

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



**Nikola MIZEROVÁ**

Technische Universität Liberec, Tschechien

Studentská 1402/2, 461 17 Liberec

nikola.mizerova@tul.cz

UDK 821.112(436).09 Kehlmann, D.

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v8i2.4>

**Origineller wissenschaftlicher Beitrag**

**Original Research Article**

Erhalten am 30. 5. 2021

*Received: 30 May 2021*

Angenommen am 17. 8. 2021

*Accepted: 17 August 2021*

# DAS GEISTESKRANKE GENIE IN DANIEL KEHLMANNS WERK. ZUR VERNUNFTKRITIK BEI DANIEL KEHLMANN

## **Zusammenfassung**

Die literarische Vernunftkritik ist das bedeutendste poetologische Vorhaben im Werk Daniel Kehlmanns. In seinen literarischen Texten macht er eine Aussage über die Brüchigkeit der Vernunft, u. a. durch die Kippfiguren der Genies, die als geisteskrank porträtiert werden. Die lange Tradition des literarischen Genie-Topos wird von Kehlmann nicht fortgeführt, sondern eher mit ironischem Unterton zitiert und hinterfragt.

Dieser gattungsübergreifende Beitrag fokussiert die einzigen drei realen Genies im prosaischen und dramatischen Werk Kehlmanns. Das Augenmerk wird auf Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß im Roman *Die Vermessung der Welt* (2008) und auf Kurt Gödel im Drama *Geister in Princeton* (2019) gerichtet. Während Kehlmann im Roman gegen die historischen Fakten verstößt, die Rationalität aller Figuren relativiert, unterschiedliche Rationalitätsmodelle einander gegenüberstellt und den Topos des Unverständnisses einführt, wird die Vernunftkritik im Drama durch die Einführung einer zweiten Fiktionsebene erreicht, die nicht dazu dient

eine Geschichte zu erzählen, sondern dazu, die ZuschauerInnen in Bezug auf die Erkenntnis und die Wahrnehmung zu beunruhigen.

Aus der Gegenüberstellung des Romans und des Dramas kann als Schlussfolgerung abgeleitet werden, dass aus wirkungsästhetischer Sicht das Drama als Medium im Falle der Vernunftkritik viel radikaler vorgehen kann. Im Unterschied zum Roman, der die LeserInnen die Unzulänglichkeit der Vernunft rational reflektieren lässt und dadurch an eigene Grenzen stößt, lässt das Drama die ZuschauerInnen die Brüchigkeit der Vernunft hautnah erleben.

**Schlüsselwörter:** Vernunftkritik, Daniel Kehlmann, Genie-Topos, deutschsprachiger Gegenwartsroman, deutschsprachiges Gegenwartsdrama

## Einleitung

Dieser gattungsübergreifende Beitrag fokussiert den Topos des geisteskranken Genies im prosaischen und dramatischen Werk Daniel Kehlmanns. Das Augenmerk wird dabei auf die drei realen Protagonisten in seinem Œuvre gerichtet: Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß im Roman *Die Vermessung der Welt* (2008) und Kurt Gödel im Drama *Geister in Princeton* (2019). Durch die Kippfigur des ambivalenten Genies zitiert Kehlmann einerseits die lange Genietradition und erreicht andererseits die literarische Vernunftkritik, die sein bedeutendstes poetologisches Vorhaben darstellt. Die Verfahren, die Kehlmann im Roman und im Drama einsetzt, um eine Aussage über die Brüchigkeit der Vernunft zu machen, sind gattungsabhängig. Das Drama als Medium kann in diesem Fall viel radikaler vorgehen. Während der Roman die LeserInnen die Unzulänglichkeit der Vernunft rational reflektieren lässt und damit an eigene Grenzen stößt, können die ZuschauerInnen im Drama die Brüchigkeit der Vernunft hautnah erleben. Diese gattungsabhängigen Unterschiede in Bezug auf die Vernunftkritik zu erforschen und damit eine Forschungslücke zu füllen, setzt sich der vorliegende Beitrag zum Ziel.

## Paradigma der Vernunftkritik im Roman und im Drama der Gegenwart

Im folgenden Unterkapitel gilt es, die theoretischen Grundlagen für diesen Beitrag aufzuarbeiten. Um die theoretische Basis für das Paradigma der Vernunftkritik im Werk Daniel Kehlmanns zu schaffen, stützt sich dieser Beitrag auf Hermanns Monographie *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart* und auf Poschmanns Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext*.

Für die Analysen der Primärliteratur werden Kehlmanns Poetikvorlesungen *Die sehr ernsten Scherze* (2016) und *Kommt, Geister* (2015) sowie sein Essay *Wo bleibt Carlos Montúfar* (2010) herangezogen, die einen Aufschluss über seine Auffassung der Vernunftkritik geben. Wertvolle Anstöße liefern ebenfalls Tranachers Monographie *Geniekonzept bei Daniel Kehlmann* und Andersons Beitrag *Der vermessende Erzähler*.

Mit Blick auf den Gegenwartsroman seit den 1990er Jahren stellt Hermann in seiner Monographie *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart* fest, dass der Roman der Gegenwart die philosophische Vernunftkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt (7). In Anlehnung an die Philosophen Horkheimer, Adorno, Heidegger, Gadamer, Derrida, Habermas u. a. hinterfragen manche neuen Romane „die Konstitution der Welt als Produkt von Erkenntnis“ (Hermann 7). Diese literarischen Texte sind dem Paradigma der Vernunftkritik zuzuordnen und stehen dem zentralen Paradigma der Gegenwart kritisch gegenüber, nämlich demjenigen der Vernunft (Hermann 8). Die literarische Vernunftkritik begreift sich selbst als „eine Innovierung des vernunftkritischen Diskurses durch die eigenständige ästhetische Form“ (Hermann 8). Wie es Hermann auf den Punkt bringt, stößt sie jedoch an eigene Grenzen: „Vernunftkritisches Erzählen in der Gegenwart begreift sich als Versuch der Innovierung des vernunftkritischen Diskurses durch die eigene literarische Form, bleibt aber angewiesen auf die vernünftige Einsicht, in die Grenzen der Vernunft“ (Hermann 88).

In Hermanns Monographie *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart* dient Daniel Kehlmanns Prosawerk als ein typisches Beispiel der gegenwärtigen literarischen Vernunftkritik. Hermann nimmt eine Analyse der Romane *Beernholms Vorstellung*, *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* vor und leitet dabei Kehlmanns Zuordnung zum Paradigma der Vernunftkritik v. a. aus den folgenden Merkmalen her: a) Kehlmann verweise auf die Selbstbezüglichkeit des Erkenntnisinstruments, b) sein narratives Verfahren bestehe im Kontrastieren verschiedener Realitäts- und Rationalitätsmodelle, c) er greife zur Figur des Wissenden und hinterfrage seine Rationalität und kontrastiere sie mit anderen Erkenntnisformen, d) häufig träten auch Wissenschaftler auf, die die Begrenztheit der Vernunftkenntnis zum Forschungsgegenstand hätten, e) beim Umgang mit historischen Stoffen würden erhebliche künstlerische Freiheiten in Anspruch genommen (88-89). Später wird in dem vorliegenden Beitrag nachgewiesen, dass diese Merkmale ohne Weiteres auch auf Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* übertragbar sind.

In seiner Publikation äußert Hermann die Überzeugung, dass sich die Tendenz zur Vernunftkritik auch in anderen Gattungen der Gegenwart abzeichnet. In diesem Sinne erwähnt er den Film und das Drama, ohne jedoch diesen Gedanken weiter auszuführen (Hermann 8).

