

MICHAEL KLEEBERG

Eine Werksbegehung

Herausgegeben von  
Johannes Birgfeld und  
Erhard Schütz



# MICHAEL KLEEBERG

## Eine Werksbegehung

Herausgegeben von  
Johannes Birgfeld und Erhard Schütz

Deutsche Verlags-Anstalt



## Inhalt

7 JOHANNES BIRGFELD / ERHARD SCHÜTZ  
Zur Einführung

14 Siglenverzeichnis

## DURCHGÄNGE

19 WOLFGANG FRÜHWALD  
Das Schreckliche und das Schöne. Der Erzähler  
Michael Kleeberg

37 JOHANNES BIRGFELD  
Stories – Geschichten – Brevier. Überlegungen zu  
Michael Kleebergs Sammlungen kurzer Prosa

66 ERHARD SCHÜTZ  
»Was tust du angesichts der Monstrosität menschlichen  
Leidens?« Geschichte (und Krieg) in Michael Kleebergs  
Geschichten

88 LIDWINE PORTES  
Michael Kleebergs Erinnerungsorte. Einblicke  
in eine deutsch-französische Vermittlung

116 MARION DUFRESNE  
Agonale Kräftespiele. Strategien der Konflikt-  
bewältigung in Michael Kleebergs Romanen *Ein Garten  
im Norden*, *Karlmann* und *Das amerikanische Hospital*

## STATIONEN

- 141 ALAIN COZIC  
Michael Kleebergs Erzählungen. Literatur und Realität
- 159 IRINA GRADINARI  
Vom Lustmord zur Todeslust. Masochistische Erzähltechniken in *Barfuß* von Michael Kleeberg
- 180 HUGO AUST  
Vorspiel. Lebenslauf eines vielgewandten Helden.  
Michael Kleebergs *Der König von Korsika*
- 201 MICHAEL BRAUN  
Fiktionales Erinnern in Michael Kleebergs *Ein Garten im Norden*
- 220 STEPHEN BROCKMANN  
Michael Kleebergs deutscher Garten
- 239 JOHANNES BIRGFELD  
»Ansonsten definiere ich [...] den Roman [...] als einen Versuch der Abbildung von möglichst viel Lebendtotalität«. Überlegungen zu Michael Kleebergs *Karlmann* als literarisches Experiment
- 258 CAROLINE FRANK  
»Dahin dahin«. Zur Bedeutung und Darstellung von Raum in Michael Kleebergs *Das amerikanische Hospital*
- 279 HARALD TAUSCH  
»Gibt es ein Leben außerhalb dieses Krankenhauses?«  
*Das amerikanische Hospital*
- 297 Anmerkungen
- 342 Auswahlbibliografie der Forschung zu Michael Kleeberg
- 347 Verzeichnis der Beiträger

## Zur Einführung

Ein paar nüchterne Daten vorab: Michael Kleeberg, geboren am 24. August 1959 in Stuttgart, lebt nach längeren Auslandsaufenthalten, darunter von 1986 bis 1996 in Frankreich, in Berlin. Er ist Romancier, Erzähler, Essayist und Übersetzer aus dem Französischen und Englischen. Er ist mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, darunter der Anna-Seghers-Preis 1996, der Lion-Feuchtwanger-Preis 2000, Mainzer Stadtschreiber 2008, der Evangelische Buchpreis 2011 und der Saarländische Kinder- und Jugendbuchpreis 2012.

1984 debütierte er mit Erzählungen, die erkennbar von Hemingway beeinflusst waren, *Böblinger Brezeln*. Dem folgte der zunächst als Roman, in der späteren Taschenbuchausgabe dann richtigerweise als Erzählung bezeichnete Text *Der saubere Tod* (1987), der von spätadoleszenten Selbstkonzepten im damaligen Milieu von Berlin-Kreuzberg handelt. 1993 erschien der von der Kritik stark beachtete Roman *Proteus der Pilger*. Wie seine historische Vorlage, Christoph Martin Wielands *Peregrinus Proteus*, den er souverän aktualisiert, ist er ein virtuoses Spiel mit dem deutschen Entwicklungsroman, zugleich auch eine von ebenso geschmeidiger wie kräftiger Sprache geprägte ironische Milieu- und Mentalitätsstudie der 1970er/1980er Jahre.

Nach der Novelle *Barfuß* (1995), einer streng gebauten Studie zum *taedium vitae* und zur »Identitätsmüdigkeit« (Kleeberg) des westlichen Menschen – der verheiratete Mitinhaber einer Werbeagentur gerät aus gelangweilter Neugier unversehens in eine sadomasochistische, homosexuelle Hörigkeit –, erschien ein Band mit weltläufigen Erzählungen, *Der Kommunist vom Montmartre* (1997). Die wiederholt in Paris, aber auch in

Berlin, Amsterdam oder Hamburg angesiedelten Geschichten führen von den 1930er Jahren bis in die Gegenwart. Sie erzählen ebenso vom Varietékünstler Luciano di Lammermoor, der seine Reise als Abgesandter der Pariser KP zum Friedensfest in Moskau als herausfordernde Schauspielrolle interpretiert, wie von den Menschenexperimenten der Nationalsozialisten und dem Überleben des Holocausts, porträtieren Stricher und Dealer, Werbemänner oder einen Jazzmusiker aus der DDR in den Mühlen der Wende von 1989 ebenso wie Absurditäten des deutschen Literaturbetriebs am Beispiel des Klagenfurter Ingeborg Bachmann-Wettbewerbs.

Ein entschiedener Durchbruch war dann 1998 der Roman *Ein Garten im Norden*. Die Kritik nahm ihn geradezu hymnisch auf, pries ihn als den »Roman der Berliner Republik« (Tilman Krause) und als »schönste[n] deutsche[n] Roman der letzten Jahre« (Mathias Greffrath). Inzwischen ist der Roman kanonisch zum einen für die Literaturgeschichte der jüngsten Gegenwart, zum anderen für das Genre des para- oder allohistorischen Romans. Er vereint die bis dahin wesentlichen Stränge von Michael Kleebergs Schreiben, nämlich intensive zeitgenössische Mentalitätsbeobachtung und die Rolle sexueller Leidenschaft und Obsession, mit einer historischen Tiefendimension, die ihn zu einem substanzialen Werk literarischer Reflexion deutscher Geschichte nicht nur des 20. Jahrhunderts werden ließen. Thematisch ist es nichts weniger als der »Versuch eines Gegenbuchs zu Thomas Manns *Dr. Faustus*«, nichts weniger als der Versuch, »dieses Werk ›zurückzunehmen, [...] künstlerisch auf Augenhöhe, aber mit anderen Prämissen und einer anderen politisch-historisch-philosophischen Überzeugung, das ›Verhängnis‹ der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu analysieren und zugleich zu erzählen«, wie Kleeberg selbst 2013 im Rückblick die ambitionierte Konzeption des Romans zutreffend skizzierte. In Sprache und programmatischer Reflexivität, vor allem über die Bedeutung

Frankreichs im deutschen ›Seelenhaushalt‹, in der Tradition Heinrich Manns stehend, ist *Ein Garten im Norden* sowohl Darstellung der unmittelbaren Situation in den Jahren nach 1989 als auch ein utopisch-alternativgeschichtliches Modell deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert. In der Laudatio zum Lion-Feuchtwanger-Preis wurde der Roman von Tilman Krause treffend für die darin gezeigte »Zivilcourage, Humor, Grazie, Helligkeit, Höflichkeit des Herzens« gerühmt.

