



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vergleichende Analyse des Originals und seiner
Verfilmung am Beispiel von Daniel Kehlmanns Roman
Die Vermessung der Welt“

verfasst von / submitted by

Miroslav Pavlovic

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Uni.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Abstract

The following master's thesis deals with comparative analysis of Daniel Kehlmann's novel *Measuring the World* and its film adaptation by Detlev Buck. Its first part discusses the adaptation theory in general including the short history, various adaptation types, problems of filmic transformation of the literature and types of film analysis. Furthermore, it includes the explanation of the main (narrative) method applied on this comparative analysis. After the comprehensive analysis of the book and the film follows the juxtaposition of Kehlmann's novel and Buck's film that shows that the film adaptation changed the construction of the characters, modified the narrative perspective and brought the conceptual reduction of the original. The inventory of characters is significantly diminished, and the main ones are presented differently, so that they have almost no common characteristics with their literary counterparts.

The aim of the master's thesis is to identify, present and analyze the common places and differences in these two works of art and to show to what extent the director succeeded in the transformation of the novel into the film.

Key words: Daniel Kehlmann, Detlev Buck, Alexander von Humboldt, Carl Friedrich Gauß, film adaptation, book analysis, film analysis, transformation of art

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen ganz herzlichst bedanken, die mich die ganze Zeit auf diesem langen, nicht immer leichten Weg zur Erstellung der Masterarbeit unterstützt und motiviert haben.

Zunächst gebührt mein Dank Herrn Professor Dr. Michael Rohrwasser, der meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat und dessen Hilfsbereitschaft und konstruktive Kritik während der Anfertigung dieser Arbeit von großer Bedeutung waren.

Des Weiteren möchte ich mich bei Georg Weber für das Korrekturlesen bedanken, der als Muttersprachler immer meine rechte Hand bei allen sprachlichen Unklarheiten war.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei allen Freunden, besonders Aleksandar Đokanović und Aida Mahmutović, die mit ihren Ideen, Tipps, Hinweisen, anregenden Gesprächen und Geduld beigetragen haben, dass diese Arbeit vollbracht wird.

Ein außerordentlicher Dank gebührt meiner Familie, die mich während des gesamten Studiums auf großartige Art und Weise, und zwar besonders seelisch unterstützt haben. Sie haben an mich immer geglaubt. Auch wenn es sich um ein spätes und zweites Studium im Ausland gehandelt hat, haben sie mich ohne Ausnahmen motiviert. Ohne eure endlose Liebe wäre ich nicht hier!

Inhaltsverzeichnis

1. <i>EINLEITUNG</i>	3
2. <i>LITERATURVERFILMUNG – vom Buch zum Film</i>	5
2.1 Historischer Aspekt der Beziehung zwischen Buch und Film	5
2.2 Literarisierung des Kinos	7
2.3 Der Begriff: Literaturverfilmung	8
2.4 Klassische Probleme innerhalb der Literaturverfilmung	11
2.5 Analysemethoden der Literaturverfilmung	14
2.5.1 Narratorisch orientierte Methode	14
2.6 Die Arten der Literaturverfilmung	19
2.6.1 Aneignung von literarischem Rohstoff	20
2.6.2 Die Illustration	20
2.6.3 Die interpretierende Transformation	21
2.6.4 Die transformierende Bearbeitung	22
2.6.5 Die Dokumentation	22
3. <i>DAS BUCH: Die Vermessung der Welt</i>	23
3.1 Einleitung	23
3.2 Handlungsablauf	23
3.3 Inhaltsangabe nach der Romanstruktur	25
3.3.1 Fazit	32
3.4 Historischer Hintergrund	33
3.5 Daniel Kehlmann und der historische Roman	33
3.5.1 Methoden der Distanzierung	35
3.6 Grundstruktur des Textes	39
3.7 Sprache und Stil	41
3.8 Die wichtigsten Romanfiguren	44
3.8.1 Die Protagonisten	44
3.8.1.1 Alexander von Humboldt	45
3.8.1.2 Carl Friedrich Gauß	48
3.8.2 Kontrastfiguren	50
3.8.2.1 Wilhelm von Humboldt	51
3.8.2.2 Aimé Bonpland	52
3.8.2.3 Eugen Gauß	53

3.9 Motive.....	54
3.9.1 Altern und Tod.....	55
3.9.2 Das Deutschtum	57
3.9.3 Wissenschaft im Wandel	58
4. <i>DER FILM: Die Vermessung der Welt</i>	61
4.1 Angaben zum Regisseur	61
4.2 Angaben zum Film	62
4.3 Szenenfolge	62
5. <i>BUCH versus FILM</i>	71
5.1 Dramatische Veränderungen	71
5.2 Handlungsablauf	73
5.3 Charaktere	75
5.3.1 Die Protagonisten	75
5.3.2 Der Erzähler	76
5.3.3 Aimé Bonpland	77
5.3.4 Nebenfiguren	78
5.4 Erzählstruktur	79
5.5 Adaption im Vergleich zum Originaltext	89
5.6 Fazit	92
6. <i>ZUSAMMENFASSUNG</i>	95
7. <i>LITERATURVERZEICHNIS</i>	98
7.1 Internetquellen	101

1. Einleitung

Verfilmt zu werden ist in unserer Epoche der Massenproduktion das unausweichliche Schicksal nahezu jedes Bestsellers. Die mediale Transformation von Literatur zu Film, vom Geschriebenen zum Animierten, von Wort zum audiovisuellen Reiz ist eine künstlerische Herausforderung und nicht zuletzt Kunst an sich. Die Relation zwischen der alten Königin des Wortes und ihrem jüngeren kinematografischen Kind ist von dessen Geburt sehr turbulent und von Skepsis und Diskrepanz geprägt.

“Im Hintergrund solcher Bewertung stand die traditionelle Hochschätzung des Mediums Literatur und häufig auch die Vorstellung, dass das mit symbolischen Zeichen arbeitende Sprachkunstwerk eine aktive Rezeptionshaltung des Lesers fordere, während das Bild-dominierte Darstellungsverfahren des ikonischen Mediums Film grundsetzlich eine passive Konsumhaltung fördere.”¹

Über diese Problematik wird seit den letzten Jahrzehnten von Literaturwissenschaftlern nicht mehr hinweggesehen und die literarischen Vorlagen von filmischen Adaptionen werden in einen neuen Kontext gebracht. Die Verfilmung wird des Öfteren als Imitation der Literatur verstanden und in Folge dessen auch tendenziell negativ bewertet. Um eine ausführliche und tiefgründige Analyse durchzuführen, müssen das Medium des Buchs und das des Films gleichgestellt und aus einem neuen Blickwinkel heraus begutachtet werden, was anhand dieser Arbeit vollzogen wird.

Der vorliegende Text, der zum Thema die vergleichende Analyse von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* und Detlev Bucks gleichnamiger Adaption, sowie deren Beurteilung hat, ist in drei Hauptteile gegliedert: der erste betrifft den Roman, der darauffolgende Teil die filmische Adaption desselben und der letzte stellt eine Gegenüberstellung beider Medien dar. Die Hauptmethode, die bei der Analyse verwendet wird, bezieht sich auf den narrativen Zugang der literaturwissenschaftlichen Zergliederung.

Die theoretischen Informationen am Anfang der Arbeit geben Aufschluss über das Phänomen der Literaturverfilmung, die Problematik des Begriffs an sich, ihren Status in der Literaturwissenschaft

¹ Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 10.

sowie verschiedene Verfahren der Filmanalyse, gefolgt von einer allgemein geltenden Typologie der Literaturverfilmungsarten, die auch den Abschluss dieses Teiles präsentiert.

Das erste Hauptkapitel behandelt den Roman Kehlmanns, wobei nach Handlungsablaufangaben, der Inhalt, der historische Hintergrund, die Grundstruktur des Textes, Sprache und Stil des Romans, Figuren und Hauptmotive ausführlich ausgelegt und analysiert werden. Um den Umfang einer Masterarbeit einzuhalten, konzentriert sich diese Arbeit auf die essentiellen Motive: Altern und Tod, das Deutschsein und Wissenschaft im Wandel. Einige andere, die nicht weniger interessant oder bedeutend sind, sind jedoch vom Romanautor auch nicht besonders detailliert behandelt worden. So werden Liebe und Sexualität, Kunst, Rassismus und Sklaverei lediglich erwähnt, aber nicht tiefer analysiert.

Im zweiten Hauptteil, der sich auf die filmisch umgewandelte Version des Romans bezieht, werden in aller Kürze Informationen zum Regisseur Detlev Buck gegeben und allgemeine Daten zu seiner Verfilmung gemacht. Zusätzlich wird eine tabellarische Szenenfolge des gleichnamigen Films angeführt.

Der essentielle Teil des literaturwissenschaftlichen Vergleichs des Romans und dessen Adaption reicht von dramaturgischen Veränderungen, dem Handlungsablauf, über die Figuren, bis hin zur narrativen Struktur der filmischen Erzählung. Mit besonderem Augenmerk auf den Vergleich der literarischen Vorlage mit der Adaption Bucks wird der analytische Teil der Masterarbeit abgeschlossen. Anschließend wird in einem Fazit die entstandenen Erkenntnisse aus der Analyse zusammengefasst. Im letzten Teil rundet die Darlegung des persönlichen Standpunktes des Autors dieser Arbeit hinsichtlich des Transfers des Romans zur Verfilmung ab.

Ziel der Arbeit ist es, festzustellen, inwiefern die filmische Adaption Detlev Bucks ihrer literarischen Vorlage, Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, gerecht und textgetreu wiedergegeben wird. Dabei wird auf medienspezifische Differenzen Rücksicht genommen, sodass beide autonome Werke als individuelle Kunststücke betrachtet werden.

2 Literaturverfilmung – vom Buch zum Film

Das einführende Kapitel bietet einen kurzen und prägnanten Überblick über die wissenschaftliche Beschäftigung mit theoretischen Termini und Themenbereichen, die in dieser Masterarbeit vorhanden sind. Dies erleichtert und verbessert die Tätigkeit mit dem Thema der Arbeit – der vergleichenden Analyse des literarischen Originals und seiner Verfilmung am Beispiel von Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*.

Als Erstes wird die gemeinsame Geschichte der beiden Medien vorgestellt. Darauf folgt die Aufklärung des problematischen Begriffs *Literaturverfilmung* und im Anschluss wird die in der Arbeit verwendete Methode der Analyse näher definiert sowie eine Übersicht über die Arten der Adaption gegeben.

2.1 Historischer Aspekt der Beziehung zwischen Buch und Film

“Sie kennen doch sicher den Witz von den beiden Ziegen, die die Rollen eines Films auffressen, der nach einem Bestseller gedreht worden ist, worauf die eine Ziege zur anderen sagt: >Mir war das Buch lieber.<” (Alfred Hitchcock)²

Seit seinen Anfängen wies der Film³ eine besonders enge Relation zur Literatur auf. Bereits Pioniere des neuen Mediums griffen auf literarische Vorlagen bei der Herstellung von Filmen zurück und präsentierten dabei populäre Szenen der Weltliteratur. Der Zweck dieser Vorstellungen bestand darin, Zuschauer mit den neuen technischen Möglichkeiten bekannt zu machen, “die visuelle Neugier [bei ihnen zu] erwecken und vermittels eines aufregenden Spektakels Vergnügen [zu] bereiten. Demzufolge lässt man sie freilich nicht als Verfilmung nach heutigem Verständnis des Wortes zu betrachten.

Der frühe Film verwendete den literarischen Stoff, ohne Absicht ihn zu adaptieren und seine Geschichten neu wiederzugeben. Da ging es in erster Linie darum, Film als neue technische Erfindung darzustellen.⁴ Aufgrund seiner ausgeprägten visuellen Charakter nannte der

² Wolfgang, Gast: *Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“*. In: Wolfgang, Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 7.

³ Das Wort „Film“ in der vorliegenden Masterarbeit bedeutet „Spielfilm“.

⁴ Vgl. Joachim, Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997, S. 2.

amerikanische Filmwissenschaftler Tom Gunning nicht umsonst die erste Phase des Kinos *Kino der Attraktionen*.⁵ Statt zu erzählen, was in der späteren Filmentwicklung zur Regel wurde, stand in dieser Phase das Gezeigte im Vordergrund. Sie dauerte von der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 im indischen Salon des Grand Café in Paris bis ungefähr 1905.⁶

Die darauffolgenden Jahre brachten den Wechsel “vom nicht-kontinuierlichen zum kontinuierlichen filmischen Erzählen”⁷ und der Film ging in eine neue und komplexe Phase ein, die Joachim Paech die Institutionalisierung und Literarisierung des Films nennt.

Was war der Inhalt der ersten Filme? Zusammenhängende Geschichten souverän zu erzählen, war das neu entstandene Medium nicht im Stande. Seine Attraktivität lag darin, *wie* er und nicht *was* er präsentierte. Infolgedessen zeigten die erst bewegten Bilder allgemeine Lebenssituationen, wie der erste Film der Brüder Lumière *Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik* illustriert. Die abgefilmte Realität ermöglichte die Wiederholung der bekannten Bilder aus dem Leben, was einer technischen Sensation gleichkam.⁸

Ungeachtet der Verzückung gewöhnten sich jedoch Menschen auch sehr schnell an das Bewegtbildmedium und *das Kino der Attraktionen* geriet in eine ernsthafte Krise, um das Interesse des Massenpublikums aufrecht zu erhalten. Deswegen bedienten sich Filmemacher anfangs einfacher, jedoch sehr effektiver Tricks in Form von *Gags*, besonders in der beliebten Form von Verfolgungsjagden. Bei ein und derselben Einstellung liefen dabei Schauspieler von einem Ende der statischen Szene zum anderen hintereinander her. “Bilder aus fernen Ländern oder zu berühmten Erzählungen (Homers Odyssee oder Dantes Göttliche Komödie)”⁹, politische, sowie Sportaktualitäten, Klaviermusik oder Kinoerzähler, die direkt im Dunkeln des Kinosaals gemeinsam mit Zuschauern waren, illustrierten weitere Versuche, das Publikum zusätzlich zu amüsieren.¹⁰

⁵ Tom, Gunning: *Das Kino der Attraktionen*, online unter <https://www.osa.fu-berlin.de/filmwissenschaft/beispielaufgaben/kino_der_attraktionen/index.html> (14. September 2018).

⁶ Vgl. Joachim, Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997, S. 1.

⁷ Ebd., S. 25.

⁸ Vgl. ebd., S. 2.

⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 8.

Diese frühen Filme wurden in einem ähnlichen Ambiente vorgeführt, die allerdings in verschiedenen Ländern anders hießen: Vaudeville-Theater in den Vereinigten Staaten, Café-concert in Frankreich, Variété in Deutschland, Musik-Hall in Großbritannien.¹¹ Sie waren vom Publikum wohlwollend aufgenommen und sehr unterschiedlich zu den anderen künstlerischen Nummern des Variété-Programms, wurden an seinem Ende vorgeführt und dienten in der Regel als wirksames Mittel, um Zuseher, die die schlechte Gewohnheit hatten Theater bereits vor Vorstellungsende zu verlassen, im Saal zu halten.

Ein äußerst dokumentarischer Charakter und einfache Tricks in der Funktion des filmischen Erzählens stießen bereits nach etwa einem Jahrzehnt an ihre Grenzen und der Übergang zu einer komplexeren und mehrgliedrigen Struktur des Films wurde notwendig. So ging der Film in eine neue Phase ein, in der die Literatur eine wesentliche Rolle spielte. Diese Phase wurde die *Literarisierung des Kinos* genannt.¹²

2.2 Literarisierung des Kinos

Der bedeutende Progress des Films in Richtung der raum-zeitlichen Kontinuität, die der heutige Film besitzt, geschah in der Periode zwischen 1906 und 1908. Der Film machte einen sinnvollen Zug und bediente sich der Literatur. Die narrative Struktur des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts war besonders tauglich, in das neue Medium Film transformiert zu werden. Der realistische Roman verwendete eine Art der filmischen Schreibweise, die die dem Film charakteristischen Montagetechniken antizipierte. Der amerikanische Regisseur und Pionier der modernen kinematografischen Techniken, David W. Griffith, verwendete diese Erzählweise direkt auf das Medium des Films an. Die Elemente der Filmsprache wie *flashback* (oder *switch-back*) sowie Parallelmontage sind nur einige seiner Erfindungen, für die ihm die Idee sein Lieblingsschriftsteller Charles Dickens gab.¹³

Ich habe die Idee [des *cross-cutting* von einer Szene zu einer anderen, um die Spannung zu erhöhen] eingeführt [...], aber es war keineswegs meine eigene Idee. Ich habe sie in den Werken von Dickens

¹¹ Joachim, Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997, S. 2.

¹² Vgl. ebd., S. 25.

¹³ Vgl. ebd., S. 47.

gefunden. Er war immer mein Lieblingsautor gewesen, und indem ich seine Werke gelesen habe, wurde ich von der Wirksamkeit dieses Verfahrens des *switching-off* überzeugt.¹⁴

Neben Romanen und Erzählungen waren Theatertexte ebenso sehr beliebt als literarische Vorlage für ein neues kinematografisches Werk. Da Theater und Film näher aneinander zu liegen schienen, sah man eine günstige Möglichkeit, Theaterstücke mithilfe des neuen Mediums filmisch darzustellen. In der Praxis erwies sich jedoch, dass die für die Szene passenden Regeln für Film als unannehmbar galten. PFISTER weist darauf hin, dass die fundamentale Diskrepanz zwischen den beiden Künsten ihre Dimensionalität darstelle. Die Adaptation von Theatertexten sei nichts anderes als “eine technologische Reproduktion eines plurimedialen dramatischen Textes, wobei [...] die reale, dreidimensionale Präsenz der Darstellung durch eine virtuelle zweidimensionale ersetzt wird.”¹⁵ Ohne Eigengesetzlichkeit, formale und ästhetische Codes vermochte das Medium des Films in seinen Anfängen diesen Unterschied nicht zu überbrücken.

Die bekannten Werke der poetischen Literatur waren dem Film in seinen Anfängen von besonders großer Hilfe. Dieser Rückgriff lässt sich durch zwei Gründe argumentieren, so ESTERMANN. Der erste liegt in der kommerziellen Natur der Filmproduktion, die permanent neue Geschichten, Handlungs- und Figurenkonstellationen, Motive braucht. Genau dafür stellt die Literatur “ein riesiges Reservoir für [dieses] Material”¹⁶ dar. Der zweite Grund ist ausgeprägt theoretisch und wird durch das Faktum charakterisiert, dass Film nach Drama und Epos “die dritte Form der ‘Mimesis handelnder Personen‘ darstellt.”¹⁷ Im Zentrum des Interesses der literarischen sowie der filmischen Kunst ist der Mensch, wessen Schilderung und Bewegung sie wiedergeben und den sie “zum Objekt ihrer künstlerischen Darstellung haben”¹⁸.

2.3 Der Begriff: Literaturverfilmung

Der Terminus *Literaturverfilmung* ist voller Kontraverse und bereitet dermaßen Schwierigkeiten wie der Bereich selbst, auf den er sich bezieht. Normalerweise versteht man darunter die Umsetzung eines gedruckten literarischen Kunstwerks in die audiovisuelle Form des filmischen

¹⁴ Joachim, Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997, S. 48.

¹⁵ Manfred, Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 2001, 47.

¹⁶ James, Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2017, S. 48.

¹⁷ Alfred, Estermann: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag, 1965, S. 2.

¹⁸ Ebd., S. 2.

Mediums. Bevor man auch das Wort Verfilmung ausspricht oder liest, stößt man auf das Präfix “ver-“, das eine negative Konnotation in der deutschen Sprache bringt. Das impliziert, dass “ein literarisches Werk [...] in seiner filmischen Version nur *verfälscht* oder *verstümmelt* erscheinen [könne].“¹⁹ Dementsprechend ist er eine Degradierung, eine Kopie des Kunstoriginals, dessen Originalität im Prozess der Transformation in das neue Medium verschwindet.²⁰

Ausgangstexte, die für die Leinwand aufgearbeitet werden, müssen nicht ausschließlich Romane sein, sondern können auch eine Erzählung, eine Kurzgeschichte, Novellen oder Theaterstücke, seltener auch Gedichte. Und während sich der Terminus Literaturverfilmung lediglich auf die beiden Künste Literatur und Film und deren Verhältnisse zueinander bezieht, können Wörter wie Adaption (Adaptation), Transformation oder Transposition hingegen für alle Medienwechsel gebraucht werden.

Das größte weltweit Onlinelexikon der Filmbegriffe²¹ der Universität in Kiel bietet in seinem Verzeichnis zwei Artikel, wenn man Literaturverfilmung nachschlägt. Da findet man *Literaturverfilmung* und *Adaption / Adaptation*. Unter dem ersten Begriff werden zunächst literarische Formen aufgezählt, die ins Medium des Films adaptiert werden können. Dann wird “Werktreue“ als der häufigste Grund der Diffamierung der verfilmten Werke von bildungsbürgerlichen Kinokritikern angeführt. Im Anschluss daran wird noch festgehalten, dass man Filme, die hochliterarische Vorlagen hatten, auch als Adaptionen gelten können. Wenn auch die Trivial- und Gebrauchsliteratur die Mehrheit der Vorlagen ausmachen, sind derartige filmische Werke äußerst selten Adaptionen. In der Zeit der Vernetzung jeder Art stellen sich sowohl Buch, als auch Film den unterschiedlichsten medialen Variationen. Dementsprechend verkaufen zum Beispiel die Autoren Stephen King oder Michael Crichton, noch ehe ihre Bücher erschienen sind, Rechte zur Verfilmung. Anschließend werden Unterschiede im Prozess der Adaption epischer und dramatischer Texte bezüglich der Grundelemente wie Dialog, Ort, Zeit, Darstellung der Charaktere, Erzählperspektive gegeben.²²

¹⁹ Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 9.

²⁰ Vgl. Knut, Hickethier: *Der Film nach der Literatur ist Film*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, S. 183.

²¹ Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>> (19. September 2018).

²² Vgl. Hans Jürgen, Wulff und Ursula von Keitz : *Literaturverfilmung*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=250/>> (19. September 2018).

Das Schlagwort *Adaption / Adaptation* wird im Einleitungssatz des obengenannten Lexikons als “Übertragung eines Textes von einem Medium in ein anderes”²³ kurz und bündig definiert. Da wird auch angegeben, dass literarische Werke von den Anfängen der Filmgeschichte eine sehr bedeutende Rolle hatten, wenn auch dieses Phänomen der medialen Umsetzung “lange Zeit ein Stiefkind der Film- wie der Literaturwissenschaft blieb”²⁴. Es wurde von Filmen in erster Linie erwartet, näher zu seiner literarischen Vorlage zu stehen und ihre “Werktreue” aufrecht zu erhalten. Sie waren durchweg minderwertig im Vergleich zum Ausgangswerk, was die eingebürgerte Meinung “das Buch ist besser als der Film”²⁵ noch einmal bestätigt. Das erste ernsthafte Interesse an der *Adaption* beginnt mit der Entwicklung der Medienkomparatistik, wie am Ende des Artikels betont wird.²⁶

Im Anschluss daran geben die beiden Lexikonerklärungen verschiedene Referenzen, um die Relation zwischen Buch und Film durch andere Begriffe zu vertiefen und weiter zu untersuchen. Trotz diesem Onlinelexikon ist die Suche nach Definition des Begriffs *Literaturverfilmung* in anderen, sogar einschlägigen Lexika der Medientheorie und -wissenschaft nahezu ergebnislos. Dementgegen findet man in Nachschlagewerken der Literaturwissenschaft unter dem Begriff umfassende Definitionen. Dies weist darauf hin, dass das Interesse der Literaturwissenschaft an das Phänomen der *Literaturverfilmung* dezidiert größer als das in der Filmwissenschaft.²⁷

Der Begriff *Literaturverfilmung* hat leider keine allumfassende und allgemeingültige Definition und wird immer noch mit Skepsis und Vorurteilen aufgenommen. Das Verhältnis zwischen den beiden Medien ist seit den Anfängen des Films problematisch. “Wer sich mit *Literaturverfilmung* beschäftigt, muss sich den Vorwurf der »Grenzüberschreitung« gefallen lassen: der Filmwissenschaftler, weil er es auch mit Buchliteratur zu tun hat; der Literaturwissenschaftler ,

²³ Maurice, Lahde: *Adaption / Adaptation*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1314>> (19. September 2018).

²⁴ Maurice, Lahde: *Adaption / Adaptation*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1314>> (19. September 2018).

²⁵ Ebd., online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1314>> (19. September 2018).

²⁶ Vgl. ebd., online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1314>> (19. September 2018).

²⁷ Vgl. Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 9.

weil er weiß, dass »verfilmte Literatur« in erster Linie Film ist.²⁸ Auf das Problem der Unschärfe der gegenseitigen Relation weist auch Anne Bohnenkamp hin.²⁹

2.4 Klassische Probleme innerhalb der Literaturverfilmung

Jeder Mensch bildet sich seine eigene Meinung über Filme, besonders wenn es sich dabei um die mediale Umsetzung bereits bekannter epischer und dramatischer Werke handelt. In Zeitschriften, im Radio oder Fernsehen liest, hört oder sieht man Filmkritiken, die des Öfteren automatisch und ohne Bedenken solche Filme abwertend vorstellen, da vermeintlich selten eine Adaption ihrer literarischen Vorlage entspricht.³⁰ Daraus lässt sich ableiten, dass Standpunkte und Anschauungen des Filmemachers und Zusehers über ein und dieselbe Vorlage äußerst unterschiedlich sein können. Es ist nicht auszuschließen, dass eine audiovisuelle Medienübertragung bei Zuschauern als Misserfolg gilt, wenn das literarische Werk auch auf die gleiche Art und Weise von beiden Subjekten wahrgenommen wurde. Der Zuschauer sollte sich nicht allzu schnell ein Urteil bilden und jede Verfilmung als unakzeptabel abstempeln. Einerseits kann der Regisseur versuchen, dem Publikum beim Verständnis einer literarischen Vorlage zu helfen und den transformierten Stoff zu vereinfachen, sodass er dem Zuschauer zugänglicher wird, andererseits hat er ebenso das Recht, seine ganz persönliche Anschauungen über das verarbeitete Werk zu präsentieren, ohne Rücksicht die Resonanz des Publikums in Betracht zu ziehen.³¹ Ob er den ersten oder zweiten Zugang im Prozess der Umsetzung auswählt, ist dementsprechend das individuelle Recht eines jeden Regisseurs. Im Anschluss daran soll jeder Film unabhängig von seinem Literaturoriginal akzeptiert und als neues und autonomes Kunstwerk beurteilt werden. „Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk.“³²

²⁸ Franz-Josef, Albersmeier: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, S. 15.

²⁹ Vgl. Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretatione*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 13.

³⁰ Vgl. Franz-Josef, Albersmeier: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, S. 15.

³¹ Vgl. Wolfgang, Gast, Knut Hickethier u.a.: *Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 14.

³² Ebd., S. 14.

Der zeiträumliche Aspekt zwischen der Epoche, in der ein Buch entsteht, und der seiner filmischen Adaption lässt in stärkerem Maße den kulturhistorischen, politischen, soziologischen Hintergrund der dargestellten Geschehnisse durchblicken. Es hängt vom Filmemacher ab, ob die Handlung des Werkes zeiträumlich intakt gelassen oder in eine andere Zeitdimension, meistens in die Gegenwart transportiert wird. Für die filmische Bearbeitung sind nicht alle Bücher gleich geeignet. Jene „Texte werden bevorzugt, die Geschichten entfalten, Figuren plastisch werden lassen, übersichtliche Handlungsmuster enthalten.“³³ Dabei spielt das ökonomische Moment eine besonders wichtige Rolle. Prominente Autoren und ihre erfolgreichen Bücher, sogenannte Bestseller – wie Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, das der Gegenstand der vergleichenden Analyse dieser Masterarbeit ist, – werden in der Hoffnung favorisiert, dass der Film an den vorangegangenen Erfolg des Buchs anknüpfen könnte, jedoch besteht darin keine Garantie für eine eventuelle Popularität. SCHWAB ist der Meinung, dass emotionale Identifizierung des Regisseurs mit der literarischen Vorlage eine der Voraussetzungen für eine erfolgreiche Adaption sei. Dabei sollte er sich entweder auf ein Thema, ein Motiv oder einen Charakter der Vorlage konzentrieren.³⁴ „Die Bearbeitung eines literarischen Stoffes sei nicht das Ergebnis literaturwissenschaftlichen oder theoretischen Denkens, sondern bestehe oft in dem Versuch, Nicht-Sagbares in Bilder zu transformieren.“³⁵

Das Thema der Literaturverfilmungen rückte erst in den letzten Jahren in den Mittelpunkt wissenschaftlichen Interesses. Der Grund dafür liegt an weitverbreiteten „literaturwissenschaftlichen Vorurteilen ([...] die Betonung des Gegensatzes von »aktivem« Leser und »passivem« Zuschauer [...])“³⁶, die Literatur im Vergleich zum Film eine Prestigeposition sicherte. Diese Theorie über die aktive Wahrnehmungstätigkeit des Lesers im Leseprozess und die passive des Zuschauers im Sehprozess wurde mittlerweile widerlegt, da die beiden Medien unterschiedliche Zeichensysteme verwenden und beiden eine aktive Rolle ihrer Rezipienten

³³ Wolfgang, Gast, Knut Hickethier u.a.: *Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 17.

³⁴ Vgl. Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag, 2006, S. 31.

³⁵ Ebd., S. 31.

³⁶ Franz-Josef, Albersmeier: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, S. 21.

fordern. Ein Buch basiert demzufolge auf schriftlichen Zeichen und ein Film benutzt audiovisuelle Codes. “[E]ine prinzipielle Höherbewertung der Literatur“³⁷ lässt sich nicht mehr erhalten.

Literatur und Film haben nicht nur unterschiedliche Zeichenträger und Sprache, sondern auch unterschiedliche Vor- und Nachteile im Vergleich zueinander. Während des Filmsehens kann der Zuschauer selbst Entscheidung treffen, worauf er sich innerhalb verschiedener Einstellungen mehr konzentrieren möchte. Diese Freiheit hat der Leser allerdings nicht und hängt komplett von Schriftsteller ab, wohin er sein Augenmerk richten will. Trotzdem lässt sich im schriftlichen Medium die Innenwelt der Charaktere leichter und detailreicher nuancieren.

Das Phänomen der Literaturverfilmung war fast ausschließlich Gegenstand der Beschäftigung der Literaturwissenschaft und man findet lange Zeit kein Äquivalent auf der Seite der Filmwissenschaft. Die letztere fokussierte sich auf Anerkennung und “Emanzipation des neuen Mediums als eigenständiger und gleichwertiger Kunstform vor allem auf das »Filmische«.“³⁸ Im Laufe dieser für Film schweren Periode, in der er sich gegen Vorurteile und Vorwürfe, zweitrangige Kunst zu sein, spartanisch ankämpfen musste, entwickelte die Filmwissenschaft ihre autonomen, unverzichtbaren Analysemittel und “Beschreibungskategorien“³⁹, die Medienunterschiede nun ausführlicher und präziser darstellen. In der Literaturwissenschaft hingegen diskutierte man immer wieder über Literaturverfilmungen. Grenzüberschreitungen des eigenen Fachs, Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Medienwechsel, “die strukturelle Analogie und Abweichungen verschiedener medialer Realisationen“⁴⁰ sind nur einige der häufig wiederkehrenden Themen. Sehr lange Zeit stand die Filmwissenschaft unter der Dominanz und ganz im Schatten der Literaturwissenschaft.⁴¹

Wenn auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Film bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts anfangen, verging noch viel Zeit, bis die Filmwissenschaft “im Laufe 70er- und 80er-Jahre“⁴² zur eigenständigen, universitären Disziplin erhoben wurden. Trotz ihrer zunehmenden Popularität in den letzten Jahren beschäftigt sich die Filmwissenschaft jedoch mit

³⁷ Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 13.

³⁸ Ebd., S. 20.

³⁹ Ebd., S. 20.

⁴⁰ Ebd., S. 20.

⁴¹ Ebd., S. 20.

