

Minneskonstnären Volker Koepp

För bara ett år sen hade jag aldrig hört talas om Volker Koepp, den tyske dokumentärfilmaren. Det var jag inte ensam om i Finland, tvärtom. Ingen av mina filmintresserade bekanta reagerade när jag nämnde hans namn. Han har vad jag vet nästan aldrig visats här.

I Tyskland är Koepp stor, så stor att hans filmer ges ut på dvd. Så vid ett besök på Dussmann Kulturkaufhaus i Berlin råkade jag få syn på en hel hylla med Koeppfilmer. Jag var redan på väg ut men stannade oreflekterat och tog en dvd, driven av pockande men oklar inre kraft. Omslagsbilden påminde om en landskapsmålning av Caspar David Friedrich. Ord som minne, gränsland, förlorade världar fanns i presentationexterna. På måfå valde jag ett par filmer, jag minns inte längre vilka. Väl hemma såg jag dem och uppslukades genast. Nu har jag ett drygt dussin Koeppfilmer, nästan alla som finns att köpa.

Volker Koepp har en lång bana bakom sig. Han föddes 1944 i Stettin (polska Szczecin) i Västpommern, växte upp i Berlin, DDR, och studerade vid filmhögskolan i Babelsberg. Från 1970 var han anställd av DEFA, den statsägda dokumentärproducenten i DDR, och gjorde tv-filmer. Efter murens fall blev han fri regissör och författare med fokus på långfilm. Hans filmografi i urval omfattar 47 dokumentärfilmer, därav 22 långfilmer, och han är fortfarande aktiv. Hösten 2018 hade *Seestück* som handlar om södra Östersjöregionen biopremiär. Han har fått tal-lösa pris runt om i världen.

Vad var det då som förhåxade mig så att jag nu ständigt återvänder till filmerna och känner saknad när de tar slut? Koepps verk är homogent, och det är ganska lätt att räkna upp stickord för det. En grupp

har med gräns att göra: fysiska gränser, gränsland, gränsoverskridande, tidsgränser. En annan med död: förlust, utplåning, Förintelsen, krig, ensamhet, övergivenhet. En tredje med liv, eller vid-livet-hållande under de svåraste omständigheter: överlevnad, minne, pånyttfödelse, nyskapelse, hopp, drömmar. Det väger inte jämt – för det är tragedierna alltför överväldigande. Men som Koepp själv sagt i en intervju: det är häpnadsväckande hur glada människorna han intervjuar ofta är. De har genomgått fruktansvärda lidanden i sina liv, de gråter när de minns dem, men de skrattar också. Filmerna har en klart avgränsad geografi och tid. Geografin är det som de gamla romarna kallade för Sarmatien, den del av Europa som sträcker sig från Östersjön till Svarta havet och alltid varit trängd mellan Tyskland och Ryssland. Litauen, Polen, Vitryssland, Ukraina och Moldavien är länderna där han helst rör sig. Dessutom tillkommer de östra delarna av Tyskland: Brandenburg, Pommern. Tiden är de senaste hundra åren med fokus på två brytpunkter – dels Andra världskriget och Förintelsen, dels kommunismens fall 1989–91 – och deras följder. Men det handlar inte bara om det förflutna. Dagens människor och deras strävan att bygga upp nya liv på historiens ruiner spelar en viktig roll.

Koepps filmer meddelar som de dokumentärer de är många fakta. Om platser, historiska skeenden, individuella livsöden. Men de är bara bakgrunden till de dramer som utspelar sig. Som regissör är Koepp särskilt bra på två saker: att komma människor nära och att placera in dem i en omgivning där kultur och natur samspekar och där de lever sitt dagliga liv eller minns det förgångna. Utan den suveränt skicklige

fotografen Thomas Plenert med sitt öga för både mikromiljöer och överväldigande landskap skulle filmerna vara mycket fattigare.

