



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Literarische Zeitreisen

verfasst von / submitted by

Leonie Gruber, BA

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

Wien, 2021 / Vienna 2021

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

UA 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Inhalt und Aufbau der Arbeit	1
1.2 Forschungsstand	6
2 Kennzeichen der Gattungen	9
2.1 Science Fiction	9
2.2 Fantastik	13
3 Zum Motiv der Zeitreisen	17
3.1 Historischer Abriss	18
3.2 Funktionen	24
3.3 Spielarten und Paradoxien	29
3.4 Exkurs über Zeitreisen in der Kinder- und Jugendliteratur	36
4 Analyse der Zeitreisen in der zeitgenössischen Jugend- und Erwachsenen- literatur	38
4.1 Einführung in die Thematik	40
4.2 Funktionsweise	47
4.3 Grundlagen und Regeln	58
4.4 Funktionen	74
5 Fazit	83
6 Bibliografie	93
6.1 Primärliteratur	93
6.2 Sekundärliteratur	93
7 Siglenverzeichnis	97
Abstract	98

1 Einleitung

1.1 Inhalt und Aufbau der Arbeit

Zeitreisen werden immer wieder als klassischer, in der Realität nach wie vor unerfüllter Menschheitstraum ausgewiesen. Denn diese können vieles ermöglichen, das ansonsten unerreichbar wäre: zum Beispiel das Erleben vergangener oder zukünftiger Zeiten, die Korrektur von Ereignissen oder das Ausbrechen aus dem chronologischen Kreislauf des Lebens. Um diesen Traum und somit die angesprochenen Möglichkeiten – wenn auch nicht tatsächlich – umsetzen zu können, wird auf die Literatur und inzwischen auch auf andere Medien zurückgegriffen, wo der Fantasie keine Grenzen gesetzt sind. Zudem bietet das Motiv der Zeitreisen dabei auch literarische Kniffe wie die Erweiterung genretypischer Handlungsstrukturen oder die Darbietung intellektueller Gedankenspiele.

Die vorliegende Arbeit stellt genau diese Thematik ins Zentrum: zuerst bei bisherigen Texten, anschließend bei einer Auswahl zeitgenössischer Jugend- und Erwachsenenliteratur (Ende 20./Anfang 21. Jahrhundert), die im Analyse-Teil genauer betrachtet wird. Das Motiv der Zeitreise soll hinsichtlich unterschiedlicher Fragestellungen untersucht werden, die sich von der Darstellung der Zeitreisen ableiten lassen und gegenseitigen Einfluss ausüben:

- Können aufgrund der dargestellten Zeitreisen Rückschlüsse auf die Genre-Zuordnung der Texte gezogen werden?
- Wie erfolgt die Umsetzung solcher Erzählungen im Laufe der Zeit? Welche Funktionen oder Spielarten bedienen sie? Welche Paradoxien können dadurch entstehen?
- Inwiefern knüpfen die analysierten Beispieltexte daran an? Welchen Stellenwert nehmen die Zeitreisen darin ein? Mit welchen Erzählstrategien stehen sie in Zusammenhang?

Diese Überlegungen können als Leitfaden für die Arbeit angesehen werden, bei welchem der Fokus stets auf der Darstellung der Zeitreisen liegt.¹ Daraus entwickelt sich

¹ Dabei wird berücksichtigt, in welchem Handlungskontext und auf welche Weise die Reisen präsentiert werden, folglich die Ebenen der „Handlung“ und der „Darstellung“, die Matías Martínez und Michael Scheffel anstelle Todorovs Begriffe der „histoire“ und „discours“ für die „Gesamtheit der handlungsfunk-

auch folgende These, die in dieser Arbeit verfolgt und schlussendlich überprüft werden soll: In den zu analysierenden Romanen wird/werden im Zuge der Darstellung der Zeitreisen eine Genre-Einteilung vor- bzw. neue Aspekte des Motivs aufgenommen.

Die These soll besonders mithilfe des Analyse-Teils bestätigt werden, dem folgende Romane als Untersuchungsmaterialien zugrunde liegen: die *Edelstein-Trilogie* (*Rubinrot* (2009), *Saphirblau* (2010) und *Smaragdgrün* (2010)) von Kerstin Gier, *Everlasting* (2012) von Holly-Jane Rahlens als auch *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999) von Joanne K. Rowling aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sowie *The Time Traveler's Wife* (2003) von Audrey Niffenegger und die *All Souls-Trilogie* (*A Discovery Of Witches* (2011), *Shadow Of Night* (2012) und *The Book Of Life* (2014)) von Deborah Harkness als Beispiele der Erwachsenenliteratur.² Zum einen eignen sich diese Romane für die Analyse, da hier aufgrund der Verschiedenheit der Texte und der darin dargestellten Zeitreisen eine Einteilung in verschiedene Genres vorgenommen werden kann, zum anderen ist im Gegensatz zu bisher untersuchten Beispielen (außer bei *Harry Potter*) eine Liebesgeschichte zwischen den Protagonistinnen/Protagonisten ein wesentlicher Bestandteil der Handlung. Diese Auswahlkriterien stellen Ziele der Arbeit dar, im Zuge derer abschließend eine potenzielle Einordnung der Werke in das Genre der Science Fiction (SF) oder Fantastik sowie die Auswirkungen dieses Handlungsstranges auf das Motiv geklärt werden sollen. Generell besteht das grundlegende Ziel dieser Analyse der Primärwerke darin, zu zeigen, wie Zeitsprünge genutzt, erlebt und infolgedessen beschrieben werden.

Wie daraus hervorgeht, sind literarische Zeitreisen der Hauptgegenstand dieser Arbeit, wofür zweifellos das grundlegende Konzept der Zeit essentiell ist. Anführen könnte man hier verschiedene Ansätze, wie die Ansichten von Augustinus oder die These Albert Einsteins über die Relativität von Zeit, die jedoch für diese Untersuchung nicht von Interesse sind. Zeitliche Konzepte werden schon seit langem erzählerisch verwertet, darunter auch in Form von Zeitreisen, die beispielsweise im Zuge von Schlafphasen oder Träumen eine Zeitspanne überbrücken. In folgender Arbeit hingegen wird diese Art von Reisen nur im Rahmen des Einstiegs in das Thema berücksichtigt, da hier die Definition

tionalen Elemente der dargestellten Welt“ und die Art und Weise der Vermittlung der erzählten Welt“ eingeführt haben (Martínez/Scheffel 2019, S. 26).