⁴² Ebd., S. 19.

der Forschung der Adaptionen bedeutend weniger als Literaturwissenschaft, die auch selbst von ihrer Seite diese Untersuchungen der neu entstandenen Intermedialität immer mehr vorantreibt.⁴³

2.5 Die Analysenmethoden der Literaturverfilmung

Eine ernsthafte und objektive Zergliederung der filmisch transformierten Adaption basiert auf der Erkenntnis, dass es bei einer literarischen Vorlage und einer verfilmten Literatur um zwei komplett verschiedene Vermittlungsmodi geht. Vernachlässigt man die Tatsache, verläuft man sich im unfruchtbaren Analysenversuch, da das verwendete Instrumentarium nun unbrauchbar erscheint.⁴⁴ In der jahrhundertelangen Beschäftigung mit dem Thema examinierte man bisher viele verschiedene Ansätze zur analytischen Bearbeitung einer Literaturverfilmung, jedoch keine einzige Methode hält die Filmwissenschaft als die einzig richtige bereit. Demzufolge hängt es von jedem Literatur-, Film-, Medienwissenschaftler, Studenten, Kritiker oder Laien ab, welches der Analyseninstrumenten gewählt wird und auf die ausgewählte filmische Umsetzung angewandt wird.

Jede Adaption einer literarischen Vorlage ist einmalig, wie die Relation zwischen ihr und dem Ausgangswerk. Die gründliche Kenntnis der beiden Medien ermöglicht die Wahl der geeigneten Verfahren im Analysenprozess. Das narratologisch orientierte Verfahren der Analyse, das in dieser Arbeit Anwendung findet, wird nun in kurzen Abrissen präsentiert. Einige andere – wie semiotischen, rhetorisch orientierenden, psychologisch orientierenden, kommunikationswissenschaftlichen – Verfahren wurden ausgeschlossen, mit denen das mögliche Verzeichnis der Analysenmethoden nicht endet.

2.5.1 Narratologisch orientierte Methoden

Infolge der Ähnlichkeit der narratologisch orientierten Methoden mit dem Erzähltext, so wie mit der filmischen Adaption, die auf dem Erzähltext basiert, erweisen sich erfahrungsgemäß besonders angemessen für eine Analyse des verfilmten literarischen Werkes. Die kontinuierlich narrative

⁴³ Vgl. Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretatione*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 18-24.

⁴⁴ Vgl. Franz-Josef, Albersmeier: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am. Main Suhrkamp Verlag, 1989, S. 15.

Komponente fungiert in meisten Fällen als gemeinsamer Nenner beider Medien, was die Methoden demnach sehr anwendbar macht.⁴⁵

All die Arbeiten, die die fachspezifischen Erkenntnisse in der Literatur auf das Medium des Films und die damit verbundene Literaturverfilmung verwenden, illustrieren dementsprechend die narratologisch orientierten Methoden. Ausgehend davon, dass der Film seit seinen Anfängen nach “[der] erzählerischen Kraft und Kompetenz“⁴⁶ der Literatur strebte, da er auch wie epische Texte die Realität schildert und Geschichten erzählt, bietet HURST Beweise, dass beide Medien von einem Erzähler dargestellt würden.⁴⁷

Die Erzählertheorie basiert auf STANZELS Modell der Erzählsituationen. Dessen Meinung nach gibt es die drei typischen Erzählmstände. Er gliedert sie graphisch in einem Typenkreis ein, der Übergänge und Überschneidungen zwischen diesen Situationen sichtbar macht. Diesem Modell lassen sich dann die konkreten Erzählungen zuordnen. Im Einzelnen unterscheidet STANZEL die auktoriale Erzählsituation, die personale und die Ich-Erzählsituation. Jeder Typus ist durch drei weiteren Konstituenten charakterisiert, die Erzählmodus, Person und Perspektive darstellen.

“Die Konstituente Person spielt [...] bei den kinematographischen Erzählsituationen keine Rolle, die Konstituente Modus kann lediglich ihr halbes Potenzial, ihre Varianten der Reflektorfigur, im Film entfalten. Lediglich die Konstituente Perspektive kommt in ihrer Ganzheit, ihrem gesamten Spektrum zwischen den Polen Außenperspektive und Innenperspektive, in den Erzählsituationen des Films zum Tragen.“⁴⁸

Man kann eine Schlussfolgerung ziehen, dass wenn auch dieses Modell eine breite Verwendung in der Literaturwissenschaft findet, lässt es sich nur partiell in der Filmwissenschaft anwenden, da eine strukturelle Analogie zwischen Buch und Film bezüglich der Erzählinstanz nicht vorhanden ist.

⁴⁵ Vgl. Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 46.

⁴⁶ Matthias, Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 85.

⁴⁷ Ebd., S. 85-87.

⁴⁸ Matthias, Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 92.

Den erzählerischen Ansatz verfolgt auch Ulrike SCHWAB. Das narrative Element im Film erklärt sie mittels des Drehbuchs. Es reicht jedoch nicht und die Erzählung, die ein Film seinen Rezipienten darbietet, wird von einer ganzen Gruppe verschiedener Elemente wie Kamera, Montage, Musik, Schauspieler gebildet. "Die an technische Medien und vielfache Reproduktion gebundenen Informationstypen bilden eine Konventionalität des Erzählens aus. Die Materialität der technischen Medien fixiert diese Konventionalität [...]." ⁴⁹

Um eine Geschichte darzustellen, bedient sich ein literarisches Werk des Öffnen einer erzählenden, bzw. auktorialen Person. Das Erzählen im Medium des Films begründet sich auf ein anderes System und wird aus verschiedenen Erzählfiguren und -techniken zusammengebaut. Darüber hinaus kann jedes Element der Geschichte, was auch es immer sein mag, in einem Buch detailreich und mit Fingerspitzengefühl präzise schildern und analysieren. Zum Beispiel kann die Beschreibung des Äußeren einer Situation, Figur oder Landschaft im literarischen Werk mehrere Seiten umfassen. Im Film hingegen lassen sie sich lediglich in einer einzelnen Einstellung von ein paar Sekunden abbildern.

Für "das kinematographische Informationsangebot" ⁵⁰ der Gefühle und der psychischen Zustände der Charaktere gilt dasselbe, da diese in Romanen durch typische narrativen Techniken wie dem inneren Monolog oder der erlebten Rede meist weitaus einfacher und tiefgreifender vermittelbar sind. Dadurch kann das Erzähltempo der Geschichte für einen Augenblick verlangsamt und in die inneren Befindlichkeiten der Figuren hineingesehen werden. Gleichwohl etablierte auch der Film seine Möglichkeiten, durch die er die Innenwelt von Charakteren visualisiert. Das Gespräch zweier Personen oder der Kommentar eines Erzählers, der aus der Leere im Film erläutert, sind einige mit dem Publikum kommunizierende Komponente der filmischen Sprache. Bis zu einem gewissen Grad ermöglicht die Anwendung der subjektiven Kamera auch die homodiegetische Erzählweise. Die subjektive Kamera hat die Funktion das Gezeigte im Film als Blick des Protagonisten darzustellen und der Kamerastandort ist der Standort der Person in der Einstellung, deren Sicht die gefilmte Szene wiederzugeben scheint. ⁵¹ Jedoch ist es für den Film überhaupt nicht leicht und das Öffnen nicht möglich, den Gedankenablauf oder das Gefühlsleben

⁴⁹ Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 81.

⁵⁰ Ebd., S. 89.

⁵¹ Vgl. Karl, Juhnke: *Subjektive Kamera*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758>> (27. September 2018).

seiner Charaktere so realistisch skizziert wie in einem Buch zu bebildern. Die häufige filmische Lösung bei der Transformation eines inneren Monologs im Buch besteht darin, dass die handelnde Figur schlichtweg direkt oder aus dem Off sprechen gelassen wird.

Der Protagonist wird in erster Linie durch sein Äußeres präsentiert und durch seine Worte und Handlungen definiert. „Der literarische Charakter hingegen vermag sich durch Einsichten, Befindlichkeit und Beobachtungen und ein Mindestmaß an äußerer Aktivität zu manifestieren, ohne einer konkreten Erscheinung zu bedürfen.“⁵² Darüber hinaus sind vergangene Ereignisse oft im Buch Bestandteile der Geschichte. Im Gegensatz dazu sieht man handelnden Personen im Film direkt bei Aktionen und Ereignissen zu, auch wenn sich diese bereits in der Vergangenheit abgespielt haben. „Das echtzeitlich strukturierte Informationsangebot verlegt das filmische Ereignis auf eine Zeitstufe, die ganz mit dem Gegenwartsempfinden des Zuschauers korreliert. Auch historische Stoffe erfahren in seiner Wahrnehmung diese scheinbare Aktualisierung.“⁵³ Durch schriftliche Einfügung und *flashbacks* ist die Fahrt durch verschiedene Zeitebenen möglich.

Ungeachtet der großen Schwierigkeiten im Transformationsprozess gelingt den Filmemachern mehr oder weniger erfolgreich die literarischen Ausgangstexte filmisch umzusetzen. Bei einer Adaption sind jedoch einige sprachliche Elemente schlechthin unübersetzbar in die Filmsprache. Dazu gehören in erster Linie zahlreiche Metaphern oder rhetorische Fragen.

All diese Differenzen zwischen literarischem Werk und seiner kinematographischen Bearbeitung sind wichtig und sollten nicht vernachlässigt werden, aber noch wichtiger sind beim Analysevorgang einer Literaturverfilmung jene gemeinsamen Elemente, die beide Medien verbinden. Eingedenk der Tatsache, dass sowohl Buch als auch Film eine Geschichte erzählen, ist ihr weiterer Anknüpfungspunkt, dass sie beim lesenden oder sehenden Publikum Identifikationsprozesse auslösen.⁵⁴ Gewisse Charaktere haben eine spezielle Ausstrahlung, wirken positiv auf uns und lassen Sympathien entstehen und einige andere bewirken das Gegenteil, irritieren und erregen Antipathien.

⁵² Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 90.

⁵³ Ebd., S. 91.

⁵⁴ Ebd., S. 60.

Ulrike SCHWAB bediente sich bei der Modellierung des Erzählstoffes des Chatmans Theorieansatzes, "der es gestattet, die Erzählung aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten."⁵⁵ Demnach unterscheidet sie auch vier Niveaus in der Entwicklung der Erzählung und stellt jeweils die adäquate Art des Transformationsprozesses dar.⁵⁶

Die Erzählung als Geschichte (story)

Die Erzählung in der Form der Geschichte erscheint als Vorform der Erzählung. Ein anderer Begriff für denselben Terminus wäre Fabel. Ereignisse und Charaktere fungieren hierbei als Roh Elemente und haben keine anschaulichen Konturen. Die Fabel ist nicht definiert und lässt sich weiter modellieren. "Wenn sich die Rohsubstanz in der Erzählung zur thematischen, psychologischen und atmosphärischen Essenz verfeinert hat, hat sich die Fabel zu einer komplexen Struktur verfestigt."⁵⁷ Demzufolge sollte die Rohsubstanz unumstößlich von der filmischen Transformation aufgegriffen werden. Der Adaptierende verwendet Elemente des Primärwerkes, gestaltet eine neue Version der Erzählung, passt sie den audiovisuellen Voraussetzungen des Films an und kreiert sein eigenes ästhetisches Produkt. Dadurch ist eine ausdrückliche Identität zwischen Ausgangstext und Literaturverfilmung nicht möglich und das Verhältnis ist zu relativieren.

Die Erzählung als Diskurs (discourse)

Unter Diskurs versteht man die Ausführung und Realisation und diese Prozesse beziehen sich auf die Fabel. Der Diskurs ermöglicht die Entwicklung der Fabel zur Erzählung. In der Phase wird der Handlungsstrang herauskristallisiert. Zwischen seinen Elementen bilden sich kausale Verknüpfungen, zeitliche und räumliche Bausteine werden verbunden. Die Figuren werden zur Entfaltung gebracht und sie erhalten konkrete psychologische Charakteristiken. "Mit der Verfeinerung der Rohsubstanz etabliert sich eine thematische Idee."⁵⁸ Darüber hinaus lassen sich bei einer Literaturverfilmung zu den übernommenen Komponenten der Fabel auch Teile des Diskurses hinzufügen. In dem Maße, in dem aus dem elaborierten Diskurs im Film implementiert wurde, hängt die Ähnlichkeit zwischen dem Ausgangstext und der Adaption. "Eine 'Nähe' oder 'Ferne' zwischen konkretem Literaturtext und konkreter Filmversion lässt sich nur als Nähe oder Ferne zwischen literarischem und kinematographischem Diskurs definieren."⁵⁹

⁵⁵ Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 84.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 84.

⁵⁷ Ebd., S. 84.

⁵⁸ Ebd., S. 85.

⁵⁹ Ebd., S. 86.

Erzählung als Manifestation (manifestation)

Auf der Manifestationsebene erhält die Erzählung ihre mediale Form – “als verbale, typografisch fixierte Erzählung oder als filmische, d.h. visuell-akustisch reproduzierte Erzählung“⁶⁰. An diesem Punkt wird der Zugang zum Publikum und dadurch letztendlich zur Analyse gebildet. Medienspezifische Methoden des Diskurses lassen sich da feststellen und auslegen. Um die Erzählung bei der Analyse möglichst umfangreich einzufangen, werden hierbei Instrumentarien sowohl der filmischen Adaption als auch “der zugrunde gelegten Literaturversion“⁶¹ eingesetzt.

Erzählung als Materialität (real objekt)

Diese Ebene bringt die verfestigte Erzählung zur technischen Erscheinung. Das Buch wird durch die Gesamtheit typographischer und der Film audio-visueller Zeichen konstruiert. “An diesem Punkt eröffnet das kinematographische Medium den Blick auf seinen komplexen materiellen Unterbau, ein Gefüge aus vielfältigen technischen und kunstspezifischen Aspekten, die das Informationsangebot generieren.“⁶² Das analytische Erschließen des Films geht von der exemplarisch angelegten Rekonstruktion seiner Herstellung aus.

Narratologisch orientierte Methoden setzen daher Differenzen und Gemeinsamkeiten der Erzählung im Primärwerk und in seiner filmischen Adaption voraus. Die besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Transformation von Erzählsituationen und Erzählfiguren. Auf dieser narratologischen Ebene können somit Änderungen gegenüber dem zugrunde gelegten Literaturtext analysiert werden. Die Berücksichtigung dieser Erzählelemente stellen auch die Grundlage der vergleichenden Analyse dieser Arbeit dar, die Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* und Detlev Bucks gleichnamige Literaturverfilmung gegenüberstellt.

2.6 Die Arten der Literaturverfilmung

Literarische Werke lassen sich auf unterschiedliche Arten und Weisen verfilmen. Die Präsentation der Literaturverfilmungsarten, die im weiteren Text angeführt werden, basiert auf der bereits 1981

⁶⁰ Ulrike, Schwab: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006, S. 86.

⁶¹ Ebd., S. 87.

⁶² Ebd., S. 87.

von Helmut KREUZER erstellten Typologie,⁶³ da man in der Forschungsliteratur kein allgemeingültiges Einverständnis darüber gibt und dieselbe Transformationserscheinungen unterschiedlich bezeichnet werden.

2.6.1 Aneignung von literarischem Rohstoff

Laut KREUZER ist die *Aneignung von literarischem Rohstoff* die älteste, meistverbreitete und ureigenste Art einer Adaption. Bestimmte Komponenten der Handlung und gewisse Charaktere werden dem Literaturwerk zielgerichtet entnommen und in einen neu medialen Kontext eingefügt. Die Funktion des Originals gilt lediglich als reiner Stoff- und Motivlieferant. Die Berücksichtigung der Problematik, die das Buch behandelt, wird zweitrangig, da es sich hierbei um keine interpretierende Bearbeitung des Ausgangsstoffes handelt. Demzufolge sollte die *Aneignung von literarischem Rohstoff* nicht als Adaption verstanden werden, sondern als ganz neues unabhängiges Kunstwerk. Betrachtet man demnach einen Film als Adaption einer literarischen Vorlage, dann ist er zweifelsohne eine misslungene filmische Transformation. Solche Filme können auch sehr gut sein, jedoch unter der Voraussetzung, dass man sie eigenständig sieht und ebenso analysiert.⁶⁴ Ein illustrierendes Beispiel ist die weltbekannte Shakespeares Tragödie Romeo und Julia. Der Stoff ist in zahlreichen Filmen präsent, aber sie postulieren selten direkt als Literaturverfilmungen.⁶⁵

2.6.2 Die Illustration

Die nächste Art der Adaption, die *Illustration*, steht im starken Kontrast zur *Aneignung von literarischem Rohstoff*. Sie besteht darin, dass man sich in jeder Hinsicht äußerst streng an den Ausgangstext hält. Als offensichtliches Resultat dieser Umsetzungsmethode erscheint "die bebilderte Literatur"⁶⁶. Handlungsstrang, Figurenkonstellation und komplette Dialoge werden schrittweise umgesetzt. Auch wenn solche Filme oft auf einer guten Intention beruhen, können sie

⁶³ Vgl. Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag 2012, S. 37.

⁶⁴ Vgl. Helmut, Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 27.

⁶⁵ Vgl. Helmut, Kreuzer: *Adaptionsarten*. In: *Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation*. Berlin: Cornelsen 2001, S. 13-14.

⁶⁶ Helmut, Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 27.

wegen ihrer strengen Verbundenheit am Original nur schwer denselben Effekt erzielen wie die Literaturtexte selbst. Die Differenzen zwischen den semiotischen Systemen des Buches einerseits und des Films andererseits werden durchaus außer Acht gelassen. “Es ist jedoch denkbar, dass ein Filmender sich der Medien- und Kunst-Differenzen bewusst ist und trotzdem den Adaptionstyp der Illustration experimentell erprobt.“⁶⁷ Darüber hinaus lässt sich vermuten, dass solch eine filmische Transformation auf einer künstlerischen Missdeutung des Phänomens der Werktreue basiert und der Filmende versucht alle Elemente literarischer Vorlage ausführlich und haargenau umzusetzen. Man sollte hierbei nicht vergessen, dass die geschriebene Sprache eigene Regeln und Gesetze hat und der Film hingegen mithilfe anderer semiotischer und ästhetischer Zeichen erzählt.⁶⁸

2.6.3 Die interpretierende Transformation

Die interpretierende Transformation wird so benannt, da hierbei nicht nur an der Oberfläche existierende Inhaltselemente – Handlung oder Charaktere – aus dem literarischen Ausgangstext zerlegt und übernommen und in einem neuen audio-visuellen Kontext wieder zusammengesetzt werden, sondern das Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalts möglichst umfassend und in der adäquatesten Art und Weise transformiert wird. Darüber hinaus müssen immer mediale Differenzen bedacht werden. Ein derartiger Prozess der künstlerischen Umsetzung, der als idealer Typ der Adaption gilt, ermöglicht unzählige Interpretationen. Im Kern jeder erfolgreichen Adaption liegt die Erkenntnis, dass der Sinn des Primärwerks in der neuen Kunstform erhalten bleibt. Wenn auch dadurch ein authentisches und autonomes Kunstwerk entsteht, zeigt es hinlänglich Ähnlichkeiten mit dem originellen Ausgangstext und kann als Filmversion einer literarischen Vorlage betrachtet werden. “Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der *Werktreue* auf. [...] Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk, ohne es ersetzen zu können.“⁶⁹ In dem Adaptionsprozess ist der Regisseur die Instanz, die entscheidet, inwieweit er sich von dem Literaturtext entfernt oder eben nicht. Eine Literaturverfilmung wird doppelt beurteilt; zunächst als Film und obendrein als die ihm zugrunde gelegte Literaturversion. Anhand der dualen Kritik fällt es einer Adaption äußerst schwer als gelungenes Kunstwerk anerkannt zu sein.

⁶⁷ Helmut, Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 27.

⁶⁸ Ebd., S. 27.

⁶⁹ Ebd., S. 28.

2.6.4 Die transformierende Bearbeitung

Keine klare Trennungslinie lässt sich zwischen der *transformierenden Bearbeitung* und der vorigen Art der Adaption ziehen. Man spricht von einer *transformierenden Bearbeitung*, wenn eine auf der historischen Vorlage basierende Literaturverfilmung nicht ohne große Abweichungen von ihrem literarischen Original realisiert wird. Die Argumente für die Abweichung liegen in “der Kritik an der Vorlage [...] oder einem Wirkungswillen, dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann [...]”.⁷⁰ In der Regel verweist eine *transformierende Bearbeitung* mehr auf Differenzen als Ähnlichkeiten gegenüber dem Literaturtext.⁷¹

2.6.5 Die Dokumentation

KREUZER nennt eine fünfte und somit letzte Art der filmischen Umsetzung *die Dokumentation*. Sie bezieht sich auf unveränderte Aufnahme einer Theateraufführung und korreliert mit “verfilmtem Theater”⁷², um dem Betrachter annähernd das Gefühl eines Theaterbesuches zu geben. Eine Theateraufführung wird verfilmt und dadurch in das Medium des Films übertragen, um ein breiteres Publikum zu erreichen, so KREUZER. Neben der Aufzeichnung einer bereits vorgegeben Aufführung können zielstrebig auch Neuinszenierungen entstehen, die besonders für Kinos oder Fernsehen gedreht wurden. “Die Adaption als Dokumentation stößt an ihre Grenze, wo die Übertragung ins andere Medium die ursprüngliche Wirkung notwendig entstellt und damit den dokumentarischen Wert der Adaption reduziert.”⁷³ Aufgrund der *Dokumentation* lassen sich jedoch Theaterinszenierungen nicht analysieren. Jede einzelne Aufführung ist einerseits unwiederholbar und unterscheidet sich von einem Abend zum anderen. Andererseits ist Erlebnis und Wahrnehmung einer Aufführung wegen des Dreh- und spezifischen Montageprozesses wesentlich geändert.⁷⁴ Diese Art der Adaption ermöglichen lediglich Dramen, da sie sich abfotografieren lassen, so ESTERMANN.

⁷⁰ Helmut, Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993, S. 30.

⁷¹ Ebd., S. 30.

⁷² Ebd., S. 30.

⁷³ Ebd., S. 30.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 30.

3 Das Buch: Die Vermessung der Welt

3.1 Einleitung

Dem im Jahre 2005 erschienenen Roman⁷⁵ von Daniel Kehlmann – *Die Vermessung der Welt* – gelang es in sehr kurzer Zeit nicht nur ein Bestseller in Deutschland zu werden, sondern er erfreute sich weltweit großer Beliebtheit. Allein im deutschsprachigen Raum wurden mehr als zwei Millionen Exemplare des Romans verkauft.⁷⁶ Auf der Bestsellerliste des Magazins *Spiegel* stand er 37 Wochen auf Platz 1 und die amerikanische New York Times teilte im April 2007 mit, dass der Roman den zweiten Platz der meistverkauften Bücher weltweit erreichte. Durch Übersetzungen in rund 40 Sprachen und zahlreichen Auflagen ist er heute einer der erfolgreichsten und bekanntesten deutschen Romane der letzten Jahrzehnte.

Kehlmann beschreibt in *Die Vermessung der Welt* mit subtiler Komik das Leben zweier deutscher naturwissenschaftlicher Genies, Carl Friedrich Gauß (1777 – 1855) und Alexander von Humboldt (1769 – 1859) und lässt sie gekonnt in einer fiktiven Doppelbiographie aufeinandertreffen. Während sie besessen jede Ecke der Welt mit durchaus unterschiedlichen Herangehensweisen vermessen möchten, werden ihre Strebungen, Schwäche, Aufstiege und Fälle präsentiert.⁷⁷ Gerade die Unterschiede in jeder möglichen Hinsicht zwischen den beiden Wissenschaftlern gegenüberzustellen, regten Kehlmann an, den Roman zu schreiben.

3.2 Handlungsablauf

Die Geschichte beginnt im September 1828 mit der Reise von Carl Friedrich Gauß nach Berlin zum Deutschen Naturforscherkongress. Der reisescheue Mathematiker begibt sich nur mit großem Widerwillen und aufgrund der direkten Einladung durch Alexander von Humboldt auf diese Reise. Darauf werden die Leben der beiden Genies der zeitlichen Abfolge nach von Kindheit bis zum Moment ihres hohen Alters, als sie sich eigentliche Treffen, in der Form von Rückblendung erzählt.

⁷⁵ Martin, Lüdke: *Doppelleben, einmal anders*. In: Frankfurter Rundschau (28. September 2005), online unter: <<http://www.fr.de/kultur/literatur/doppelleben-einmal-anders-a-1198671>> (15. Oktober 2018).

⁷⁶ Stefan, Gmünder: *Die Vernetzung der Welt*. In: Der Standard (17./18. Januar 2009), online unter: <<https://derstandard.at/1231152090002/Die-Vernetzung-der-Welt>> (15. Oktober 2018).

⁷⁷ Vgl. *Die Vermessung der Welt*. In: Daniel Kehlmann, online unter <<http://www.kehlmann.com/buch1.html>> (17. Oktober 2018).

Alexander von Humboldt, der jüngere von zwei Söhnen eines preußischen Barons, der früh gestorben war, wächst in einem sehr vertrauten, jedoch von einer ständigen Konkurrenz gekennzeichneten Verhältnis mit seinem Bruder Wilhelm auf. Die beiden erhalten eine hervorragende Ausbildung in den klassischen Schulfächern. Als seine Mutter starb, fasst Humboldt den Entschluss, eine Expedition nach Südamerika zu unternehmen. Während er in Paris seinen Bruder besucht und sich nach Forschungsreisen erkundigt, begegnet er dem Franzosen Aimé Bonpland, der ihn später auf allen Reisen in der Neuen Welt begleitet. Humboldts Briefe über seine Reise werden von seinem Bruder in Zeitungen veröffentlicht, wodurch Alexander von Humboldt in Europa zu einer sehr berühmten Person wird. Er leistet auf naturwissenschaftlicher Ebene revolutionäre Arbeit. Er korrigiert viele bis dahin ungenaue Karten von Südamerika, findet die natürliche Verbindung zwischen dem Orinoko und dem Amazonas, entdeckt und dokumentiert zahlreiche neue Pflanzen- und Tierarten und besteigt den Chimborazo, den damals höchsten Berg der erforschten Welt. Als Humboldt Lateinamerika verlässt und nach Europa zurückkehrt, lebt er zunächst in Paris, wo er an der umfangreichen Dokumentation seiner Reisen arbeitet und an der Pariser Akademie unterrichtet. Auf Drängen des preußischen Königs kommt er später nach Berlin zurück, wo er nunmehr als Kammerherr am Hof tätig ist. Unterdessen plant er die ganze Welt durch Beobachtungsstationen zu verknüpfen, um mehr über den Magnetismus zu erfahren. Er glaubt, dass kein anderer als Gauß dafür der Richtige ist und besteht darauf, dass Gauß zum Deutschen Naturforscherkongress kommt.

Nach dieser Begegnung der beiden Wissenschaftler fangen sie eine aktive Korrespondenz an, in der sie durch den Austausch ihrer Überlegungen und wissenschaftlichen Engagements einander näherkommen. Kurz darauf tritt Humboldt seine letzte Reise nach Russland an, die wegen der mangelnden Freiheiten dort schneller als geplant endet.

Karl Friedrich Gauß hingegen wächst in prekären Verhältnissen in Braunschweig auf. In der Schule erkennt sein Lehrer schon bald sein wissenschaftliches Potenzial und seine extreme mathematische Begabung. Es wird ihm geholfen, ein Stipendium vom Herzog von Braunschweig zu erhalten. In den kommenden Jahren beschäftigt er sich nicht nur mit Mathematik, sondern auch mit der Astronomie. Die Entdeckungen des jungen Wissenschaftlers sind revolutionär und sichern ihm weltweiten Ruhm. Auch wenn er dazu neigt, Prostituierte zu besuchen, heiratet er schließlich Johanna, die die Tochter eines Gerbers ist. Mit ihr bekommt er drei Kinder, zwei Söhne und eine Tochter. Bei der Erziehung der Kinder und im Führen des Haushalts gilt er als äußerst desinteressiert. Als Johanna bei der Geburt des dritten Kindes stirbt, trifft er die Entscheidung, ihre

beste Freundin Minna, die er überhaupt nicht ertragen kann, wegen der Sicherstellung der Kinder und des Haushalts zu heiraten. Einstweilen arbeitet er als Landvermesser im Königreich. Sein ältester Sohn Eugen hilft ihm beim Vermessen, obwohl Gauß ihn minder nützlich und intelligent findet, was sich in einem äußerst kühlen Vater – Sohn Verhältnis widerspiegelt.

Im Jahre 1828 akzeptiert er widerstrebend die Einladung Humboldts zum Deutschen Naturforscherkongress und bricht mit Eugen nach Berlin auf. Während des Aufenthalts in Berlin wird sein Sohn unverhofft als Mitschuldiger einer verbotenen Versammlung inhaftiert, wofür Gauß keine Regung väterlicher Sorge zeigt und unternimmt so gut wie nichts, um ihm zu helfen. Dank Humboldts Einfluss und Bekanntheit wird Eugen befreit, muss jedoch ins Exil gehen. Auf dem Schiff nach Amerika lernt er einen Iren kennen und nach dessen Vorschlag entscheidet er sich, dessen gut kochende Schwester zu heiraten und ein gemeinsames Geschäft aufzumachen.

3.3 Inhaltsangabe nach der Romanstruktur

Um die Analyse und die Übersichtlichkeit der Arbeit einfacher und anschaulicher zu machen, werden die Kapitel, die grundlegende Elemente der Erzählstruktur des Romans von Kehlmann sind, nummeriert und in der weiteren Arbeit lediglich als Nummern verwendet.

Kapitel 1: Die Reise

Im September 1828 macht sich der deutsche Mathematiker und Astronom, Carl Friedrich Gauß, nur sehr misstrauisch von Göttingen mit seinem Sohn Eugen auf den Weg nach Berlin, wo er sich am Deutschen Naturforscherkongress zusammen mit dem Naturforscher, Alexander von Humboldt, beteiligen sollte. Die Reise ist für ihn äußerst qualvoll, was seine schlechte Laune und das Widerstreben nur zusätzlich intensiviert. Die beiden unterhalten sich unterwegs, wenn Gauß nicht schläft. Während der Kutschfahrt wirft er auch Friedrich Jahns Deutsche Turnkunst, das seinem Sohn gehörende Buch, aus dem Fenster, nur weil es ihm nicht gefällt. An der preußischen Grenze verlangt ein Gendarm seinen Pass, den Gauß nicht zeigen kann, da er ihn nicht mitgenommen hat. Jedoch gelingt es den beiden, die Grenze dank eines unbekannten jungen Mannes, der sich in die Diskussion einmischt, zu überschreiten und sie kommen am späten Nachmittag des nächsten Tages in Berlin an. Dort empfängt Humboldt mit viel Ehre die Gäste und sie lassen sich von Louis Daguerre fotografieren. Da die Fotografie noch in ihren Anfängen steckt,

müssen sie lange stillstehen. Unterdessen verliert Gauß die Geduld und aus einem gemeinsamen Foto wird letztendlich nichts.⁷⁸

Kapitel 2: Das Meer

Dieses Kapitel präsentiert den eigentlichen chronologischen Anfang des Romans und handelt von Alexander von Humboldt. Bereits sehr früh muss er ohne Vater aufwachsen, der ein preußischer Adeliger war. Seine Mutter legt großen Wert auf eine hervorragende Ausbildung für ihn und seinen älteren Bruder Wilhelm. Bereits in jungen Jahren wird er in vielen klassischen Fächern unterrichtet. Später studiert er in Frankfurt an der Oder und an der Bergbauakademie in Freiburg und nach dem Studienabschluss beginnt er als Bergassessor zu arbeiten. Das Verhältnis zwischen den Brüdern ist durch Rivalität gekennzeichnet und Alexander wird des Öfteren von Wilhelm verspottet.

