

Erzählte Gefahr

Narrative Konstruktionen humanitärer Krisen in Daniel Kehlmanns *Ruhm* (2009)

Katharina Fürholzer

1 Einführung

Verstanden als eine Form mitfühlender Hilfe ist Humanitarismus so alt wie die Geschichte der Menschheit. In organisierter Form hingegen existiert er erst seit 1863, als mit dem Internationalen Komitee des Roten Kreuzes die erste humanitäre Organisation der Welt gegründet wurde (vgl. Barnett 2011: 19; zur Geschichte des Humanitarismus siehe weiterführend z.B. Cabandes 2014; Klose 2016; Klose 2019). Durch ihren Appell an Empathie, Humanität und Menschenrechte spiegeln und prägen humanitäre Organisationen nicht nur globale Wertvorstellungen,¹ sondern haben auch Einfluss auf Vorstellungen und Wahrnehmungen globaler bzw. öffentlicher Gesundheit.² Medizinischer Hilfe kommt hierbei vorrangig praktische Funktion zu, sie kann aber auch als kommunikative Intervention zum Tragen kommen. Schließlich vermögen etwa Berichte über die geleistete Arbeit oder anderweitige (mediale) Repräsentationen das öffentliche Bewusstsein für humanitäre Krisen, für Spendenbereitschaft, politische Entscheidungen, langfristige Gesundheitsstrategien und dergleichen zu beeinflussen.

1 Für Grundbegriffe des Humanitarismus siehe z.B. Allen/MacDonald/Radice (2018). Für kritische Auseinandersetzungen mit dem durchaus auch ideologisch aufgeladenen und instrumentalisierbaren Begriff des Humanitären siehe neben Barnett (2011) und Klose (2019) z.B. Paulmann (2016).

2 Zur Beziehung von humanitärer Medizin und Public Health bzw. Humanitarian Public Health siehe etwa Leaning/Briggs/Chen (1999); Levy/Seidel (2008: 339–461); Townes/Gerber/Anderson (2018).

Eine der Organisationen, welche die Bedeutung öffentlicher Kommunikation humanitärer Krisen seit ihren Anfängen nachdrücklich hervorhebt, ist *Médecins Sans Frontières* (MSF). Als eine der einflussreichsten medizinischen Hilfsorganisationen weltweit ist diese international agierende Nichtregierungsorganisationen (NGO) nicht nur ein zentraler Akteur im Global- und Public-Health-Sektor, sondern betont durch ihre ethische Selbstverpflichtung zu *témoignage* (frz.: Zeugnis ablegen) zugleich die Bedeutung von humanitärem Bezeugen und *storytelling*: Durch beispielsweise öffentliche Berichterstattungen, photographische Dokumentationen der Lage in Krisenregionen oder auch durch von Mitarbeiter*innen verfasste Blogs aus den Einsatzgebieten verfolgt MSF das Ziel, neben der gesundheitlichen Versorgung von Menschen in Not humanitäre Missstände ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Wie es auf der Website der deutschen MSF-Sektion *Ärzte ohne Grenzen* heißt:

»Handeln und Sprechen, Behandeln und Bezeugen waren die Schlüsselbegriffe bei der Gründung von *Ärzte ohne Grenzen*. Und sie gelten noch heute. *Témoignage*, französisch für »Zeugnis ablegen«, nutzen wir, um soziale Probleme, politische Unruhen und Gewalt oder andere gesellschaftliche Herausforderungen zu benennen: Wenn wir miterleben, wie Menschen der Zugang zu lebensrettender medizinischer Versorgung verwehrt oder systematisch behindert wird oder wenn wir Zeug*innen von Gewalt gegen Individuen oder Bevölkerungsgruppen, von Missständen oder Menschenrechtsverletzungen werden, dokumentieren wir das. So können wir unsere Stimme zum Wohle unserer Patient*innen erheben und die Aufmerksamkeit auf bestimmte Angelegenheiten lenken.« (*Ärzte ohne Grenzen o.D.*)³

Wie aus dieser Erklärung deutlich erkennbar wird, ist der humanitäre Gesundheitssektor also nicht allein geprägt von der Frage nach Ressourcen und medizinischer Expertise, sondern auch von der Frage, in welcher Weise die eigene Arbeit nach außen kommuniziert werden sollte und kann. Während man nun in diesem Kontext primär an mediale bzw. faktuale (= nicht-fiktionale) Formen der Berichterstattung denkt, lassen sich auch literarische Auseinandersetzungen mit humanitären Krisen und Interventionen als Form von *témoignage* verstehen.⁴ Durch beispielsweise Fokussierungen auf subjektives Er-

3 Weiterführend zum ethischen Prinzip von *témoignage* siehe z.B. Redfield (2013: 98–123); Corin (2021); Hron (2015); Givoni (2011).

4 Für eine umfangreichere Auseinandersetzung mit dem Konzept von Literatur als Form von *témoignage* siehe Fürholzer (2024).

leben und dadurch eröffnete Möglichkeiten narrativer Immersion oder auch durch ein die Komplexität des Gegenstands zu Bewusstsein führendes Spiel mit wörtlichen und übertragenen Bedeutungsebenen – um nur einige Aspekte zu nennen – vermag entsprechende Literatur so auf ganz eigene Weise für die inneren und äußeren Lebensrealitäten von Menschen in Not wie auch für die besonderen Anforderungen an die Gesundheitsversorgung in Krisenregionen zu sensibilisieren. Dennoch sind literarische Repräsentationen humanitärer Krisen und Interventionen nicht gefeit vor beispielsweise Verzerrung, Vereinfachung oder auch Instrumentalisierung und verlangen so nach einer kritischen Auseinandersetzung mit ihren Entstehungsbedingungen wie auch den (Rezeptions-)Mechanismen des Literatur- und Kulturbetriebs.