Wenn man die deutschsprachige Sekundärliteratur zum Drama seit den 1990er Jahren zu Rate zieht, ergibt sich, dass Poschmanns Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* genau diese Tendenz belegt, ohne sich jedoch des Terminus der Vernunftkritik zu bedienen und natürlich ohne Daniel Kehlmann<sup>1</sup> zu erwähnen. Es zeigt sich jedenfalls, dass Poschmanns Publikation v. a. durch ihre wirkungsästhetischen Aspekte ein theaterwissenschaftliches Pendant zu Hermanns Abhandlung bildet und die erkenntnisproblematisierende und erkenntniskritische Wirkung des Dramas in den Fokus nimmt.

Poschmann verweist darauf, dass im gegenwärtigen Drama der Autor nicht mehr auf ein szenisches Erzählen einer Geschichte abzielt (141). Aus der wirkungsästhetischen Perspektive wird „das Problemfeld aus Wahrnehmung, Verstehen und Bedeutungserzeugung durch (verbalsprachliche oder theatrale) Repräsentation“ in diesen Dramen als Thema in den Vordergrund gerückt (Poschmann 97). „Die Doppelbödigkeit der theatralen Repräsentation arbeitet von Haus aus mit Illusion und Desillusion gleichermaßen“ (Poschmann 136) und das Theater kann daher die moderne Erfahrung, dass es in der unüberschaubaren Welt der Bilder, in der wir leben, für uns keinen Halt gibt, gut vermitteln. Die Wirkung beruht dann entweder auf der „Erregung von Misstrauen, Beunruhigung, Verunsicherung und Orientierungslosigkeit beim Publikum“ oder aber auf dem „Angebot eines ‚Gegenentwurfes‘: auf der Anregung der Zuschauerphantasie und der Eröffnung alternativer Wege der Kognition durch die Ermutigung zum Versuch, Paradoxien und ‚Unmögliches‘ zu denken oder das kausallogische Verstehen (Erkennen) durch alogische Erfahrungen (Erleben) zu ersetzen“ (Poschmann 313).

Was die konkreten Verfahren betrifft, ist nach Poschmann z. B. die Vervielfältigung der Fiktionsebenen häufig, die in die Unmöglichkeit mündet, diese klar zu hierarchisieren. Eine überreale Fiktionsebene wird einer realen Fiktionsebene gegenübergestellt und auf diese Weise entsteht ein „Schwebezustand zwischen Wirklichkeit und Traum“ (Poschmann 132). Die Hierarchisierung der

beiden Ebenen (als dargestellte Realität einerseits und Wahrnehmung einer Figur andererseits) wird als fragwürdig präsentiert (Poschmann 103), wodurch verschiedene Lesarten offengelassen werden (Poschmann 103). Sie kann sich auch „als Außerkraftsetzen der Gesetze von Raum und Zeit in einer Dramaturgie der Traumlogik [...] oder als Angebot mehrerer verschiedener, sich nach klassischer Logik [...] wechselseitig ausschließender Geschichten“ verwirklichen (Poschmann 103). Durch die Verunsicherung der ZuschauerInnen mit Hilfe paradoxer Effekte der Selbstbezüglichkeit, wie z. B. „durch die Eigengesetzlichkeit des Bühnengeschehens, das sich mit den Mitteln der klassischen Logik nicht in eine Geschichte rückübersetzen lässt, da die Gesetze von Raum, Zeit oder Kausallogik gebrochen und so Paradoxien produziert werden“ (Poschmann 133), wird in diesen Dramen die „Unzuverlässigkeit und Subjektivität kognitiver Prozesse, Wirkungsmuster des Unbewussten und Unterbewussten“ zum Hauptthema gemacht (Poschmann 116). Genau diese von Poschmann beschriebenen Muster sind für Kehlmanns Drama *Geister in Princeton* prägend.

Die Analyse der Sekundärliteratur zum Roman und Drama hat ergeben, dass sich in beiden Gattungen seit den 1990er Jahren die Tendenz zum Paradigma der Vernunftkritik abzeichnet. Daneben hat der Vergleich der Ansätze zum Roman und Drama ergeben, dass das Drama als Medium die Möglichkeit hat, in Bezug auf die Vernunftkritik viel radikaler zu verfahren als der Roman. Während der Roman – soweit die These von Hermann – aus der wirkungsästhetischen Perspektive auf die rationale Reflexion der Unzulänglichkeit der Vernunft angewiesen bleibt, und damit an eigene Grenzen stößt, kann das Drama die ZuschauerInnen die Brüchigkeit der Vernunft hautnah erleben lassen.

Im Folgenden werden die aufgearbeiteten theoretischen Grundlagen genutzt, um Kehlmanns Werke *Die Vermessung der Welt* und *Geister in Princeton* mit Blick auf die Vernunftkritik zu interpretieren.

## Die Vermessung der Welt

Neben den beiden Hauptthemen, der großen deutschen Kultur und dem Altern<sup>2</sup>, greift Kehlmann in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* das Thema

<sup>2</sup> In einem Gespräch mit der *FAZ* sagt Kehlmann über seinen Roman, dass er eben diese beiden Hauptthemen behandelt: „Eine satirische, spielerische Auseinandersetzung mit dem, was es heißt, deutsch zu sein – auch natürlich mit dem, was man, ganz unironisch, die große deutsche Kultur nennen kann. Für mich ist das eines der Hauptthemen des Romans, wie Andreas Maier so schön im

der Rationalität auf, das untrennbar mit der deutschen Geistesgeschichte, mit Aufklärung und Klassik mitgedacht wird und das im Roman einer kritischen Überprüfung unterzogen wird. Kehlmanns fiktive, humoristische Doppelbiographie von Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß *Die Vermessung der Welt* wimmelt von Figuren, an deren Zurechnungsfähigkeit die LeserInnen beim besten Willen zweifeln können. Auffällig ist dabei, dass es sich um historische Genie-Figuren handelt, über deren gute psychische Gesundheit ein allgemeiner Konsens besteht: Alexander von Humboldt, Carl Friedrich Gauß, Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant, um nur einige von ihnen zu nennen. Kehlmann muss sich also zahlreiche Verstöße gegen die Faktentreue erlaubt haben, die darauf hinauslaufen, die Rationalität der Genie-Figuren zu unterminieren.

Aus historischer Sicht ist der *Vermessung der Welt* tatsächlich eine mangelnde Faktentreue vorzuwerfen und der Bestseller-Roman wurde eben aus diesem Grunde Zielscheibe mancher Kritiker, denen die Verzerrung der historischen Fakten und die angebliche Diffamierung von Humboldt und Gauß ein Dorn im Auge waren (Ette 2012; Ette 2008; Griep, Zettler de Vareschi, Brosche; Oort). Durch Vergleiche von Briefwechseln und anderen historischen Quellen ist bereits nachgewiesen worden, dass Kehlmann den realen Charakteren von Humboldt und Gauß bei weitem nicht gerecht wird. Das Anliegen zahlreicher Studien war es, darauf hinzuweisen, dass die Charakterzeichnung der beiden Wissenschaftler als geisteskrank den historischen Tatsachen widerspricht (Ette 2012; Ette 2008; Griep, Zettler de Vareschi, Brosche; Oort).

