ist häufig die Domäne der Frau und feminin ausgeprägt, was sich an den zahlreichen Szenen in Küchen – keineswegs chauvinistisch gemeint, sondern Zeitpunkt, Demografie und Kultur des Gezeigten bedenkend – darlegen lässt.¹⁵⁶ Stichwort Alltag: Auf die notwendige harte Arbeit in der Region wird mehrfach hingewiesen. Die Leistung, nicht die Herkunft, ist für die Menschen entscheidend für die Bewertung eines anderen.

Über ein halbes Jahrzehnt nach seinem Besuch machte sich Volker Koepp Anfang der 2000er-Jahren erneut Richtung Osten auf. In KURISCHE NEHRUNG (2001) liegt der Fokus seiner filmischen Konfrontation mit dem ehemaligen Ostpreußen auf ebendieser.

KURISCHE NEHRUNG

Die Kurische Nehrung ist eine Landenge, die ein Haff, in dem Falle das Kurische Haff, vom offenen Meer, der Ostsee, trennt. Sie ist in etwa zwei gleich große Hälften zwischen der Russischen Föderation (Süden) und Litauen (Norden) aufgeteilt, wobei der litauische Teil nicht an das Festland anschließt, sodass zwischen den Siedlungen Memel (Litauisch: Klaipėda) und Sandkrug (Litauisch: Smiltynė) das Memeler Tief besteht. An dieser Stelle besteht eine Fährverbindung zwischen beiden Landesteilen.

Gleich zu Beginn des Films wird deutlich, wofür die Nehrung bekannt ist: Ihre großen Wanderdünen und die Allgegenwärtigkeit des Meeres. Einige Aufnahmen von Dünen, dem Meer und dem Himmel, sowie dem Schattenwurf der Wolken, werden montiert, wobei die Einstellungen zeitlich beschleunigt werden (00:02-01:27). Das Heulen des Windes ist unverkennbar. Volker Koepp verfolgt hier zweierlei: Zuerst einmal eine Verortung des Films, eine Darstellung jener

¹⁵⁵ Vgl.: Stanjek 2012 (2): 28.

¹⁵⁶ Vgl.: Domitilla Olivieri: Diasporic proximities: spaces of 'home' in European documentary, in: (=Transnational Cinemas, Volume 7, Nummer 2). 2016, S. 140f.

Landschaft, welcher er sich in diesem Film zuwendet. Außerdem stellt diese Szene durch die in ihr immanente Bewegung die allgemeine Vergänglichkeit symbolisch dar; der wandernde Sand, die dahinziehenden Wolken und die Verwendung des Zeitraffers bezeugen die Anwesenheit der radikalen und unentrinnbaren Zeit. Solche Einstellungen werden den ganzen Film über verwendet. Sie waren zudem bereits in *KALTE HEIMAT* gebräuchlich, womit auf die inhaltliche und formale Nähe der beiden Filme verwiesen wird. Häufig sind die naturräumlichen Aufnahmen als Plansequenzen konzipiert. Dabei werden regelmäßig Schwenks von den Dünen auf das Meer oder das Haff aufgenommen.

Noch am Strand interviewt das Filmteam eine ältere Frau, Renate, geborene Peleikis (01:28-03:34). Sie spricht Deutsch, jedoch mit einem sehr starken slawischen Einschlag. Sie berichtet von ihrer Kindheit, in der sie viele Erdbeeren habe sammeln müssen und viel in den Dünen gespielt habe. Ihre Präsenz zieht sich durch den gesamten Film; als Dagebliebene bezeugt sie die Kontinuität des ehemaligen Ostpreußens. Verstärkt wird ihre Funktion als Signifikant für das Vergangene dadurch, dass sie die deutschen Städte- und Flurnamen verwendet.

Doch bevor Koepf sich Renate detaillierter zuwendet, verliest er eine Meldung der *Geografischen Nachrichten aus der Kurischen Nehrung* aus dem Jahre 1784 (03:35-05:20). Darin heißt es, dass die Nehrung nicht zur Landwirtschaft geeignet und deshalb der Fischfang der wichtigste Erwerbszweig sei. Sie sei 98 Kilometer lang, aber zum Teil nur wenige hundert Meter breit. Dies sei einer der Gründe, warum regelmäßige Sturmfluten zum Teil ganze Dörfer begraben.¹⁵⁷ „Sarmatische Ufer, baltische Völker und Jahrhunderte deutsche Geschichte“ – dies charakterisiere die Nehrung. Kurz rekapituliert er die Entwicklung der vergangenen Dekaden: Die Abtrennung des nördlichen Teils der damaligen deutschen Provinz Ostpreußen nach dem Ersten Weltkrieg an das neu entstandene Litauen; der südliche Teil wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Bestandteil der Oblast Kaliningrad und aufgrund des Status als militärisches Sperrgebiet „für Jahrzehnte unerreichbar.“ Währenddessen fährt das Filmteam durch ein sumpfiges, urwüchsiges Waldgebiet, wobei ihnen ein paar Dutzend Männer begegnen. Ihre Kleidung lässt darauf schließen, dass es Soldaten sind. Die Nehrung ist scheinbar weiterhin Frontgebiet. Gefilmt werde, so Koepf, auf beiden Seiten der heutigen Grenze; in Rossitten (Russisch: Rybatschi) und Nidden (Litauisch: Nida).

Seinen ersten Besuch stattet Koepf einem älteren Mann in Rossitten ab (05:21-10:46). Dieser backt ein bekanntes russisches Gebäck, *khvorost* (auch als Raderkuchen bekannt). Durch die nahe an dem Mann aufnehmende Kamera, die intime Beobachtung der Szenerie, entsteht eine

¹⁵⁷ Die Wanderdünen, die vor allem durch die massive Abholzung bis in das 18. Jahrhundert entstanden waren, taten dies ebenso). Vgl.: Wanda Nimtz-Wendlandt: *Die Nehringer. Volkstum – Brauchtum – Volksglaube auf der Kurischen Nehrung*. Marburg 1986, S. 13ff.

„fast schon banale Menschlichkeit und Lebendigkeit.“¹⁵⁸ Hinzu kommt, dass die Szene nicht ausgeleuchtet ist, zudem summt der Mann häufig und lächelt gelegentlich direkt in die Kamera. Damit wird ein hoher Grad an Authentizität und Spontanität erzeugt; das Interview als persönlich und unverfälscht wahrgenommen. Während er backt, erzählt er aus seinem Leben: Seine Familie sei 1954, kurz vor seiner Geburt, aus Belarus in das Dorf gekommen und habe dieses Haus bekommen – er sagt daher von sich, „ein Einheimischer“ zu sei. Schon früh habe er eine Leidenschaft für den Film entwickelt, weshalb er später auf eine Filmfachschule gegangen sei und nun seit 28 Jahren als Filmvorführer arbeite.

Sowohl die Gardinen wie auch die äußeren Rahmen der Fenster sind aus einem kräftigen Blau; sie referieren auf das Wasser und den Horizont. Die Farbe steht für Harmonie, in ihrer Kombination mit der Weite der Landschaft der Nehrung gleichsam für das Schweifen in der Ferne und ein melancholisches Gefühl der Sehnsucht und der Zufriedenheit. Der Ort wirkt derweil trostlos, man hört Krähen und eine Kuh läuft mutterseelenallein über die Straße. Elche, eines der bekanntesten Tiere der Region, verzieren die Giebel der Dächer.

Später knüpft der Film an die Passion des Mannes an (30:05-34:45): Dieser zeigt das Kino und seinen versierten Umgang mit der Technik. In dem nun gezeigten Film scheint es um eine Arbeiterbrigade zu gehen, die teils ein Lied, eventuell ein Volkslied, singt, teils zuhört; währenddessen sitzt der Mann alleine im Publikum. Hier bezieht sich *KURISCHE NEHRUNG* auf eine nun ebenfalls vergangene Epoche, nämlich die sowjetische Zeit, die, gleichfalls der deutschen Zeit, abgeschlossene Geschichte ist. Diese Periode gehört nun zur vermeintlich abgeschlossenen Vergangenheit des ehemaligen Ostpreußens. *KURISCHE NEHRUNG* referiert dementsprechend nicht nur auf die deutsche Geschichte, sondern inkludiert ebenso willentlich das sowjetische Bewusstsein der Region und die gegenwärtige Melancholie.

Bei einem weiteren Besuch problematisiert der Filmvorführer, dessen Namen nie erwähnt wird, die Kulturlandschaft in der Oblast (57:45-01:00:26). In Königsberg gebe es zwar Kinos mit moderner Technik, doch insgesamt sei die Situation schwierig. Geld sei generell wenig vorhanden, weshalb es für die meisten Menschen einzig um das Überleben gehe. Er werde vom Staat bezahlt; „für Brot und Zucker“ reiche es. Anschließend sinniert er von Träumen, die er nachts habe, sowie von der Liebe und dem Wunsch nach Frieden und Gerechtigkeit – „man wünscht sich ein eigenes, wenn auch nur kleines Glück.“ In einem Türrahmen stehen unterdessen zwei Kinder. Ob sie zur Familie des Mannes gehören, wird nicht erläutert, doch die zeitgleiche Anwesenheit von Kindern und den Überlegungen des älteren Mannes zum Thema „Träume“ lässt beide Aspekte miteinander

¹⁵⁸ Madeline Dahl: Essen als Nebensache. Über die narrativen Funktionen und Vorzüge von Codes aus dem Bereich der Ernährung, in: Daniel Kofahl / Gerrit Fröhlich / Lars Alberth (Hgg.): *Kulinarisches Kino. Interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*. Bielefeld 2013, S. 41.

symbolisch verschmelzen. Es entsteht der Eindruck, als wäre das Träumen von einem besseren Leben ein Prozess, der einzig in die Zukunft verwiese. Nicht mehr die Generation des Mannes, sondern erst die nachfolgende ginge besseren Zeiten entgegen.

Gegen Ende wendet sich der Film ihm erneut zu (01:24:30-01:25:29). Zuerst sieht man ihn einen Vorhang wegziehen, so, als ob die Vorführung sogleich beginnen könnte. Doch ob und was gezeigt wird, das erfährt der Zuschauer nicht. Wenig später sieht man den Vorführer an seinem kleinen Tisch sitzen; er hat ein warmes Getränk vor sich, in welchem er mit einem Löffel rührt. Dabei grinst er stumm in die Kamera. Letzten Endes, trotz seiner von außen betrachteten kargen Lebenssituation – die Enge der Wohnung, die Probleme des Kulturbetriebs, die Tristesse der Region –, scheint er mit seinem Leben zufrieden zu sein und vor allem einen Beruf zu haben, der ihm Erfüllung und Freude bereitet. Die eskapistische Fähigkeit des Films als Medium sowie die affektive Wirkmacht dieser Kunstform; das Potential, Menschen miteinander zu verbinden und ihnen Halt und Struktur im Alltag zu geben – diese Aspekte werden hier hervorgehoben. Dadurch referiert *KURISCHE NEHRUNG* in gewisser Weise auf sich selbst und die (Film-)Kunst im Allgemeinen.

Intensiv setzt sich Koepp mit einer Besonderheit der Region auseinander, für die sie weithin berühmt ist: Die artenreiche Vogelwelt. In Rossitten besteht eine Vogelwarte (11:12-13:47). Diese wurde, wie ein Schild bemerkt, 1956 eröffnet. Daneben hängt eine Tafel der „Vogelwarte Rossitten“ von 1901, der ersten ornithologischen Forschungseinrichtung der Welt. Ein Pionierinstitut im systematischen Beringen von Vögeln, gegründet von Johannes Thienemann – und damit der Vorläufer der heutigen Einrichtung.¹⁵⁹ Architektonisch sind beide Institute nicht identisch, dennoch verweist die Tafel auf den deutschen Pionier, die vollbrachte Forschung und damit auf eine weitgehend ungebrochene, bewusst artikulierte, Kontinuität. An dieser Stelle wird an das ehemalige Ostpreußen erinnert, doch indiziert die Einstellung ebenso Überparteilichkeit, Objektivität und Entnationalisierung der Wissenschaft.

Die akribische Arbeit in der Vogelwarte wird anhand eines gerade gefangenen Vogels gezeigt. In dem Büro hängt eine „Wildkarte rundum das Kurische-Haff“ mit Benennung der hiesigen Flora und Fauna. Die Karte ist sehr kleinteilig und bunt, zahlreiche deutsche Orts- und Flurnamen sind eingezeichnet. In einer Detailaufnahme wird der (Dreh-)Raum zwischen Nidden und Rossitten abgeschwenkt. Dass diese Karte den Bruch ab 1945 überstand und weiterhin in der Vogelwarte hängt, schließt sich an die Bedeutung der Tafel an. Sie ist eine Reminiszenz an die vorangegangenen Forschungen. Des Weiteren stehen die Vögel symbolisch für den Wandel und den unstillen Charakter der Nehrung. Damit erfüllen sie den selben figurativen Zweck, wie es die

¹⁵⁹ Vgl.: Biological Station Rybachy: Outline. Link: http://www.zin.ru/rybachy/index_e.html [zuletzt aufgerufen am: 16.11.2020].

zahlreichen Aufnahmen der Dünen und des Windes tun. Zudem betonen die Szenen in der Vogelwarte – die später erneut aufgesucht wird (01:15:55-01:17:46) – den gegenwärtigen Stellenwert der ornithologischen Forschung auf den russischen Teil der Nehrung. Zugleich verweisen diese Szenen auf die Zukunft der Region, denn ebenso ist jedwede Forschung immerzu darauf ausgelegt, Erkenntnisgewinne zu produzieren, die für zukünftige Generationen relevant sein könnten.

Das andere Ziel des Films ist Nidden. Das Dorf liegt zentral auf der Nehrung und damit nahe der Grenze. Es wurde bereits nach dem Ersten Weltkrieg litauisch. Ebenso wie in Schwarzort (Litauisch: Juodkrantė) begann am Ende des 19. Jahrhunderts die touristische Erschließung der Stadt, die heute weiterhin stark vom Fremdenverkehr lebt.¹⁶⁰ Dies erwähnt auch Koepp in seinem Kommentar, währenddessen fährt er quer durch die Siedlung gen Promenade (17:08-18:10). Unter anderem Wilhelm von Humboldt und Thomas Mann machten in Nidden Urlaub, Mann verbrachte sogar mehrere Sommer vor Ort. Die bereits vor 1945 erfolgte Abtretung des Gebiets begünstigte die lokale deutschsprachige Bevölkerung; viele konnten nach dem Zweiten Weltkrieg „in ihren Heimatorten“ bleiben. Während der langen Plansequenz fallen die vielen in einem kräftigen Blau bemalten Häuser auf. Die Farbe die der Nehrung umgebenden Natur spiegelt sich hier wider.

In Nidden wohnt die eingangs interviewte Renate. Bevor sie Koepp ihr Haus zeigt, besuchen sie gemeinsam einen Friedhof (14:10-17:07). Dort liegen deutsche wie auch litauische Familien, so auch ihre Mutter und ihr Großvater. Sie berichtet von Personen, die dort beerdigt seien, ihren Funktionen und ihrem Verhältnis zueinander. Zudem erinnert sie sich an ihre Mutter, die 1945 gestorben sei, und an andere Ereignisse und Personen aus ihrer Kindheit. Außerdem liest sie einen religiösen Spruch vor, der auf einem Grabstein festgehalten ist. Anhand dieser Szene zeigt sich die Wirkmacht von Friedhöfen für den Erinnerungsprozess: Sie sind Orte, die gezielt für diesen Zweck angelegt werden. Zur Aufrechterhaltung der Erinnerung und zum Betrauern.¹⁶¹ Aleida Assmann verortet den anthropologischen Kern des kulturellen Gedächtnisses daher im Totengedenken.¹⁶² Hier wird sich der Mensch seiner Vergänglichkeit bewusst, ebenso seines Seins in einem Geflecht aus Beziehungen zu anderen Individuen und Kollektiven. Er hat eine Vergangenheit, ist ein geschichtliches Wesen. Dass Renate diesen Ort nun besucht, stößt gemäß der Konzeption des Filmes diese Erinnerungen wieder an: Ihre eigene Position innerhalb ihrer Familie, ihre Erfahrungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg.

¹⁶⁰ Vgl.: Kossert 2010: 56.

¹⁶¹ Darüber hinaus erfüllen Friedhöfe noch eine Vielzahl an weiteren Funktionen, zum Beispiel die prophylaktische Eindämmung von Seuchen.

¹⁶² Vgl.: Assmann 2010: 33.

Zuhause setzt sie den Erinnerungsprozess vom Friedhof fort und erzählt vom Ende des Krieges (18:11-24:59). Mit einem der Kurenkähne sei die Familie aus dem südlichen Teil der Nehrung in Nidden angekommen, doch das Haus der Eltern sei bereits besetzt gewesen. Die Großeltern hätten sich um drei kleine Kinder kümmern müssen. Ebenso seien Renate und ihre Geschwister von litauischen Familien aus der Umgebung versorgt worden, wofür sie jedoch viel hätten arbeiten müssen. Gerade die Arbeitsprozesse erwähnt sie detailliert. Sie habe Litauisch und Russisch gelernt, zuvor sei sie nur mit Deutsch und Nehrungskurisch¹⁶³ aufgewachsen. Die Familie vollzog damit einen Sprachwandel. Die deutsche Sprache habe man zwar teilweise noch in der Schule gelernt, doch sei vor allem die Arbeit wichtig gewesen, weniger die Bildung.

Ebenso berichtet sie davon, in früheren Jahren Krähen gefangen zu haben. Dies ist eine Tradition auf der Nehrung, Krähen gehörten lange Zeit zur lokalen Speisekarte.¹⁶⁴ „So sind wir aufgewachsen und immer hier geblieben“, ihre Geschwister wohnten ebenfalls weiterhin in der Region. Nun sei sie in Rente, wie sie bei einem späteren Treffen an der Hafensperrmauer verrät, doch fege sie weiterhin die Straße, um sich beschäftigen zu können (40:23-48:01). Hier habe sie ihrerzeit in einer Fischfabrik gearbeitet – und ihren Ehemann, Boris, kennengelernt. Daraufhin erfolgt ein Schnitt in das Haus des Ehepaares. Boris trinkt Kaffee, es gibt nun Wickelgamaschen. Dieses Wort sagt sie auf Deutsch, ansonsten unterhalten sie sich auf Russisch. Daraus lässt sich schließen, dass sie dieses Gericht noch aus ihrer Kindheit kennt und das russische Wort eventuell nie erfahren hat. Natürlich kann sie es aber auch verwendet haben, um dem Zuschauer bewusst eine Spur zu legen; dass dieser bei Erwähnung des Namens hört, um was es sich genau handelt.¹⁶⁵ Diese Szene ähnelt jener der Frau Wischnauskienen aus *KALTE HEIMAT*. Beide bereiten traditionelle Gerichte zu, die sie vermutlich seit ihrer Kindheit kennen. Das Essen fungiert als Ausgangspunkt eines Erinnerungsprozesses. Sowohl für den Rezipienten wie für auch Renate selbst. Sie erzählt, während sie isst, von den Entbehrungen früherer Jahre. Dass sie dies nun, Jahrzehnte später, bei einer warmen Mahlzeit, erzählen kann, unterstreicht den Fortschritt, den ihr Leben seitdem erfahren hat. Sie und ihr Ehemann sitzen in einer Küche mit zahlreichen Dekorationsobjekten; Mangel scheint keiner vorzuliegen.

Renate betrachtet sich weiterhin als Deutsche. So freue sie sich, dass vermehrt „unsere Leute kommen“, womit vor allem Touristen gemeint sind. Dies ermögliche ihr, ihre

¹⁶³ Nehrungskurisch ist eine baltische Sprache, die stark vom Deutschen und dem Litauischen geprägt wurde. Bis 1945 war sie auf der Nehrung in erster Linie unter den Familien, die sich der Fischerei verschrieben hatten, geläufig. Heute dagegen ist sie im Grunde ausgestorben. Vgl.: Kossert 2005: 192.

¹⁶⁴ Ebd.: 193.

¹⁶⁵ Trotz umfangreicher Recherche konnten dazu keine näheren Angaben gefunden werden. Optisch scheinen sie Kohlrouladen zu ähneln, was später – auf Russisch – bestätigt wird. Scheinbar ist diese Bezeichnung für die Mahlzeit nach 1945 entweder untergegangen, oder aber nur innerhalb Renates Familie verwendet worden.

Sprachfähigkeiten wieder zu verbessern. Später trifft sie mehrere deutschsprachige Verwandte – Willi, und zwei weitere Frauen (48:39-52:54). Sie sind – so steht kurze Zeit später fest – Heimwehtouristen. Es offenbart sich, dass Renate lange Zeit verschwiegen hatte, Deutsche zu sein und heimlich ein Familiengrab pflegte, was Willi erst Jahre später herausfand. Dies sei aus Angst vor Repressalien geschehen, so Renate. Auf seine Frage, wo denn die Kurenkähne geblieben seien, meint sie, dass man alle zerstört habe. Schwermut kommt in Willi auf, für eine kurze Zeit wird er still, was die Kamera in einer Großaufnahme einfängt. Anschließend betrachten sie alte Familienfotos. Erinnerungen werden ausgetauscht, wobei die Kamera den Fokus auf die Fotos legt. Indexikalisch wird an dieser Stelle auf die Geschichtlichkeit der Betrachter und des Raumes verwiesen. Die Vergangenheit und die jüngsten Entwicklungen des Ortes werden später auf einem Leuchtturm beredet, den Renate und Willi besteigen.

In dieser Szene wird der familiäre Hintergrund Renates deutlich, zudem ihre Rolle als Gewährsperson für die Entwicklung Niddens und der Nehrung. Der Gegensatz zu den Heimwehtouristen zeigt sich in ihrem Wissen über das Lokale und ihrem gebrochenen Deutsch. Doch spricht aus ihr keine Missgunst oder das Gefühl, ein verglichen mit den Geflüchteten und Vertriebenen schlechteres Leben gehabt zu haben. Ihren Erfahrungsschatz, der eng verbunden mit dem Ort ist, teilt sie mit den anderen in einer späteren Szene (01:03:40-01:08:18). Wieder fungieren Fotos als Stützen ihres kollektiven Gedächtnisses: Es wird über alte Häuser und Zulassungsnummern von Kähnen diskutiert, die vom Vater auf den Sohn weitervererbt worden seien; über das Fangen und Essen der Krähen, die man den Badegästen als Delikatessen verkauft habe; über Elche, die sich unter die Kuhherden gemischt hätten, weshalb man sie zuvor habe aussortieren müssen; über die FKK-Kultur, die von den Künstlern nach Nidden gebracht worden sei – „und die Pädagogen haben es fortgeführt.“ Die Kamera filmt am Ende aus der Distanz und schwenkt schließlich weg, dabei wird auch der Ton immer leiser – diskret wird dieser ephemeren Gemeinschaft Zeit und Raum gegeben. Diese vergewissert sich an dieser Stelle ihrer eigenen Herkunft und Identität, sowohl individuell wie auch kollektiv.

Der Einsatz von Fotos verweist zugleich darauf, dass das lokale kommunikative Gedächtnis für Renate abgebrochen ist, denn sie teilt ihre ältesten Erinnerungen mit Heimwehtouristen und nicht mit der örtlichen Bevölkerung. Ob sie mit Boris diese Fotos betrachtet? Der Eindruck entsteht, dass das hier Beredete in naher Zukunft, wenn die persönlichen Erinnerungen der Zeitzeugen verstummt sein werden, nur noch über mediatisierte Formen zugänglich sein wird.¹⁶⁶ In den gezeigten Sequenzen wird einzig Vergangenes beredet; naheliegend bei Heimwehtouristen, die ihre Heimat besuchen, um den persönlichen Stellenwert

¹⁶⁶ Ein Problem, dass zu allen Zeiten und Themenbereichen gültig ist und in der Gegenwart aber speziell im Kontext des Holocausts Beachtung findet.

der Erinnerungen zu betonen und ihnen Raum zu geben. Das Interesse an der Gegenwart der Landschaft steht demgegenüber in der Regel zurück. Willi, der regelmäßig in Nidden zu sein scheint und auch Fragen zu aktuellen Entwicklungen stellt, bildet da eine offenkundige Ausnahme und steht für den Typus der Heimwehtouristen, die ein genuines Interesse an den lokalen Entwicklungen haben.