Nach dem Tod der Mutter teilt er seinem Bruder mit, dass er Forscher werden und den Orinoko entlangfahren möchte. Zuerst fährt er nach Salzburg, wo er sich die nötigen Messinstrumente für die bevorstehende Expedition in die Neue Welt besorgt. Dann macht er sich auf die Reise nach Paris, um seinen Bruder Wilhelm zu besuchen und nach einer Forschungsreise zu erkundigen. Zufällig trifft er dort den französischen Naturwissenschaftler Aimé Bonpland, der von da an sein Reisegefährte wird. So brechen sie zusammen zuerst nach Spanien auf, wo Humboldt mit etwas Glück und ein paar Tricks Sonderrechte für die spanischen Kolonien in Lateinamerika erlangt. Sie fahren aus La Coruña aus und nach zwei Tagen erreichen sie Teneriffa. Auf der Weiterfahrt bricht Fieber auf dem Schiff aus, an dem alle inklusive Bonpland erkranken. Nur Humboldt bleibt gesund und sammelt Messdaten. Zum Schluss kommen sie in Trinidad an.

Kapitel 3: Der Lehrer

Dieses Kapitel schildert die Kindheit und Jugend von Gauß. Er wächst in bescheidenen Verhältnissen in Braunschweig auf. Sein Verhältnis zu seiner Mutter charakterisiert eine unsagbare und bedingungslose Liebe und sie bleibt zeitlebens die wichtigste Person für ihn. Mit seinem unglaublichen mathematischen Talent beeindruckt Gauß seinen „strengen und asketischen“⁷⁹ Lehrer bereits im Alter von acht Jahren und dieser verschafft ihm bald die Möglichkeit aufs Gymnasium zu gehen. Von seiner Gabe hört auch der Herzog von Braunschweig

⁷⁸ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 26.

⁷⁹ Daniel, Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2005, S. 55. (Im weiteren Text zitiert mit der Abkürzung VdW und Seitenangabe.)

und von ihm erhält Gauß ein Studienstipendium für Universität in Göttingen. Nach Braunschweig kommt einer der ersten Ballonfahrer Pilâtre de Rozier und dem jungen Gauß gelingt es, einmal mitfliegen zu dürfen. Er sieht die Sterne von oben und während der Fahrt kommt er zu wichtigen wissenschaftlichen Ideen, die später eine wichtige Rolle in seinen Forschungen spielen.⁸⁰

Kapitel 4: Die Höhle

Sechs Monate verweilen Humboldt und Bonpland in Neuandalusien (heute Venezuela), wo sie sich mit unterschiedlichsten Vermessungen und Experimenten beschäftigen. Mit zwei Mönchen und einem Führer indianischer Herkunft untersuchen sie später die Höhle der Toten. Das Verhältnis zwischen der Tiefe und der Temperatur im Innern der Erde bestärkt Humboldts Zweifel am Neptunismus und er hat eine Halluzination von seiner Mutter in der Höhle. Als sie zurück in der Chaymas-Mission sind, wartet ein vom Gouverneur geschicktes Mädchen auf Humboldt in seiner Hütte, aber er lehnt sie ab und dadurch wird seine Homosexualität enttarnt. Dieses Geschehnis verunsichert ihn, aber verstärkt auch seinen Drang nach der Entdeckung des sagenumwobenen Kanals zwischen dem Orinoko und dem Amazonas. Während der von den beiden Wissenschaftlern verfolgten Sonnenfinsternis will Humboldt ihre genaue Position messen, wobei er das natürliche Phänomen komplett verpasst, da er lediglich auf präzise Messungen konzentriert ist.⁸¹

Kapitel 5: Die Zahlen

Schlaflos und geplagt von starken Zahnschmerzen löst Gauß eines Nachts eins der ältesten mathematischen Probleme, das Konstruieren eines regelmäßigen 17-Ecks mithilfe von Zirkel und Lineal.

Bereits als Student beschäftigt er sich leidenschaftlich mit Arithmetik und die Zahlen werden seine Besessenheit, die ihn überall begleiten, selbst wenn er auch Prostituierte aufsucht. Von Humboldt und dessen Expeditionen liest er zum ersten Mal in *Göttinger Gelehrten Anzeigen*, als er dies zum Zeitvertreib liest, während der auf seine Urkunde nach seiner bestandenen Doktorprüfung wartet. Als ihm Geld fehlt, das Studieren fortzusetzen, fängt er an, vorübergehend als Landvermesser tätig zu sein. Da ihm die Arbeit keinen Spaß machte, verlässt er sie bald und widmet sich ganz der Mathematik und mit lediglich 20 Jahren beendet er sein Lebenswerk *Disquisitiones Arithmeticae*.

⁸⁰ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 28-29.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 29.

Während seiner Tätigkeit als Landvermesser lernt er seine spätere Frau Johanna kennen. Er hält schon bald um ihre Hand an, aber sie lehnt ihn ab. Darauf bricht er nach Königsberg auf, um Immanuel Kant sein Werk und seine Ideen zu präsentieren. Kant ist aufgrund dessen Alters desinteressiert und nicht in der Lage, mit ihm vernünftig zu sprechen und Gauß fährt ohne erwünschtes Ergebnis nach Hause zurück. Er hält darauf ein zweites Mal um Johannas Hand an und entscheidet sich im Falle, dass sie ihn wiederum ablehnt, das Gift Curare einzunehmen und Selbstmord zu begehen, doch diesmal kommt ihre bejahende Antwort.⁸²

Kapitel 6: Der Fluss

Das Kapitel schildert die Suche von Humboldt und Bonpland nach dem sagenumwobenen Kanal zwischen dem Orinoko und dem Amazonas. Als Ausgangspunkt ihrer Expedition dient die Stadt Caracas. Nach dem Treffen mit einem alten Mann in Calabazo, dem Selbstexperiment mit Zitteraalen und der Begegnung mit einem nackten Mädchen im Gras gelangen sie nach San Fernando. Dort kaufen sie ein Segelboot und nehmen vier Ruderer in Dienst, die sie von nun an auf der Forschungsreise begleiten sollen. Nach einiger Zeit treffen sie endlich in einer Jesuitenmission ein. Oberhalb der Mission gibt es eine als Friedhof der Eingeborenen dienende Höhle. Humboldt inspiziert sie und nimmt dabei einige Leichen für Forschungszwecke mit. Sie fahren weiter und kommen in einer Siedlung an, in der ein Curaremeister ihnen die Herstellung und Wirkung dieses starken Giftes zeigt. Kurz darauf erreichen sie das Ende des legendären Kanals und treffen die Entscheidung, umzukehren. Auf dem Weg zurück geraten sie in ein schweres Gewitter und sie verlieren dabei das Boot einschließlich der Ruderer.

Kapitel 7: Die Sterne

Gauß heiratet Johanna und nach Erfolgen in der Astronomie wird ihm vom Herzog das Angebot gemacht, Direktor einer geplanten und daher noch nicht-existierenden Sternwarte zu werden. Gauß fordert ein doppeltes Gehalt für die Position und einen Professorentitel, was den Herzog heftig erzürnt. Gauß ist in seine Forschungsarbeiten so vertieft, dass er die Realität einfach nicht wahrnimmt. Erst als er mit dem Professor Zimmermann ungeduldig wegen des Bauanfangs der Sternwarte spricht, erfährt er, dass Krieg herrscht. Danach nimmt er das Angebot an, in Göttingen als Observatoriumsleiter tätig zu sein. Dort muss er auch mit Studenten, die er allesamt dumm findet, arbeiten. In seiner Wirklichkeitsabgewandtheit verpasst er sogar die Geburt seines ersten

⁸² Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 29-30.

Kindes. Während Johanna mit dem dritten Kind schwanger ist, fährt er nach Bremen zu seinem Kollegen Bessel, der ihn ans Meer und anschließend nach Weimar führt. Als er schließlich nach Göttingen zurückkommt, liegen seine Frau und das dritte Kind im Sterben. Um die Obhut und Umsorgung seiner Kinder sicherzustellen, heiratet er wieder, diesmal Johannas bester Freundin Minna, die er eigentlich nicht ausstehen kann.⁸³

Kapitel 8: Der Berg

Humboldt und Bonpland sind in Ecuador und schreiben Abschiedsbriefe im Falle, dass sie es nicht schaffen lebend von der Besteigung des Chimborazo zurückzukehren. Angesichts des Sauerstoffmangels in der Höhe erleben beide starke Halluzinationen und sie entscheiden sich, ohne den Gipfel erreicht zu haben, die Besteigung aus diesem Grund und wegen einer unübersteigbaren Schlucht, die sie von ihrem Ziel trennt, abubrechen. Trotzdem berichtet Humboldt Europa in zwei Dutzend Briefen, als sie später zurück im Camp mit Führern zusammen sitzen, dass sie von allen Lebenden am höchsten gelangt sind.

Kapitel 9: Der Garten

Trotz der starken Abneigung gegen Minna heiratet Gauß sie, verbringt daher jedoch nur ungern Zeit zu Hause. Um ihr aus dem Weg zu gehen, nimmt er seine Arbeit als Landvermesser wieder auf. Dabei hilft ihm sein Sohn Eugen, den er für unbegabt und dumm hält. Eines Nachts kommt Gauß zum Grafen Hinrich von der Ohe zur Ohe, von dem er einige Bäume und einen Schuppen abkaufen soll. Er lässt ihn in "ein[em] fürchterliche[n] Loch" (VdW, 183) übernachten. Am nächsten Morgen findet er den Grafen im Garten sitzen und nach einem langen Gespräch stellt es sich auch heraus, dass der Graf Bescheid weiß, dass Gauß der Autor von *Disquisitiones Arithmeticae* ist und ihm werden die Bäume und der Schuppen von Grafen später geschenkt. Bei seinen weiteren Landvermessungen hilft ihm sein Sohn Eugen, der aus der zweiten Ehe des Wissenschaftlers stammt.⁸⁴

Kapitel 10: Die Hauptstadt

Humboldt und Bonpland kommen nach einer Schifffahrt im neuspanischen Acapulco (heute Mexiko) an. Auf sie wartet bereits der erste Journalist namens Gomez, der ihre Reise zu

⁸³ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 32-33.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 34-35.

dokumentieren will. Auf die Bitte des Besitzers hin steigt Humboldt in die Silbermine von Taxco ab und prüft ausführlich Arbeiter, um herauszufinden, wo und wie sie Silberklumpen verstecken. Darauf spricht ein nordamerikanischer Journalist namens Wilson Humboldt und Bonpland an. Weiter kommen sie in die Hauptstadt Neuspaniens (heute Mexico City), wo sie von einer Delegation des Vizekönigs erwartet werden. In den Ruinen der aztekischen Stadt Teotihuacan entdeckt Humboldt, dass die ganze Stadt als eine Art Kalender diene. Später ermöglicht ihm die Besteigung des Vulkans Jorullos, die Theorie des Neptunismus zu widerlegen.

Die Rückkehr der beiden Naturwissenschaftler nach Europa führt zunächst von Vera Cruz aus nach Havanna und dann weiter nach Philadelphia, wo sie vom damaligen amerikanischen Präsidenten Thomas Jefferson zum Galadiner eingeladen werden. Dabei fragt ihn Jefferson nach seinen Forschungsergebnissen und Humboldt berichtet ihm ausführlich. Nunmehr plant er in Paris zu leben.

Kapitel 11: Der Sohn

Dieses Kapitel bildet die Erzählbrücke mit dem Kapitel, der den Romanbeginn darstellt. So wird die Handlung in die Gegenwart zurückgebracht und schildert die Begebenheiten am Frühstückstisch des Folgetages in Berlin. Dabei sind Humboldt und Gauß, sowie dessen Sohn, Eugen. Sie unterhalten sich über ihre Facherkenntnisse, verschiedene wissenschaftliche Ideen und Humboldts Zeit nach der Rückkehr in Paris. Nach nicht so leichten Jahren in der französischen Hauptstadt lebt Humboldt nun in Berlin, wo der preußische König Friedrich Wilhelm viel mehr Verständnis als zuvor Napoleon zeigt. Nach abermaligen Beleidigungen seines Vaters stürmt Eugen aus dem Haus, während der Gastgeber dem immer mürrischen Gauß erzählt, dass sich sein Expeditionsgefährte Bonpland in Paraguay unter Hausarrest befinde.

Kapitel 12: Der Vater

Verdrossen, wütend und traurig schlendert Eugen durch Berlin. Durch Zufall lernt er zwei Studenten kennen, die ihn auf eine geheime politische Veranstaltung mitnehmen. Auf dieser verbotenen, politisch motivierten Studentenversammlung erkennt er im Redner den Mann wieder, der ihm und seinem Vater am vergangenen Tag beim Passieren der preußischen Grenze half. Das Treffen wird von der Gendarmerie gestürmt und er wird mitsamt allen anderen Beteiligten verhaftet.⁸⁵

⁸⁵ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 36.

Kapitel 13: Der Äther

Auf dem Wissenschaftlerkongress wird von Humboldt ein Vortrag über den wahrscheinlich überall anwesenden Äther und den Aufbau des Weltalls und des Planeten Erde gehalten. Währenddessen bereiten viele Menschen, darunter auch berühmte Wissenschaftler, dem misanthropischen Gauß nur ein unangenehmes Gefühl und Missstimmung. Die einzigen Personen, die sein Interesse wecken, sind der junge Experimentphysiker Weber und seine anziehende Gattin. Trotz der Einladung beim König verlässt er den Kongress vorzeitig und kehrt in die Unterkunft zurück. Als Humboldt zwei Stunden später auch eintrifft, entfacht sich ein Disput über wahre Wissenschaft zwischen den beiden. Die Diskussion unterbricht die Nachricht von Eugens Verhaftung. Gauß ist zu faul und desinteressiert zu dieser späten Stunde, irgend etwas zu unternehmen, um eine Befreiung seines Sohnes zu versuchen. Jedoch gelingt es Humboldt, ihn dazu zu überreden.

Kapitel 14: Die Geister

Humboldt und Gauß brechen auf, um den Gendarmeriekommandanten Vogt ausfindig zu machen, da er bezüglich der Inhaftierung von Gauß' Sohn helfen kann. Von dessen Gattin erfahren sie, dass er auf einer spiritualistischen Sitzung ist, an der sie sogleich selbst auch teilnehmen. Humboldt führt ein kurzes Gespräch mit Vogt über Freilassung Eugens. Um sich bei ihm zu danken, bietet er dem Gendarmeriekommandanten Gegengefallen an, der ihn auch verlangt. Die offene Bestechlichkeit verärgert Gauß und er reagiert unduldsam. Somit endet Humboldts Versuch, Eugen zu befreien, mit einem Misserfolg, was Gauß nicht besonders schwermütig macht. Ohne die Befreiung erreicht zu haben, gehen sie nach Hause und unterwegs unterhalten sie sich über ihre Zukunft. Humboldt hat eine Forschungsreise nach Russland vor und Gauß plant nunmehr, sich verstärkt der Physik zu widmen.

Kapitel 15: Die Steppe

Humboldts Schwägerin stirbt und nach ihrem Tod führt er ein Gespräch mit seinem Bruder Wilhelm über ihre eigene Kindheit und verpasste Träume. Bevor er sich auf den Weg nach Russland begibt, besucht Humboldt König Friedrich Wilhelm, der ihn davor warnt, sich nicht in dortige politische Angelegenheiten einzumischen, da der russische Zar die Forschungsreise finanziell unterstützt. Die Expedition verläuft deswegen nicht so, wie es Humboldt sich zunächst wünscht. Die ihm ohne seine Zustimmung mitgegebene Begleitung in Form der zwei jungen Forscher Ehrenberg und Rose samt militärischer Eskorte so wie limitierte Freiheiten stören ihn,

sich seiner Forschung zu widmen. Gauß misst unterdessen in Göttingen mit Weber den Magnetismus, während Humboldt ihn mit dem früher verabredeten Schicken der Messungsergebnissen in Asien unterstützen kann. Im regen Briefwechsel tauschen sie aber ständig ihre Gedanken miteinander aus. Zu der Zeit nehmen das Altern und der unausweierliche Tod immer mehr Platz in Gauß' Gedankenwelt ein. Auf dem Kaspischen Meer gelangt die Expedition in einen dichten Nebel, der den Unterschied zwischen Himmel und Wasser so stark verwischte, sodass das Schiff, auf dem sich Humboldt mitsamt allen Begleitern seiner Forschungsreise befand, vom Kurs abgekommen war. Nur mithilfe von seinem navigatorischen Können werden sie zu guter Letzt gerettet.

Kapitel 16: Der Baum

Das letzte Kapitel schildert das weitere Schicksal Eugens. Dank Humboldts großer Reputation wird er statt ins Gefängnis lediglich in die Verbannung über den Ozean geschickt. Vor seinem Exil kommt es zur letzten Begegnung des Vaters und Sohns. Über London und dann Teneriffa, wo sie eine Pause einlegen, da sie weitab vom Kurs sind und Brennstoff aufladen müssen, gelangen sie eines Abends schließlich an ihr Ziel – Amerika. Unterwegs stellt sich heraus, dass Eugen nicht so unbegabt und unintelligent ist, wie sein Vater ihn stets einschätzte. Auf dem Schiff lernt er einen Iren kennen, mit dem er gemeinsam den Plan ersinnt ein Geschäft zu eröffnen. Außerdem heiratet er die Schwester des besagten Iren, die eine gute Köchin ist.⁸⁶

3.3.1 Fazit

Das Kapitel 1 leitet die Haupthandlung ein, die als Rahmen der Geschichte dient und schildert dabei Gauß' Reise zum Deutschen Naturforscherkongress in Berlin auf Humboldts Einladung hin. Es fungiert als Einstieg für die in weiterer Folge der abwechselnden, getrennten und in sich verschlossenen Erzählungen, die in den kommenden Erzähleinheiten folgen.

Die Kapitel 2 bis 10 bringen die alternierenden und getrennten Geschichten über Kindheit, Arbeit und Privatleben der beiden Forscher dem Leser näher.

Die Kapitel 11 bis 15 schildern die Geschehnisse im Jahre 1828 in Berlin während des Naturforscherkongresses und schließt damit an die im ersten Kapitel angefangenen Rahmenhandlung an.

⁸⁶ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 26-39.

Das sechzehnte und somit letzte Kapitel sticht inhaltgemäß durchaus hervor, da es sich komplett Eugen widmet und sein Leben nach der Freilassung aus dem Gefängnis sowie seine Überseefahrt ins Exil nach Amerika beschreibt.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Gauß ⁸⁷	H	G	H	G	H	G	H	G	H	G	E	G	G	G	E
Humboldt										H		H	H	H	
Eugen										E					

3.4 Historischer Hintergrund

Der Handlung von Kehlmanns Romans dient die Weimarer Klassik und die letzten Jahre der Aufklärung als kulturhistorische Kulisse. Die Periode überschneidet sich mit zwei äußerst bedeutsamen Ereignissen: der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten (1776) und der Französischen Revolution (1789), während Anfang des 19. Jahrhunderts die napoleonischen Kriege und die anschließende Restauration bezeichnen. Das Denkmuster konsolidieren Leitbegriffe der Humanität, Harmonie, Perfektion und Vernunft, die als Vorbilder im Denken und Handeln fungieren. Diese Zeit kritisiert stark das damalige Gesellschaftssystem und den vorherrschenden großen Einfluss der Kirche. *Die Vermessung der Welt* Kehlmanns schildert die historischen Lebensläufe seiner Hauptfiguren, konstruiert sie jedoch in künstlerischer Affinität des Schriftstellers nach und lässt sich als literarisches Spiel zwischen Fiktion und Realität betrachten.⁸⁸

3.5 Daniel Kehlmann und der historische Roman

Die unverhoffte Popularität von *Die Vermessung der Welt* brachte Daniel Kehlmann den großen literarischen Weltruhm. Der Roman eröffnet die Handlung mit dem Treffen seiner beiden Hauptcharaktere, Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt. Den begonnenen Handlungsstrang verändert er doch gleich nach dem ersten Kapitel, um sich den historischen

⁸⁷ In der Tabelle werden weiter nur Initialen der erwähnten Person eingetragen.

⁸⁸ Vgl. Tanja, Schönborn: *Die Vermessung der Welt von Daniel Kehlmann*. In: La clé des langues (28. Oktober 2015), online unter: <<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/litterature-contemporaine/die-vermessung-der-welt-von-daniel-kehlmann>> (17. November 2018).

Lebensstationen der beiden Forscher zu widmen. Die Biographien der beiden Wissenschaftler lassen sich jedoch lediglich an zwei Punkten zusammenführen, die den wahren historischen Fakten entsprechen, und zwar das ständige Lesen Gauß' über Humboldts Reisen in Lateinamerika und ihre spätere Begegnung in Berlin. Für den Autor sind exakte Tatsachen von weniger Bedeutung. Es kommt ihm auf fiktive Anekdoten an, durch die er versucht, die historische Realität zu imitieren. Kehlmanns dichterische Freiheit, die er sich während des Erzählens gewährt, wird von erheblichen Anachronismen gekennzeichnet. Durch solche Beschreibung der Charaktere differieren bisweilen seine Protagonisten von ihren historischen Persönlichkeiten mitunter stark. An einigen Stellen widersprechen sie ihnen sogar komplett. Der Handlungsstrang kehrt ein paar Kapitel vor dem Ende zum Naturforscherkongress im ersten Kapitel zurück, auf dem sich die Wissenschaftler treffen, doch endet er nicht mit dem Tod der Hauptcharaktere, sondern setzt er den Fokus auf Eugen, Gauß' Sohn, der aus politischen Gründen nach Amerika ausreisen muss.⁸⁹

In *Die Vermessung der Welt* wird Kehlmanns Interesse an den Naturwissenschaften offensichtlich, das sich in seinen vorhergehenden Büchern auch erkennen lässt. Doch ist es nicht selten, dass die Geschehnisse in dem Roman und seinen vorhergehenden Werken die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Möglichkeit und Traum erreichen und zuweilen überschreiten. Dementsprechend ist es nicht immer einfach festzustellen, wann diese Grenze überschritten wird.⁹⁰ Genau solche literarische Herangehensweise zur Wirklichkeit charakterisiert den magischen Realismus, den Kehlmann, was er selbst häufig betont, bei lateinamerikanischen Schriftstellern wie Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar und Carlos Fuentes zu schätzen lernte und auch in seinen Romanen Anwendung findet.⁹¹

Kehlmann nähert sich der Realität mit der satirischen und ironischen Erzählweise an und von Anfang an spielt er mit der Arroganz und Ignoranz seiner Hauptfiguren, doch ohne Willen, sie zu beurteilen. Seine Protagonisten sind hoch intelligente Exzentriker, wiewohl keine Außenseiter. Damit zeigt er auf, inwieweit Hochbegabung lebensstörend und zur emotionalen Isolation führend sein kann. Mit ihrer Umgebung können sie sich noch nicht wirkungsvoll auseinandersetzen. Das

⁸⁹ Vgl. *Die Vermessung der Welt*, unter online: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/epoche/historische-personen-versus-romanfiguren>> (15. Oktober 2018).

⁹⁰ Vgl. Gunther, Nickel: *Von »Beerholms Vorstellung« zur »Vermessung der Welt«*. *Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008, S. 151.

⁹¹ Vgl. Daniel, Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007. S. 14.

Altern und Bewusstsein der Vergänglichkeit, die Kehlmann seinen Hauptcharakteren hinzufügt, untermauern lediglich ihre Einsamkeit.⁹²

Der Kehlmann'sche Stil in *Die Vermessung der Welt* kennzeichnet die gelungene Verbindung von einem naturwissenschaftlichen, mathematischen Interesse mit einem rein literarischen Erzählstil. Er "ist im besten Sinne ein Schriftsteller der Dritten Kultur"⁹³.

3.5.1 Methoden der Distanzierung

Im Roman ist ein weltanschauliches Konzept sowohl bei den Figuren als auch Geschehnissen präsent, beinhaltet dabei jedoch stets eine offensichtlich komische Sicht. Dies lässt sich durch Verwendung der witzenthaltenden Grundstimmung, des ironischen Tons und der durch den ganzen Roman vorhandenen indirekten Rede eindeutig wahrnehmen.

Theoretisch betrachtet sind verbale Ironie oder Wortironie die häufigsten Erscheinungsformen der Ironie. Ihre Funktion ist entweder die gegensätzliche Bedeutung von dem, was die gesprochenen sowie geschriebenen Worte schildern, auszudrücken, oder etwas ganz anderes. Sie ist immer von einem Sprechenden zielstrebig beabsichtigt und dadurch begrenzt sie sich streng und eindeutig von der Lüge, die auch mit der Wahrheit spielt, aber will weder erkannt noch entdeckt werden.⁹⁴ Im Vergleich zur verbalen Ironie, die ihre eigenen Charakteristiken hat, wird jene in der Literatur oder Fiktionsironie von einem konstanten und unveränderten Stil gekennzeichnet. Er bringt einheitlich ironische Qualität ins literarische Werk hinein und kann nicht aus einzelnen Ausdrücken gefasst werden.⁹⁵

Die Vermessung der Welt scheint sich sowohl verbaler als auch der literarischen Ironie zu bedienen. Einerseits verweist die im Roman ununterbrochene Grundhaltung auf einen Ton auf, der alle Handlungselemente keineswegs ernst nimmt. Andererseits erscheinen unmissverständlich ironische Situationen, die den Leser zum Lachen bringen: "Der Kerl sei von Sinnen, sagte Gauß, öffnete das Fenster und warf das Buch hinaus" (VdW, 9), "Nach einem halben Jahr in

⁹² Vgl. Ijoma, Mangold: *Laudatio zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 95-112.

⁹³ Ebd., S. 100.

⁹⁴ Vgl. Uwe, Japp: *Die Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1983, S. 38.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 42-43.

Neuandalusien hatte Humboldt alles untersucht, was nicht Füße und Angst genug hatte, ihm davonzulaufen“ (VdW, 69).

Die klare Satire liest man ebenso von Anfang an heraus und spiegelt sich am eindeutigsten in jenen Szenen wider, die sich mit der Weimarer Klassik, der Aufklärung und dem Deutschsein auseinander setzen.⁹⁶ Die Werte der Weimarer Klassik – Harmonie zwischen Leben und Ideal, Humanität, Toleranz – werden durch die Figur von Humboldt repräsentiert, wenn auch er absolut als ihr anfechtbares Vorbild vorkommt. Die Größe und Komik zugleich seien der Ansicht Kehlmanns Grundelemente der Epoche, die er in seinem Roman auch illustriert. Das Komische im Roman dürfte jedoch nicht nur darauf hin analysiert werden, dass seine einzige Funktion ist, den Leser zu unterhalten. CATANI sagt, dass das Lachen im Roman “kritische Momente offen[legt], die das enorme Deutungspotential des Textes erst begründen“.⁹⁷ Unverhofftes Verhalten der Protagonisten, vor allem bei Gauß, löst des Öfteren Momente der Komik aus. Die schnellen und undurchsichtigen Reaktionen des Mathematikers hinterlassen den komischen Eindruck und hinterlassen den Leser oft ohne Verständnis dafür.

Diskrepanzen und Kontraste sind Grundelemente, aus denen die Ironie in Kehlmanns Roman ihre Kraft generiert. Humboldts Persönlichkeit wird immer wieder durch Unterschiede zwischen Ambition und Realität dargestellt. Selbst übernatürliche Ereignisse legt er mit rationalem Niveau dar und integriert in das allgemein bekannte Weltbild.⁹⁸ Der zweite Charakter, Mathematiker Gauß fungiert als Kontrastfigur. Bei den “zwei[en] unbestrittenen Geistesgrößen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts” erkennt man ähnliche wissenschaftliche Interessen – unter anderem am Erdmagnetismus –, obwohl ihre Charaktere und Herangehensweisen ganz unterschiedlich sind.

Kehlmann zielt jedoch nicht darauf ab, die beiden großen Naturforscher und leidenschaftlichen Naturmesser parodistisch zu schildern. Diese Darstellungsform wäre nur dann möglich, wenn die dargestellten Persönlichkeiten dem Lesepublikum bereits bekannt wären und man über sie deutlich mehr wüsste, wie etwa über weltbekannte Sänger, Schauspieler, Fußballspieler oder Politiker.

⁹⁶ Vgl. Stephanie, Catani: *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 203.

⁹⁷ Ebd., S. 199.

⁹⁸ Vgl. Heinz-Peter, Preußner: *Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman Die Vermessung der Welt einen Bestseller werden ließ*. In: Cambi, Fabrizio (Hg.): *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S.122.

Anderenfalls könnte so eine literarische Absicht mit großer Wahrscheinlichkeit beim Publikum scheitern. Die spärlichen biographischen Kenntnisse des durchschnittlichen Lesers ermöglichen daher keine gute oder gar keine Parodie. Beim Lesen von *Die Vermessung der Welt* sollte ständig der gewisse Argwohn vorhanden sein, da Kehlmann die ganze Zeit mit realen historischen Tatsachen und seiner dichterischen Freiheit spielt und diese ineinander verflechtet. An einer Stelle im Roman protestiert der Autor selbst gegen solche Erfindungen und verwendet Gauß als miterzählerisches Instrument seiner eigenen Meinung:

“Sogar ein Verstand wie der seine, sagte Gauß, hätte in frühen Menschheitsaltern oder an den Ufern des Orinoko nichts zu sein vermocht, wohingegen jeder Dummkopf in zweihundert Jahren sich über ihn lustig machen und absurden Unsinn über seine Person erfinden könne.” (VdW, 9)

Trotz der Tatsache, dass Kehlmann dadurch seine literarische Autorität selbstironisch zerrüttet und subvertiert, verliert er durch diese bewusste Handlung doch nie den Respekt vor seinen Romanhelden und den historischen, wissenschaftlichen Größen Gauß und Humboldt.

Durch die komisch-ironische Darstellung seiner Charaktere bietet der Roman einen wichtigen Aspekt, der der objektiven Analyse dienen kann oder zumindest das Lesepublikum nicht gelegentlich in geistige Tiefe versinken lässt. Das dafür benutzte Instrument ist die Sprache selbst, die je nach Verwendungszweck spezifische Charakteristika aufweist. Literatursprache als höchste Sprachform ist dadurch charakterisiert, dass man ihr “bei einer kulturellen Tätigkeit im weitesten Sinne dieses Wortes, einschließlich also der Wissenschaft, Kunst, Literatur, Bildung, des gesellschaftlichen Wirkens bedient”.⁹⁹ Demnach unterscheidet sie sich vom Gewohnten, obwohl auch Elemente des Dialekts oder der Umgangssprache aus stilistischen Gründen bewusst eingebaut werden können.¹⁰⁰

Die Hauptmerkmale der Literatursprache, in der Daniel Kehlmann *Die Vermessung der Welt* verfasste, werden einerseits vom normalen Präteritum, das die am häufigsten genutzte Zeitform beim Erzählen überhaupt ist und andererseits von Aussagen im Konjunktiv Präsens bestimmt. Durch die durchgehende Verwendung des Konjunktivs hinterlässt das Erzählte einen schwebenden Eindruck, was den Leser mal näher mal ferner von den Geschehnissen im Roman hält. Die

⁹⁹ Mira, Guchmann: *Literatursprache und Kultur*. Mannheim: Duden Verlags 1984, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 7.

indirekte Rede führt das Gefühl des Vergangenen herbei, wodurch sich der Leser distanzierter und abgegrenzter von den Romanhelden fühlt.

Kehlmann verschafft durch den Konjunktiv, wie er selbst in *Diese sehr ernsten Scherze* sagt, “Pseudosachlichkeit des Tones”¹⁰¹, worin eine der Quellen der Ironie liegt. In dieser Poetikvorlesung sowie vielen anderen Interviews betont er, dass er wie ein verrückter Historiker schreiben wollte.¹⁰² So Kehlmann, “es sollte klingen, als wäre ein seriöser Historiker plötzlich wahnsinnig geworden.”¹⁰³ Wenn auch der Roman in seiner Form insbesondere einem historischen Roman ähnelt, unterscheidet er sich davon in wesentlichen Zügen. In *Die Vermessung der Welt*

“fehlen Mottos, bis auf das Umschlagbild gibt es keine Abbildung und es findet sich keine einzige Fußnote geschweige denn ein Literatur- oder Quellenverzeichnis. Der Text ist weder mit einem Vor- noch mit einem Nachwort versehen und das Inhaltsverzeichnis gibt sich [...] schlicht und nicht bemüht, sich dem Sprachduktus der erzählten historischen Zeit anzupassen.”¹⁰⁴

Der Romanautor führt zunächst die bereits bekannten historischen Figuren ein, aber dann distanziert er sich schnell von ihnen und den Begebenheiten in ihrem Leben. Im Vergleich zur Besonderheit der trivialen historischen Romane findet man auch in dem Kehlmann'schen Werk keine erdachten Gespräche.