Eine nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass es nicht Kehlmanns Absicht war, die Charaktere von Humboldt und Gauß wirklichkeitstreu zu porträtieren. So mokiert er in seiner *Vermessung der Welt* – in der er sich konsequent der indirekten Rede bedient, um die Äußerungen der Figuren wiederzugeben<sup>3</sup> – sei-

---

Booklet des Hörbuchs geschrieben hat, „die große deutsche Geistesgeschichte, eine einzige Lebensuntauglichkeit“ (von Lovenberg 2). Und später im Gespräch: „Das Altern ist insofern tatsächlich das zweite Hauptthema des Buches, und damit verbunden der traurige Umstand, daß man, wenn man lange genug da ist, sich selbst überlebt, sich selbst historisch wird“ (Ebenda).

<sup>3</sup> Der Autor sagt dazu: „Ohne die Idee der indirekten Rede hätte ich das Buch nicht schreiben können. Wenn man zum ersten Mal darüber nachdenkt, einen historischen Roman zu schreiben, ist man zunächst eingeschüchtert von all den Trivial-Fallen, die da lauern. Deshalb verwende ich auch den Begriff historischer Roman normalerweise nicht, sondern nenne es einen Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt. Ich denke, dieser Trivialitätspunkt, wo es sehr leicht ins Zurechtgemachte, Unglaubhafte und irgendwie Problematische kippt, ist die direkte Rede: „Hah!, sagte Napoleon, ‚wir greifen im Morgengrauen an.““ Sofort hat man ein ungutes Gefühl“ (von Lovenberg 4).

nen eigenen Umgang mit den geschichtlichen Fakten und lässt Gauß zu seinem Sprachrohr werden: „Romane, die sich in Lügenmärchen verlören, weil der Verfasser seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen binde. Abscheulich [...]“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 221). Ebenfalls in seinem Gespräch für *FAZ* erklärt Kehlmann, dass er nicht vorhatte, mit der *Vermessung der Welt* ein Sachbuch zu schreiben:

Es beginnt zwar wie ein historisches Sachbuch, bis es dann plötzlich kippt, weil natürlich Dinge berichtet werden, die überhaupt nicht mehr sachbuchhaft, sondern romanhaft und frei erfunden sind. Es sollte so klingen, wie ein seriöser Historiker es schreiben würde, wenn er plötzlich verrückt geworden wäre. (von Lovenberg 4)

Inwieweit diese Formulierung vom verrückt gewordenen Historiker ernst zu nehmen ist, bleibt dahingestellt. Was hier Kehlmann höchstwahrscheinlich vorschwebt, ist ein Historiker, der von Fantasie – mögen wir es auch künstlerische Eingebung nennen – überwältigt wird und dadurch beim Schreiben sprichwörtlich „seinen Verstand verliert“. Zudem wurde bereits von Tranacher nachgewiesen, dass der Topos des platonischen „Enthusiasmus“, also einer göttlichen oder höheren Inspiration, im Roman bei den Figuren von Humboldt und Gauß eine wichtige Rolle spielt, wobei v. a. der Letztere seine Entdeckungen als eine Art höhere Inspiration erfährt (207-09).

Wie gesagt, nimmt Kehlmann „beim Umgang mit historischen Stoffen erhebliche künstlerische Freiheiten in Anspruch“, was Hermann im Allgemeinen für ein Merkmal der Vernunftkritik im Roman seit den 1990er Jahren hält (88-90). Kehlmanns Absicht ist dabei, die im Roman festgehaltenen realen Persönlichkeiten als ambivalente Genies umzuinterpretieren. Und wie Tranacher belegt, zitiert Kehlmann durch die Kippfiguren von ambivalenten Genies zugleich die lange Tradition der Genieidee. In seinen Werken wird „die Genietradition nicht mehr im eigentlichen Sinne fortgeführt und weiterentwickelt, sondern in einem vielmehr oder weniger ironischen Ton aus Versatzstücken alter Traditionslinien neu collagiert“ (Tranacher 83).

Der Topos der Geniefigur als „mad scientist“ (Tranacher 240-42) oder als „idiot savant“ (Anderson 59) dient Kehlmann in erster Linie als ein Mittel dazu, die Unzulänglichkeit der Vernunft zu thematisieren. Darüber hinaus wird die Vernunft auch durch andere strukturelle Mittel hinterfragt. So ist der Roman als eine Art Mosaik gestaltet, das durch die einzelnen Figuren inkompatible Ratio-

nalitätsmodelle einander gegenüberstellt. Wenn auch Gauß – wie später gezeigt wird – eine besondere Stellung im Roman einnimmt, werden alle Figuren und ihre Rationalitätsauffassungen durch diese Gegenüberstellung relativiert, sie werden ironisiert und in Frage gestellt, sodass sich die LeserInnen mit keiner Figur identifizieren können. Die Verunsicherung der Rationalität wird schließlich durch den Topos des Unverständnisses unterstrichen. Diese Verfahren werden im Folgenden anhand von Beispielen veranschaulicht.

Die beiden Protagonisten des Romans *Die Vermessung der Welt* werden als ambivalente Kippfiguren porträtiert. Einerseits werden ihre Genialität und ihre Leistungen hervorgehoben, andererseits scheinen sie für alles Menschliche unbrauchbar zu sein, wie es auch über Gauß heißt: „Man hatte ihn in die Welt geschickt, mit einem Verstand, der fast alles Menschliche unmöglich machte“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 98). Tranacher ist davon überzeugt, dass Kehlmann dadurch einen typischen Topos der Genietradition zitiert, der sich z. B. bei Schopenhauer findet (Tranacher 202). Es geht um den Topos eines seiner Umwelt überlegenen Genies, das an der Unmöglichkeit der Kommunikation auf Augenhöhe und des intellektuellen Austauschs, an der Einsamkeit, Isolation und Weltfremdheit leidet, was es in eine tiefe Melancholie stürzt oder in den Wahnsinn treibt (Tranacher 202).

Im Folgenden wird das Augenmerk darauf gerichtet, wie die beiden Genie-Protagonisten im Roman gezeichnet werden. Alexander von Humboldt wird faktentreu als ein Mann modelliert, der Lateinamerika bereiste, einen natürlichen Verbindungskanal zwischen dem Orinoco und dem Amazonas entdeckte und den höchsten Berg Ecuadors, den Chimborazo, bestieg. Auf seinen Reisen betrieb er Feldforschung in Physik, Geologie, Zoologie, Botanik und Astronomie und wurde zum Mitbegründer der modernen Geographie als empirischer Wissenschaft.

Daneben wird er im Roman – aus historischer Perspektive eindeutig falsch – als ein ständig vorwärtsstürmender und obsessiver Charakter beschrieben. Seine Obsession, alles zu messen und zu berechnen, so wie sie im Roman dargestellt wird, lässt eindeutig auf eine Zwangsstörung des fiktiven Protagonisten Humboldt (!) schließen. Vermutlich handelt es sich um eine Art Arithmomanie, bei der die Kranken unaufhörliche Rechen- und Zählaufgaben durchführen. So lässt Kehlmann Humboldt beispielsweise sagen: „Ein Hügel, von dem man nicht wisse, wie hoch er sei, beleidige seine Vernunft und mache ihn unruhig“

(Kehlmann, *Die Vermessung* 42). Diese Zwangsstörung wird im Roman als ein Abwehrmechanismus gedeutet, um Angst vor dem Unbekannten, Dunklen und Irrationalen zu bewältigen. So heißt es im Roman: „Wann immer einen die Dinge erschrecken, sei es eine gute Idee, sie zu messen“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 22). Humboldts Zwang geht so weit, dass er Erscheinungen und Geschehnisse, die Ordnung und Rationalität hinterfragen, ignoriert. Als zum Beispiel auf dem Schiff unterwegs nach Amerika Fieber ausbricht und alle Matrosen krank werden, ist Humboldt der Einzige, der trotz seiner Erkrankung ununterbrochen arbeitet:

Gerade jetzt, erklärte er dem röchelnden Bonpland, dürfe man sich keine Schwäche erlauben. Die Arbeit helfe nämlich. Zahlen bannten die Unordnung. Selbst die des Fiebers. [...] Er habe sich entschlossen, es zu ignorieren, also bemerke er es nicht. Natürlich müsse er sich mal übergeben. Doch eigentlich falle ihm das kaum mehr auf. (Kehlmann, *Die Vermessung* 50)

Nicht nur Humboldt, sondern alle Protagonisten des Romans werden kontinuierlich mit dem Magischen und Unerklärlichen konfrontiert, das einen festen Bestandteil der erzählten Welt Kehlmanns darstellt. Tranacher hält fest, dass Humboldt und Gauß eben bei dieser Begegnung scheitern und in die Schranken gewiesen werden. Diese Begegnungen dienen als strukturelles Merkmal dazu, die Geniefiguren zu relativieren und ihnen Übermenschlichkeit oder Gottgleichheit abzusprechen (Tranacher 218). Als Humboldt in der Höhle der Toten in Neuandalusien seiner bereits toten Mutter begegnet, ignoriert er sie und zählt bis zehn: „Dann sah er die Gestalt seiner Mutter neben sich. Er blinzelte, doch sie blieb länger sichtbar. [...] Er schloss die Augen und zählte langsam bis zehn“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 74). In diesem Sinne fälscht Humboldt ebenfalls sein Tagebuch, indem er irrationale Vorkommnisse verschweigt oder missinterpretiert.

Humboldts Rationalität wird auch explizit unterminiert. So äußert er selbst Zweifel an seinem gesunden Verstand: „Er war ständig unterwegs, schlief und aß kaum und wusste selbst nicht, was all das sollte. Etwas sei an ihm, schrieb er seinem Bruder, das ihn befürchten lasse, er verliere den Verstand.“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 31). Und er ist nicht der Einzige, der daran zweifelt. Er wird von anderen fiktiven Figuren unzählige Male missverstanden, gefürchtet und für verrückt gehalten. Sie referieren auf Humboldt wiederholt als auf einen

Verrückten. Stellvertretend seien hier nur ein paar Beispiele erwähnt. Bereits während seiner Vorbereitungen auf die Expedition wird Humboldt für verrückt gehalten:

Er vermaß jeden Salzburger Hügel [...] Er übte das Zerlegen und Zusammenbauen jedes Instruments, bis er es blind beherrschte, auf einem Bein stehend, bei Regen oder inmitten einer fliegenumschwärmten Kuhherde. Die Einheimischen hielten ihn für verrückt. [...] Einmal band er sich eine Woche lang den Arm auf den Rücken, um sich mit Unbill und Schmerz vertraut zu machen. (Kehlmann, *Die Vermessung* 38)

Auch seine Schwägerin ist davon überzeugt, dass mit Humboldt etwas nicht stimmt: „[...] er sei ihr unheimlich [...], seine Geschäftigkeit schein[e] ihr eine Form des Wahnsinns [...]“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 38).

In Lateinamerika wird Humboldt von den Menschenfressern für einen Dämon gehalten, da er skrupulös bereit ist, ihre Toten auszugraben und sie, in Tuch gewickelt, als Exemplare auf der Expedition mitzunehmen. Als er sich in Amerika in einen aktiven Vulkan abseilt, ist der Erstbesteiger des Vulkans Don Ramón entsetzt: „Der Kerl, sagte Don Ramón, sei ja vollkommen irre, so etwas habe er noch nie erlebt“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 209). Humboldts „gesunder Verstand“ wird also, wie gezeigt, auch explizit in Frage gestellt. Daneben wird auch sein Rationalitäts- und Erkenntnismodell relativiert, indem er mit anderen Modellen kontrastiert wird, v. a. mit demjenigen von Gauß.

Gauß wird faktentreu als ein mathematisches Genie dargestellt, das bereits zu seinen Lebzeiten als „Fürst der Mathematiker“ Anerkennung fand. Er legte Grundlagen der modernen Statistik und der nichteuklidischen Geometrie, erforschte das Magnetfeld, wurde mit der Landvermessung betraut und leistete einen Beitrag zur modernen Geographie.

Vom Charakter her ist der fiktive Gauß – und hier ist bereits die Verzerrung der historischen Fakten im Spiel – ein weltfremder, misanthropischer, unhöflicher, besserwisserischer und ängstlicher Stubenhocker. In die Naturwissenschaften vertieft, missachtet er die Außenwelt und deren soziale Aspekte völlig. So muss er beispielsweise darauf aufmerksam gemacht werden, dass Krieg ausgebrochen ist. Gauß wäre es gar nicht aufgefallen: „Der Professor sah ihn an wie eine Erscheinung und fragte, ob er wirklich nicht wisse, dass Krieg sei. [...] Krieg? Tatsächlich hatte er seit Wochen keine Zeitung gelesen“ (Kehlmann,

*Die Vermessung* 151). Der geniale und doch weltfremde Gauß scheint gegen den gesellschaftlichen Fortschritt, gegen die sozialen Fragen der Gleichberechtigung und Freiheit immun zu sein. Diese Themen findet er uninteressant und bezeichnet z. B. die revolutionären Bemühungen im Vorfeld der Revolution von 1848 als „Bewegungen von Eseln“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 221).

Für alles Menschliche, für seine Familie ist er völlig unempfänglich und ist offenbar unfähig, eine enge Bindung auszubilden. Als seine Frau bei der Geburt des dritten Kindes stirbt, kommt ihm als erstes der Gedanke, dass er nun wieder heiraten muss: „Johanna war tot. Er schob den Stuhl zurück und versuchte sich an den Gedanken zu gewöhnen, dass er wieder heiraten musste“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 161). Auch für seinen Sohn Eugen hat Gauß nichts übrig. Obwohl sich Eugen seinetwegen entscheidet, ein Mathematikstudium aufzunehmen und bei der Landvermessung zu seinem Assistenten zu werden, wird er von seinem Vater ständig missachtet und erniedrigt, wie es aus dem folgenden Textbeispiel ersichtlich ist, in dem Gauß mit dem bereits erwachsenen Eugen nach Berlin unterwegs ist: „Die Fahrt war qualvoll. Er (*Gauß*) nannte Eugen einen Versager, nahm ihm den Knotenstock ab und stieß mit aller Kraft nach seinem Fuß“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 8). Der anmaßende „Fürst der Mathematik“ scheint völlig unfähig zu sein, seinen Mitmenschen Achtung und Liebe entgegenzubringen.

Im Alter entwickelt der fiktive Gauß vermutlich eine Neurose, die ihn daran hindert, mit Menschen in Kontakt zu treten und zu reisen. So weigert er sich, zum Deutschen Naturforscherkongress nach Berlin aufzubrechen und sich dort mit Alexander von Humboldt zu treffen, obwohl er früher schon zugesagt hatte. Als er sich nun tatsächlich auf den Weg machen muss, verhält er sich hysterisch bis kindisch:

Nun also versteckte sich Professor Gauß im Bett. Als Minna ihn aufforderte aufzustehen, die Kutsche warte und der Weg sei frei, klammerte er sich ans Kissen und versuchte seine Frau zum Verschwinden zu bringen, indem er die Augen schloss. Als er sie wieder öffnete und Minna noch immer da war, nannte er sie lästig, beschränkt und das Unglück seiner späten Jahre. (Kehlmann, *Die Vermessung* 7)

Es zeigt sich, dass die beiden Protagonisten jeweils deutlich unterschiedliche Rationalitätsmodelle und Weltanschauungen vertreten. Humboldt wird als Vertreter des deutschen aufklärerischen und klassischen Optimismus gedeut-

tet. Er vermisst eifrig die Welt und vertraut blind auf die Vernunft, wie sich u. a. aus seiner fiktiven, auf dem Deutschen Naturforscherkongress gehaltenen Rede herauslesen lässt: „Das Ende des Wegs sei in Sicht, die Vermessung der Welt fast abgeschlossen. Der Kosmos werde ein begriffener sein, alle Schwierigkeiten menschlichen Anfangs, wie Angst, Krieg und Ausbeutung, würden in Vergangenheit sinken [...]“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 238). Er ist fest davon überzeugt, dass der rationalen Erkenntnis keine Schranken gesetzt sind und dass es künftig möglich sein wird, die Welt restlos zu erforschen und dadurch zu verbessern. Es ist der aufklärerische und klassische Vernunftoptimismus, der hier durchschimmert.