De typiska dramaturgiska modellerna är två. Antingen kommer Koepp till en plats, träffar människorna där, pratar med dem och skildrar deras livsmiljöer. Eller så reser han tillsammans med filmernas huvudpersoner till ställen som varit av betydelse för dem själva eller för släktingar som ofta mördats, förvisats eller flytt undan krig och förföljelser. Berättelserna uppstår långsamt och skenbart av sig själva. Koepps tålmod är oändligt. Han håller sig i bakgrunden, ställer frågor utanför bild, insisterar inte, använder sällan voice over. Tysnader, tveksamhet, pauser skrämmer honom inte. Om människorna blir generade inför de långa, avvaktande tagningarna väntar han bara tills känslan avlöses av ett befriande skratt och pratet börjar löpa. Luckor och osäkerhet är lika viktiga som koherenta minnen och historier. Fastän hans intervjuobjekt talar om stora, ofta gruvliga saker är det de själva som är viktigast. Den närvaro som skapas av utseende, klädsel, mimik och kroppsspråk är berättelsernas fundament och den uttöms inte i första taget. Det är en orsak till att man så gärna återvänder till filmerna också efter att man "fått veta vad de handlar om".



Herr Zwillling und Frau Zuckermann (1999)

Judarna i Czernowitz

*DET VAR JORD i dem, och
de grävde.*

*De grävde och grävde, så gick
förbi deras dag, deras natt. Och de lovade ej Gud
som, så hörde de, ville allt detta,
som, så hörde de, visste allt detta.*

*De grävde, och hörde ej mer;
de blev inte visa, fann ej på någon sång,
uppfann sig intet slags språk.
De grävde.*

*Det kom en stillhet, en storm ock kom då,
och haven de kom nu alla.*

*Jag gräver, du gräver, också masken gräver så
och det sjungande där säger: de gräver.*

*O någon, ej någon, o ingen, o du:
Vart gick det, då det gick ingenstans?
O du gräver, och jag gräver, till dig gräver jag nu
och på fingret väcks ringen i glans.*

(Paul Celan, övers. Lars-Inge Nilsson)

En tyngdpunkt i Volker Koepps verk är de två filmerna om staden Czernowitz, idag mest känd som poeten Paul Celans födelseort. Den ligger nu i Ukraina och heter Tjernivtsi (Чернівці), men har bytt land många gånger sedan Österrike-Ungerns kollaps och hört till Rumänien, Nazityskland och Sovjetunionen. Czernowitz benämndes "toleransstaden" och präglades av sin språk- och kulturblandning. I sämja talades där rumänska, ukrainska, ryska, polska, jiddisch och tyska. Allt detta förändrades efter dubbelmonarkins fall, och på 1930-talet inleddes jedeförföljerna av de rumänska fascisterna. I regionen Bukovina, där staden ligger, fanns ungefär 150 000 judar. Två tredjedelar av dem mördades i Förintelsen. Resten har, i stort sett, emigrerat efter krigsslutet. Det jiddiska Czernowitz som Koepp dokumenterar är en nästan död stad.

Men inte helt. I *Herr Zwillling und Frau Zuckermann* (1999), filmen som blev Koepps internationella genombrott, uppsöker han de två sista infödda judarna i Czernowitz. De är den knappt sjuttioårige läraren

Mathias Zwilling och den drygt tjugo år äldre Rosa Roth Zuckermann, också hon fortfarande fullt yrkesverksam som privatlärare – en nödvändighet eftersom den ukrainska staten ständigt håller inne pensionerna. Deras berättelser om sina liv går som en röd tråd genom filmen. Bägge har överlevt Förintelsen efter fruktansvärda umbäranden, förlorat nästan alla sina anhöriga men av olika skäl stannat



Dieses Jahr in Czernowitz (2004)

kvar i Czernowitz. Att deras berättelser ändå inte är outhärdliga utan snarare präglas av en märklig blandning av yttersta tragik och paradoxal humor är signifikativt för Koepps världsåskådning. Humorn bygger på kontrasten mellan de två protagonisterna som är nära vänner men arketypiskt olika till karaktären. Herr Zwilling är uppgiven, dämpad och skeptisk i sina utspel och verkar finna sig i att bli filmad, som i allt annat, med dyster resignation. ”Jag är pessimist och får tyvärr nästan alltid rätt. Det sa redan min mamma när jag var liten.” ”Det var ödet. Ödet har gjort mitt liv till ett sånt här mischmasch”, kommenterar han sina i sista minuten stäckta planer på att emigrera till Israel.

