

Det ska finnas en utväg

Alexander Kluges optativa optimism (1)

Alexander Kluge – tysk författare, jurist, filosof, professor, filmskapare och tv-producent – är en europeisk intellektuell som i år fyllde nittio. Han är förvisso en av de yngsta i den åldern, oavslutligt och rastlöst verksam. De media han verkar i är många men arbetsmetoden är alltid densamma, majeutikerns: han förlöser tankar i dialog. Då Jürgen Habermas och Hans Magnus Enzensberger – nära vänner bådadera – för några år sedan passerade nittioårsstrecket blev de vederbör-ligen uppmärksammade. Kring Kluge har rökelsen inte stått lika tät.

Ändå är han kanske den mest säregna av de tre, och den som ständigt, liksom maniskt, lär sig nya konster. Hans senaste genre är installationen, presenterad i galleri- eller museisalar, vita kuber. Där skapar han dialektiska montage av filmer och tv-program, rörliga och stilla bilder. Egna verk går i dialog med andras. Kluges tanke är att undersöka om filmen, det medium biopubliken först i storögd trans lärde känna som levande bilder, åter kunde fås att göra något annat än det som varenda actionrulle nu kan så bra. Film är för Kluge *cinéma impur*, en genrestastard, alltid nersolkad av verklighet. Han vill se vad den kan om den lyfts ut ur de oneiriska rum för vilka drömfabrikerna har drivit upp sin storindustri.

Medierna må skifta men Kluges bärande tanke förblir. Den bärs inte minst av ett ungdomstrauma. Bara tretton år gammal var han då han i april 1945 med tio meters marginal överlevde den bombmatta de allierade bredde ut över hans hemstad Halberstadt i Harz. Sedan dess har han undrat om historien kunde ha förlöpt annorlunda, och i så fall hur och på vilka villkor och med början var och när. Kluge

har också beskrivit de allierades bombkampanj i bokform, med en första version i *Neue Geschichten* (1977). Därmed bröt han med ett efterkrigstida tabu som valt att förtiga dessa bombmattor, enligt devisen ”tyska gärningsmän är inga offer”.

En engelsk bokutgåva (*Air Raid*) från 2008 är försedd med en kommentartext av W.G. Sebald. Texten trycktes första gången ett kvartssekel tidigare, i danska *Orbis litterarum* (1982). Man ser där hur Sebald, vid denna tid känd (bara) som akademisk forskare, entusiasmerats av Kluges teknik. Han lärde sig sedan raffinera den till en konst som snart kom att överflygla inspiratören.

Sebalds författarskap liksom Kluges präglas av ett det tankfulla eftersinnandets modus. Hos Kluge har detta alltid i sin förlängning en funderande fråga, medan det hos Sebald är rhizomatiskt, med förgreningar som aldrig tar slut; det är också mer poetiskt. Men den tolv år yngre Sebalds sätt att föra in dået i nuet synes bygga på vad han lärt av Kluge, och själva analysen av texten om Halberstadt är i hög grad ett lovtal till denne. Tyska författare hade dittills burit krigets katastrof som en personlig sorg, ansåg Sebald, en sorg som man valt att dämna in i ett avslutat då. Hans exempel på sådan intimisering av historien var de på sin tid mycket uppburna Hermann Kasack och Hans Erich Nossack. Hos Kluge, finner Sebald, blir denna efterkrigslitteratur ställd mot väggen och uppdaterad.

Gemensam nämnare för Kluges sedan länge helt överskådligt stora produktion är att han utsätter historien för vad han kallar optativ läsning. I en sådan läsning går han till väga som följer. Han skärskådar ett fall genom att ställa

fram dess kända fakta, tunga basfakta men även mycket små och obeaktade. Han följer falllets etapper, uppsöker noderna, granskar de val som träffats under gång. Det är inte kontrafaktisk historia han skriver, sådan som inscenerar det som historien valt bort. Han registrerar det som faktiskt skett, men bandet kan stoppas och backas och ägnas tankepaus: han skulle gärna ändra förloppet, finna utvägar för framtida bruk.

Historien upprepar sig inte men av dess betingningar kan man ta lärdom, synes han säga. Hans tempus är *futur antérieur*, där villkorade antaganden görs. Man erinrar sig vad Kierkegaard skrev i sina *Papirer*: att livet levs framlänges men ”maa forstaaes baglænds”. Alla insikter är efterkloka.