Gauß repräsentiert dagegen eher denjenigen, der den aufklärerischen und klassischen Vernunftoptimismus problematisiert und ihm ein für alle Mal einen tödlichen Schlag versetzt. Im Gespräch zwischen Humboldt und Gauß wird Humboldts Methode der Vermessung der Welt als unzulänglich entlarvt und die Möglichkeit, die Welt rational zu begreifen in Frage gestellt:

Aber der Verstand, sagte Humboldt, forme die Gesetze! Der alte kantische Unsinn. Gauß schüttelte den Kopf. Der Verstand forme gar nichts und verstehe wenig. Der Raum biege und die Zeit dehne sich. [...] Die Welt könne notdürftig berechnet werden, aber das heiße noch lange nicht, dass man irgendetwas verstehe“. (Kehlmann, *Die Vermessung* 220)

Im Unterschied zu Humboldt, der das Unerklärliche, Magische und Dunkle einfach ignoriert, ist es für Gauß durchaus möglich und zulässig, auch wenn man dazu keinen rationalen Zugang findet: „Manchmal vermute er sogar, dass auch die Gesetze der Physik bloß statistisch wirkten, mithin Ausnahmen erlaubten: Gespenster oder die Übertragung der Gedanken“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 13).

Über die Frage, welche Rolle eigentlich der Mathematiker Gauß für Kehlmann spielt, gibt Kehlmanns Aufsatz *Wo bleibt Carlos Montúfar?* Aufschluss. Hier wird Gauß in einem Atemzug mit anderen historischen Wissenschaftlern genannt, die durch ihre Entdeckungen die aufklärerische Vorstellung von einer heilen, geordneten und wissenschaftlich überschaubaren Welt vernichtet haben: „Das Unbehagen an einer durch die Entdeckungen von Gauß, Darwin, Einstein, Gödel und Heisenberg ins Wanken gebrachten Weltordnung ist immer noch größer, und zwar in jedem von uns, als uns selbst klar ist“ (Kehlmann, *Wo bleibt*

23-24). Mit seinem Anzweifeln der euklidischen Geometrie<sup>4</sup> ist Gauß – auch im Roman *Die Vermessung der Welt* – der Wegbereiter einer modernen, später in Einsteins Relativitätstheorie gipfelnden Wissenschaft, die den Raum nicht als eine Fläche, sondern als eine Kugel wahrnimmt und die beweist, dass der Raum „faltig, gekrümmt und seltsam“ ist (Kehlmann, *Die Vermessung* 95–96, vgl. Anderson 62). Diese Eigenschaft des Raumes fügt sich auch zu einer der zentralen Aussagen des Romans zusammen: Die Welt widersetzt sich einer rationalen Erklärung. „Der Raum *ist* krumm, und der normale menschliche Verstand kann ihn nicht nach den Prinzipien des klassischen (sprich: euklidischen, aber auch aufklärerischen) Weltbilds aufzeichnen“ (Anderson 63).

So erzählt der Roman *Die Vermessung der Welt* von der Verunsicherung der aufklärerischen Weltauffassung durch die moderne Wissenschaft, die im Roman von dem Mathematiker Gauß vertreten wird. Nach diesem weltanschaulichen Wandel erscheint der Kosmos chaotisch und verweigert sich der Vermessung (vgl. Kehlmann, *Wo bleibt* 36).

Man könnte den Eindruck gewinnen, dass – wenn man von seinem Charakter absieht – Gauß als Wissenschaftler im Roman eine Identifikationsfigur darstellt. Das ist jedoch nicht der Fall. Wie Tranacher zeigt (218-19), wird auch Gauß als Genie hinterfragt. Er scheitert z. B. am Übernatürlich-Göttlichen, indem er verkennt, dass er in Gestalt des Grafen von der Ohe zur Ohe mit Gott selbst spricht. Er hält den Grafen für einen „alten Dummkopf“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 186) und nutzt damit die Gelegenheit eines lange ersehnten Gottesgesprächs nicht. Nach Tranacher wird ihm als Genie dadurch das Statut der Übermenschlichkeit und Gottgleichheit abgesprochen (219).

Doch es sind nicht nur die Figuren der beiden Protagonisten, anhand derer die Vernunftkritik ausgeübt wird. Auch andere den Roman bevölkernde historische Nebenfiguren wie Wilhelm von Humboldt oder Immanuel Kant können von den LeserInnen für verrückt gehalten werden. So streut der kleine Wilhelm von Humboldt seinem Bruder Rattengift ins Essen, nur um zu erfahren, ob der jüngere Bruder klug genug ist, um es noch rechtzeitig zu erkennen (Kehlmann, *Die Vermessung* 21). So leidet Kant, den Gauß in Königsberg aufsucht, offenbar an einer schweren Demenz und reagiert auf Gauß' epochale Entdeckung des

<sup>4</sup> „Ein Hauptsatz der euklidischen Geometrie besagt, zwei Parallelen würden sich nur in der Unendlichkeit kreuzen. [...] Vereinfachend kann man die nichteuklidische Geometrie als diejenige beschreiben, die auch auf einer Kugel gilt statt auf einer Fläche“ (Anderson 62).

verkrümmten Raumes wie folgt: „Wurst [...] Der Lampe soll Wurst kaufen, sagte Kant. Wurst und Sterne. Soll er auch kaufen. [...] Ein Tropfen Speichel rann über sein Kinn“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 97).

Die Verunsicherung der Rationalität wird schließlich erreicht, indem im Roman der Topos des Unverständnisses und des Aneinander-Vorbeiredens aufgearbeitet wird. Es sind v. a. die Äußerungen aller realen Genie-Figuren, die auf ein allgemeines Unverständnis stoßen. Dabei wird es gezielt als fraglich gestaltet, ob die Genie-Figuren bei ihrer Genialität missverstanden werden, oder ob sie tatsächlich Unsinn reden. Wenn sich Humboldts Mutter bei Goethe danach erkundigt, wie sie ihre beiden Söhne ausbilden lassen soll, erhält sie eine Antwort, die niemand versteht:

Ein Brüderpaar, antwortete dieser, in welchem sich so recht die Vielfalt menschlicher Bestrebungen ausdrücke, wo also die reichen Möglichkeiten zu Tat und Genuss auf das Vorbildlichste Wirklichkeit geworden, das sei in der Tat ein Schauspiel, angetan, den Sinn mit Hoffnung und den Geist mit mancherlei Überlegung zu erfüllen. Diesen Satz verstand keiner. (Kehlmann, *Die Vermessung* 19)