Raka motsatsen är fru Zuckermann. ”Tio år efter Förintelsen skämdes jag”, säger hon, ”skämdes över att ha överlevt. Men sedan gifte jag om mig och fick barn igen [hennes första man och barn, liksom föräldrarna, mördades]. Det var förstås inte som jag drömt i ungdomen, men jag fick en bra man.” ”Jag är optimist, alltid. Och jag försöker muntra upp herr Zwilling. Det lyckas tyvärr inte. Men att få träffa de unga som jag undervisar ger mig kraft.”

Herr Zwilling und Frau Zuckermann handlar om att minnas det dubbelt utplånade. Både det förflutna och de som kunde minnas det är borta. Filmen börjar med en bild av den tomma himlen, följd av en kameranåkning över staden som slutar på den vidsträckta judiska begravningsplatsen. En konkret metafor för judarnas öde – utom att de som mördades i Förintelsen inte ens har några gravar – ”vi gräver en grav i skyn där ligger man inte trångt” (Celan). En lång scen visar människor som röjer sly som hotar att

täcka gravstenarna och minnet. Minnestematiken utvecklas vidare i *Dieses Jahr in Czernowitz* (2004, tillägnad de under mellantiden avlidna herr Zwilling och fru Zuckermann) där Koepp uppsöker människor i Berlin, New York och Wien som har rötter i Czernowitz. De, som ofta inte ens har varit i staden, berättar om sina levande föreställningar om den, byggda på fotografier och berättelser de hört sen sina första år. Den unga dottern till en emigrant talar om hur hon uppfattade namnet redan som 2-3-åring och skapade sig ett slags sagovärld där det visserligen hade hänt fruktansvärda saker men där alltings ursprung ändå fanns. Hon, liksom en annan av de intervjuade, minns hur de föreställde sig staden som svartvit eftersom alla fotografier var svartvita. De gamla fotografierna, liksom de gemensamma seanserna där man ser på och kommenterar dem blir i filmerna till en ersättning för de minnen som aldrig kan förmedlas av levande människor.

Halva filmen handlar om det föreställda Czernowitz. Under andra halvan tar Koepp sina protagonister till staden och låter dem uppleva dess verklighet. Mötena skiljer sig högst betydligt. Där några av dem blir glada av att se en levande stad som konkretiserar minnen och myter minns Edouard Wassermann sin mors berättelser om släktens sista dagar och kämpar med tårarna när han citerar de ord med vilka en tysk och en rumänsk SS-soldat förde bort hans blinda mormor: ”Komm Oma, du stirbst bei uns.” Som kontrast till det förflutna visar Koepp dagens Tjernovitji, personifierat av hans unga tolk Tanja Kloubert som under filmens gång gifter sig med en tysk och flyttar till Jena, på så vis en typisk

ukrainsk ungdom. Och den renoverade synagogan är ödslig och tom eftersom judarna är borta.

Mitt i all sorgen finns det ändå ett svagt positivt stråk i *Dieses Jahr in Czernowitz*. Det handlar om minnet, om den kamp som filmens protagonister för, för att hålla vid liv det förlorade trots att så mycket är utplånat. Marian Petraitis skriver, i sin bok om minnestematiken hos Koepp: "Filmerna erbjuder inte åskådaren något hemland [*Heimat*] som uppehåll i rummet eller tiden, men de lägger grunden för att dela en föreställning om hemlandet." (min övers.) Som när Harvey Keitel, en annan av filmens rumänskättlingar i en av de sista scenerna läser Paul Celans dikt "Det var jord i dem", på engelska.