Über all diese Szenen mit Renate und den Heimwehtouristen hinweg beobachtet man eine graduelle Annäherung: Sie wird zu Beginn von *KURISCHE NEHRUNG* zwar als eine Deutschstämmige vorgestellt und wie sie später erwähnt, sieht sie sich selbst als Deutsche. Doch erschien sie aufgrund ihres Lebensweges zuvorderst als Litauerin, zudem wies sie ihre Identität über viele Jahre zurück. Dennoch: Sie freue sich auf die Wiederkehr deutscher Touristen, in erster Linie solcher, mit denen sie einen Erfahrungs- und Erinnerungsbestand teile. Freudig setzt sie sich mit ihnen zusammen, teilt mit ihnen das Wissen über die Entwicklungen in ihrer Abwesenheit und tut all dies mit einer positiven Einstellung. Vor allem das Aufwachsen in Nidden scheint das kollektive Gedächtnis und die Identität, die sich daran ausrichtet, geprägt zu haben. Die Heimat und ihre Bedeutung für die Weggezogenen wird offenkundig: Willis Trauer um die Kähne, sein Interesse an selbst den neusten städtebaulichen Entwicklungen und seine wohl regelmäßige Wiederkehr sind Anzeichen für eine enge Verwurzelung und dem Wunsch, diese aufrecht zu erhalten. Nostalgie scheint sein vorwiegendes Gefühl zu sein. Revisionismus oder Wut erkennt man nicht, ebenso wenig bei den Frauen, die jedoch deutlich zurückhaltender auftreten. Vielmehr tritt Willi recht humorvoll und auch an den jüngsten Entwicklungen interessiert auf. Vielleicht ist es eine pragmatische Anpassung an die Zeit. In *KURISCHE NEHRUNG* erblickt man einzig ein freudiges Wiedersehen mit der vormaligen Heimat; eine Akzeptanz der Verhältnisse, trotz stellenweise melancholischen Schwelgens in längst vergangenen Zeiten. Damit erfüllen die Heimwehtouristen dieselbe Funktion wie die Frauen Kessler und Prinzen in *KALTE HEIMAT*.

Auch Renate scheint vor Melancholie nicht gefeit zu sein: In einer späteren Szene versucht sie die Tradition des Krähenfangens vorführen zu wollen, dabei ist ihr ein anderer Mann (vielleicht einer ihrer Brüder) behilflich (01:10:22- 01:15:00). Zuletzt habe man dies vor etwa fünfzig Jahren gemacht, demzufolge ist aufgrund der zeitlichen Distanz von einer willentlichen Inszenierung auszugehen. Während sie nun in ihrem Versteck warten, sinnieren sie über die früheren Zeiten. „Die schönen Zeiten kommen nicht mehr zurück“, meint der Mann; „die schönen Zeiten, waren damals“, meint Renate daraufhin. Beide wirken wehmütig. Dass sie erstmals seit mehreren Dekaden wieder bereit sei, auf Krähenjagd zu gehen, zeigt, dass ihre Identität weiterhin mit den Ereignissen und Lebensrealitäten aus ihrer Kindheit verknüpft ist. Im Kontext einer deutschen Identität, aber vor allem im Sinne einer Identität, welche stark mit den kulturellen und naturräumlichen Gegebenheiten der Nehrung in Verbindung steht.

Die hier filmisch gezeigte Tradition des Krähenfangens verdeutlicht die in früheren Jahren übernommenen Elemente ihrer Identität. Speziell ländliche und landwirtschaftlich geprägte Regionen verfügen über zahlreiche lokale Traditionen, die anhand ihrer starken jahreszeitlichen Orientierung charakterisiert werden können. Der Körper als Erinnerungsträger kommt hier zum Tragen: Die eingeübten Handgriffe, das Peitschen des Windes im Gesicht, das zusammengekauerte Warten auf den Ertrag – sie finden Resonanz im Individuum. Dieses filmische Beispiel ist dabei entkoppelt von einer heimwehtouristischen Inanspruchnahme. Einzig die konkrete Verortung in Nidden und das Fangen der Krähen sind Lokalspezifika, die nicht universell sind, doch tradierte Rituale und Verhaltensweisen dürften jedem bekannt sein, sodass das Krähenfangen durchaus als Synonym betrachtet werden kann.

Dass die Vertriebenen, zumindest mittelfristig, nicht unter materieller Not zu leiden hatten, sondern ihr Lebensstandard, insbesondere in der BRD, höher war, beschreibt Renate anhand einer Anekdote aus ihrem Leben: Dem Verbleib des Vaters nach dem Krieg (01:19:45-01:24:29). Dieser sei beim litauischen Militär gewesen und anschließend in US-Kriegsgefangenschaft geraten; genau kann sie die Entwicklung nicht wiedergeben. Zumindest sei er in der BRD geblieben. Erst Jahrzehnte später habe sie davon erfahren und ihn besucht. Ihr sehnlichster Wunsch sei gewesen: All die vollen Läden zu besichtigen, die Vielfalt der Waren zu bestaunen. Mit 48 Jahren habe sie dann von ihrem Vater eine Jacke und ein Paar Sportschuhe bekommen, die sie wie Reliquien behandelt habe. In dieser Szene schildert sie die Ungewissheit vieler Familie nach 1945; die Sorge hinsichtlich der immer noch Eingezogenen, der verstreuten Verwandtschaft. Weitgehend alle waren auf irgendeine Art und Weise persönlich betroffen. Für Unbeteiligte ist das Schicksal vieler Menschen in und nach dem Krieg abstrakt und liegt nur in Form von Statistiken vor. An dieser Stelle zeigt Koepp eine Frau, die einen schweren Schicksalsschlag zu verkraften hat, die allen Grund hätte, wütend oder zumindest tieftraurig zu sein. Doch trotzdem scheint Renate nicht den Mut und die Zuversicht verloren zu haben, stattdessen wirkt sie, als habe sie ihre Biografie akzeptiert und sich mit der Entscheidung des Vaters mindestens arrangiert. Als sie ihre Eltern auf einem Foto erblickt, vernimmt man von ihr keinerlei negative Resonanz, sondern vielmehr neugierige Freude.

Damit entwirft Koepp ein menschen- und lebensbejahendes Bild. Er verneint, wie schon in *KALTE HEIMAT*, revisionistische Tendenzen und präsentiert humanistische Vorbilder. Zudem tritt er für eine verstärkte Kooperation und Verschränkung der europäischen Staaten ein. Erst die Wende und die Möglichkeit des internationalen Austausches erlaubten es, persönliche Verbindungen zwischen den west- und osteuropäischen Regionen und deren Bewohner zu knüpfen beziehungsweise wiederherzustellen. Denn auf das, was passiert, wenn Grenzen hochgezogen werden und die Kommunikation abbricht, verweist eine junge Frau, die Koepp in Nidden trifft

(25:54-29:46). Sie arbeitet seit mehreren Jahren im lokalen Bernsteinmuseum. Sie spricht Deutsch, doch ist dies nicht ihre Muttersprache, sondern Litauisch (Deutsch bietet ihr an dieser Stelle einen Wettbewerbsvorteil, sodass keineswegs darauf geschlossen werden kann, dass viele junge Litauer diese Sprache sprechen).¹⁶⁷ Auf der russischen Seite sei sie seit „drei oder vier Jahren nicht mehr gewesen.“ Es sei traurig, dort zu sein, höre sie, da vieles kaputt sei. Eine Begründung für die divergierenden Tendenzen, die sie indirekt anspricht, gibt sie nicht.

Der Film bestätigt subtil ihre Aussagen: Der südliche Teil der Nehrung erscheint gegenüber dem nördlichen abgehängt zu sein, was zumindest die Präsentation der Dörfer Rossitten und Nidden bezeugt. In Rossitten beispielsweise steht eine ältere Statue scheinbar verwahrlost in einem Tümpel und auch der Hafen erscheint kapitalbedürftig (34:46-36:51). Inwiefern dies mit der umfangreicheren Öffnung Litauens und mit dem kurz darauf stattfindenden Beitritt zur Europäischen Union zusammenhängt, wird dem Zuschauer überlassen herauszufinden. Bilder und Texte Lenins sowie mutmaßlich Auszeichnungen hängen an einer Wand am Hafen. Die Oblast Kaliningrad steht schwereren Zeiten entgegen¹⁶⁸ – so suggeriert der Film.

Zudem scheint auf russischer Seite ein melancholischer Hang bezüglich der sowjetischen Zeiten weit verbreitet zu sein. Das Werk, das der Filmvorführer guckt, weist in dieselbe Richtung. Motivierend ist der Wunsch nach wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Stabilität, die mit der Sowjetunion assoziiert wird. Die untergegangene Weltmacht nimmt demzufolge eine relevante Stelle im kollektiven Gedächtnis des russischen Teils der Nehrung ein; identitär erscheint sie weiterhin von großer Bedeutung zu sein.

Doch nicht alle scheinen diesen Wunsch zurück zu verfolgen, beispielsweise Igor. Er fährt mit seinem Motorrad eine Straße entlang. Später erwähnt er, dass er Fischer sei (36:52-39:42). Dabei trägt er ein T-Shirt des US-Sportbekleidungsherstellers *Nike*. Die Szene steht dialektisch zur vorherigen am Hafen. Sie symbolisiert die freie Marktwirtschaft neben der sozialistischen Nostalgie; das Streben nach Freiheit und nach individuellem Glück. Emblematisch verfolgt Igor seine eigenen Wünsche und Ziele. Mit seiner Freundin Natascha feiert er das neunjährige Jubiläum ihrer Beziehung, zusammen haben sie eine Tochter, Alisja. Ihr Leben, so sagen sie, sei sehr gut. Doch es solle für die nachfolgende Generation noch besser werden, denn Igor meint, dass, wenn er einen Sohn hätte, dieser nie die Fischerei fortsetzen sollte (01:00:44- 01:03:30). Beide, kapitalistische Gegenwart und sozialistische Sehnsucht, scheinen auf der russischen Seite parallel zu bestehen. Dies ist ein Wandel zu KALTE HEIMAT, der dieses Thema ausklammert. Hier dagegen steht dieser Dualismus mit im Zentrum des Films.

¹⁶⁷ Insgesamt gaben 2012 14 Prozent der Litauer an, Deutsch zu sprechen. Vgl.: European Commission: Special Eurobarometer 386. Europeans and their Languages. 2012. S. 21.

¹⁶⁸ Dies dürfte stellenweise mit der Russlandkrise, die 1998/98 stattfand, zusammenhängen.

Das deutsche Erbe auf der russischen Seite wird dagegen weniger behandelt. Abseits der rudimentären Spuren in der Vogelwarte und kurzen Einstellungen von architektonischen Hinterlassenschaften fehlt jedwede Konfrontation damit. Als ob diese Thematik aus dem kollektiven Gedächtnis der Oblast entschwunden ist, oder gar mutwillig vergessen wurde. Der Drehradius des Films ist indessen sehr klein und damit keineswegs repräsentativ. Und dass dieser Teil lange Zeit militärisches Sperrgebiet war, muss immer mitgedacht werden. Dies steht ebenso im Zusammenhang mit der ökonomischen Situation.

Demgegenüber integriert der Film die deutschen Spuren auf der litauischen Seite stärker. Dies geschieht auch außerdiegetisch.¹⁶⁹ Den wohl berühmtesten (Sommer-)Bürger Niddens, Thomas Mann, ehrt man beispielsweise mit einem jährlichen Festival.¹⁷⁰ Generell Bernstein: Die Region ist bekannt für seine reichhaltigen Vorkommen an dem fossilen Harz, dementsprechend bedeutsam ist es auch für Identität der Bewohner. In KALTE HEIMAT trägt Frau Federowna eine Kette aus Bernstein; mittels des Besuchs des Bernsteinmuseums baut KURISCHE NEHRUNG demnach darauf auf. Nebenbei wird mit dem Bernstein auf die Kontinuität mancher naturräumlichen Charakteristika verwiesen. Die Vogelwelt gehört ebenso dazu wie auch die Fischerei. Sie sind lokale Beständigkeiten, die kulturunabhängig fortgeführt werden.

Im Schluss spiegelt sich der Beginn des Filmes (01:25:04-01:26:29): Der Filmvorführer sitzt an seinem kleinen Küchentisch, Renate steht am Meer. Mittels Montage und Kadrage möchte Volker Koepp verdeutlichen, dass nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Leben der beiden Protagonisten aufgezeigt wird. Dass sie nur Teilbereiche der lokalen Realitäten darstellen und nicht verallgemeinernd verstanden werden sollen. Koepp konzipiert beide Seiten der Nehrung dabei sehr unterschiedlich: Die russische Identität definiert sich weiterhin stark über einen Bezug zur sowjetischen Geschichte, während die deutsche Vergangenheit weitgehend ausgeblendet wird. Zumindest in Rossitten ist davon nicht mehr wirklich etwas übriggeblieben.

Dies liegt sicherlich in weiten Teilen an der Zusammensetzung der Bevölkerung nach 1945, die sich vorwiegend aus Umgesiedelten konstituierte, denen der gemeinsame historische und gesellschaftliche Bezugsrahmen fehlte. Einzig die untergegangene Sowjetunion ist heute Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses, zumindest der älteren Bewohner. Nun, in ökonomisch

¹⁶⁹ So bietet das genannte Bernsteinmuseum beispielsweise neben einer detaillierten Website auf Deutsch auch deutschsprachige Führungen an. Vgl.: Bernsteinmuseum-Galerie: Index. Link: <http://www.ambergallery.lt/de/erste-seite/> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020]. Gleichfalls lässt sich die Seite Niddens komplett auf Deutsch lesen. Vgl.: Visit Neringa: Index. Link: <http://visitneringa.com/de> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020].

¹⁷⁰ Die Ausgabe 2020 fiel aufgrund der Corona-Pandemie aus, 2019 war das Motto dagegen passenderweise „Europa der Heimaten.“ Vgl.: Visit Neringa: Das 23. internationale Thomas-Mann-Festival 2019. Link: <http://visitneringa.com/de/information/nachrichten/das-23-internationale-thomas-mann-festival-2019-festivalprogramm> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020].

und sozial schwierigen Zeiten, wird sich wieder auf das Gemeinschaftliche und Stützende des Sozialismus bezogen. Doch an Igor sieht man, dass es gleichzeitig individualistische Tendenzen gibt; den Wunsch nach Aufbruch, zumindest im Kleinen.

Auf litauischer Seite wird die bereits im Deutschen Kaiserreich begonnene touristische Erschließung fortgeführt. Volker Koepp entwirft hier das Bild eines Raumes, der weiterhin deutsche Spuren aufweist und von Heimwehtouristen regelmäßig besucht wird. Eines Raumes, in dem auch die nachfolgende Generation die deutsche Sprache spricht – ohne dabei für die litauische Gesellschaft als Ganzes repräsentativ zu sein. Ein prägnantes Beispiel: Auf Bitten Koepps trägt die Frau im Bernsteinmuseum ihre ersten Sätze noch einmal auf Litauisch vor, auf „dass wir die Sprache mal hören.“ Es ist eine der wenigen litauischen Szenen im gesamten Film.¹⁷¹ Bestehende und vergangene Aspekte der deutschen Kultur, mithin der deutschen (regionalen) Identität, werden demzufolge aufgegriffen und als ein Bestandteil der (litauischen) Seite der Nehrung präsentiert. Doch wird das schleichende Verschwinden dieser Spuren immer mitgedacht und vor allem aus den Worten und Taten Renates und der Heimwehtouristen ersichtlich. Speziell der Friedhof symbolisiert das Verschwinden einer regionalen Kultur.

Es ist aber keineswegs so, dass die litauische Kultur nicht auch betont wird. So säubert Renate bei ihrem vierten Treffen die Handabdrücke bekannter litauischer Sänger, die in die Promenade des Hafens eingelassen sind. Die demografischen Umbrüche sind nach 1945 weniger gravierend gewesen, die lokale Identität erscheint aufgrund des gemeinsamen historischen Hintergrunds gefestigter und mit Bestandteilen aus allen auf der Nehrung siedelnden Kulturkreisen ausgestattet. Renate musste zwar erst noch Russisch und Litauisch lernen, stammt aber von der Nehrung und kannte die lokale Kultur bereits, was sie von den Zugezogenen unterschied – insbesondere auf der russischen Seite. Doch abseits davon treten die Litauer in KURISCHE NEHRUNG hinter die Deutschen zurück. Da dies auf der russischen Seite der Nehrung unter umgekehrten Vorzeichen der Fall ist, lässt sich sagen, dass Dagebliebene/Heimwehtouristen und Zugezogene, über den ganzen Film betrachtet, etwa gleichwertig Raum einnehmen.

Wie in KALTE HEIMAT arbeitet Koepp erneut ohne Texteinblendungen, beispielsweise um Namen oder Orte eindeutig benennen zu können. Anders als im Vorgänger erfährt man die Personennamen oder Drehorte jedoch auch im Abspann nicht. Doch aufgrund der Struktur – Koepp meint zu Beginn, dass nur zwei Gemeinden gefilmt werden würden – lässt sich die Orientierung jeweils schnell wiederfinden. Dies unterscheidet KURISCHE NEHRUNG von seinem Vorgänger: Während sich Koepp in KALTE HEIMAT auf Wanderung begibt, stellt er hier zwei Orte dialektisch zueinander.

¹⁷¹ Zudem einige Erläuterungen der Ornithologen in der Vogelwarte.

Durch seine geografische Einschränkung sind seine Beobachtungen jedoch keineswegs repräsentativ, sondern beziehen sich nur auf einen marginalen Raum des ehemaligen Ostpreußens, der außerdem noch eigene kulturelle Facetten aufweist, die nicht für die vormalige Provinz in Gänze stehen können. Durch diesen Fokus ist der Film kürzer; 88 Minuten gegenüber 152. Auffällig ist, dass nur wenige junge Personen zu sehen sind. Ansonsten knüpft der Film in vielen Aspekten an seinen inoffiziellen Vorgänger an: Erneut wird sich mit verbliebenen Deutschen und Heimwehtouristen getroffen; Essen, Fotos und alltägliche Handlungen initiieren Erinnerungsprozesse oder sind selbst Ausdruck einer kollektiven Identität; die Spezifika der Landschaft werden in langen Einstellungen festgehalten.

Letzten Endes fokussiert Koepp die Gegensätzlichkeiten zweier räumlich nahe beieinanderliegender Orte und erfasst die Grenze als Antwort auf die Frage, warum sich beide Ortschaften so unterschiedlich entwickeln. Dabei greift er in einem geringeren Umfang als in *KALTE HEIMAT* die deutsche Kultur auf; vor allem im Privaten und zu touristischen/ökonomischen Zwecken hat sie zumindest in Litauen die Zeit überstanden und wird touristisch aktiv genutzt. Viele aufgegriffene Facetten des Films sind jedoch recht spezifisch nehrungskurisch, beispielsweise die Kurenkähne, das Fangen von Krähen, die Allgegenwärtigkeit der Dünen. Einzig die regionale Sprache, das Nehrungskurisch, ist aufgrund von Flucht und Vertreibung sowie der Modernisierung des Fischfangs wohl unbestreitbar untergegangen. Diese Facetten stehen damit zwar für das ehemalige Ostpreußen und sind so auch im kollektiven Gedächtnis der Region erhalten geblieben. Doch ist es naheliegend zu sagen, dass Koepp zuvorderst die spezifische Identität der Nehrung zu ergründen versucht. Aufgrund der geografischen Ausdehnung des Drehortes ist dies zwangsläufig der Fall. Demungeachtet bieten sich zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine Abstrahierung auf das historische Ostpreußen als Ganzes, die vor allem bildsprachlich zu finden.

Volker Koepps nächster Film in seiner Ostpreußen-Reihe, *SCHATTENLAND* (2005), behandelt einen Raum weiter südlich, die heute polnische Region Masuren. Sie „gehörte zu der deutsch-slawischen Kontaktzone“¹⁷² – zumindest vor dem Zweiten Weltkrieg.

SCHATTENLAND

Der Name Masuren leitet sich von der südlicher gelegenen Region Masowien ab. Bis in das 18. Jahrhundert hinein wurden gezielt Menschen aus Masowien zur Besiedlung Masurens, auch als „Große Wildnis“ bekannt, angeworben.¹⁷³ Im Jahr 1900 wurden etwa 350.000 Masuren

¹⁷² Andreas Kossert: „Grenzlandpolitik“ und Ostforschung an der Peripherie des Reiches. Das ostpreußische Masuren 1919-1945, in: (=Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Volume 51, Nummer 2). 2003, S. 121.

¹⁷³ Vgl.: Ebd.: 122.

gezählt.¹⁷⁴ Ihre Sprache, das Masurisch, wird von vielen Linguisten als polnischer Dialekt betrachtet, andere sehen darin eine eigene Sprache. Die übrige Bevölkerung sprach dagegen einzig Deutsch. Der Name der Region war inoffiziell; Preußen benannte das Gebiet nicht amtlich, sondern betrachtete es als Teil Ostpreußens. Heute dagegen trägt eine Gebietskörperschaft – die Woiwodschaft Ermland-Masuren – den Namen. Die Grenzen des Kulturraumes sind kaum definiert; einige Ortschaften wie Lyck (Polnisch: Ełk) oder Rastenburg (Polnisch: Kętrzyn) dienen als grobe Gemarkung. Die Masurische Seenplatte gehört jedoch unzweifelhaft dazu.

Mit dieser beginnt auch Volker Koepps Auseinandersetzung mit Masuren: Eine geschwenkte Plansequenz nach der Aufblende erfasst die Weite der Seenplatte; die Sonne scheint aufzugehen (00:20-01:07). Zuerst besucht Koepp eine Burgruine, durch die ein älterer Mann führt (01:08-04:40). Dieser meint, dass der Bau 1308 begonnen und 80 Jahre gedauert habe. Auf diesem Fundament sei später das Schloss Finckenstein errichtet worden. Selbst Napoleon I. habe dort residiert, die Rote Armee habe es dann 1945 geschliffen und niedergebrannt. Dafür lebe er heute auf dem Gelände, in einem Holzhaus. Zu Beginn des Filmes wird bereits ersichtlich, was sich erst am Ende bemessen lässt: Vom deutschen Erbe überdauerten fast nur noch architektonische Überreste die Zeit.

Kurz darauf wird die Fahrt in einem Boot gefilmt, währenddessen erwähnt Koepp ein paar Hintergrundinformationen zur Region (04:55-06:55): Die Rolle des Deutschen Ordens und seine bewusste Ansiedlungspolitik; die Reformation, welche die Bevölkerung übernommen habe und deswegen – konträr zu der überwältigenden Mehrheit der Polen – evangelisch sei; die polnische Verwaltung ab 1945 und die Vertreibung des Gros‘ der Bevölkerung. Insgesamt gingen für Polen nach 1945 180.000 Quadratkilometer im Osten verloren, welche mit 114.000 Quadratkilometer im Westen entschädigt wurden – nur 54 Prozent des Staatsterritoriums blieb deckungsgleich mit dem Zustand vor Beginn des Krieges.¹⁷⁵ Mit den Grenzverschiebungen kam ein Teil (Ost-)Preußens zu Polen, der nie zuvor polnisch verwaltet worden war, auch wenn ein großer Teil der Bewohner neben Deutsch ebenso Masurisch sprach. Doch die religiöse Bindung zum restlichen Preußen überlagerte die sprachliche Gemeinsamkeiten.¹⁷⁶ Das eindeutige Votum für den Verbleib beim Deutschen Reich im Zuge der Volksabstimmung 1920 bezeugte noch wenige Jahre zuvor das

¹⁷⁴ Vgl.: Ebd. Ein nicht unerheblicher Teil zog im 19. und frühen 20. Jahrhundert zudem in das Ruhrgebiet, damals ein Bestandteil Preußens (und später des Deutschen Reiches). Ihre Zahl wird auf mehrere Hunderttausend geschätzt. Vgl.: Dittmar Dahmann u. a. (Hgg.): Schimanski, Kuzorra und andere. Polnische Einwanderer im Ruhrgebiet zwischen Reichsgründung und Zweitem Weltkrieg. Essen 2005.

¹⁷⁵ Vgl.: Thomas Urban: Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert. München 2004, S. 154.

¹⁷⁶ Vgl.: Kossert 2003: 117.

Selbstverständnis der Bevölkerung als Bürger Preußens.¹⁷⁷ Die Bevölkerungsgruppen, die Polnisch sprachen, sich aber kulturell autonom oder gar deutsch fühlten, wurden nach 1945 Autochthone genannt.

Insgesamt erhielten nach dem Zweiten Weltkrieg etwa 1.000.000 ehemalige deutsche Bürger die polnische Staatsbürgerschaft¹⁷⁸, darunter waren auch 65.000 Masuren und die angrenzenden Ermländer.¹⁷⁹ Sie durften erst einmal bleiben, unterlagen aber einem hohen Assimilierungsdruck. Bis 1989 verließen deshalb zahlreiche Spätaussiedler die Volksrepublik, darunter fast alle Masuren.¹⁸⁰ Es galt die Staatsdoktrin einer „ethnischen, sprachlichen und kulturellen Entmischung.“¹⁸¹ Der Krieg hatte diesbezüglich schon erhebliche Vorarbeit geleistet: Ende der 1930er-Jahre waren etwa 36 Prozent der Bevölkerung einer Minderheit zugehörig, darunter viele Juden, Ukrainer und Deutsche. Anfang der 1950er-Jahre waren es hingegen nur noch zwei Prozent.¹⁸² Auch in Masuren und Ermland musste sich die Bevölkerung verifizieren lassen, was teilweise auf erhebliche Ablehnung stieß. Die deutsche Sprache und die Kultur wurden zumeist nur im Untergrund bewahrt¹⁸³, der masurische Dialekt verschwand außerdem zunehmend. Zumindest eigene Schulen und Verbände konnten später gegründet werden.¹⁸⁴ Nach 1989 wanderten erneut zahlreiche Menschen aus, weshalb man heute von einem weitgehenden Abbruch der traditionellen masurischen Kultur sprechen kann.