² Für diese Arbeit wurden Übersetzungen der englischsprachigen Originale verwendet und deshalb im weiteren Verlauf mit deren Titel bezeichnet.

von Gertrud Lehnert-Rodiek aus ihrer Abhandlung *Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* übernommen wird.

Diese lautet wie folgt: „Unter «Zeitreise» wird – analog zur Bewegung im Raum – die Bewegung einer realen Person innerhalb ihres eigenen Zeitkontinuums Richtung Vergangenheit oder Zukunft verstanden“³. Die Versetzung in eine Parallelwelt hingegen zählt für sie nicht in diese Kategorie, da es sich dabei um eine andere Welt (zusätzlich zu einer anderen Zeit) handelt. Ebenso exkludiert sie Geschichten, in der die Zeit stehen bleibt, wie in *Dornröschen*, oder die Zeit für die Protagonistinnen/Protagonisten langsamer oder schneller vergeht.⁴ Gleichfalls werden in dieser Arbeit Metempsychose – „in erweiterter Bedeutung [die] Versetzung des Geistes oder der Seele eines Menschen in den Körper eines anderen“⁵ – und geistig-seelische Erfahrungen, die im Zuge einer Zeitreise erfahren werden können, nicht behandelt, da keine physische Reise der/des Betroffenen vorliegt. Reisen, die diesen Kriterien entsprechen, tauchen erst in Erzählungen ab dem 19. Jahrhundert auf.

Dabei kann der Begriff der Zeitreise infrage gestellt werden, da die Beschreibung des Vorgangs oftmals weniger der einer Reise als eher eines Sprungs gleicht, wodurch es nicht einem klassischen Reise-Motiv entspricht. Denn der Reiseprozess selbst wird in vielen Fällen, wie es zum Teil auch im Analyse-Teil veranschaulicht wird, nur anhand der physischen Auswirkungen auf die/den Zeitreisende/Zeitreisenden demonstriert. Die Problematisierung des Begriffs soll aber an anderer Stelle vertieft werden, in dieser Arbeit wird der Fokus auf andere Faktoren gelegt.

Die zuvor erwähnte, 1987 veröffentlichte Untersuchung von Lehnert-Rodiek, in der diese Definition vorangestellt wurde, ist nicht nur wesentlich für diese Arbeit, sondern auch für die meisten zu dieser Thematik, denn sie zeichnet die Entwicklung des Motivs nach und nähert sich zusätzlich über dessen Funktionen und im Speziellen über die in vielen Fällen beschriebenen Eingriffe der Zeitreisenden in bestehende Handlungsabläufe. Dafür führt sie zahlreiche Beispieltexte an, die zum Teil auch hier Erwähnung finden. Neben dieser Abhandlung werden für die folgende Arbeit Analysen, die sich mit Zeitreisen im Allgemeinen auseinandersetzen, von Rüdiger Vaas, Thomas LeBlanc, Peter

³ Lehnert-Rodiek 1987, S. 22.

⁴ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 22f.

⁵ Ebd., S. 156.

Nicholls sowie Falco Blask und Ariane Windhorst herangezogen.⁶ Ebenso wird auf zwei Diplomarbeiten von Kimiya Honarwasch und Kerstin Steinhuber, die je einen der nachfolgend besprochenen Zeitreisetexte – *Rubinrot* bzw. *Die Frau des Zeitreisenden* – ins Zentrum ihrer Überlegungen gestellt haben, zurückgegriffen.⁷ Eine kurze Einführung bzw. einzelne Werkanalysen bietet im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur der Sammelband über Zeitreisen von Sabine Planka.

Wie im nachfolgenden Kapitel zum Forschungsstand noch deutlich wird, erfolgte in den meisten bisherigen Forschungen entweder eine Zusammenschau der Entwicklung solcher Erzählungen oder eine Analyse einzelner Werke. In dieser Arbeit jedoch werden ausführlich mehrere zeitgenössische, zum Teil noch kaum erforschte Romane in Hinblick auf ihre Genre-Einteilung und in Kombination mit einer derartigen historischen Übersicht und in ihrer Anknüpfung daran behandelt. Zudem wurden bisher vorwiegend klassischere SF-Werke in den Sekundärtexten thematisiert, weswegen, wie zuvor schon angedeutet, durch die zu untersuchenden Bücher, die größtenteils durch einen Handlungsstrang über eine Liebesbeziehung gekennzeichnet sind, womöglich ein anderer Umgang mit diesem Motiv eingebracht werden kann. Dabei muss auch darauf hingewiesen werden, dass Romane mit einer derartigen zentralen Handlungskomponente erst in letzter Zeit vermehrt mit einem Motiv der Science Fiction wie Zeitreisen verknüpft werden.⁸ Die vorliegende Arbeit, im Speziellen das zweite und dritte Kapitel, baut demnach auf Erkenntnissen und Informationen vorangegangener Abhandlungen auf, entwickelt aber aufgrund der Werkauswahl und der verfolgten Fragestellungen eigene Forschungsansätze, die das Forschungsfeld rund um das Thema Zeitreisen erweitern sollen.⁹

Unter der Berücksichtigung der Handlungs- und Darstellungsebene sollen die Zeitreisen der Primärliteratur auch im Rahmen eines Close Reading-Verfahrens analysiert

⁶ Abgesehen von den aufgezählten existieren naturgemäß noch weitere Arbeiten, auf die zum Teil im Kapitel „Forschungsstand“ noch Bezug genommen wird.

⁷ In den letzten Jahren erschienen an der Universität Wien noch andere Diplomarbeiten, die Zeitreisen oder Ähnliches in bestimmter Weise thematisieren, wenn auch zu spezifisch, um in dieser näher beleuchtet zu werden – dazu gehören jene von Gernot Huber, Markus Alois Scharf oder Sabine Ines Greiseder.