Kvinnorna i Wittstock

Man wird geboren, man stirbt wieder. In der Zeit dazwischen arbeitet man, qualifiziert sich weiter.
— Edith Rupp, textilarbetare i DDR, 1970-tal

Ett helt annat slag av minnesarbete uppstår i Volker Koepps första storverk, de sju filmerna som bildar den så kallade Wittstock-cykeln (1975–1997). Den låter oss följa två olika processer: realsocialismens långsamma kollaps i DDR och Koepps egen utveckling från rapportör till konstnär. Men framför allt tar den oss nära sina huvudpersoner och deras vardagliga liv i "arbetar- och bondestaten". Under de drygt tjugo år Koepp följer dem uppstår ett förtroende och en intimitet som förmedlas till tittaren så att man med verklig sorg till slut skiljs från dem. Och allt detta börjar med något så prosaiskt som några tv-reportage om grundandet av en textilfabrik i en tysk småstad.

Wittstock ligger nordväst om Berlin, halvannan timme med tåg. Som mest hade staden 20 000 invånare, under det senaste decenniet har en femtedel flyttat bort. I början av 1970-talet uppfördes där VEB Obertrikotagenbetrieb "Ernst Lück" (VEB uttolkas "volkseigener Betrieb"), ett textilkombinat med som mest 2 700

anställda. Det bildade småningom hjärtat i en hel stadsdel med fabriksbodar, kontorshus, bostäder, lärlingsinternat, skola, dagis och idrottsfaciliteter inklusive en berömd simhall, allt anlagt på åkrarna utanför medeltidsstaden Wittstocks stadsmur. Starten var besvärlig, präglad av svårigheter att uppfylla planerna både kvalitets- och mängdmässigt – arbetskraften var orutinerad med en medelålder på bara drygt tjugo – men på åttiotalet fick man fason på produktionen och utsågs flera gånger till DDR:s bästa textilkombinat. Vid *Die Wende* visade det sig ändå att personaltätheten var alldeles för hög med kapitalistiska mått. Efter några försök med privata ägare lades fabriken ned bara några år in på 1990-talet. Sedan dess har hallarna fått förfalla.

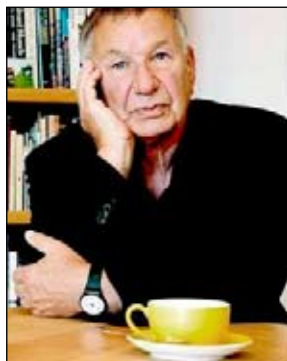
Ett stycke socialistisk industrihistoria, alltså. Men Volker Koepps Wittstock-cykel är mycket mer än det. I fyra kortfilmer och tre långfilmer, drygt sex och en halv timme, låter han oss följa kombinatets uppgång och fall, och vad som sedan följde, men också arbetarnas liv under drygt tjugo år, för många av dem från tonåren då de först anställs till medelåldern när de plötsligt står arbetslösa i ett helt nytt samhälle. Men inte heller detta förklarar filmernas magi. Den uppkommer snarare ur Koepps arbetssätt och det förtroende som småningom skapas mellan honom och hans gestalter. Under filmcykelns gång utkristalliseras tre huvudpersoner: de unga Edith och Elsbeth, kallad Stupsy, och den medelålders Renate. I början – de fyra kortfilmerna från 1970-talet är 20–30 minuter långa – råder en slående kontrast mellan de livliga och spontana arbetarna och det stolpiga



Elsbeth "Stupsy" Wiegand (1979 gift Fischer), textilarbetare vid VEB Obertrikotagenbetrieb "Ernst Lück". Ur Mädchen in Wittstock (1975).