Angesiedelt wurden nach 1945 Menschen aus den östlichen, ehemals polnischen Gebieten. Einen davon interviewt Koepp (07:44-15:40). Zhuk, der eine Sense bei sich trägt, meint, aus dem Lemberger Gebiet zu kommen (Polnisch: Lwów, Ukrainisch: Lwiw), aus einer historischen Landschaft, die als Galizien bekannt ist. Eine „Säuberung“ sei das gewesen, die sogenannte *Aktion Weichsel*; „barfuß, hungrig, beraubt“ sei er hier, in „Preußen“, angekommen. Aufgrund seiner Erfahrungen spreche er deswegen Ukrainisch, Russisch und Polnisch, „sogar ein paar Sätze Deutsch.“ Gut leben könne er jedoch nicht, dafür müsse man hier weg. Die Politik kümmere sich nicht um Leute wie ihn. Der Arbeiter werde von denen, die „ihre Schnauzen im Futtertrog haben“, am wenigsten gehört. Das Volk interessiere sie nicht, außer ein „starker Mann“ räume auf. Ebenso

¹⁷⁷ Im Abstimmungsgebiet Allenstein (Polnisch: Olsztyn) stimmten knapp 97 Prozent gegen die Abtretung an den neugegründeten Staat Polen. Vgl.: Ebd.: 124.

¹⁷⁸ Vgl.: Włodzimierz Borodziej / Hans Lemberg (Hgg.): „Unsere Heimat ist uns ein fremdes Land geworden ...“ Die Deutschen östlich von Oder und Neiße 1945–1950. Marburg 2000, S. 111.

¹⁷⁹ Vgl.: Ebd.: 549.

¹⁸⁰ Vor allem Schlesier, aber auch Masuren und Kaschuben. Vgl.: Urban 2004: 138.

¹⁸¹ Renata Makarska: Die Ambivalenz der Fremdheit Über den Umgang mit ›alten‹ und ›neuen‹ Minderheiten in Polen nach 1989, in: Gesine Drews-Sylla / Renata Makarska (Hgg.): Neue alte Rassismen? Differenz und Exklusion in Europa nach 1989. Bielefeld 2015, S. 255.

¹⁸² Vgl.: Ebd.: 256.

¹⁸³ Vgl.: Kossert 2010: 200ff.

¹⁸⁴ Vgl.: Makarska 1995: 257f.

wenig habe das Leben jemals jemandem etwas gebracht; jeder kümmere sich nur um sich selbst. Ein mittelalter Mann auf seinem Traktor, mutmaßlich Zhuks Sohn, stimmt in dieses pessimistische Wehklagen ein: Er brauche nur einen Käufer und schon sei er in der Ukraine – warum solle er „diese Erdklumpen durchpflügen?“ Das Problem sei das Relief, es sei für die Landwirtschaft nicht geeignet, weshalb jeder Nebeneinkünfte benötige. Oder sich dem Alkohol hingeebe, was häufig vorkomme. Bereits in *KALTE HEIMAT* und *KURISCHE NEHRUNG* wird das Problem aufgegriffen.

Der jüngere Mann sieht den Ausweg aus seinem Los – anders als Zhuk, der sich mit den Umständen arrangiert zu haben scheint – somit in dem Wegzug, selbst wenn sich die Notwendigkeiten dafür als (zu) hohe Hürde herausstellen. Gleichfalls wird dieser Generationenkonflikt durch den gegenüber der Sense mobileren Traktor symbolisiert. Aufgrund ihrer Lebensgeschichte bieten die beiden Männer für Rezipienten, die selbst Flucht und Vertreibung erlitten haben, ein Identifikationspotenzial: Der Ältere hat ebenso wie die Heimwehtouristen und zahlreiche weitere Menschen den Verlust seiner Heimat erfahren müssen; der Jüngere hat sie zumindest schon besucht und ein positives Verhältnis zu ihr aufgebaut. Sie wirken nicht verbittert oder gar wütend und traurig. Vielmehr scheinen stille Akzeptanz, gepaart mit ein wenig Fatalismus, vorzuherrschen. Beide Männer vertreten vorwiegend ökonomische Gründe als Anlass für ihre Unzufriedenheit; weniger identitäre oder kulturelle Belange, wobei ihre Herkunft das Wunschziel vorgibt. Ingeheim jedoch dürfte das Risiko eines Neuanfangs im Ungewissen als zu hoch eingeschätzt werden.

Der nach 1945 weitgehend homogene Nationalstaat Polen ist allgemein seinen ethnischen Minderheiten gegenüber ambivalent eingestellt.¹⁸⁵ Hierin liegt der größte Unterschied zu den in die deutschen Staaten Vertriebenen. Ihre Integration gelang nach einer gewissen Anlaufzeit in der Regel recht reibungslos, was mit den kulturellen und sprachlichen Gemeinsamkeiten zusammenhing. Speziell die wirtschaftliche Integration erfolgte rasch; insbesondere gegenüber vorwiegend landwirtschaftlich geprägten Regionen Ostpolens verbesserte sich die individuelle Lebenssituation sogar. Hinzu kam in der BRD die Möglichkeit, sich öffentlich zu artikulieren und Positionen offensiv zu vertreten.

In der Volksrepublik Polen dagegen war dies nur sehr eingeschränkt möglich. Den im Rahmen der *Aktion Weichsel* Umgesiedelten war es beispielsweise verboten, in der Öffentlichkeit an ihre verlorene Heimat zu erinnern¹⁸⁶, erst seit der Wende kann sich dem Themenkomplex umfassend gewidmet werden.¹⁸⁷ Die nationalkommunistischen Narrative sind jedoch weiterhin

¹⁸⁵ Vgl.: Makarska 2005: 254.

¹⁸⁶ Vgl.: Kossert 2010: 199.

¹⁸⁷ Vgl.: Dieter Bingen: Nachbarschaft als Partnerschaft: Deutschland und Polen 1991-2011, in: (=Osteuropa, Volume 61, Nummer 5/6). 2011, S. 32f.

wirkmächtig. Im Speziellen gegenüber den vormals deutschen Regionen, wie zum Beispiel Masuren, vorrangig aber hinsichtlich Pommern und Schlesien. Diese wurden – und werden – häufig als „wiedererlangt“ oder „befreit“ betrachtet, da sie im Hochmittelalter, vor der sogenannten Ostsiedlung¹⁸⁸, vorwiegend slawisch geprägt waren.

Am Ende SCHATTENLANDS wird der Betrieb des jüngeren Mannes besucht (01:21:47-01:26:53). In einem humorvollen Ton redet er darüber, dass die Deutschen „also uns armen Polen filmen“ wollen. Er möchte seinen Hof am liebsten an Deutsche verkaufen – „sie sollen nehmen, was ihres war.“ Zudem sinniert er darüber, wie man den Hof daneben touristisch nutzen könnte. Doch eigentlich möchte er ja in die Ukraine, er habe sich „das Ganze angeguckt“, hier ergebe es trotz der eigentlich guten Böden keinen Sinn mehr. Final bekommen seine Ausführungen eine philosophische Note, wenn er meint, dass Erde und Staub das einzige seien, das von einem Menschen übrigbleibe.

Diese Szene macht es schwer, seine Aussagen zu deuten: Einerseits scheint er sich mit dem Gedanken des Wegzugs angefreundet zu haben. Andererseits lässt sich sein schalkhaftes Auftreten ebenfalls als eine Überspitzung interpretieren: Er möchte zwar gerne woanders leben, kann sich aber eigentlich doch mit dem Status Quo abfinden. Dazu passen seine Überlegungen zur touristischen Nutzung des Hofes. Des Weiteren sinniert er über das Thema Flucht und Vertreibung – sowohl der Deutschen als auch der Ukrainer und Polen – recht nonchalant. Für ihn scheint es nicht mehr wirklich von Bedeutung zu sein. Zudem spielt er auf die Möglichkeit für Ausländer an, Grund und Boden in Polen zu erwerben. Der mögliche Ausverkauf des Landes wurde von den Kritikern eines Beitritts moniert. Diese Debatte besaß eine bestimmende Rolle in dem Diskurs bezüglich die EU-Mitgliedschaft.¹⁸⁹

Anschließend besucht Koepp das heruntergekommene Schloss Steinort, das ehemals der Familie Lehndorff gehörte (16:31-19:41). Der letzte Besitzer aus dieser Familie wurde hingerichtet, da er sich am Attentat auf Adolf Hitler am 20.07.1944 beteiligt hatte. Stichwort Hitler: Ein provisorisch wirkendes Holzschild mit deutschen Inschriften wird gezeigt, es verweist unter anderem auf das Feldlager *Mauerwald* des OKH.¹⁹⁰ Viele Institutionen des Dritten Reiches hatten Einrichtungen im ehemaligen Ostpreußen, speziell militärische; auch die *Wolfsschanze* befand sich dort.¹⁹¹

¹⁸⁸ Darunter versteht die Forschung die Ausbreitung deutschsprachiger Siedlung über die östlichen Grenzen des Heiligen Römischen Reiches hinaus. Sie fand vorwiegend im Hochmittelalter statt. Vgl.: Friedrich-Wilhelm Henning: Deutsche Agrargeschichte des Mittelalters 9. bis 15. Jahrhundert. Stuttgart 1994.

¹⁸⁹ Vgl.: Jakob Juchler: Die Akzeptanz der EU-Osterweiterung in den Kandidatenländern, in: (=Osteuropa, Volume 52, Nummer 7). 2002, S. 931.

¹⁹⁰ Oberkommando des Heeres, die höchste Kommandoebene der Wehrmacht.

¹⁹¹ Vgl.: Kossert 2010: 134f

Ebenso wird ein Grabstein für drei im Ersten Weltkrieg gefallene deutsche Soldaten gezeigt. Es wird ersichtlich, dass die Region allein im 20. Jahrhundert stark von Kriegsverheerungen betroffen war. Darauf verweist auch der Kommentar Koepps: Die Region sei gezeichnet von Konflikten und Spannungen, eine „Grenzlandschaft im Schatten der Geschichte“ – eine Anspielung auf den Namen des Films. An der Grenze befindet das Filmteam sich ebenfalls: Die *Pyramide von Rapa* wird aufgesucht, ein Mausoleum der Familie Fahrenheid in der Nähe Angerapps (Polnisch: Rapa; 1938-1945 im Zuge der forcierten Germanisierungspolitik in Kleinangerapp umbenannt).¹⁹² Diese Orte werden jedoch namentlich nicht benannt, sondern vielmehr anekdotisch und unkommentiert aneinandergereiht. Für eine genaue Benennung ist daher Vorwissen oder eine eigene Recherche notwendig.

Auf dem Gelände der früheren Sommerresidenz der Fahrenheids trifft Koepp mehrere Kinder, die dagegen detailliert Auskunft über das Gelände geben können (19:42-23:22). Dieses Wissen scheinen sie auch monetär auszunutzen¹⁹³, um es Interessierten zu erzählen. Damit dürften vor allem Heimwehtouristen und historisch Interessierte gemeint sein. Sie bestätigen Andreas Kosserts Aussage, dass in Polen, anders als in der Oblast Kaliningrad – die übrigens noch keines der Kinder selbst besucht habe – das Bewusstsein für die Vergangenheit und die preußische Identität der Region ausgeprägter seien.¹⁹⁴ Allgemein sei die Erinnerungskultur vielschichtig.¹⁹⁵ Gleichmaßen wie in *KALTE HEIMAT* wird mit dieser Szene gezeigt, dass sich besonders die jüngste Generation mit dem architektonischen Erbe des historischen Ostpreußens auseinandersetzt – als Ort zum Spielen und zur Aufbesserung des Taschengeldes. Und etwas Weiteres wird ersichtlich: Wie zuvor bereits die junge Frau im Bernsteinmuseum Niddens in *KURISCHE NEHRUNG*, so scheint die Jugend in Masuren wenig Ahnung von oder Interesse an dem russischen Teil des ehemaligen Ostpreußens zu haben. Die Entwicklungen Litauens und Polens im Vergleich zur Russischen Föderation scheinen immer stärker zu divergieren.

Zur Geschichte des ehemaligen Ostpreußens gehört die Leidenschaft für Pferde. In Wehlau (Russisch: Snamensk), heute zur Oblast Kaliningrad gehörend, befand sich bis 1914 Europas größter Pferdemarkt.¹⁹⁶ Insbesondere die Geschichte des Trakehners, einer Pferderasse, ist eng mit der Region verknüpft. Diese Kontinuität riss nach 1945 nicht ab, wie ein Mann, Jahrgang 1955, bezeugt (25:06-28:32). Sein Vater sei 1951 nach Masuren gekommen und habe auf dem Gestüt,

¹⁹² Vgl.: Lostplaces: Die Pyramide von Rapa (Kleinangerapp). 22.02.2010. Link: <https://vergessene-orte.blogspot.com/2010/02/die-pyramide-von-rapa-kleinangerapp.html> [zuletzt aufgerufen am: 30.11.2020].

¹⁹³ Sie meinen zudem, dass die Mutter eines der Kinder Gipsmodelle der Pyramide anfertige, um sie an Touristen zu verkaufen.

¹⁹⁴ Vgl.: Kossert 2010: 209f.

¹⁹⁵ Vgl.: Langenbacher 2008: 60.

¹⁹⁶ Vgl.: Kossert 2010: 79f.

auf dem er nun steht, gearbeitet. Der Mann selbst tue dies nun ebenfalls seit 24 Jahren. Sicherlich geschah die Weiterführung vorwiegend aus ökonomischen Gründen, doch ist sie nichtsdestotrotz bis heute ein Teil der masurischen Identität geblieben.

Der identitäre Aspekt trifft ebenso auf die alten Holzhäuser zu, die ein zugezogenes Paar verwaltet (56:27-01:05:13). Sie möchten die Gebäude bewahren und touristisch bewirtschaften. Dabei verknüpfen sie die Vergangenheit und die Kultur der Region gezielt mit der Gegenwart, außerdem forschen sie zur masurischen Bevölkerung. Demzufolge tragen die beiden mit zur lokalen Geschichts- und Erinnerungskultur bei. Anders als die Kinder auf dem Gelände der früheren Sommerresidenz der Fahrenheids haben sie die Möglichkeiten und das Wissen, den Umgang mit der Geschichte strategisch und nachhaltig anzugehen. Sie renovieren die Häuser und richten sie gezielt ein, um sie als museale Orte zu präsentieren. Vor ihrem Umzug sei Masuren dagegen noch „unbekanntes Land“ für die beiden gewesen. Erst allmählich hätten sie die lokale Kultur freigelegt, von dem Zerfall der Einrichtungen seien sie betrübt gewesen. Eines der museal hergerichteten Häuser beispielsweise beherbergt offenbar eine Schule – ein Buch mit dem Titel „Auf deutscher Scholle“ liegt aus, ebenso hängen Poster herum und die Tafel ist mutmaßlich auf Masurisch beschrieben.

Der multiethnische Charakter der Region Masuren steht im Mittelpunkt. Das Projekt richtet sich demgemäß nicht nur an deutsche Interessenten, sondern verfolgt den Anspruch, die Heterogenität des masurischen Raumes aufzuarbeiten. Die vormaligen Bewohner Masurens waren Grenzgänger zwischen den deutschen und polnischen Kulturräumen; ihre ursprüngliche Kollektividentität ist mit beiden dominanten Kulturen verknüpft. Auffällig ist, dass der Mann die Bezeichnung „Altgläubige“ verwendet. Demnach könnte er die Meinung vertreten, dass einzig ihr protestantischer Glaube sie von der heutigen polnischen Mehrheitsbevölkerung trenne. Die Polen stehen demnach in einer linearen Kontinuität zu den Masuren. Sprachliche und kulturelle Unterschiede können damit relativiert und negiert werden.

Später wird eine ältere Frau besucht (01:14:35-01:21:01). Sie sei in der „Mark Brandenburg“ geboren worden und 1965 im Zuge ihrer Beschäftigung als Korrespondentin der *dpa* erstmals nach Polen gekommen. Aufgewachsen sei sie in einer naturräumlich ähnlichen Region, weshalb sie nun seit ihrer Pensionierung 1996 in Masuren wohne. Sie fühle sich beiden Kultur – der polnischen und der deutschen – zugehörig. Ihr Ex-Ehemann sei Pole gewesen. Sie rekapituliert die Geschichte der Region nach 1945. Unter anderem erwähnt sie, dass manche Nachbarn immer noch ein wenig Deutsch sprächen oder der Brauch des Osterhasen – im übrigen Polen ansonsten unbekannt – sich hier teilweise gehalten habe. Diese Rituale lassen sich demzufolge als ein Bestandteil der regionalen Kollektividentität betrachten, welche die nach Masuren Vertriebenen sich angeeignet haben. In ihren Bücherregalen, vor denen sie interviewt

wird, befinden sich zudem zahlreiche Bücher und Zeitschriften, die Ostpreußen thematisieren. Sie scheint sich mit der Region und seiner Geschichte sehr umfangreich auseinandergesetzt zu haben.

Die Frau unterscheidet sich von den anderen Personen in Koepps vorherigen Filmen über das ehemalige Ostpreußen, da sie aufgrund ihres vormaligen Berufs und ihrer offenbar intensiven Beschäftigung mit der Vergangenheit einen höheren Grad an Objektivität besitzt. Dazu trägt ihr nüchterner Redestil bei. Sie ist als Zugezogene nicht im selben Maße emotional betroffen. Vielmehr gibt sie den historischen Verlauf anhand der nüchternen Fakten wieder, weshalb diese Szene nicht als ein Erinnerungsprozess betrachtet werden kann. Ihre masurische Geschichte beginnt erst 1996. Während in *KALTE HEIMAT* und *KURISCHE NEHRUNG* in der Region verbliebene Deutschsprachige aufgesucht werden, fehlt eine solche Person in *SCHATTENLAND*. Um diesen Missetand zu kompensieren, vertraut Koepp auf eine Zugezogene, die sich aufgrund ihrer Biografie als Expertin bezeichnen lässt. Dies erhöht zweifellos die Objektivität des Gesagten, ist jedoch kein Bericht aus erster Hand und bezeugt damit indirekt das Ende der deutschsprachig-masurischen Kultur.

Gleichfalls vermittelt ihr Lebenslauf eine Aussöhnung der deutschen und der polnischen Kultur. Nach der Wende zog sie bewusst nach Polen; ein Schritt, der wenige Jahre zuvor noch weitgehend unmöglich gewesen wäre. Eine Annäherung zwischen den beiden Nationen wurde nun denkbar. Sie symbolisiert die Internationalität Masurens, welche sie ebenfalls durch ihre Erläuterungen bezüglich der regionalen ukrainischen Minderheit bekundet. Diese Menschen, so meint sie, könnten nun wieder in ihre alte Heimat zurückkehren, doch täten sie es in der Regel nicht. Des Weiteren gäbe es nun das „Phänomen“, dass die Menschen „inzwischen sich auch als Masuren fühlen.“ Aus dem Neben- und Miteinander der verschiedenen Sprachen und Kulturen habe sich durchaus eine Art von „Lokalpatriotismus“ entwickelt. Nachfolgend wird der Besuch des Hofes des ukrainischsprachigen Bauern gezeigt. Mit dieser Montage suggeriert Volker Koepp subtil, dass dieser Mann sich ebenfalls schon als Pole beziehungsweise Masure empfinde. Eine Zuschreibung, die sich mit den Aussagen des Landwirts – wie bereits angesprochen – zumindest teilweise decken.

SCHATTENLAND verfügt über die Intention, einen Raum entlang der Umbruchlinien seiner Bevölkerung aufzuzeigen. Die beiden abschließenden Interviews exemplifizieren besonders eindrücklich, dass Masuren für viele Menschen eine relativ „neue“ Region ist. Fast alle im Film gezeigten Personen sind Zugezogene, auch wenn sie zum Teil schon seit Dekaden in der Region leben. Sie repräsentieren den demografischen Wandel der Region. Der Charakter eines kulturellen Schmelztiegels besteht wieder. Lange Zeit bot Masuren primär aus anderen Teilen Europas Vertriebenen einen neuen Lebensraum, wenn auch eher unfreiwillig und oftmals unter Zwang. Nun ziehen die Menschen aus Überzeugung in den südlichen Teil des ehemaligen Ostpreußens.

Dass unter ihnen eine Deutsche ist, lässt sich – vor allem im Kontext von KALTE HEIMAT und KURISCHE NEHRUNG – emblematisch als Überwindung des Vergangenen und als Zeichen der Völkerverständigung betrachten.

In KALTE HEIMAT wird mit Frau Makarowa zwar ebenfalls eine kürzlich Zugezogene mit deutschsprachigem Hintergrund vorgestellt, doch kommt sie aus Zentralasien, womit ihre Entscheidung wahrscheinlich vorwiegend ökonomisch motiviert ist. Für sie bestand während des Kalten Krieges kaum eine Möglichkeit auszuwandern. Überdies scheint mit Frau Makarowa die Weitergabe der deutschen Kultur erloschen. Doch nun, über ein Jahrzehnt nach Beendigung des Ost-West-Konflikts, sind zumindest in Masuren andere Zeiten angebrochen. Selbst für die schon Alteingesessenen fungiert der Raum immer mehr als Heimat. Dabei wird das Erbe des alten Masurens stellenweise bewusst in die kollektive Identität integriert. Exemplarisch steht dafür jenes Paar, das sich um die Erforschung und Bewahrung der Holzhäuser verdient macht und damit das kollektive Gedächtnis der Region ergänzt.

Zusätzlich spielt die EU-Erweiterung, per se mit einer Zunahme der internationalen Ausrichtung Polens konnotiert, eine Rolle, beispielsweise in folgender Szene: Mehrere Männer sind am Eisfischen, wofür das Eis erst eine gewisse Dichte haben müsse (29:53-41:51). Es komme gerade noch genug dabei herum, sodass sie „nicht wie Hunde sterben müssen“ oder man in die Illegalität getrieben werde – zumindest, so der Vorarbeiter, wenn die Frau ebenfalls arbeite. Hinzu komme die „Kormorane-Plage“, sie fräßen den Fisch. Der Beitritt zur EU habe die Situation erst einmal nur noch verschlechtert, auch wenn man zuerst hoffnungsvoll eingestellt gewesen sei. Besserungen gebe es vermutlich, aber nicht mehr unbedingt für sie. Denn der Beruf des Fischers sterbe langsam aus. Zum Teil tragen sie noch militärische Kleidung, außerdem betrachten sie sich selbst als Brigade. Der Vorarbeiter erwähnt zudem, bereits seit 31 Jahren diesen Beruf zu haben.

Sie stehen somit für eine Kontinuität, die seit der Volksrepublik besteht. Ein Überbleibsel einer vergangenen Industrie. Die technische Ausrüstung dürfte teilweise noch aus dem Realsozialismus stammen. Doch scheint dies den Arbeitern wenig auszumachen; das Verhältnis untereinander wirkt vertraut und humorvoll. Sie beklagen ihren schlechten Verdienst, doch scheinen sie nicht wütend oder fatalistisch zu sein. Freilich: Die Anwesenheit einer Kamera, zumal eines ausländischen Filmteams, verändert auch immer das Verhalten der Gefilmten. Doch wirken sie authentisch und nicht verstellt. Sie wurden in einer anderen Zeit sozialisiert. Für den Umbruch, den der Beitritt zur EU mit sich bringt, sind sie nun zu alt.

Die detailliert beobachteten Handlungen dienen in dieser Szene als Initiator eines Reflexionsprozesses. Weniger die Vergangenheit oder persönliche Erinnerungen, sondern die Bewertung der Gegenwart und Mutmaßungen über die Zukunft werden angestoßen. Demnach

zeigt sich, dass die Erzählstruktur von SCHATTENLAND weniger umfangreich auf die Geschichte der Region abzielt, sondern stärker in der Gegenwart der Landschaft verortet ist.

Eine historische Interpretation liefert das nachfolgende Interview mit einem der Fischer, der an der Grenze zur Oblast Kaliningrad wohnt (43:52-47:11): Wie schon in den beiden Vorgängern, so werden auch in SCHATTENLAND vielfach Vögel gefilmt; insbesondere Weißstörche sind regelmäßig zu sehen – auch hier stehen sie für den noch relativ jungen (demografischen und kulturellen) Charakter der Region. Der Mann erläutert die Situation der Störche, die in der Region zahlreich vorhanden seien, wobei der Konflikt im Irak sich auf die Population auswirke. Weniger Paare als früher kehrten zurück.¹⁹⁷ Zurück hätte er auch gerne vergangene Zeiten, denn zumindest das Leben vor Ort sei im Kommunismus besser gewesen. Doch zugleich beklagt er, dass die Russen alles niedergebrannt hätten, selbst die Kirche, weshalb von der Schönheit des Ortes wenig übriggeblieben sei. Außerdem habe man eine Genehmigung gebraucht, um sich hier aufhalten zu dürfen – „[m]an war hier von der Welt abgeschnitten.“ Das Leben sei heute noch hart, man überlebe vielmehr. Nur als Dieb könne man gut leben, wobei er recht auffällig in Richtung Grenze guckt. Diese wird so gefilmt, als begäbe direkt dahinter etwas Undefiniertes, Unheimliches. So wächst unmittelbar nach dem Schlagbaum ein dichter Wald.