“Mehr noch als mit d[e]m raffiniert komplizierten Aufbau glänzt Kehlmanns Roman durch die konsequente Abschaffung der direkten Dialoge. Dadurch gibt es nie das übliche langwierige Pingpong historischer Romane, nirgends die erfundenen Reden in altertümelnder Sprache. Kehlmann bringt alle Gespräche in der indirekten Rede, im schlanken Konjunktiv I, der es ihm erlaubt, auch vermutlich umständliches Gerede in blitzschnelle Passagen zu verwandeln.”¹⁰⁵

Kehlmann sagt, dass es nicht mehr nachprüfbar sei, wie man vor zwei Jahrhunderten gesprochen hätte. Dann führt er noch an, dass sämtliche Zeugnisse bereits stilisiert wären und als solche hätten ihm diese die Einfühlung in die Protagonisten seines Romans auch äußerst erschwert. Aus dem

¹⁰¹ Daniel, Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S.41.

¹⁰² Ebd., S. 41.

¹⁰³ Ebd., S. 41.

¹⁰⁴ Beatrix van Dam: *Geschichte erzählen. Repräsentation der Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH 2016, S. 124.

¹⁰⁵ Franz Haas: *Alt, berühmt, ein wenig sonderbar. Daniel Kehlmanns schillernder Roman um zwei historische Geistesgrößen*. In: Der Standard (24. September 2005), online unter: <<https://derstandard.at/2184693/Alt-beruehmt-ein-wenig-sonderbar>> (05. November 2018).

Grund distanziert er sich von den wahren Geschehnissen durch die Verwendung des Konjunktivs und der indirekten Rede.¹⁰⁶

3.6 Grundstruktur des Textes¹⁰⁷

Der Roman *Die Vermessung der Welt* besteht aus 16 unterschiedlich langen Kapiteln. Das längste ist Kapitel 6 (Der Fluss, 42 Seiten) und das kürzeste Kapitel 16 (Der Baum, 8 Seiten). Jede dieser Struktureinheiten ist mit einer kurzen Überschrift versehen. Alle Überschriften sind Appellativa im Singular mit einem bestimmten Artikel und dementsprechend erinnern sie an einen Sachbuch- oder Lexikoneintrag.

Das chronologische Erzählen fängt mit dem Eingangskapitel an, wird abrupt unterbrochen und dann findet sich bei den letzten Kapitel 11 bis 16 wieder auf. Kehlmann eröffnet die Handlung mit der für Gauß mühevollen Reise von Göttingen, wo er lebt, nach Berlin zum Deutschen Naturforscherkongress in Berlin 1828 und schließt mit dem Treffen von Gauß und Humboldt. Gauß kommt nach Berlin in Begleitung seines Sohns Eugen. Beide Naturforscher sind, zu dem Zeitpunkt, zu dem sie sich zum ersten Mal persönlich treffen, bereits in reifem Alter. Der historische Gauß ist 51 und Humboldt 59 Jahre alt. Kapitel 11 stellt die Rückkehr der seit langem beim Autorerzählen unterbrochenen Chronologie dar und das Kapitel wird einer Unterhaltung zwischen Humboldt, Gauß und Eugen während eines Essens in Humboldts Haus gewidmet. Die interstitiellen Kapitel (von 2 bis 10), die von Umfang her mehr als die Hälfte des Romans konstituieren, beinhalten eine lange Reihe der Retrospektiven. Durch alternierende Rückblendungen werden die Biografien von Humboldt und Gauß in zwei voneinander getrennten Handlungssträngen erzählt. Kehlmann verwendet dabei die gleiche Erzählmethode. Er beginnt mit ihren jüngsten Jahren, dann schildert er ihre Ausbildung, die Karriere bis zur akademischen Anerkennung der beiden Genies. Eine parallele Struktur bemerkt man bei Kehlmanns Erzählen, die nicht ganz konsequent durchgeführt werden kann, daran, dass die Lebensgeschichten der Protagonisten in einigen Teilen äußerst unterschiedlich verlaufen. Bei Gauß ist der dominante Bereich das Familienleben: Heirat mit seiner ersten Frau, Johanna und nach ihrem Tod mit der zweiten, Minna, Johannas Freundin, Kinder, sein Verhältnis zu ihnen, besonders zum Sohn Eugen,

¹⁰⁶ Daniel, Kehlmann, Michael Lenz: »Die Fremdheit ist ungeheuer.« *Daniel Kehlmann und Michael Lenz im Gespräch über historische Stoffe in der Gegenwartsliteratur*. In: Neue Rundschau 1/2007, S. 41.

¹⁰⁷ Die Seitenzahlen und alle übrigen formalen Eigenschaften des Romans beziehen sich auf die Ausgabe: Daniel, Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*. 46. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2005.

emotionale Relation zur Mutter. Dieses Feld im Leben des historischen Humboldts ist fast unerfüllt und spielt keine Rolle. Deswegen ist der Akzent bei Humboldt auf seine Reisen und Entdeckungen gesetzt. Episodisch erzählt wird das Lesepublikum über die wichtigsten Lebensbegebenheiten beider Naturwissenschaftler informiert. Jedes einzelne Kapitel fungiert wie eine kurze abgeschlossene und eigenständige Geschichte und handelt eben davon, was seine Überschrift kurz und bündig impliziert. Diese Episoden sind unterschiedlichen Umfangs und das gilt auch auf die Zeitsprünge zwischen zwei geschilderten Ereignissen bezüglich einer Figur. Kapitel 5 handelt z.B. von Gauß' Studienzeit, seiner Doktoratsprüfung und seinem Lebenswerk *Disquisitiones Arithmeticae*. Da spricht man von einer Zeitspanne, die sechs Jahre dauert. Andererseits liegen zwei Jahre zwischen den Geschehnissen in den auf Humboldts Leben beziehenden Kapitel 6 und 8, bzw. zwischen der Suche nach dem legendenumwobenen Kanal, der den Orinoko und den Amazonas verbindet und der Besteigung des Chimborazo.

Das erste und das elfte Kapitel gestalten einen Erzählrahmen um diese episodischen alternierenden Binnenkapitel, die "etwa zwei Drittel des Romans [ausmachen]"¹⁰⁸.

Die abwechselnden Binnenkapitelüberschriften sind größtenteils Begriffe, die verschiedene Erscheinungen in der Natur oder Naturwissenschaft kennzeichnen: das Meer, die Höhle, die Zahlen, der Fluss, die Sterne, der Berg, der Garten. Demgegenüber stehen die letzten Kapitel ohne klare semantische Strukturierung: der Sohn, der Vater, der Äther, die Geister, die Steppe, der Baum. Obwohl das erste Kapitel, was den Romanaufbau betrifft, von ihnen physisch getrennt ist, korrespondiert es in Gänze mit ihnen und bildet eine semantische Einheit.

Im elften Kapitel kehrt der Autor zum Eingangsthema bzw. dem Treffen von Gauß und Humboldt in Berlin zurück. Von da an werden ihre Lebensgeschichten gemeinsam erzählt und bis zum Ende des Romans bleiben sie durch den regen Briefwechsel im nahen Verhältnis. Die einzigen zwei Kapitel, die aus dem Erzählschema komplett herausstechen, sind die Kapitel 12 "der Vater" und 16 "der Baum". In ihnen schenkt Kehlmann die Aufmerksamkeit auf Gauß' Sohn Eugen.

¹⁰⁸ Arnd, Nadolny: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 41.

3.7 Sprache und Stil

Was die Sprachverwendung betrifft, nimmt man in Kehlmanns Roman folgende stilistische Besonderheiten wahr: Aussagen der Romanfiguren in der indirekten Rede, das epische Präteritum, simple Sätze, Ironie und Komik, die der Autor durch viele und verschiedene Motive und Symbole schafft.

Wenn er sich für Dialoge entscheidet und die dabei allerdings in der direkten Rede darstellt, bemerkt man die bewusste Abwesenheit von Anführungszeichen. Das illustrieren die kommenden Beispiele: Wer sonst, sagte der Diener. (VdW, 95) / In Ordnung, sagte Humboldt. (VdW, 106) / Richtig, antwortete Humboldt [...]. (VdW, 119) / Vielleicht doch, sagte Bonpland. (VdW, 119) / Von Seekühen, wiederholte der Mann (VdW, 121). Herauszuheben ist auch Kehlmanns Spiel mit ständig abwechselndem Gebrauch von direkter und indirekter Rede im Konjunktiv ohne klare Differenzierung. Dadurch vermittelt der Autor den Eindruck, dass der Erzähler direkt an der Handlung beteiligt.

Ein weiteres Kennzeichen von Kehlmanns Sprache ist die konsequente Verwendung des epischen Präteritums, das die ganze Handlung mit der Fiktion färbt:

“In der Stadt San Fernando verkauften sie ihre Maultiere und erstanden ein breites Segelboot mit einem Holzverschlag, Lebensmittel für einen Monat und zuverlässige Gewehre. Humboldt erkundigte sich nach Leuten, die Erfahrung mit dem Fluss hatten. Man wies ihm zu vier vor einer Schenke zitternden Männern. Einer trug einen Zylinder, einem klemmte ein Schilfrohr im Mundwinkel, einer war behängt mit Unmengen von Messingschmuck, der vierte war bleich und arrogant und sprach kein einziges Wort” (VdW, 105)

Herauszuheben ist auch die Sonderstimmung im Roman, die häufig durch viele komisch-ironische Elemente erzeugt wird und den Leser zum Schmunzeln bringt. Eins von zahlreichen Beispielen ist jenes, als sich Humboldts Mutter nach dem Tod seines Gatten bei Goethe erkundigt, wie sie ihre Söhne schulen sollte:

“Ein Brüderpaar, antwortete dieser, in welchem sich so recht die Vielfalt menschlicher Bestrebungen ausdrückte, 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. Nicht die Mutter, nicht ihr Majordomus Kunth, ein magerer Herr mit großen Ohren.” (VdW, 19)

Kehlmanns Figur von Humboldt fungiert als wahrer Vertreter der Weimarer Klassik. Selbst der Autor betont dies und sagt, dass sein Roman eine kritische Diskussion mit der Weimarer Klassik repräsentiere: “Anders als Gauß, dem unverkennbar die Sympathie des Autors gilt, steht Humboldt als ein Genie aus Bildung, Haltung und Selbstdisziplin für die Weimarer Klassik und der Autor belädt sie, in ideologiekritischer Absicht, mit der ganzen Last der späteren Geschichte.”¹⁰⁹

Den Beginn der Weimarer Klassik kennzeichnet etwa die Italienreise von Goethe 1786 und dauert bis zum Schillers Tod 1805; einigen Literaturwissenschaftlern nach reichte diese Zeit sogar bis zu Goethes Tod 1832.¹¹⁰ Ihr Vorbild war das antike Griechentum, das die Harmonie, Humanität und Perfektion in allen Sachen anstrebte und die künstlerische Dichtung des Schönen und des Guten als höchstes Ideal hatte. Um dies zu erreichen, sollten sämtliche Kräfte und Fähigkeiten des Menschen ausgebildet werden. Unter dieser Harmonie versteht man, dass “Gefühl und Verstand, künstlerisches Empfinden und wissenschaftliches Denken, theoretisches Erfassen und praktische Umsetzung”¹¹¹ in einem funktionalen Einklang existieren. Das Erstreben von Harmonie und Totalität verkörpert sich am besten in der Figur von Alexander von Humboldt und zwar nicht nur in *Die Vermessung der Welt*, sondern auch in der Realität. Jedoch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen dem fiktiven und historischen Alexander von Humboldt. Bei Kehlmanns findet man lediglich eine Stelle, an der Humboldt als jemand dargestellt wird, der seinen Ruf vor Toleranz bevorzugt.

Die Thematisierung von der Vergänglichkeit des Lebens sowie des Alterns und des Todes erscheinen als wichtigste Motive des Romans. Um diese Vergänglichkeit plastisch zu illustrieren, kontrastiert der Autor sie mit dem Drachenbaum, den Humboldt an einem Nachmittag bei der Besteigung des Vulkans auf Teneriffa bemerkt. Er schildert ihn “riesenhaft und wohl Jahrtausende alt” (VdW, 47) und fügt noch hinzu: “Er war hier gewesen noch vor den Spaniern und vor den altern Völkern. Er war dagewesen vor Christus und Buddha, Platon und Tamerlan.” (VdW, 47)

¹⁰⁹ Ulrich, Fröschle: »Wurst und Sterne«. *Das Altern der Hochbegabten in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 190.

¹¹⁰ *Goethes Zeit: Weimarer Klassik als Epoche*, (31. März 2015) online unter: <<https://www.br.de/telekolleg/faecher/deutsch/literatur/goethe-weimarer-klassik-100.html>> (13. November 2018).

¹¹¹ Horst, Römer: *Deutsche Literaturgeschichte*. Norderstedt: Book on Demand 2012, S. 20.

Der Baum versinnbildlicht die Ewigkeit, die Zeit ohne Anfang und Ende im Vergleich zum zeitlich begrenzten Leben anderer Lebewesen. Und sagt er auch: “Alles starb, alle Menschen, alle Tiere, immerzu. Nur einer nicht.” (S. 47)

Die Protagonisten befassen sich immer wieder mit Älterwerden und Tod, “[denen] auch die beiden genialen Wissenschaftler nicht entfliehen können. Der Tod macht keinen Unterschied zwischen den Menschen.”¹¹²

Der berühmte Mathematiker nimmt die unausweichliche Tatsache bereits als Kind bei seiner Mutter wahr. Er bemerkt, dass sie älter wird:

“Ihre Haut verlor an Spannung, ihr Körper seine Form, ihre Augen hatten immer weniger Glanz, und jedes Jahr waren auf ihrem Gesicht neue Falten. Er wusste, dass es sich mit allen Menschen so verhielt, aber in ihrem Fall war es nicht zu ertragen. Sie verging vor seinen Augen, und er konnte nichts dagegen machen.” (VdW, 54)

Immer wieder setzt er sich sowohl mit der eigenen als auch mit der Vergänglichkeit anderer auseinander.

Neben dem Messen, das Gauß' Lebensbesessenheit war, denkt er ständig über Altern und Tod nach. Im Gespräch mit Gauß beschuldigt Gauß “die Naturgesetze” (VdW, 219) als “die wahren Tyrannen” (VdW, 219), denen er die ganze Verantwortung für Altern und Tod zuschreibt. Und während eines Spaziergangs bringen ihn seine Gedanken zur Erkenntnis, dass “der Tod kommen [würde] als eine Erkenntnis von Unwirklichkeit. Dann würde er begreifen, was Raum und Zeit waren, was die Natur einer Linie, was das Wesen der Zahl.” (VdW, 282)¹¹³

Humboldt bleibt überhaupt nicht geschont vor den gleichen Gedanken über Altern und stellt im Gespräch mit Humboldt nach dem gescheiterten Befreiungsversuch Eugens fest: “Es sei das Alter, [...]. Früher habe er jeden überzeugen können. Habe jede Blockade überwunden und jeden Pass bekommen, den er gewollt habe. Ihm habe niemand widerstanden.” (VdW, 260). Während einer Vorlesung an der Singakademie gibt er seine Antwort auf die Frage des Todes und sagt:

“Im Grunde nicht erst das Verlöschen und die Sekunden des Übergangs, sondern schon das lange Nachlassen davor, jene sich über Jahre dehnende Erschlaffung; die Zeit in der ein Mensch noch da ist und zugleich nicht

¹¹² Arnd, Nadolny: Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 81.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 83.

mehr und in der er, ist auch sein Größe lange dahin, noch vorgeben kann, es gäbe ihn. So umsichtig, meine Damen und Herren hat die Natur unser Sterben eingerichtet!" (S.263)

3.8 Die wichtigsten Romanfiguren

3.8.1 Die Protagonisten

Die Figuren im Kehlmanns Roman stellen eine breite Palette der unterschiedlichen Charaktere zur Verfügung, die der Autor mit virtuosem Können in den Roman einwebt. Dies gilt besonders bei der Gestaltung seiner Protagonisten, die von denkbar konträrem Lebensstil und der Arbeitsweise gekennzeichnet werden.

Beide Hauptfiguren, Gauß wie Humboldt, erscheinen paarweise wie damals Don Quijote und Sancho Pansa oder Laurel und Hardy und haben eine Nebenfigur, ihren Begleiter, durch die Charaktereigenschaften der beiden Naturforscher noch mehr herausstechen; der anständige, wissbegierige Humboldt nimmt den Bonvivant Bonpland auf seine Latinamerikareise mit und Gauß befasst sich mit dem Landvermessen, während ihm dabei sein Sohn Eugen assistiert, den er für nicht besonders intelligent und begabt hält. Beide Nebendarsteller erscheinen im Roman auch als Gegencharaktere, um die Handlungen und naturwissenschaftlichen und philosophischen Gedanken der beiden Protagonisten zu relativieren. Vor dem letzten Kapitel verabschiedet sich der Autor von den Forschern und schenkt das ganze Augenmerk auf Gauß' Sohn Eugen und schildert seine Exilreise über den Atlantik.

Die Hauptfiguren lassen sich nicht nur vermöge ihrer Forschungsmethoden klar gegenüberstellen und unterscheiden, sondern besitzen einige ostentativ verschiedene Merkmale und Interessen, die im Buch klar geschildert wurden.

In seiner Studie über Daniel Kehlmann *Das Königreich im Meer* weist Marcus GASSER auf gewisse Unterschiede zwischen seinen Protagonisten hin. Gauß zeigt "lebenslang eine starke Zuneigung"¹¹⁴ zu seiner Mutter im Vergleich zu Humboldt, der seine Mutter als Hindernis empfindet. Der erste ist ein Stubenhocker, wiewohl mit äußerst regem Geist, der andere ein besessener Heimatflüchtling. Der Mathematiker unterdrückt seine Leidenschaft gegen Frauen

¹¹⁴ Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 53.

nicht und besucht als Student regelmäßig Prostituierte in Göttingen. Humboldt hingegen erwürgt seine Sexualität und dürfte sich eher von jungen Männern angezogen fühlen. Sein Mitgefährte und Assistent Bonpland belustigt sich mit Schönheiten, die sie unterwegs treffen. Humboldt vertritt den reinen Verstand. Er ist ein absolut rationaler Mensch, für den Plätze und Dinge existieren, wenn er sie erst vermessen und physisch bestimmt hat. Bei ihm scheinen Logik und wissenschaftlicher Verstand in allen, sogar wunderlichen Sachen das einzig wahre Kriterium zur Erschließung zu sein. Der launische Mathematiker hingegen hat nichts gegen die Rätsel und Geheimnisse und hofft, dass es Plätze gebe, die auf einer Landkarte nicht stehen.¹¹⁵ „Gauß sucht einen Riß im Mauerwerk der Zeit und nach einem Zeichen Johannis aus dem Jenseits, Humboldt ein Zuhause im genauestens ausgezirkelten Horizont.“¹¹⁶

So exzentrisch Gauß auch ist, baut er ungeachtet dessen einen festen geistigen und freundschaftlichen Kontakt zu Humboldt auf. Durch den ganzen Roman bleiben sie in ihrem wissenschaftlichen Bestreben und Gedanken eng verbunden. Zwischen ihnen findet permanent eine Gedankenübertragung statt. Das nimmt jedoch nur der Leser wahr, nicht die Beteiligten im Roman.

Keiner von ihnen zeigt das Verständnis und die Zuneigung für die Kunst, was ihnen neben ihrer im fast autistischen Maß anwesenden Obsession vom Erkenntnisdrang gemeinsam ist. Ihr Charakterfehler, so Kehlmann, ist, dass die Kunst bei den beiden Genies keine Bedeutung trägt, was tatsächlich unmenschlich wirkt. Weil genau sie mehr noch als Wissenschaft jene Fähigkeit ist, die einen Menschen von anderen Lebewesen differenziert.¹¹⁷

3.8.1.1 Alexander von Humboldt

Humboldt fährt eskapistisch in unerforschte und den Europäern zu der Zeit noch unbekannte tropische Erdteile, um möglichst große räumliche Distanz zwischen sich selbst und seiner preußischen Heimat zu schaffen. Seinem älteren ambitionierten Bruder Wilhelm fühlt er sich besonders früh in der Kindheit unterlegen und dadurch erwacht in Alexander ein Ehrgeiz, besser als sein Bruder zu werden. Alexander distanziert sich von seiner verantwortungsvollen, jedoch

¹¹⁵ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 97.

¹¹⁶ Ebd., S. 97.

¹¹⁷ Daniel, Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S. 22.

gefühllosen und strengen Mutter und deren harten Erziehung, die ihn emotional atrophieren und den älteren Wilhelm zum Sadisten werden ließ, der den schwachen Alexander mutwillig auf zu dünnes Eis schickt oder ihm Gift ins Essen mischt. (VdW, 21-24)

Der vermessungsenthusiastische Humboldts macht sich auf seine Lateinamerikareise, um möglichst viele Daten der belebten und unbelebten Natur zu erheben. Um sein eigenes wissenschaftliches Bestreben zu verwirklichen, führt er allumfassend und ausführlich die Vorbereitungen für die geplante Expedition durch. Dabei bemerkt man bei Humboldt eine dualistische Forschungsmethode und eine klare Diskrepanz zwischen naturwissenschaftlicher und gefühlsmäßiger Naturerfahrung. Einerseits widmet er sich den exakten Vermessungen der physischen Phänomene und andererseits spricht er für die Idee die Natur als Einheit in ihrer Vielheit zu sehen, was konzeptualistisch der Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert entspricht.¹¹⁸ Ungeachtet dessen wirkt der wissenschaftliche Blick unvollständig, da er an der Oberfläche bleibt. Die Aufgabe der Wissenschaft ist nicht nur das Sammeln unterschiedlichster Daten, sondern sie zu sortieren, bearbeiten, analysieren und daraus Ergebnisse zu ziehen. Im Vergleich zu Humboldt, der alles Unbekannte, Unerklärte und Unheimliche verdrängt, werden diese Gegebenheiten in der modernen Wissenschaft nicht ignoriert. All die Erscheinungen, die für ihn unverständlich erscheinen, fegt er unter den Teppich und verleugnet ihre Existenz. "Wovor er sich gefürchtet hatte, hatte er gezählt, nach Klassen geordnet und in Tabellen gezwungen. Was er nicht verstanden hatte, hatte er vor sich und der Welt verschwiegen und zu »perfekter Prosa« umgeschrieben oder vergessen, was ihm misslungen war."¹¹⁹

Alexander von Humboldt wird als "wunderlichste[r] Weltreisender"¹²⁰ dargestellt, dessen Seinsverlorenheit von ihm selbst durch Wissenschaft behandelt wird.¹²¹ Sowohl in seiner ausführlichen Vermessung und Erforschung als auch in seinem Verhalten bleibt er beständig und ausdauernd. Humboldts Motivation verringert sich nicht durch sein Altern und das weist auf gewisse Unmenschlichkeit, sogar roboterhaften Automatismus in seinem Charakter hin. Wenn auch er sozialer, freundlicher und zugänglicher als der eigenbrötlerische Gauß wirkt, hat er viel

¹¹⁸ Vgl. Peter J., Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 461.

¹¹⁹ Markus, Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, S. 96-97.

¹²⁰ Ijoma, Mangold: *Laudatio zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 96-97.

¹²¹ Ebd., S. 97.

mehr Gefühle und Verständnis für Pflanzen und Tiere als für Menschen. Der Moment, in dem er erst tiefere emotionale Niedergedrücktheit zeigt, ist, als ein zufällig gefundener und ihm tagelang folgender Hund im Regenwald entläuft. Nicht nur dass er ihn Stunden nach seinem Verschwinden sucht und eine Weiterfahrt verweigert, sondern spricht er über ihn und erinnert sich an ihn darauf immer wieder. Humboldt vermeidet jede winzige Situation, in der er seine Sexualität ausleben könnte. Kehlmann legt uns so in seinem Roman nahe, dass Humboldts Disziplin, Fleiß und Expeditionsreisen die Sublimierung einer sexuellen Enthaltensamkeit heißt.¹²² Er setzt sich unaufhörlich dem Fremden aus. Die erotische Konnotation des Fremden tritt vornehmlich während der Moderne als literarischer Wahrnehmungsmuster ein. Die tropischen Gegenden werden als weiblicher Prinzip codiert und sie kommen dem Naturforscher gegenüber feindlich vor.¹²³ Da Kehlmann des Öfteren selbst darauf verweist, dass sein Roman *Die Vermessung der Welt* eine kritische Fehde mit der Goethes Klassik darstellt, bringt Friedhelm Marx in seinem Text Kehlmanns Alexander von Humboldt mit einer vorläufig literarischen Figur, die sich ebenfalls um Klassizität bemüht, in Verbindung. Dabei handelt es sich um Gustav von Eschenbach in der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann. Bevor Aschenbach nach Venedig reist, träumt er von den tropischen Gegenden, die unmissverständlich sexuelle Bedeutung trägt¹²⁴:

Er sah nämlich, als Beispiel gleichsam für alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die seine Begierde sich auf einmal vorzustellen trachtete,—sah wie mit leiblichem Auge eine ungeheure Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungesund, eine von Menschen gemiedene Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen. Die flachen Eilande, deren Boden mit Blättern, so dick wie Hände, mit riesigen Farnen, mit fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk überwuchert war, sandten haarige Palmenschäfte empor, und wunderlich ungestalte Bäume, deren Wurzeln dem Stamm entwachsen und sich durch die Luft in den Boden, ins Wasser senkten, bildeten verworrene Waldungen. Auf der stockenden, grünschattig spiegelnden Flut schwammen, wie Schüsseln groß, milchweiße Blumen; Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, standen auf hohen Beinen im Seichten und blickten unbeweglich zur Seite, während durch ausgedehnte Schilffelder ein klapperndes Wetzen und Rauschen ging, wie durch Heere von Geharnischten; dem Schauenden war es, als hauchte der laue, mephistische Odem dieser geilen und untauglichen Öde ihn an, die in einem ungeheuerlichen Zustande von Werden oder Vergehen zu schweben schien, zwischen den knotigen

¹²² Ulrich, Fröschele: »Wurst und Sterne«. *Das Altern der Hochbegabten in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 191.

¹²³ Vgl. Friedhelm, Marx: *Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*. In: Hamann, Christof (Hg.): *Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 104-105.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 106-107.

Rohrstämmen eines Bambusdickichts glaubte er einen Augenblick die phosphoreszierenden Lichter des Tigers funkeln zu sehen—und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen.¹²⁵

Humboldt und Aschenbach fahren beide in die Tropen, ohne für diese von ihrem Verlangen nach dem Unbekannten und Grausamen motivierte Herausforderung bereit zu sein. Aschenbachs Treffen mit dem Tiger erscheint auch bei Kehlmann, jedoch wird das mächtige Raubtier durch einen Jaguar ersetzt¹²⁶:

Humboldt fand lange keinen Schlaf. Die Ruderer hörten nicht auf, einander wirre Geschichten zuzuflüstern, die sich in seinem Bewußtsein festsetzten. Und jedesmal, wenn er es doch schaffte, die fliegenden Häuser, bedrohlichen Schlangenfrauen und Kämpfe um Leben und Tod beiseite zu schieben, sah er in die Augen des Jaguars. Aufmerksam, klug und ohne Gnade. (VdW, 109)

Beide Wildkatzen heben die bedrohliche Anziehungskraft des Anderen hervor und verweisen auf latente homosexuelle Neigung der Hauptfiguren, obwohl sie ganz unterschiedlich auf ihre Sexualität zukommen. Aschenbach gesteht seine Emotionen gegen den reizenden Tazio im Vergleich zu Humboldt ein, der den nackten Jungen, der in seine Hütte hineinkroch, an den Schultern packte und ihn hinauszerzte. Die Freiheit, seine Sexualität frei auszuleben, erlaubt Humboldt sich keinesfalls.¹²⁷

3.8.1.2 Carl Friedrich Gauß

Der hochbegabte Mathematiker, Geodät und Astronom Gauß stammt aus ärmlichen Verhältnissen. Im sehr jungen Alter zeigt er seine außerordentliche Begabung im Umgang mit Zahlen und wird nach dem Überzeugen seiner Eltern, die erwarten, dass er wie sie Handwerker wird, aufs Gymnasium geschickt. Durch seinen logischen Scharfsinn löst er manche der schwierigsten mathematischen Rätsel, die Denker seit der Antike beschäftigen. In seinem Lebenswerk *Disquisitiones Arithmeticae* präsentiert er seine revolutionären Entdeckungen auf dem Feld der Arithmetik und Zahlentheorie. Später im Roman beweist er Humboldt, dass sich die Welt

¹²⁵ Thomas, Mann: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004, S. 10.

¹²⁶ Friedhelm, Marx: *Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘*. In: Hamann, Christof (Hg.): *Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 108.

¹²⁷ *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/alexander-von-humboldt>> (18. November 2018).

tatsächlich vermessen lässt, jedoch nicht im Ganzen begreifbar sei. “Gauß war einer der ersten Forscher, der mit mathematisch-physikalischen Mitteln zeigen konnte, dass Humboldts übersichtliches und so adrett gegliedertes Weltbild nur eine freundliche Täuschung war”¹²⁸, so Uwe WITTSTOCK.

Das mathematische Talent und die hohe Intelligenz treiben Gauß in die Einsamkeit. Er wundert sich über Menschen und kann nicht verstehen, warum sie viel zu langsam denken und sprechen. “Er dachte schneller und gründlicher als die anderen, das war das ganze Geheimnis.” (VdW, 152) Der Erzählduktus, in dem Gauß vorkommt, klingt melancholisch und in seiner Jugend denkt er sogar an Selbstmord, als Johanna, das Mädchen, das er liebt, seinen ersten Antrag ablehnte.¹²⁹

Mit dem anderen Forscher im Roman verbindet ihn der fast fanatische Vermessungsenthusiasmus und während sich Humboldt konstant der Fremde aussetzt, um Daten aller Art zu sammeln und verzeichnen, erweitert Gauß radikal naturwissenschaftliche Horizonte nur aus seinem Zimmer hinaus. Diese Besessenheit mit Zahlen, Fakten und Vermessen stellt den einzigen Anknüpfungspunkt zwischen beiden Genies dar. Humboldt tendiert zu Ruhm und öffentlicher Anerkennung. Er ist ein souveränes Mitglied der intellektuellen, politischen sowie diplomatischen Elite seiner Zeit, dem auch die Obrigkeitshörigkeit nicht schwerfällt. Der exzentrische Gauß hingegen fühlt sich in solchen Kreisen äußerst empört, rücksichts- und respektlos. Sein Verhältnis gegenüber allen Menschen zeigt sich generell voller Verachtung. Ungeachtet dieses Verhaltensmusters schließt er dennoch viele Bekanntschaften.

Wenn auch die wissenschaftlichen Vermessungen und Erforschungen im Zentrum seines Interesses stehen, gibt sich Gauß seinen körperlichen Begehrlichkeiten dennoch hin. Ihn kennen alle Prostituierten in Göttingen, weil er besonders während der Studentenzeit das Bordell regelmäßig besucht. “Die Zahlen begleiteten ihn jetzt immer. Er vergaß sie nicht einmal, wenn er die Huren besuchte. Es gab nicht viele in Göttingen, sie kannten ihn alle, grüßten ihn mit Namen und gaben ihm manchmal Rabatt, weil er jung war, gut aussah und Manieren hatte.” (VdW, 86) Gauß ist Mathematiker auf allen Ebenen seines Wesens und in einem solchen Maße der Wissenschaft verfallen, dass er die Realität selten oder bisweilen gar überhaupt nicht bemerkt. Ihm entgehen einfache existenzielle Sachen und er weiß vieles nicht, wie, dass Deutschland im Krieg

¹²⁸ Uwe, Wittstock: *Daniel Kehlmann und die Risse der Realität*. In: Die Welt (16. Dezember 2006), online unter: <<https://www.welt.de/print-welt/article702761/Daniel-Kehlmann-und-die-Risse-in-der-Realitaet.html>> (18. November 2018).