Begleitet von zahlreichen Kritiken und Aufsätzen zur aktuellen kulturellen wie politischen Lage, erschien 2001 der historische Roman *Der König von Korsika*. Er erzählt in dichter chronistischer Nähe die wechselhafte Geschichte des westfälischen Abenteurers Baron Neuhoff, der de facto nur 1736, nominell aber sogar bis 1743 König von Korsika war, als Sozialisation in einer höchst bewegten, von prägenden Figuren und Ereignissen gesättigten Zeit, in der zugleich ein heute (wieder) aktueller Typus aufscheint.

Das 2004 vorgelegte Reisetagebuch aus dem Libanon, *Das Tier, das weint*, entwirft aus minutiöser Fremd- und Selbstbeobachtung, in unentwegter Bewegung zwischen gegenwärtiger Wahrnehmung, gemachten Erfahrungen und eingesammeltem Wissen, ein komplexes Bild der dortigen Kultur, des Betrachters selbst und darin explizit der Poetik seines Schreibens. Das Tagebuch zeigt ihn als einen bildungsbewussten, sensiblen und engagierten Intellektuellen, der sich vor entschiedener Stellungnahme keineswegs scheut. Vor allem zeigt es ihn als poetologisch hoch reflektierten Autor auf der Höhe modernen Schreibens, das seine Kriterien u. a. aus Thomas Mann, Giorgio Bassani, Claude Simon oder Thomas Pynchon, vor allem aber in der Auseinandersetzung mit Marcel Prousts epochalem Werk gewinnt: Kleeburg ist u. a. auch mit einer vielbeachteten Übersetzung Prousts hervorgetreten (*Combray*, 2002; *Eine Liebe Swanns*, 2004).

Der 2007 erschienene Roman *Karlmann* lehnt sich in der Konzeption als erster Teil einer Folge an John Updikes *Rabbit-*

Tetralogie an. In Rhythmisik und Dynamik der Syntax, aber auch in der Verknüpfung gedanklicher Ebenen zeigt er sich produktiv geprägt von eben den Proust-Übersetzungen. Sujet und Erzählverfahren sind indes höchst originär: In frei zwischen Er, Du, Ich changierender Erzählperspektive wird von je einem Tag der Jahre 1985 bis 1989 aus dem Leben von Karlmann (»Charly«) Renn erzählt, einem betont mittleren Helden: strahlende Hochzeit, Arbeit als Geschäftsführer eines Autohauses, außereheliche sexuelle Erprobung im Extremen, das Parkett der feinen Hamburger Gesellschaft, Zerbrechen der Ehe und Flucht nach Frankreich. In diesen fünf Stationen entfaltet Michael Kleeberg ein furios vorgeführtes gesellschaftliches wie mentales Panorama der bundesrepublikanischen 1980er Jahre. Vor allem jedoch lotet er das in seinen Konditionierungen und Konventionen, existenziellen Tiefen und Untiefen exemplarische Leben eines durchschnittlichen jungen Mannes aus, dem die metaphysischen Tröstungen der Kunst nicht zur Verfügung stehen. In kühler Beobachtung, aber zugleich mit großer Empathie erfasst, erscheint dieses Leben aber kaum weniger sensibel und differenziert als das intellektueller Protagonisten. Von der Kritik zum Teil enthusiastisch aufgenommen (»ein einzigartiges Buch, ein grandioser Roman«, Peter Körte) stellt er einen weiteren Höhepunkt in Michael Kleebergs literarischem Schaffen dar. Er summiert in variierenden Aufnahmen Elemente des bisherigen Werks, so die jugendlichen Allmachtvorstellungen, die Suche nach Grenzsituationen im Sexuellen, vor allem aber die Beobachtungsschärfe gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft und deren Reflexion aus der Perspektive eines historisch gebildeten Bewusstseins. Die Fortsetzung dieses Romans erscheint unter dem Titel *Vaterjahre* im August 2014.

Diesem in jeder Hinsicht umfassenden Roman gesellte sich 2008 ein äußerlich schmales Bändchen zur Seite: *aufgehoben. Kleines Mainzer Brevier*. Die Sammlung kurzer Prosatexte, zwischen Essay und Erzählung changierend, zeigt Kleeberg als

meisterlichen Autor des Eingedenkens und Memorierens, weit jenseits allfälliger Erinnerungsliteratur. In verschiedenen fein ausgearbeiteten Miniaturen, staunend am Erinnerten, nachdenklich fragend, senkt der Blick sich in innere Bilder des Außen, Orte und Augenblicke der Geborgenheit. Die Sehnsucht nach Heimat erscheint darin der nach Religion gleich: »Ob wir religiös sind oder nicht, die Kirchen mit ihren Türmen sitzen in unseren Genen.«

2010 folgte, gemessen an den anderen Romanen ebenfalls im Umfang eher schlank, *Das amerikanische Hospital*: ein Werk von höchster Reife, an Weltreichhaltigkeit und literarischer Könnerschaft beeindruckend, novellistisch streng komponiert und doch mit weitem Horizont, wie ihn nur große Romane haben können, mit eindrucksvollen, bleibenden Figuren. Hier die Französin Hélène, die Frau, die nicht gebären kann, gefangen in der körperlichen Pein und psychischen Belastung moderner Reproduktionsmedizin und des unbedingten Kinderwunsches, dort die seelischen Qualen des im absurden, ersten Irak-Krieg traumatisierten amerikanischen Soldaten David Cote. Unregelmäßig und zunächst zufällig, dann gezielter einander bei der Bewältigung ihrer Lebenskrisen stützend, treffen die beiden über sechs Jahre hinweg immer wieder im *Hôpital Américain de Paris* aufeinander. In ihren Gesprächen über Literatur oder in der Wahrnehmung von Paris, vor allem in den wechselweise erzählten Auszügen ihrer Lebensgeschichten – hier hat die einhellig begeisterte Kritik zu Recht immer wieder die geradezu atemberaubend plastischen Kriegsszenen hervorgehoben – konturieren sich tiefe Zweifel an unserem unbedingten Machbarkeitsglauben. Hier erweist sich aber zugleich auch unser elementar Imperfektes als Quell von Lebenszugewandtheit trotz alledem, gestützt auf Kunst, die heterotopen Orte und die urbane Reife der Einwohner der Stadt Paris – und in und über allem eine tiefgründende, reflektierte menschliche Empathie.