An dieser Stelle setzt der vorliegende, in den Literaturwissenschaften verankerte Beitrag an und untersucht in Form eines *Close Readings* von Daniel Kehlmanns Erzählung *In Gefahr* (2009) narrative Konstruktionen humanitärer Krisen und damit verbundene Diskrepanzen zwischen Realität und Repräsentation. Fokussiert auf literarische Auseinandersetzungen mit humanitärer Medizin wird dabei ein zentraler, in den Literaturwissenschaften wie auch den Health Humanities jedoch noch allzu oft übersehener Teilsektor öffentlicher Gesundheit in den Blick genommen und ein kritischer Blick auf die Potenziale wie auch die bei Kehlmann titelgebenden Gefahren humanitärer Narrationen geworfen.

2 Daniel Kehlmann *In Gefahr* (2009)

2.1 Hintergrund

Ausgangspunkt folgender Analysen ist das 2009 erschienene Werk *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* des deutsch-österreichischen Schriftstellers Daniel Kehlmann (*1975). Gleich zweifach werden im Titel des Werks literarische Gattungen bzw. Textsorten hervorgehoben, was bereits erahnen lässt, dass Aspekte des Narrativierens, des Erzählens in Kehlmanns Roman auch auf einer Metaebene zum Tragen kommen werden. Zugleich wird durch die paratextuelle Markierung der neun – wie Momentaufnahmen aus dem Leben verschiedener, lose miteinander verbundener Figuren anmutender – Geschichten als Teil eines gemeinsamen Romans die Aufmerksamkeit der Leser*innen von Be-

ginn an auf den potenziell fiktionalen Charakter, der Erzählungen innewohnen kann, gelenkt.⁵

Das potenzielle Missverhältnis, das gerade auch zwischen humanitären Krisen und ihrer narrativen Repräsentationen bestehen kann, kennzeichnet auch den Text, der im Zentrum dieses Beitrags steht. Der Fokus dieser Geschichte mit dem Titel *In Gefahr* (Kehlmann 2009: 25–50 [3. Geschichte]) liegt auf der Beziehung der weiblichen Hauptfigur Elisabeth, die als Ärztin für *Médecins Sans Frontières* in humanitären Krisengebieten tätig ist, und ihrem Partner Leo Richter, einem gefeierten Autor, der unter anderem durch Kurzgeschichten über die fiktive Ärztin Lara Gaspard zu Bekanntheit und Ruhm gekommen ist.⁶ Die Diskrepanz zwischen den Lebenswelten und -wahrnehmungen der beiden Protagonisten durchzieht Kehlmanns Geschichte von Beginn an: Das innere und äußere Erleben Elisabeths – die sich zum Zeitpunkt des Geschehens in akuter Sorge um drei Kollegen befindet, die im Einsatzgebiet entführt wurden – ist durchgängig geprägt von der Lebenswirklichkeit humanitärer Katastrophen. Im Kontrast dazu wird Leos Alltag charakterisiert durch eine beständige Suche, ja Gier nach stets neuen Geschichten wie auch durch die Gepflogenheiten und Eitelkeiten eines Literatur- und Kulturbetriebs, der bei Kehlmann kaum tieferes Interesse an anderen Lebenswelten erkennen lässt. Diese Oberflächlichkeit scheint sich auch in der Beziehung der beiden Hauptfiguren niederzuschlagen, führen doch Elisabeths Erfahrungen in der humanitären Medizin bei Leo nicht etwa zu Empathie und Mitgefühl, sondern stellen für ihn primär ein Faszinosum dar, einen möglichen Quell literarischer Inspiration. Die auch im Titel der Erzählung aufgerufene Gefahr, dass reales Leben und Leid zu rein literarischen Motiven verkommen, prägt den Umgang des ungleichen Paares und zugleich Kehlmanns Geschichte von Beginn an – und wird schließlich zur ›Realität‹: So wird die Beziehung von Elisabeth und Leo in der neunten und letzten Erzählung von Kehlmanns Roman, die in Hervorhebung dieser Verbindung ebenfalls mit *In Gefahr* (Kehlmann

5 Zur Bedeutung von Metafiktionalität bei Kehlmann siehe etwa Bareis (2010); Arslan/Dag (2013); eingeschränkt auch die Masterarbeit von Hauck (2022).

6 Im Unterschied zu Leo Richter und Lara Gaspard bleibt der Nachname von Elisabeth im Roman ungenannt; ein nur vermeintlich unbedeutendes Detail, das jedoch in der Gesamtschau des Romans auf subtile Weise die Macht des Autors (hier des fiktiven Autors Leo) verdeutlicht, dessen Entscheidungsgewalt die Repräsentation von Menschen und Ereignissen unterliegt.