¹²⁹ Vgl.ebd. online unter: <<https://www.welt.de/print-welt/article702761/Daniel-Kehlmann-und-die-Risse-in-der-Realitaet.html>> (18. November 2018).

mit Napoleon war, dass Göttingen, als er umziehen will zu Frankreich gehört oder wann Johanna bei der Geburt ist.

Markus GASSER nennt den “rauh[en], ernst[en] und ehrlich[en] bis auf die Knochen”¹³⁰ Mathematiker die “Unbequemlichkeit in höchster Vollendung”¹³¹ und ein “Ungeheuer an Melancholie und schlechter Laune”¹³². Er ist der Hauptträger der Gefühle im Roman, während Humboldt durch sein rigides zurückhaltendes Verhalten und (un)bewusstes Hervorheben der formalen Seite der Sachen im größten Maße der Tonangeber des Komischen und Satirischen ist. Wiewohl absolut unterschiedlich und antagonistisch präsentiert sind die Protagonisten Kehlmanns in *Die Vermessung der Welt* im Grunde genommen komplementär zueinander.

Gauß ist unsozial und gesellschaftlich phlegmatisch, weder hat noch zeigt Einfühlungsvermögen, hat Gefühle lediglich für seine Mutter, lehnt jede Bewegung ab, die ihn weit aus seiner Stadt wegbringt, und findet sich in politischen Angelegenheiten nicht zurecht. Die Kunst ist für ihn etwas Fremdes und Unnützes. Diese Meinung teilt er mit Humboldt, wenn auch beide Naturforscher charakterliche Kontrastfiguren sind.¹³³

3.8.2 Kontrastfiguren

Um die Charakterzüge der Protagonisten noch akzentuierter zum Vorschein kommen zu lassen, bedient sich der Autor eines literarischen Tricks: Humboldt stellt Kehlmann zwei Gegenspieler an die Seite. In der Kindheit ist es sein älterer Bruder Wilhelm, später sein französischer Assistent Aimé Bonpland, „der als Korrelativ und Kontrastfolie Humboldts fungiert“.¹³⁴ Gauß hingegen stellt er dessen Sohn Eugen als Gegenspieler hinzu.

¹³⁰ Markus, Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein Verlag 2010, S. 90.

¹³¹ Ebd., S. 90.

¹³² Ebd., S. 90.

¹³³ *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter < <https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/carl-friedrich-gauss> > (20. November 2018).

¹³⁴ Stephanie, Catani: *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 206.

3.8.2.1 Wilhelm von Humboldt

Der zwei Jahre ältere Bruder Alexanders wird auch nach dem ehrgeizigen Plan ihrer strengen Mutter erzogen. Er verhält sich ihm gegenüber in der Kindheit stets geistig überlegen. Wenn auch Wilhelm “wie ein Engel” (VdW, 20) aussieht, “wie ein Dichter” (VdW, 20) reden kann, “altkluge Briefe an die berühmtesten Männer des Landes” (VdW, 20) schreibt und mit fünfzehn bereits sieben Sprachen spricht (VdW, 21), zeigt er öfters seine böse Seite im Umgang mit dem jüngeren Bruder. Einmal wurde Alexander von ihm in einen Schrank in einem entlegenen Zimmer gesperrt (VdW, 21). Ein anderes Mal goss der ältere Bruder ein Rattengift in Alexanders Essen. Wilhelm lockte ihn einmal sogar auf einen gefrorenen Teich. Als Alexander die Mitte des Sees erreichte, brach das Eis und er musste sich mit viel Mühe aus dem eiskalten Wasser retten. Wilhelm betrachtete ruhig die Szene mit “zurückgebeugt, die Hände in den Taschen, die Mütze ins Gesicht gezogen.” (VdW, 25) Die Beweggründe dieser schockierenden Geschwisterrivalität werden nirgendwo im Roman explizit erläutert. Sei es aus Eifersucht, da Alexander rebellischer als er war, oder aus Strafe für Alexanders Lockerheit im Unterricht oder sei es Abwesenheit der Bruderliebe die Wurzel dieses Verhaltens gegenüber dem jüngeren Bruder, bleibt offen.

Der Eisunfall ist ein Wendepunkt in Alexanders Leben. Seinen Noten werden besser und er arbeitet konzentrierter (VdW, 25) und er beginnt an der Bergbauakademie zu studieren. Mittlerweile beschäftigt sich Wilhelm mit der Literatur und heiratet.

Sein Verhältnis zur Mutter ist ebenfalls von keiner innigen Nähe geprägt, was die Geschwister annähert. Und am Sterbebett ist lediglich Alexander anwesend, da Wilhelm “wegen dringender Geschäfte in Weimar” (VdW, 35) nicht kommen kann. Die Relation zwischen den Brüdern ist durch Kälte und Distanz charakterisiert. Vor der Expeditionsreise Alexanders verabschieden sie sich “mit den Gesten zweier Monarchen” (VdW, 41). “In dieser oder der anderen Welt. Im Fleische oder im Licht.”, sagt Wilhelm. (VdW, 41)

Während Alexander in Regenwäldern Südamerikas verweilt, widmet sich Wilhelm der Reformierung des deutschen Schulsystems und gründet die Berliner Universität. (VdW, 158) In Weimar stößt Wilhelm bei einem Theaterbesuch zufällig auf Gauß, der ihn mit seinem berühmten Bruder verwechselt, indem er ihn nach Reisen fragt. (VdW, 159)

Pausenlos, fokussiert und fleißig diktiert Wilhelm in reifen Jahren jeden Abend ein Sonett und er wurde unterdessen ein “dünner, alter Herr mit wächsernem Gesicht und unnatürlich aufrechter Haltung” (VdW, 305), wie er auf dem Naturforscherkongress beschrieben wurde. Im Alter wird das Verhältnis zwischen den unterschiedlichen und entgegengesetzten Brüdern deutlich inniger. Nach dem Tod der Schwägerin Alexanders entsteht eine rege Briefkorrespondenz zwischen ihnen. Darüber hinaus scheint der ältere Wilhelm die einzige Person zu sein, der von Alexanders Homosexualität weiß, wenn er seinen jüngeren Bruder fragt: “Immer noch die Knaben? Das hast du gewusst. Immer.“ (VdW, 264).¹³⁵

3.8.2.2 Aimé Bonpland

Bonpland ist Humboldts wichtigster Reisebegleiter und Assistent bei Vermessungen und Erforschungen. Durch Zufall oder Schicksal lernt Humboldt den jungen, großen, alkoholisierten Franzosen eines Nachts vor seiner Pariser Wohnung kennen. Sie kommen ins Gespräch, worauf Bonpland sogleich sein Expeditionspartner wird. Der von der Universität nicht anerkannte 25-jährige Militärarzt, der Tropenpflanzen mag und Botanik studiert hat, scheint dem Naturforscher als von ihm gesuchter Assistent zu passen. Ihre Charaktere sind im Grunde genommen sehr unterschiedlich, was ihr Verhältnis ungeachtet ihrer späteren professionellen Untrennbarkeit auch konfliktär und gespannt macht. Sie fungieren als plastische und extreme Vorstellung der Stereotypen zwischen Deutschen und Franzosen. Während sich Humboldt mit mönchisch strenger Verantwortlichkeit seinem Messen widmet, sein Verlangen im Keim erwürgt und außer der Wissenschaft und Diplomatie nichts kennt, präsentiert Bonpland den Gegensatz, das reine “joie de vivre”¹³⁶. Er macht gerne Bekanntschaften mit Frauen, gibt sich hemmungslos den dionysischen Gelüsten hin, mag Kunst, zeigt seine emotionelle Seite, weint sogar in der Öffentlichkeit, wenn ihn Musik berührt.¹³⁷

Ihr hierarchisches Verhältnis beginnt mit der Gleichrangigkeit, doch wandelt es sich während des Handlungsverlaufs und gegen Ende ihrer Südamerikaexpedition wird er von einem Journalisten namens Gomez, der eigentlich über Humboldts Forschungsreise und Entdeckungen schreibt, als

¹³⁵ Vgl. *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter <<https://lektuerhilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/wilhelm-von-humboldt>> (22. Oktober 2018).

¹³⁶ Eine französische Phrase, die das fröhliche Vergnügen im Leben bezeichnet. Dies bezieht sich auf allumfassende Freude des Lebens.

¹³⁷ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 50-52.

Assistent genannt. Dadurch wird seine hierarchisch niedrigere Lage klar verdeutlicht. Diese ungleichwertige Position weckt die Aggression “gegen den rücksichts- und humorlosen Humboldt”¹³⁸, die mit der Zeit nur noch wächst, jedoch unterdrückt wird und in Mordfantasien kulminiert: “[...] auch die Träume, in denen er Baron Humboldt erwürge, zerhacke, erschieße, anzünde, vergifte oder unter Steinen begrabe, [...]” (VdW, 163) Trotz zahlreichen Diskrepanzen brauchen sie einander unterwegs und bilden somit ein kohärentes Wissenschaftlerpaar. Wenn auch Humboldt seine Gefühle nicht auszudrücken pflegt und vermag, nennt er seinen Reisebegleiter im Kapitel 13 einmal seinen Freund, als dieser ihn beim Besteigen des Cimboraço aus Gefahr rettet.

“Jetzt reichte ihnen Schnee bis zu den Hüften. Humboldt stieß einen Schrei aus und verschwand in einer Verwehung. Bonpland grub mit den Händen, bekam seinen Gehrock zu fassen und riß ihn heraus. Humboldt klopfte den Schnee von seinen Kleidern und überzeugte sich, daß kein Instrument beschädigt war. Auf einem Steinvorsprung warteten sie, bis der Nebel dünner wurde und sich mit Helligkeit vollzog. Bald würde die Sonne durchbrechen.

Alter Freund, sagte Humboldt. Er wolle nicht sentimental werden, aber nach dem langen Weg hinter ihnen, in diesem großen Moment, müsse er doch einmal folgendes sagen.” (VdW, 171)

Nach ihrer vieljährigen Expedition kehren sie nach Europa, beziehungsweise Paris zurück. Dennoch bleibt Bonpland nicht lange in Frankreich. Sein abenteuerlicher reger Geist sehnt sich wieder nach der Fremde und bringt ihn diesmal nach Paraguay, wo er unter unfreundlichen Umständen in Hausarrest gerät und nie wieder als freier Mensch das Land verläßt.¹³⁹ “Bonpland stehe in Paraguay unter Hausarrest. Nach der Rückkehr habe er sich in Paris nicht mehr zurechtgefunden. Ruhm, Alkohol, Frauen. Sein Leben habe Klarheit und Richtung verloren, die einzige Sache, die einem nie passieren dürfe.” (VdW, 225)¹⁴⁰

3.8.2.3 Eugen Gauß

Carl Friedrich Gauß' Gegenfigur ist sein Sohn Eugen aus der zweiten Ehe mit Minna, Johannas bester Freundin, die bei der Geburt gestorben ist. Eugen hilft ihm bei Landvermessungen, obwohl Gauß mit seiner Leistung nie zufrieden ist. Wenn auch der junge Mann nebenbei ungewollt

¹³⁸ Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 51.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁴⁰ Vgl. *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/bonpland>> (22. Oktober 2018).

Mathematik und die Rechte studiert, wird er bei jeder Gelegenheit von seinem Vater beleidigt, der ihn für unbegabt, nicht intelligent genug und beim Helfen tollpatschig und unzuverlässig hält. Die Poesie ist eins seiner Interessen, auch patriotische Bücher wie Friedrich Jahns *Deutsche Turnkunst* zählt dazu. Diese Vorliebe für Künste findet Gauß lächerlich und er zeigt kein Verständnis dafür.

“In der Deutschen Turnkunst ging es um Gymnastikgeräte. Ausführlich beschrieb der Autor Vorrichtungen, die er sich ausgedacht hatte, damit man auf ihnen herumklettern könne. Eine nannte er Pferd, eine andere den Balken, wieder eine andere den Bock.

Der Kerl sei von Sinnen, sagte Gauß, öffnete das Fenster und warf das Buch hinaus.” (VdW, 9)

Eugens patriotische Gefühle und politische Gesinnung stehen im Kontrast zu Gauß und betonen nur dessen Indifferenz zur Realität. Später gerät Eugen zufällig auf eine geheime politische Veranstaltung und wird verhaftet. Gauß wirkt zunächst desinteressiert und zögert ihm zu helfen. Im letzten Kapitel des Romans gibt Kehlmann uns ein ziemlich anderes Bild von ihm nach der Freilassung aus dem Gefängnis und vor dem Exil in Amerika. Diese Veränderung bezieht sich nicht nur auf sein Äußeres, da er nun zu dem Zeitpunkt einen Bart trägt, zum ersten Mal raucht und gewachsen aussieht, sondern er strahlt auch Selbstvertrauen aus. Ohne dominanten Vater neben ihm und außerhalb dessen Schattens zeigt er sich als selbstsicherer, zuverlässiger und kluger Mann, dem ein Ire bei der Überfahrt nicht nur Partnerschaft bei der Geschäftseröffnung darbietet, sondern auch dessen Schwester als Ehefrau.¹⁴¹

3.9 Motive

Daniel Kehlmann schafft in *Die Vermessung der Welt* eine erfundene Doppelbiographie zweier großen deutschen Naturforscher. Hinter den beiden historischen Figuren und meist fiktiven Ereignissen reflektiert der Autor poetologisch und im heiteren Grundton voller Ironie und Satire über das unausweichliche natürliche Schicksal aller Menschen, das Vergänglichkeit, Altern und Tod in sich trägt, “Größe und Komik deutscher Kultur”¹⁴², Wissenschaft in ihrem ständigen Wandel. Das große Deutungspotenzial des Romans erschöpft sich keinesfalls in den oben genannten Motiven. Liebe und Sexualität, Kunst, Rassismus, Sklaverei oder Motiv der Suche sind

¹⁴¹ Vgl. *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/eugen-gauss>> (23. Oktober 2018).

¹⁴² Daniel, Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 15.

Themen, auf die im den weiteren Kapiteln dieser Arbeit eingegangen, jedoch nicht analysiert wird.¹⁴³

3.9.1 Altern und Tod

Durch den ganzen Roman findet man mehrere Stellen, die den Leser mit dem Thema Vergänglichkeit, Älterwerden und Tod konfrontieren und denen auch die Genies im Buch nicht ausweichen können. Die Motive tauchen immer wieder im Roman auf und antizipieren metaphorisch den Absturz der beiden Hauptfiguren Kehlmanns. Das Altern und der Tod sind immerzu von zentraler Bedeutung, die seinen Charakteren eine melancholische Nuance verleiht. Sie sind Bestandteile des Lebens, die stehen komplett außerhalb der Kontrolle des Menschen, wodurch sich seine Hilfslosigkeit sehr sichtbar werden lässt. Gauß wird als kleiner Junge der erniedrigenden Vergänglichkeit bewusst, als er bemerkt, dass seine von ihm unfassbar enorm geliebte Mutter altert. Später im Leben stellt er das Gleiche an ihm mehrmals auch fest.¹⁴⁴ “Obwohl er gerade erst dreißig war, bemerkte er, dass seine Fähigkeit zur Konzentration nachließ und die Pausen, welche die Menschen vor ihren Antworten zu machen schienen immer kürzer wurden. Er hatte weitere Zähne verloren, und Woche für Woche plagten ihn Koliken.” (VdW, 155)

Dieses Gefühl, dass alles vorbeigeht, fällt ihm stark während des Besuchs bei Immanuel Kant auf. Der geniale nun jedoch sehr alte und völlig der Senilität verfallene Philosoph reagiert auf Gauß’ Erklärung des Raums nur damit, dass sein Diener Lampe ihm Wurst und Sterne kaufen soll, während ihm Speichel über die Lippen tropft. Gauß wird Zeuge des Zerfalls eines Genies. Diese Begegnung mit Kant lässt Gauß seinen eigenen Tod durch Selbstmord herbeisehnen, falls Johanna zu seinem zweiten Heiratsantrag ihm wieder ablehnend antwortet. Zum Glück nimmt sie ihn an und er gibt den Suizidplan auf. Er hadert sein ganzes Leben lang mit dem ausweichlichen menschlichen Schicksal des Alterns.¹⁴⁵ “Wieso war er so alt geworden? Man ging nicht mehr gut, man sah nicht mehr richtig, und man dachte so langsam. Altern, das war nichts Tragisches. Es war lächerlich.” (VdW, 245) Johannas zu früher Tod stellt für den Mathematiker nicht nur den unausweichlichen Grund dar, wieder zu heiraten, da jemand um die Kinder und den Haushalt

¹⁴³ Vgl. *Interpretation*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/interpretation>> (23. Oktober 2018).

¹⁴⁴ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 81.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 83.

kümmern müsste, sondern auch die negative Progression seines ohnehin bereits besonders ausgeprägten Hangs zur Schwermut.

Im Vergleich zu Gauß war Humboldts Mutter ihm eine große Last und Bürde für die von ihm lange gewünschten naturwissenschaftlichen Expeditionen. Erst nach ihrem Tod kommt es zur großen Veränderung in seinem Leben und er fühlt sich endgültig befreit. Er zeigt wenig Respekt im Umgang mit dem Tod und der damit verbundenen Tradition. Als er einmal Leichen eines südamerikanischen Stammes tief im Regenwald ausgräbt und zu Zwecken der wissenschaftlichen Forschung mitnimmt, findet er kein Verständnis für die Indignation des dortigen Häuptlings. Der Tod ist für ihn “ein unaufhaltsamer Prozess und Teil des Lebens” (VdW, 263). Er ist ein äußerst sachlicher Mensch und Realist. Im Gespräch mit Lama, den er während seiner Asienreise trifft und der ihn bittet, dessen Lieblingshündchen ins Leben zurückzurufen, antwortet Humboldt, dass er “nichts und niemanden aus dem Tod erwecken” (VdW, 286) kann. “Er wisse nichts, [...] er habe Kenntnisse erworben und die Welt bereist, das sei alles.” (VdW, 285)

Viel mühsamer ist das Älterwerden für ihn, da es ihn verlangsamt, seine Vermessungen erschwert und Planungen, Expeditionen wie Erforschungen erschwert. “Es sei das Alter, [...]. Früher habe er jeden überzeugen können. Habe jede Blockade überwunden und jeden Pass bekommen, den er gewollt habe. Ihm habe niemand widerstanden.” (VdW, 260)¹⁴⁶

Die im Leben immanente Erbarmungslosigkeit des Alterns ist präsent im Verlauf des ganzen Romans. Sie wird von Kehlmann bereits am Anfang von *Die Vermessung der Welt* am Beispiel vom bekannten französischen Navigator Bougainville dargestellt. Humboldt hat vor, mit dem erfahrenen Seefahrer die Südsee zu bereisen. Doch trifft er ihn in einem Moment, in dem er seine Fähigkeiten längst verloren hat und scheint eher seine eigene Kreatur zu sein. Der Autor gibt im Roman Hinweise darauf, dass einen keine Hochbegabung, Profession, soziale Position oder irgendein Privileg vor der progressiven Alterung schützen kann.¹⁴⁷

Kehlmann ist der Ansicht, dass jedes große Talent von einem tragischen Licht beschattet wird¹⁴⁸, wenn auch es sich dabei nicht unbedingt um eine äußerst hohe kreative Intelligenz handeln muss.

¹⁴⁶ Vgl. Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 82-83.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 85.

“Das «tragische» Element entfaltet sich vielmehr in einer temperierten, dennoch aber schmerzhaften Art und Weise als Erfahrung der Vergänglichkeit, deren Intensität durch große Intelligenz besonders gesteigert erscheint.”¹⁴⁹ Sebastian KLEINSCHMIDT findet in einem Gespräch mit Kehlmann den Kausalzusammenhang zwischen der Denkgeschwindigkeit bzw. Intelligenz und der mit dem Tod verbundenen Vergänglichkeit.¹⁵⁰ Für Kehlmann ist das Älterwerden ein “Prozess der Entropie”¹⁵¹, das “das zunehmende Chaos im Leben”¹⁵² mit sich bringt. Diesem Prozess der Vergänglichkeit konfrontiert der Schriftsteller den Drachenbaum auf Teneriffa. Er kommt nicht nur als Symbol der Größe, sondern viel mehr der Ewigkeit vor. “Er war dagewesen vor Christus und Buddha, Platon und Tamerlan.” (S. 47), “[...] so wehrte dieser Baum die Zeit ab: [...]” (VdW, 47) schreibt Kehlmann und in ein paar Zeilen hinunter noch dazu: “Alles starb, alle Menschen, alle Tiere, immerzu. Nur einer nicht.” (VdW, 47) Dieses Treffen mit dem Drachenbaum ist eine sehr einprägsame Szene und lässt auch Humboldt, der außerstande ist, irgendwelche Gefühle außer Flora und Fauna zu artikulieren, berührt wie sonst nicht vor- oder nachher. In dem Moment reflektiert er tief über die Vergänglichkeit, während er zunächst die spröde Rinde des Drachenbaums berührt, dann ihn nachdenkend betrachtet und sogar seine Wange ans Holz legt.¹⁵³

3.9.2 Das Deutschtum

Die Nebeneinanderstellung von Deutschland einerseits und der Fremde andererseits, in die einer der Protagonisten Kehlmanns immer wieder hinreist, dient Kehlmann als vollkommene Kulisse für seine Thematisierung eines der Hauptmotive des Romans: was heißt das, deutsch zu sein. In einem Interview für FAZ betont Kehlmann selbst, dass er in *Die Vermessung der Welt* eine unironische Satire über die große deutsche Kultur geschrieben hätte.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Ulrich, Fröschle: »Wurst und Sterne«. *Das Altern der Hochbegabten in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008, S. 192.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 192.

¹⁵¹ Ebd., 192.

¹⁵² Ebd., 192.

¹⁵³ Vgl. *Altern und Tod. Der Tod als Begleiter*. In: *Die Vermessung der Welt*, unter online: <://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/interpretation/altern-tod> (21. November 2018).

¹⁵⁴ Vgl. Felicitas von Lovenberg: *Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*. Frankfurter Allgemeine Zeitung (9. Februar 2006), online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html> (29. November 2018).

Die Übertriebenheit im typischen Deutschen manifestiert sich besonders in der Figur von Humboldt durch seine unermüdliche Hingebung der Arbeit, emotionale Kälte und, wie sein Mitreisender Bonpland mehrmals betont, seinen mangelnden Sinn für Humor. "Dieser traurige Mann habe gar nichts erforscht, sagte Humboldt. Ebenso wenig erforsche ein Vogel die Luft oder ein Fisch das Wasser. Oder ein Deutscher den Humor, sagte Bonpland." (S. 111) Bei Gauß äußert sich dies durch biedere, strikte Geisteshaltung und allgemeine Abwesenheit der Reiselust. Sie sind treue Deutsche, jedoch ist keiner von ihnen radikaler Nationalist. Humboldt unternimmt die Expeditionsreise nach Südamerika mit dem Franzosen Bonpland und Gauß verhält sich uninteressiert und verfolgt ungestört seine Forschung, als Napoleon über Deutschland regiert.

Humboldts radikale und rigorose Denk- und Handelsweise bringt nicht nur Bonpland um den Verstand. Als sich Humboldt das einzigartige Phänomen der Sonnenfinsternis auf ihrer Reise entgehen lässt, um seine Vermessungen richtig ausüben zu können, fragt ihn Bonpland: "Müsse man immer so deutsch sein?" (VdW, 80) Der Versuch eines südamerikanischen Wahrsagers scheitert auch, als er aus der Hand Humboldts sein Schicksal lesen will. "Da sei nichts. Keine Vergangenheit, keine Gegenwart oder Zukunft. Da sei gewissermaßen keiner zu sehen. Da sei gewissermaßen keiner zu sehen." (VdW, 125)

Kehlmann nimmt das Motiv des Deutschtums sehr ernst und schildert es vielschichtig. Dies wird sehr klar am Beispiel des Verhältnisses zwischen Humboldt und Gauß' Sohn Eugen. Der erste bevorzugt die preußische Krone und bezeichnet sich selbst als deutsch. Der andere hält in erster Linie die Freiheit vom Absolutismus für das deutsche Ideal.

3.9.3 Wissenschaft im Wandel

Mithilfe seiner Hauptfiguren in *Die Vermessung der Welt* macht Kehlmann uns mit den zwei bedeutendsten Pionieren der modernen Naturwissenschaften vertraut. Gekennzeichnet durch die Ideale der Aufklärung und Klassik, die die rationale Denkweise und den eigenen Verstand als wichtigstes Erkenntnisinstrument auf den höchsten Sockel heben, kämpfen Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß nicht nur gegen den politischen Absolutismus und die Kirche ihrer Zeit, sondern auch gegen den alltäglichen Aberglauben. Ihre Forschungen verändern das

allgemein akzeptierte Bild der Wissenschaft radikal, nehmen ihr das vermeintlich Magische und Irreale und Forscher wird zum wertvollen und geschätzten Beruf.¹⁵⁵

Kehlmann bedient sich speziell der Figur Humboldts für diese drastische Abkehr von der damaligen adeligen Obrigkeit und dem Einfluss der Kirche. “Er ist sehr auf sein Äußeres bedacht, verfügt über eine gute Bildung und ist überaus selbstdiszipliniert und von dem Gedanken geleitet, der Menschheit durch Forschen und Entdeckungen zu verschaffen.”¹⁵⁶ Humboldts Forschen wird als eine äußerst empirische Methode des unmittelbaren Sehens und Anfassens definiert. Der Aberglaube und das Mystische passen nicht ins Weltbild der Aufklärung und erst recht nicht in Humboldts Auffassung der Realität. Für jede irreale Erscheinung wie z.B. für ein während der Atlantikfahrt gesehenes Seeungeheuer findet er eine rationale Erklärung. “Vielleicht die Dünste, sagte Humboldt, oder das schlechte Essen.” (VdW, 45) Die Warnung von Stammesmitglieder, dass in der Höhle ihre Toten leben (vgl. VdW, 88) oder die Warnung der vier lateinamerikanischen Ruderer (vgl. VdW, 107), dass Leute südlicher wahnsinniger seien, rückwärts sprächen und es dort Zwerghunde mit Flügel gäbe, lassen ihn kalt. Nur durch die Vermessung erhalten die Dinge ihre wahre Erkenntnisform. Der Aberglaube ist ihm absolut unbekannt.¹⁵⁷

Humboldt widersetzt sich anfangs ohne feste Beweise der damals in den wissenschaftlichen Kreisen populären Ansicht, die besagt, dass es im Innern der Erde kein Feuer gäbe – dem sogenannten Neptunismus. Er steigt später in einen Vulkan hinab, um die Theorie zu widerlegen. Er gibt Beweise, dass Magma unter der Erdkruste fließt.

Im Gegensatz zu Humboldt, der all seine wissenschaftlichen Erkenntnisse empirisch gewinnt und der ständig auf Expeditionsreisen ist, sind Gauß' Forschungen praxisfern und entstehen unter dem Kerzenlicht seines Zimmers. Durch seine revolutionären Entdeckungen redefiniert er den Zahlenraum, löst das größte mathematische Problem seit der Antike und fördert durch seine Errechnungen die Landvermessung.

¹⁵⁵ Vgl. *Wissenschaft im Wandel*. In: *Die Vermessung der Welt*, unter online: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/interpretation/wissenschaft-wandel>> (23. November 2018).

¹⁵⁶ Arnd, Nadolny: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016, S. 86.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 87.

Gauß denkt und handelt streng und bindend nach der Kant'schen Maxime, nach der man sich über das Vermögen zum komplexen Denkprozess bestimmt. Demnach fährt er als junger Mann nach Königsberg, um sich mit dem weltbekannten Philosophen zu treffen und ihm seine Theorie darzulegen. Kant sei seiner Meinung nach der Einzige, der seine komplexen Argumentationen verstehen könne.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Vgl. Emmanuel, Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, herausgegeben von Horst D. Brandt und Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003, S. 41.

4 Der Film: Die Vermessung der Welt

4.1 Angaben zum Regisseur

Detlev Buck wird in 1962 in der schleswig-holsteinischen Stadt Bad Segeberg geboren. Mit 21 drehte er seinen ersten Film *Erst die Arbeit und dann?*, den er vor der Aufnahme an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin machte. Nach dem Studium gründete er 1991 mit Claus Boje die BojeBuck Filmproduktion GbR, die kurze Zeit darauf den Namen in BojeBuck Produktion GmbH wechselte. In demselben Jahr produzierte die Firma seinen ersten Longfilm *Karniggels*. Zwei Jahre später wurde er mit dem Film *Wir können auch anders*, der auf Berlinale dieses Jahr uraufgeführt wurde und ihm den ersten Deutschen Filmpreis kassierte, einem größeren Publikum bekannt.

Während seiner bisherigen Karriere arbeitete er mit namhaften Schauspielern mit, wie Til Schweiger, Heike Makatsch, Christian Ulmen, David Kross und vielen anderen. Nicht weniger bekannt ist Detlev Buck als Schauspieler sowohl in Filmen anderer Regisseure oder durch Cameo-Auftritte¹⁵⁹ in seinen eigenen filmischen Werken. Bedeutsam ist seine Zusammenarbeit mit Leander Haußmann, in dessen Filmen er des Öfteren vorkommt.

Die Arbeit an *Die Vermessung der Welt* ist nicht seine erste Literaturverfilmung. Er adaptierte *Hände weg von Mississippi* von Cornelia Funke 2007, was ihm einen großen Erfolg verzeichnete. Dennoch erntete die Verfilmung des Kehlmanns Romans nicht den erhofften Beifall, wenn auch dieser als Drehbuchkoautor und Erzähler im Film kollaboriert und ebenfalls eine kleine Rolle hat. Buck ist neben dem Film auch im Theater und der Musikvideo- und Werbungsbranche tätig.¹⁶⁰ Detlev Buck zählt seit einigen Jahren zu den erfolgreichsten deutschen Regisseuren, der immer mehr zu Hollywood-Produktionen tendiert, was seine Travestie-Komödie *Rubbeldiekatz*, die durch typische *Screwball*-Elemente mit dem Publikum kommuniziert, beweist.¹⁶¹

¹⁵⁹ Der Cameo-Auftritt ist das unerwartete Selbstaufreten des Künstlers in seinem eigenen Werk.

¹⁶⁰ Vgl. Detlev Buck, online unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Detlev_Buck> (01. Dezember 2018).

¹⁶¹ Vgl. Jan, Rhein: *Die Bilder wollen automatisch anders geschnitten werden*. In: Germanica 53 (2013), S. 181-195.

4.2 Angaben zum Film

Mit einer Besetzung bestehend aus Florian David Fitz, Albrecht Schuch, Jérémy Kapone, Vicky Krieps, David Kross, Anna Unterberger und den anderen wird *Die Vermessung der Welt* im Jahre 2012 in Deutschland und Österreich gedreht, von BojeBuck Produktion Gmbh, Lotus Film, Degeto Film, WDR, SWR, BR, NDR, ORF koproduziert und von Warner herausgegeben. Die 119-minütige 3D-Komödie erzählt die fiktive Doppelbiographie von Carl Friederich Gauß und Alexander von Humboldt, ausgehend vom gleichnamigen Roman und dem literarischen Welterfolg Daniel Kehlmanns aus dem Jahr 2005. Der Film wird für zwei *Österreichische Filmpreise* ausgezeichnet und zwei *Romy-Preise*, einen *New Faces Award-Preis* und drei *Deutsche Filmpreise* nominiert. Die Filmmusik stammt von Enis Rothhoff.¹⁶²

4.3 Szenenfolge

Bucks Verfilmung *Die Vermessung der Welt* ist im folgenden Teil in separate, thematisch in sich geschlossene Einheiten gegliedert, um die Filmstruktur möglichst übersichtlich darzustellen und dadurch das Verständnis der kontrastierenden Untersuchung zu erleichtern.