⁸ „Scientific Romances“ aus dem 20. Jahrhundert, auf die im zweiten Kapitel nochmal referiert wird, verfügen zwar ebenfalls über einen Liebesgeschichten-Anteil innerhalb der Handlung, dieser nimmt jedoch einen geringeren Stellenwert ein.

⁹ Wie nachher demonstriert wird, gibt es hier noch einiges zu erforschen, besonders im Bereich einzelner Werkanalysen.

werden, wodurch die Annäherung an die Texte folglich über die Narratologie erfolgt. Hierbei wird vor allem Gérard Genettes Typologie verwendet und zwar im Zusammenhang mit den Kategorien der Zeit, des Modus und der Stimme der Erzählung. Der Fokus liegt dabei auf der Fokalisierung (wer sieht?) und Erzählführung (wer spricht?), aufgrund derer das Beschriebene eingeordnet werden kann.¹⁰ Dadurch können auch außerdiegetische Aspekte beeinflusst werden, denn beispielsweise die Genre-Einteilung hängt mitunter auch von der Bewertung und Erfahrung der handelnden und lesenden Personen ab. Ebenso kann auf diese Weise dargelegt werden, dass Zeitreisen stets subjektiv von den Figuren erlebt und infolgedessen auch wiedergegeben werden. Daran schließen auch die abschließend abgeleiteten Erzählstrategien an. Demnach zeigt sich in dieser Hinsicht die Relevanz des narratologischen Ansatzes, welcher dabei gleichzeitig die Grundeigenschaft der literarischen Zeitreisen als etwas Erzähltes betont.

Im Zuge dieser Arbeit wird nicht nur eine Erzähl-, sondern auch eine Motivanalyse durchgeführt. Das Motiv der Zeitreisen wird hierbei ausführlich bezüglich verschiedener Faktoren – ihrer Entwicklung, Funktionen und thematischen Besonderheiten – unter die Lupe genommen, um zu zeigen, auf welche Arten man das Motiv bespielen kann. Im Kontrast zur produktiven Erzählanalyse ist diese Analyse wie auch die Skizzierung der Wesensmerkmale der Science Fiction und Fantastik größtenteils reproduktiv, da dazu verhältnismäßig viel geforscht wurde. Sie ist dennoch Teil dieser Arbeit, da die Auseinandersetzung mit der Primärliteratur einerseits einer Grundlage über das Motiv bedarf, welche Möglichkeiten und Tücken es bei der Umsetzung bietet, und andererseits veranschaulicht werden soll, ob in den ausgewählten Büchern im Vergleich zu den angeführten Textbeispielen neue Facetten davon eingebracht werden. Dabei wird durch die Betonung, dass es sich um ein Motiv handelt, klargestellt, dass Zeitreisen im Sinne eines narratologischen Elements untersucht werden und die Arbeit deshalb keine physikalische Darstellung des Phänomens und ihrer eventuellen Realisierbarkeit in der Wirklichkeit leistet.

Stattdessen stehen die literarischen Zeitreisen, wie der Titel der Arbeit schon verrät, im Mittelpunkt. Zunächst wird der Forschungsstand im Rahmen der Einleitung nochmal ausführlicher dargebracht, im Anschluss sollen die Kennzeichen der SF und Fantastik

¹⁰ Die dabei eingebauten Begrifflichkeiten, wie zum Beispiel die interne Fokalisierung oder der homodiegetische Erzähler, wurden von Genette geprägt und aus seinem Werk *Die Erzählung* entnommen.

mithilfe der Sekundärliteratur umrissen werden, auf deren Übereinstimmung die untersuchten Texte überprüft werden. Das dritte Kapitel zielt darauf ab, die Entwicklung, Funktionen, Spielarten und Paradoxien von Zeitreise-Geschichten nachzuvollziehen und somit das Motiv eingehend zu betrachten bzw. einen Überblick über dessen Umsetzungsmöglichkeiten zu liefern. Da hierfür vorwiegend Beispiele aus der Erwachsenenliteratur angeführt werden, wird das Motiv der Zeitreisen eigens in einem Kapitel in Bezug auf die KJL vorgestellt. Den größeren Teil der Arbeit macht die Analyse der ausgewählten Primärwerke aus, welche die Gestaltung der Zeitreisen hinsichtlich der Einführung in die Thematik, der Funktionsweise, der Grundlagen und Regeln sowie der Funktionen klärt, dabei aber auch die Art und Weise der Darstellung dieser Kriterien in den Blick nimmt. Abschließend wird in einem Fazit die Arbeit abgerundet, in welchem Schlussfolgerungen aus den besprochenen Aspekten gezogen werden und ein Zusammenhang zur Einleitung hergestellt wird.

1.2 Forschungsstand

Bevor die Arbeit beginnt, den Fragestellungen auf den Grund zu gehen und das Motiv der literarischen Zeitreisen näher zu beleuchten, wird der Forschungsstand zu diesem Thema nochmals rekapituliert. Auch hier folgt der vorliegende Text zunächst Gertrud Lehnert-Rodiek, die ihrerseits die Forschungsliteratur bis zum Erscheinen ihres Buches nachvollzogen hat. Dabei muss vorangestellt werden, dass das Motiv lange Zeit vornehmlich im Zuge der Science Fiction behandelt wurde und somit gemeinsam mit deren Sekundärliteratur zu betrachten ist.

Die SF-Forschung hat Lehnert-Rodiek zufolge erst so richtig in den 80er Jahren an Fahrt aufgenommen; davor hat man diese Literatur lange nicht als wissenschaftsfähig betrachtet. In diesen Forschungsarbeiten wird auch die Zeitreise immer wieder thematisiert, häufig nur im Rahmen eines Kapitels. Trotz Behandlungen oder Anführungen des Motivs in einzelnen Texten fällt die wissenschaftliche Darstellung der Zeitreise insgesamt gering aus, worum sich Gertrud Lehnert-Rodiek in ihrer Abhandlung annimmt.¹¹ Diese Autorin bezieht sich dabei mitunter auf Untersuchungen von James Osler Bailey,

¹¹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 30.