2009: 191–203)⁷ betitelt ist, erneut aufgegriffen, dort aber als (autofiktio-nale) Erzählung des Schriftstellers Leo ausgewiesen – ein metafiktionaler Kniff, durch welchen im Roman die Grenzen zwischen Realität und Fiktion dezidiert infrage gestellt werden. Schauplatz des Geschehens ist in dieser letzten Geschichte nun nicht länger der Literatur- und Kulturbetrieb, sondern ein Kriegsgebiet, in welchem Mitarbeiter*innen verschiedener humanitärer Hilfsorganisationen im Einsatz gezeigt werden, unter ihnen auch Elisabeth, die hierbei von Leo begleitet wird. Spätestens als Elisabeth im Einsatzgebiet auf die ihr als Kunstfigur bewusste Ärztin Lara Gaspard trifft, erkennt Elisabeth – und mit ihr die Leser*innen –, dass Leo, der sich nun selbst zur heroischen Hauptfigur erhoben hat, ihr Leben tatsächlich als Stoff für eine seiner Geschichten verwendet hat.⁸ Kehlmanns Roman kulminiert so in einer radikalen metafiktionalen Wendung: Die Grenzen zwischen erzählter Welt und literarischer Konstruktion werden endgültig aufgehoben, und Elisabeths Schicksal nicht als Subjekt, sondern als einer der Deutungs- und Darstellungshoheit anderer – dem realen Autor Kehlmann wie auch dem fiktionalen Autor Leo – unterliegenden Figur zementiert.

2.2 Unmenschliche Lust an menschlichem Leid

Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen tatsächlicher Person und fiktiver Figur werden in Kehlmanns Roman somit aufgehoben, wobei nicht zuletzt der mögliche Konstruktions- und auch Fiktionscharakter erzählter Lebenswelten offenbar wird. So werden im Zusammenspiel dieser beiden Geschichten zwei Figuren eingeführt, die auf je eigene Weise als Repräsentant*innen des Humanitären fungieren: Elisabeth als Ärztin einer humanitären NGO, Leo als Erzähler humanitärer Geschichten. Über diese Gegenüberstellung wird in *Ruhm* subtil die Diskrepanz zwischen humanitärer Realität und Repräsentation ausgelotet sowie die titelgebenden Gefahren verdeutlicht, zu welchen narrative Konstruktionen des Humanitären führen können.

7 Für den Kontext dieses Aufsatzes reicht das Wissen um den hier dargestellten Inhalt der zweiten mit *In Gefahr* betitelten Erzählung; der Fokus der folgenden Analysen liegt stattdessen auf der ersten dieser beiden Geschichten, da diese einen umfassenderen Eindruck der für uns relevanten dichotomen Figurenkonstellation erlaubt.

8 Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem metafiktionalen und auch selbstreferentiellen Charakters dieser beiden Geschichten sei etwa verwiesen auf Wehdeking (2009: 261–277); Kasko (2012: 26–48); Hussein (2018: 145–164).

In metafiktionaler Reflexion über die Aneignung von Wirklichkeit als Erzählstoff wird der fiktive Schriftsteller Leo Richter in Kehlmanns Erzählung so als eine Figur skizziert, die alle Begegnungen, alle Haltungen und Erlebnisse in erster Linie aus künstlerisch-professioneller Perspektive wahrnimmt. Dieser Blick des Schriftstellers auf die Welt ist ein objektivierender und geht einher mit einer unbeteiligten Distanz zum betrachteten Gegenstand, zu realem Leben und Leid. Exemplarisch äußert sich dies in Leos Reaktion, als ihm bei der Anreise in ein nicht näher spezifiziertes Gastland, in welches er zu einer Preisverleihung eingeladen wurde, von der Repräsentantin des gastgebenden Kulturinstituts, Frau Rappenzilch, »Geschichten von Überfällen und Straßenraub« erzählt werden. »Dies sei eine sehr gefährliche Stadt. Aufgeregt holte Leo seinen Notizblock hervor.« (Kehlmann 2009: 34) Nicht etwa Angst vor den Tätern, geschweige denn Mitgefühl mit etwaigen Opfern kennzeichnen Leos Reaktion, sondern positive Erregung, im Zuge derer fremdes Leben und Leid zu einem erzählbaren – und auch unterhaltsamen – Topos degradiert zu werden drohen.⁹

Auch Elisabeths Arbeit in humanitären Krisengebieten weckt in Leo nicht etwa Empathie für Menschen in Not, sondern stellt für ihn eine faszinierende¹⁰ Anregung für seine eigene schriftstellerische Arbeit dar. Spricht Elisabeth von ihren Einsätzen, beobachtet Leo sie »mit einer fast wissenschaftlichen Aufmerksamkeit« und bewegt dabei »seine Lippen, als machte er innerlich Notizen.« (Kehlmann 2009: 31) Elisabeth und ihre Erlebnisse, die Menschen in ihrem Leben – ihre Kolleg*innen, ihre Patient*innen – sind für den Autor primär Stoff einer guten Geschichte, ein Aspekt, der im Roman auch durch die frappierende Ähnlichkeit Elisabeths zu der von Leo geschaffenen ärztlichen Figur Lara Gaspard unterstrichen wird (»Sie [Elisabeth] hatte den gleichen Beruf wie seine Heldin Lara Gaspard, sie war im gleichen Alter wie sie, und wenn sie [Elisabeth] sich richtig an die spärlichen Beschreibungen ihres Äußeren erinnerte, sah sie ihr sogar ähnlich.« [Kehlmann 2009: 31]). Durch die letztliche – das autofiktionale Spiel verstärkende, auf die Mechanismen literarischer Konstruktion verweisende – Verwandlung von Elisabeth von einer ›realen‹ Person