Der Majordomus interpretiert schließlich die Äußerung als eine Empfehlung, den einen Sohn zum Mann der Kultur und den anderen zum Mann der Wissenschaft ausbilden zu lassen (Kehlmann, *Die Vermessung* 20). Als ein anderes Beispiel dient das Gespräch des Wissenschaftlers Abraham Werner mit Alexander von Humboldt. Der junge Humboldt ist durch ihr Treffen befremdet, denn er findet den berühmten Neptunisten Werner „nicht intelligent“ und stutzt, als ihm Werner folgenden Ratschlag gibt: „Ein unverheirateter Mann, sagte Werner, sei noch nie ein guter Neptunist gewesen“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 30). Als Alexander von Humboldt auf seiner Russlandreise mit einem Lama spricht, scheint der Priester irrezureden, sodass Humboldt den Dolmetscher ratlos fragt, ob er richtig übersetze, woraufhin dieser antwortet: „Zum Teufel [...], woher solle er das wissen, das alles ergebe doch keinen Sinn“ (Kehlmann, *Die Vermessung* 286).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Roman *Die Vermessung der Welt* die Unzulänglichkeit der rationalen Erkenntnis thematisiert. Er ist als Abgesang des aufklärerischen und klassischen Vernunftoptimismus zu lesen, nach dem es möglich wäre, die Welt vollständig zu erforschen und zu begreifen. Der Mathematiker Carl Friedrich Gauß nimmt eine besondere Stellung im Roman ein,

indem er als derjenige gilt, der mit seiner nicht-euklidischen Geometrie (genauer gesagt mit seiner Entdeckung, dass „der Raum krumm ist“) dem aufklärerischen und klassischen Weltbild einer rational erschließbaren Weltordnung ein für alle Mal einen tödlichen Schlag versetzt. Als Mittel der Vernunftkritik dienen im Roman v. a. die Genie-Figuren, die im Widerspruch zu historischen Fakten gezielt als geisteskrank modelliert und dadurch als ambivalente Genies relativiert werden. Die inkompatiblen Rationalitätsmodelle der einzelnen Genie-Figuren werden gegenübergestellt und dadurch verunsichert. Das Hinterfragen der Rationalität wird schließlich durch den Topos des Unverständnisses unterstrichen.

### Geister in Princeton

Kehlmanns biographisches Drama über den Mathematiker und Logiker Kurt Gödel, *Geister in Princeton*, ist in gewisser Hinsicht als Pendant zur *Vermessung der Welt* zu lesen. Auch hier wird der Topos des ambivalenten Genies aufgegriffen, um die Unzulänglichkeit der Vernunft zu thematisieren. Während im Roman *Die Vermessung der Welt* der Schwerpunkt auf der Erkenntnis des Raumes liegt, ist es nun die Erkenntnis der Zeit, die in dem Drama problematisiert wird.

Im Unterschied zum Roman wird die Vernunftkritik im Drama durch andere Mittel erreicht, v. a. durch die Einführung einer zweiten Fiktionsebene, die nicht dazu dient eine Geschichte zu erzählen, sondern dazu, die festgefahrene Wahrnehmung der Zeit umzuwerfen und die ZuschauerInnen in Bezug auf die Erkenntnis zu beunruhigen.

Im Unterschied zum Roman *Die Vermessung der Welt* verfährt Kehlmann bei der Charakterzeichnung der Genie-Figur faktentreu. Verstöße gegen die Faktentreue waren auch offensichtlich nicht nötig, da Gödel als Genie-Figur ambivalent genug war. Dazu äußert sich Kehlmann auch in seiner Poetik-Vorlesung, in der er auf den Punkt bringt, Gödel sei genial und paranoid zugleich gewesen, man könne sich also nicht für eine von den beiden Alternativen entscheiden: „Man kann nicht behaupten, dass Gödel zuerst ein großer Logiker ist und später den Verstand verliert. Er behält den Verstand bis zum letzten Tag, aber er ist auch paranoid und sieht Gespenster, und die Vernunft kommt ihm nicht zu Hilfe [...]“ (Kehlmann, *Kommt* 156).

Im Drama *Geister in Princeton* wird Gödel wirklichkeitstreu als einer der einflussreichsten Mathematiker und Logiker porträtiert, der die Grundlagen der Mathematik sowie das sogenannte Hilbertprogramm erschüttert hat, ein Forschungsprogramm, in dem David Hilbert im Jahre 1900 23 ungelöste Probleme der Mathematik aufgelistet hat und das lange als mathematisches Forschungsprogramm für das 20. Jahrhundert galt. Gödel hat durch seinen sog. Unvollständigkeitssatz bewiesen, dass die Arithmetik unvollständig ist und dass es in der Mathematik auch sogenannte *unentscheidbare Aussagen* – soweit sein Terminus – gibt, die weder bewiesen, noch widerlegt werden können (Sigmund et al. 114-15).<sup>5</sup> Zugleich wird Gödel im Drama – ebenfalls faktentreu – als ein Paranoiker modelliert, der mit Geistern Gespräche führt und überzeugt ist, dass es eine Verschwörung gegen ihn gibt und dass man ihn vergiften will. Es entspricht auch den historischen Tatsachen, wenn Kehlmann im Drama Gödel aus Angst vor Vergiftung verhungern lässt.

Das Drama, das als Stationendrama aufgebaut ist, spannt einen breiten biographischen Bogen. Gödel wächst in einer wohlhabenden deutschböhmischen Familie in Brünn auf und wandert nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie nach Wien aus, da er die neu gegründete Tschechoslowakei nicht für seine Heimat hält. Trotz seines jungen Alters wird er Mitglied des Wiener Kreises. 1933 habilitiert er sich, doch als Privatdozent hält er Vorlesungen praktisch ohne Entgelt. Als Ausweg aus der finanziell trostlosen Lage bieten sich – insgesamt drei – längere Arbeitsaufenthalte am Institute of Advanced Studies an der Princeton-Universität, das als eine Art Forschungsparadies bekannt ist. Nach dem „Anschluss“ Österreichs verliert Gödel seine Stelle an der Wiener Universität, wird paradoxerweise als Vertreter einer „stark verjudeten Mathematik“ (Sigmund et al. 72) für einen Juden gehalten und dadurch wieder heimatlos. Seine Flucht über die Sowjetunion und Japan nimmt schließlich in den USA ein glückliches Ende, wo er dank seiner früheren Kontakte eine feste Anstellung an der Princeton-Universität findet. 1953 wird er hier zum Professor für Mathematik ernannt. Mit Einstein ist Gödel in seinen amerikanischen Jahren eng befreundet, sie treffen sich täglich. Als Professor in Princeton erlebt Gödel mit, wie seine Kollegen (z. B. John von Neumann) an der Atombombe arbeiten und später in der McCarthy-Ära (z. B. Robert Oppenheimer) politisch verfolgt werden. Lebenslang wird Gödel von psychischen Krisen heimgesucht.

<sup>5</sup> Zum Unvollständigkeitssatz vgl. Nagel, Newman 2001. Zum Unvollständigkeitssatz in der Kunst vgl. Hofstadter 1979. Zum Unvollständigkeitssatz in der Literatur vgl. Mizerová 2020.

Er nimmt viele Medikamente. Er ist überzeugt, Geister zu sehen und ist von der Idee besessen, dass man ihn vergiften will. Nachdem seine Frau Adele, die ihn zeitlebens pflegt, selber im Krankenhaus landet, verhungert er, Nahrung verweigernd.