Kingsley Amis oder die auch in dieser Arbeit erwähnten von Ulrich Suerbaum, Ulrich Broich und Raimund Borgmeier.¹² Generell vernachlässigten ältere wissenschaftliche SF-Texte die Themen und Gegenstandsbereiche dieses Genres, welche erst in späteren Arbeiten analysiert wurden.

Eine Übersicht über die Geschichte literarisch verarbeiteter Zeitreisen bieten beispielsweise Paul Allan Carter oder Peter Nicholls, welcher zudem eine Systematisierung von Zeitreisen angelegt bzw. über Zeitparadoxien nachgedacht hat, unter anderem in einem Artikel über Zeitreisen in seiner Science Fiction-Enzyklopädie. Bei der Darlegung vieler historischer Überblicke der SF bemängelt Lehnert, dass bei keinem die „Vorgeschichte“ vollständig wiedergegeben wird und eine Utopie aus dem 19. Jahrhundert wie Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* meistens ohne nähere Begründung als eine der ersten Erzählungen mit diesem Motiv angeführt wird, wodurch deren Ursprung in Märchen und Sagen ignoriert wird. Dies lässt die Zeitreise wie eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts statt als Ergebnis einer langen Reflexion über das Phänomen Zeit wirken.¹³

Seit 1987, als Lehnert-Rodieks Analyse erschien, wurden mehrere Untersuchungen über das Thema Zeitreisen veröffentlicht. Unter anderem bieten Ekkehard Böhm mit *Der Großvater im Wurmloch. Zum Phänomen der literarischen Zeitreise* oder David Wittenberg mit *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative* einen Überblick, während sich zum Beispiel John Bigelow in einem Artikel allgemein mit Zeitreisen beschäftigt. Mit einem Einzelphänomen des Motivs befassen sich beispielsweise das Duo Hans Ulrich Seeber und Julika Griem, Ann Talbot oder Holger Zimmermann, andere untersuchen im Speziellen einzelne Primärwerke, darunter Steven McLean die frühen Erzählungen von Wells.¹⁴

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur beschränkt sich die Forschung auf ein Minimum. Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre wurden vereinzelt Artikel publiziert, die sich mit der Zeitreise in der KJL auseinandergesetzt haben – mit einem Einzeltext, wie zum Beispiel Andreas Seidler mit Kirsten Boies *Alhambra*, einer Region und

¹² Dazu zählt zum Beispiel auch das *Lexikon der Science Fiction-Literatur*. Ebenso bemerkt Lehnert-Rodiek, dass die Sekundärliteratur zur Fantastik Zeitreise-Erzählungen nur als Beispiele heranzieht und nicht das Motiv selbst ins Auge fasst (ebd, S. 33).

¹³ Ebd, S. 30–32.

¹⁴ Vgl. Planka 2014, S. 11 und 18.

ihren Publikationen zu dieser Thematik oder einer allgemeinen Analyse von literarischen Zeitreisen. 1990 erschien ein erster, aus einer Tagung entstandener Sammelband über das Phänomen Zeit in der KJL und deswegen auch über die Zeitreise.¹⁵ Sabine Planka hat schließlich 2014 den bereits angesprochenen Sammelband herausgegeben, welcher verschiedene Aspekte der Zeitreise in der KJL beleuchtet und somit auch für diese Arbeit Verwendung findet.

¹⁵ Ebd, S. 17f.

2 Kennzeichen der Gattungen

Vorweg soll der Begriff „Gattung“ bzw. „Genre“ mithilfe des *Metzler Lexikons* definiert werden, wobei auch die Vorgangsweise in dieser Arbeit – die folgenden Genres durch ihre Kennzeichen abzubilden – widerspiegelt wird. In diesem Lexikon werden Gattungen als „offene Systeme, deren Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann“¹⁶, bezeichnet. Diese Kriterien werden nun für die Gattungen der Science Fiction und Fantastik, deren Erzählungen die Motivik im Besonderen aufweisen, dargelegt.

2.1 Science Fiction

Wie nahezu jede Arbeit über Science Fiction¹⁷ beginnt auch dieses Kapitel mit der Erkenntnis, dass es sich bei deren Definitionsversuch um ein schwieriges Unterfangen handelt und es dazu zahlreiche Ansätze gibt, die gewisse Faktoren wie die Technik¹⁸ oder (Natur-)Wissenschaft sowie die Abgrenzung zu anderen Genres verschieden gewichten.¹⁹ Ebenso in unterschiedlichem Ausmaß wird in der Beschreibung auf die Bestand-

¹⁶ Wenzel 2013, S. 244.

¹⁷ Dieser Begriff wurde 1929 von Hugo Gernsback, der sich auf H. G. Wells und Jules Verne berief, in Zusammenhang mit seinem Magazin *Amazing Stories* geprägt. Er hat unter anderem durch seine Magazine den Markt für eine solche Unterhaltungsliteratur und die Science Fiction als eine ihrer Kategorien etabliert (vgl. Friedrich 1995, S. 3) – von Anbeginn an ist die Entstehung der Gattung somit an die Bedingungen des Markts wie an das Publikationsmedium gekoppelt (vgl. Innerhofer 1996, S. 11). Ebenfalls über den Markt definiert der englische Schriftsteller Brian W. Aldiss die Science Fiction: „SF ist, was in den Bücherständen und Regalen der Buchhandlungen als SF angeboten wird“ (Feige 2001, S. 9). Daran knüpft auch das *Lexikon der Science Fiction-Literatur* an: „SF ist längst ein Label geworden, unter dem ganz unterschiedliche literarische und triviale Produkte vermarktet werden, von denen man glaubt, daß sie eine vage umrissene Zielgruppe interessieren könnten, die Unwirkliches, Fantastisches und Kurioses schätzt“ (Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 27). Aus diesem Grund war die Bezeichnung lange Zeit keine literaturwissenschaftliche, sondern eine publizistische/kommerzielle, wodurch wiederum die Definitionsproblematik mitbedingt wird (vgl. Nagl 1981, S. 16).