9 Vgl. hierzu auch die Folgeszene, in welcher Leo während der Autofahrt Zeuge eines Überfalls wird: »Was ist denn da, sehen Sie das, ist da einer überfallen worden?« Frau Rappenzilch drehte den Kopf, aber sie waren schon vorbei, und der Menschauflauf war nicht mehr zu sehen. Das sei schon möglich, sagte sie, das komme oft vor. Leo schrieb etwas in sein Notizbuch.« (Kehlmann 2009: 37–38).

10 Vgl. explizit, Leo sei fasziniert von Elisabeths Beruf (Kehlmann 2009: 30).

zu einer fiktiven Figur in der den Roman beschließenden, als Werk der Schriftstellerfigur Leo Richter ausgewiesenen letzten Erzählung wird dies schließlich in ein Extrem überführt. Fremdes Leben und Leid gereichen dem Schriftsteller bei Kehlmann in erster Linie zum literarischen Motiv, zum Quell eigener Inspiration (»[Leo] stand hoch aufgerichtet und sagte kluge Dinge über die Kultur und das Barbarische, über Lärm, Blut und Gefahr – Elisabeth merkte, daß er vom Manuskript abwich, die letzten Tage hatten ihn inspiriert.« [Kehlmann 2009: 36]). Ein genuines Interesse an den Hintergründen seiner Geschichten oder gar eine politische oder ethische Motivation, die Leo mit seinem Schreiben verfolgt, bleibt hingegen aus. Wie er an einer Stelle selbst reflektiert: »»Eigentlich«, sagte Leo, »interessiert mich das alles nicht. Ich schreibe nur. Ich erfinde. Eigentlich will ich gar nichts sehen.«« (Kehlmann 2009: 49)

Trotz der extremen Arbeitsbedingungen in humanitären Krisengebieten genießt die Ärztin Elisabeth bei alldem keinen Heldenstatus; der öffentliche Ruhm, der im Romantitel aufgerufen wird, kommt vielmehr einzig dem Schriftsteller Leo zu. Implizit verweist Kehlmanns Werk hierdurch zugleich auf das Privileg (narrativer) Repräsentation: Wer also wird überhaupt zur Hauptfigur einer Geschichte, wer wird zur Nebenfigur – und wieso? Die ebenfalls titelgebende Gefahr, dass einer gut erzählten Geschichte mitunter mehr Aufmerksamkeit zuteilwird als dem eigentlichen Leben, als den realen Hintergründen, kommt bei Kehlmann so sowohl thematisch als auch erzählstrukturell zum Ausdruck. Die Leo gewidmeten Ehrungen, das internationale Interesse an seiner Person, die wortwörtliche Bühne, die ihm und seinem Werk bereitet wird, all das dokumentiert die umfassende Aufmerksamkeit, die durch Erzählstrategien wie Fiktionalisierung und Selbstinszenierung, letztlich durch geschicktes *storytelling* erzielt werden kann – und zwar auch dann, wenn sich hinter diesen kein über die Literatur hinausreichendes Interesse verbirgt.

Autorschaftskritik geht bei Kehlmann an dieser Stelle einher mit Rezeptionskritik: So erweist sich auch die Beschäftigung anderer mit Leos Werk als weitgehend oberflächlich. Scharf spiegelt sich dies in der Banalität der Fragen nach Leos Inspirationsquelle und Arbeitszeiten, mit welchen Leos Publikum nach dessen Lesungen an ihn herantritt. Auch für seine Leser*innen bleibt das erzählte Leid so ein weitgehend abstraktes Motiv, das unterhält, ohne dabei tiefergreifende Reaktionen oder Überlegungen zu bewirken. Für Elisabeth ist diese Gleichgültigkeit gegenüber realen Schicksalen Ausdruck des Unmenschlichen. Wie es an einer Stelle heißt: »Ihr war, als müsse sie sich mit Wasch-

maschinen unterhalten, mit Hydranten oder Robotern, mit denen es keine gemeinsame Sprache gab.« (Kehlmann 2009: 39)

Obgleich sich Leo an der Geistlosigkeit der Fragen stört, befördert er diese Losgelöstheit von Realität und Repräsentation letztlich durch nicht minder banale Antworten selbst:

»Wieso fragen sie das immer?« flüsterte Leo im Wagen. »Woher ich meine Ideen nehme. Was ist denn das für eine Frage, was soll man da sagen?«

»Was antwortest du denn?«

»Badewanne.«

»Was?«

»Ich sage, ich habe alle Ideen in der Badewanne. Das reicht ihnen.« (Kehlmann 2009: 40)