Wie bereits erwähnt, wird die Vernunftkritik im Drama durch andere Mittel als in Kehlmanns Roman erreicht. In erster Linie lässt Kehlmann in das Drama Gödels Beweis einfließen, „dass unter sehr speziellen Umständen – in einer Welt rotierender Galaxienhaufen nämlich, in der die Raumzeit sich gewissermaßen in sich selbst zurückkrümmt – Zeitreisen in die Vergangenheit möglich sind“ (Kehlmann, *Kommt* 155). Diese wissenschaftliche Entdeckung, die bereits zu Gödels Spätwerk gehört, verwertet Kehlmann, um eine zweite, beinahe phantastische Fiktionsebene zu schaffen, die in die alltägliche, biographische Realität eingreift und sie entfremdet.

Dieses Verfahren entspricht dabei Kehlmanns Konzept des „gebrochenen Realismus“ (Kehlmann 2016: 20), den er z. B. in seinen Poetik-Vorlesungen prägt und im Werk umsetzt. In Anlehnung an den magischen Realismus zielt er dabei auf „das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit“ ab (Kehlmann, *Die sehr ernsten Scherze* 16). Was damit gemeint ist, legt sehr anschaulich Anderson dar: Kehlmanns Protagonisten würden „aus ihrem Alltag in eine neue, unbekannte, ja geradezu phantastische und ‚höhere‘ Wirklichkeit treten“ (Anderson 58). Dabei gebe es jedoch einen deutlichen Unterschied zum magischen Realismus. Interessanterweise sei nämlich diese unbekannte Wirklichkeit häufig nicht unreal, sondern es handle sich – so Anderson – um die ungreifbare Welt der wissenschaftlichen Theorien. Kehlmanns Geschichten seien „oft abenteuerliche Reisen in die abstrakten Zonen der Philosophie, der Physik und vor allem der Mathematik“ (Anderson 59).

Im Drama *Geister in Princeton* ist es also Gödels Zeit-Theorie, die sich auf der Bühne verkörpert und mit den biographischen Daten zu einer neuen, verunsicherten Wirklichkeit schwimmt. Gödels reale Entdeckung in Anlehnung an Einstein, „dass unter sehr speziellen Umständen [...] Zeitreisen in die Vergangenheit möglich sind“ (Kehlmann, *Kommt* 156-57), stellt die traditionelle, lineare Zeitauffassung in Frage. Es wird zwar die grundlegende chronologische Anordnung der biographischen Szenen beibehalten. Doch im Sinne des Konzepts der möglichen Zeitreisen begegnet auf der Bühne die Figur „Gödel“ wiederholt den Figuren „Gödel als Kind“ und „Gödels Alter Ego“ und interagiert mit ihnen.

Ähnlich treten im Laufe des Dramas kontinuierlich Gödels bereits tote Freunde und Bekannte auf und führen Gespräche mit ihm. In Gödels Weltbild sind seine jüngeren und älteren Ichs sowie seine toten Freunde und Bekannten da, weil er logisch nachgewiesen und mathematisch berechnet hat, dass es diese Möglichkeit durchaus gebe. Durch das Auftreten der vervielfältigten Ichs und der bereits Verstorbenen entsteht ein Bild der Zeit, die zyklisch abläuft. Die unheimlichen Konsequenzen werden von „Gödels Alter Ego“ in der zweiten Szene ausformuliert, wo es zu der Figur „Gödel“ sagt: „[...] und alles, was du versäumt hast, bleibt versäumt in Ewigkeit und wird wieder versäumt, und was du getan hast, tust du von neuem. Jedem seine eigene Hölle. Das ist deine“ (Kehlmann, „Geister“ 20).

Die zyklische Zeitauffassung wird im Drama nicht nur durch ständige Begegnungen der vervielfachten Figuren von Gödel und der Toten verwirklicht, sondern auch durch den zyklischen Aufbau des Dramas. Das Drama beginnt mit Gödels Bestattung, worauf die einzelnen Szenen aus seinem Leben folgen. Die ZuschauerInnen müssen im Laufe des Stücks anerkennen, dass es sich strenggenommen um keine „einfache“ Retrospektive nach dem Tod des Protagonisten handelt, sondern dass die Zeit „tatsächlich“ im Kreis läuft, dass sich Gödels Leben traumhaft zyklisch zu wiederholen scheint. Das kann mit der vorletzten Szene sehr gut illustriert werden. Hier reden alle drei Gödels miteinander darüber, wer von ihnen eigentlich träumt, wer „real“ ist und wie die Zeit läuft:

GÖDEL ALS KIND: Ich träume das, nicht wahr?

GÖDEL: Diesmal bin ich es wohl, der träumt.

GÖDELS ALTER EGO: Macht es einen Unterschied?

GÖDEL zum Kind: Wenn du es bist, wird alles noch geschehen. Wenn ich es bin ist, es schon vorbei.

GÖDELS ALTER EGO: In jedem Fall ist es schon passiert, in jedem Fall passiert es wieder. Der Zug fährt im Kreis. (Kehlmann, „Geister“ 84)

Gödels Konzept der Zeit verselbstständigt sich und bricht die uns vertrauten Gesetze von Zeit und Kausallogik. Die narrative Linie dient nicht primär dazu, eine Geschichte zu erzählen, sondern dazu, die ZuschauerInnen in Bezug auf Wahrnehmung und Erkenntnis zu beunruhigen. In diesem Stück wird die von Poschmann für das Drama der Gegenwart postulierte „enge Verknüpfung der Bereiche Theater und Erkenntnis“ vollzogen (116). Im Drama finden wir auch das von Poschmann als für das moderne Drama typisch bezeichnete Verfahren

vor, das in der Vervielfältigung der Fiktionsebenen besteht, die in die Unmöglichkeit mündet, diese klar zu hierarchisieren. Die uns vertrauten Gesetze der Zeit und Logik werden im Drama durch die Einführung der zweiten Fiktionsebene außer Kraft gesetzt und es entsteht eine „Dramaturgie der Traumlogik“ (Poschmann 103). Durch die Verunsicherung der ZuschauerInnen mit Hilfe paradoxer Effekte der Selbstbezüglichkeit, wie z. B. „durch die Eigengesetzlichkeit des Bühnengeschehens, das sich mit den Mitteln der klassischen Logik nicht in eine Geschichte rückübersetzen lässt, da die Gesetze von Raum, Zeit oder Kausallogik gebrochen und so Paradoxien produziert werden“ (Poschmann 133), wird in diesem Drama die Unzulänglichkeit kognitiver Prozesse und der Vernunft zum Hauptthema gemacht.

Für die ZuschauerInnen ist das Drama ein dunkles Labyrinth, das sie die fatale Schwäche der menschlichen Vernunft und Logik hautnah erleben lässt. Und dies ist schließlich auch die Hauptaussage des Schauspiels, die über das Biographische und Zitathafte hinausgeht: Die Vernunft ist brüchig. Die Gesetze der Logik helfen uns in der Auseinandersetzung mit der Welt zwar weiter, aber sind sie wirklich verlässlich? Mit Gödels Alter Ego im Drama *Geister in Princeton* gesprochen: „Die Welt ist vernünftig, aber sie enthält Fehler. Sie hat schadhafte Seiten, Risse. Ist die Vernunft konsistent? Wir können es nicht wissen. Vielleicht ist die Vernunft ein Albtraum. Vielleicht sind wir verrückt, wenn wir meinen, am klarsten zu sein“ (Kehlmann, „Geister“ 20).

## Schlusswort

In seinem prosaischen und dramatischen Werk greift Kehlmann die Kippfiguren von geisteskranken Genies auf, um eine Aussage über die Brüchigkeit der Vernunft zu machen. Seine Werke sind damit dem Paradigma der Vernunftkritik zuzuordnen. Die Wahl der wenigen realen Genie-Figuren, die seine Erzählwelten bevölkern, ist bei weitem nicht zufällig. Es sind Carl Friedrich Gauß (*Die Vermessung der Welt*) und Kurt Gödel (*Geister in Princeton*), die durch ihre Entdeckungen die aufklärerische und klassische Vorstellung von einer heilen und wissenschaftlich überschaubaren Weltordnung vernichtet und die traditionellen Auffassungen von Raum (Gauß) und Zeit (Gödel) hinterfragt haben.