¹⁸ Deren „Bewusstseinsgeschichte“ kann anhand der frühen Science Fiction nachvollzogen werden (vgl. Innerhofer 1996, S. 20).

¹⁹ Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 9. Im Folgenden wird weder versucht, eine endgültige Definition der Science Fiction oder Fantastik zu formulieren noch alle Aspekte der Science Fiction oder Fantastik zu erläutern, sondern es werden nur die wichtigsten Kennzeichen und Themen aufgezählt, die abschließend bei einer Einordnung der Werke helfen sollen. Diese Beschränkung auf die Merkmale setzt zum Beispiel Dieter Wessels als Ziel einer Gattungsdefinition fest und erklärt hinsichtlich der SF, dass die konkrete Festlegung ihres Wesens nicht lange aufrechterhalten werden kann (vgl. Wessels 1974, S. 2). Im nächsten Kapitel zur Fantastik werden darüber hinaus noch theoretische Modelle, die das konstitutive Moment der Gattung abzubilden versuchen, vorgestellt.

teile der Science Fiction – „Science“ und „Fiction“ – eingegangen; Michael Salewski spricht das beispielsweise in seinen Überlegungen an:

Diese beiden Wörter fügen an sich Unvereinbares ineinander: Wissenschaft, in welcher Form auch immer, beruht auf nachprüfbaren und rational faßbaren Voraussetzungen und Einsichten; Fiktion ist nicht nur »Roman«, sondern auch Annahme, unbewiesene Behauptung, eine Welt im Konditional, Ausdruck des Irrealen.²⁰

Er unterstreicht somit, dass die Literatur durch diese zwei gegensätzlichen Pole gekennzeichnet ist – in weiterer Folge sollte dies auch für die Definitionen von SF gelten, die jedoch nicht gleichermaßen auf die zwei prägenden Merkmale eingehen.

Die Definition von Edmund Crispin verweist zum Beispiel auf den innovativen Charakter der Science Fiction: „A science fiction story is one which presupposes a technology, or an effect of technology, or a disturbance in the natural order, such as humanity, up to the time of writing, has not in actual fact experienced“.²¹ Jedoch trifft diese inhaltliche Komponente auf den ganzen Bereich spekulativ-fantastischer Literatur zu.²²

Den Faktor Mensch hingegen stellt der SF-Autor Theodore Sturgeon in den Mittelpunkt: „A science fiction story is a story built around human beings, with a human problem and a human solution, which would not have happened at all without scientific content“.²³ In ähnlicher Weise äußert sich auch Reginald Bretnor: „Science fiction deals with the human drama, the conflicts and adventures, arising out of scientific discovery in the future“.²⁴

Wie auch in diesen Beschreibungen deutlich wurde, befasst sich die Science Fiction-Literatur folglich mit dem Spiel potentieller Möglichkeiten (was wäre, wenn ...), darunter mit den „gegenwärtigen und zukünftigen Aspekten der technisch-naturwissenschaftlichen Entwicklung“²⁵ wie auch mit jener der Menschen bzw. der gesamten Welt. Suerbaum, Broich und Borgmeier definieren deswegen die Gattung folgendermaßen:

²⁰ Salewski 1986, S. 19.

²¹ Crispin 1972, S. 7, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 10. Das Novum, ein SF-Element, streicht auch Darko Suvin als bedeutsam hervor und spricht von einer Verortung in einer alternativen Wirklichkeit. Infolgedessen nennt er die daraus resultierende, notwendige Verschiebung der Wirklichkeit, die unter anderem durch eine (Zeit-)Reise erreicht werden kann (vgl. Suvin 1979, S. 100–102).

²² Vgl. Jehmlich/Lück 1974, S. 19.

²³ Atheling 1964, S. 14, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 9.

²⁴ Bretnor 1961, S. 124, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 63.

²⁵ Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 23. Die Versetzung in die Zukunft wird bei vielen SF-Geschichten vorgenommen, weswegen häufig nicht nur Einzelschicksale, wie bei der Fantastik, dargestellt werden, sondern die der gesamten Menschheit (vgl. Jehmlich 1980, S. 29; vgl. Cella 1995, S. 25).

Die Gattung Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit, in der Zukunft.²⁶

Die Besonderheit dieser Definition ist die Inklusion von derzeit unmöglichen Veränderungen und Entwicklungen in den verschiedensten Bereichen, weswegen diese in zahlreichen Definitionsversuchen dieses Genres wiederholt angeführt wird. Die Fiktion der Weltveränderung bzw. die Konstruktion einer veränderten Welt samt Erklärung der vorausgehenden Entwicklung sind demzufolge konstitutiv für das Genre. Diese Realitätsabweichung kann mithilfe einer zeitlichen und/oder räumlichen Verschiebung, die zum Beispiel durch eine Zeitreise eintreten kann, oder mit einer Verfremdung des Alltags und/oder der Technik erreicht werden.²⁷

Weiters ist zum Beispiel die spezifische Terminologie gattungskennzeichnend.²⁸ Diese wird mitunter dafür benutzt, um das Beschriebene rational darzulegen und eine Atmosphäre wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit zu kreieren. Die rationale Begründung des vermeintlich Fantastischen ist im Unterschied zur Fantastik wesentlich für die SF.²⁹

Zu den klassischen Themen der Science Fiction gehören zum Beispiel weltverändernde (technische/wissenschaftliche) Erfindungen, neue gesellschaftliche Strukturen, ständige (Video-)Überwachung, Naturkatastrophen, das intern oder extern herbeigeführte Ende der menschlichen Zivilisation, Alternativwelten oder -historien, Flüge zum Mond oder zu anderen Planeten und dortige Abenteuer, Genmutationen, Roboter, Realitäts- oder Identitätsverlust oder auch Zeitreisen.³⁰

In der SF können verschiedenste Genre widerspiegelt werden, wie der Abenteuerroman, der historische Roman, der Kriminalroman oder die Utopie³¹, um nur ein paar zu

²⁶ Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 10.

²⁷ Wischnik 2006, S. 66, 68, 70 und 73.

²⁸ Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 11f. und 26.

²⁹ Vgl. Jehmlich/Lück 1974, S. 20; vgl. Hienger 1972, S. 189.