Durch die Kontrastierung der schriftstellerischen Lesereise mit humanitären Krisengebieten haftet dem ignoranten Verweis auf eine banale Badewanne ein fast perfider Beigeschmack an, zeigt sich diese an dieser Stelle doch als Symbol einer privilegierten Position, als Symbolort des Luxus und Wohlbefindens – wie auch der selbst-zentrierten Haltung des humanitären *storytellers*. So verschweigt Leo im öffentlichen Raum die tatsächliche Inspiration seiner Geschichten – und versäumt es dadurch, die Bühne, die ihm als Schriftsteller geboten wird, für einen über die eigene Person hinausgehenden Zweck zu nutzen. »Weißt du, wie oft ich heute gefragt worden bin, woher ich meine Ideen nehme? Vierzehnmal.« (Kehlmann 2009: 40) Vierzehnmal hätte der Schriftsteller öffentlich für die Realitäten humanitärer Krisen sensibilisieren können, doch vierzehnmal bleibt diese Gelegenheit ungenutzt. Eindrücklich spiegelt Kehlmanns Roman so die Aufmerksamkeit, die dem literarischen Markt im Unterschied zu anderen Feldern zuteilwird – und wie hoch zugleich die Gefahr ist, dass hierdurch ermöglichte tiefergreifende Auseinandersetzungen mit den repräsentierten Lebenswirklichkeiten, mit Menschen und Menschlichkeit ungenutzt bleiben.

Die bei Kehlmann erkennbare Kritik an der Oberflächlichkeit, die selbst humanitäres *storytelling* kennzeichnen kann, richtet sich auch gegen faktuale Berichterstattungen. Beispielhaft steht hier der Anruf eines Journalisten, der von Elisabeth Details zur Entführung ihrer Kollegen zu erhalten erhofft:

»Es war nur ein Journalist, der ihre Nummer herausbekommen hatte und wissen wollte, ob das stimme mit der Entführung. Kein Kommentar, sagte

sie, doch wenn er bis morgen warte, gebe es vielleicht eine Geschichte. Feindselig fragte er, ob das alles sei. Sonst könne sie ihm nichts geben?» (Kehlmann 2009: 39)

Die fehlende Empathie, die der Schriftsteller Leo in seinen Reaktionen auf humanitäre Lebensrealitäten erkennen lässt, kennzeichnen auch die hier gezeigte Interaktion zwischen Ärztin und Journalist. Überwog bei Leo Faszination, führt die Gier nach einer guten Geschichte nun gar zu Feindseligkeit. Kein Wort des Mitgefühls oder Zuspruchs kommt über die Lippen des Journalisten, der sich nicht etwa in die Lage der Entführten oder zumindest seiner unmittelbaren Gesprächspartnerin, die in Sorge um die lebensbedrohliche Lage ihrer Kollegen ist, hineinversetzt, sondern die Betroffene stattdessen als ärgerliches Hindernis zwischen ›Stoff‹ und Geschichte wahrnimmt. Das Interesse an fremdem Leben und Leid wird bei Kehlmann so auch im Kontext des journalistischen Diskurses vorrangig charakterisiert als Markt, in welchem sich der Wert repräsentierten Lebens danach zu bemessen droht, in welchem Maße hierdurch öffentliche Sensationslust befriedigt wird.

»Sie mußte an den Skandal denken, von dem sie neulich irgendwo gelesen hatte: In der Lobby eines Hotels war Tanner¹¹ von einer Frau angeschrien und geohrfeigt worden. Mehrere Touristen hatten es gefilmt, jetzt fand man die Szene auf YouTube. Und falls [ihre Kollegen] Carl, Henri und Paul erschossen würden, geköpft, gesteinigt oder lebendig verbrannt, so standen die Chancen nicht schlecht, daß man auch sie würde sehen können.« (Kehlmann 2009: 40)

2.3 Triviales Lamento versus existenzielle Unsagbarkeit

Die komplexen Anforderungen der Gesundheitsversorgung in Krisengebieten, etwa die systemischen Einschränkungen, mit denen sich humanitäre Organisationen wie MSF konfrontiert sehen können, die Realität fragiler oder kollabierender Infrastrukturen, der Mangel an essenziellen Ressourcen wie Medikamenten oder Fachpersonal, die erhöhten Risiken von Infektionskrankheiten oder auch die ethischen und sicherheitstechnischen Herausforderungen, die

11 Ralf Tanner, ein in Kehlmanns Roman an verschiedenen Erzählungen als Haupt- oder Nebenfigur auftretender fiktiver Schauspieler.

sich (wie bei Kehlmann explizit thematisiert) etwa durch Angriffe auf humanitäre Einsatzkräfte niederschlagen können – all das scheint für die fiktiven *storyteller* (den Schriftsteller Leo, sekundär auch für den anonymen Journalisten) in Kehlmanns Geschichte nicht aufsehenerregend, nicht erzählenswert genug, um die durch den eigenen Beruf ermöglichte öffentliche Aufmerksamkeit für eine entsprechende Sensibilisierung zu nutzen.