Szene	Minute	Zeit, Ort	Inhalt
1	2:47	Gegenwart (das reife Alter eines Protagonisten), asiatische Steppe	Humboldt spricht mit dem Lama, der von ihm will, dass Humboldt sein Hündchen wieder ins Leben zurückruft.
2	4:23	Vergangenheit ¹⁶³ (Kindheit der Protagonisten), Klassenzimmer	Der Lehrer Büttner schlägt einen Schüler, dann gibt er eine Aufgabe. Gauß bringt ihm die Lösung und wird trotzdem geschlagen.

¹⁶² Vgl. *Die Vermessung der Welt*, online unter <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/die_vermessung_der_welt> (01. Dezember 2018).

¹⁶³ Im folgenden Reichen wird die Verkürzung dieses Wortes verwendet.

3	0:25	Vgh, Hinterhof	Humboldt beobachtet einen Frosch durch die Lupe. Man hört die Stimme seiner Mutter, die ihn ruft.
4	0:48	Vgh, Zimmer bei der Familie Humboldt	Die Brüder Humboldt haben Lateinstunde mit einem Privatlehrer. Ihre Mutter sitzt dabei und strickt.
5	1:39	Vgh, Klassenzimmer	Büttner leiht Gauß das Arithmetikbuch aus.
6	0:42	Vgh, Straße	Gauß geht nach Hause, trifft die junge Johanna. Andere Schulfreunde verspotten und greifen ihn an.
7	0:58	Vgh, Bergbau	Humboldt geht mit einer Lampe durch die Bergbaugrube.
8	0:41	Vgh, Hof des Herzogs von Braunschweig	Gauß beobachtet den Busen einer den Boden wischenden Putzfrau. Der junge Humboldt geht an ihm und Büttner vorbei.
9	3:19	Vgh, Hof des Herzogs von Braunschweig	Am Tisch sitzen Humboldt, seine Mutter, der Herzog von Braunschweig. Humboldt sagt, er wolle Wissenschaftler werden. Büttner stellt den Gauß vor und ersucht ein Stipendium für ihn.
10	1:17	Vgh, Straße	Büttner und Gauß gehen und begegnen einem Mann vom Militär. Dieser fragt Gauß, was eine Zahl ist und erinnert Gauß daran, was es heißt, deutsch zu sein.
11	1:59	Vgh (Zeitraffung, die Protagonisten sind erwachsen), Zimmer von Gauß	Büttner teilt den Eltern von Gauß mit, dass er das Stipendium bekommen hat. Die Mutter fragt, ob er für das Studium fähig sei.

12	1:24	Vgh, Zimmer bei den Humboldts	Humboldts Mutter stirbt. Sein Bruder hält ihre Hand und weint. Alexander sieht durch das Fenster.
13	0:43	Vgh, Atlantik	Das reale Fenster wird zur Zeichnung und Humboldts Reise über den Atlantik wird durch diese neue Technik samt Seeungeheuern illustriert.
14	1:34	Vgh, Südamerikanischer Strand	Humboldt und Bonpland gehen unter einem Boot heraus. Humboldt prüft gleich seine Instrumente. Beide sprechen, wie sie glücklich sind, weit weg von ihren Heimatorten zu sein.
15	0:48	Vgh, Strand	Humboldt sitzt auf einem Kasten und schreibt einen Reisebericht für seinen Bruder.
16	0:21	Vgh, Wasserfall	Humboldt und Bonpland gehen vor einen großen tropischen Wasserfall.
17	2:54	Vgh, Bordellzimmer	Gauß liegt im Bett mit Nina.
18	1:02	Vgh, Bordell	Der Mann vom Militär ruft, beschimpft ihn. Gauß erzählt ihm über das 17-Eck. Der Mann bedroht Gauß.
19	0:31	Vgh, Regenwald	Ein Indianer jagt einen Affen.
20	1:21	Vgh, Regenwald	Humboldt zählt Läuse auf dem Kopf einer indianischen Frau.
21	0:20	Vgh, Regenwald	Humboldt und Bonpland ziehen mit Mauleseln durch den Regenwald.
22	0:54	Vgh, Flussstrand	Humboldt tadelt seine einheimischen Helfer, weil sie seine Instrumente verloren haben.
23	4:28	Vgh, spanische Mission	Humboldt kommt in einer spanischen Mission an. Auf dem Sklavenmarkt kauft er einige Sklaven und lässt sie frei.

24	0:30	Neutral, Regenwald	Ein Schmetterling schlüpft aus der Puppenhülle. Mehrere bunte Schmetterlinge fliegen umher.
25	1:40	Vgh, Regenwald	Während einer Vermessung werden Humboldt und Bonpland von Einheimischen angegriffen. Ein Indianer schlägt Bonpland, Humboldt schießt, um eines seiner Instrumente zu retten.
26	4:50	Vgh, Bauernhof	Als Landvermesser trifft Gauß Johanna wieder. Sie erkennt ihn zunächst, dann erkennt auch er sie. Er hat Zahnschmerzen. Johanna spricht über die Innenwinkelsumme. Gauß verliebt sich in sie.
27	1:36	Vgh, Flussfloß	Humboldt arbeitet an seiner Schmetterlingskollektion. Bonpland liegt in einer Hängematte. Humboldt spricht über Vermessung und Erforschung, während ihre Begleiter rudern.
28	0:25	Vgh, Fluss im Regenwald	Ein Panoramablick auf den Fluss, Regenwald und das Flussfloß. Man sieht einen Treppenzugang zu einem Dorf.
29	2:44	Vgh, Dorf	Humboldt und Bonpland kommen in ein Jesuitendorf. Es findet ein Gottesdienst im Freien statt. Dort treffen sie Pater Zea und suchen Freiwillige für die Katarakte. Humboldt nennt Bonpland seinen Assistenten.
30	0:08	Neutral, Baumrinde	Eine tropische Gottesanbeterin putzt sich.
31	0:53	Vgh, Zimmer	Gauß schreibt an seiner Arbeit. Er versucht seine Zahnschmerzen zu lindern.
32	2:53	Vgh, Barbierladen	Gauß geht zum Barbier, um den scherzenden Zahn herausreißen zu lassen. Aus Versehen wird zunächst ein gesunder herausgerissen.

33	1:05	Vgh, Flussstrand im Regenwald	Humboldt sitzt am Tisch und schreibt einen Brief an seinen Bruder Wilhelm.
34	1:40	Vgh, Flussstrand im Regenwald	Bonpland beobachtet erforschend ein Pflanzenblatt, während eine halbnackte Indianerin mit ihm kokettiert. Sie wird von einem elektrischen Aal berührt. Bonpland springt ins Wasser, um ihr zu helfen. Da kommt Humboldt.
35	2:43	Vgh, Hütte am Fluss	Humboldt übt Selbstexperimente mit einem Aal aus. Bonpland assistiert und notiert.
36	1:54	Vgh, Innenhof	Johanna erzählt Gauß über Humboldts Reisen. Er sagt, er sei fertig mit seiner Arbeit. Er berührt ihre Hand, sie zieht sie zurück.
37	0:42	Vgh, Hütte am Fluss	Humboldt liegt erschöpft auf dem Tisch. Eine Indianerin pflegt ihn.
38	0:13	Vgh, Regenwald	Bonpland küsst eine nackte Indianerin.
39	0:47	Vgh, Dorf	Humboldt geht langsam und sucht Bonpland.
40	0:10	Vgh, Tür einer Hütte	Humboldt blickt in die Hütte hinein und hört das weibliche Lächeln.
41	0:11	Vgh, Dorf	Humboldt geht weg, bleibt an einer Veranda stehen und denkt nach.
42	2:07	Vgh, Dorf	Humboldt unterbricht Bonpland und die Indianerin und tadelt ihn deswegen. Zwei Bemerkungen über Deutschtum werden gesagt.
43	0:45	Vgh, Treppen	Gauß schreibt seine Arbeit. Seine Mutter geht an ihm mit dem Metzger vorbei. Sie streiten über den Preis des Schweinefleisches.

44	1:14	Vgh, Zimmer	Gauß ist mit seinem Werk fertig. Er betrachtet seine schlafende Mutter und ihre faltigen Hände. Er sagt ihr, er wolle Johanna heiraten.
45	1:33	Vgh, Höhle	Humboldt und Bonpland erforschen eine Höhle und finden Leichen. Humboldt sieht seine tote Mutter. Er ist erschrocken. Bonpland soll eine Mumie mitnehmen und sie gehen hinaus.
46	0:51	Vgh, Dorf	Am Ausgang warten empörte Indianer auf Humboldt und Bonpland.
47	1:53	Vgh, Dorf	Zwei Indianer werden gepeitscht. Humboldt spricht mit Pater Zea. Humboldt und Bonpland müssen zurückfahren.
48	1:53	Vgh, Hof des Herzogs von Braunschweig	Der Herzog von Braunschweig beobachtet die von Humboldt geschickten Exponate. Da kommt Gauß und zeigt ihm sein Werk. Herzog sagt, er wolle ihn als Professor anstellen.
49	3:04	Vgh, Braunschweig	Gauß kommt zu Johanna, zeigt ihr sein Werk und macht ihr einen Heiratsantrag. Sie lehnt ihn ab.
50	0:44	Vgh, Kutsche	Gauß fährt nach Königsberg.
51	1:21	Vgh, Orinoko	Humboldt und Bonpland suchen den natürlichen Kanal zwischen dem Amazonas und Orinoko.
52	0:26	Vgh, Königsberg	Gauß bittet Kants Diener um den Empfang.
53	2:33	Vgh, Zimmer	Der Diener lässt ihn herein und führt ihn zum alten Philosophen. Gauß erklärt ihm seine Entdeckungen, aber Kant sagt dazu nur: "Wurst und Sterne".

54	1:15	Vgh, Zimmer	Gauß begeht einen Selbstmord. Johanna tritt herein und sagt, dass sie es anders überlegt habe.
55	1:13	Vgh, Regenwald	Bonpland liegt im Schlamm. Er spricht mit Humboldt über den preußischen Sinn für Humor.
56	0:49	Vgh, Gauß' Haus	Gauß hält die Hochzeitsrede auf Treppen.
57	2:55	Vgh, Zimmer	Die erste Nacht mit Johanna. Gauß verlässt das Bett, um Gedanken zu notieren.
58	2:52	Vgh, Lagerfeuer	Humboldt und Bonpland sitzen mit einem einheimischen Stamm um das Lagerfeuer. Humboldt isst eine Affenhand. Bonpland fällt in Ohnmacht.
59	0:32	Vgh, Lagerfeuer	Ein Schamane heilt den in Ohnmacht gefallen Bonpland.
60	2:58	Vgh, Regenwald	Humboldt wacht auf. Bonpland ist schon wach und immer noch unter Drogen.
61	0:51	Vgh, Heereslager	Der Herzog von Braunschweig und der Mann vom Militär sprechen vor dem Kampf.
62	1:31	Vgh, Klassenzimmer	Gauß unterrichtet. Seine Studenten beobachten die einmarschierenden Soldaten. Es wird ihm gesagt, Johanna gehe es schlecht.
63	1:35	Vgh, Haus	Gauß kommt nach Hause gelaufen. Johanna sagt ihm, er möge Minna heiraten und stirbt.
64	4:46	Vgh, Chimborazo	Humboldt und Bonpland besteigen den Chimborazo, haben Halluzinationen dabei und entscheiden sich, zurückzukehren, ohne den Gipfel zu erreichen.

65	2:15	Vgh, Zimmer	Gauß ist wieder verheiratet. Er unterrichtet seine eigenen Kinder.
66	0:26	Vgh, Zimmer	Die Mutter von Gauß ist sehr alt. Sie geht durch das Zimmer, dann die Treppen hinunter.
67	1:02	Vgh (Zeitraffung, die Protagonisten sind alt), Zimmer	Gauß schläft und will nicht aus dem Bett. Seine Mutter kommt herein, um ihm einzureden, aufzustehen.
68	0:30	Neutral, neutral	Schmetterlinge auf dem Boden. Eine Stimme aus dem Off erzählt über den Naturforscherkongress in Berlin und das Treffen der beiden Protagonisten.
69	2:45	Vgh, Berlin	Die Kutsche kommt an. Humboldt wartet auf Gauß. Eugen steigt zuerst aus. Daguerre macht eine Fotografie. Gauß ruiniert es.
70	0:09	Neutral, Berlin	Le Daguerreotype schließt sein Objektiv. Die gemachte Fotografie ist verschwommen.
71	4:03	Vgh, Zimmer	Gauß schnarcht. Humboldt wartet auf ihn. Eugen erinnert Gauß an die Medizin. Gauß und Humboldt streiten darüber, was Wissenschaftler zu sein bedeutet. Humboldt pinkelt in die Hose.
72	0:30	Vgh, anderes Zimmer	Humboldt weint und wechselt die Hose.
73	1:37	Vgh, Charlottenburger Schloss	Der preußische König empfängt Humboldt und Gauß. Er bietet Gauß eine Stelle an der künftigen Universität. Dieser lehnt sie ab.
74	0:18	Vgh, Vor dem Schloss	Gauß leert seine Pfeife. Vorbeigehende Leute sprechen über ihn und Humboldt.
75	0:39	Vgh, Charlottenburger Schloss	Ein Diplomat warnt Humboldt davor, dass man von ihm alles wisse.
76	0:24	Vgh, Vor dem Schloss	Gauß wartet auf Humboldt. Sie gehen heim.

77	2:45	Vgh, Straße	Die Polizei verhaftet Eugen. Humboldt versucht, ihn frei zu bekommen. Gauß verschlimmert die Lage.
78	6:14	Vgh, Gefängnis	Eugen wird freigelassen. Die Protagonisten sprechen über Wissenschaft.
79	0:30	Gegenwart, asiatische Steppe	Ein Karavan zieht durch die Steppe.
80	1:34	Zukunft, Schiff	Eugen fährt ins Exil. Jemand ruft: "Amerika".
81	1:17	Neutral, Fluss	Kamerafahrt über Wald und Fluss.

5 Buch versus Film

5.1 Dramatische Veränderungen

Die gleichnamige Verfilmung des Bestsellers von Daniel Kehlmann, die Detlev Buck in die audiovisuelle Kunst transformiert hatte, hatte ihre Premiere am 25. Oktober 2012. Der Film enthält im Allgemeinen um Vieles weniger an Inhalt im Vergleich zu seiner literarischen Vorlage, wenn auch am Drehbuch der Romanautor selbst mitwirkte. Es ist vorauszusetzen, dass der Grund dafür einerseits auf die Komplexität, die den oft ereignisreichen Inhalt eines Textes in der Adaption zur Einhaltung einer üblichen Spielfilmlänge kürzt, zurückzuführen ist. Demnach hat diese von Buck modifizierte Erzählstrategie eine entscheidende Rolle in dieser Hinsicht, da der Film durch seine Abänderungen all die Facetten der vielschichtigen Kritik, die sich im Original der Komik und Satire bedient, verloren geht und zur Vereinfachung der Filmrezeption führt, auch wenn es dem Film an inhaltlicher Dichte nicht mangelt. Die Komik im Film befindet sich in einer komplett anderen Funktion.

Das Grundgeschehen ist dasselbe in beiden Medien, in Buch und Film. Im Zentrum der Handlung liegt die Doppelbiographie der weltweit anerkannten deutschen Wissenschaftler und Genies: vom Mathematiker Carl Friederich Gauß und Naturforscher Alexander von Humboldt.

In der filmischen Handlung zeigt sich die bereits am Anfang eine veränderte Chronologie als wie sie im Buch zu finden ist. Die Szene, die den Film eröffnet und den Zuschauer in die Geschichte einführt, bezieht sich auf das vorletzte Kapitel des Buchs. Der bereits alte Alexander von Humboldt, den Albrecht Schuch spielt, sitzt auf freiem Feld irgendwo in Asien und führt ein Gespräch mit dem Lama (Szene 1). Er bittet ihn inständig darum, sein totes Lieblingshündchen wieder zum Leben zu erwecken. Humboldt reagiert darauf mit Verwirrtheit und bemüht sich dem Lama zu erklären, dass er es nicht dazu fähig ist. Diese Szene, wie auch die meisten, bewegen sich im Großen und Ganzen nahe am wie im Buch Erzählten.

Wenn auch der Film viele Inhalte des Buches reduziert, fügt Buck komischerweise dem Geschehen im Film eine Hand voll neue Szenen hinzu, um die für die Verfilmung gewählten Buchgeschichten sinnvoll miteinander zu verbinden, was die Atmosphäre der filmischen Erzählung wesentlich beeinflusst. Beispiele hierfür sind Szenen wie jene als der junge Gauß nach Hause geht (Szene 6).

Unterwegs trifft er Johanna, die in derselben Klasse sitzt wie er. Sie bietet ihm einen Welpen zum Streicheln an und fragt ihn, wie er zur Lösung der Mathematikaufgabe käme. Darauf wird Gauß von Schulfreunden angegriffen und angespuckt, was keine Bedeutung für die weitere Entwicklung der Geschichte hat. Selbiges gilt für das Treffen von Gauß und seinem Lehrer Büttner mit dem Mann vom Militär (Szene 10). Der Mann fragt Gauß, was eine Zahl sei und erinnert ihn daran, was das heißt, deutsch zu sein. Auch bei Szene 17, die die Fortsetzung der Bordellepisode darstellt, handelt es sich um eine reine Erfindung des Regisseurs. Da ruft der Mann vom Militär mit lauter Stimme Gauß und unterbricht seinen Besuch bei Nina. Gauß versucht, schnell davonzulaufen, aber der Mann geht ihm nach und auf den Treppen bedroht mit der Zurückzahlung des Stipendiums. Dann die Szenen 21 und 22, in denen Humboldt und Bonpland durch den Regenwald auf Maultieren zahlreiche Instrumente transportieren und Humboldt dabei seine einheimischen Helfer wegen des Verlusts von einigen Messgeräten stark tadelt, sind auch kein direkter Teil der literarischen Vorlage. Die Szene 43 fügte Buck ebenfalls der Verfilmung hinzu. Gauß sitzt da auf Treppen und arbeitet an seinem Werk, als seine Mutter mit einem Metzger die Treppen hinaufgeht. Sie streiten über den Preis des Schweinefleisches und unwissend inspirieren sie Gauß' Forschung. Dass ein Schamane den in Ohnmacht gefallenen Bonpland heilt (Szene 59) und dass Humboldt nach dem Gespräch mit Gauß in die Hose pinkelt, darauf weint und die angepinkelte Hose wechselt, kommen im Original auch nicht vor. Der Empfang beim preußischen König, der dabei Gauß eine Stelle als Professor an der künftigen Universität bietet und dass Gauß, der auf Humboldt vor dem Königspalast wartet, umfassen die Szenen 73 bis 76, die der Regisseur ebenfalls dem Film hinzufügte. Die vier Szenen sind nicht wie die Vorigen komplett erfunden, sondern sie sind anders als im Buch gestaltet. Das Einzige, was dem Original entspricht, ist der Empfang beim König, wenn auch dieses Treffen erst später im Roman stattfinden und zwar zwischen den König und Humboldt vor seiner Russlandreise. Die Personen und Handlung der Szenen sind extrem reduziert und abgeändert.

Die komplette Liste der hinzugefügten Szenen endet nicht mit den oben genannten. Ein Indianer, der einen Affen im Regenwald jagt (Szene 18), der aus der Puppenhülle schlüpfende Schmetterling (Szene 24), eine Gottesanbeterin an der Baumrinde (Szene 30) und eine Kamerafahrt über den Wald und Fluss als Endsequenz des Films (Szene 81) sind Montageelemente, die den in der 3-D Technik gedrehten Film weniger Sinn, aber viel mehr Opulenz verleihen. All die vier Szenen sind äußerst bunt, farbenfroh und beziehen sich auf die exotische Schönheit der Natur.

5.2 Handlungsablauf

Nach der ersten Szene, die mitten in der breiten asiatischen Steppe spielt, spult der Film einige Jahre in die Vergangenheit und in den getrennten Szenen – wie im Buch, in den getrennten Kapiteln – zeigt der Film verschiedene Anfänge der deutschen Naturwissenschaftler. Gauß lebt in ärmlichen Verhältnissen und nur dank seines außergewöhnlichen Mathematiktalents verschafft er mit Hilfe und Unterstützung seines Lehrers Büttner, den Karl Markovics spielt, ein herzogliches Studienstipendium zu erhalten. Die Lebensumstände von Humboldt sind völlig anders. Er stammt aus einer adligen Familie und bekommt Privatstunden zusammen mit seinem Bruder Wilhelm. Während der Lateinstunde zeigt Wilhelm seine Überheblichkeit und betonte Interessen für Sprachen vor den Augen ihrer dabei sitzenden Mutter (Szene 4), im Vergleich zu Alexander, der seine Zeit des Öfteren im Garten verbringt und der davor einen Frosch durch die Lupe betrachtet (Szene 3). Die beiden Forscher – immer noch jung – treffen sich zum ersten Mal beim Herzog von Braunschweig.

Befreit vom strengen Einfluss seiner Mutter, als sie stirbt, kann der erwachsene Humboldt (Albrecht Schuch) endlich seinen Wunschtraum verwirklichen, Naturwissenschaftler zu werden und eine Expeditionsreise nach Lateinamerika zu unternehmen. Um die Reise zu finanzieren, verkauft er sein ganzes Vermögen und zusammen mit Aimé Bonpland (Jérémy Kapone), dem französischen Botaniker und Arzt, bricht er über den Atlantik zu seiner Reise auf. Unterdessen löst der erwachsene Gauß (Florian David Fitz) das zweitausend Jahre alte mathematische Problem des 17-Ecks und vollendet seine Doktoratsarbeit *Disquisitiones Arithmeticae*. Trotz seiner revolutionären Entdeckungen in der Mathematik hat es Gauß im Alltag schwer. Er macht Johanna (Vicky Krieps) einen Heiratsantrag (Szene 49), die ihn jedoch ablehnt, und besucht sein Vorbild, den Philosophen Immanuel Kant (Peter Matic), in Königsberg (Szenen 50, 52), der so alt und senil wurde, dass er nicht mehr dazu in der Lage ist ein normales Gespräch mit Gauß zu führen. Tief enttäuscht begeht er ein Selbstmordversuch und trinkt Curare, das er von Kant genommen hat, doch dies scheitert auch. Humboldt hingegen erforscht die südamerikanischen Regenwälder, zählt Läuse auf den Köpfen der Frauen (Szene 20), kauft Sklaven frei (Szene 23) und stößt mittlerweile sowohl mit den Eingeborenen (Szene 46), da er aus einer Höhle Mumien ihrer Vorfahren stiehlt (Szene 45), als auch mit dem Jesuitenpriester Pater Zea (Szene 47) zusammen.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Vgl. *Kapitelzusammenfassung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/zusammenfassung>> (18. November 2018).

Johanna überlegt es anders zuweilen und Gauß heiratet sie doch. Angestellt als Professor versucht Gauß nun seine eigene Familie zu gründen, aber Johanna stirbt bei der Geburt und rät ihm in den letzten Worten, damit er Versorgung für den Haushalt und das Kind sicherstellen kann, ihre beste Freundin Minna zu heiraten. Gauß erlebt noch eine Enttäuschung, da seine Kinder weniger begabt und intelligent sind, als er dies erwartet (Szene 65). Am anderen Ende der Welt hingegen untersucht Humboldt die Elektrizität der Zitteraale mit dem Experiment am eigenen Körper (Szene 35), entdeckt den natürlichen Kanal zwischen dem Amazonas und Orinoko (Szene 51) und besteigt mit seinem Assistenten Bonpland den Chimborazo, der damals als der höchste Berg der Welt galt.

Dann kommt es zur neuen Zeitraffung. Der nun alt gewordene und schlecht gelaunte Gauß will nicht aus dem Bett aufstehen, als die Kutsche auf ihn wartet (Szene 67). Es ist 1828 und er soll auf Einladung Humboldts am Naturforscherkongress teilnehmen. Gauß kommt mit seinem Sohn Eugen (David Kross) in Berlin an. (Szene 69) Das erste bewusste Treffen der beiden Wissenschaftler führt zum dauernden Streit zwischen ihnen und nach dem Besuch beim preußischen König ruiniert der mürrische Gauß nicht nur für sich selbst sondern auch für Humboldt alle Chancen auf neue finanzielle Unterstützung ihrer Forschung. Als der König Gauß eine Stelle als Professor an der künftigen Berliner Universität bietet, zeigt er sich desinteressiert und ungehobelt. (Szene 73) Als wenn der Besuch beim König nicht genug Fiasko wäre, wird Gauß' Sohn Eugen mit einer Gruppe nationalistisch orientierter Studenten verhaftet. Humboldt und Gauß kommen zur richtigen Zeit am Gendarmeinsatz vorbei und Humboldt versucht sogleich den Kommandanten Vogt (Johannes Zeiler) zu veranlassen, dass er Eugen freilässt. (Szene 77) Doch Gauß wirft sowohl dem Kommandanten als auch der ganzen Stadt Korruption vor, da Humboldt Vogt mit Geld und einem Messgerät besticht und beide Forscher geraten ins Gefängnis. (78)

Eugen wird jedoch freigelassen und sie erfahren von ihm, dass er das Land verlassen muss. Gerade in dieser ausweglosen Lage fangen beide Genies zum ersten Mal an, konstruktiv zu sprechen, indem sie einander ihre Feststellungen vervollständigen. Dabei erzielen sie ein Einvernehmen über gemeinsame Erforschung des Erdmagnetfelds: Humboldt soll während seiner nächsten Asienreise Messungen an Gauß schicken und lässt sie in dessen Berechnungen zu Hause in Göttingen einfließen.

Bucks Verfilmung kommt mit der Szene 80 zu Ende, in der Eugen, der auf dem Schiff nach Amerika reist, beweist, dass er beim Kartenspiel, das er gewonnen hat, nicht betrog, sondern die Tricks von seinem Vater erlernte.¹⁶⁵

5.3 Charaktere

Das Personeninventar der Verfilmung, vor allem bezüglich der Nebenschauspieler, wurde von Detlev Buck ziemlich reduziert und die Hauptfiguren betreffend in einem bestimmten Ausmaß anders charakterisiert.

5.3.1 Die Protagonisten

Das Gemüt der beiden Hauptcharaktere ist im Film ziemlich anders dargestellt. Gauß scheint ruhiger und weniger launisch zu sein und erst am Ende der Verfilmung kann man seine Charakterzüge aus der literarischen Vorlage erkennen. Die Humboldt scheint andererseits weniger komisch als im Roman, wobei der Aspekt der Komik im Film sehr unterschiedlich zum Buch ist. In Kehlmanns Werk entsteht diese Eigenschaft von Humboldt aus seiner unbewusst überbetonten militärischen Disziplinhaltung und im Film scheint dieselbe Haltung dennoch eher karikiert zu sein. Demnach wirken sein Ehrgeiz und Rastlosigkeit weniger ernsthaft. In der Verfilmung sind im Allgemeinen die Wesenszüge beider Protagonisten bei Weitem nicht so gekonnt und nicht so realistisch präsentiert wie in Kehlmanns Werk.

Durch die filmische Sprache, die Detlev Buck bei seiner Verfilmung verwendet, stattet er Kehlmanns Hauptfiguren auf solcher Art und Weise aus, dass den Profilen der beiden Forscher weniger Tiefe verliehen wird. Grundsätzlich ist Gauß in der literarischen Vorlage exzentrischer, von ständig schlechter Laune, ein desinteressierter Familienmensch und zeigt viel mehr Scheu vor anderen Menschen. Der Film zeigt eher oberflächlich sowohl seine soziale als auch psychologische Anpassungsunfähigkeit wie in der Szene 56, wo Gauß eine ungeschickte Hochzeitsrede hält. Erst ab der Szene 67, in der Gauß bereits als alter, schlecht gelaunter, im Bett liegender Mann gezeigt wird, kommt es zur wesentlichen Wendung in seinem Charakter und er

¹⁶⁵ Vgl. *Kapitelzusammenfassung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/zusammenfassung>> (20. November 2018).

lässt sich originalgetreuer erkennen. Das Profil von Humboldt hingegen bleibt von Anfang an bis zum Ende des Films auf der unveränderten, komisch naiven Ebene, der manchmal auch mehr dem Tramp von Charlie Chaplin ähnelt als dem ernsthaften Naturwissenschaftler wie in der Szene 55, wo Humboldt mit Bonpland über den preußischen Sinn für Humor spricht und gleich darauf rutscht er fast auf dem kurzen schlammigen Hang aus. Der von Kehlmann kreierte Humboldt-Charakter weist Komik auf, doch liegt diese Eigenschaft meinem Dafürhalten nach im Bereich der Übertriebenheit, keineswegs bewegt sie sich in Richtung Arglosigkeit und Einfalt. Ihm fehlt auch eine wichtige Kontrastfolie in der Figur seines älteren Bruders, die fast komplett gestrichen wurde. Wilhelm erscheint lediglich in den Szenen 4, wo die Brüder eine private Lateinstunde haben, und 12, wo Wilhelm die Hand ihrer sterbenden Mutter hält und laut weint. Der Film lässt die Humboldts Widerlegung des Neptunismus, die Revolutionierung der Kartografie so wie seine diplomatischen Fähigkeiten überhaupt gänzlich aus. So gesehen wirkt die Bucks audio-visuelle Adaption der Kehlmanns Protagonisten gewissermaßen verfehlt.

Durch die deutlich gekürzte Handlung des Romans geht im Film ebenfalls eine bestimmte charakterliche Veränderung einher. Ganz wenige Figuren stimmen in beiden Medien weitgehend überein. Katharina Thalbach als Mutter von Gauß ist einer dieser wenigen Glücksgriffe, die ermöglichen, dass sich die Komik des Buchs in der filmischen Adaption widerspiegeln lässt. Weiters erscheinen nur die Rollen von Gauß und Johanna als schauspielerischer Erfolg, da die dafür ausgewählten Schauspieler die neuen von Kehlmann gemeinsam mit Detlev Buck und Daniel Nocke geschriebenen Rollen verstehen.¹⁶⁶

5.3.2 Der Erzähler

In der Verfilmung wurden bei der Person des Erzählers keine formalen Änderungen gegenüber dem Buch vorgenommen. Die Handlung des literarischen Originals wird von einem auktorialen Erzähler vermittelt, der die ganze Zeit nahe an allen Figuren und Geschehnissen steht und der das Innenleben aller Charaktere kennt. Allerdings lässt er den Leser an deren intimsten Gedanken nicht teilnehmen, sondern schildert sie stattdessen durch ihre nach außen hin sehbaren Taten und Worte. Derselben Erzählfunktion bedient sich der Regisseur auch und schafft den wie im Buch

¹⁶⁶ Vgl. *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung>> (24. November 2018).

existierenden Zugang zur Erfassung seiner Figuren. Die Off-Stimme im Film gehört Daniel Kehlmann, der nicht nur am Drehbuch arbeitete, sondern auch beim Schnitt dabei war.

Kehlmann ist kein professioneller Sprecher, was eine ästhetische Diskrepanz innerhalb einer ansonsten technisch vollkommenen Filmwelt vorstellt.¹⁶⁷ „Die Wiener Sprachmelodie und die weniger geschulte Artikulation verleihen dem Film eine gegenwärtige, fast dokumentarische Ebene – gelegentlich hat man den Eindruck, einen DVD-Audio-Kommentar zu hören.“¹⁶⁸

Diese Off-Stimme erscheint in 19 der insgesamt 81 Szenen und trägt zur logischen Verbindung der wesentlich gekürzten Handlungsstränge des Romans bei. Sie ist lediglich ein bescheidener Interpretator, der mit keiner Figur im Film direkt interagiert, aber den Zuschauern hilft, der formalen Seite der filmischen Erzählung zu folgen. Seine Präsenz bildet die Mittelbarkeit, die im Roman insbesondere durch die indirekte Rede gestaltet wird.