tv-dokumentärformatet. De berättar frimodigt om sina liv och förväntningar, om problem på arbetsplatsen och om småstadstristessen. De blir medvetna om sina roller och spelar ut (en lokal SED-funktionär som kastar en slängkyss mot kameran!). Kritiken på arbetsplatsmötena visas öppet och allt skildras ur arbetarperspektiv. Parti- och fabriksopotentaterna ges sällan ordet (det blev också problem med att visa programmen). Stupsy får redogöra för hur hon tänker sig en film som är en livsberättelse. Samtidigt uttrycker den Koepps egen poetik. Det är historien om två unga människors knaggliga väg till kärleken, men också om deras arbete – hon understryker att det är viktigt – och vardagsliv. ”Och att man fortsätter efter det lyckliga slutet!”, säger hon med sitt karakteristiska, ironiska skratt. Det är också Stupsy som koncist påpekar vad det är för fel på männen i Wittstock: ”De slår. Och de dricker.” Men filmerna visar också ungdomen som driver på stan eller dansar på diskotek. Här finns en livfullhet och en framtidstro som vi idag inte förbinder med DDR.

Småningom förändras detta. När Koepp 1984 färdigställer långfilmen *Leben in Wittstock*, tänkt som ett avsked, är protagonisterna annorlunda. Inte längre så tillmötesgående, mera resignerade. Gnistan och charmen är borta. De bildar familj, allt är bra, på framtiden har de inte andra förhoppningar än att alla ska få vara friska. Övertygade om att inget mera kommer att förändras i livet verkar de befinna sig i ett limbo som speglar hela landets tillstånd. Samhällsutvecklingens oväntade dramatik ledde till att Koepp fortsatte sin serie med långfilmerna *Neues in Wittstock* (1992) och *Wittstock, Wittstock* (1997) där han följer sina personer i den nya kapitalistiska världen. Nu visar han för första gången sitt fulla mästarskap som filmskapare. Och i den nya och osäkra situationen vaknar människorna igen till liv. Koepp blir en minneskonstnär som försöker fånga den flytande världen. Speciellt i den sista filmen, med dess elegiska titel, går han tillbaka, återbrukar nyckelscener och låter personerna kommentera dem. De upprepar, ironiskt eller melankoliskt, gamla fraser och gester, poserar som citat av sig själva. Själva projek-



Volker Koepp

tet, att återskapa tillvaron på film blir ett tema. Samtidigt håller Koepp fast vid det realistiska perspektivet: den deprimerande arbetssituationen och västtyskarnas intåg följs upp. Renate, som ansvarat för 450 arbetare på fabriken, är lyckosam när hon får ett fast jobb som städerska på ett litet hotell. Edith, som aldrig skulle lämna Wittstock, flyttar till Sydtysskland.

Den sista filmen slutar med ett besök Stupsy och Renate avlägger i den tomma, nedgångna industrihallen. Sedan klipper Koepp till den tonåriga Stupsy som en gång till får upprepa sitt koncept för hur man gör en film. Slutet är inte lyckligt men det är å andra sidan inget slut.

I Sarmatien

*Träbänk, en hård möbel.
Där, mellan tallar,
gungan – en bräda, två avbarkade
stänger. Förbi kommer göken,
blåkråkan och härfågeln,
näktergalen, som är en nordlig,
sjunger kortare, mer lakoniskt,
strävare, Gud give det.*

*Men jag kom för att sova
under bjälkväggen,
sömn av spindelväv och paddors guld,
flugbenta sömn. Tillbaka
går ljuset. Runt i sina skuggor
trampar korna. Fisken
drar ett skummande tecken
över vattnet.*

*Men jag sover bara.
Jag är inte här.
Jag söker ett ställe,
bara en grav brett, det lilla berget
ovanför ängarna. Därifrån
kan jag se
floden.*

*(Johannes Bobrowski, Återkomst,
övers. Lars-Inge Nilsson)*

Volker Koepps vägledare i Sarmatien är den tyske poeten Johannes Bobrowski (1917–1965) vars första diktsamling *Sarmatische Zeit* kom 1961. För Bobrowski kunde Sarmatien sammanbinda hans viktigaste miljöer och teman: uppväxten i Ostpreussen – Königsberg och sommarvistelser vid