Detta gäller för Kluge i smått och i stort, i missöden lika väl som katastrofer. Vid en katastrof förväntar sig dess publik, de som utan risk för smällar har fått bänka sig *ringside*, att de berörda ska dra lärdom av det som sker. Men skeendets föremål förstår inte betrakta skeendet som ett försök med variabla utgångar. För dem är det ett öde. Av katastrofen lär de sig lika lite som laboratoriets försökskanin lär sig om biologi.

Analogin med kaninen finner man i en anteckning av Bertolt Brecht om hans drama *Mutter Courage und ihre Kinder*. Kluge har ofta citerat den. Det brechtska dramats lärdom är att man dör av krig. Dör gör också barnen till titelfiguren, marketenterkan som med kriget livnär sina barn. Det åligger inte dramatikern att föra Courage till insikt. Något inser hon, mot mitten av pjäsen, men så förlorar hon det åter ur sikte. Bördan vilar inte på henne. Det är på dramatikern det ankommer att skriva pjäsen så, att åskådaren ser.

”Framtiden är inte längre vad den har varit.” Kluge ställde detta citat av Paul Valéry som motto för sin första stora optativa modell, *Schlachtbeschreibung* (1964). Där redogörs i kulet sakliga dokument för Stalingrads belägring, som blev en vändpunkt i andra världskriget. Det pockar på tankar om alternativa förlopp.

Kluge beskriver hur säcken knyts åt om den inringade tyska armén. Han radar upp källtexter som bränner till, inte minst genom sin heterogenitet. Där finns allt från Führerns diktat till menig mans förfrusna fot, och dessa ojämförbara data gnaver mot

varandra. Som historien berättas handlar den om ”den organisatoriska uppbyggnaden av en olycka” (Kluge), vars faser följs från vändpunkt till sammanbrott. Det handlar alltså inte om ödets skickelser utan om kumulerade mänskliga missgrepp och felbeslut.

Man kan säga att Kluge under det dokumentärlitterära 1960-talet uppfann sin egen dokumentarism. Tidens dominerande dokumentära genrer var förhørsprotokollet (till exempel Heiner Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer*), som gjorde sig bäst på scenen, och rapporten i jagform (till exempel Sara Lidmans *Gruva*), som hade syftet att genom att lyssna och dokumentera ge de ohörda röst. Tiden var sådan att en skönlitteratör anfrätt av kompetenssvivel gärna lånade relevans av verklighetens sätt att föra sig.

Kluges dokumentära språk kom till på annat sätt och på andra grunder. Han studerade juridik och historia i Marburg, sedan i Frankfurt. År 1956 blev han juris doktor på en avhandling om universitetsförvaltning. (”Jag vill i efterhand ändra på saker. Därför blev jag jurist.”) Juridikens luktfria språk blev en utmärkt vehikel för det slag av levnadsbeskrivningar han sedan kom att framställa. Med tiden har det blivit mer än ett tusental. Han var skolad i formler för hur strukturer organiserar sina beslutsprocesser. Det är ett strävt och bildfritt språk, det ideala idiomet för hans blivande och egnaste genre, fallbeskrivningen. Genren inledde han med *Lebensläufe* (1962), på svenska *Personakter* (svensk översättning Elsie och Håkan Tollet). Här samlas nio fall, sådana de kunde tänkas föreligga i arkiv.

I en artikel i *Die Zeit* (7/2022) hyllade Jürgen Habermas nittioåringen Kluge och lyfte fram en av historierna i *Lebensläufe* som en oöverträffad exponering av ”den borgerliga mittens” mentala förfall under Adenauertiden. Den handlar om en polisöverkommissarie Scheliha, som ännu under Tredje rikets absoluta sammanbrott till punkt och pricka tillämpar sterila byråkratiska rutiner på ett olöst fall. I berättelsens slutscen redogör han år 1961 inför Rotarybröder för detta sitt sista uppdrag. Schelihas oomkullrunneliga laglighetspatos bemöts med tätande applåder. Berättelsen har juristeriets avmätta språk att tacka för sin bottenfrusna komik.