Ebenfalls im Paris der jüngsten Gegenwart angesiedelt ist Kleebergs vorletztes Buch, *Luca Puck und der Herr der Ratten*, 2012 erschienen, ein Buch für Kinder ab circa zehn Jahren. Die zwischen Fantastik und Realismus changierende Geschichte der zehnjährigen Luca Puck, die in den ewigwährenden Krieg der Katzen und Ratten hineingezogen wird, handelt zwar von höchst ernsten Themen wie Gier, Machtmissbrauch und Krieg, zugleich indes optimistisch von Vertrauen und Freundschaft und von der Notwendigkeit und Möglichkeit, seiner Ängste Herr zu werden. Anders als in den meisten einschlägigen Büchern, die Fantastik zur Suspension der Alltagsmoral nutzen, bietet dieses Buch auf höchst kindgerechte Weise immer wieder unaufdringlich seine klaren Wertungen von falschem oder richtigem Verhalten und der unbedingten Tugend der Aufrichtigkeit an, ohne damit das Vergnügen an Aufregung und Spannung irgend zu trüben.

*Michael Kleeberg im Gespräch* (2013) schließlich dokumentiert noch einmal den herausgehobenen Rang Kleebergs in der Gegenwartsliteratur: Hier gibt er ausführlich Auskunft über seine Poetik und macht zugleich in grundlegenden Reflexionen über die Literatur und ihre Möglichkeiten zentrale Positionen der literarischen Gegenwart am Beginn des 21. Jahrhunderts erkennbar. Er erläutert und kommentiert unter anderem die eigene Leserbiografie, Anfänge seines Schreibens, Strukturen des literarischen Marktes, auf die er als lange im Ausland Lebender einen besonderen Blick hat, frühe und bleibende literarische Orientierungspunkte, Herausforderungen, die sich bei der Konzeption seiner Romane ergeben. Er reflektiert über das Verhältnis von Literatur zu Theorie, Philosophie und Geschichte und erweist sich dabei als dezidierter Vertreter und Verteidiger des Modells einer entschieden ästhetisch ambitionierten und ethisch engagierten, überzeitlich relevanten Literatur: »dargestellt und beurteilt und gerichtet und erträglich gemacht« werde die Welt »ausschließlich durch die Kunst«.

Vehement widerspricht Kleeberg der »Tendenz [...] der eifrigeren Nivellierung von Kunst unter dem Vorwand einer Schleifung vermeintlich elitärer Bastionen« als »hochgefährlich und kontraproduktiv« und formuliert damit ein Selbstverständnis der Literatur, erzählerische Avanciertheit mit der humanistischen Pflicht zur Erkundung der *condition humaine* und der Darstellung der »unaussprechlichen, scheinbar hoffnungslosen Tragik« menschlicher Existenz zu verbinden.

Die nachfolgenden Beiträge – allesamt aus internationaler wissenschaftlicher und literaturkritischer Expertise – liefern exemplarische Untersuchungen einzelner Werke, ihrer übergreifenden Zusammenhänge untereinander und mit der relevanten Literatur der Gegenwart und damit ein vertiefendes Verständnis dieses Werks in seiner Bedeutung für die Literaturgeschichte der Gegenwart, vor und über allem aber für seine Leserinnen und Leser. Die Beiträge sind Ausarbeitungen von Vorträgen, die auf einer Tagung im Literaturhaus Berlin im November 2013 in Gegenwart von und produktiver Auseinandersetzung mit Michael Kleeberg gehalten wurden. Wir danken dem Literaturhaus Berlin, namentlich Ernest Wichner, für Lokalität und Unterstützung. Vor allem und ganz besonders danken wir der Fritz Thyssen Stiftung für die finanzielle Ermöglichung der Tagung. Und wir danken der DVA, namentlich Thomas Rathnow und Marion Kohler, dafür, dass sie diese Publikation ebenso zügig wie effizient ermöglichten.

Johannes Birgfeld & Erhard Schütz

## Siglenverzeichnis

In den nachfolgenden Aufsätzen werden die Werke Michael Kleebergs einheitlich nach der Erstausgabe unter Verwendung folgender Siglen zitiert:

- AG = *aufgehoben. Kleines Mainzer Brevier.*  
Mainz: Verlag Hermann Schmidt 2008.
- AH = *Das amerikanische Hospital. Roman.*  
München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010.
- BB = *Böblinger Brezeln. Stories.*  
München: Franz Schneekluth Verlag 1984.
- BF = *Barfuß. Novelle.*  
Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
- G = *Michael Kleeberg im Gespräch.*  
Hg. v. Johannes Birgfeld.  
Hannover: Wehrhahn Verlag 2013.
- GN = *Ein Garten im Norden. Roman.*  
Berlin: Ullstein Buchverlage 1998.
- KK = *Der König von Korsika. Roman.*  
München, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2001.
- KM = *Karlmann. Roman.*  
München: Deutsche Verlags-Anstalt 2007.
- KVM = *Der Kommunist vom Montmartre und andere Geschichten.*  
Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.
- LP = *Luca Puck und der Herr der Ratten.*  
Hamburg: Dressler 2012.

- PP = *Proteus der Pilger. Leben, Tod und Auferstehung des Hagen Seelhorst, erzählt von ihm selbst. Roman.*  
Halle: Mitteldeutscher Verlag 1993.
- ST = *Der saubere Tod. Roman.*  
München: Franz Schneekluth Verlag 1987.
- TW = *Das Tier, das weint. Libanesisches Reisetagebuch.*  
München: Deutsche Verlags-Anstalt 2004.
- VJ = *Vaterjahre. Roman.*  
München: Deutsche Verlags-Anstalt 2014.



DURCHGÄNGE



Das Schreckliche und das Schöne  
Der Erzähler Michael Kleeberg

WOLFGANG FRÜHWALD

Der Armenarzt und die Prostituierte

*Sweetie Boy* ist auf Michael Kleebergs Website eine Erzählung überschrieben, die in deutscher Fassung *Liebes Brüderchen, liebe Schwester* heißt. Sie ist, in dem nach der Titelgeschichte *Der Kommunist vom Montmartre* genannten Band mit Erzählungen, erstmals 1997 im Druck erschienen. Der englische Titel ist mir geläufiger als der deutsche. Vielleicht deshalb, weil ich die englische Fassung der Geschichte vor der deutschen gelesen habe, vermutlich aber, weil die englischen Titelworte nicht trennen, was hier zusammengehört: den jungen, zwanzigjährigen Mann, der, wegen einer flüchtigen gleichgeschlechtlichen Beziehung, »ein bißchen Gefummel unter der Dusche« (KVM 45), im Jahr 1944 denunziert und verhaftet, den sicheren KZ-Tod vor Augen hatte, und die ein Jahr ältere Prostituierte, die ihm bei der ihm aufgezwungenen, absurden Sexualitätsprobe das Leben rettete, mit zärtlichen Worten, die sie ihm ins Ohr flüsterte, und mit einer »Beckentechnik [...], die noch das liebste Brüderchen schließlich überzeugt hat, dass Frauen gar nicht so unzumutbar sind, wie es fürchtete« (KVM 47).