In Sarmatien (2013)

floden Memel i dagens Litauen, erfarenheterna som soldat i Wehrmacht och krigsfånge i Sovjetunionen. Det omfattade också en akut medvetenhet om alla de lidanden hans folk, tyskarna, ända sedan medeltiden och Tyska ordens krigståg hade utsatt sina östra grannfolk för. Som förebild hade Bobrowski ett par viktiga fördelar för en filmare. Han intresserade sig för landskap och natur i förening med människorna som levde i dem. Och hans poetiska språk var på en gång detaljskarpt och hermetiskt, vilket öppnade för visuella tolkningar som bevarade sin frihet.

Bobrowskis dikter citeras ofta i Koppes filmer. Flera av dem lånar namn av dikterna: *Holunderblüte*, *Wiederkehr*, *Schattenland*, *Seestück*. *Wiederkehr* (2017), som kom till hundraårsminnet av Bobrowskis födelse, är dubbeltydig: dels en dikt titel, dels en återkomst. Redan 1972 hade Koepp gjort en svartvit kortfilm om Bobrowski. Nu återanvänder han både filmmaterial och diktuppläsningar och skapar så två tidsskikt. *Wiederkehr* rör sig från skildringen av landskapet och människorna kring floden Memel till den lilla orten Vikyskiai, Bobrowskis barn-domstrakter alldeles på gränsen mellan Litauen och Kaliningrad, träffar diktläsare och följer till slut öppnandet av ett Bobrowskimuseum där. Som en blå tråd genom filmen går gränsfloden Memel i en dubbel roll av livsmiljö och metaforisk påminnelse å ena sidan om den ständigt flytande tiden, å andra sidan om det som förblir lika fastän människoskapelser förändras och förstörs.

Floderna som sammanbindande länk är ännu mera framträdande i Koepps mest ambitiösa försök att gripa över temat, filmen *In Sarmatien* (2013). Här rör han sig över hela östra Europa men de viktigas-

te inslagen kommer från Kaliningrad, Ukraina och Moldavien. Mer genomfört än i någon av sina andra filmer låter Koepp nuet möta det förflutna, både genom att han, sin metod trogen, klipper in avsnitt från sina äldre filmer, och genom att bekanta protagonister dyker upp på nytt. I fokus står

tre kvinnor, Elena från Kaliningrad, Tanja från Czernowitz och Ana från Chisinau. Deras och de andra personernas röster flätar sig samman till en väldig sorgesång över allt som historien och nuet förstört. Till ett stort tema utvecklar sig den upplösning av familjer som emigrationen leder till. Gamla föräldrar tar hand om sina barnbarn medan de vuxna är i Väst. Äkta par och syskonskaror splittras. Som den kanske mest tragiska framstår Tanjas kusin i en liten ukrainsk by där hon sköter sin son och sin bortflyttade systers dotter utan att ha träffat sin make på sju år medan livet rinner bort. Återkommande är minnet av de ständiga striderna, inbördes konflikterna och pogromerna som präglade dessa länder. Det sovjetiska inflytandet och realsocialismen har varit destruktiva inte bara på grund av det våld människorna utsatts för utan också genom att det förflutnas katastrofer aldrig fått bearbetas. Frågan om vad hemlandet är dyker upp om och om igen bland dessa människor som ofta är ättlingar till deporterade och själv har tvingats flytta långt bort. Vad som återkommer är naturen, utsikterna, dofterna, de konkreta sysslorna. De är knappast längre reella föreställningar, snarare skapelser av minnet och fantasin. För sin egen del svarar den i ett numera främmande land födde Volker Koepp genom den estetik han skapat, bland annat med hjälp av Johannes Bobrowskis poesi. Föreställningen om hemlandet, liksom om den mångspråkiga och mångkulturella gemenskapen, finns i hans filmer – inte i någon reell värld man kunde göra anspråk på.

MICHEL EKMAN

Ett varmt tack för vänlig hjälp till bibliotekarie Timo Matoniemi på Nationella audiovisuella institutet.