Kluges kommissarie är förstås en nidsbild. Alla hans personakter talar inte lagspråk, men ingen av dem är mångordig. Många kunde vara tagna ur livet, helt eller delvis. Kluges dokumentarism är parafaktisk, den står med fötterna stadigt både på marken och i luften. Lars Bjurman frågade honom en gång om källan till ett citat ur ett förmodat dokumentärt sammanhang och fick per telegram beskedet: ”Citat fritt uppfunnet” (*Res Publica* 69/70). Kluges tillit till dokumentarismens medel synes ha avtagit.

Som ung advokat arbetade Kluge som juridisk rådgivare för Institut für Sozialwissenschaft, den kritiska teorins centrum, som efter krigsexilen i USA hade återvänt till Tyskland. Här fick Theodor W. Adorno ögonen på honom och ville – jämlikt sin efter Auschwitz förintade tro på poesins möjlighet – vända hans intresse från skönlitteraturen.

Adornos knep var av två slag. Dels skickade han 1958 Kluge på praktisk yrkesorientering till mästeregissören Fritz Lang. Denne deklarerade för Kluge att detta med litteratur nu var ett avslutat förhållande. Kluge fick assistera vid inspelningen av Langs näst sista film – en av hans mest olitterära cinematiska – *Der Tiger von Eschnapur*. Dels förklarade Adorno för Kluge att bättre än Marcel Proust redan har skrivit skrivs det ändå inte, och kommer inte att skrivas. Litteraturen är liksom Noaks ark fullbelagd, man gör sig icke besvär.

Om litteraturen ingenting förmår mot livshotande krafter som fascismen måste en annan väg väljas. ”Vi måste göra den rikare, vilket kan ske genom att vi söker oss tillbaka till råmaterialet, och närmare detta ägna oss åt vägbygge under enklare förutsätt-



Ur *Die Artisten in der Zirkuskuppel*: Ratlos (1968).

ningar” (Kluge cit. Adorno i *Die Zeit* 44/2003). Med vägbygge kan Adorno här tänkas mena att litteraturens oerhört utbyggda infrastruktur – dess genresystem, fikcionalitets- och berättarnivåer med mera – har raffinerats alltför långt och mist sin verkan. I vart fall verkar Kluge se detta som en maning att sluta konstla till det och istället (upp)finna händelseräckor med klara utfall, lagda längs människors liv i lätt fattbar parataktisk följd.

Det passar honom bra. Han är en snabb, nervös tänkare. Utsmyckning är honom fjärran. Han vill raskt övergå till nästa händelseräcka. Den kan i bästa fall utlösa en läroprocess för figuren som genomgår den eller, om den slutar illa, för överlevande iakttagare och andra läsare; *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973) heter ett tidigt verk av Kluge. Det han producerar, har han hävdad, ligger under tröskeln för litteratur: det är antilitteratur.

Denna personaktshantering kan låta som kylig kalkyl, nästan som marionetteater, dockföring. Men när Kluge år 2000 trängde in en god del av sitt författarskap i en tvåbandskassett (drygt tvåusen sidor) gav han den titeln *Chronik der Gefühle* (Känslornas krönika). Tar man titeln som läsdirektiv, och det bör man, märker man att det är känslor som utgör hans föga emotionella texters tysta centrum. Det är de som har bestämt brytpunkterna i händelseräckorna, hur stenstilt skildrade de än är. Krönikan inleds med orden: ”Känslorna är de mänskliga levnadsloppens verkliga invånare. [...] de finns överallt, man får bara inte syn på dem.”

Denna övertygelse hade filmmakaren Kluge bildsatt långt tidigare, i ett treårigt långfilmsprojekt, *Die Macht der Gefühle* (1983): i livsloppets transportsystem står känslorna för driften. Men de känslor som bär den mänskliga erfarenheten är inte såna där stora och förödande, sånt man gör opera av. Det är de små och praktiska: känslan för tid, för rum, intuition, tröghet, självklarhet. ”Oansenliga känslor av det här slaget utgör 90% av erfarenheten. De har så att säga arbetarstatus. Ingen talar om dem.” De har inga institutioner och därmed ingen makt. Men juristen Kluge vill föra deras talan.

CLAS ZILLIACUS

Artikelns andra del publiceras i ett kommande nummer.