Das genuine Interesse Leos gilt so in erster Linie sich selbst: Die realen Hintergründe seiner Geschichten erweisen sich als Mittel zum Zweck für den eigenen Beruf, das eigene Fortkommen, den titelgebenden *Ruhm*. Die privilegierte Position, die er als Mitglied einer von humanitären Krisen verschonten Gesellschaft genießt, scheint er nicht zu erkennen. Das spiegelt sich nicht zuletzt in Leos beständigem Lamentieren über Trivialitäten, von der Verspätung des Fluges über die Qualität des Essens bis hin zu vermuteten Verletzungen eigener Eitelkeiten (vgl. z.B. Kehlmann 2009: 25, 34–35, 40). Während sich etwa Elisabeth mit realen existenziellen Bedrohungen konfrontiert sieht, konstruiert Leo dabei ein pseudo-tragisches Narrativ um sich selbst – eine ironische Spiegelung, welche die Diskrepanz zwischen den Figuren um ein weiteres unterstreicht. Und während sich Leo lautstark über »sein Schicksal« (Kehlmann 2009: 32) beklagt, verbleibt das Schicksal jener, die von humanitären Krisen betroffen sind, in Kehlmanns Geschichte weitgehend in den Marginalien. Subtil wird hierbei durch die spezifische Erzählstruktur des Textes die Macht narrativer Aufmerksamkeitslenkung demonstriert, spiegelt sich doch Leos Kreisen um sich selbst im Erzählfokus der Geschichte wider, wohingegen der Themen- bzw. Erfahrungskomplex humanitärer Krisen in *In Gefahr* auch auf der Metaebene in den narrativen Randzonen der Geschichte verbleibt. Einblicke in die Lebensbedingungen humanitärer Einsatzkräfte und der von ihnen Versorgten erhalten die Leser*innen von *In Gefahr* so lediglich durch schlaglichtartige Einblicke in Elisabeths Innenleben, ihre Gedanken, ihre Sorgen. Im Kontrast zur Öffentlichkeit, die Leos Leben und Werk zukommt, (ver-)bleibt Elisabeth und mit ihr der Raum des Humanitären hingegen weitgehend im Verborgenen. So zieht sich Elisabeth bei Telefonaten zur Lage der entführten Kollegen auch selbst zurück auf den Hotelflur, ins Bad, in jedem Fall fort von Leo, der sich bei ihrer Rückkehr jeweils nur weiter über Banalitäten beschwert (vgl. Kehlmann 2009: 34, 36, 39). Die reale Gefahr von Menschen in humanitären Krisengebieten, die in der Erzählung bereits im Titel aufgerufen wird, droht bei Kehlmann so übertönt zu werden durch Leos laute Wehklage über ein Leid, das gänzlich frei ist von existenziellen Dimensionen und sich vielmehr als Ausdruck von Luxusproblemen und Spiegel narzisstischer Selbstumkreisung erweist. Durch

Elisabeths akute Sorge um das Los ihrer Kollegen kommt dieses Ungleichgewicht schließlich zum Ausbruch:

»[J]etzt konnte sie sich nicht mehr beherrschen. Was er sich denn einbilde. Er sei im Leben noch nie in Gefahr gewesen, ohne Hilfe könne er sich nicht einmal die Schuhe zubinden, er habe Angst vor Spinnen und Flugreisen und fühle sich überfordert, wenn ein Zug zu spät komme! Im Auto durch Städte fahren, abgeschirmt von Bürokraten, das sei nicht gefährlich, ein Witz sei das, sie halte das Gejammer nicht mehr aus!« (Kehlmann 2009: 41)

Die Konfrontation bleibt wirkungslos. Statt zu Einsicht oder Reflexion zu führen, bietet Elisabeths aufgewühlte Anklage dem Autor stattdessen nur weitere Inspiration für seine Arbeit: So betrachtet er Elisabeth lediglich neugierig und verarbeitet die Situation dann umgehend in seinem Romanprojekt (vgl. etwa: »Er [Leo] setzte sich an den kleinen Hotelschreibtisch und begann zu kritzeln. Sie [Elisabeth] wartete, aber offensichtlich hatte er vergessen, daß sie da war.« [Kehlmann 2009: 42; vgl. auch 41]).

Wie schon in öffentlichen Räumen bleibt somit auch im Privaten eine tiefergreifende Konversation letztlich aus. Der Kommunikationsabbruch geht einher mit einem generellen Interaktionsabbruch. Elisabeths vergebliches Warten, ihre Erkenntnis, mitten im Gespräch vergessen zu werden, scheinen hier sinnbildlich für die Erfahrungswelt humanitärer Einsatzkräfte. Ein-drücklich spiegelt sich dies etwa in den Schwierigkeiten, Unterstützung bei der Befreiung der entführten Kollegen zu erhalten (»Das Außenministerium [...] habe sich eingeschaltet, aber von den Politikern sei nichts zu erhoffen, auch die BND-Präsenz in der Region sei schwach. Sie seien auf sich allein gestellt.« [Kehlmann 2009: 37]). Auch die fehlende Anteilnahme, die Elisabeths Interaktionen mit Repräsentant*innen von Medien und Literatur kennzeichnet – überwiegen doch stets Sensationsgier und Erzähllust vor uneigennütziger Mitmenschlichkeit – scheint symptomatisch für die (auch emotionale) Isolation humanitärer Einsatzkräfte (vgl. z.B.: »Mit ihrem [Elisabeths] Gedächtnis stand es nicht gut, ein posttraumatisches Syndrom wohl, aber davon konnte sie nicht sprechen, denn er hätte es nur für irgend etwas verwendet.« [Kehlmann 2009: 42]). Diese soziale Deprivation der humanitären Ärztin wird bei Kehlmann ironisch kontrastiert durch ihre beständige soziale Einbettung: So ist Elisabeth in aller Regel nicht allein, sondern im Kreise anderer, ist mit Leo zusammen, in Gruppen oder auf sozialen Veranstaltungen. Umgeben

von anderen fehlt dennoch realer menschlicher Halt, inmitten von Menschen mangelt es an Mitmenschlichkeit.