Jetzt, nach fast fünfzig Jahren, begegnen sie sich unverhofft und zunächst unerkannt wieder, der siebenundsechzig Jahre alte Armenarzt Ernst Braun und die achtundsechzig Jahre alte, ehemalige Prostituierte namens Rose, an einem Novembermorgen des Jahres 1990 in Brauns Praxis »im Nordwesten Berlins« (KVM 32). Rose ist als Patientin gekommen, sie bittet den Arzt,

ihr zum Suizid zu verhelfen, denn sie ist bedrängt von der Angst, dement zu werden. Ein Stichwort, das ihr beim Streitgespräch um diesen Wunsch entfährt, »liebes Brüderchen«, elektrisiert den Arzt, denn es erinnert ihn an jene Minuten, in denen sich für ihn Leben oder Tod entschieden hat.

Ob es tatsächlich Rose war, die – damals, 1944 – den Stabsarzt Dr. Schulz bei dem von ihm entworfenen und angeordneten Test über Homo- oder Heterosexualität überlistet hat, oder nicht doch eine ihrer Kolleginnen, bleibt offen. Freilich verlöre dann, wenn nicht Rose die Lebensretterin gewesen wäre, die Erzählung einiges an Kontur. Doch mir scheint, es gehört zur Erzähltechnik von Michael Kleeberg, Menschen und Situationen zu erschaffen, die Sehnsuchtsfiguren sind, das heißt Figuren und Situationen, von denen sich die Leser vorauseilend wünschen, es möge doch so sein, wie es ihre Fantasie sich vorstellt, dass es sei, oder hier konkret: dass Rose (und nur sie) in den »längsten siebeneinhalb Minuten [s]eines Lebens« (KVM 47) vor fast fünfzig Jahren Ernst Brauns Testpartnerin gewesen ist. Rose und der Armenarzt bilden, wie Hélène und David Cote in Kleebergs Roman *Das amerikanische Hospital* (2010), eines jener Paare, die Patrick Bahners in seiner Laudatio auf Michael Kleeberg zur Verleihung des Evangelischen Buchpreises 2011 als ein besonderes Kennzeichen seines Erzählstils hervorgehoben hat: Paarfiguren, die »einander perfekt ergänzen. Sie sind für einander bestimmt – vielleicht nicht im Leben, aber definitiv im Buch«.<sup>1</sup>

Das 20. Jahrhundert, so lautet zumindest eine mögliche Lesart der Erzählung *Liebes Brüderchen, liebe Schwester*, war nicht nur das Jahrhundert »mit der absolut größten Gewaltrate in der Geschichte« (nach Hartmut Böhme lauten die Schätzungen auf mehr als dreihundert Millionen Tote durch Krieg und staatlichen Terror).<sup>2</sup> Es war auch ein Jahrhundert, das Verbrechensphysiognomien in bis dahin ungekannter Art und Anzahl hervorgebracht hat. Die gesammelte literarisch-utopische Fantasie der vorausgehenden Jahrhunderte konnte den Horror, der

seit der »Urkatastrophe« des Ersten Weltkriegs über die bürgerliche Zivilisation hereingebrochen ist, nicht voraussehen. Michael Kleebergs Interesse gilt daher häufig auch der Verbindung des Historischen mit dem Persönlichen oder besser: dem Ausgeliefertsein des Individuellen an das Geschichtliche und den wenigen Möglichkeiten, die der Einzelne hat, sein Schicksal zu gestalten.

### Wissenschaftsverbrechen

Zu den tief in das Gesicht des 20. Jahrhunderts eingeschnittenen Zügen gehören Wissenschaftsverbrechen, bei denen wegen rassenideologischer Theorien Menschen wie Kaninchen, Ratten und Mäuse als Versuchstiere behandelt und vernichtet wurden. Ich habe die Erzählung von der späten Wiederbegegnung Ernst Brauns mit der Prostituierten Rose zunächst als Satire auf eine pseudowissenschaftliche Methode zur Feststellung von Homosexualität gelesen, bis mich Michael Kleeberg eines Beseren belehrte. »Die Erzählung (geschrieben 1994 oder 95)« beruhe auf einem Artikel, den er im *Spiegel* seinerzeit gelesen habe. »Leider«, schrieb er (am 24. September 2013), »ist also der geschilderte historische Rahmen nur allzu wahr«, und er verwies dabei auf den wikipedia-Artikel zu dem deutschen Psychiater Johannes Heinrich Schultz, den weithin bekannten Erfinder des ›autogenen Trainings‹. Dieser Psychiater hat nicht nur seinen Beruf und (weitgehend) seinen Namen dem Stabsarzt Dr. Schulz in der Erzählung geliehen. Da nämlich Johannes Heinrich Schultz während der Nazizeit an Matthias Görings *Deutschem Institut für psychologische Forschung und Psychotherapie* eine Kommission geleitet hat, die der Homosexualität verdächtigte Männer »zum Geschlechtsverkehr mit Prostituierten zwang, um festzustellen, ob sie [tatsächlich] homosexuell« seien, das heißt, ob sie (wie es die Kategorisierung in einer von

Schultz entworfenen Theorie wollte) an »erblicher« oder an »heilbarer« Homosexualität »litten«, hat auch der in der Erzählung beschriebene Sexualitätstest des Stabsarztes Dr. Schulz einen historischen Hintergrund.

Noch immer könnte man trotzdem an Gerücht und Satire glauben, gäbe es da nicht die vielen verwandten Wissenschaftsverbrechen, die Sexualhass (das heißt Hass und Neid auf Fruchtbarkeit und Potenz ›der anderen‹) als eine der stärksten Triebfedern des Nationalsozialismus belegen.<sup>3</sup> In den Protokollen des Nürnberger Ärzteprozesses (1946/47) ist neben der Massen-Euthanasie eine lange Reihe solcher Verbrechen dokumentiert, darunter die Fleckfieberversuche im KZ Buchenwald, die grausamen Gasbrand- und Sulfonamidversuche an polnischen Frauen in Ravensbrück sowie die Unterdruck- und die Unterkühlungsversuche an Häftlingen im KZ Dachau. Zu letzteren gehören die von Heinrich Himmler persönlich gewünschten (ziel- und zwecklosen) Wiederaufwärmungsversuche mit sogenannter »animalischer Wärme«: Dabei wurden halb zu Tode unterkühlte Männer zwischen zwei aus dem KZ Ravensbrück überstellte, nackte Frauen oder, in anderer Versuchsanordnung, neben eine nackte Gefangene gelegt und, so erwärmt, ins Leben zurückgeholt.<sup>4</sup> Nimmt man Josef Mengeles Experimente an Zwillingsskindern in Auschwitz hinzu, welche die wenigen Überlebenden noch 2001 bei einem Symposium der Max-Planck-Gesellschaft verzweifelt haben fragen lassen, welche Substanzen ihnen, den Kindern, damals in die Augen geträufelt wurden, wozu diese Versuche an ihnen denn unternommen worden seien, wo die Akten über die Experimente geblieben seien etc., dann weisen alle diese Versuche auf ein enthemmtes, menschenverachtendes Forschungsinteresse, das extreme Leiden verursachte. Bis zum heutigen Tag haben vor diesen Versuchen, ihrem Sadismus, ihrer irrationalen Kälte und ihrer Grausamkeit, die Vorstellungskraft der Historiker versagt.<sup>5</sup>