Der Plot wird als Vergangenheit gezeigt, wenn auch die Handlung auf verschiedenen Zeitebenen vorkommt, was dem Erzählduktus nicht entspricht. Es ist auch zu bemerken, dass die Off-Stimme am häufigsten am Anfang und kurz vor dem Ende zu vernehmen ist, wenn der Zuschauer die Verdeutlichung und Kontrastierung braucht. Mitten im Film überlässt Kehlmann die Geschichte von *Die Vermessung der Welt* in die Hände des Regisseurs. Buck gestaltet das Wesen des Off-Erzählers neutraler und unauffälliger im Vergleich zu seinem omnipräsenten Charakter im Buch. Der Inhalt der Off-Stimmenszenen ist analog zu dem der literarischen Vorlage.

5.3.3 Aimé Bonpland

Die Figur vom Humboldts Mitgefährten und Assistenten, dem französischen Botaniker und Arzt, Aimé Bonpland, stimmt im Film verglichen mit dem Text wie bei fast allen Figuren nur sehr wenig überein. Nach der Kürzung der literarischen Vorlage erkennt man bei Bonpland nur noch seinen hemmungslosen Geschlechtstrieb (Szene 34, Szenen 38 bis 42), die Weißglut, wenn Humboldt ihn seinen Assistenten nennt (Szene 29) und den besseren Sinn für Humor (Szene 55). Weder sein Äußeres: „fünfundzwanzig, hochgewachsen, etwas zerlumpt, hatte nur wenige Pockennarben und bloß eine Zahnlücke, ganz vorne“ (S. 40) noch seine Zuneigung zur Kunst und psychologische

¹⁶⁷ Vgl. Jan, Rhein: *Die Bilder wollen automatisch anders geschnitten werden*. In: Germanica 53 (2013), S. 181-195.

¹⁶⁸ Ebd., S. 181-195.

Wichtigkeit für Humboldt findet man beim filmischen Bonpland. Im Buch sind alle Passagen, in denen er erscheint, lebendiger gestaltet. Im Film dominiert die Attraktivität des jungen Schauspielers (Jérémy Kapone) und sie überschattet seinen sowieso spärlichen Charakter. Eventuell fand der Regisseur genau derart gestaltete Figur von Bonpland eindringlicher und in die wunderschönen exotischen Szenen in Südamerika passender.¹⁶⁹

5.3.4 Nebenfiguren

Die Erscheinung der Nebencharaktere wird im Großen und Ganzen in der Verfilmung im Vergleich zum Buch auf ein Minimum eingegrenzt. Die Figur von Gauß' Schullehrer wurde deutlich erweitert und übernimmt Handlungen von drei unterschiedlichen Charakteren aus dem Buch in einer Filmfigur: den Schullehrer Büttner (Szenen 2, die als einzige, in denen Büttner erscheint, dem Buchinhalt tatsächlich entspricht), den 17-jährigen Mathematikstudenten Martin Bartels (Szene 11, die zwei getrennte Passagen des Buchs und zwei Figuren – die des strengen Schullehrers und die dessen Assistenten Bartels – verknüpft) und Professor Zimmermann (Szene 9). Die Figur kommt in zwei weiteren Szenen noch; Szene 10, die dem Film hinzugefügt wurde und läuft als solche ins Leere. Da treffen sich Büttner und der junge Gauß mit dem Mann vom Militär, der Gauß daran erinnert, was es heißt, deutsch zu sein. Die zweite Szene ist Szene 56, wo Gauß seine Hochzeitsrede hält. Im Original ist zwischen den wenigen Gästen Martin Bartels anwesend, nicht Herr Büttner.

Lediglich zwei Figuren, die beide Nebenfiguren darstellen, aus dem Film schaffen eine hervorragende Verkörperung der Originalcharaktere aus dem Buch. Dabei handelt es sich um Johanna und Gauß' Mutter.

Die Gerberstochter Johanna, die Gauß im Buch im Zuge seiner Tätigkeit als Landvermesser kennen lernt, erscheint im Film viel früher, nämlich noch in seiner Schulzeit. Dort ist sie seine Sitznachbarin, die von ihm die Lösung der vom Schullehrer Büttner gegebenen Aufgabe abzuschreiben versucht. (Szene 2) Sie erweist sich ihm intellektuell ebenbürtig und Buck transponiert ihre Beziehung sehr gekonnt, wobei ihm Florian David Fitz und Vicky Krieps im großen Maße mit ihrem schauspielerischen Können helfen. Die Szenen, in denen Johanna im Film

¹⁶⁹ Vgl. *Charakterisierung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/charakterisierung/bonpland>> (10. Dezember 2018).

erscheint, sind deutlich abgeändert zu jenen im Buch, dennoch gelingt es der Schauspielerin den ruhigen, intelligenten und bescheidenen Charakter von Johanna authentisch darzustellen.

Ein anderer Nebencharakter, dem Erwähnung gebührt, ist die namenlose Mutter von Gauß. Trotz der Größe ihrer Rolle beeinflusst sie die Erfassung des Textes sowie des Films. Katharina Thalbach verkörpert die arme, einfache, sorgfältige Mutter mit großer schauspielerischer Leistung und bringt dazu die gelungene Komik, wie sie das Buch aufweist, in den Film ein, der sich präventiös darum bemüht – neben der modernsten 3D-Technik – beim Publikum Sympathie zu verschaffen.

5.4 Erzählstruktur

Detlev Buck entschied sich, die Chronologie der Romanhandlung grundlegend zu verändern und er wendet sie so, dass die Verfilmung mit dem Ende des Romans anfängt. Der Regisseur vereinfacht zusätzlich noch die Zeitstruktur des Originals und mithilfe des Erzählers aus dem Off kreiert eine Geschichte, die abgesehen davon, dass sie auf unterschiedlichen Zeitebenen verläuft, mit einer zeitlichen Distanz erzählt wird. Das Buch fängt mit der Gegenwart an, dann spielen sich zwei Drittel in der Vergangenheit ab. Darauf kehrt die Handlung wieder in die Gegenwart zurück, indem das Treffen beider Wissenschaftler am Naturforscherkongress in Berlin als gegenwärtiger Moment vermittelt wird und die zeitliche Rahmenhandlung des Romans formt und verläuft anschließend weiter in die Zukunft. Daniel Kehlmann eröffnet sein Werk mit der Szene:

Im September 1828 verließ der größte Mathematiker des Landes zum erstenmal seit Jahren seine Heimatstadt, um am Deutschen Naturforscherkongreß in Berlin teilzunehmen. Selbstverständlich wollte er nicht dorthin. Monatlang hatte er sich geweigert, aber Alexander von Humboldt war hartnäckig geblieben, bis er in einem schwachen Moment und in der Hoffnung, der Tage käme nie, zugesagt hatte.

Nun also versteckte sich Professor Gauß im Bett. Als Minna ihn aufforderte aufzustehen, die Kutsche warte und der Weg sei weit, klammerte er sich ans Kissen und versuchte seine Frau zum Verschwinden zu bringen, indem er die Augen schloß. (VdW, 7)

Der Regisseur führt sie fast vor dem Schluss des Films ein. Bucks Verfilmung hingegen beginnt mit einer Passage, die der Leser im Buch im vorletzten Kapitel findet (VdW, 285-286). Ähnlich wie im Buch sieht man den Handlungsrahmen, wenn auch der Ausgangspunkt in der Zukunft ist. Dadurch wurde die ganze Geschichte vom Regisseur in der Vergangenheit eingebettet.

Nach den rhythmischen und dramatischen Klängen der überdimensionierten Schamanentrommel fährt die Kamera in der Szene 1 langsam über die breite asiatische Steppe nach links und man sieht Humboldt im Gespräch mit dem Lama. Der Dialog folgt im großen Maße dem Inhalt des Buches. Statt die Szene und deren Bilder selbst sprechen zu lassen, entscheidet sich Buck, den Erzähler aus dem Off, der Daniel Kehlmann selbst ist, gleich in die Handlung zu involvieren, der Humboldt im Kürzen darstellt. Würde er das nicht tun, wäre die Handlung nicht deutlich und für den Zuseher nur schwer verständlich. Während des Berichtens befindet sich der Erzähler genauso wie im Buch ganz außerhalb der erzählten Wirklichkeit und viel mehr als im Original ermöglicht er Zusammenhänge zwischen getrennten Szenen zu verknüpfen und verstehen. Der Erzähler berichtet nicht nur aus dem zeitlichen, sondern auch räumlichen Abstand von den Dingen, die den beiden deutschen Forschern widerfahren.

Nach dem Kennenlernen von Alexander von Humboldt stellt Buck nun Carl Friedrich Gauß als zweite Hauptfigur des Films dar. Die Szene 2 bietet auch bereits die erste Zeitraffung – und zwar eine Rückblende – und bringt den Zuschauer somit mehrere Jahre zurück in die Vergangenheit, was strukturmäßig originalgetreu dem Roman entspricht. Der verlegene Gesichtsausdruck und die komische Haltung von Humboldt korreliert vollkommen mit der Eröffnung dieser zweiten Szene, wo der Schullehrer mit dem Knüttel einen Schüler bestraft. Der junge Gauß demonstriert darauf sein mathematisches Talent und zeigt die schnell gelöste Aufgabe seinem Lehrer Büttner. Die Stimme aus dem Off macht den Zuschauer dabei mit Einzelheiten aus dem Leben Gauß' bekannt. Der Anfang des Films ist ungeachtet der betonten Dramatik ruhig gestaltet und die beiden Szenen zusammen dauern länger als sieben Minuten, was annehmen lässt, dass Buck besonderen Wert darauf legt, die Protagonisten angemessen zu schildern, ehe er beginnt, ihre Lebensgeschichten vor den Augen der Zuschauer zu entspinnen.

Durch die kommenden Ereignisse werden die Biografien der Ausnahmewissenschaftler Schritt für Schritt erzählt. Der Unterschied ihrer Herkunft und Persönlichkeiten wird damit gut in der filmischen Sprache vermittelt, doch was die beiden verbindet und was sie besonders wichtig macht, lässt sich nicht erschließen. "Einerseits werden [...] die Lebenswelten der beiden kontrastiert, andererseits aber auch eine Geschlossenheit der Handlung hergestellt."¹⁷⁰

¹⁷⁰ Jan, Rhein: *Die Bilder wollen automatisch anders geschnitten werden*. In: Germanica 53 (2013), S. 181-195.

Wenn der Zuseher das Geschehen aus der Perspektive des Erzählers verfolgt, wie es der Fall in dieser Verfilmung ist, geht es um das filmisch vermittelnde Erzählen. Zurückgegriffen auf den filmischen Erzählaufbau ersetzt die Kamera in der Regel den verbalen Erzählakt und die Abfolge des Inhalts.¹⁷¹ Bucks Kamera ist nicht in der Lage Kehlmanns Geschichte direkt wiederzugeben. Sie ist im Gegensatz zur Sprache der literarischen Vorlage nicht fähig die Handlung anhand eigener Mittel zu illustrieren, womit sie eine abgeänderte Realität gestaltet.

Es ist auch zu bemerken, dass der Film die Zukunft der Romanhandlung als gegenwärtiger Ausgangspunkt verwendet, dann die ganze Story in die Vergangenheit einbettet und erst in der drittletzten Szene kehrt sie zum Ausgangspunkt zurück. Damit gibt es nur eine formale Rahmenhandlung, die der im Roman zu ähneln scheint. In Bezug auf den Raum lassen sich zwei völlig unterschiedliche Seiten feststellen, wie die komplett verschiedenen Charaktere der Protagonisten. Einerseits folgt man Humboldts Stapfen durch die exotischen Landschaften Südamerikas und andererseits erlebt der Zuschauer den meist in dunklen, jämmerlichen Tönen dargestellten Alltag des Gauß'schen Deutschland.

Während die klassische Musik die adelige Stimmung im goldgeschmückten Hof des infantil skizzierten Herzogs von Braunschweig unterstreicht, trabt Humboldts Mutter in der Szene 8 über den frisch polierten Boden vor gebeugten hart arbeitenden Putzfrauen. Der Regisseur lässt da den strengen kalten Charakter von Humboldts Mutter bebildern und kreiert eine Szene, die dem Roman nicht entspricht und dazu noch mehrere Passagen des Romans zusammenbringt. Humboldt teilt bei der Audienz mit, dass er sein Leben vollkommen der Wissenschaft widmen will. Gauß hingegen wird von Büttner als Mathematikgenie dem Herzog vorgestellt und er bekommt ein Stipendium des Hofes.

Nach der im Original nicht vorkommenden und ins Leere laufende Szene 10, wo es zum zufälligen Treffen zwischen dem Mann vom Militär und dem jungen Gauß kommt, führt der Regisseur den Rezipienten in der Szene 12 ans Bett der sterbenden Mutter von Humboldt. Da erscheint das zweite und letzte Mal die Figur von seinem Bruder Wilhelm, der in Tränen die Hand seiner Mutter hält. Damit schließt die Phase der Kindheit der Hauptfiguren und durch eine neue Zeitraffung – diesmal

¹⁷¹ Ursulina, Pittrof: *Der Weg der Rose vom Buch zum Film: Ein Vergleich zwischen dem Buch „Il nome della rosa“ und seiner filmischen Umsetzung*. Marburg: Tectum Verlag 2002, S. 37.

einen Zeitsprung in die Zukunft – illustriert Buck mittels der animierten Zeichnung originell und poetisch Humboldts Seeüberfahrt. Jedoch bleibt dieser Effekt samt dem Kreidestaub in der Szene 2 isoliert und ähnliche derartige Effekte kommen in den weiteren Szenen nicht mehr vor.

Nachdem Humboldt symbolisch wie ein Neugeborener in der Szene 14 aus dem umgedrehten Boot ausgeschlüpft ist, präsentiert der Regisseur Aimé Bonpland, seinen künftigen Mitgefährten und Assistenten. Sobald der Naturforscher Messgeräte phrenetisch geprüft hat, sprechen die beiden mit extremer Aufgeregtheit und Freude davon, dass sie weit weg von ihren Heimatländern und vorigen Lebensumständen sind. Das Ende der Szene weist immerhin grundlegende Unterschiede und keine Gleichrangigkeit zwischen ihnen auf, wenn Aimé ihm seinen Handschlag anbietet und Humboldt seine Hand hinter dem Rücken versteckt. Bereits die nächste Szene 15 zeigt den eifrigen Forscher, der auf einem Kasten sitzt und einen Reisebericht an seinen Bruder schreibt. In dieser und der vorigen Szene erscheint die Stimme aus dem Off und dadurch erfährt man, wie Humboldt die Expedition finanziert, wer Aimé Bonpland ist und wie wichtig eine ausführliche Niederschrift der Forschungsreise ist.

Die Szene 17 bringt uns nach Deutschland zurück. Gauß besuchte regelmäßig das Bordell im Buch, was im Film da auch vorkommt. Die nächste spielt auch im Bordell und stellt die Erweiterung dieses Besuchs dar, wenn auch sie vom Regisseur hinzugefügt wurde und für die weitere Geschichte ohne Belang bleibt.

Die kommenden Szenen von 19 bis 25 sind in einer Filmsequenz vereint, wenngleich sie aber drei getrennten Passagen aus dem Buch entspricht: das Läusezählen auf dem Köpfen der indianischen Frauen, die Sklavenversteigerung und die Attacke der Eingeborenen. Zur besseren Erfassung von Humboldt und dem Film im Ganzen trägt der Erzähler viel aus dem Off bei, der in Szene 21 erscheint. Die tief im südamerikanischen Regenwald gedrehte Sklavenversteigerungsszene erstreckt sich über mehrere Minuten, während sie im Buch sehr kompakt beschrieben wurde und kaum eine volle Seite lang ist. Es ist festzustellen, dass wo das Original rapid durch die Geschichte reitet, sich der Film zieht. Da werden erst die Brüste einer eingeborenen Frau befummelt und darauf Humboldts Inakzeptanz gegenüber Sklaverei emphatisch verbalisiert, was definitiv zeigt, dass Bucks filmische Sprache nicht fähig ist, ein angemessenes Verhältnis zu Kehlmanns Eleganz und Leichtigkeit Ernst und Komik zu schaffen.

Nach der fast fünf Minuten langen nächsten Szene 26, wo Gauß beim Landvermessen nun die erwachsene Johanna wieder trifft und er sich während des Gesprächs mit ihr über die

Innenwinkelsumme in sie verliebt, kehrt der Regisseur mit der Geschichte in den tropischen Alltag Humboldts zurück (Szenen 27-30). Die Szene 29 zeigt die Ankunft Humboldts in einem Jesuitendorf. Da begrüßt ihn und Bonpland Pater Zea und sie suchen nach freiwilligen Ruderern. Dies fällt mit wenigen Änderungen mit dem Inhalt Buchseite 113 zusammen.

Die folgende Sequenz (Szenen 31-32) spielt in Deutschland. Gauß arbeitet an seinem Lebenswerk, aber seine Zahnschmerzen sind unerträglich und er geht zum Barbier, damit er ihm den entzündeten Zahn herausreißt. Feine Ironie im Buch Kehlmanns erkennt man hier nicht, wenn auch die Stimme aus dem Off das blutige Bild zu lindern versucht und die Szene 32 wirkt mehr irritierend und gruselig als komisch.

Als nächstes bringt Buck die Zuschauer in der Szene 33 auf den Orinoko zurück. Humboldt sitzt am Tisch und schreibt einen Brief an Wilhelm, während Bonpland zeitgleich ein Pflanzenblatt und eine badende Indianerin beobachtet (Szene 34). In Kehlmanns Text findet solch eine Szene keine Umsetzung. Darauf folgt die Szene 35, wo Humboldt blind von Vermessungsenthusiasmus ein Selbstexperiment mit Zitteraalen an seinem eigenen Körper ausführt. Bonpland assistiert ihm dabei und notiert seine Bemerkungen. Ihr Dialog wird mit dramatischer Musik untermalt.

Der Film springt ständig zwischen Extremen hin und her: zwei Kontinenten, zwei Himmelsrichtungen, zwei Hemisphären, zwei Protagonisten. Statt die beiden Genies in ihrer Tragik, aber auch Komik in Relation zueinander zu setzen, entwickelt Buck ihre Lebensstränge parallel, die sich erst in der Ewigkeit treffen.¹⁷² Die Szene 36 bringt den Zuschauer erneut nach Braunschweig. Gauß trifft wieder Johanna, die ihm über Humboldts Reisen berichtet und er erzählt ihr über seine beliebten Zahlen. Da kommt es zum ersten Körperkontakt zwischen ihnen, als Gauß ihre Hand berührt.

Die neue Sequenz umfasst die Szenen von 37 bis 42 und darin inszeniert der Regisseur Humboldts Hingabe zur Wissenschaft, uniformierten Ernst und sein Unverständnis für die sexuelle Liebe. Er wacht nach dem Experiment auf und bricht auf, um Bonpland zu suchen. Er findet ihn fast nackt mit einer Indianerin im Wald, unterbricht sie und gleich danach weist er ihn zurecht, dass wenn das noch einmal vorfällt, sie fortan getrennt reisen werden. Buck bedient sich der gleichen Passage im Buch, aber setzt sie in einen ganz anderen Kontext. Im Original befinden sie sich auf Teneriffa,

¹⁷² Vgl. Hannah, Pilarczyk: *Kinofilm "Die Vermessung der Welt". Dünne Story, deftige Bilder*. In: Spiegel (22. Oktober 2012), online unter <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/rezension-zu-die-vermessung-der-welt-detlev-buck-verfilmt-daniel-kehlmann-a-862098.html>> (23. Dezember 2018).

nicht in Südamerika und der ebenfalls im Buch existierende Dialog zwischen ihnen wird da um das Motiv des Deutschtums bereichert. Franzose läsen keine Deutschen, sagt Bonpland in einem Moment und anschließend fragt er außerdem Humboldt, warum er so deutsch sein müsse.

Die nächste Szene 43 zeigt Gauß auf einer Treppe sitzend, wo er durch das Gespräch zwischen seiner Mutter und dem Metzger angeregt, weiter an seinem Werk schreibt. Sie ist dem Film hinzugefügt und außer der Lenkung der Aufmerksamkeit des Zusehers auf Gauß Mutter hat sie keine andere Bedeutung. Darauf versucht Buck durch optische Bilder ein weiteres, äußerst wichtiges Motiv des Buchs – das Altern – wiederzugeben. Gauß betrachtet seine schlafende Mutter und die Kamera zeigt in der Großaufnahme ihre gefaltete Hand, während die beunruhigende Musik von Enis Rothhoff die Stimmung untermalt. Er nimmt ihre Hand und teilt ihr mit, dass er Johanna heiraten will. Durch die betont emotionelle Szene wird das Motiv der Veränderungen im Leben und Vergänglichkeit hervorgehoben.

Im Folgenden (Szene 45) befindet sich der Zuschauer zusammen mit Humboldt und Bonpland in einer Höhle. Sie inspizieren ihren Innenraum, stoßen auf Mumien der verstobenen Eingeborenen, Humboldt sieht seine tote Mutter, erschreckt sich und fordert von Bonpland, eine Mumie mitzunehmen und sie gehen. Hier verbindet Buck zwei Höhlenbesuche in einer Szene. Humboldt hat Halluzinationen über seine Mutter im Kapitel 4 und die Mumien finden ihre Umsetzung im Kapitel 6 im Buch. Am Ausgang der Höhle stoßen die beiden auf aufgebrachte und bewaffnete Eingeborene (Szene 46), die wissen wollen, was Humboldt und Bonpland mit sich tragen. Kaum aus einer gefährlichen Situation sind sie entkommen, geraten sie in eine weiter beunruhigende, wo zwei gefesselte Männer ausgepeitscht werden (Szene 47). Während Humboldt darauf besteht, dass sie freigelassen werden, rät ihnen Pater Zea, weiter zu reisen. Da ist erneut festzustellen, dass das Erzähltempo des Buchs und Films sehr unterschiedlich sind. Pater Zea erscheint im Film in zwei Szenen, die insgesamt viereinhalb Minuten dauern, während allein ein Gespräch zwischen ihm und Humboldt fast vier Seiten umfasst.

Der Regisseur führt die Zuseher als nächstes in den Szenen von 48 bis 50 zurück nach Deutschland, wo Gauß zunächst nun als Erwachsener den Herzog von Braunschweig besucht, der ihm eine Stelle als Professor anbietet (Szene 48). Die Komik der Szene entsteht durch die unangemessene Simplizität des Herzogs. Darauf findet Gauß Johanna in einem Hof, wo sie Gänse rupft (Szene 49). Er zeigt ihr – wie in der vorigen Szene dem Herzog – sein fertiges Werk *Disquisitiones*

Arithmeticae und macht ihr einen Heiratsantrag, jedoch wird er von ihr abgelehnt. In der nächsten Szene (50) reist Gauß bereits in einer Kutsche nach Königsberg, um Kant zu besuchen.

Der Film springt für einen Augenblick nach Südamerika. Humboldt und Bonpland suchen den natürlichen Kanal zwischen dem Orinoko und dem Amazonas (Szene 51). Buck entscheidet sich für ein neues Ertönen der Erzählerstimme aus dem Off mit einem Text über den magnetischen Äquator und Ungewissheit ihrer weiteren Fahrt.

Als Nächstes befindet sich der Rezipient vor der Tür des weltbekannten Philosophen Kant. Gauß bittet seinen Diener, empfangen zu werden (Szene 52), ohne Empfehlungsbriefe, die der Originaltext auf Seite 94 erwähnt. Er wird in ein dunkles Zimmer hineingeführt (Szene 53) und in der Halbtotale sieht man durch die subjektive Kamera in der Ecke den greisen, mit dem Rücken zum Zuschauer gewandeten Philosophen. Gauß präsentiert ihm sein Lebenswerk, während die Erzählerstimme aus dem Off zusätzlich seine Entdeckungen darlegt, doch die einzige Reaktion des großen Denkers ist, bevor er vor sich hin zu singen anfängt, dass ihm der Diener Wurst und Sterne kaufen soll. Buck verwendet in diesem Teil des Dialogs die identischen Worte des Buchs. Die nächste, dem Film hinzugefügte Szene zeigt den doppelt enttäuschten Gauß im Schlafzimmer seiner Eltern in Braunschweig (Szene 54), wo er versucht sich durch das Einnehmen von Curare sein Leben zu nehmen. Aber Johanna betritt plötzlich das Zimmer und teilt ihm fröhlich mit, dass sie es anders überlegt hat und ihn nun doch heiraten will. Im Buch kommt ihre Akzeptanz erst durch den zweiten Heiratsantrag.

Erneut führt die Verfilmung die Zuschauer in die Regenwälder Lateinamerikas. Bonpland hat Fieber, taumelt und fällt in ein Schlammloch hinein (Szene 55). Humboldt kommt ihm nach, aber bleibt auf einem nahen kleinen Hügel stehen, womit der Regisseur noch einmal seine Superiorität vermittelt. Der Dialog ergänzt vollkommen das Visuelle, da sie über die uniformierte Disziplin und deutsche Komik sprechen.

Die nächsten Szenen verlegen die Handlung nach Deutschland. Die erste zeigt Gauß, der seine Hochzeitsrede hält (Szene 56) und die zweite bringt den Rezipienten in sein Schlafzimmer und die erste Brautnacht hinein. Der Mathematiker ist von Vermessungen so besessen, dass er das gegenseitige Ausziehen ohne Worte unterbricht, an den Tisch stolpert und notiert, wie man Messfehler der Planetenbahnen korrigieren kann. Die aufhellende Musik untermalt den Moment

wie die Detailaufnahme der Kerze, während Gauß seine Idee niederschreibt (Szene 57). Die fast identische Passage findet man in Kehlmanns Roman.

Wieder wird der Sprung nach Südamerika gemacht. Diese Sequenz umfasst drei Szenen (58 – 60). Bonpland hat immer noch Fieber. Er und Humboldt sitzen mit vielen Mitglieder eines einheimischen Stammes am Lagerfeuer. Humboldt isst den gebratenen Arm eines vermeintlichen Affen, aber Bonpland erinnert ihn daran, dass die dortigen Völker Kannibalen sind (Szene 58). Bonpland fällt in Ohnmacht und die nächste Szene schildert das heilende Ritual eines Schamanen (Szene 59). Die kommenden Bilder zeigen den gesunden, aber berauschten Bonpland (Szene 60).

Die erste von insgesamt zwei Szenen, die nicht direkt mit Humboldt und Gauß verbunden sind, ist die folgende, in der die Zuschauer erfahren, dass Napoleon Deutschland angriff und der Herzog von Braunschweig in den Kampf reiten muss (Szene 61). Sie ist der Verfilmung hinzugefügt und stellt eine weitere Abänderung zum Buchinhalt dar. Sie fungiert als Einleitung in den tristen Alltag von Gauß. Die Szene 62 erzählt über die französische Okkupation, während Gauß immer noch desinteressiert eine seiner Vorlesungen hält. In der nächsten läuft er nach Hause, da Johanna nach der ersten Geburt am Sterben liegt (Szene 63). Sie rät ihm, erneut zu heiraten und zwar ihre beste Freundin Minna.

Die Besteigung des Chimborazo wird im Buch auf 18 Seiten des Kapitel 8 beschrieben. Im Film wird der Inhalt nur in einer einzigen fast fünf Minuten langen Szene inszeniert (Szene 64). Das verfilmte Kapitel ist im Vergleich zum Buch extrem vereinfacht. Der Regisseur bedient sich der Halluzination, die aufgrund des Sauerstoffmangels in der Höhe entsteht, um Bonplands Animosität zu Humboldt zu bebildern. “[D]ie Träume, in denen er [Bonpland] Baron Humboldt erwürge, zerhacke, erschieße, anzünde, vergifte oder unter Steinen begrabe [...]” im Buch wird von Buck simplifiziert und Bonpland schlägt Humboldt mit einem Stein in den Kopf tot.

In den kommenden drei Minuten inszeniert der Regisseur zunächst Gauß` Enttäuschung über die seiner Meinung nach mangelnde Intelligenz seiner Kinder (Szene 65). Ohne Hilfe der Erzählstimme aus dem Off wäre die Szene wohl völlig falsch zu verstehen, da Gauß eher als ein resignierter denn strenger, desinteressierter Familienvater aussieht, wie er in Kehlmanns Roman geschildert wurde. Dann thematisiert Buck in der Szene 66 noch einmal das Altern meistens mithilfe des häufig verwendeten filmischen Mittels – der Erzählstimme aus dem Off – in Verfilmungen. Anschließend wird in der Szene 67 die dritte und letzte Zeitraffung anhand der Überblendung verwendet und der Film kehrt einerseits buchgemäß zu seinem Beginn zurück.

Andererseits sieht dieser Zeitsprung wie eine logische Fortsetzung des Lebens aus. Gauß liegt im Bett. Minna fordert ihn auf, aufstehen. Er wirft einen Schemel auf sie und treibt sie weg. Erst als seine altgewordene Mutter das Zimmer betritt und ihn ermuntert, steht er auf. Eine derartig veranschaulichende Szene kommt identisch im Text vor und der Erzähler, der in der Verfilmung währenddessen aus dem Off eingesetzt wird, erläutert den ersten Absatz des Romans mit minimalen, dem Film angepassten Veränderungen (Szene 68).

Die Szene 69 ist ein erzählerischer und filmischer Wendepunkt. Da kreuzen sich die bisher parallel inszenierten Leben der Protagonisten und bis kurz vor dem Schluss des Films bleiben die Handlungsstränge der zwei Hauptfiguren zusammen. Die Kutsche mit Humboldt und seinem Sohn Eugen fährt in einen Berliner Hof ein. Eine analoge Passage kann man im Buch wiederfinden. Eugen hilft dem mürrischen Vater, auszusteigen. Humboldt wartet auf sie mit einer Gruppe von Hofleuten. Unter ihnen ist der französische Fotografiepionier Daguerre (Szene 70). Er bemüht sich, die Fotografie der beiden Wissenschaftler zu machen, aber das Vorhaben gelingt ihm nicht.

Als Nächstes (Szene 71) befinden sich die Zuseher in Humboldts Arbeitszimmer, der diszipliniert wiewohl ungeduldig darauf wartet, dass der schnarchende Gauß aufwacht. Eugen erscheint vor der Zimmertür und erinnert Gauß, seine Medikamente einzunehmen, worauf es zu einem kurzen, sinnfreien Disput zwischen Vater und Sohn kommt. Danach streiten Humboldt und Gauß über Wissenschaft, worin ihre Charaktere derart skizziert werden, wie sie im Buch präsentiert sind: Gauß, der schlecht gelaunte Eigenbrötler und Humboldt, der disziplinierte Diplomat. Die Szene endet damit, dass Humboldt in die Hose pinkelt, was der literarischen Vorlagen nicht entspricht. Er zieht sich in der nächsten, auch hinzugefügten Szene um und weint (Szene 72).

Der Naturforscherkongress, was der eigentliche Anlass zum Treffen der Protagonisten ist, wird nie bebildert. Stattdessen sieht man in der Szene 73 eine grundlegende Änderung. Die Wissenschaftler werden vom preußischen König empfangen, der dabei Gauß eine Stelle des Professors an der künftigen Humboldt-Universität anbietet. Gauß lehnt dies ab. Diese und drei kommende Szenen (73-76) gestalten eine Sequenz, die ihre literarische Quelle im Kapitel 13 hat, jedoch ist die Handlung äußerst verändert. Der Film konzentriert sich auf den misslungenen Empfang und lässt all die Details des Abscheus Gauß' vor Menschen so wie das Treffen mit dem Physiker Weber komplett aus.

Die beiden Forscher stoßen auf ihrem Weg nach Hause auf eine öffentliche Verhaftung, wo sich Gauß' Sohn Eugen unter den Verhafteten befindet (Szene 77). Buck entscheidet sich, nun die Elemente der Handlung in Kapitel 12, 13 und 14 nicht nur zu verbinden, sondern auch noch einmal extrem zu verkürzen. Humboldt erkennt Gauß' Sohn und versucht beim Gendarmeriekommandanten Vogt zu erreichen, dass er Eugen freilässt. Vogt will ein Entgelt für diesen Gefallen, woraufhin sich Gauß in den Dialog einmischt und dadurch alle ins Gefängnis geraten und der Freilassungsversuch scheitert.