Angesichts dessen verwundert es kaum, dass sich Elisabeth konsequent weigert, berufliche Informationen oder Wahrnehmungen mit Leo zu teilen. Von Leo nach ihren Einsätzen in Kriegsgebieten gefragt, »wechselte sie stets das Thema. Sie wußte, das Neugierde zu seinem Wesen und Beruf gehörte, aber über einige Dinge wollte sie nicht sprechen.« (Kehlmann 2009: 30) Ausdrücklich bittet Elisabeth Leo dabei, die Grenze zwischen ihrem Leben und seinen Geschichten zu wahren: »Mach dir kein Bild von mir. Steck mich nicht in eine Geschichte. Das ist das einzige, worum ich dich bitte.« »Aber das wärest ohnehin nicht du.« »Doch. Auch wenn es nicht ich bin, bin ich es. Das weißt du genau.« (Kehlmann 2009: 49) Elisabeths Abwehr begründet sich zum einen durch ihr Bewusstsein über die realen Gefahren, die etwa ein unachtsamer Umgang mit Details zur Entführung der MSF-Mitarbeiter bedeuten könnte (vgl. »Sie ging wieder ins Bad, um zu telefonieren. Leo durfte nichts bemerken, die Sache mußte geheim bleiben; wer wußte schon, ob er sich nicht verplappern würde.« [Kehlmann 2009: 34]). Zugleich entzieht sich die Realität humanitärer Krisen aus Elisabeths Sicht tatsächlicher sprachlichen Vermittlung: »Worte reichten nicht aus, um zu beschreiben, wie es wirklich war.« (Kehlmann 2009: 30) Angesichts von Ereignissen, »so drastisch und fremd, daß sie nicht ganz in die Wirklichkeit gehörten und sich der Erinnerung verweigerten« (Kehlmann 2009: 30), hat Elisabeth keinen Glauben daran, dass sich bestimmte Lebensrealitäten mittels Sprache tatsächlich abbilden lassen (vgl. auch »Wie hätte sie es beschreiben sollen? Wer nichts erlebt habe, so hatte ihr vor Jahren ein alter Arzt gesagt, der erzähle gern, habe einer aber viel erlebt, habe er plötzlich nichts mehr mitzuteilen.« [Kehlmann 2009: 30–31])

Im Kontext der Oberflächlichkeiten und Banalitäten, welche den im Roman gezeigten Literatur- und Kulturbetrieb kennzeichnen, erscheint Elisabeths Weigerung, dem Schriftsteller als Repräsentant des Wortes aus ihrer Sicht unsagbare Erfahrungen anzuvertrauen, auch aus ethischer Perspektive konsequent. So impliziert ihre Abwehr Kritik an Literatur, in welcher humanitäre Krisen lediglich als Unterhaltungsmotiv instrumentalisiert werden, ohne einen daraus resultierenden tiefergreifenden Nutzen für die von entsprechenden Krisen Betroffenen zu erwirken oder zumindest anzustreben. Elisabeths Sprachskepsis erweist sich so als fehlendes Vertrauen sowohl in die Sprache als auch die Sprechenden.

3 Zeugnis ablegen im Angesicht der Krise

In der Gegenüberstellung von Elisabeth und Leo und ihren jeweiligen Lebensrealitäten öffnet Kehlmanns Roman ein Spannungsfeld, das zwischen Realitäten und Repräsentationen des Humanitären oszilliert. Die reale Ärztin Elisabeth droht in der fiktiven Ärztin Lara Gaspard zu verschwinden, existenzielle Krisen verkommen zu einem primären Unterhaltungsmotiv, Wirklichkeit und Fiktion beginnen zu verschwimmen. Durch die dichotome Engführung von Elisabeth und Leo als Protagonist*innen, die sich im Verlauf der Geschichte mehr und mehr als Antagonist*innen erweisen, werden dabei fortwährend Fakt und Fiktion gegeneinander ausgespielt. Während Elisabeth für unaussprechliche Grenzerfahrungen steht, verkörpert Leo den konstruktiven Charakter humanitärer Erzählungen – und damit auch die inhärente Diskrepanz von Repräsentation und Realität. In Kehlmanns Inszenierung des Literatur- und Kulturbetriebs als Ort, an welchem humanitäres Leid zu Geschichten transformiert wird, die es nicht vermögen, tatsächlich zu berühren, erweist sich Erzählen weniger als Förderung, denn Verhinderung von Empathie. Hierbei lässt der Roman erahnen, inwiefern der *Ruhm* des (fiktiven) Autors mitunter Menschen und Menschlichkeit *in Gefahr* bringen kann, wenn durch den Blick des Autors zu (Unterhaltungs-)Objekten gewandelte Subjekte an Selbstzweck verlieren, und stattdessen zu einem reinen Mittel zum (literarischen) Zweck verkommen.