## Das unsagbare Entsetzen

Alexander Mitscherlich hat 1960 davon gesprochen, dass die nationalsozialistischen Humanversuche »über alle menschlichen Maße furchtbar geblieben« seien, dass »keine Zeit [...] sie je [werde] mildern können«, dass demnach die Frage zu stellen sei, »wie man diese Ungeheuerlichkeiten in unser aller *wirkliche* Erfahrung einordnen« könne.<sup>6</sup> Saul Friedländer hat »Fassungslosigkeit« als die einzige mögliche Reaktion gegenüber dem Völkermord und den darin eingelagerten Einzelverbrechen genannt, wobei »mit Fassungslosigkeit [...] hier etwas gemeint [ist], das aus der Tiefe der eigenen unmittelbaren Weltwahrnehmung aufsteigt, der Wahrnehmung dessen, was normal ist und was ›unglaublich‹ bleibt«.<sup>7</sup> Michael Kleeberg aber, den Nachgeborenen zugehörig (geb. 1959), hat für das Phänomen der Unfassbarkeit des Schreckens eine durch literarische Erfahrung bestätigte Erklärung gefunden. Demnach ist das »unsagbar Schreckliche« eben wirklich »unsagbar«, das heißt,

das menschliche Wort versagt und bricht ab ein Stückchen vor dem unaussprechlichen Schmerz und Entsetzen, durch die Menschen gehen können und denen wir nur entweder mit Verstummen oder mit dem unartikulierten Schrei der Kreatur begegnen. Ein Stück jenseits davon setzt das Sprechen dann wieder ein. (G 104)

Es ist nicht verwunderlich, dass das 20. Jahrhundert, in dem so viel Unsagbares und Unfassbares geschehen ist, das »vergessene Jahrhundert« genannt wurde,<sup>8</sup> weil jeder Versuch, es als Ganzes zu beschreiben, an seinen Monstrositäten scheitert. Die Neigung, an seinem Ende gleichsam neu zu beginnen, hat deshalb auch die seriöse Wissenschaft erfasst. Dabei versuchen aber nicht Historiker, aus politischen oder wissenschaftlichen Interessen offenkundig Ungreifbares zu verdrän-

gen, Massenverbrechen zu verschleiern, sondern hier scheitert Wissenschaft am Versagen adäquater Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache für das Teuflische, und dies wegen der Struktur eines Verbrechensnetzes, die sich jedem sprachlichen, das heißt jedem humanen Maßstab entzieht. Selbst Hannah Arendt, die im Angesicht Adolf Eichmanns, des Bürokraten des Massenmordes, das berühmte und umstrittene Schlagwort von der »Banalität des Bösen« gebraucht und damit die Unfähigkeit zu denken gemeint hat, ist dem »Unsagbaren« dadurch nur wenig nähergekommen. Noch immer ist deshalb Literatur, welche Menschen nicht abbildet, sondern Menschen erschafft, jene Erkenntnisweise, die dem Schönen wie dem ihm verwandten Schrecken am nächsten kommt. Dass »Aufbauen mehr belehrt als Einreißen, Verbinden mehr als Trennen, Totes beleben mehr als das Getötete noch weiter töten«,<sup>9</sup> hat schon Goethe gegen die pathologische Anatomie, die Leitwissenschaft seines Jahrhunderts, bemerkt und damit der Kunst einen Erkenntnisgewinn bei der Menschenanalyse zugesprochen, der weit über jede wissenschaftliche Zergliederung hinausgeht.

Die Geschichte des Berliner Armenarztes und seiner Patientin Rose, die Michael Kleeberg erzählt, ist auf den ersten Blick eine Momentaufnahme aus der langen Reihe der rassenideologisch begründeten Wissenschaftsverbrechen einer noch nicht lange zurückliegenden Zeit. Diese Erzählung kommt nicht nur durch die Quellenwahl der Realität sehr nahe, sondern auch durch den Kontext aktenkundiger Perversionen, die heute wie Satiren auf wissenschaftliche Messmethoden erscheinen. Vermutlich hat Literatur einen Schlüssel zur Vergangenheit, der leichter schließt als jede noch so fundierte Geschichtserzählung. Vielleicht kommen Ironie und Satire, wenn sie am Rande pervertierter Realitäten balancieren, dem Unsagbaren näher als alles über das Unsagbare direkt Gesagte. Denn Literatur erzählt nicht, wie es »damals« gewesen ist oder gewesen sein könnte, sondern sie setzt Geschichte in Bewegung, reißt »sie aus der

Statik des Verlorenen [...], [lässt] aus Geschichte Erinnerung werden« und reiht sie dadurch unserer Erfahrungskette ein (G 120). Dort erst, wo Vergangenheit erinnert wird, beginnt sie zu leben und schafft unserer Wirklichkeit Kontinuität.

Vergangenheit, so hat Jan Assmann schon 1992, in kritischer Aneignung von Maurice Halbwachs' Theorie »von der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses« konstatiert, »ist eine soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt. Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung«.<sup>10</sup> Dass Halbwachs selbst aus Frankreich 1944 ins KZ Buchenwald deportiert wurde und dort im März 1945 an den Folgen der Zwangsarbeit gestorben ist, mag eine Marginalie in der Verbrechensgeschichte des Dritten Reiches sein, aber doch eine Marginalie, die Theorie und Leben zusammenführt und den (unsagbaren) Ernst scheinbar leichthin erzählter Lebenszenen belegt.

An dieser Stelle wird deutlich, dass in Michael Kleebergs Erzählung *Liebes Brüderchen, liebe Schwester* auch die Theorie des nicht zu erzählenden Schreckens eingegangen ist, weil nach einer bestimmten oder auch unbestimmten Strecke selbst das »unsagbar Schreckliche« (G 103) Form zu werden vermag. Das Wegstück jenseits des unsagbaren Schreckens, wo Sprache wieder Fuß fassen kann, beträgt hier in der erzählten Zeit rund fünfzig Jahre. In diesem halben Jahrhundert (zwischen der ersten und der zweiten Begegnung Ernst Brauns mit Rose) scheint möglich geworden zu sein, was letztlich nur die Kunst zu leisten vermag, sich dem Schrecken erinnernd anzunähern und ihn vielleicht nicht in Schönheit, aber doch in Trauer zu verwandeln.