Mittels einer intellektuellen Montage stellt Koepp den Szenen mit den Fischern dialektisch eine andere Perspektive entgegen: Drei junge Menschen, ein Paar sowie ein Freund der beiden, werden vorgestellt (48:48-55:51). Man kenne sich aus Warschau, studiere dort, doch kämen sie alle aus verschiedenen Ländern: Irina komme aus dem litauischen Vilnius, ihr Lebensgefährte, Gildas, aus Tours in Frankreich und Marciek aus Pommern, Polen. Sie seien in Masuren, um Urlaub zu machen, was in Polen sehr beliebt sei. Zudem sei die Region weniger kommerzialisiert; das Leben laufe hier generell langsamer ab – „die Uhren anders.“ Man könne in Masuren der urbanen Hektik entgehen. Gilda hoffe zudem, Inspirationen für sein Architektur-Studium zu bekommen. Er möchte die „Verbindung zur Natur und zur Erde aufrechterhalten“, aber trotzdem modern bauen. Sie stehen exemplarisch für die Öffnung Polens und für die Mobilität junger Menschen; für die EU und die Globalisierung.

Sie scheinen viel zu reisen und das rurale Masuren als Ausgleich für ihr ansonsten großstädtisches Leben wahrzunehmen. Da sie nicht vor Ort wohnen, betrachten sie die Region zwangsläufig unter anderen Prämissen als die Einheimischen. Für sie bedeutet Masuren Erholung und Regeneration, weniger Arbeitsplätze und Fortschritt. Marciek meint beispielweise, dass

¹⁹⁷ Dies könnte man symbolisch deuten: Dass nämlich ein weit entfernter Konflikt sich in Zeiten der Globalisierung ebenso auf die lokale Fauna auswirken könne und dass das Individuum diesen Strukturen nahezu ohnmächtig ausgeliefert sei. Ebenso bezeugt die Aussage die Hilflosigkeit der Tierwelt gegenüber dem Menschen, der die Auswirkungen seines Handelns nie allumfassend vorhersagen kann.

Pommern landschaftlich vergleichbar mit Masuren sei, nur gebe es dort bereits McDonald's. Eine Stadt-Land-Dichotomie offenbart sich, zudem wird ein Generationenkonflikt angedeutet. Anders als die Fischer, scheinen die drei unmittelbare Nutznießer der EU-Mitgliedschaft zu sein; der neuen Freiheiten, die eventuell auf dem *Erasmus-Programm* der EU fußen. Strukturprogramme zur Förderung der wirtschaftlichen Wettbewerbsfähigkeit erzielen ihre Wirkungen dagegen teilweise erst Jahre später.

Filmstrukturell fällt auf, dass sich SCHATTENLAND in drei Abschnitte gliedern lässt: Zu Beginn wird ein Blick auf die Geschichte Masurens geworfen, wobei das deutsche (architektonische) Erbe sowie das Leid der Vertreibung – der vormaligen, wie besonders auch der heutigen ukrainischsprachigen Bevölkerung – im Fokus steht. Anders als in KALTE HEIMAT und KURISCHE NEHRUNG wird das Leben der nichtdeutschen Vertriebenen erstmals konkretisiert, auch wenn es in den anderen Filmen bereits indirekt angesprochen wurde. In der Region verbliebene Deutschsprachige kommen demgegenüber nicht vor. Vielleicht waren keine Personen mehr auszumachen, vielleicht wollte sich niemand interviewen lassen.

Daran knüpfen im zweiten Segment die Erzählungen von Menschen an, die sich im Kontext der EU-Erweiterung lesen lassen. Ein Gegensatz zwischen den Generationen wird dabei angedeutet, jedoch nicht durch eine direkte Konfrontation, sondern durch divergierende Aussagen. Im Zentrum dieser Unterredungen steht die Gegenwart; die der Personen und Masurens an sich, auch wenn historische Verweise nicht ausbleiben, doch sind sie gegenüber zeitgenössischen Entwicklungen eher randständig.

Zum Schluss tritt erstmals eine in der Region wohnende Deutsche auf, doch konträr zu den Vorgängerfilmen erzählt sie nicht aus der Perspektive einer Dagebliebenen; beschreibt nicht anhand eigener Erfahrungen ihr Leben in dem historischen Raum nach 1945. Nachgerade entgegengesetzt zur jüngeren historischen Entwicklung ist sie bewusst aus Deutschland gen Osten gezogen. Sie nimmt eine analytische Rolle ein und gibt weitgehend objektiv Auskunft über die Geschichte, über die Entwicklung der Region und langt mit ihren Ausführungen letztendlich in der Gegenwart an. Aufgrund ihres beruflichen Hintergrundes als Journalistin und ihrem privaten Interesse an der Region, lässt sie sich durchaus als Expertin definieren, die einen unvoreingenommenen Blick auf den Sachverhalt werfen kann. Eine Position, die es in den anderen beiden Dokumentarfilmen, in denen einzig Zeitzeugen auftraten, nicht gab. Anders als noch in KALTE HEIMAT und KURISCHE NEHRUNG kommen dieses Mal jedoch auch keine deutschen Heimwehtouristen vor.

Im Allgemeinen nehmen persönliche Erinnerungen gegenüber den Vorgängern eine geringfügigere Rolle in SCHATTENLAND ein. Der Film ist in einem größeren Umfang der Gegenwart verpflichtet, ohne jedoch die Geschichte Masurens vollends auszusparen.

Erinnerungsprozesse treten deshalb nur sporadisch auf, beispielweise bei dem Pferdezüchter. Der deutsche Anteil an der Vergangenheit wird vor allem visuell vermittelt, exemplarisch über das Filmen von verlassenen Gutshöfen oder Grabanlagen. Historische Erlebnisse und Erzählungen aus erster Hand sind dagegen spärlicher vorhanden. Solche aus den Zeiten des ehemaligen Ostpreußens fehlen fast vollständig. Und auch diese Aspekte finden sich schwerpunktmäßig nur zu Beginn des Filmes. Ferner tritt die Bevölkerungsgruppe der Masuren nur randständig hervor, speziell im Kontext der Holzhäuser. Im Mittelpunkt steht die heutige Bevölkerung und ihre aktuelle Lebenssituation. Des Weiteren ist der Film ebenfalls kürzer als *KALTE HEIMAT*; *SCHATTENLAND* ist 88 Minuten lang.

Abseits seiner übergeordneten Struktur und seiner Schwerpunktsetzung ähnelt *SCHATTENLAND* seinen Vorgängern, speziell bezüglich seiner Visualität. Viele Landschaftsaufnahmen werden gezeigt, häufig in einer Panorama-Größe und mittels Plansequenzen. Die meisten Szenen spielen auf dem Land, urbane Orte stehen demgegenüber eindeutig zurück. Wasser spielt eine wesentliche Rolle in Masuren, besonders für den Fischfang, aber auch als Ort der Erholung und für touristische Zwecke. Die Aufnahmen können Erinnerungsbilder initiieren, doch haben sie zugleich einen beliebigen Charakter. Auf Untertitel oder anderweitige Verortungen wird verzichtet. Vorwissen ist praktisch, aber nicht zwangsläufig notwendig, da eine geringe Anzahl markanter und wiedererkennbarer Orte gezeigt wird. Im Abspann wird auf das Nennen der Namen ebenso verzichtet.

SCHATTENLAND verfügt zudem über einen ausgeprägten Reisecharakter; einerseits, da das Filmteam unterschiedlichste Orte aufsucht; andererseits, indem der Film vorgibt, nur einen temporären Ausschnitt der Region darzulegen: Am Ende wird zuerst der Sonnenuntergang vom Wasser aus gefilmt, anschließend fährt das Filmteam eine Brücke entlang und der Abspann setzt ein (01:26:54-01:28:21). Bildsprachlich steht dies oppositär zur Aufblende, es entsteht der Eindruck eines Besuchs, einer zeitlich begrenzten dokumentarfilmischen Konfrontation. So, wie Volker Koepp es in dem Untertitel *SCHATTENLANDS* – „Reise nach Masuren“ – beschreibt.

Anders als in den beiden Vorläufern, wurde dieser Film zu keiner Zeit im russischen Teil gedreht. Die Oblast Kaliningrad ist zwar in der Nähe, doch ist sie nur selten Thema. Zum einen bei den Kindern, die meinen, noch nie dort gewesen zu sein; zum anderen bei dem älteren Mann, der direkt neben der Grenze wohnt und den Russen – verklausuliert – barbarisches Verhalten zuschreibt. Die auseinanderstrebenden Entwicklungen, die Gegensätzlichkeiten, die in *KURISCHE NEHRUNG* stellenweise schon angedeutet werden, manifestieren sich hier. Doch eklatant ist vor allem das Schweigen oder vielmehr das scheinbare Desinteresse. Ein Gefühl von supranationaler Zusammengehörigkeit liegt nicht vor, was allerdings aufgrund der unterschiedlichen politischen Entwicklungen und der komplizierten historischen Beziehungen nachvollziehbar ist. Wären

Heimwehtouristen unter den Interviewten gewesen, so sähe die Situation eventuell anders aus. Das kollektive Gedächtnis, welches in diesem Dokumentarfilm konzipiert wird, ist demzufolge ein recht modernes; eines, das eigentlich erst nach 1945 einsetzt, dabei selektiv Aspekte der Vergangenheit auswählt und nun, in Zeiten der EU, neuen Veränderungen ausgesetzt wird. Identitär ist der Raum durch vielfältige Umbrüche geprägt.

Der russischen Oblast widmet sich Volker Koepp indessen auf seiner nächsten Reise in das historische Ostpreußen. In *HOLUNDERBLÜTE* (2008) fokussiert er wieder einzig die Exklave. Seit seiner ersten filmischen Konfrontation sind etwa anderthalb Dekaden vergangen – das Bild, das sich ihm zeigt, sollte sich folglich gewandelt haben.

HOLUNDERBLÜTE

Mit dem Beginn des Films zitiert Volker Koepp *KALTE HEIMAT*: Mehrere Kinder sind an einem stürmenden Strandabschnitt der Ostsee zu sehen (00:01-02:40). Das Ende von Koepps ersten Dokumentarfilm über das ehemalige Ostpreußen, welcher mit dem Gruppenportrait mehrerer Kinder endete, wird hier aufgegriffen. Die Bilder eines auftauenden Flusses sowie die Fahrt über eine verschneite Straße belegen, dass der Frühling naht und die Flora anfangen wird zu wachsen. Dazu trägt die Schauspielerinnen Fritzi Haberlandt aus dem Off ein Gedicht über Holunder vor.¹⁹⁸ In diesem Gedicht wird die Pflanze mit der Fähigkeit zur Erinnerung assoziiert – „ich kann mich erinnern, ich kann erzählen“, so heißt es dort. Eine mystische Rolle übernimmt der Holunder auch in den antiken Mythologien und im europäischen Volksglauben; er wird unter anderem mit Fruchtbarkeit und einer reichhaltigen Ernte in Verbindung gebracht. Naheliegenderweise wird Holunder in *HOLUNDERBLÜTE* regelmäßig gefilmt – folgerichtig wird er in diesem Dokumentarfilm mit Wachstum konnotiert, doch dies keineswegs ausschließlich.

Das erste Ziel des Films ist Groß Friedrichsdorf (Russisch: Gastellowo) (02:41-04:02). Dieses Mal erwähnt Koepp den Drehort aus dem Off. Das Dorf sei seinerzeit ein bedeutender Marktflecken gewesen, so erzählt er. „Jahrhunderte deutscher Geschichte“ seien mit der Region verknüpft. Mitten im Dorf steht – einem Mahnmal gleich – die Ruine eines Kirchturms. Hier zeigt sich eindeutig: Deutsche Geschichte, jedoch keine Gegenwart. Dieser Film sei, so der Regisseur, darauf ausgerichtet, sich dezidiert mit den Kindern der Landschaft auseinanderzusetzen. Diese seien „bereits in dritter Generation“ hier geboren worden, dementsprechend müsste die Region ihre Heimat sein und sie über eine emotionale Bindung zu dem Raum verfügen. Damit wird die Jugend der Oblast symbolisch mit dem Holunder kontextualisiert. Zugleich wuchsen die Kinder nach der Wende auf und sind folglich nicht mehr im Sozialismus aufgezogen worden. Allgemein wurde jedoch nur eine Minderheit der Bevölkerung in der Oblast geboren: 2017 waren etwa 40

¹⁹⁸ *Mutter Holunder* von Hans Christian Andersen.

Prozent der Kaliningrader Einheimische, die Mehrheit war somit zugezogen, zuvorderst nach der Wende. Russen machten von der Gesamtbevölkerung etwa 80 Prozent aus.¹⁹⁹ Die Oblast wandelt sich dabei zusehends zu einer multikulturellen Region. Frau Makarowa und ihre Kinder, aus Kasachstan zugezogen, nehmen diese Entwicklung in KALTE HEIMAT bereits vorweg.

Der erste Besuch des Films wird Lena und ihrer Familie abgestattet (04:03-12:55). Lena malt Landschaftsbilder, unterdessen redet die jüngere Schwester.²⁰⁰ Sie, Lena, male immer Motive die zur aktuellen Jahreszeit passten, wobei sie tief in ihrer Arbeit versinke. Lena, so scheint es, versucht sich auf diese Weise in andere Räume zu imaginieren und ihrer unmittelbaren Umgebung zu entfliehen. Einen möglichen Grund suggeriert ihre Schwester im weiteren Verlauf des Interviews: Die endemische Verbreitung des Alkoholismus. Am liebsten wollten sie alle weg, „um die betrunkenen Fresse nicht mehr zu sehen.“ Ohne diese „wäre es hier viel schöner“, denn an sich könne man hier gut leben. Die Schule scheint für die Kinder dabei eine wichtige Rolle einzunehmen. Sie wissen, dass Bildung ihnen helfen kann wegzuziehen.

Die gravierenden Probleme, die der Alkohol für die Region mit sich bringt, zeigt sich in einer darauffolgenden Szene (14:30-20:36): Ein kleiner Junge wird beim Schaukeln interviewt. Unterdessen schwenkt die Kamera auf zwei Frauen, die scheinbar betrunken sind. Sie sehen generell aufgedunsen und mitgenommen aus. Eine der Frauen beleidigt die andere als „schreckliches Buchenwald.“ Eine vernünftige Konversation zwischen ihnen kommt nicht zustande. Der Junge meint daraufhin, dass er „weder rauchen noch trinken“ werde. Er zählt auf, wer von seinen Bekannten und Verwandten bereits am Alkoholismus verstorben sei. Allgemein scheinen die Kinder sich der Problematik bewusst zu sein; sie reden sehr offen und direkt über das in Russland allgegenwärtige Problem: Studien ergeben, dass in der Föderation etwa die Hälfte der Tode im erwerbsfähigen Alter auf den Alkoholmissbrauch zurückzuführen sei. Global liegt dieser Wert demgegenüber bei vergleichsweise niedrigen vier Prozent. Im Besonderen in ländlichen Regionen Russlands ist das Leid weitverbreitet.²⁰¹ Damit einher geht ein Absinken der Lebenserwartung: Beispielsweise bei Männern zwischen 1990 und 1994 um 6,03 Jahre, bei Frauen um 5,18.²⁰² Im Sozialismus verbreitete sich das gemeinsame Trinken als Sozialisierungsmaßnahme unter Arbeitern. Ein Ritual, welches nach der Wende beibehalten

¹⁹⁹ Vgl.: Andrey Klemeshev u.a.: Specific Kaliningrad character of the Russian identity, in: (=Bulletin of Geography. Socio-economic Series, Nummer 38). 2017, S. 49f.

²⁰⁰ Lena selbst scheint stumm zu sein, die Kommunikation mit ihrer Schwester erfolgt über Gebärden.

²⁰¹ Das Problem ist weniger die Quantität pro Kopf, denn die ist (offiziell) vergleichbar mit vielen europäischen Staaten. Jedoch sind Ersatzprodukte weit verbreitet, deren Qualität kaum geprüft werden kann. Des Weiteren gibt es die Tradition des exzessiven Trinkens über mehrere Tage hinweg (*zupoi*). Vgl.: Shaun Walker: Can Russia start a Drinking Revolution?, in: (=BMJ: British Medical Journal, Volume 343, Nummer 20-27).2011, S. 396ff.

²⁰² Vgl.: Yuka Minagawa: Gender Differences in Alcohol Choice among Russians, in: (=European Addiction Research, Volume 19, Nummer 2). 2013, S. 82.

wurde.²⁰³ Zusammen mit den ökonomischen und politischen Problemen, welche die Russische Föderation während den 1990er-Jahren erfuhr, entstand daraus eine Krisis, die bis heute bestehen geblieben ist.²⁰⁴

Auch Ljuda, die kurze Zeit später interviewt wird, berichtet über ihr Leben mit einer alkoholkranken Familie (22:26-28:11). Ihre drei jüngeren Brüder seien auch aufgrund der Krankheit im Heim. Von ihren Eltern bekämen diese keinen Besuch, der Schnaps sei ihnen wichtiger. Dabei fängt sie an zu weinen. Am liebsten verliesse sie ihre Eltern und lebte mit ihren Brüdern zusammen. Der Alkoholismus, der in KALTE HEIMAT und SCHATTENLAND nur angedeutet wird, bekommt in HOLUNDERBLÜTE erstmals ein konkretes Gesicht. Mittels der Erzählungen wird die Krankheit für den Zuschauer emotional erfahrbar.

Dem Leiden der Bevölkerung setzt Koepp die lebendige Natur gegenüber (30:32-31:41): Es sei so, „als hole sich die Natur die Gegend zurück.“ Dazu werden symbolhaft Aufnahmen eines auf einer Straße stehenden Pferdes und einiger alter Holzhütte gezeigt. An dieser Stelle wandelt Volker Koepp seinen modus operandi aus den vorherigen Werken jedoch leicht ab: Der Grund für den Niedergang der Region liege unter anderem darin, dass sich nach 1945 nur wenige Bauern in der Oblast angesiedelt hätten. Das Wissen um agrarische Abläufe und den Erhalt der landwirtschaftlichen Infrastruktur sei nur rudimentär vorhanden gewesen. Die sowjetische Armee und die kollektivistischen „Staatsgüter“ hätten ihr Übriges getan. So habe man unter anderem die seit langer Zeit bestehenden Bewässerungssysteme mutwillig verstört. Einst agrarisch genutzte Flächen seien deswegen heute „verkrautet oder versumpft“; Kirchen dem Verfall übergeben worden. An alte Höfe erinnerten nun häufig nur noch Hügel mit Obstbäumen und Holunder.

Volker Koepp entfernt sich damit ein Stück weit von seiner bisherigen, in den Vorgängerfilmen praktizierten methodischen Vorgehensweise als Erzähler aus dem Off, welche vor allem darin besteht, historische Fakten aneinanderzureihen. An dieser Stelle jedoch analysiert er und gibt (vergangene) ideologische und (zum Teil noch bestehende) ökonomische Gründe für den Zustand der Oblast an. In seinem Kommentar drängt sich zudem ein leicht anklagender Duktus auf. Die grundlegenden Fehler verortet Koepp dabei in der Vergangenheit; die aktuelle politische Situation wird nicht angesprochen. Auf Schuldige will er nicht zeigen, die Menschen vor Ort nicht dafür haftbar machen. Am allerwenigsten die Kinder, weswegen er sich in HOLUNDERBLÜTE primär ihnen zuwenden.

²⁰³ Vgl.: Ebd.: 87.

²⁰⁴ Vgl.: Stefan Scholl: Wodka und Russland: Eine Geschichte vom Trinken und Sterben, in: Berliner Zeitung. 04.01.2020. Link: <https://www.berliner-zeitung.de/politik-gesellschaft/wodka-und-russland-eine-geschichte-vom-trinken-und-sterben-li.4172> [zuletzt aufgerufen am: 03.12.2020].

Durch das eingangs vorgetragene Gedicht und Koepps Erwähnung, dass der Holunder auf frühere Existenz von Bauernhöfen verweise, zeigt der Regisseur auf, dass der Film neben der Jugend ebenso die Regionalgeschichte der Landschaft thematisiert. Durch die Auseinandersetzung mit diesen beiden Aspekten kontextualisiert Koepp die gegenwärtige Bevölkerung, und in erster Linie die Jugend, mit der immanenten Vergangenheit des Raumes. Eine Vergangenheit, die kulturell nicht die der Jugend ist, mit der sie jedoch naturräumlich und stellenweise architektonisch unausweislich in Verbindung stehen. Damit verortet Koepp die politische und gesellschaftliche Gegenwart der Oblast vor dem Hintergrund der architektonischen Vergangenheit.

Dass das Gestern und das Heute parallel bestehen, bezeugt eine Sequenz innerhalb dieser Szene: Man sieht eine protestantische Kirchturmuine. Störche – wie der Holunder ebenso ein Symbol für Fruchtbarkeit – nisten in ihr. Daneben ist der glänzende Turm eines russisch-orthodoxen Gotteshauses zu sehen. Dieses ist, wie alle orthodoxen Kirchen, erst nach der Wende gebaut worden. Zuvor übernahmen die russisch-orthodoxen Gemeinden nicht selten die ihnen eigentlich architektonisch und kulturell fremden Sakralbauten der Protestanten und der wenigen Katholiken.²⁰⁵ In dieser Einstellung zeigt sich dialektisch das untergegangene Ostpreußen, daneben die gegenwärtige Oblast Kaliningrad. Mahnmalen gleich stehen zahlreiche dieser backsteingotischen Türme noch in der Landschaft. Früher häufig zweckentfremdet, sind sie heute weitgehend dem Zerfall überlassen. Visuell nimmt *HOLUNDERBLÜTE* somit ebenfalls Bezug auf *KALTE HEIMAT*. Auch dort wurde der übriggebliebenen deutschen Architektur ein größerer visueller Umfang eingeräumt als in *KURISCHE NEHRUNG* und *SCHATTENLAND*. Letztere sind allerdings beide in den vormals dünner besiedelten Randgebieten der Provinz gedreht worden.

In einer der recht seltenen urbanen Szenen zeigt sich der geschichtskulturell erratische Charakter der Region (49:38-51:55): In Tilsit (Russisch: Sowetsk) wird auf einem zentralen Platz die Statue eines Elches eingeweiht. Das Wappentier des ehemaligen Ostpreußens sei, so Koepp, „zurückgekommen.“ Dazu wird ein Volksfest mit Musik²⁰⁶, Hüpfburgen und zahlreichen Zuschauern veranstaltet. Nahebei steht eine Statue Wladimir Iljitsch Lenins. Beide Denkmäler werden szenisch hintereinander montiert; verschiedene geschichtliche Ebenen der Landschaft sind hier wortwörtlich in Stein gemeißelt worden – das deutsche Ostpreußen und das Sowjetimperium. Hinzu kommt ein ausgedienter Panzer, mutmaßlich aus dem Zweiten Weltkrieg, auf dem jetzt ein paar Kinder spielen.

²⁰⁵ Vgl.: Evgenij Maslov: Staatsgewalt und religiöse Gemeinschaften im Kaliningrader Gebiet in der Phase des Spätstalinismus (1945-1953), in: (=Kirchliche Zeitgeschichte, Volume 29, Nummer 1). 2016, S. 193.

²⁰⁶ Ein Lied scheint die Stadt selbst zu behandeln, das Wort „Sowetsk“ ist mehrfach zu vernehmen.

Auch ist die Farbe Rot, die mit dem Sozialismus assoziiert wird, auffallend häufig zu sehen, so beispielsweise bei den jungen Frauen, die den Elch schlussendlich abdecken. Zugleich steht Rot für die Liebe; die Liebe zur Region? Auf einem zur Feier des Tages angebrachten Banner liest sich zudem das Wort *Tilsit*.²⁰⁷ Platziert ist die Bezeichnung auch auf dem vorsowjetischen Wappen der Stadt, welches heute wieder Verwendung findet.²⁰⁸ Das sowjetische Emblem Tilsits findet sich daneben. Die Stadt scheint sich diesbezüglich ihrer historischen Entwicklung bewusst zu sein; sie versucht, Spurenelemente des Vergangenen im kollektiven Gedächtnis lebendig zu halten, worunter die politische und administrative Geschichte der Stadt gehört. Hier, im ehemaligen Tilsit, lassen sich demnach gezielt herausgestellte Überbleibsel des deutschen Erbes ausfindig machen.²⁰⁹ Die Integration des Elches in das kollektive Gedächtnis ist zudem im Allgemeinen unbefangen, da er als naturräumliches Element kaum singulär mit der deutschen Kultur in Verbindung gesetzt werden kann. Das Tier ist überparteilich und ideologisch kaum zu vereinnahmen. Eine identitäre Inanspruchnahme deutscher kultureller Eigenheiten ist auf dem Fest dagegen nicht zu beobachten.