Schriftstellerische und ärztliche Auseinandersetzungen mit humanitären Krisen scheinen in Kehlmanns Roman somit letztlich nur schwerlich vereinbar. Die Spannung, die sich in *Ruhm* durch die Kontrastierung von humanitärer Realität und Repräsentation ergibt, wird dabei subtil verstärkt, insofern sie als implizite Kritik an der Nutzung humanitärer Krisenerfahrungen als literarisches (Unterhaltungs-)Motiv im Roman durch Elisabeths Tätigkeit für *Médecins Sans Frontières* kontextualisiert wird und damit durch eine Organisation, die über ihre Selbstverpflichtung zu *témoignage* dezidiert auf die Notwendigkeit öffentlicher (auch narrativer) Zeugnisse verweist. Nicht zuletzt angesichts des metafiktionalen Charakters, den *Ruhm* etwa durch den Dialog der beiden mit *In Gefahr* betitelten Geschichten erkennen lässt, kann Kehlmanns Roman dennoch als humanitäres *storytelling* bzw. literarisierte *témoignage* verstanden werden. Angrenzend an engagierte Literatur legt *Ruhm* so auf ganz eigene Weise Zeugnis ab von der Lebenswirklichkeit humanitärer Krisen und Interventionen. Indem der Roman ein ums andere Mal erkennen lässt, in welcher Weise Wahrnehmungen von Gesundheit und Krankheit, von Krisen und Interventio-

nen gerade auch durch deren spezifische narrative Darstellungsweise geprägt werden, berührt *Ruhm* zugleich einen Kernproblematik der Public Health Humanities, genauer: die realitätskonstruierende Macht von Erzählungen. So ermöglicht das Werk eine kritische Reflexion der *Gefahren* narrativer Konstruktionen humanitärer Krisen wie auch der ethischen Verantwortung, die hierdurch Literatur und Kultur, den Autor*innen wie auch Rezipient*innen zukommt – liegt es doch auch in ihrer eigenen Verantwortung, den zugrundeliegenden Realitäten humanitärer Repräsentationen gewahr zu bleiben.

Literaturverzeichnis

- Allen, Tim/MacDonald, Anna/Radice, Henry (Hg.) (2018): *Humanitarianism. A Dictionary of Concepts*, London: Routledge.
- Arslan, Muge/Dag, Ulfet (2013): »Postmodern Reflections in the Work ›Ruhm‹ by Daniel Kehlmann«, in: *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 2, S. 326–326.
- Bareis, J. Alexander (2010): »Geschädigte Prosa« und »autobiographischer Narzißmus« – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*«, in: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.), *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Kadmos, S. 243–267.
- Barnett, Michael (2011): *Empire of Humanity. A History of Humanitarianism*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cabandes, Bruno (2014): *The Great War and the Origins of Humanitarianism, 1918–1924*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fürholzer, Katharina (2024): »Aesthetic Témoignage. Refugee Poets as Humanitarian Aid Poets«, in: *Zeitschrift für Migrationsforschung* 4, S. 27–51.
- Givoni, Michal (2011): »Humanitarian Governance and Ethical Cultivation: Médecins sans Frontières and the Advent of the Expert-Witness«, in: *Millennium. Journal of International Studies* 40, S. 43–63.
- Gorin, Valérie (2021): »Witnessing and Témoignage in MSF's Advocacy«, in: *Journal of Humanitarian Affairs* 3, S. 28–33.
- Hauck, Verena (2022): *Metafiktionale Elemente bei Daniel Kehlmann. Erscheinungsformen der Metafiktion und metaisierender Kommunikation in Daniel Kehlmanns Roman F.* Masterarbeit, Graz, S. 1–59.
- Hron, Madelaine (2015): »The Humanitarian Gaze and the Sans-Frontiérisme of Suffering«, in: Magali Compan (Hg.), *Visualizing Violence in Franco-*

- phone Cultures, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 147–172.
- Hussein, Nahla (2018): »Daniel Kehlmanns experimentelle Raumgestaltung in seinem Werk ›Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten‹«, in: Kairoer Germanistische Studien 23, S. 145–164.
- Kasko, Natália (2012): »Grenzüberschreitung und Identitätskonstruktion in Daniel Kehlmanns Ruhm‹«, in: Werkstatt. Internet-Zeitschrift für germanistische und vergleichende Kultur- und Literaturwissenschaft 7, S. 26–48.
- Kehlmann, Daniel (2009): Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten, Reinbek: Rowohlt.
- Klose, Fabian (2019): ›In the Cause of Humanity‹. Eine Geschichte der humanitären Interventionen im langen 19. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Klose, Fabian (Hg.) (2016): The Emergence of Humanitarian Intervention. Ideas and Practice from the Nineteenth Century to the Present, Cambridge: Cambridge University Press.
- Leaning, Jennifer/Briggs, Susan M./Chen, Lincoln C. (Hg.) (1999): Humanitarian Crises. The Medical and Public Health Response, Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Levy, Barry S./Seidel, Viktor W. (Hg.) (2016): War and Public Health, New York: Oxford University Press.
- Paulmann, Johannes (Hg.) (2016): Dilemmas of Humanitarian Aid in the Twentieth Century, Oxford: Oxford University Press.
- Redfield, Peter (2013): Life in Crisis. The Ethical Journey of Doctors without Borders, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 98–123.
- Townes, David A./Gerber, Mike/Anderson, Mark (2018) (Hg.): Health in Humanitarian Emergencies. Principles and Practice for Public Health and Healthcare Practitioners, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wehdeking, Volker (2009): »Judith Hermann, ›Alice‹, und Daniel Kehlmann, ›Ruhm‹«, in: Sprachkunst 40, S. 261–277.