Michael Kleeberg hat keine historische Erzählung geschrieben, sondern am Ende des blutigsten Jahrhunderts der Geschichte eine Begegnung aus unserer Gegenwart erzählt, in der Erinnerung Vergangenheit in Bewegung setzt, sie im Gedächtnis

derer, die sich auf Erinnerung einlassen, befestigt und so zu einem Teil unserer gesellschaftlichen Identität macht. Rose und der Armenarzt, dem sie einst das Leben gerettet hat, sitzen sich *jetzt* gegenüber, ein halbes Jahrhundert nach den verdrängten und *jetzt* erinnerten Perversionen eines zu Ende gehenden Jahrhunderts. Jetzt erst erfahren sie, was der je einzelne »damals« erlebt und erlitten hat. In der Zeit danach, nach dem Völkermord, nach dem SS-Staat, nach Hiroshima, nach dem Gulag, wird Vergangenheit in Erinnerung verwandelt und dem sonst Unsagbaren eine Stimme gegeben. Der Berliner Arzt bietet der ins Elend geratenen Rose an,

bei ihm einzuziehen, als Sprechstundenhilfe zu arbeiten oder auch nicht, und versprach ihr, eine Spritze zu ziehen und in ihrem Nachttisch zu deponieren, wo sie sie finden würde, wenn sie wirklich Lust hatte zu sterben. Aber nur unter der Bedingung, dass sie zu ihm zog. (KVM 50)

Sie werde es sich überlegen, meinte Rose. »Bis bald, Rose, sagte er. / Auf Wiedersehen, Doktor, sagte Rose und hob die Hand zum Gruß, drehte sich dann um und verschwand hinter der Tür« (KVM 50).

Michael Kleebergs Erzählung, die von Sexualität in ideologisierter und deshalb brutalster Form handelt, verwandelt sich auf dem Weg der Erinnerung in die Geschichte eines glückenden Wiedersehens. Abschiedsszenen gelingen Michael Kleeberg besonders gut und bewegend, so der hoffnungsvolle Abschied zwischen Rose und dem Doktor oder (im *Amerikanischen Hospital*) der zwischen Hélène und David Cote am Anleger der Ausflugsschiffe mitten in Paris. Solche Szenen nämlich, die ein melancholisches Glück beschwören, enthalten eine Kategorie, von der Heinrich Böll schon vor langer Zeit meinte, sie sei aus unserer Gegenwart und unserem Miteinander völlig entchwunden: die der Zärtlichkeit.<sup>11</sup>

Zärtlich sind die genannten Szenen u.a. deshalb, weil sie eine Textschicht enthüllen, die für die Begegnung der von Fertilisierungsversuchen gequälten Hélène mit dem vom Wüstenkrieg traumatisierten amerikanischen Offizier ebenso prägend ist wie für die Begegnung der gealterten Prostituierten und ihrer einstigen Testperson. Unter der Erzählschicht von *Liebes Brüderchen, liebe Schwester* erscheint ein Prätext, der fast zweitausend Jahre alt ist, er lautet: »Selig sind die Barmherzigen; denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.« Mir scheint eine solche Deutung erlaubt bei einem Autor, der in seinem »Persönlichen Fragebogen (frei nach dem Proust'schen)« auf die Frage »Wie möchten Sie gern sterben?« offen und unumwunden antwortet: »Als Christ.«<sup>12</sup>

### Zwischen Glück und Verzweiflung

Michael Kleeberg ist ein reflektiert arbeitender Erzähler und setzt, wie alle klugen Poeten, die nicht auf autorisierten Lesarten bestehen, auf das »Eigenleben« seiner Romane und Erzählungen, das – wie er selbst sagt – eine große Bandbreite von Interpretationen und Bezügen auch zwischen den Texten eröffnet.<sup>13</sup> Auch wenn er während der Entstehungszeit des *Amerikanischen Hospitals* nicht mehr an die fünfzehn Jahre vorher entstandene Erzählung *Liebes Brüderchen, liebe Schwester* gedacht hat, sind die Verbindungslien zwischen beiden Texten (und nicht nur zwischen diesen) offenkundig. Sich dem unsagbaren Schrecken anzunähern, ihm durch menschliche Nähe und Freundschaft ein wenig von seiner tödlichen Fremdheit zu nehmen, ist eine Themenlinie, die sich durch das Werk von Michael Kleeberg zieht. Der Blick dieses Autors in das Herz der Wirklichkeit hat etwas vom Licht eines Blitzes an sich, das lange Gewusstes, aber nur vage Bewusstes plötzlich grell zu Bewusstsein bringt.

So ist z.B. für eine seiner früh gestalteten Figuren, für Arthur K., »den 30-jährigen Mitinhaber einer renommierten Werbeagentur im elften Pariser Bezirk« (in der auf eine Lebenswende deutenden Novelle *Barfuß*, 1995), das Glück »etwas Schweres. Sich glücklich zu wissen, eine Folter, ein Zustand, in dem es nichts mehr zu hoffen, nur noch etwas zu verlieren gibt« (BF 16). Das ist keine alltägliche Erfahrung von »Glück«, aber doch eine Erfahrung, die auch andere literarische Figuren Michael Kleebergs machen. »Wenn man auf alles, was man sieht und hört, angemessen reagieren wollte«, heißt es in der gleichen Novelle, im Anschluss an die eben zitierte Glücksdefinition, »würde man keinen Tag auf dieser Erde überleben, ohne in Wahnsinn zu verfallen« (BF 16).

In dem fünfzehn Jahre später entstandenen Roman *Das amerikanische Hospital* (2010) betont Hélène in einem ihrer Gespräche mit David Cote die gleiche Sicht auf Dasein und Wirklichkeit. »Manchmal glaube ich«, sagt sie, »dass eigentlich jeder Mensch, der es lange genug aushält, die Augen zu öffnen, von dem, was er sieht, traumatisiert werden müsste« (AH 116). Und auf die erstaunte Nachfrage des Amerikaners antwortet sie, es mache sie »selbst verrückt, dass es beides gibt. Das Schreckliche erlaubt einem nicht, glücklich zu sein, und das Schöne erlaubt einem nicht, sich in der Verzweiflung einzurichten« (AH 116). Zwischen Glück und Verzweiflung, zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen, und das heißt zwischen den Extremen des Menschseins, ist *Das amerikanische Hospital* angesiedelt, ein Roman, der von den Schrecknissen des Lebens handelt, nicht von den vergangenen, sondern von den gegenwärtigen, von Niederlagen und Verlusten, von Tod und Gewalt, von traumatisierten Menschen und panischen Ängsten – und der trotzdem von Zärtlichkeit und Mitleid und Barmherzigkeit erzählt. Denn inmitten der Nöte des Daseins werden zwei Menschen einander zu Schutzengeln,<sup>14</sup> und sei es nur, weil sie zuhören, sich gegenseitig stützen, sich

durch Poesie einander nähern, deren Trost einander zusprechen. Letztlich verschwinden weder David noch Hélène noch Thomas, der stille Erzähler im Hintergrund, im Dunkel der Verzweiflung.

Die hier erscheinenden (und auch dezidiert und mehrfach so genannten) »Schutzengel« sind keine machtvollen Jenseitsgestalten, die unsichtbar zusammen mit den Schwachen gegen das Böse und das Schreckliche kämpfen, sondern sehr menschliche Figuren, die verwirrt, aber hilfreich, als seien sie unversehens vom Himmel auf die Erde gefallen, in der höchsten Lebensnot einfach da sind. So nämlich wird David Cote in der Stunde der Bewährung geschildert, inmitten der vom Generalstreik ins Chaos gestürzten Stadt, die gerade dabei ist, »einen Infarkt zu erleiden« (AH 175), als ein »desorientierter und verängstigter Schutzengel« (AH 176), vom Pariser Schneeregen »durchweicht und mehr denn je ein abgerissener und überforderter Schutzengel, der selbst eher Hilfe brauchte, als er welche spenden konnte« (AH 188).