³⁰ Vgl. Jehmlich/Lück 1974, S. 23f. und 27; vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 71; vgl. Nagl 1958, S. 796; vgl. Jeschke 1995, S. 66.

³¹ Dafür gibt es verschiedene Definitionsversuche – Suvin bietet folgenden an: „Die Utopie ist die verbale Konstruktion einer konkreten quasi-menschlichen Gemeinschaft, in der die sozialpolitischen Einrichtungen, Normen und persönlichen Beziehungen nach einem vollkommeneren Prinzip geordnet sind als in der Gemeinschaft des Autors; diese Konstruktion basiert auf der Verfremdung, die sich aus einer alternativen historischen Hypothese ergibt“ (Suvin 1979, S. 76). Dabei lässt er allerdings die Texte außer Acht, die eine negative Entwicklung der Gesellschaft bzw. der Welt abzeichnen. Daraus, aus der Konzeption der Utopie als „ein in sich geschlossener isolierter Ort“ (ebd, S. 77) und aus dem Vergleich mit der

nennen.³² Der Einfluss der Utopie zeigt sich in den wissenschaftlich-technischen und politisch-sozialen Auswirkungen, die in weiterer Folge in der Science Fiction Einzug gefunden haben. Sie resultieren demnach wie in der Utopie entweder in einem positiven oder negativen Weltmodell – die wichtigste Parallele besteht also darin, dass eine alternative Gegenwart entworfen wird.³³

Auch wenn die Science Fiction einige Überschneidungen zur Utopie aufweist, unterscheidet sich sie jedoch von ihr in folgenden Punkten: in der Weiterentwicklung der Realität als auch dem dadurch gesetzten Schwerpunkt auf die zeitliche Dimension sowie den technischen Errungenschaften. Die SF wird meist in der Form einer Zukunftsgeschichte, folglich in Form einer Erinnerung an die Zukunft, dargebracht. Um dies erzähltechnisch zu ermöglichen, müsste der Erzähler eigentlich ein Zeitreisender sein, was wiederum die Zusammengehörigkeit von Science Fiction und Zeitreisen verdeutlicht.³⁴

Ebenso attestiert ihr beispielsweise der Kritiker Sam Moskowitz eine Verbindung zu einer weiteren Gattung, der Fantastik, indem er sie sogar zu dieser Literatur zählt:

Science-fiction ist eine Art der phantastischen Literatur und daran zu erkennen, daß sie die ›willentliche Suspendierung des Zweifels‹ auf seiten ihrer Leser erleichtert, indem sie ihre phantasievollen Spekulationen in Naturwissenschaft, Raum, Zeit, Sozialwissenschaft und Philosophie in eine Atmosphäre wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit kleidet.³⁵

Darko Suvin hingegen drückt die Differenz zwischen den beiden Genres gemäß ihrem unterschiedlichen Umgang mit der Erkenntnis aus. Während er SF als „Literatur der erkenntnisbezogenen Verfremdung“³⁶, die alle Zeiten abbildet und somit vieldimensional

SF können jedoch Grundzüge der Utopie abgeleitet werden, wodurch eine genauere Auseinandersetzung in dieser Arbeit nicht notwendig ist.

³² Vgl. Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 27. Hans-Joachim Schulz hat das „Gattungssystem“ der Science Fiction aus diesem Grund als „multigenerisch“ charakterisiert (Schulz 1986, S. 5).

³³ Vgl. Graaf 1971, S. 30; vgl. Friedrich 1995, S. 170; vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 41.

³⁴ Im Gegensatz dazu weist die Utopie eine detaillierte und konkrete Darstellung von zeitlos-gültigen Staats- und Gesellschaftsordnungen und einen Fokus auf der räumlichen Situierung auf und wird tendenziell als Bericht erzählt (vgl. Cella 1995, S. 25; vgl. Jehmlich/Lück 1974, S. 21f.).

³⁵ Moskowitz 1960, S. 11, zitiert nach Graaf 1971, S. 10. Vera Graaf selbst grenzt Science Fiction wiederum insofern davon ab, indem sie das moderne wissenschaftliche Weltbild als Basis für die SF-Spekulationen annimmt – die Fantastik indes kann alles Imaginäre ohne Realitätsbezug wiedergeben (vgl. Graaf 1971, S. 11f.). Infolgedessen ist die SF für sie eine Prosaform, „die mit wissenschaftlichen und pseudo-wissenschaftlichen Mitteln dem zum gegenwärtigen Zeitpunkt Unmöglichen den Schein des Möglichen gibt“ (Graaf 1971, S. 12). Dabei präzisiert die Autorin, dass dies sämtliche wissenschaftliche Reflexionen von Entwicklungen aller Wissenschaftsbereiche, der Gesellschaft und des Individuums umfasst (vgl. Graaf 1971, S. 13). Dennoch ergänzt sie, dass „die Science-fiction als eine spekulative Literaturgattung dieses zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermittelnden Elements der Phantasie [bedarf]“ (Graaf 1971, S. 16) – durch die Erwähnung dieser drei Zeiten verweist sie indirekt auf Zeitreisen.

³⁶ Suvin 1979, S. 24., ohne Hervorh. des Orig.

ist, versteht, empfindet er die Fantastik als eine, in welcher „der Erkenntnis zuwiderlaufende Gesetze in die empirische Umwelt“³⁷ integriert werden, womit diese als verfremdet gilt – dieser Gedanke wird im nächsten Kapitel über die Fantastik aufgegriffen.³⁸

2.2 Fantastik³⁹

Jener angesprochene Aspekt, die „literarische Darstellung vom plötzlichen, unvermittelten Einbruch eines unbestreitbar Wunderbaren/Unheimlichen, nicht bloß Imaginierten (Einbildung, Traum, Halluzination usw.) in die vertraute, reale Welt“⁴⁰, kennzeichnet die Fantastik. Dieses Auftauchen fantastischer Begebenheiten, das die Figuren im positiven Sinne überrascht oder entsetzt, beruht auf dem Modell einer sekundären Welt.⁴¹ Generell thematisiert die fantastische Literatur „archetypische, anthropologisch bedeutsame Wunsch- und Angstvorstellungen“⁴².