Anschließend wendet sich der Film wieder ländlicheren Gebieten zu, sodass wiederholt Bilder von verfallenen Häusern und Kirchtürmen montiert sind (51:56-54:25). In einem Kommentar meint Koepp, dass abseits der großen Städte selbst vormals bedeutsame Ortschaften zunehmend dem Verfall anheimfallen. Beispielhaft präsentiert er Kaukehmen (Russisch: Jasnoe). Die verblichene Inschrift eines frühen Kurz- und Wollwarengeschäfts, nun scheinbar eine Ruine, wird exemplarisch gezeigt. Auch die anderen Gebäude erscheinen größtenteils so, als kümmern sich niemand um ihren Erhalt. Diese Orte „werden bald nicht mehr aufzufinden sein“; immer weniger Menschen wohnten in diesen ruralen Landstrichen. Arbeit gebe es kaum, so Koepp – die Lebenserwartung der Väter liege bei nur noch 55 Jahren. Dazu passt die Aufnahme eines Krähenschwarms. Die Tiere symbolisieren die Rückkehr der Natur, aber zugleich stehen sie metaphorisch für den Tod des (kulturellen) Menschen. Ein großes Banner der Regierung zelebriert derweil 60 Jahre Kaliningrader Gebiet und bewirbt es mit kleinen Kindern im Grünen. Auffällig an der Szene im Dorf ist jedoch etwas Anderes: Koepp benennt Kaukehmen mit einem anderen deutschen Namen, nämlich Kuckerneese.

Kuckerneese war von 1938 bis 1945 der offizielle Name, er ist somit ein Produkt der nationalsozialistischen Germanisierungspolitik. Warum Koepp diese Bezeichnung verwendet, ist nicht ganz ersichtlich. Sicherlich will er sich nicht mit dem Nationalsozialismus gemein machen.

²⁰⁷ Es ist mit lateinischen Schriftzeichen verfasst. Direkt daneben findet sich auf einem anderen Wappen das russische Wort auf kyrillischer Schreibweise.

²⁰⁸ Vgl.: Stadt Sowetsk: Index. Link: <https://sovetsk.gov39.ru> [zuletzt aufgerufen am: 04.12.2020].

²⁰⁹ Bemerkenswert: Schon in KALTE HEIMAT besucht Volker Koepp eine Festlichkeit in der Oblast, die Feier zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Diese fand ebenso in Tilsit statt. Die kann Zufall sein, oder aber die dem erhörten Umfang des historischen Diskurses in der Stadt zugeschrieben werden.

Wahrscheinlicher ist, dass er den Namen deswegen wählt, da das Gros der Vertriebenen ebenfalls diesen Namen verwendet(e), immerhin ist es der letzte deutsche und die früheren Bewohner flüchteten – amtlich – aus Kuckerneese, nicht Kaukehmen. Zudem dürften die Erinnerungen der noch Lebenden an *Kaukehmen* aufgrund der zeitlichen Distanz geringer sein, immerhin waren seit der Umbenennung fast siebenzig Jahre vergangen. Die meisten Rezipienten aus den Kreisen der Vertriebenen dürften dagegen in dem Dorf, das nun Kuckerneese heißt, aufgewachsen sein. Für Vertriebene besteht mit dem jüngeren Namen somit ein größeres Erinnerungspotential – trotz der damit einhergehenden nationalsozialistischen Konnotation. Die Vertriebenenverbände hielten ebenfalls an den 1938 eingeführten Ortsnamen fest. Auch weitere vorgebliche Traditionen²¹⁰ neueren Datums (das sogenannte *Ostpreußenkleid* ist ein markantes Beispiel)²¹¹ wurden als Bestandteil der ostpreußischen Identität vereinnahmt und seit 1945 umfassend kultiviert.²¹²

Dass Koepp den nationalsozialistischen Kontext nicht erwähnt, lässt sich durchaus kritisch sehen. Es entsteht der Verdacht, dass der NS wissentlich – und dies betrifft auch die vorherigen Filme – wenig Beachtung findet. Dies ungeachtet der Tatsache, dass sich die jüngere Geschichte der Region nicht von den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges trennen lässt, im Besonderen die demografischen und politischen Folgen. Der Grund dafür liegt vorrangig in Volker Koepps Methodik, schließlich sind seine Werke keine dezidiert historischen oder politischen Dokumentarfilme, doch wäre in dieser Szene zumindest ein kurzer Hinweis auf die Umbenennung nicht verkehrt gewesen.

Darauffolgend widmet sich Koepp wieder verstärkt den Kindern zu: In einer Szene spielen sie *Krieg* (54:26-55:35). Ob die verwendeten Waffen echt sind, lässt sich nicht sagen. Überwiegend sind es Jungs, die diesem martialischen Spiel beiwohnen. Als Schauplatz dient ihnen offenbar eine alte Bunkeranlage. Auch beobachtet der Film den ersten Schultag (55:36-01:00:01): Die Kinder sind festlich angezogen, das Ereignis wirkt rituell festgelegt. Dazu gehört das Abspielen der Nationalhymne, welche aber nur wenige Gäste mitzusingen scheinen. Ob aus Unkenntnis, aus Desinteresse, oder aber, da man sie in dem spezifischen Kontext nicht singt, ist nicht ersichtlich. Später dann wird erneut Lenas Familie besucht (01:04:50-01:08:42). Das Haus hat eine grundlegende Sanierung nötig, zudem scheinen die Kinder kaum Platz für ihre Privatsphäre zu haben. Aus ihren Blicken dringt eine gewisse Leere hervor, das Gefühl von Monotonie dürfte ihnen bisweilen nicht fremd zu sein. Diese Aufnahmen sind recht dunkel gehalten, was die Authentizität der Szene und das Gefühlsleben der Kinder hervorhebt. Eine

²¹⁰ Im Sinne von Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Vgl.: Eric Hobsbawm / Terence Ranger: *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.

²¹¹ Vgl.: Der fröhliche Kreis: Das Ostpreußenkleid. Link: <http://www.der-froehliche-kreis.de/trachten/ostpreu.htm> [zuletzt aufgerufen am: 15.12.2020].

²¹² Vgl.: Kossert 2003: 142.

künstliche Belichtung hätte den Situationen einen inszenierten Charakter aufgedrängt, so jedoch wirkt die Kamera vielmehr wie ein stummer Beobachter. Dies ist in zahlreichen Szenen dieses Films, und ebenso der anderen Werke in der Reihe, der Fall.

Abschließend sieht man die Kinder beim Spielen und bei landwirtschaftlichen Tätigkeiten (01:16:05-01:23:46). Hier wiederum erblickt man Spaß und Spielerei; der Enge des familiären Hauses entflohen, können sie sich in den Weiten der Landschaft austoben. Anschließend melken die Kinder noch eine Kuh mit der Hand. Eine anstrengende und zeitintensive Tätigkeit, die einigen älteren Rezipienten von *HOLUNDERBLÜTE* bekannt sein dürfte. Zudem lässt sich diese Einstellung so deuten, als ob die Kinder für den wirtschaftlichen Erhalt der Region zuständig seien. Die Erwachsenen können dem nicht mehr gerecht werden, da Alkohol und der wirtschaftliche Niedergang der Oblast ihnen zusetzen.

Zum Schluss des Films nimmt der Winter wieder Einzug. Es schneit, die Kinder spielen im Schnee (01:24:14-01:27:33). Der Regisseur liest ein Gedicht Johannes Bobrowskis – *Die Daubas* –, welches die Kindheit im ehemaligen Ostpreußen beschreibt, vor. Damit schließt *HOLUNDERBLÜTE* die Klammer, die das Werk mit dem auftauenden Wetter zu Beginn öffnet. Der Film kann demnach als abgeschlossene Reise interpretiert werden, als temporäre Beobachtung eines Ausschnitts des zeitgenössischen Status‘ der Oblast. Zudem referiert das Wetter zum Abschluss auf den dreHORTSPEZIFISCHEN Vorgänger, *KALTE HEIMAT*. In einer kurzen Einstellung sieht man weiterhin die Statue des Elches aus Tilsit, wobei sie dieses Mal in einem Waldstück zu stehen scheint. Ob sie Anfang des Jahres dort stand und erst später in die Stadt transferiert worden war, oder aber aus dieser wieder verbannt wurde, ist nicht ersichtlich. Sollte Letzteres der Fall sein, so ließe sich dies symbolisch für den fluiden und instabilen Charakter der Kollektividentität deuten. Die kurz darauf eingeblendete Königin-Luise-Brücke bestätigt die Vermutung, wieder bei Tilsit und damit an der Grenze zum litauischen Memelland zu sein. Die Brücke symbolisiert zudem das Verlassen des Drehortes und die Überfahrt in das *MEMELLAND* (der nachfolgende Film der inoffiziellen Reihe).

Durch die zahlreichen Aufnahmen der Landschaft, vor allem aus einer Panorama-Größe und in Plansequenzen gedreht, verfolgt der Film damit dasselbe visuell Konzept wie seine Vorgänger. Die Dünen, das Meer und der Horizont sind beliebte Motive. Dazu kommen die omnipräsenten Vögel. Sie symbolisieren – wie das Meer und der Sand – eine Region im Wandel. Ebenso sieht man in einigen Einstellungen, dass die Landschaft weiterhin entwicklungstechnisch rückständig ist, beispielsweise werden Einspanner als Fortbewegungsmittel benutzt und zahlreiche, auch bewohnte, Gebäude leiden unter einem gravierenden Verfallsprozess.

Der größte Unterschied zu den drei Vorgängern ist sicherlich das komplette Fehlen der gesprochenen deutschen Sprache: Alle Gesprächspartner sprechen Russisch. Da einzig Kinder

und Jugendliche interviewt werden, überrascht dies nicht. Heimwehtouristen fehlen, gleichsam in der Region verbliebene Deutschsprachige. Ob Koepp die in *KALTE HEIMAT* Gefilmten nicht (mehr) besuchen konnte oder wollte, ist nicht klar. Dies hätte jedoch die Ausrichtung des Filmes, sich vorwiegend mit der Jugend der Region zu befassen, konterkariert. *HOLUNDERBLÜTE* lässt sich dadurch als formalen, jedoch nur eingeschränkt semantischen Nachfolger von Volker Koepps erster filmischer Auseinandersetzung mit der Oblast Kaliningrad definieren. Die zu Beginn des Films getätigten Assoziationen des Holunders mit Erinnerungen suggerieren eine umfangreichere Fokussierung des deutschen Erbes als dies der Film letztendlich leistet.

Koepps Anspruch ist es vielmehr, den zeitgenössischen Zustand zu betrachten. Die deutsche Vergangenheit streift der Film einzig am Rande. Sie ist eigentlich nur insofern Thema, wie sie weiterhin architektonisch im Raum präsent geblieben ist. In der Oblast haben viele Gebäude, speziell im ländlichen Raum, die Zeit überdauern können. Doch auch hier wird wahrscheinlich irgendwann der Holunder blühen können. Der Titel des Films referiert somit auf die Eigenschaft der Pflanze als Indikator für das Verfallene. Die jüngere Geschichte betrachtet der Dokumentarfilm dabei als einen Grund dafür, warum die Region unter den heutigen Bedingungen zu leiden hat. Deutlich weniger als in *KALTE HEIMAT* kontextualisiert der Film somit Aspekte, die insbesondere Heimwehtouristen ansprechen könnten. Ihnen offenbart sich vor allem die gegenwärtige Irrelevanz des ostpreußischen Erbes und der Niedergang der Gebäude.

So gesehen überrascht es nicht, dass das Filmteam beispielsweise nicht den nun fertig renovierten Königsberger Dom besichtigt, dessen Restaurierung es in *KALTE HEIMAT* noch beobachtet. Innerhalb der Exklave wächst seit der Wende das Eigenverständnis als Russe.²¹³ Zum Teil wird versucht, Aspekte der vergangenen Kultur wieder in das kollektive Gedächtnis der Oblast zu integrieren. Doch sind diese Bestrebungen, wie Koepp erwähnt, auf die größten Städte begrenzt. Des Weiteren stellt sich die Frage, inwieweit die lokale Geschichtskultur hinsichtlich der deutsche Vergangenheit immer auch die sowjetische Geschichte und die zeitgenössische Perspektive kontextualisiert. Beispielsweise, indem die Zeit vor 1945 durchgehend diskreditiert und die Sowjetisierung der Region als Befreiung des Raumes gedeutet wird. Zudem ist offen, ob einzig erratisch Versatzstücke der Vergangenheit miteinander montiert werden. Das Fest zur Einweihung des Elches, welches nebenbei einen touristischen und damit ökonomischen Hintergrund hat, ist aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet eine interessante Situation. Für die Oblast selbst scheint der monetäre Aspekt im Mittelpunkt zu stehen. Ein Potential, das zukünftig

²¹³ Vgl.: Klemeshev u.a. 2017: 50f.

noch weiter gesteigert werden soll.²¹⁴ Eine abschließende Bewertung lässt *HOLUNDERBLÜTE*, der nur 88 Minuten lang ist, nicht zu.

Volker Koepp entwirft hier das Bild einer Region, die einzig der Gegenwart zugewandt ist. Die Vergangenheit der Landschaft spielt hierbei eine nur sehr geringfügige Rolle. Der Regisseur betrachtet die zeitgenössische Oblast zwar immer unter Berücksichtigung der groben historischen Entwicklungslinien, vor allem visuell macht er auf die deutsche und die sowjetische Vergangenheit der Region aufmerksam, doch mittels der getätigten Aussagen der Kinder verlässt er diesen Weg und betont stattdessen aktuelle Aspekte. Demgemäß finden keine Erinnerungsprozesse statt, die sich nicht auf die unmittelbare Lebenswelt der Kinder beziehen. Schon in *KALTE HEIMAT* sind Kinder umfangreich zu sehen, doch hier nimmt Koepp weitgehend vollständig ihre Perspektive ein. Die Jugend erzählt aus ihrem Leben, aus den Erinnerungen und von den Träumen und Wünschen. Sie scheint zu meinen, dass sie sich von den Erwachsenen abgrenzen wollen. Die unausgesprochene Frage des Films, inwiefern die Region nun für die Kinder eine Heimat darstellt, lässt sich demnach schwierig beantworten: Einerseits berichten einige Kinder davon, die Region, vor allem die ländlichen Gebiete, schnellstmöglich verlassen zu wollen. Andererseits sagen sie jedoch auch, dass sich hier eigentlich gut leben lasse.

Mit der älteren Bevölkerung setzt sich Koepp demgegenüber nicht auseinander. Diese scheint, so vertritt es der Film, über wenig Einiges zu verfügen, sondern vorwiegend von Unsicherheiten, ökonomischen Sorgen und Alkoholismus geprägt zu sein. Ein kollektives Gedächtnis, so die Aussage des Films, ist nur marginal vorhanden. Dies wirkt sich folgerichtig auf die Kollektividentität aus, auf die der Film jedoch nur sehr indirekt Bezug nimmt.

Koepps Ziel, das aktuelle Leben darzustellen, erklärt ferner, weshalb er sich recht umfangreich mit dem Thema Alkoholismus auseinandersetzt, denn diese ist eine Geißel der gesamten Föderation. Darunter leiden die Kranken, ihre Familien – vor allem die Kinder – sowie das Land als Ganzes. Mehrfach merkt Koepp an, dass speziell der ländliche Raum immer stärker an Bevölkerung verliert. Auch von den Kindern möchten viele wegziehen; dies bringen sie mehrfach mit vorteilhaften schulischen Erfolgen in Verbindung. Dass Koepp weitere Probleme in seinen Kommentaren erwähnt, zeigt, dass ihm daran gelegen ist, ein realistisches Bild des Raumes zu entwerfen. Doch ist er dabei nie anklagend. Ihm geht es eher um das stumme Beobachten, weshalb seine eigenen Kommentare zumeist kurzgehalten sind. Diese analysieren und werten zwar auffälliger als dies in den vorherigen Filmen der Fall ist. Nichtsdestotrotz ist *HOLUNDERBLÜTE*

²¹⁴ So ist es seit dem 01. Juli 2019 möglich, die Oblast – anders als den Rest der Föderation – mit Hilfe eines relativ unbürokratisch zu beantragenden elektronischen Visums zu besuchen. Vgl.: Deutsche Vertretung in Russland: Elektronisches Visum für das Kaliningrader Gebiet. 01.11.2019. Link: <https://germania.diplo.de/ru-de/service/11-InformationenfuerTouristen/-/2216046> [zuletzt aufgerufen am: 07.12.2020].

kein Dokumentarfilm, der einen Anspruch auf objektive Wahrheiten erheben möchte. Einen Bruch zu Koepps üblichen Methodik lässt sich allgemein nur graduell feststellen.

Dabei verweist Koepp auf das weiterhin junge Alter der Oblast, auch im Vergleich zu den anderen Regionen des ehemaligen Ostpreußens. Das Memelland und die Nehrung verfügen über eine lange bestehende litauische Tradition, auch in Masuren existiert die polnische Kultur seit längerer Zeit. Dies gilt ungeachtet der Tatsache, dass beide Kulturen sehr stark von den dort gleichfalls siedelnden Deutschen beeinflusst wurden. Im russischen Teil indessen gibt es fast keine historischen Vorläufer, keine grundlegende geschichtliche Verbindung zu Russland abseits kurzer Besetzungen, zum Beispiel im Siebenjährigen Krieg. Folglich ist eine identitäre Vereinnahmung der Vergangenheit ohne jedwede Vorläufer und Bezugspunkte erschwert. Insofern ist es zweckmäßig von Koepp, diesen territorial-kulturell sonach noch jungen Raum aus der Perspektive der von ihm vollends geprägten jüngsten Generation zu behandeln. Eine Generation, die aus der kulturell heterogenen Bevölkerung seit 1945 hervorgegangen ist, und die von den Umbrüchen seit der Wende geprägt wird. Von einer kohärenten Identität lässt sich somit nicht sprechen, denn diese ist weiterhin im Entstehen.

Ebenso wenig referiert *HOLUNDERBLÜTE* auf eine zumindest imaginierte supranationale Zusammengehörigkeit der Regionen, denn die Interviewten werden nie gefragt, ob sie auch schon einmal im litauischen oder polnischen Teil des ehemaligen Ostpreußens gewesen wären, während dies in *KURISCHE NEHRUNG* und *SCHATTENLAND* gleich mehrfach der Fall ist. Eine Zusammengehörigkeit der einzelnen Regionen wird hier nicht aufgegriffen.

Letztendlich bricht *HOLUNDERBLÜTE* bewusst mit einigen Strukturen, welche sich durch die vorherigen Werke gezogen haben, speziell die Auseinandersetzung mit den verbliebenen deutschen Elementen fällt wesentlich geringer aus. Insgesamt jedoch liegt der Film auf der methodischen Linie seiner Vorgänger. Sicherlich spielt bezüglich der inhaltlichen Abweichungen die zeitliche Distanz, die seit der Wende entstanden ist, eine Rolle. Folglich drängt sich die Frage auf, inwiefern der Wandel der filmischen Zielsetzung in *MEMELLAND* – dieser Filme wurde nur ein Jahr nach *HOLUNDERBLÜTE* gedreht – weiterverfolgt oder aber wieder verworfen wird.

MEMELLAND

Das Memelland ist ein Landstrich im Süden Litauens und etwa 2.400 Quadratkilometer groß.²¹⁵ Die geografische Bezeichnung ist recht jung und entstand erst im Zusammenhang der Abtretung des Gebietes nach dem Ersten Weltkrieg. Im März 1939, auf Druck der nationalsozialistischen Führung, wurde die Region wieder dem Deutschen Reich angegliedert.²¹⁶

²¹⁵ Vgl.: Ruth Leiserowitz: *Childhood in the Memel Region*, in: Machteld Venken (Hg.): *Borderland Studies Meets Child Studies. A European Encounter*. Frankfurt am Main u.a. 2017. S. 65.

²¹⁶ Vgl.: Kossert 2010: 118.

Zuvor erlaubte die *Memel-Konvention* der vorwiegend deutschsprachigen Bevölkerung weitreichende Autonomierechte innerhalb Litauens.²¹⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Memelland erneut der Litauischen SSR zugeschlagen; seit der Wende ist es Teil der Republik. Für die 1945 nicht vertriebenen oder nach Kriegsende zurückgekommenen²¹⁸ deutschsprachigen Bewohner wurden verschiedene Begriffe geläufig, zum Beispiel *Preußische Litauer*, *Kleinlitauer*, *Memelländer* – oder einfach nur *Deutsche*.²¹⁹

Ebensolche Personen sind die ersten, die Volker Koepp in MEMELLAND interviewt (00:00-01:37) // (07:28-14:00): Die Geschwister Edith, Erna und Gerda Schadagies lebten schon ihr ganzes Leben lang unverheiratet in der Region; anders als ihre Verwandten, die nach 1945 emigriert seien. Genauer gesagt leben sie im Windenburger Eck (Litauisch: Ventės ragas), eine Landzunge direkt am Kurischen Haff, unweit der Kurischen Nehrung. Sie selbst seien jetzt Rentnerinnen und damit zu alt um wegzuziehen. Nun könnten sie einzig ihren Hof bewirtschaften, früher jedoch, in „Kolchosenzeit“, hätten sie ebenso im Dorf arbeiten müssen. Jetzt dagegen hätten sie „mehr Zeit für die Blumen“ und all die anderen Pflanzen, welche in dem Garten gediehen. Außerdem hätten sie noch ein paar Tiere, u.a. Hühner, Kühe und Schweine. Beim ersten Besuch des Filmteams ist Gerda abwesend; sie sei gerade auf dem Friedhof, auf dem das Gros ihrer Familie liege. Erna weist zudem darauf hin, dass man jetzt ja gleichfalls im Westen sei, womit sie auf die EU-Mitgliedschaft Litauens seit 2004 verweist. Des Weiteren, so Edith, sei man ja Memelländer, man müsse demnach seiner Identität treu bleiben und das geerbte Land weiter bewirtschaften. Ein Umzug habe somit nie zur Debatte gestanden.

Folglich beginnt der Film mit dem Personenkreis, der in SCHATTENLAND und HOLUNDERBLÜTE nicht vorkommt: Den die Flucht und die Vertreibung ab 1945 Entgangenen. Ihr Deutsch hat eine starke slawische Färbung; untereinander sei für sie Litauisch die vorherrschende Sprache. Sie geben an, das Leben am Haff zu mögen. Früher sei die Straße ob des Schnees häufig gesperrt gewesen, weshalb sie viele Kartoffeln hätten essen müssen. Doch nun, so Erna Schadagies, sei hier ja „bald Afrika“, so heiß werde es langsam. Beim zweiten Besuch erwähnen sie, dass viele Touristen, vor allem Deutsche, in die Region kämen, besonders auf die Nehrung. Interessant ist, dass Erna sowohl deutsche als auch litauische Namen für die touristischen Orte benutzt. Dies weist einerseits auf eine identitäre Verbindung mit beiden Kulturen hin, andererseits auf das gezielte Ansprechen von deutschen und speziell heimwehtouristischen Rezipientenkreisen, wobei Letzteres vermutlich eher unbewusst geschieht.

²¹⁷ Daneben existierte eine signifikante litauische Minderheit, vor allem im ländlichen Raum. Vgl.: Leiserowitz 2017: 66.

²¹⁸ Dies kam vor, doch wurden diese Menschen trotzdem enteignet und häufig zu Zwangsarbeit herangezogen, weshalb die meisten später in die BRD emigrierten Vgl.: Kossert 2010: 213.

²¹⁹ Vgl.: Leiserowitz 2002: 1321.

Zwischen den beiden Interviewszenen mit den Schwestern Schadagies fährt das Filmteam die Memel entlang. Weite Landschaften breiten sich aus; längs des Flusses sieht man Tiere, Menschen und viel Natur (01:59-05:05). Zuerst gibt Volker Koepp eine kurze Verortung der Szenerie. Er erwähnt deutsche und litauische beziehungsweise russische Orts- und Flussnamen und stellt heraus, dass die Memel heute ein Grenzfluss ist. Der Film sei „eine Wiederbegegnung mit dem litauischen Ufer des Stroms“, womit er auf seinen Kurzfilm GRÜBE AUS SARMATIEN von 1973 verweist. Das Boot fährt durch das gesamte Flussdelta bis zum Haff; das Wetter wandelt sich vom windstillen Sonnenschein hin zu einem bedrohlich aussehenden Wolkenberg. Im Hintergrund hört man die Menschen auf dem Boot gelegentlich reden, was der Szene Authentizität verleiht und den Eindruck des Rezipienten verstärkt, dem Dreh persönlich beizuwohnen.

Das Ziel des Filmteams ist die von den Frauen zuvor erwähnte Vogelwarte und der nebenan gelegene Leuchtturm (05:19-07:27). Ein älterer Mann, Leonas Jezerskas, leitet die Einrichtung. Er beobachtet die Vögel mit einem Fernglas und gibt eine Einweisung in die genaue geografische Lage der Landzunge. Ebenso wie Erna benutzt Herr Jezerskas in dem Zuge die deutschen und die litauischen Namen. Allgemein wechselt er häufig zwischen den beiden Sprachen, wobei Litauisch seine Muttersprache sein dürfte. Er verweist auf die „Konkurrenten der Vögel“, womit er auf ein Flugzeug referiert. Gegen Ende des Dokumentarfilms wird der Mann erneut besucht, dieses Mal erzählt er ein wenig aus seinem persönlichen Leben (01:23:49-01:26:15). Seit 1974 sei er Direktor der Warte, „alle Engel und alle Teufel“ habe er durch die Machtwechsel miterlebt. Seine Nachtigallen, so meint er, sängen trotzdem für alle Menschen, ungeachtet der politischen Einstellung. Eine sozialromantische Position, die den freundlichen und einladenden Charakter des Direktors betont.