*Das amerikanische Hospital* könnte als ein Episodenroman gelesen werden, weil bildstarke, in sich abgeschlossene und im Gedächtnis der handelnden Personen auch so gespeicherte Erlebnisse immer wieder aus dem Fluss der Erzählung aufsteigen, würden nicht eben diese dem Angstgedächtnis eingebrennten und lange verdrängten Schreckensbilder, wenn sie zur Sprache gebracht werden, sich als Stationen auf dem Heilungsweg psychischer Verwundungen erweisen: In dem Augenblick, in dem der ehemalige Kampfkommandant David Cote die ihm im Kuwait-Krieg widerfahrenen Kriegsschrecken in Worte zu fassen vermag, in dem Augenblick, in dem Hélène vom bitteren Todeskampf ihrer Großmutter berichten kann, in dem Hélènes Ex-Ehemann sich der demütigenden Prozedur der bei der IVF verlangten Masturbation erinnert, beginnt jeweils ein Heilungsprozess, der den Weg ins Leben ebnet. Dabei wird der amerikanische Offizier von seinem Arzt Dr. Woods mit Hilfe von Hélène

systematisch auf den Weg der Erinnerung und damit den der Heilung geleitet. CBT (Cognitive Behavior Therapy) heißt die von ihm verwendete psychotherapeutische Methode, die, im Gegensatz zu der vorangegangenen, wirkungslosen Psychoanalyse, deutliche Therapieerfolge aufweist und auch Hélène zum Bewusstsein ihrer Situation führt. Sie hat den verzweifelten Kampf um ein eigenes Kind verloren, ihre Ehe ist in diesem Kampf zerbrochen, aber sie hat einen Freund gefunden, dem zu leben sie geholfen und dessen Therapie ihr den eigenen Emanzipationsweg gebahnt hat.

Gegenbilder zu den Schreckenserfahrungen des Krieges und der blutig scheiternden Fertilisierungsversuche sind die lyrischen Episoden, die scheinbar bruchlos in den Prozess der Heilung verflochten sind. Stanley Kunitz und Elizabeth Bishop nämlich, beide in David Cotes Geburtsstadt Worcester, MA, geboren (und mir scheint, David ist als literarische Figur ihretwegen in Worcester zur Welt gekommen), sind moderne Poeten von Trauer und Verlust. In der »Schule des Verlusts«, als die Michael Kleeberg seinen Roman angelegt hat, stiften ihre Verse die Verbindung zwischen Thomas, Hélène und David. In der Kette der Trauer, der Abschiede, der Schrecknisse sind sie die Glieder, die den Handlungsgang kunstvoll verknüpfen, bis das lange gesuchte Übersetzungswort für das englische »disaster« gefunden ist – es heißt »das Ende«:

Dich zu verlieren selbst (dein Lachen, deine Hände  
die ich liebe): Ich lüge nicht, ich kann es zeigen.  
Die Schule des Verlusts durchläufst du recht behende  
Mag es auch aussehn wie (schreibs hin!) wie das Ende.  
(AH 220)

### Es »schreit zum Himmel«

In der Schlussphase der Entstehung des *Amerikanischen Hospitals* hat Michael Kleeberg Roberto Bolaños apokalyptisches Epos *2666* gelesen, dessen Zeitdiagnose ihn tief ergriffen hat, insbesondere die Beschreibung der Frauenmorde in Santa Teresa, die Bolaño nach dem Vorbild der realen Mordserie in Ciudad Juárez erzählt.<sup>15</sup> Dort wurden seit 1993 mehrere Hundert ermordete junge Frauen gefunden. Die bis heute nicht eingedämmte Mordserie hat inzwischen die Form des Feminizids angenommen. Wenn dieser Feminizid im Norden Mexikos Spiegelbild der zerfallenden staatlichen Gesellschaften des 21. Jahrhundert ist, dann wird das, was uns bevorsteht, tatsächlich schlimmer werden als das, was hinter uns liegt. Nicht wenige zeitgenössische Romanautoren, darunter eben der Chilene Roberto Bolaño, der US-Amerikaner John Updike und der Franzose Michel Houellebecq,<sup>16</sup> erwarten für die nahe Zukunft (das heißt noch für dieses Jahrhundert) eine völlige Veränderung des Menschenbildes und der Menschenbildung und in deren Folge die Entsolidarisierung der menschlichen Gemeinschaft. Michael Kleeberg aber fand bei Bolaño einen »Quantensprung der postmodernen Entmenschlichung« aufgezeichnet,

dass es nämlich im vermeintlich hoffnungsvolleren Zeitalter nach den Morden der Ideologen noch schlimmer geworden ist. Nun beschließen nicht mehr Rassentheoretiker, dass Juden vernichtet, oder Politbürokraten, dass alle Bauern oder alle Intellektuellen umgebracht werden müssen, sondern es gibt keine Mordplanung mehr, da im entfesselten Raubtierkapitalismus der zusammengebrochenen und verfaulten Gesellschaften jedes Leben zur Disposition steht (vor allem das der Ärmsten). Und da es, entsprechend dieser Logik, auch keinen ›Nächsten‹

mehr gibt, das Wort zur Trauer zu erheben, müssen es mehr als je die Dichter tun.<sup>17</sup>

Der Ton der Trauer hat sich im Werk von Michael Kleeberg zwischen den auf Ironie und Groteske, auch auf Komik noch reagierenden Erzählungen aus dem Band *Der Kommunist vom Montmartre* und dem *Amerikanischen Hospital* vertieft. Die im Ölschlamm erstickenden Ibis, von denen Cote berichtet, dass sie den glänzenden Spiegel der feindselig geöffneten Ölquellen für einen Süßwassersee gehalten haben, recken ihre Schnäbel im Todesschrei zum Himmel, und der stumme Entsetzensschrei im Gesicht der Großmutter Hélènes, die im einsamen Todeskampf erstarrt ist, tut es ihnen gleich. Unter solchen Bildern ist eine Redensart verborgen, aus der aber das Redensartliche ganz und gar entchwunden ist, weil dieses »es schreit zum Himmel« zu seinem konkreten Ursprung zurückgekehrt ist. Die verendenden Kreaturen, die stolzen Vögel ebenso wie die alte Frau, »schreien« tatsächlich und vergeblich zum Himmel. Und selbst an der Stelle im Roman, wo die Redensart als der Empörungsschrei des Augenzeugen von der Zerstörung der Euphratmarschen wörtlich zitiert ist, wurzelt sie in der lebendigen Anschauung eines Menschen: David Cote erzählt während einer kurzen Rast im Café Hélène von seiner Abordnung »vier Tage nach dem Waffenstillstand« (AH 199) in eine Region im Südirak, in der seit alters der Garten Eden vermutet wird. Er erzählt von der Begegnung mit fünf Wasserbüffeln, die an seinem Boot vorüberschwammen: »Sie sind rührend wie folgsame Kinder. Ihr warmes Schnaufen ist deutlich zu hören – der kostbare Klang des Lebens« (AH 204). Sie schwimmen zum Dorf zurück. »Yes, swim home. Sie schwimmen nach Hause«, sagt der Junge im Heck des Bootes. »Und dieses Wort und der Anblick der mächtigen Büffel, die vertrauenvoll und seelenruhig heim strebten, hatten ihm die Tränen in die Augen getrieben« (AH 205). In diesem Augenblick, in dem es ist, als