Die nächste Szene ist die letzte, in der Bucks Protagonisten erscheinen (Szene 78). Gauß und Humboldt sitzen gefesselt auf einer Bank in der Polizeistation und sprechen über Curare, Humboldts Reiseplan nach Asien, Magnetismus und Sterbestatistik. Der Dialog wird durch die Freilassung von Eugen unterbrochen. Er muss das Land verlassen. Nach dem Abschied des Vaters und Sohns wird der Dialog fortgesetzt und Buck entscheidet sich, die Szene als längste im Film zu drehen. Sie dauert mehr als sechs Minuten.

Die Szene 79 bringt die Zuschauer zum Anfang des Films zurück. Das Expeditionskaravan zieht durch die asiatische Steppe. Das Visuelle entspricht dem Kapitel 15 und das von der Stimme aus dem Off Erzählte korreliert mit dem Inhalt des Kapitels 11 im Buch.

Die vorletzte Szene zeigt Eugen auf seiner Überseefahrt nach Amerika beim Kartenspiel, was eine Veränderung zur Buchpassage darstellt. Die Erzählerstimme aus dem Leeren kommt dann noch einmal zum Einsatz und sie erläutert diesmal den Lebensweg von Eugen: "Eugen Gauß sah seinen Vater nie wieder. Er machte keine Erfindungen. Er entdeckte nichts und kein Naturgesetz trägt seinen Namen. Aber er tat das Seine. Er kam bis an Missouri, gründete The First National Bank und hatte sieben Kinder." Das Erzählte hat keine Umsetzung im Originaltext und lässt den Film emotional beenden.

Während die Kamera langsam über die ruhige Wasserfläche fährt, wird die letzte gefühlsbetonte Szene mit einer leisen und nostalgischen Musik untermalt.

Im Allgemeinen bietet Bucks Film aufgrund der beachtenswerten Verkürzung und der daraus resultierenden Simplifizierung des Originaltexts von Daniel Kehlmann eine äußerlich ziemlich ähnliche, innerlich jedoch komplett abgeänderte Geschichte.

5.5 Adaption im Vergleich zum Originaltext

Die Gestaltungsform der Bucks Verfilmung weist eine ähnliche Konstruiertheit auf, die Kehlmanns Narration auch in seinen Roman einbaut. So kontrastiert der Regisseur die extrem unterschiedlichen Charaktere und Lebenswege von Gauß und Humboldt zusätzlich mithilfe des typischen Filmmittels – des Visuellen. Durch das auffällige Farbenspiel wird einerseits der tropische Alltag Humboldt stets schillernd und opulent dargestellt. Andererseits wird Gauß' Umgebung durch dunkle, eintönige, schäbige (Hinter)Höfe in Szene gesetzt. Das Buch lässt die beiden Hauptfiguren bereits im ersten Kapitel verbinden und dann werden ihre bis zu diesem Moment getrennten Lebensläufe durch den Zeitsprung in die Vergangenheit und die thematisch separaten Kapitel erzählt. Der Film schildert ihre verschiedenen Welten ähnlich, jedoch lässt er die den Kapiteln analogen Sequenzen optisch immer wieder durch Überblendung als am häufigsten verwendete Montagetechnik verschmelzen. Die sehr eindrucksvollen Beispiele hierfür sind jene, wenn Humboldt und Gauß mittels des Kameraschwenks denselben Sternenhimmel sehen oder wenn sich das Bild der Landstraße, auf der Gauß' Kutsche nach Königsberg reist, für 180 Grad zum spiegelsymmetrischen auftauchenden Bild dreht und nun den Orinoko zeigt, auf dem Humboldt und sein Assistent Bonpland in einem Boot fahren. Die dezenten und leichten Töne der klassischen Musik beschweren keinesfalls das Visuelle und sie passen nicht nur exquisit zu den Überblendungen sondern zum gesamten Film. Die Musik ist orchestral und schafft die Atmosphäre des 19. Jahrhunderts.

Analog der literarischen Vorlagen bemüht sich der Regisseur im Film, die Symbolhaftigkeit des Originalwerks nachzuahmen. Immer wieder verwendet er den Apfel, der mit einem Messer verschieden geschnitten wird. Er reflektiert den Bannkreis, den die jeweiligen Personen, die ihn halten, auf die Welt auswirken. In der Szene 2 schält der Schullehrer Büttner einen Apfel, während die Schüler eine von ihm gegebene Aufgabe zu lösen versuchen. Er bleibt dadurch symbolisch nur an der Oberfläche der Wissenschaft. Den Apfel sieht man abermals in der Szene 26. Zunächst isst Johanna ihn, was auf der Symbolebene ihren einfachen klassischen Lebensstil widerspiegelt, dann schneidet sie ihn bei der Wiederbegegnung mit Gauß, wenn die beiden über die Innenwinkelsumme sprechen und sie erklärt ihm ihre Sicht der Dinge. Damit geht sie bereits tiefer. Doch ist die Erklärung von Gauß ausführlicher und detailreicher, da er aus demselben Stück das kleinstmögliche Dreieck herausschneidet. Das dritte Mal erscheint der Apfel in der vorletzten Szene des Films, wenn eine unbekannte Frau mit dem Lächeln im Gesicht Eugen einen reifen, nicht geschnittenen zuwirft, während die Erzählerstimme aus dem Leeren seinen Lebensweg

erläutert. Es ist festzustellen, dass das körperliche Einschneiden der Körper von den Hauptfiguren präsent ist. Humboldt fordert Bonpland auf, seinen Rücken zu zerschneiden, um die Herkunft und Wirkung der Elektrizität bei Zitteraalen zu erforschen. Gauß lässt seinen faulen Zahn beim Barbier herausreißen, wobei die Szene eine grausige Stimmung produziert. Durch die Inszenierung dieser im Buch auch existierenden Passagen versucht Buck die in Gegensatz zueinander stehenden Charaktereigenschaften der zwei Protagonisten plastisch zu präsentieren. Humboldt betrachtet den Schmerz als unausweichlich und sogar notwendig, da seine Erforschung und genaue Vermessungen für ihn an erster Stelle sind. Gauß hingegen ist komplett gegen den Schmerz, den er schwer nur erträgt.

Eins der Hauptmotive der literarischen Vorlage des Alterns kommt auch im Film in Symbolen zum Vorschein. In der Szene 49 illustriert der Regisseur dies durch eine Gänsegruppe. In einem Moment laufen sich gesund und munter vor Gauß und im nächsten werden sie bereits gerupft. Das Sterben ist ein Teil des Lebenszyklus und keiner kann dem Tod entinnen. Die Großaufnahme der faltigen Hand von Gauß' Mutter zeigt das eindeutig sowie das Treppenhinuntergehen seiner greisen Mutter in der Halbtotale. Nicht nur einmal wird das Motiv des Alterns inszeniert. So findet man es im schwingenden Standuhrpendel, das die beiden Genies nacheinander verdecken oder auch als Gauß Immanuel Kant in Königsberg besucht, wieder. Der große Denker wurde unterdessen sein eigener Schatten, der nur noch an Wurst und Sterne denkt und darauf völlig senil "Bis hierher hat mich Gott gebracht durch seine große Güte, bis hierher hat er Tag und Nacht bewahrt Herz und Gemüte" vor sich hinsingt. Die Szene 63 bringt den Tod von Johanna. Es lässt sich bemerken, dass Buck nun mittels der chromatischen Synchronisation zwischen dem Moment der Hochzeitsnacht und dem des Sterbens eine Einheit mit dem Beginn und Ende schafft, wenn auch er die Szene im Vergleich zum Buch komplett umgestaltet und lediglich Johannas Worte analog beibehält. Im kurzen Dialog an ihrem Sterbebett sagt sie zu Gauß: "Sei nicht zu lange traurig. Man lebt, dann stirbt man. So ist das." Dies fungiert als auf den Punkt gebrachte Schlussfolgerung des Lebens.

Der kleine Gauß erklärt sein Glaubensbekenntnis, als er und Johanna nach der Schule auf der Straße sprechen und er sagt ihr, dass man nur einen Schritt zurücktreten müsse, dann verrate die Aufgabe von selbst die Lösung. Den Preis der zurücktretenden Methode zahlt er im Leben sehr teuer. Er weigert sogar den Welpen, den Johanna in Armen hält, zu streicheln. Er ist besessen von Zahlen. Er sieht ihre Präsenz überall. Alles ist aus Zahlen geschaffen. Wäscheleinen dienen als plastischen Beispiel der Zahlenachsen. Anhand eines ungehobelten Streites seiner Mutter mit

einem Metzger bekommt er Ideen für mathematische Formeln. Der infantile, fast debil dargestellte Herzog von Braunschweig zeigt mehr Interessen für Dinge, die Humboldt mittlerweile nach Deutschland schickte, als für Gauß' revolutionäres Werk der Mathematik. Gauß bemüht sich die ganze Zeit Kontakt zu Menschen in seiner Umgebung zu machen. Seine Figur der Verfilmung hat wenige charakterliche Gemeinsamkeiten mit der Figur des Originaltextes. Er wird viel emotionaler, ruhiger, weniger nervös und streitbereit gezeichnet. Erst am Ende des Films erkennt man den literarischen Gauß so wie Humboldt.

Im reifen Alter treffen sich der Mathematiker und der Naturforscher auf hartnäckige Einladung des letzteren auf dem Naturforscherkongress in Berlin. Die Szene ist eine der wenigen, die originalgetreu die Handlung des Romans schildern. Sogar die zum Einsatz gekommene Stimme aus dem Off gibt den ersten Absatz des Buchs eins zu eins wieder. Was später als Disput um die wahre Methodik der wissenschaftlichen Arbeit anfängt, entspinnt sich in der Folge allmählich in Richtung einer Freundschaft und sie entscheiden sich für ein gemeinsames Experiment. Aber graduell werden sie sowohl von seinen Kollegen als auch den neuen Generationen als nicht mehr zeitgemäß erachtet. "Das ist uralte Theorie. Pariser haben schon vor drei Jahren darüber gelacht. ... Fürst der Mathematik, da pfeif' ich drauf. ... Die Zeiten von Humboldt sind vorbei." hört man Leute hinter dem Rücken von Gauß nach dem Kongress sagen.

Der Originaltext von Daniel Kehlmann *Die Vermessung der Welt* bringt Freude beim Lesen. Spontanes und unverhofftes Lächeln im Lesergesicht ist eine naheliegende Regung bei dieser Lektüre. Der Stil des Autors besitzt Witz und Ironie. Über den brillanten Gegensatz des lateinamerikanischen magischen Realismus mit Humboldts überbetontem Deutschtum kann der Leser ebenso lachen, wie über die grundlegenden Fragen der Wissenschaft reflektieren. Der Roman besitzt das perfekt angemessene Gleichgewicht zwischen Ernst und Komik. Heißt Wissenschaft bei jedem Wetter im Freien nimmermüde alle Dinge zu zählen, ordnen, sammeln, zu vermessen, bis zur totalen körperlichen Erschöpfung? Oder ist Wissenschaft zwischen vier Wänden, fleißig und hingebungsvoll am Arbeitstisch sitzend und rechnend, Gedanken und Ideen walten lassend? Dies sind lediglich einige Fragen, die der Roman eröffnet. Kehlmanns Buch ist einerseits in sich geschlossen, andererseits stellt er dem Leser ständig Fragen, auf die er am Ende ohnehin antworten kann. Er lernt die Helden der deutschen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts auf eine einzigartige Art und Weise kennen, so wie man seine alltägliche Umgebung vermisst. Denn die tatsächlich spannende Debatte um Kehlmanns Roman ergibt sich erst nach dem Lesen und

wenn man über die realen Figuren von Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt diskutiert.

Der Film hingegen bleibt die ganze Zeit auf der Bildebene und sein einziges Ziel scheint zu sein, Sehpublikum mit imposanten Szenen, bunten Bildern und modernster Technik mit einem zweistündigen kinematografischen Spektakel gerecht oberflächlich zu amüsieren.¹⁷³

5.6 Fazit

Ich bin der Meinung, dass der Regisseur Detlev Buck mit seiner filmischen Vision von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* eine technisch attraktive, wiewohl künstlerisch misslungene, filmische Umwandlung der literarischen Grundlage vollbrachte. In Bezug auf die Treue zum Buch wird deutlich, dass das auktoriale Erzählen der literarischen Vorlage nicht in einer linientreuen Nachahmung komplett übereinstimmend verfolgt werden kann, denn diese Art und Weise der Narration ist dem Medium des Films grosso modo nicht förderlich. Distanziert sich nun der Beurteiler von der Sichtweise des Vergleichs und konfrontiert beide Werke in einer autonomen Weise, so lässt sich bemerken, dass Bucks Transformation der literarischen Grundform in ein anderes Medium wenig effektiv ist. Wenn er auch das Buch nicht zu ersetzen versucht, gelingt es ihm auch nicht Kehlmanns Ideen in der kinematografischen Form erfrischt und neu wiederzugeben. Auch die Kollaboration des Buchautors am Drehbuch ist dabei nicht hilfreich.

Der Regisseur bedient sich einer veränderten Rahmenhandlung – das Ende des Buchs wandelt sich zum Beginn des Films – und bewirkt dabei eine extreme Reduktion des Romanstoffs, sodass viele Teile, sogar Kapitel aus dem Originaltext schlechthin ausgelassen werden. Innerhalb jener Buchsegmente, die das Handlungsgerüst des Films ausmachen, übernimmt er die Sprache der literarischen Vorlage zu einem erheblichen Teil, zumal er die Stimme aus dem Leeren Buchpassagen sprechen lässt. Gewisse Filmdialoge entnimmt er dem Literaturtext relativ originalgetreu, wenn auch die meisten stark modifiziert oder komplett hinzugefügt sind. Alle wichtigen Figuren werden in Bucks Verfilmung übertragen, aber wenige und zwar nur Nebenfiguren ähnlich jenem im Buch geschildert, was dem Film eine andere Erfassungsrichtung gibt.

¹⁷³ Vgl. *Die Verfilmung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/verfilmung/verfilmung-vergleich-roman>> (10. Dezember 2018).

Die revolutionären Entdeckungen, die der Naturforscher Alexander von Humboldt mit seinen Expeditionsreisen machte, werden viel zu wenig thematisiert: der natürliche Kanal zwischen dem Orinoko und Amazonas, die Besteigung des damals als höchster Berg der Welt gegoltenen Chimborazo, die Konfrontation mit dem Problem der Sklaverei und der katholischen Kirche, die ununterbrochene und mühsame Sorge Humboldts um seine Messgeräte bei gleichzeitiger Indifferenz des Gesundheitszustands von Bonpland ergeben im Buch *Die Vermessung der Welt* ein kohärentes Gesamtbild. Im Film hingegen werden sie nur oberflächlich und stichpunktartig erwähnt. Die Bebilderung von Gauß' schwer verständlichen Gedankengebäuden verstärkt die inhaltliche Schwäche des Films. Der anziehende Florian David Fitz stellt das Gegenteil eines misanthropischen, exzentrischen Mathematikers dar. Der ständig mürrische Charakter dieses Wissenschaftlers ist kaum noch zu erkennen.¹⁷⁴

Man stellt fest, dass im Medium des Films andere Wege zur Präsentation der Tatsachen und der Stimmung gegangen werden, womit sich die Schlussfolgerung aufdrängt, das Konzept der Verfilmung als eine der vielen Auslegung des Mediums des Buchs wahrzunehmen. Jeder Leser perzipiert auf seine persönliche Art und Weise und filtert individuell unterschiedliche Aspekte in jedem einzelnen literarischen Werk heraus. Dasselbe geschieht bei einem Drehbuchsautor oder Filmemacher, der ein Kunstwerk in ein anderes Medium transformiert. Eine Verfilmung behält das Recht, ein Buch auf ausschließlich individuelle Weise zu inszenieren. Dass ein Film nicht nur von seiner visuellen Form, sondern auch von der limitierten Dauer, die zur Auslassung bedeutsamer Aspekte des Textes führt, bedingt ist, ist jedoch kein tatsächliches Problem von Bucks Verfilmung. Er treibt mit seiner filmischen Sprache des Öfteren ab: anstelle Unterhaltung dominiert Eintönigkeit, anstelle subtiler Komik verwenden Kehlmann und Buck triviale Sprüche und dumme Witze, anstelle Ironie protzt von Klischees.¹⁷⁵

Wenn auch Detlev Buck den roten Faden Kehlmanns Romans im Allgemeinen verfolgt, ruft seine Verfilmung wegen Transformationsprobleme anderer Segmente des Buchs eine Enttäuschung hervor. Die durch Leichtigkeit, Kreativität und Nähe zu Lesern gekennzeichnete Schreibweise des Buchautors ist ein wesentlicher Erfolgsfaktor von *Die Vermessung der Welt* und dies lässt sich minimal und fragmentarisch im Film zu erkennen. Ungeachtet farbenfroher Bilder und originaler

¹⁷⁴ Thomas E., Schmidt: *Schlechter Gelehrtensex*. In: Die Zeit (22. Oktober 2012), online unter <<https://www.zeit.de/2012/44/Film-Die-Vermessung-der-Welt>> (28. Dezember 2018).

¹⁷⁵ Vgl. Markus, Lippold: *Die Vermessung des Mittelmaßes. Buck verfilmt Kehlmann – und scheitert*, online unter <<https://www.n-tv.de/leute/film/Buck-verfilmt-Kehlmann-und-scheitert-article7531001.html>> (10. Januar 2019).

Perspektiven, beachtenswerter Ausstattung und wenigen gelungenen Szenen (die interessant animierte Überseefahrt, schwebende Kreidestaub, die Lösung der Aufgabe formt, Gauß' Besuch bei Kant und seine erste Hochzeitsnacht) erreicht die Adaption von Detlev Buck an keiner Stelle die Tiefe des Originals. Dass es Humboldt und Gauß trotz ihrer unterschiedlichen Charaktere und Methoden des Erforschens um die Überwindung von Räumen geht, kann die Verfilmung nicht persuasiv transformieren. Meiner Meinung nach ist Bucks filmische Vision von *Die Vermessung der Welt* nicht zur Gänze gelungen.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Vgl. *Die Verfilmung*. In: *Die Vermessung der Welt*, online unter: <<https://lektuerehilfe.de/daniel-kehlmann/die-vermessung-der-welt/verfilmung/verfilmung-vergleich-roman>> (19. Dezember 2018).

6 Zusammenfassung

Diese Masterarbeit behandelt Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* und dessen gleichnamige Verfilmung von Detlev Buck und hat die Illustrierung und Analyse beider Werke im narrativen Vergleich zum Ziel.

Anfangs wurden Problematik der Verfilmung samt dem Termin selbst, sowie verschiedene Adaptionstypen und Arten von Filmanalyse kurz behandelt, wobei ebenfalls erläutert wird, dass die Methode einer Analyse immer auf die jeweiligen Werke entschieden werden muss und dass die Interpretation und die anschließende Untersuchung eines filmischen Werkes jederzeit subjektiv und individuell geschieht. Bezüglich der Adaptionart handelt es sich bei der Verfilmung von Detlev Buck um eine interpretierende Transformation. Im Vergleich zum Handlungsablauf wird deutlich, dass Detlev Buck wiederholend Geschehnisse, Figuren, Zeit und Ort modulierte und transformierte, um diese Elemente dem Rahmen seiner filmischen Erzählung anzupassen. Ganze Kapitel und Passagen des Originaltextes wurden einerseits ignoriert; andererseits sind auch viele Variationen und Ergänzungen zu erkennen. Dies sind Kennzeichen der interpretierenden Adaption, denn wie bereits präsentiert und erklärt, setzt man bei diesem Adaptionstyp den Akzent auf die Interpretation und Analyse der literarischen Vorlage. Dialoge und Ereignisse müssen nicht eins zu eins dem Original entnommen und können bei Bedarf gänzlich anders inszeniert werden. Als Methode zum Vergleich zwischen dem Text und dessen Adaption wird die narrative Analyse eingesetzt.

Das bisher Beschriebene präsentiert in alle Kürze den theoretischen Einstieg in diese Masterarbeit. Darauf folgt der Hauptteil der vergleichenden Zergliederung, der aus drei Abschnitte besteht: Buch, Film und Relation zwischen den beiden Medien. Die Inhalte der Werke von Daniel Kehlmann und Detlev Buck ähneln sich in Grundzügen. Das Handlungsgerüst und Haupt- und einige Nebenfiguren kommen sowohl im Buch als auch im Film vor. Daniel Kehlmann schildert die Welt am Anfang des 19. Jahrhunderts, gesehen und erlebt von zweien deutschen Genies; als da sind der Mathematiker Carl Friedrich Gauß und der Forscher Alexander von Humboldt. Die Handlung lässt sich als eine chronologisch untereinander abgetrennte Doppelbiografie beschreiben. Im Teil mit der Analyse der Figuren wurde erklärt, wie der Autor des Textes zwischen den beiden Hauptfiguren Kontraste betont und sie demnach im vorletzten Kapitel zu annullieren versucht, um dem Leser die Gleichartigkeit zwischen den Wissenschaftlern zu bekunden.

Weiterhin kann hinsichtlich des Transformationsprozesses bemerkt werden, dass sich dieser auf das Material im originalen Text anlehnt. Der Regisseur der Verfilmung wählt gewisse Passagen, die in das neue Medium umgesetzt werden, nach seinem künstlerischen Geschmack und nach der Transformierbarkeit der literarischen Vorlage. Wenn auch Ebenen einer gelungenen Verfilmung nur subjektiv beurteilt werden kann, ist die Betrachtungsweise des Inhalts als essentielles Transformationselement weit verbreitet.

Aufgrund der narrativen Analyse der Tiefenstruktur von Buch und Film werden Handlung und Figuren wie auch Kehlmanns Verhältnis zum historischen Roman und seinen Umgang mit historischen Tatsachen dargestellt und kommentiert.

Die Gegenüberstellung von Kehlmanns Roman und Bucks Film hat gezeigt, dass die Verfilmung die Konstruktion der Figuren veränderte, die Erzählperspektive wechselte und die stoffliche wie konzeptionelle Reduktion des Originals brachte.¹⁷⁷ Das Personeninventar wird wesentlich diminuiert und die Protagonisten werden anders dargestellt, sodass sie fast keine gemeinsamen Charakteristika mit ihren literarischen Pendants mehr besitzen. Darüber hinaus invertiert Buck die Erzählstruktur und lässt seine filmische Vision an Ende der Geschichte Kehlmanns anfangen. Die Häufigkeit der Dialoge entspricht dem Original, wenn auch deren Inhalt des Öfteren mal bereichert, mal komplett neu erdacht sind. Da die Gespräche ohne intellektuelle Tiefe geführt werden, lässt sich nicht behaupten, dass sie den Figuren des Films den Ernst und Tiefgang verleihen. Der auktoriale Erzähler im Roman wird – wie in Verfilmungen üblich – übernommen und diese Rolle wird Daniel Kehlmann zugefügt, der auch als Koautor am Drehbuch mitwirkte. Seine erzählerischen Passagen im Film spricht er aus dem Roman so gut wie unabgeändert.

Die vergleichende Analyse von Kehlmanns Buch und Bucks Verfilmung hat eine deutliche Umwandlung der Erzählung zum Resultat. Sie lässt erkennen, dass der Regisseur keinen großen Wert auf eine originalgetreue Adaption legt. Damit sind speziell auf jene Elemente der Tiefenanalyse wie Psychologisierung der Figuren, ihr Verhältnis zur Realität und zueinander gemeint. Über der Handlung dominieren bildgewaltige und deftige Szenen, ständig ungewöhnliche Blickwinkel und überzeugende Einblicke in die Tiefe des Urwaldes oder die Weite

¹⁷⁷ Vgl. Anne, Bohnenkamp: *Literaturverfilmungen. Interpretatione*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag, 2012, S. 265.

der asiatischen Steppen in der 3D-Technik, sodass der Wert des Films ausschließlich auf der optischen Ebene liegt.

Der Sprachstil eines Buchs lässt sich in Form von Verfilmungen kaum bis gar nicht transportieren, da die Literatur und der Film zwei unterschiedliche Zeichensysteme sind. Dies gelang auch nicht am Beispiel von Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*, womit sich diese Arbeit befasst. So konnten beide Medien auf eine andere Art und Weise realisiert werden, indem jedes einzelne Kunstwerk auf der ihm spezifischen Ebene betrachtet wurde.

Gemeinhin ist die Verfilmung *Die Vermessung der Welt* eine nicht gelungene Adaption, die in einem erfolgreichen literarischen Werk eher die Möglichkeit zum wiederholten kommerziellen als künstlerischen Erfolg in einem anderen Medium sucht. Auch wenn man dies nicht immer behaupten kann, gilt es allerdings in diesem Fall ganz klar: sich die Verfilmung anzuschauen, ist bei Weitem keine angemessene Substitution für das Lesen des Buches.

7 Literaturverzeichnis

I

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag 2005.

Die Vermessung der Welt. Regie: Detlev Buck. Drehbuch: Daniel Kehlmann, Detlev Buck, Daniel Nocke. Deutschland/ Österreich: Boje Buck Produktion GmbH, Lotus Film, Degeto Film, WDR, SWR, BR, NDR, ORF, 2012.

II

Albersmeier, Franz-Josef: *Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1989.

Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2004.

Bohnenkamp, Anne: *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, herausgegeben von Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Reclam Verlag 2012.

Bombitz, Anitta: *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, herausgegeben von Anitta Bombitz. Wien: JATEPress Szeged – Praesens Verlag 2009.

Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 1990.

Catani, Stephanie: *Formen und Funktionen des Witzes, der Satire und der Ironie in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns *»Die Vermessung der Welt«*. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008.

Dam, Beatrix van: *Geschichte erzählen. Repräsentation der Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH 2016.

Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag, 1965.
Faulstich, Werner, Ingeborg Faulstich: *Modelle der Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.

- Fröschle, Ulrich: »Wurst und Sterne«. *Das Altern der Hochbegabten in »Die Vermessung der Welt«*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008.
- Gasser, Markus: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein Verlag 2010.
- Gast, Wolfgang: *Lesen oder Zuschauen? Eine kleine Einführung in den Problemkreis „Literaturverfilmung“*. In: Wolfgang, Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993.
- Guchmann, Mira: *Literatursprache und Kultur*. Mannheim: Duden Verlage 1984.
- Hamann, Christof, Alexander Honold: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungen*, herausgegeben von Christof Hamann und Alexander Honold. Göttingen: Wallstein Verlag 2009.
- Hickethier, Knut: *Der Film nach der Literatur ist Film*. In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff: *Literaturverfilmungen*, herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1989.
- Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.
- Japp, Uwe: *Die Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1983.
- Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007.
- Kehlmann, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar?*. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008.
- Kehlmann, Daniel, Michael Lenz: »Die Fremdheit ist ungeheuer.« *Daniel Kehlmann und Michael Lenz im Gespräch über historische Stoffe in der Gegenwartsliteratur*. In: Neue Rundschau 1/2007.
- Kehlmann, Daniel, Sebastian Kleinschmidt: *Requiem für einen Hund*. Berlin: Matthes & Seitz Verlag 2008.
- Kant, Emmanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, herausgegeben von Horst D. Brandt und Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003.
- Kargl, Reinhard: *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2006.
- Kreuzer, Helmut: *Adaptionsarten*. In: *Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation*. Berlin: Cornelsen 2001.

- Kreuzer, Helmut: *Arten der Literaturadaption*. In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg: C.C. Buchners Verlag 1993.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004.
- Mangold, Ijoma: *Laudatio zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann*. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TaschenbuchVerlag 2008.
- Marx, Friedhelm: *Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*. In: Hamann, Christof (Hg.): *Ins Fremde schreiben: Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2009.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2017.
- Nadolny, Arnd: *Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt. Analyse und Interpretation*, 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag 2016.
- Nickel, Gunther: *Von »Beerholms Vorstellung« zur »Vermessung der Welt«. Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik*. In: Ders. (Hg.): *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1997.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001.
- Pittrof, Ursulina,: *Der Weg der Rose vom Buch zum Film: Ein Vergleich zwischen dem Buch „Il nome della rosa“ und seiner filmischen Umsetzung*. Marburg: Tectum Verlag 2002.
- Preußner, Heinz-Peter: *Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmanns Roman Die Vermessung der Welt einen Bestseller werden ließ*. In: Cambi, Fabrizio (Hg.): *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Rhein, Jan: *Die Bilder wollen automatisch anders geschnitten werden*. In: *Germanica* 53, 2013.
- Römer, Horst: *Deutsche Literaturgeschichte*. Norderstedt: Book on Demand 2012.
- Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: LIT Verlag 2006.

7.1 Internetquelle

Detlev Buck, online unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Detlev_Buck> (01. Dezember 2018).

Die Vermessung der Welt, online unter <https://www.fbw-filmbewertung.com/film/die_vermessung_der_welt> (01. Dezember 2018).

Die Vermessung der Welt, online unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Vermessung_der_Welt> (15. Oktober 2018).

Die Vermessung der Welt. In: *Daniel Kehlmann*, online unter <<http://www.kehlmann.com/buch1.html>> (17. Oktober 2018).

Die Vermessung der Welt, online unter <<https://lektuerehilfe.de/s/?q=vermessung+der+welt>> (27.01.2019).

Goethes Zeit: Weimarer Klassik als Epoche, (31. März 2015) online unter: <<https://www.br.de/telekolleg/faecher/deutsch/literatur/goethe-weimarer-klassik-100.html>> (13. November 2018).

Gmünder, Stefan: *Die Vernetzung der Welt*. In: *Der Standard* (17./18. Januar 2009), online unter: <<https://derstandard.at/1231152090002/Die-Vernetzung-der-Welt>> (15. Oktober 2018).

Gunning, Tom: *Das Kino der Attraktionen*, online unter <https://www.osa.fu-berlin.de/filmwissenschaft/beispielaufgaben/kino_der_attraktionen/index.html> (14. September 2018).

Haas, Franz: *Alt, berühmt, ein wenig sonderbar. Daniel Kehlmanns schillernder Roman um zwei historische Geistesgrößen*. In: *Der Standard* (24. September 2005), online unter: <<https://derstandard.at/2184693/Alt-beruehmt-ein-wenig-sonderbar>> (05. November 2018).

Juhnke, Karl: *Subjektive Kamera*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758>> (27. September 2018).

Lahde, Maurice: *Adaption / Adaptation*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1314>> (19. September 2018).

Lippold, Markus: *Die Vermessung des Mittelmaßes. Buck verfilmt Kehlmann – und scheitert*, online unter <<https://www.n-tv.de/leute/film/Buck-verfilmt-Kehlmann-und-scheitert-article7531001.html>> (10. Januar 2019).

Lovenberg, Felicitas von: *Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (9. Februar 2006), online unter:

<<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html>> (29. November 2018).

Lüdke, Martin: *Doppelleben, einmal anders*. In: Frankfurter Rundschau (28. September 2005), online unter: <<http://www.fr.de/kultur/literatur/doppelleben-einmal-anders-a-1198671>> (15. Oktober 2018).

Pilarczyk, Hannah: *Kinofilm "Die Vermessung der Welt". Dünne Story, deftige Bilder*. In: Spiegel (22. Oktober 2012), online unter <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/rezension-zu-die-vermessung-der-welt-detlev-buck-verfilmt-daniel-kehlmann-a-862098.html>> (23. Dezember 2018).

Schmidt, Thomas E.: *Schlechter Gelehrtensex*. In: Die Zeit (22. Oktober 2012), online unter <<https://www.zeit.de/2012/44/Film-Die-Vermessung-der-Welt>> (28. Dezember 2018).

Schönborn, Tanja: *Die Vermessung der Welt von Daniel Kehlmann*. In: La clé des langues (28. Oktober 2015), online unter: <<http://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/litterature-contemporaine/die-vermessung-der-welt-von-daniel-kehlmann>> (17. November 2018).

Wittstock, Uwe: *Daniel Kehlmann und die Risse der Realität*. In: Die Welt (16. Dezember 2006), online unter: <<https://www.welt.de/print-welt/article702761/Daniel-Kehlmann-und-die-Risse-in-der-Realitaet.html>> (18. November 2018).

Wulff, Hans Jürgen, Ursula von Keitz : *Literaturverfilmung*. In: Franz-Josef, Albersmeier, Caroline Amann u.a.: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, online unter: <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=250/>> (19. September 2018).