Wie schon in KURISCHE NEHRUNG, so sind ebenfalls in MEMELLAND die Vögel nicht nur als filmische Motive präsent, sondern gleichfalls ornithologisch relevant. Die Vogelwarte wird zudem touristisch benutzt (45:50-52:36): Ein älterer Mitarbeiter spricht mit einem stark slawisch klingenden Deutsch von einem Storch, welcher vor drei Jahren aus einem Nest gefallen sei und nun durch die Einrichtung behütet werde. Er sei „speziell für Touristen“ da. Der Storch lässt sich durchaus allegorisch betrachten: Das Tier steht für die verbliebenen – und irgendwie auch zugefallenen – deutschen Elemente des Memellandes, die sich jetzt in Obhut Litauens befinden und nun für touristische Zwecke aufgewendet werden können.

Für den Fremdenverkehr genutzt wird überdies ein Hotel, das ein nach Sturmen (Litauisch: Sturma) gezogenes Paar, Ceslovas und Asta Zemaiciai leitet (14:57-22:29). Die Natur habe den Mann stark berührt; die Bewohner in dieser Region seien „Menschen des Wassers.“ Das Hotel selbst ist eklektizistisch aufgebaut: Auf einem Erdgeschoss aus Backstein befinden sich zwei holzvertäfelte Obergeschosse. Die Dreiecksgiebel sind, ebenso wie die Fensterrahmen, weiß-blau

verziert. Aufwändig geschnitzte Pfähle sind an den Giebeln befestigt und das Dach mit roten Tonpfannen bedeckt. Als Zeichen der Moderne sieht man eine Satellitenschüssel und einen Funkmast.

Bei einem späteren Besuch fährt Herr Zemaiciai zuerst Motorboot, anschließend sieht man Arbeiten an einem Nebengebäude des Hotels (01:00:24-01:04:53). Die Materialien dafür kriege man zum Teil aus der Oblast Kaliningrad, denn dort gebe es Straßen, Wirtschaftsgebäude und Privathäuser, die man abtrage, um das Material anschließend zu verkaufen. So sei dort unter anderem eine deutsche Straße „mit der Zeit im Waldboden versunken.“ Die schwedischen Dachziegel, die er ebenso verwende, seien beim letzten Sturm stellenweise heruntergeweht – bei den deutschen sei dies dagegen nicht passiert, dabei seien sie 100 Jahre alt. Die Gefahr bestehe jedoch, dass das Material radioaktiv verseucht sein könnte. Der Eindruck einer ganzen Industrie, die darauf spezialisiert ist, die weiter verfallenden – und alsbald mit Holunder bewachsenen – architektonischen Überreste des südlichen Bereichs des ehemaligen Ostpreußens wiederzuverwerten, entsteht. Das deutsche Erbe verschwindet im russischen Teil, doch findet es erneut Verwendung im nun litauischen Gebiet. Die unterschiedlichen Entwicklungspfade, die sich in den vorherigen Filmen bereits andeuten, werden hier – fast schon überspitzt – aufgegriffen. Da die Touristen aus dem deutschsprachigen Ausland einen wesentlichen Anteil am Gesamtaufkommen der Branche haben²²⁰, lässt sich durchaus sagen, dass sich ein Kreis schließt.

In einem Kommentar verweist Koepp darauf, dass das Leben der früheren Bevölkerung in einer Vielzahl von Kulturgütern aufbewahrt werde (24:38-25:55). Er zählt bekannte Dichter und Künstler der Region auf und gibt Hintergrundinformationen zur geschichtlichen Entwicklung des Memellandes. „Kriege und Teilung, Schweden und Pest, russische Besatzung, Napoleon, Nationalitätenstreit“ – dies habe die Region lange Zeit geprägt. Ereignisse, die er in abgewandelter Form in den Filmen zuvor ebenso aufzählt. Die Kamera zeigt derweil Landschaften und vor allem das Meer aus einer Panorama-Größe heraus. Zudem die Industrie, besonders die Schifffahrt. Dialektisch wird beides in einem Schwenk vom idyllischen Meer zum Hafen der Stadt Memel aufgegriffen (Litauisch: Klaipėda).

Die Stadt Memel, welche das Filmteam nun besucht, war bis 1987 militärisches Sperrgebiet, gleichzeitig aber zudem die Siedlung mit der größten Hochseefischereindustrie innerhalb der Ostsee (25:56-27:28).²²¹ Einem der zuvor von Koepp genannten Dichter, Simon Dach, ist ein Brunnen vor dem Theater in der Altstadt gewidmet. Dieser wurde 1912 errichtet. Darauf findet sich zu Ehren eines Volksliedes von Dach das Denkmal *Ännchen von Tharau*. Das

²²⁰ So reisten 2017 allein aus der Bundesrepublik Deutschland knapp 176.000 Bürger ein, nur Belarus lag knapp davor. Vgl.: Statistics Lithuania: Tourism in Lithuania 2017. Vilnius 2018, S. 14

²²¹ Vgl.: Leiserowitz 2002: 1322ff.

ursprüngliche Denkmal ging in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verloren, doch 1989, zu Zeiten von *Glasnost* und *Perestroika*, wurde mithilfe eines deutschen Spendenvereins ein Replikat angefertigt und wiederaufgestellt.²²² Hier zeigt sich, dass die Stadt Memel offen mit seiner Vergangenheit umgeht. Wie Ruth Leiserowitz schreibt, sind die deutsch-litauischen Beziehungen allgemein auf vielfältige Art und Weise präsent, sie seien dabei „ganz unterschiedliche Symbiosen eingegangen.“²²³

Der deutschsprachige Dichter des Barocks und gebürtige Memeler Simon Dach ist da eine willkommene Persönlichkeit. Da das Denkmal einst durch Spendengelder realisiert wurde und der Dichter keine nationalistische, sondern vorwiegend volkstümliche und religiöse Lyrik verfasst hatte, ist der Brunnen politisch unbefangen und als identitäres wie auch touristisches Gut von Nutzen für die Stadt.²²⁴ Seine in beiden Sprachräumen in die Gesangsbücher eingegangenen Werke „ließen ihn zu einem Dichter der Deutschen wie der Litauer werden.“²²⁵ Bei der anschließenden Fahrt des Filmteams in ländlichere Gebiete summt eine Frau eine Melodie – eventuell die eines bekannten Volksliedes. Das Gefühl einer unmittelbaren Nähe stellt sich für den Rezipienten erneut ein.

Victorija Savickaitė spricht von einer weiteren historischen Person, welche für die litauisch-deutschen Verbindungen steht (27:29-30:14). Die junge Frau lebt in Heydekrug (Litauisch: Šilutė), was Koepp im Vorfeld des Interviews bemerkt (eine Entwicklung, die, wie bereits angemerkt wurde, schon in den vorherigen Filmen sukzessiv zunahm). Sie meint, dass sie das viele Grün der Stadt wertschätze, ebenso das Kommen des Frühlings – „[w]enn die Natur erwacht.“ Auch habe sie sehr gute Erinnerungen an ihre Schulzeit, in der sie viel über Hugo Scheu erfahren habe. Besagter Scheu war um 1900 ein Gutsbesitzer aus Memel. Er besaß ein großes Interesse an der regionalen Kultur, speziell der litauischen. Deshalb investierte er Zeit, Geld und Grundstücke in ihren Erhalt. In Heydekrug sind ihm ein Museum und ein Denkmal gewidmet.²²⁶ Die von Scheu bewahrten Märchen und Volkslieder handeln häufig von der Natur und dem Leben im Wandel der Jahreszeiten. Diese ethnografische Sammlung stellt eine Rarität dar, welche dementsprechend genutzt und beworben wird. Zugleich eignet sich die Person Hugo Scheu als Identifikationsangebot für Litauer und für Deutsche, da auch er, ähnlich wie Simon Dach, für die

²²² Vgl.: Litauen.info: Simon-Dach-Brunnen. Link: <https://www.litauen.info/schlagwort/simon-dach-brunnen/> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

²²³ Leiserowitz 2002. 1323:

²²⁴ Der Initiator der Wiedererrichtung meinte dazu: ‚Erstmals seit dem Kalten Krieg wird ein Geschichtsdenkmal und ein Stadtsymbol wiederaufgebaut. Jahrzehnte waren Litauer und Deutsche Nachbarn, heute sind sie weit voneinander entfernt.‘ Kossert 2005: 78. Zitiert nach: Winfried Freud: *Dir ein Lied zu singen. Eine literarische Reise durch das alte Ostpreußen*. Rostock 2002, S. 19f.

²²⁵ Kossert 2005: 78.

²²⁶ Vgl.: Šilutės Hugo Šojaus muziejus: Über das Museum. Link: <https://www.silutesmuziejus.lt/de/uber-das-museum/> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

Verständigung der beiden Sprachgemeinschaften steht. Beide lassen sie dagegen kaum nationalistisch vereinnahmen. Sie repräsentieren vielmehr eine duale Identität, die weitgehend entkoppelt ist von dem Chauvinismus und den Ereignissen ab 1914.

Die Dokumentarfilmerin und Journalistin Ulla Lachauer bereiste im Herbst 1989 das seinerzeit noch zur Sowjetunion gehörende Memelland. Sie schreibt: „‘Wiedergeburt‘ heißt das Motto der neuen Zeit in Litauen. Sie hat zutage gebracht, daß [sic!] das alte Memelland tot ist – unwiederbringlich. Sie lehrt, daß [sic!] die neuen Bewohner ohne seine Geschichte nicht leben können.“²²⁷ Lachauer betont, dass schon damals der Wunsch nach Aufarbeitung der Vergangenheit und nach Wissen über das lange ideologisch Unterdrückte, ausgeprägt waren. Litauens Bezug zu seinen westlichen Nachbarn ist, verglichen mit den anderen baltischen Staaten, seit jeher stärker ausgeprägt²²⁸, was die Auseinandersetzung mit dem deutschen Erbe vereinfacht. So fiel die Ablehnung zum EU-Beitritt in Litauen bedeutend kleiner aus als in den anderen aufgenommenen Staaten Ost- und Mitteleuropas.²²⁹

In Heydekrug wird außerdem Roza Siksnienė besucht (30:21-36:48). Sie sei in Sibirien geboren worden. Ihre Mutter, gebürtige Memelländerin, sei 1948 dorthin deportiert worden und 1956 zurückgekehrt. In Sibirien habe ihre Mutter ihren späteren Ehemann kennengelernt, einen 1938 aus Armenien Deportierten. Roza Siksnienė sei noch mit Deutsch als Muttersprache aufgewachsen und habe Litauisch erst in der Schule gelernt. Seit 1990 nun leite sie das Hugo-Scheu-Museum; zuvor habe sie Geschichte studiert. Eigentlich auf Lehramt, doch für die Unterrichtsbewilligung ab der achten Klassen habe man Mitglied in der Kommunistischen Partei sein müssen.

In ihrem Büro hängt eine alte, eingerahmte Karte, die im Detail gezeigt wird. Sie beinhaltet den „Lageplan des Ortes Heydekrug“ auf Deutsch und Litauisch. Frau Siksnienė gibt weitere Auskünfte zu ihrem Leben und zu der Geschichte der Deutschen im Memelland. Nachdem über mehrere Dekaden die Menschen ausgewandert seien, kämen nun sogar teilweise Personen zurück. Das Verhältnis zur russischen Oblast Kaliningrad beschreibt sie dagegen als eigentlich nicht existent. Die Grenze sei ziemlich starr, worunter vor allem die russische Seite zu leiden habe. Der Historiker sage im Allgemeinen, dass an einer Grenze immer Bewegung sei – doch hier liege eine Ausnahme vor. Das bereits in den Vorgängerfilmen mehrfach angesprochene Fehlen einer übergeordneten Zusammengehörigkeit der Landschaften des historischen Ostpreußens wird an dieser Stelle erneut negiert.

²²⁷ Ulla Lachauer: Land der vielen Himmel, in: Die Zeit. 22.12.1989. Link:

<https://www.zeit.de/1989/52/land-der-vielen-himmel> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

²²⁸ Vgl.: Jakob Juchler: EU? Na gut. Zur Akzeptanz der EU-Mitgliedschaft in Ostmitteleuropa, in: (=Osteuropa, Volume 54, Nummer 7). 2004, S. 57.

²²⁹ Vgl.: Juchler 2002: 924.

Später begleitet das Filmteam sie in ihrem Auto (53:44-01:00:23). Sie fährt langsam eine Straße entlang, dies initiiert einen räumlich verankerten Erinnerungsprozess: Diese Straße sei früher ihr Schulweg gewesen. Viele Bekannte hätten früher hier gewohnt. Sie erzählt von ihrer Ankunft in Heydekrug und wie fremd die Region auf sie zuerst gewirkt habe. In dieser Zeit hätten die Spätaussiedler alle Abschiedsfeiern organisiert; ihre Mutter sei dabei immer am Weinen gewesen. Die Kinder dagegen hätten all das kaum verstanden. Die Mutter sei bei ihrer Deportation gen Sibirien vermutlich nur „eine Zahl gewesen“, um einen vorgegebenen Soll an Deportierten zu erreichen. Doch letzten Endes lernte sie so ihren Mann kennen. Zumindest im Privaten konnte aus ihrem Leid so auch etwas Gutes entstehen. Anders als die nach Westen Vertriebenen, konnte Frau Siksnienés Mutter in ihre Heimat zurückkehren, sodass sie nur eingeschränkt als Vertriebene angesehen werden kann. Roza Siksniené selbst jedoch gehört zur Nachfolgegeneration des Zweiten Weltkrieges; ihre Integration fand unter veränderten gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen statt. Diese, so zeigt es zumindest der Film, scheint geglückt zu sein.

Frau Siksniené nimmt demzufolge eine Sonderrolle innerhalb von Koepps Filmreihe ein. Sie ist sowohl Zeitzeugin (Nachfahrin einer Dagebliebenen; Muttersprache Deutsch) als auch Expertin (studierte Historikerin und seit knapp zwanzig Jahren das städtische Museum leitend). Beide Funktionen vermischen sich während der Interviews, in denen sie einerseits Persönliches preisgibt, andererseits nützliches Hintergrund- und Detailwissen zum Memelland vorweisen kann. Folglich bietet sie für Heimwehtouristen und für historisch oder regional Interessierte Anknüpfungspunkte. Zugleich steht sie aufgrund ihrer langjährigen Position als Direktorin des Museums für das entspannte und aufgeschlossene Verhältnis zwischen den litauischen und deutschen Kulturkreisen. Sie erzählt ihre Lebensgeschichte ruhig und ausgeglichen. Groll oder Wut scheint sie nicht zu empfinden.

Ihre Biografie steht zudem für den europäischen Einigungsprozess, für die Überwindung vormals antagonistischer Beziehungen zwischen Ost- und Westeuropa, für das Aufbrechen von Ressentiments und für eine geglückte Integration in die Mehrheitsgesellschaft. Damit repräsentiert sie zum einen die Entwicklung des postnationalistischen Kontinents, zum anderen die – frei nach Helmut Kohl – „Gnade der späten Geburt.“ Unbeteiligt an dem Grauen des Zweiten Weltkrieges verkörpert Frau Siksniené die Parallelität der deutschen und der litauischen Identität im Memelland.

Der anschließend interviewte Kasimiras Banis ist gleichfalls eine Person, die die wechselhafte Geschichte der Landschaft nachgerade personifiziert (37:19-45:28). Er sei 1927 geboren worden, im Kreis Veliuonos, nahe der Memel. Er spricht Deutsch, aber Litauisch dürfte seine Muttersprache sein. Dazumal grenzte das Deutsche Reich an seinen Wohnort, später gehörte es erneut kurz dazu. Nachdem er sich im Zuge der sowjetischen Annexion Litauens nach dem

Zweiten Weltkrieg dem Widerstand angeschlossen habe, sei er später aufgefliegen und sechs Jahre verbannt gewesen. „Im hohen Norden“ sei er gewesen. 1961 sei er wieder zurückgekommen, ehemals „lebten noch 50 einheimische Familien hier.“²³⁰ Seitdem kenne er Erdmann Jurgeneit (1899-1982). Dieser sei, so ein einmontierter Ausschnitt aus einem Kurzfilm von Volker Koepp – GRÜBE AUS SARMATIEN (DDR 1973) –, ein Fischer aus der Region gewesen, der zahlreiche Lokalgeschichten gekannt habe. Aus den Szenen des Kurzfilms wird ersichtlich, dass Koepp schon früher dieselben Methoden, die Beobachtung und die Bewahrung des ländlichen, ungekünstelten Lebens, verfolgte. Für ihn bedeutet dieser Film und insbesondere das Treffen mit einer Person, die Herrn Jurgeneit ebenso kannte, eine persönliche Wiederkehr in die Region.

Auch Edith Schadagies soll Herrn Jurgeneit gekannt haben (01:04:59-01:07:38). Er sei sehr lustig gewesen. Sie und das Filmteam besuchen zusammen den zuvor bereits angesprochenen Friedhof, wobei Edith die Gräber der väterlichen Vorfahren vorzeigt. Sie bettet damit ihre und die Existenz ihrer Familie in eine längere Genealogie ein. In eine Genealogie, die eng mit dem Memelland verbunden ist. Darin ähnelt sie Renate aus KURISCHE NEHRUNG; auch sie besucht mit dem Filmteam einen Friedhof, zu dem sie einen persönlichen Bezug aufweisen kann.

Die Friedhöfe besitzen als Trauer- und Erinnerungsorte eine in erster Linie symbolhafte Funktion, speziell für die Heimwehtouristen und für die Dagebliebenen, da diese Personen hier sowohl individuelle als auch identitäre Spuren vorfinden können. Denn einerseits bestehen Gräber von Familienangehörigen und Bekannten, sodass subjektive Bezüge hergestellt werden können; andererseits sind Namen und Inschriften, aber auch der formale Aufbau der Grabanlage Spuren, die auf eine vergangene Kultur verweisen, zu der man selbst ebenso in einer individuellen sowie kollektiven Beziehung steht. Sie sind genuine Ort der (kulturellen) Selbstvergewisserung der Bevölkerung; in den untersuchten Filmen vor allem der Dagebliebenen und der Vertriebenen.

Dementsprechend zielt die regelmäßige Präsenz der Friedhöfe gleichfalls darauf ab, den sich um die Vergangenheit drehenden Diskurs zu initiieren und Stichwörter für ein Gespräch zu geben. Sie leiten somit in der Regel Erinnerungsprozesse ein. Mittels der Begräbnisstätten setzen sich die Individuen in einen historischen Bezug; die Heimwehtouristen und die Dagebliebenen lassen den Rezipienten an ihren Erinnerungen und Erzählungen teilhaben. Zugleich symbolisiert die wiederholte filmische Gegenwärtigkeit der Friedhöfe und Gräbern in den fünf Werken, dass die deutsche Besiedlung größtenteils vorbei ist und man deutsche Namen in Zukunft nur noch auf Gräbern wird finden können. In MEMELLAND spricht ebenfalls allein die ältere Bevölkerung Deutsch; die einzige junge Person, Frau Savickaitė, dagegen Litauisch.

²³⁰ Damit sind mutmaßlich, obwohl die Region seit jeher multilingual ist, deutschsprachige Familie gemeint.

Bei dem letzten Besuch des Filmteams auf dem Hof der Schadagies‘ sieht man den Frauen beim Lagern von Heu zu (01:13:10-01:23:48). In einigen Szenen zuvor wurden sie bereits bei der Feldarbeit gefilmt (zum Beispiel 22:29-24:36). Ihnen helfen ein paar Männer mit einem Traktor. Die Arbeitsschritte entsprechen denen eines kleinen landwirtschaftlichen Betriebes, viel wird mittels Handarbeit verrichtet. Trotz der Schwere der körperlichen Arbeit erscheint diese für die drei Schwestern ein wesentlicher Aspekt ihres Selbstverständnisses und ihrer Identität zu sein. Wie Edith zu Beginn des Filmes sagt: Man sei ja Memelländer; die Region und die in ihr verrichtete Arbeit daher Teil ihrer Identität. Zudem eröffnet der traditionelle Arbeitsprozess, wie auch in den anderen Filmen, einen imaginären Raum zur Artikulation von persönlichen Erinnerungen und Erzählungen. Die Männer und der Traktor, so die Frau, seien dagegen nur gemietet; mit Ausnahme der Ernte seien sie arbeitstechnisch unabhängig.

Unabhängig von den Männern seien sie außerdem, da sie nie geheiratet hätten. Vormalig seien sie dafür „zu arm“ gewesen. Nachdem sie reicher geworden seien, hätten sie nicht mehr gewollt. Die Ehe ist für sie vor allem eine ökonomische Frage. In ihrer letztendlichen Weigerung zu heiraten und den Betrieb stattdessen eigenständig zu führen, lässt sich das Selbstverständnis und das Handeln der drei Schwestern als selbstbestimmt-feministisch deuten. Aufgrund der vermuteten Kinderlosigkeit der drei Frauen bezeugen sie aber, ebenso wie die Grabstätten, den endgültigen Abbruch der deutschen Bevölkerungsstrukturen im Memelland.

Mittels der detailliert gefilmten Einstellungen referiert diese Szene gleichhin auf das langsame Verschwinden kleinbäuerlicher Lebenswelten im Memelland, in Litauen und im übrigen Raum der Europäischen Union.²³¹ Die dargestellte Arbeit ist körperlich mühselig, auf Dauer verschleißend und geistig wenig ansprechend. In dieser Größe ist die Landwirtschaft zudem – trotz der Subventionen durch die Gemeinsame Agrarpolitik der EU – nur ökonomisch sinnvoll, wenn weitere Einnahmequellen erschlossen werden. In dem Falle die Rente der Frauen. In Zeiten von Entfremdungsprozessen zwischen Produktions- und Konsumseite der Lebensmittel²³², zeigt Koepf an dieser Stelle eine Lebenswelt, die in mehrfacher Hinsicht von einem Strukturwandel betroffen ist. MEMELLAND kontrastiert die Entwicklung des Primärsektors ferner dadurch, dass, im Vergleich zu den anderen Dokumentarfilmen, relativ viele Szenen in urbanen Räumen spielen, allen voran in Memel und Heydekrug. Darin lässt sich ein strukturräumlicher Wandel der Region

²³¹ Die folgende Quelle bezieht sich auf die EU als Ganzes. Die Entwicklung dürfte in Litauen jedoch nicht gegensätzlich zum allgemeinen Trend sein. Vgl.: Eurostat: Statistiken über landwirtschaftliche Betriebe und Agrarflächen in der Europäischen Union. 11/2018. Link:

https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Farms_and_farmland_in_the_European_Union_-_statistics/de#Betriebe_2016 [zuletzt aufgerufen am: 10.12.2020].

²³² Vgl.: Reitmeier 2013: 231ff.

erkennen, die immer städtischer wird, in denen sich das rurale Land zunehmend entvölkert. Schon in *HOLUNDERBLÜTE* weist Koepp in einem Kommentar darauf hin. Diese Entwicklung scheint somit über die Landesgrenzen hinweg zu bestehen. Einher geht dies mit der Veränderung der lokalen Erinnerungskultur.

Aleida Assmann meint, dass mit dem Aussterben der Zeitzeugen ein Wandel von „gegenwärtiger zu reiner Vergangenheit“²³³ vorstattengeht. Die Vergangenheit wird schlussendlich zunehmend objektiviert und verwissenschaftlicht; individuelle Erinnerungen haben demgegenüber eine immer geringfügigere Funktion. Die Bedeutung der Medien zur Stützung des kollektiven Gedächtnisses wird parallel dazu immer bedeutsamer. Ein Beispiel in *MEMELLAND* stellt das Hugo-Scheu-Museum dar. Mit dem Fokus auf den lokalen Lebenswelten und den nun tradierten Erzählungen und Riten betreibt es aktiv Geschichts- und Erinnerungskultur. Mit der Integration derartiger Institutionen bezieht sich *MEMELLAND* verstärkt auf die Gegenwart; demgegenüber werden individuelle Erinnerungen immer weiter verschwinden. Eine Phase des Umbruchs lässt sich beobachten, in der sich die Demografie und die Geschichtskultur des Memellandes neu konstituieren. Verglichen mit den Vorgängern widmet sich *MEMELLAND* umfangreicher dem Übergang vom kommunikativen in das medial gestützte Gedächtnis. Der Film bewahrt dokumentarisch das sich im Untergang Befindende auf, verweist aber zugleich stärker als die vier anderen Filme auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem deutschen Erbe der Regionalgeschichte. Darin unterscheidet sich der Film von seinen Vorgängern, wobei auch *SCHATTENLAND* diese Prozesse anspricht.

Mit Frau Siksnienė integriert der Film zudem eine Person, die sowohl aus der Perspektive einer Zeitzeugin als auch aus dem Blickwinkel einer Wissenschaftlerin sprechen kann. Einerseits bezeugt ihr mäandernder Lebensweg ihre deutsche Herkunft. Nichtsdestotrotz sind ihr negative Gefühle fremd und sie scheint sich in beiden Kulturkreisen heimisch zu fühlen. Andererseits steht sie für eine nun aus litauischer Perspektive erfolgende Konfrontation der Gesellschaft mit der Geschichte des Memellandes. Damit steht auch sie für die Verwissenschaftlichung der Vergangenheit, dem Anbeginn der Geschichtsschreibung. Die zugezogene Journalistin in *SCHATTENLAND* versinnbildlicht denselben Prozess in Masuren.