gäbe es »irgendwo« doch einen Ort, den Paradies zu nennen, möglich ist, mischt sich der weißhaarige Tischnachbar in das Gespräch, und berichtet, dass Saddam soeben

die gesamten Marschen trockenlegen [lässt], aus purer Rache, er baut Dämme, er leitet die Ölquellen in den Hammarsee, er bringt die Leute um! [...] Das ist eine fünftausend Jahre alte Kulturlandschaft, und in zehn Jahren wird nichts mehr davon übrig sein, nichts mehr! [...] Es ist jetzt schon die größte ökologische Katastrophe des Jahrhunderts. [...] Verzeihen Sie meine Aufwallung, Aber es schreit zum Himmel! (AH 205f.)

Wenn man den erzählten Episoden des Romans folgt, dann sind es die Schwächsten, die unter den heraufziehenden Gräueln eines anarchischen Zeitalters zerfallender staatlicher Ordnungen leiden werden: die Kindersoldaten, die nicht einmal mehr fliehen können, weil ihnen die Achillessehnen zerschnitten wurden, die kleinen Jungen und Mädchen, die soeben gelernt haben, Vertrauen zu fassen, als der Feuerüberfall über sie hereinbricht und alles Leben auslöscht (»friendly fire« heißt das im Militärjargon), die Alten, die einsam und verlassen ihren Tod auszukämpfen haben, die belebte und die unbelebte Natur, die, von der Gewalt der Kriege überwältigt, keine Schonung erfährt, sondern verbrannt, erstickt, verschmutzt, auf Jahrhunderte hinaus zerstört wird. Die hier entstehenden Bilder sind nicht die des verlorenen Paradieses, wie sie die klassische und die romantische Literatur als Bilder der brüchigen Welt immer wieder beschworen haben, sondern Bilder der dem Menschen von seinesgleichen bereiteten Hölle. Es sind höllische Bilder, die Michael Kleeberg entworfen hat, und die Hölle ist hier ein sehr diesseitiger Ort.

Mir scheint, je mehr die theologische Spekulation die Vorstellung von Hölle und Reinigungsfeuer verloren hat, sodass

Himmel und Jenseits keinen Widerpart mehr haben, an dem sie sich konturieren könnten, umso stärker kehrt die Hölle in der Imagination der Dichter zurück. Anders ausgedrückt: Je schneller die Vorstellung von Schuld und Höllenstrafe aus unserer Vorstellung und unserem Bildvorrat entschwindet, umso brutaler und grausamer werden die Höllen, die wir uns gegenseitig bereiten. Eine gottverlassene Erde, auf der militärische Aktionen, die Freiheit und Demokratie versprechen, Tod und Vernichtung bringen, auf der die Illusion von Machbarkeit (hier von Nachkommenschaft) dem davon betroffenen einzelnen Menschen nichts als Schmerz und Leid bereitet, auf der Vertrauen in den Tod führt, auf der Vorstellung und Konkretion eines barmherzigen Nächsten nicht mehr existieren, eine solche Erde sagt die Hölle nicht voraus, sie ist die Hölle. Der Roman *2666* von Roberto Bolaño, so beschreibt Michael Kleeberg seinen Lektüreeindruck, drehte sich »in konzentrischen (Höllen-) Kreisen um die Serie der Frauenmorde im mexikanischen Grenzort Ciudad Juárez«, und als das »schrecklichste Moment« von Bolaños Zeitdiagnose erscheint ihm »die Flaubert'sche impassibilité«, mit der eine Weltordnung geschildert wird, aus der menschliche Würde entchwunden ist.<sup>18</sup>

Michael Kleebergs Roman *Das amerikanische Hospital* geht einen anderen Weg und ist deshalb nicht als Widerlegung des biblischen Gleichnisses vom Barmherzigen Samariter zu lesen, worin bekanntlich der Schriftgelehrte erfährt, wer sein Nächster ist, eben jener, der ihm Barmherzigkeit erweist (Luk. 10, 37). Dieser Roman ist weit von Flauberts impassibilité entfernt, denn er sucht danach, wie inmitten von existenziellen Verlusten und einer klinisch-kalten, kapitalistisch amerikanisierten Welt »Barmherzigkeit« doch möglich sein könnte: als die Geste der Tröstung, mit der sich der Einzelne (oder besser: die Einzelne) dem Einzelnen zuwendet, als eine Geste, die dem Massenelend der Welt gegenüber hilflos ist, das Leid des Einzelnen aber zu lindern vermag. »Zwei Krüppel, die sich

gegenseitig stützen« (AH 178), so beschreibt Hélène ihren und David Cotes Zustand, als sie durch das anarchisch aufgewühlte Paris wandern. Der Schwache hilft dem Schwachen und so gibt es ihn noch – zumindest in Literatur: den, der mir der Nächste ist, weil er mir Barmherzigkeit erweist. Die realistische Erzähl-literatur hat – nach einem Wort Gottfried Kellers – versucht, Menschenbilder zu erschaffen, »wie die bittere Erde sie nicht hegt«. Michael Kleeberg sind solche Menschenbilder gelungen. Und deshalb ist er für mich ein großer Poet.

### Coda

Als ich im Mai 2010 *Das amerikanische Hospital* zum ersten Mal atemlos durchgelesen hatte, stieß ich auf die Stelle, an der Hélène und David durch ihren Abschied den Einstieg in das Pendelschiff blockieren und ein Mann hinter ihnen zu murren beginnt: »He, morgen ist auch noch ein Tag!« (AH 214) Ich fragte Michael Kleeberg damals spontan: »Ist morgen wirklich noch ein Tag? Auch für die beiden?« Ich fand es intelligent und literarisch faszinierend, dass er sich einem happy ending des Romans verweigert, sich als Erzähler in die Beobachtung des frisch geschiedenen Ehemanns zurückgezogen und Hélène und Cote der Vorstellung der Leser überlassen hat. Doch wollte ich gerne wissen, ob und wie es mit den beiden literarischen Gestalten, die mir ans Herz gewachsen waren, hätte weitergehen können. Michael Kleeberg hat damals meine Hoffnung, ihnen wiederzubegegnen, gedämpft und erläutert, dass er im Epilog des Romans »noch eine Art Ausblick auf Cotes weiteres Schicksal versteckt« habe:

Wenn Sie sich das Datum seines Briefes [den 2. Oktober 2000] ansehen und dann das letzte Dienstjahr dazurechnen, kommen Sie ziemlich genau zu einem Ereignis, das