Außerhalb der Diegese beruht die Fantastik auf gewissen textlichen Strukturen und der durch das kulturelle Wissen bedingten Wahrnehmung einer Gesellschaft.⁴³ Ob etwas als fantastisch betrachtet wird, hängt von dem Realitätsverständnis ab – oder Marianne Wüsch zufolge von dem „Realitätsbegriff“ bzw. der „Historizitätsvariable“.⁴⁴ Wenn demnach Annahmen der Epoche/Kultur durch Ereignisse, die als unmöglich eingestuft werden, konterkariert werden, spricht man von fantastisch bzw. nicht-realitätskompatibel.⁴⁵ Infolgedessen werden zwei Erklärungsmöglichkeiten angeboten: Entweder wird

³⁷ Ebd, S. 28.

³⁸ Vgl. Suvin 1979, S. 43f.

³⁹ Auch wenn diese nicht eindeutig von anderen Genres abgrenzt werden kann oder thematisch bzw. formal fixiert ist, was eine Gattungsdefinition mitausmacht, wird sie in dieser Arbeit trotz ihrer Umstrittenheit in der Forschung als eine aufgefasst (vgl. Abraham 2012, S. 43).

⁴⁰ Wilpert 2001, S. 607.

⁴¹ Vgl. Tabbert 2000, S. 188; vgl. Abraham 2012, S. 38. In dem von Maria Nikolajeva aufgestellten Modell kann diese sekundäre Welt entweder parallel zur primären, von welcher aus sie betreten werden kann, existieren oder in die primäre eingeschrieben sein (vgl. Tabbert 2000, S. 188; vgl. Lex 2017, S. 6). In der Fantasy (im Nachfolgenden mehr dazu) liegt nur die sekundäre vor. Daran schließt das Konzept der homogenen bzw. heterogenen Welten an – durch das Einbringen fantastischer Elemente wird aus der homogenen, nach realistischen Regeln aufgebauten Welt eine heterogene (wie bei *Harry Potter* oder der *All Souls*-Trilogie) (vgl. Martínez/Scheffel 2019, S. 141).

⁴² Abraham 2012, S. 38, ohne Hervorh. des Orig. Für Figuren in der Erwachsenenliteratur birgt die Konfrontation mit dem Fantastischen oft Angst und Schrecken, während in der Kinder- und Jugendliteratur damit auch komisch, spielerisch oder satirisch umgegangen wird (vgl. Haas/Klingberg/Tabbert 1984, S. 269).

⁴³ Vgl. Wüsch 1998, S. 9 und 18.

⁴⁴ Ebd, S. 18, ohne Hervorh. des Orig.

⁴⁵ Ebd, S. 26.

versucht, eine rationale Begründung dafür zu finden, oder es wird als fantastisch akzeptiert und mit einer „nicht-realitätstkompatiblen“ Erklärung begründet bzw. zum Teil aufgrund der Wahrnehmung der Figur und deren Erklärungsangebot erst dazu gemacht.⁴⁶

Das Vorkommen von Übernatürlichem ist dabei kein Alleinstellungsmerkmal der Fantastik und somit, wie Wünsch es formuliert, „eine vom Texttyp unabhängige Struktur, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann“⁴⁷ – in der Fantastik hingegen dominieren diese Elemente.⁴⁸ Entgegen der maximalistischen Genredefinition des Fantastischen, in der alle Texte mit einem Verstoß gegen Naturgesetze zusammengefasst werden,⁴⁹ wurde in deutschsprachigen Fachbeiträgen eine Differenzierung zwischen „fantastisch-unheimlicher“ und „fantastisch-wunderbarer Erzählung“, wozu beispielsweise die Fantasy⁵⁰ zählt, in Anlehnung an Todorov eingeführt.⁵¹

Tzvetan Todorov sieht im Fantastischen einen Moment der Unschlüssigkeit bei der Figur und beim mit der Hauptperson identifizierenden Leser⁵², ob ein Ereignis als übernatürlich zu bewerten ist. Die Identifikation mit der/dem Protagonistin/Protagonisten soll unter anderem durch das Teilhaben an ihrer Wahrnehmung generiert werden, wodurch auch der Wissensstand und somit die Unschlüssigkeit der- bzw. dieselbe ist. Vor-

⁴⁶ Ebd., S. 47 und 63.

⁴⁷ Wünsch 1998, S. 13, ohne Hervorh. des Orig.

⁴⁸ Vgl. Todorov 1992, S. 34. Uwe Durst knüpft daran an, indem er feststellt: „Die phantastische Literatur ist das Genre, in welchem die [...] Struktur des Phantastischen dominant ist“ (Durst 2010, S. 26).

⁴⁹ Vgl. Durst 2010, S. 29.

⁵⁰ Die Fantasy unterscheidet sich in einigen Aspekten, wie der Gesellschaftsstruktur oder dem Mangel an technischen Errungenschaften, von anderen fantastischen Erzählungen – die folgende Definition von Almut-Barbara Renger soll dies exemplarisch verdeutlichen: „Das Personal benutzt Waffen, Geräte und Fortbewegungsmittel aus vornaturwissenschaftlicher Zeit (Schwert, Schild, Lanze, Kochkessel, Weinschlauch, Pferd, Segelschiff), lebt in vor- oder undemokratischen Gesellschaftsformen (Theokratien, Monarchien, Militärdiktaturen), verkehrt mit freundlich und feindlich gesonnenen Wesen einer anderen Welt (Dämonen, Drachen, Elfen, Feen, Gespenstern, Göttern, Kobolden, Riesen und Zwergen) und besitzt häufig übersinnliche Fähigkeiten. Eingebettet sind diese Erzählelemente und Motive häufig in Plots bzw. größere Handlungszusammenhänge, die aus Altertum oder Mittelalter überliefert sind.“ (Renger 2006, S. 112). Eine genauere Darlegung als diese Skizzierung ist für die weitere Arbeit nicht von Bedarf, da die untersuchten Beispiele nicht als Fantasy eingestuft werden.