Gegenüber *HOLUNDERBLÜTE*, aber auch *SCHATTENLAND*, fällt allgemein der größere Anteil an historischen Themen auf; die Relevanz variiert über die Filme hinweg stark. Die in *MEMELLAND* entworfene kollektive Identität referiert dabei auf die deutsche Vergangenheit der Landschaft und das Bestreben, sie im kollektiven Gedächtnis zu bewahren. Das Geschehene wird museal, in der Öffentlichkeit rezipiert und damit zunehmend ein Bestandteil der lokalen

²³³ Assmann 2010: 14.

Erinnerungs- und Geschichtskultur. Umfangreicher und symbolischer als in allen vorherigen Filme, weist MEMELLAND auf diesen Prozess hin.

Visuell dagegen unterscheidet sich MEMELLAND nur unwesentlich von den Vorgängerwerken: Zahlreiche Landschaftsaufnahmen werden präsentiert, vor allem die Weite des Landes steht im Zentrum, weshalb Panorama-Größen häufig vorkommen. Der Horizont und das Farbenspiel der Sonne sind wiederkehrende Motive. Wiederholt werden außerdem Detailaufnahmen, zum Beispiel von Früchten und Blumen, aber auch Vögeln und Gesichtern, gezeigt. Das deutsche architektonische Erbe wiederum kommt gar nicht vor. Wohlmöglich, da es die Zeit nicht überstand – dafür werden jetzt Teile aus der Oblast importiert. Wie bereits angemerkt, spielen verhältnismäßig viele Szenen in Städten. Auffällig ist, dass auch dieser Film 88 Minuten Spielzeit aufweist. Damit dauern, bis auf KALTE HEIMAT, alle Werke gleich lang.

Aufschlussreich ist die offensichtlichere Anwesenheit des Filmteams und dass man Volker Koepps Fragen deutlich häufiger hört. Der Eindruck, einer unbefangenen Reise beizuwohnen, wird sonach verstärkt, der inszenatorische Charakter des Films dagegen abgeschwächt. Das Gesehene wird stärker als eine persönliche Annäherung und die subjektive Perspektive des Regisseurs wahrgenommen, die Möglichkeit der Generalisierung vermindert. Am Ende des Filmes werden die Namen der Interviewten präsentiert, zuzüglich den Ortsnamen auf Deutsch und Litauisch. Dies ist sonst nur bei KALTE HEIMAT der Fall gewesen, dem ersten Film der inoffiziellen Reihe.

Fazit

Die fünf Filme lassen sich als Formen von Erinnerungsgemeinschaften des ehemaligen Ostpreußens vorstellen. Damit gemeint ist, dass jeder Film selbst eine Gemeinschaft an unterschiedlichen Identitäten präsentiert, die über den Raum – das historische Ostpreußen – miteinander in Beziehung stehen. Kulminiert ergeben sie eine übergeordnete kollektive Identität, die weniger über die Kollektivgedächtnisse der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppierungen, sondern über ihre räumliche Nähe konzipiert wird. Diese Erinnerungsgemeinschaften prägen sich sowohl horizontal (zwischen den Kulturen) als auch vertikal (zwischen den Erinnerungsorten und -institutionen einer Gemeinschaft) aus.

Der Film im Allgemeinen ist ein naheliegendes Medium, um Gemeinschaften zu präsentieren; sei es eine einzelne Kollektividentität, oder, wie in den vorliegenden Fällen, mehrere miteinander geografisch gebundene: Verschiedene Kollektivgedächtnisse werden ineinander verwoben, sie sind entweder durch eine gemeinsame Geschichte, Sprache und Tradition, oder aber – wie in den untersuchten Beispielen – über den Ort konstituiert und stützen somit Formen und Ausprägungen kollektiver Identitäten. Gerade in Zeiten von transkulturellen und globalisierenden Prozessen verstärkt sich die „Bedeutung des Lokalen vor dem historischen Hintergrund.“²³⁴

Eine Kommunikation zwischen diesen Kollektiven zu verstehen heißt, sie allgemein als Szenario einer Konfrontation widerstreitender Kulturen und Anschauungen zu erkennen, die sich voneinander abgrenzen, aber auch einander annähern können.²³⁵ Die Suche nach Sinn und Deutungshoheit, aber auch nach Repräsentation, charakterisiert diese Form von interkultureller Kommunikation; daher stehen diese Aspekte häufig im Mittelpunkt von Dokumentarfilmen. In dieser Zeit des Umbruchs nach 1989 subsumieren diese Kommunikationsprozesse sich unter eine filmische Meta-Erzählung Volker Koepps, die ein „medialer Ort der Reflexion“²³⁶ über Identitäten sein soll. Es geht Koepp darum, diesen – häufig marginalisierten – privaten und alltagsgebundenen Erinnerungen einen „öffentlichen Kommunikationsraum“²³⁷ zu bieten.

Das Kino als „anthropologische (...) Vorrichtung“ erlaubt, einen kontextspezifischen „Menschwerdungsprozess“²³⁸ aufzuzeichnen und medial zu vermitteln. In den vorliegenden Filmen kommt die Ebene eines *Raumwerdungsprozesses* hinzu. Die Werke zeugen von den Transformationsprozessen, die heute in den Regionen des ehemaligen Ostpreußens aktiv sind. Ebenso erzählen sie davon, wie sich das Leben der mit den unterschiedlichsten kulturellen

²³⁴ Zirfas / Jörissen 2007: 147.

²³⁵ Vgl.: Matías Martínez: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, in: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hgg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996, S. 433.

²³⁶ Petraitis 2018: 107.

²³⁷ Assmann 2001: 121.

²³⁸ Karl Sierek: Filmanthropologie. Wiesbaden 2018, S. 37.

Hintergründen versehenen Bewohnern der Landschaft konkret ausprägt. Historisches und politisches Hintergrundwissen sind zweifellos nützlich, aber aufgrund der Fokussierung auf den Menschen und seiner Umwelt nicht zwingend notwendig.

Die Filme beziehen die Situation der Vertriebenen in dem Kontext mit ein, indem vor allem KALTE HEIMAT sich sowohl Heimwehtouristen wie auch den Dagebliebenen zuwendet und beide Kollektive gleichwertig behandelt. Dies ist im Kontext der Produktionszeit zu betrachten, denn ein Film ist immer auch eine Schöpfung seiner Zeit und „in erster Linie (...) ein gesellschaftliches Phänomen“²³⁹, da er auf einen bereits bestehenden Resonanzraum trifft. Das Interesse an einer aktualisierten Betrachtung des ehemaligen Ostpreußens war in den frühen 1990-er Jahren öffentlich gegeben, vor allem in den Kreisen der Vertriebenen. Insbesondere für sie war die Wende und die damit verbundene Möglichkeit, ihre alte Heimat endlich besuchen zu können, eine emotional aufgeladene Situation. Die Zielsetzung, das zeitgenössische Ostpreußen den Vertriebenen filmisch zu vermitteln, dabei aber in einem größeren Umfang, als dies der gesellschaftlichen Realität entspricht, die noch bestehenden deutschen Spuren ausfindig zu machen, zieht sich durch die gesamte Filmreihe. Einzig HOLUNDERBLÜTE folgt diesem Narrativ nur eingeschränkt.

Doch trotz manch einer filmischen Konstellation, in der Gefühle von Kummer und Niedergeschlagenheit auftreten können, verzichten dennoch alle fünf Filme bewusst auf Szenen, die Hass oder Revisionismus hervorrufen könnten. Vielmehr wird vorrangig mittels Interviews und symbolischer Bildsprache darauf hingewiesen, dass neue Zeiten angebrochen sind und das ehemalige Ostpreußen nun zunehmend historisiert, oder aber vergessen wird. Der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis ist irreversibel. Den Filmen gemäß variiert der Bezug der einzelnen Regionen zum deutsche Erbe unterdessen.²⁴⁰

Namentlich die russische Oblast Kaliningrad, die in KALTE HEIMAT, in HOLUNDERBLÜTE und teilweise in KURISCHE NEHRUNG behandelt wird, scheint nur sehr punktuell Aspekte des historischen Ostpreußens aufzugreifen und diese in das zeitgenössische Gedächtnis Kaliningrads zu integrieren. In der Oblast überwiegt vor allem die zusehends verfallenen architektonischen Überreste. Bildsprachlich, aber auch subtil – wie mit der Verwendung des Ortsnamens Kuckerneese – denkt Koepp die Heimwehtouristen oder historisch interessierte Rezipientenkreise zwar mit, doch belässt er es weitgehend konsequent bei einer Art Hintergrundrauschen. Koepp

²³⁹ Astrid Erll / Stephanie Wodianka: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“, in: Astrid Erll / Stephanie Wodianka (Hgg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin / New York 2008, S. 7f.

²⁴⁰ Vgl: Godehard Weyerer: Kaliningrad: Vergangenheit und Zukunft. Deutschlandfunk. 15.02.2007. Link: https://www.deutschlandfunk.de/kaliningrad-vergangenheit-und-zukunft.1148.de.html?dram:article_id=179988 [zuletzt aufgerufen am: 12.08.2020].

zeigt vielmehr auf, dass die Oblast überwiegend mit gravierenden zeitgenössischen Problemen beschäftigt ist. Im Besonderen in den späteren Werken wird dies offensichtlich, doch schon *KALTE HEIMAT* erwähnt einige Problematiken. Eine differenzierte und aktiv aufarbeitende Konfrontation mit dem deutschen kulturellen Erbe scheint – abseits vielleicht der großen Städte – zu fehlen.

Durch die im Vergleich zu den anderen Filmen häufig gezeigten Kinder verweist Koepf auf den weiterhin jungen Charakter der Oblast Kaliningrad. Damit eröffnet er den Deutungsraum, dass eine unvoreingenommene Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit aufgrund der demografischen Strukturen – ein großer Teil der Bevölkerung wurde nicht in der Region geboren, folglich fehlt ein Selbstverständnis als Bürger der Oblast – bisher gar nicht möglich war. Eine sich geschichts- und erinnerungskulturell interessierte und engagierende Zivilgesellschaft muss dagegen erst noch entstehen. Inwiefern diese Entwicklung in einem zunehmend autoritären Russland möglich ist, wird die Zukunft zeigen.

Gemäß den Filmen besteht eine kollektive Identität der Oblast einzig in Ansätzen. Die filmische Zeichnung als Ort des identitären Umbruchs und der Instabilität der Gemeinschaft wird offensichtlich, wobei an dieser Stelle relativiert werden muss: Speziell in den späteren Werken kommen erwachsene Bewohner der Landschaft kaum zur Sprache; *HOLUNDERBLÜTE* konzentriert sich bekanntlich nur auf die Jugend. Außerdiegetische Fakten unterstützen zwar die vorgebrachte Deutung, doch basiert sie zuvorderst auf der filmischen Darstellung Volker Koepps. Dieser Darstellung gemäß lässt sich feststellen, dass Aspekte des historischen Ostpreußens nur in einem sehr geringen Umfang zur Identität der Oblast gehören.

In Polen und Litauen erscheint der Umgang mit dem ehemaligen Ostpreußen dagegen offener zu sein. Hier werden durchaus Bezüge zum deutschen Erbe gezogen, vorzugsweise, wenn sie sich touristisch – und damit ökonomisch – verwerten lassen. Meistenteils in den zu Litauen gehörenden Regionen – der nördliche Teil der Kurischen Nehrung und das Memelland – scheint eine Integration gewisser Aspekte in das eigene regionale Kollektivgedächtnis geglückt. Dies spiegeln auch die vielfältigen Interviewpartner wider. Dagebliebene kamen beispielsweise abseits von *KALTE HEIMAT* nur noch in den litauischen Gebieten vor. Dies vielleicht deswegen, weil die Personen bereits qua Geburt – um Frau Kessler zu zitieren – „so nach litauischer Art“ sind. Die Bevölkerungsstruktur war hier schon vor dem Ersten Weltkrieg recht heterogen, daher sprechen auch viele ältere Litauer zumindest etwas Deutsch. Diesen Charakter bewahrte sich das südliche Litauen über die Dekaden, selbst wenn, der filmischen Darstellung Koepps folgend, mit dem unumkehrbaren Abbruch nun eine stärkere Verwissenschaftlichung einsetzt.

In Masuren, das hinsichtlich der Bevölkerungsstruktur einem ungleich stärkeren Wandel unterlag, stehen die Verhältnisse etwas anders. Volker Koepp zeigt keine Dagebliebenen oder Heimwehtouristen, dafür aber eine Deutsche nebst anderen Zugezogenen, die damit die

Attraktivität und die Offenheit der Region bezeugen. Zudem beleuchtet er den Themenkomplex Flucht und Vertreibung aus der Perspektive jener, die ab 1945 nach Masuren umgesiedelt wurden und damit ebenso individuelle und kollektive Opfer des Zweiten Weltkrieges sind. Hier liegt ein Identifikations- und Versöhnungspotential vor, denn einerseits können sich auch die aus Ostpreußen Vertriebenen mit den aktuell ansässigen Menschen identifizieren, ihre Erfahrungen und Gefühle verstehen. Andererseits zeigt es, dass die Zuschreibung als Opfer ungleich komplexer ist, vor allen Dingen bezüglich der Menschen, die innerhalb der sowjetischen Hegemonialsphäre lebten. Zwar wird auch in *KALTE HEIMAT* auf das Leid der in das ehemalige Ostpreußen Vertriebenen verwiesen, doch dies vergleichsweise marginal. Des Weiteren zeigt der Regisseur auf, dass es in Masuren zumindest privatwirtschaftliche Bestrebungen gibt, das kulturelle Erbe der masurischen Bevölkerungsgruppe zu erforschen und zu bewahren. Ebenso integriert Koepp mit dem zugezogenen, die Holzhäuser konservierendem Ehepaar und der Journalistin Menschen, die auf ihre gewisse Art und Weise die Verwissenschaftlichung der deutschen Vergangenheit personifizieren.

Den unterschiedlichen gesellschaftlichen, politischen und identitären Entwicklungen innerhalb der Regionen und zwischen den einzelnen Räumen des historischen Ostpreußens wird damit Rechnung getragen. Interessant wäre es, sich den einzelnen Orten nun, einige Jahre später, erneut zuzuwenden. Welche Veränderungen sind seither aufgetreten?

Die Filme lassen sich somit in erster Linie als anthropologische Reisefilme denken: Sie entwerfen kein dezidiertes Bild von der Vergangenheit, das einem universellen Deutungsanspruch genügen soll. Vielmehr stellen die Werke einen historisch verankerten und in Deutschland häufig noch aus dieser Perspektive gesehenen Raum in den Mittelpunkt ihrer Aushandlungen. Dahingehend ist die Anzahl an Szenen, die der Kameramann Thomas Plenert in Bewegung drehte, eine Konstante der Reihe, wobei sie in den späteren Filmen zunehmen. Hinzu kommt, dass das Gros der Szenen ländliche Gebiete behandelt. Städte werden verhältnismäßig selten aufgesucht, wohingegen die naturräumlichen Merkmale der Landschaft stärker gewichtet werden. Einzig *MEMELLAND* verfügt über recht viele urbane Szenen, was wiederum den grundsätzlichen Wandlungs- und Modernisierungsprozess der Region symbolisiert. Zugleich ist das Memelland jedoch auch dichter besiedelt als die Oblast Kaliningrad oder Masuren.

Durch das Abhandeln der Makrodiskurse *Heimat*, *Identität* und *Vertreibung/Flucht* anhand von Einzelschicksalen mindern die Filme die ihnen gelegentlich vorauseilende Kritik, geschichtsrevisionistische Tendenzen aufzuweisen. Obendrein verringert die Reiseform die Möglichkeit der Generalisierung: Das Gezeigte kann schwer abstrahiert und auf das ganze historische Ostpreußen bezogen werden. Dies wird dadurch verstärkt, dass viele Interviewte mehrfach aufgesucht/die Szenen nicht linear montiert werden. Die Absicht, die Individuen und ihr

Umfeld zu fokussieren, wird durch dieses Konzept eindrücklicher. Zudem spricht Koepp in den späteren Filmen häufiger aus dem Off und benennt den aktuellen Drehort, was den außerfilmischen Raum und Koepps Methodik des erratischen und anekdotischen Sammelns von individuellen Erfahrungen und Erlebnissen verstärkt. Dagegen verzichtet er auf die Einblendung von Karten, wies es sonst bei Reisedokumentationen üblich ist. Dies bestätigt die Deutung, dass für ihn die Menschen im Mittelpunkt der Filme stehen, die Landschaft sonach vorwiegend als – historisch geformter – Kommunikationsraum für die Individuen und Kollektive fungiert. Inwiefern die identische Länge der vier späteren Filme eine subjektivierende Funktion einnimmt, lässt sich nur mutmaßen. Eine persönliche Perspektive Koepps wird jedoch in allen Werken deutlich.

Subjektiv sind zudem die zahlreichen Erinnerungsprozesse, die in den Filmen herbeigeführt werden. Verschiedenste Methoden finden Verwendung, beispielsweise Fotos, Lieder, Arbeitsprozesse und das Kochen identitär verknüpfter Speisen. Häufig werden Erinnerungen zudem durch räumliche Situationen, vor allem Friedhöfe, initiiert. Gerade die auch im hohen Alter bestehende Hinwendung zu den Grabanlagen und mithin der darauf liegenden Verwandten und Bekannten beteuert die Selbstidentifikation der Individuen mit der Landschaft, der Vergangenheit dieser und der eigenen Genealogie.

Diese Friedhöfe nehmen vor allem auf der litauischen Seite einen großen Raum ein. In *KURISCHE NEHRUNG* und *MEMELLAND* dienen sie den Dagebliebenen – beziehungsweise den Heimwehtouristen, wie die Episode zwischen Renate und Willi bezeugt – als Referenz auf ihre im ehemaligen Ostpreußen liegende Herkunft. Gleichzeitig verweisen Friedhöfe, wie auch die häufig gezeigten einzelnen Grabsteine, auf die allgemeine deutsche Vergangenheit. Zumindest als architektonische Spuren bestehen sie fort – und bezeugen dabei gleichzeitig den kommunikativen Abbruch der regionalen deutschen Kultur.

Der Wandel der Rezipienten ist hier der vorwiegende Grund für die vermehrte Benennung des konkreten Drehortes in den späteren Filmen, denn die vormals deutschen Namen einer nun geografisch und kulturell fernen Region in Osteuropa sind im Kollektivgedächtnis der Bundesrepublik nicht mehr im selben Maße präsent wie kurz nach der Wende. In *KALTE HEIMAT* ist dies noch kaum und vorwiegend indirekt der Fall. Prinzipiell zieht Volker Koepp die deutschen Namen vor, um damit auf die historische Verbindung der Region mit Deutschland zu verweisen; außerdem ist die Annahme legitim, dass die Zuschauerkreise von Koepps Werken im Allgemeinen aus dem deutschsprachigen Raum kommen. Die Gründe sind folglich weniger Deutschtümelei als Antizipation des idealtypischen Rezipienten. Koepp denkt die Heimwehtouristen und die historisch Interessierten als Zuschauer zwar immer mit, doch wandelt sich der Fokus seiner Filme verstärkt hin zu den zeitgenössischen Entwicklungen und den größer werdenden zwischenstaatlichen Divergenzen. So kommen nach *KURISCHE NEHRUNG* aus dem Jahr 2001

ebenfalls keine Heimwehtouristen mehr zu Wort – wobei es dafür ganz andere Gründe, allen voran die Anwesenheit von Interviewpartnern, geben kann.

Dementsprechend beziehen sich Koepps Kommentare inhaltlich bisweilen umfangreicher auf die gegenwärtigen Entwicklungen und lösen sich von einer reinen, immerzu knappen Aufzählung der Vergangenheit. Dies ist vor allem in *HOLUNDERBLÜTE* der Fall. Die „Schweden“²⁴¹, „die Pest“²⁴² und „Napoleon“²⁴³ werden dagegen nie weiter ausgeführt. Um eine historische Analyse des Raumes geht es ihm nie: Die Geschichte ist für ihn immer nur insofern interessant, wie sie das aktuelle Leben der Menschen beziehungsweise den geografischen Raum beeinflusst. Generell greifen die fünf untersuchten Dokumentarfilme zwar geschichtliche Ereignisse und Prozesse bewusst auf, doch vorwiegend aus einer individuell-subjektiven Perspektive und in variierender Relevanz – die Werke sind auf ihre Art filmanthropologische Mikrostudien. Ausgangspunkt ist immerzu die Gegenwart; die vorgefundenen Spuren der Vergangenheit sind „lediglich [subjektive] Bruchstücke“²⁴⁴ einer untergegangenen Zeit. Dessen ungeachtet lassen sich zeithistorisch unterschiedliche Entwicklungen feststellen.

Jedoch fällt auf, dass Koepp den Nationalsozialismus größtenteils ausspart. Die Teilung Ostpreußens versteht er zwar als Folge des Ersten und des Zweiten Weltkrieges, doch bietet er keinerlei Hintergrundinformationen zu den Konflikten an. Einzig in *KALTE HEIMAT* und (visuell) in *SCHATTENLAND* wird kurz auf den Zweiten Weltkrieg und die Verbrechen gegen die Menschlichkeit verwiesen. Zwar lässt sich dieses Wissen beim Rezipienten bis zu einem gewissen Grad voraussetzen. Jedoch könnte auch der Eindruck entstehen, als spare Koepp den Nationalsozialismus aus, um das Gefühl des Verlusts der Heimat beim heimwehtouristischen Zuschauer nicht zu evozieren. In letzter Konsequenz drängt sich die Vorstellung auf, als wäre die Entwicklung der Region determiniert und ein natürlicher Prozess. Der Nationalsozialismus in dem Falle nur ein Kapitel von vielen. Die Bildsprache der Filme, die viel mit Bewegungen und Wandel sowie dem ohnmächtigen Ausgeliefertsein gegenüber den allgegenwärtigen Naturgewalten – und

²⁴¹ Gemeint sind die Ereignisse des Großen Nordischen Krieges von 1700 bis 1721, in denen Schweden weite Teile des Baltikums besetzte. Vgl.: Eva S. Fiebig: *Der Große Nordische Krieg 1700–1715/21*, in: Eva S. Fiebig, Jan Schlürmann (Hgg.): *Handbuch zur nordelbischen Militärgeschichte. Heere und Kriege in Schleswig, Holstein, Lauenburg, Eutin und Lübeck 1623–1863/67*. Husum 2010, S. 367–408.

²⁴² Volker Koepp bezieht sich auf die *Große Pest von 1708 bis 1714*, die vor allem im Ostseeraum wütete. Vgl.: Manfred Vasold: *Die Pest. Ende eines Mythos*. Stuttgart 2003.

²⁴³ *Der Frieden von Tilsit 1807* beende den Vierten Koalitionskrieg des Königreiches Preußen und des Kaiserreiches Russland gegen das Kaiserreich Frankreich. Vgl.: Karen Hagenmann: “Desperation to the Utmost”: The Defeat of 1806 and the French Occupation in Prussian Experience and Perception, in: Alan Forrest / Peter H. Wilson (Hgg.): *The Bee and the Eagle. Napoleonic France and the End of the Holy Roman Empire, 1806*. Basingstoke 2009, S. 191-213.

²⁴⁴ Braun 2009: 83.

die der Menschen gegenüber der Politik – spielt, referiert ebenfalls darauf. Letztlich bedeutet diese geringe Auseinandersetzung aber vor allem, dass der Regisseur seiner Methodik treu bleibt.

Nun stellt sich die Frage, wie Volker Koepp sich in seinen anderen Dokumentarfilmen mit dem Nebeneinander von kollektiven Identitäten auseinandersetzt. Des Weiteren dürfte eine Untersuchung, welche Methodik und Zielsetzung andere Filmprojekte verfolgen, die sich gleichfalls mit den Aspekten Flucht/Vertreibung und Heimwehtourismus auseinandersetzen, Erkenntnisse liefern. Denn selbst 70 Jahre später werden weiterhin Werke zu diesem Thema produziert.²⁴⁵ Sowohl aus filmanthropologischer Sicht wie auch für die Geistes- und Sozialwissenschaften könnte dies von Nutzen sein.²⁴⁶ Vor allem die Geschichtswissenschaft sträubt sich stellenweise erbittert gegen die Verwendung des Films als seriöse Quelle.

Die Erkenntnisse der Untersuchung könnten weitergehend genutzt werden, um das „Phänomen der Europäisierung“²⁴⁷ genauer zu ergründen. Die Europäische Union wurde nie singulär als wirtschaftliche Interessensgemeinschaft betrachtet (allenfalls von den Engländern), sondern besaß immerzu gleichsam friedenssichernde und identitäre Aspekte.²⁴⁸ Eine umfassendere Stärkung des Selbstverständnisses als Bürger der Union dürfte daher erstrebenswert sein. Denn eine Ursache für manche Probleme innerhalb der Gemeinschaft ist das Fehlen einer „*basis of a collective identity*.“²⁴⁹ Es gilt daher, die kollektive Identität als Unionsbürger zu stärken, indem der „Konstruktionscharakter Europas“²⁵⁰ – im Sinne des Historikers und Politikwissenschaftlers Benedict Anderson – überwunden wird.