Hinsichtlich konkreter Verfahren der Vernunftkritik, die im Roman und im Drama eingesetzt werden, sind deutliche gattungsabhängige Unterschiede festzustellen. Im Roman *Die Vermessung der Welt* (2008) verstößt Kehlmann gegen

historische Fakten, um die Genies als geisteskrank zu modellieren und dadurch als Kippfiguren erscheinen zu lassen. Des Weiteren stellt er unterschiedliche Rationalitätsmodelle einander gegenüber, relativiert die Rationalität aller Figuren und greift den Topos des Unverständnisses auf.

Im Drama *Geister in Princeton* (2019) wird die Vernunftkritik durch die Einführung einer zweiten Fiktionsebene erreicht, die nicht dazu dient eine Geschichte zu erzählen, sondern dazu, die festgefahrene Wahrnehmung der Zeit umzuwerfen, eine Paradoxie herzustellen und die ZuschauerInnen in Bezug auf die Erkenntnis zu beunruhigen.

Die Gegenüberstellung des Romans und des Dramas führte zur Schlussfolgerung, dass aus wirkungsästhetischer Sicht Kehlmann im Medium des Dramas viel radikaler verfahren kann. Während der Roman aus wirkungsästhetischer Perspektive auf die rationale Reflexion der Unzulänglichkeit der Vernunft angewiesen bleibt und damit an eigene Grenzen stößt, kann das Drama die ZuschauerInnen die Brüchigkeit der Vernunft hautnah erleben lassen.

## Literaturverzeichnis

- Anderson, Mark M. „Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann.“ *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Richard Boorberg Verlag, 2008, S. 58–68.
- Ette, Ottmar. „Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Welt.“ *HiN – Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, H. 13. Nr. 25, 2012, S. 34–40.
- . „Nach der Kehlmannisierung. Überlegungen zu einem Bestseller und Daniel Kehlmanns vermessener Welt.“ *Kosmos und Zahl. Beiträge zur Mathematik- und Astronomiegeschichte, zu Alexander von Humboldt und Leibniz*, Hartmut Hecht (Hg.), Franz Steiner, 2008, S. 191–99.
- Griep, Wolfgang, Lieselotte Zettler de Vareschi and Peter Brosche. „Auch ein Beitrag zum Humboldt-Jahr. Drei Stimmen zu Daniel Kehlmanns Roman Die Vermessung der Welt.“ *Lichtenberg-Jahrbuch*, Ulrich Joost und Alexander Neumann (Hg.), Winterverlag, 2009, S. 253–65.
- Hermann, Leonhard. *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. J. B. Metzler, 2017.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Basic Books, 1979.
- Kehlmann, Daniel. *Die sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. 5th ed., Wallstein, 2016.
- . *Die Vermessung der Welt*. 32nd ed., Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2014.
- . „Geister in Princeton.“ *Vier Stücke*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2019, S. 7–85.
- . *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. 2nd ed., Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2015.

- . *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. 3rd ed., Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010.
- Kurt Gödel. *Das Album*, Kurt Sigmund et al. (Hg.), Vieweg, 2006.
- vonLovenberg, Felicitas. „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buch-erfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html>\*
- Mizerová, Nikola. „Hans Magnus Enzensberger a teorém bezspornosti“. *Slovo a smysl*, vol. 17, no. 33, 2020, S. 85–99.
- Nagel, Ernest and James R. Newman. *Gödel's Proof*. Revised edition. University Press, 2001.
- Oort, Frans. „Measuring the World.“ *American Mathematical Society*, Jg. 55, Nr. 6, 2008, S. 681–84.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Max Niemeyer, 1997.
- Tranacher, Juliane. *Genie-Konzepte bei Daniel Kehlmann*. Könighausen & Neumann, 2018.

# A MENTALLY ILL GENIUS. CRITICISM OF REASON IN DANIEL KEHLMANN'S WORKS

## Abstract

---

**Nikola MIZEROVÁ**

Technical University of Liberec, Czech Republic  
Studentská 1402/2, 461 17 Liberec  
nikola.mizerova@tul.cz

---

The criticism of reason (*Vernunftkritik*) is one of the crucial poetic intentions in Daniel Kehlmann's work. In his texts pertaining to different genres, the author expresses the fragility of reason portrayed primarily through mentally reversible figures. However, he does not continue the long tradition of the genius in literature; he questions it and deals with this subject with an ironic undertone.

This paper focuses on the three geniuses in Kehlmann's prose and dramatic work, namely, on Alexander von Humboldt and Carl Friedrich Gauß in the novel *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*, 2008), and on Kurt Gödel in the play *Geister in Princeton* ("Ghosts of Princeton," 2019). While in the novel Kehlmann violates historical facts, challenges the rationality of the characters, confronts individual models of rationality, and introduces the topos of incomprehension, in his drama he achieves the criticism of reason by inserting a second fiction level which does not serve to tell the story, but to challenge the audience in terms of their knowledge and perception.

The analysis of the novel and the play concludes the drama to be a medium having a more radical aesthetic effect than the novel. The play lets the audience experience the fragility of reason in depth when compared to the novel, the readers of which are allowed to reflect on the inadequacy of reason rationally and thus come up against its own limits.

**Keywords:** criticism of reason (*Vernunftkritik*), Daniel Kehlmann, genius character, German contemporary novel, German contemporary drama

# DUŠEVNO BOLESNI GENIJ U DJELIMA DANIELA KEHLMANNA. O KRITICI RAZUMA KOD DANIELA KEHLMANNA

## Sažetak

**Nikola MIZEROVÁ**

Technical University of Liberec, Češka  
Studentská 1402/2, 461 17 Liberec  
nikola.mizerova@tul.cz

Kritika razuma (*Vernunftkritik*) među najvažnijim je pjesničkim namjerama u radu Daniela Kehlmana. U tekstovima različitih žanrova pisac prikazuje krhkost razuma očitovanog ponajprije kroz likove s reverzibilnim mentalnim poremećajima. Međutim, Kehlmann time ne nastavlja dugu tradiciju toposa genija u književnosti, već ga propituje i temu obrađuje s dozom ironije.

Rad analizira tri genija u Kehlmannovu proznom i dramskom radu: Alexandera von Humboldta i Carla Friedricha Gaußa u romanu *Die Vermessung der Welt* (*Mjerenje svijeta*, 2008.) te Kurta Gödela u drami *Geister in Princeton* (*Duhovi Princetona*, 2019.). Dok u romanu Kehlmann podriiva povijesne činjenice, osporava racionalnost likova, dovodi u pitanje pojedinačne modele racionalnosti i uvodi topos nerazumijevanja, u drami pak kritiku razuma postiže umetanjem dodatne razine fikcije koja ne služi kazivanju, već testiranju publike s obzirom na njihovo znanje i percepciju.

Analizom romana i drame zaključuje se da je drama medij koji ima radikalniji estetski učinak od romana. Predstava omogućuje publici da dubinski iskusi krhkost razuma, dok se čitateljima romana dopušta racionalno promišljanje nedostatnosti razuma i vlastita spoznaja njegovih granica.

**Ključne riječi:** kritika razuma (*Vernunftkritik*), Daniel Kehlmann, lik genija, suvremeni njemački roman, suvremena njemačka drama