Weiter gedacht ist Koepps Filmreihe über das zeitgenössische Leben im ehemaligen Ostpreußen letztendlich zudem selbst ein Teil des von Aleida Assmann angesprochenen Verwissenschaftlichungsprozesses des Vergangenen. Wie es weitergehen wird? Symbolisch schaut Herr Jezerskas in der letzten Einstellung von MEMELLAND in die Ferne (01:27:12-01:27:34).

²⁴⁵ Beispielweise DIE LETZTEN ZEITZEUGEN (D 2019, Regie: Michael Kalb).

²⁴⁶ Vgl.: Arthur Schlegelmilch: Die Historie und der Dokumentarfilm. Vergangenheit und Zukunft eines schwierigen Verhältnisses, in: Carsten Heinze / Arthur Schlegelmilch (Hgg.): Der dokumentarische Film und die Wissenschaften. Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze. Wiesbaden 2019, S. 59-76.

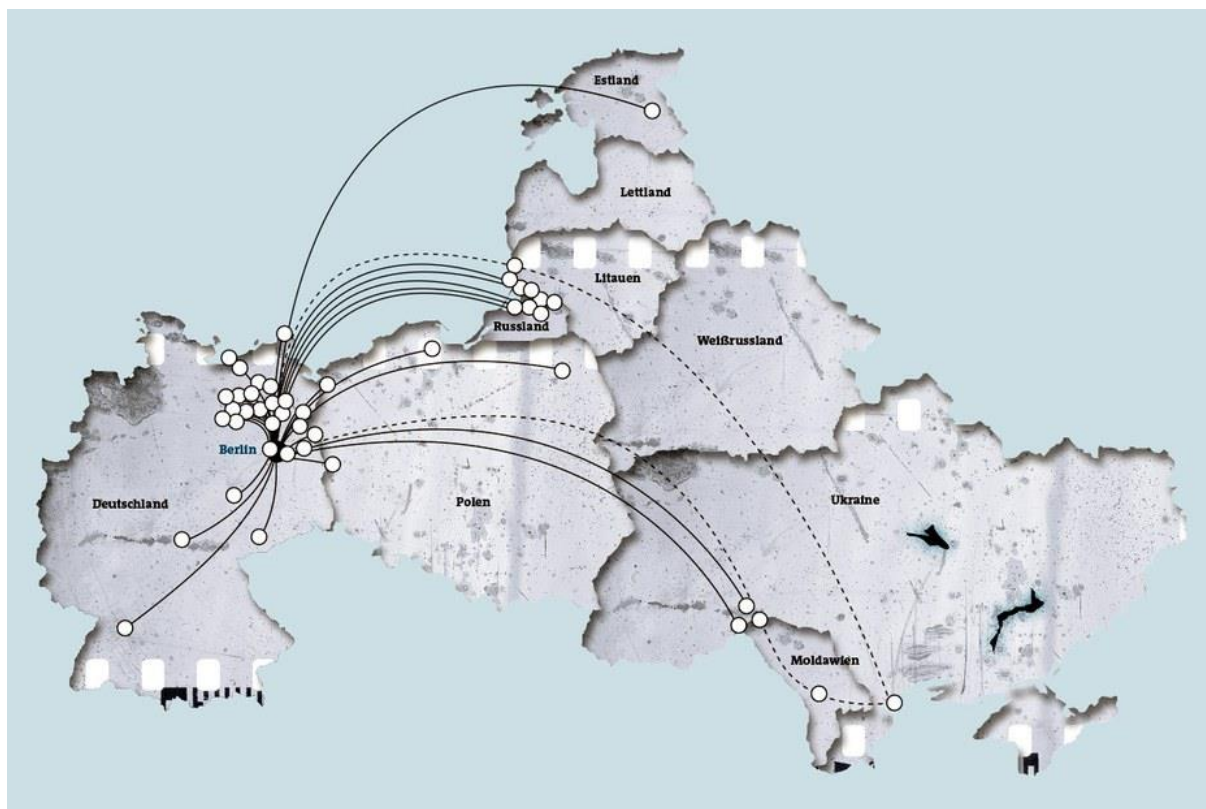
²⁴⁷ Florian Greiner: Die Pluralisierung eines imaginierten Raumes – Tendenzen, Perspektiven und Herausforderungen der zeithistorischen Europaforschung, in: (=Zeitschrift für Staats- und Europawissenschaften, Volume 14, Nummer 4). 2016, S. 546.

²⁴⁸ Vgl.: Hüttmann 2005: 13.

²⁴⁹ Gerard Delanty: Inventing Europe. Idea, Identity, Reality. Basingstoke / London 1995, S. 131f.

²⁵⁰ Greiner 2016: 547f.

Anhang



Drehorte Volker Koepps bis 2017.²⁵¹

²⁵¹ Vgl.: Dell 14/2017.

Bibliografie

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen?, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 103-122.

Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hgg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität. Berlin / New York 2004, S. 45-60.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München⁵ 2010.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schriften, Erinnerungen und politische Identität in frühen Hochkulturen. München⁷ 2013.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München³ 2006.

Benkel, Thorsten: Die Verwaltung des Todes. Annäherungen an eine Soziologie des Friedhofs. Berlin² 2013.

Berek, Mathias: Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen. Wiesbaden 2009.

Bingen, Dieter: Nachbarschaft als Partnerschaft: Deutschland und Polen 1991-2011, in: (=Osteuropa, Volume 61, Nummer 5/6). 2011, S. 22-40.

Borodziej, Włodzimierz / Lemberg, Hans (Hgg.): „Unsere Heimat ist uns ein fremdes Land geworden ...“ Die Deutschen östlich von Oder und Neiße 1945–1950. Marburg 2000.

Braun, Peter: Von Europa erzählen: Über die Konstruktion der Erinnerung in den Filmen von Volker Koepp, in: Tobias Ebbrecht / Hilde Hoffmann / Jörg Schweinitz (Hgg.): DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms. Marburg 2009, S. 71-91.

Bruno, Guiliana: Bildwissenschaft. Spatial Turns in vier Einstellungen, in: Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hgg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, S. 71-74.

Burke, Peter: From „History as Social Memory“, in: Jeffrey K. Olick / Vered Vinitzky-Seroussi / Daniel Levy (Hgg.): The Collective Memory Reader. Oxford 2011, S. 188-192.

Byg, Barton: Is There Still an East German Cinema?, in: Catherine Portuges / Peter Hames (Hgg.): Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989. Philadelphia 2013, S. 75-103.

Cordell, Karl: The Federation of Expellees and the Impact of Memory on German-Polish Relations, in: (=German Politics & Society, Volume 31, Nummer 4). 2013, S. 102-120.

Dahl, Madeline: Essen als Nebensache. Über die narrativen Funktionen und Vorzüge von Codes aus dem Bereich der Ernährung, in: Daniel Kofahl / Gerrit Fröhlich / Lars Alberth (Hgg.): Kulinarisches Kino. Interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film. Bielefeld 2013, S. 27-44.

Dahlmann, Dittmar, u. a. (Hgg.): Schimanski, Kuzorra und andere. Polnische Einwanderer im Ruhrgebiet zwischen Reichsgründung und Zweitem Weltkrieg. Essen 2005.

Danovski, Jürgen: Das Polenbild der „Landmannschaft Ostpreußen.“ Augsburg 1977.

Delanty, Gerard: Inventing Europe. Idea, Identity, Reality. Basingstoke / London 1995.

Dimbath, Oliver: Der Spielfilm als soziales Gedächtnis?, in: Marie-Kristin Döbler / Gerd Sebald (Hgg.): (Digitale) Medien und soziale Gedächtnisse. Wiesbaden 2018, S. 199-222.

Dönhoff, Marion: Kindheit in Ostpreußen. Berlin 1988.

Eisenstadt, Shmuel Noah / Giesen, Bernhard: The construction of collective identity, in: (=European Journal of Sociology, Volume 36, Nummer 1). 1995, S. 72-102.

Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses — ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff, in: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hgg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität — Historizität — Kulturspezifität. Berlin / New York 2004, S. 3-24.

Erll, Astrid / Wodianka, Stephanie: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“, in: Astrid Erll / Stephanie Wodianka (Hgg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin / New York 2008, S. 1-20.

European Commission: Special Eurobarometer 386. Europeans and their Languages. 2012.

Fiebig, Eva S.: Der Große Nordische Krieg 1700–1715/21, in: Eva S. Fiebig, Jan Schlürmann (Hgg.): Handbuch zur nordelbischen Militärgeschichte. Heere und Kriege in Schleswig, Holstein, Lauenburg, Eutin und Lübeck 1623–1863/67. Husum 2010, S. 367–408.

Freud, Winfried: Dir ein Lied zu singen. Eine literarische Reise durch das alte Ostpreußen. Rostock 2002.

Girke, Michael: Heimat trotz allem. Der Dokumentarfilm als Heimatfilm: Die Deutschland-Erkundungen von Volker Koepp, in: (=Film-Dienst, Volume 64, Nummer 19). 2011, S. 18-21.

Greiner, Florian: Die Pluralisierung eines imaginierten Raumes – Tendenzen, Perspektiven und Herausforderungen der zeithistorischen Europaforschung, in: (=Zeitschrift für Staats- und Europawissenschaften, Volume 14, Nummer 4). 2016, S. 545-564.

Große Hüttmann, Martin: Die Osterweiterung der Europäischen Union, in: Matthias Chardon / Siegfried Frech / Martin Große Hüttmann (Hgg.): EU-Osterweiterung. Schwalbach 2005, S. 9-36.

Hagenmann, Karen: "Desperation to the Utmost": The Defeat of 1806 and the French Occupation in Prussian Experience and Perception, in: Alan Forrest / Peter H. Wilson (Hgg.): The Bee and the Eagle. Napoleonic France and the End of the Holy Roman Empire, 1806. Basingstoke 2009, S. 191-213.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main 1991.

Halle, Randall: Re-imagining the German East: Expulsion and Relocation in German Feature and Documentary Film, in: (=German Politics & Society, Volume 31, Nummer 4). 2013, S. 16-39.

Heckmann, Friedrich: Ethnische Minderheiten, Volk und Nation. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen. Stuttgart 1992.

Henning, Friedrich-Wilhelm: Deutsche Agrargeschichte des Mittelalters 9. bis 15. Jahrhundert. Stuttgart 1994.

Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory, in: Marianne Hirsch (Hg.): The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York 2012, S. 29-53.

Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence: The Invention of Tradition. Cambridge 1983.

Hochmuth, Dieter: Eine gewisse Art von Normalität. Ein Interview mit Volker Koepp, in: (=Film und Fernsehen, Volume 22, Nummer 4/5). 1994, S. 20-24.

Hoffmann, Martin / Osburg, Florian / Schützler, Horst: Aufstieg und Zerfall einer Weltmacht. Die Sowjetunion von 1917 bis 1991. Bamberg 1994.

Horn, Hannelore: Der Zerfall der Sowjetunion und nationale Optionen, in: Gert-Joachim Glaeßner / Michal Reiman (Hgg.): Systemwechsel und Demokratisierung. Rußland und Mitteleuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion. Opladen 1997, S. 133-152.

Jordan, Günter: Zu den Anfängen zurück, um weiterzukommen, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 49-116.

Jakubowska, Anna: Der Bund der Vertriebenen in der Bundesrepublik Deutschland und Polen (1957-2004). Selbst- und Fremddarstellung eines Vertriebenenverbandes. Marburg 2012.

Juchler, Jakob: Die Akzeptanz der EU-Osterweiterung in den Kandidatenländern, in: (=Osteuropa, Volume 52, Nummer 7). 2002, S. 921-931.

Juchler, Jakob: EU? Na gut. Zur Akzeptanz der EU-Mitgliedschaft in Ostmitteleuropa, in: (=Osteuropa, Volume 54, Nummer 7). 2004, S. 52-64.

Kaufmann, Jean-Claude: Kochende Leidenschaft. Soziologie vom Kochen und Essen. Konstanz 2006.

Keitz, Ursula von: Referenz und Imagination im Dokumentarfilm, in: Julian Hanich / Hans Jürgen Wulff (Hgg.): Auslassen, Andeuten Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers. München 2012, S. 161-180.

Keppler, Angela: Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 137-159.

Koepp, Volker: Die Dinge des Lebens, in: Gabriele Voss (Hg.): Dokumentarisch Arbeiten. Berlin 1996, S. 102-129.

Köhler, Astrid: Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie. Bielefeld 2018.

Klemeshev, Andrey u.a.: Specific Kaliningrad character of the Russian identity, in: (=Bulletin of Geography. Socio-economic Series, Nummer 38). 2017, S. 47-55.

Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend. Göttingen 1992.

Kossert, Andreas: „Grenzlandpolitik“ und Ostforschung an der Peripherie des Reiches. Das ostpreußische Masuren 1919-1945, in: (=Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, Volume 51, Nummer 2). 2003, S. 117-146.

Kossert, Andreas: Ostpreußen. Geschichte und Mythos. München⁶ 2005.

Kossert, Andreas: Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz. München 2010.

Kossert, Andreas: Flucht. Eine Menschheitsgeschichte, München 2020.

Krastev, Ivan / Holmes, Stephen: Das Licht, das erlosch. Eine Abrechnung. Berlin² 2019.

Langenbacher, Eric: Twenty-first Century Memory Regimes in Germany and Poland: An Analysis of Elite Discourses and Public Opinion, in: (=German Politics & Society, Volume 26, Nummer 4). 2008, S. 50-81.

Leiserowitz, Ruth: Klaipėda – vom Memelland zur Region Westlitauen, in: (=Osteuropa, Volume 52, Nummer 9/10). 2002, S. 1319-1925.

Leiserowitz, Ruth: Childhood in the Memel Region, in: Machteld Venken (Hg.): Borderland Studies Meets Child Studies. A European Encounter. Frankfurt am Main u.a. 2017. S. 65-84.

Lenz, Siegfried: So zärtlich war Suleyken. Hamburg 2018.

Makarska, Renata: Die Ambivalenz der Fremdheit Über den Umgang mit ›alten‹ und ›neuen‹ Minderheiten in Polen nach 1989, in: Gesine Drews-Sylla / Renata Makarsha (Hgg.): Neue alte Rassismen? Differenz und Exklusion in Europa nach 1989. Bielefeld 2015, S. 253-275.

Martínez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, in: Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hgg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996, S. 430-445.

Maslov, Evgenij: Staatsgewalt und religiöse Gemeinschaften im Kaliningrader Gebiet in der Phase des Spätstalinismus (1945-1953), in: (=Kirchliche Zeitgeschichte, Volume 29, Nummer 1). 2016, S. 171-210.

Mattern, Jens / Oesterle, Günter (Hgg.): Der Abgrund der Erinnerung. Kulturelle Identität zwischen Gedächtnis und Gegen-Gedächtnis. Berlin 2010.

Megill, Allan: From „History, Memory, and Identity“, in: Jeffrey K. Olick / Vered Vinitzky-Seroussi / Daniel Levy (Hgg.): The Collective Memory Reader. Oxford 2011, S. 193-197.

Minagawa, Yuka: Gender Differences in Alcohol Choice among Russians, in: (=European Addiction Research, Volume 19, Nummer 2). 2013, S. 82-88.

Miggelbrink, Judith: Die (Un-)Ordnung des Raumes. Bemerkungen zum Wandel geographischer Raumkonzepte im ausgehenden 20. Jahrhundert, in: Alexander C.T. Geppert / Uffa Jensen / Jörn Weinhold (Hgg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005, S. 79-106.

Nikžentaitis, Alvydas / Matulevečiene, Valerija: Historische Tradition und Politik: Die Sowjetrepublik Litauen und das Kaliningrader Gebiet, in: Osteuropa, Volume 53, Nummer 2/3). 2003, S. 229-234.

Nimtz-Wendlandt, Wanda: Die Nehringer. Volkstum – Brauchtum – Volksglaube auf der Kurischen Nehrung. Marburg 1986.

Olick, Jeffrey K. / Levy, Daniel: Collective Memory and Cultural Constraint: Holocaust Myth and Rationality in German Politics, in: (=American Sociological Review, Volume 62, Nummer 6). 1997, S. 921-936.

Olivieri, Domitilla: Diasporic proximities: spaces of ‘home’ in European documentary, in: (=Transnational Cinemas, Volume 7, Nummer 2). 2016, S. 135-150.

Petratis, Marian: Alle Geschichte hat einen Ort. Modelle filmischen Erinnerens am Beispiel der Filme Volker Koepps. Stuttgart 2018.

Paczkowski, Andrzej / Huterer, Andrea: Das „schwächste Glied.“ Polen unter kommunistischer Herrschaft, in: (=Osteuropa, Volume 63, Nummer 5/6). 2013, S. 207-222.

Reitmeier, Simon: Warum wir mögen, was wir essen. Eine Studie zur Sozialisation der Ernährung. Bielefeld 2013.

Rüsen, Jörn: Holocaust, Erinnerung, Identität, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 243-259.

Sarr, Martin: Wem gehört das kollektive Gedächtnis? Ein sozialphilosophischer Ausblick auf Kultur, Multikulturalismus und Erinnerung, in: Gerald Echterhoff / Martin Saar (Hgg.): Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 267-278.

Schellack, Fritz: Nationalfeiertage in Deutschland 1871 bis 1945. Frankfurt am Main u. a. 1990.

Schippan, Michael / Striegnitz, Sonja: Wolgadeutsche. Geschichte und Gegenwart. Berlin 1992.

Schlegelmilch, Arthur: Die Historie und der Dokumentarfilm. Vergangenheit und Zukunft eines schwierigen Verhältnisses, in: Carsten Heinze / Arthur Schlegelmilch (Hgg.): Der dokumentarische Film und die Wissenschaften. Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze. Wiesbaden 2019, S. 59-76.

Sierek, Karl: Filmanthropologie. Wiesbaden 2018.

Silberman, Marc: Post-Wall Documentaries: New Images from a New Germany?, in: (=Cinema Journal, Volume 33, Nummer 2). 1994, S. 22-41.

Stanjek, Klaus (1): Vorwort, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 7-12.

Stanjek, Klaus (2): Erzählen von tatsächlichen Welten, in: Klaus Stanjek (Hg.): Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms. Berlin 2012, S. 13-48.

Statistics Lithuania: Tourism in Lithuania 2017. Vilnius 2018.

Stiegler, Bernd: Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009.

Urban, Thomas: Der Verlust. Die Vertreibung der Deutschen und Polen im 20. Jahrhundert. München 2004.

Vasold, Manfred: Die Pest. Ende eines Mythos. Stuttgart 2003.

Walker, Shaun: Can Russia start a Drinking Revolution?, in: (=BMJ: British Medical Journal, Volume 343, Nummer 20-27).2011, S. 396-398.

Welzer, Harald: Das soziale Gedächtnis, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 9-24.

Wimmer, Andreas: Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden 2005.

Wittmann, Matthias: You can't put Your Arms around Memory. Filmische Gesten der Erinnerung, in: Ute Holl / Matthias Wittmann (Hgg.): Memoryscapes. Filmformen der Erinnerung. Zürich / Berlin 2014, S. 61-96.

Young, James E.: Zwischen Geschichte und Erinnerung, in: Harald Welzer (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001, S. 41-62.

Zirfas, Jörg / Jörissen, Benjamin: Phänomenologien der Identität. Human-, sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen. Wiesbaden 2007.

Links

Bernsteinmuseum-Galerie: Index. Link: <http://www.ambergallery.lt/de/erste-seite/> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020].

Bretschneider, Uta: Umsiedler (SBZ/DDR). Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. 2013. Link: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/umsiedler-sbzddr> [zuletzt aufgerufen am: 01.07.2020].

Biological Station Rybachy: Outline. Link: http://www.zin.ru/rybachy/index_e.html [zuletzt aufgerufen am: 16.11.2020].

Dell, Matthias: Reise, Osten, Abrechnung, in: Der Freitag. Nummer 14/2017. Link: <https://www.freitag.de/autoren/mdell/reise-osten-abrechnung> [zuletzt aufgerufen am: 14.10.2020].

Der fröhliche Kreis: Das Ostpreußenkleid. Link: <http://www.der-froehliche-kreis.de/trachten/ostpreu.htm> [zuletzt aufgerufen am: 15.12.2020].

Deutsche Vertretung in Russland: Elektronisches Visum für das Kaliningrader Gebiet. 01.11.2019. Link: <https://germania.diplo.de/ru-de/service/11-InformationenfuerTouristen/-/2216046> [zuletzt aufgerufen am: 07.12.2020].

Europa.eu: Europatag. Link: https://europa.eu/european-union/about-eu/symbols/europe-day_de [zuletzt aufgerufen am: 06.11.2020].

Eurostat: Statistiken über landwirtschaftliche Betriebe und Agrarflächen in der Europäischen Union. 11/2018. Link: https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Farms_and_farmland_in_the_European_Union_-_statistics/de#Betriebe_2016 [zuletzt aufgerufen am: 10.12.2020].

Faulenbach, Bernd: Die Vertreibung der Deutschen aus den Gebieten jenseits von Oder und Neiße. Bundeszentrale für politische Bildung. 06.04.2005. Link: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39587/die-vertreibung-der-deutschen#footnodeid1-1> [zuletzt aufgerufen am: 05.07.2020].

Fernuniversität Hagen. Archiv „Deutsches Gedächtnis.“ Link: <https://www.fernuni-hagen.de/geschichteundbiographie/deutschesgedaechtnis/> [zuletzt aufgerufen am: 16.12.2020].

Golombek, Jens: Heimwehtouristen sterben aus, dafür kommen Surminski-Leser, in: Hamburger Abendblatt. 26.07.2013. Link:

<https://www.abendblatt.de/reise/article118397561/Heimwehtouristen-sterben-aus-dafuer-kommen-Surminski-Leser.html> [zuletzt aufgerufen am: 13.12.2020].

Kumpfmüller, Michael: Königsberg und andere Kleinigkeiten, in: ZEIT, Nummer 14/1994.
Link: <https://www.zeit.de/1994/14/koenigsberg-und-andere-kleinigkeiten/komplettansicht>
[zuletzt aufgerufen am: 22.08.2020].

Lachauer, Ulla: Land der vielen Himmel, in: Die Zeit. 22.12.1989. Link:
<https://www.zeit.de/1989/52/land-der-vielen-himmel> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

Litauen.info: Simon-Dach-Brunnen. Link: <https://www.litauen.info/schlagwort/simon-dach-brunnen/> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

Lostplaces: Die Pyramide von Rapa (Kleinangerapp). 22.02.2010. Link:
<https://vergessene-orte.blogspot.com/2010/02/die-pyramide-von-rapa-kleinangerapp.html>
[zuletzt aufgerufen am: 30.11.2020].

Piper, Ernst: Allein gegen Hitler. 06.11.2009. Link:
<https://www.spiegel.de/geschichte/elser-attentat-vor-70-jahren-allein-gegen-hitler-a-948584.html>
[zuletzt aufgerufen am: 06.11.2020].

Scholl, Stefan: Wodka und Russland: Eine Geschichte vom Trinken und Sterben, in:
Berliner Zeitung. 04.01.2020. Link: <https://www.berliner-zeitung.de/politik-gesellschaft/wodka-und-russland-eine-geschichte-vom-trinken-und-sterben-li.4172> [zuletzt aufgerufen am:
03.12.2020].

Schreiber, Hermann: Das Verlangen nach Heimat, in: Der Spiegel. 15.08.1977, S. 150f.
Link: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40781868.html> [zuletzt aufgerufen am: 01.07.2020].

Šilutės Hugo Šojaus muziejus: Über das Museum. Link:
<https://www.silutesmuziejus.lt/de/uber-das-museum/> [zuletzt aufgerufen am: 08.12.2020].

Stadt Sowetsk: Index. Link: <https://sovetsk.gov39.ru> [zuletzt aufgerufen am: 04.12.2020].

Stolpersteine: Start. Link: <http://www.stolpersteine.eu/start/> [zuletzt aufgerufen am:
06.11.2020].

Visit Neringa: Das 23. internationale Thomas-Mann-Festival 2019. Link:
<http://visitneringa.com/de/information/nachrichten/das-23-internationale-thomas-mann-festival-2019-festivalprogramm> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020].

Visit Neringa: Index. Link: <http://visitneringa.com/de> [zuletzt aufgerufen am: 23.11.2020].

Weyerer, Godehard: Kaliningrad: Vergangenheit und Zukunft. Deutschlandfunk.
15.02.2007. Link: https://www.deutschlandfunk.de/kaliningrad-vergangenheit-und-zukunft.1148.de.html?dram:article_id=179988 [zuletzt aufgerufen am: 12.08.2020].

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, *Daniel Körling*, gegenüber der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*, dass die vorliegende Masterarbeit mit dem Thema:

Volker Koepps filmische Auseinandersetzung mit kollektiven Identitäten im Raum des historischen Ostpreußens

selbstständig und nur unter Zuhilfenahme der im Quellen- und Literaturverzeichnis genannten Werke angefertigt und bisher noch an keiner anderen Stelle als Abschlussarbeit vorgelegt wurde.
Potsdam, den,