⁵¹ Vgl. Tabbert 2000, S. 187. Todorov klassifiziert derartige Erzählungen auf einem Spektrum von unheimlich zu wunderbar (vgl. Todorov 1992, S. 43). Dabei grenzt er das Fantastische vom Unheimlichen und Wunderbaren ab – Fantastik wird dabei als Grenzphänomen zwischen diesen zwei Polen definiert (ebd., S. 40).

⁵² Hiermit ist nicht die/der tatsächliche Leserin/Leser gemeint, sondern die im Text eingeschriebene Funktion des Lesers (vgl. Todorov 1992, S. 31). Todorov selbst verweist jedoch dabei immer wieder auf Funktionen, über die nur die/der reale Leserin/Leser verfügen kann, wie über die Unschlüssigkeit über den Schluss hinaus (vgl. Marzin 1982, S. 57 und 60). Marzin kritisiert weiters, dass beim Verlassen der Lesehaltung die Unschlüssigkeit aufgegeben und Todorovs Konzept der Fantastik ab absurdum geführt wird (ebd., S. 58).

aussetzung dafür ist, dass die Welt mitsamt ihren handelnden Personen von der/dem Leserin/Leser als authentisch empfunden wird.⁵³ Todorov nennt als weitere Bedingung, dass die/der reale Lesende das Gelesene dabei nicht „poetisch“ oder „allegorisch“ interpretieren darf, um den Inhalt in seiner fantastischen Aussagekraft nicht zunichte zu machen.⁵⁴

Während Todorov den Leser bzw. die Figur darüber entscheiden lässt, was als realitätskonform gilt, beschreibt es Florian F. Marzin über ein Modell von Handlungskreisen, bei dem die Haltung bzw. das Hintergrundwissen der Lesenden unerheblich ist und nichts an der Einordnung in die Fantastik ändert.⁵⁵ Die nicht-fantastische Literatur ist auf einen Handlungskreis beschränkt, in dem die Ereignisse nicht im Konflikt mit der empirisch erfahrbaren Welt nachempfundenen Realität stehen. Die fantastische Literatur hingegen wird durch einen zweiten Handlungskreis erweitert,⁵⁶ der mit dem ersten in Wechselwirkung steht bzw. sich mit dem überschneidet und die Naturgesetze des ersten verletzen darf; seine Existenz bzw. das darin vorkommende Fantastische sollte dabei sogar, um die Genrezugehörigkeit zur Fantastik nicht zu gefährden, von den Gesetzen des ersten Kreises nicht belangt werden. In solchen Erzählungen soll der erste Kreis das Vertraute widerspiegeln und die durch den zweiten Handlungskreis eingebrachten fantastischen Begebenheiten und Wesen legitimieren, weswegen er folglich bestehen muss.⁵⁷ Die fantastische Literatur wird demnach dadurch bestimmt, dass der erste Handlungskreis durch den zweiten gestört wird.⁵⁸

Im Kontrast dazu beschreibt Uwe Durst in seinem Modell ein „Spektrum narrativer Realitätssysteme“ und teilt es in die „Normrealität“ (das reguläre System R), das Fantastische (das Nichtsystem N) und die „Abweichungsrealität“ (das wunderbare System W).⁵⁹ In Bezug auf das hier relevante System, das „Nichtsystem“, erläutert er, wodurch er gedanklich an Marzin anknüpft, Folgendes: „Das Phantastische basiert auf einem Ver-

⁵³ Vgl. Todorov 1992, S. 26, 31 und 33.

⁵⁴ Ebd., S. 31f.

⁵⁵ Vgl. Marzin 1982, S. 154.

⁵⁶ Die Reihenfolge, in der die Kreise aufscheinen, ist beliebig: Es kann entweder der erste, der zweite oder beide zugleich eingeführt werden (ebd., S. 142).

⁵⁷ Ebd., S. 114, 116–119, 122f., 127, 135f. und 151.

⁵⁸ Ebd., S. 146.

⁵⁹ Durst 2010, S. 103, ohne Hervorh. des Orig.

fremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt.“⁶⁰

Neben der Unschlüssigkeit ist ein fantastischer Text demnach von Norm brechender Fremdheit geprägt.⁶¹ Die übernatürlichen Elemente können laut Todorov entweder durch Metamorphose entstehen oder in Form fantastischer Wesen, teilweise mit magischen Fähigkeiten, in die Erzählung etabliert werden.⁶² Wenn Magie Teil der Diegese ist, hat sie dennoch Gesetzmäßigkeiten zu unterliegen.⁶³

Zu den Themenfeldern der Fantastik – besonders im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur – gehören unter anderem der Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart, andere Welten, Gäste aus dem Unbekannten, Miniaturgesellschaften oder fantastische Reisen (darunter Zeitreisen).⁶⁴ Dieses letzte Motiv, worum sich die Arbeit dreht, wird nun im folgenden Kapitel genauer unter die Lupe genommen.

⁶⁰ Ebd., S. 116.

⁶¹ Vgl. Abraham 2012, S. 51.

⁶² Vgl. Todorov 1992, S. 98f.

⁶³ Vgl. Tabbert 2000, S. 190.

⁶⁴ Vgl. Haas/Klingberg/Tabbert 1984, S. 275–281.

3 Zum Motiv der Zeitreisen

Im vorigen Kapitel wurden die Science Fiction und die Fantastik, welche aufgrund der in der heutigen Realität nicht umsetzbaren Zeitreisen den Hauptgattungen mit derartigen Handlungssträngen entsprechen, mit ihren wesentlichen Merkmalen vorgestellt, wodurch auch die im Nachfolgenden angeführten Zeitreise-Erzählungen größtenteils einer der beiden zugeteilt werden können. Für diese Zuordnung ist es auch von Bedeutung, wie die Zeitreisen ermöglicht und dargestellt werden und welche weiteren Motive und Themen in die Geschichten aufgenommen werden.

Diese Kombination mit anderen Motiven und Inhalten gestaltet die Erzählung interessanter und lebensechter – das Motiv der Zeitreisen dominiert somit, wie unter anderem in der Analyse demonstriert wird, nicht die gesamte Handlung.⁶⁵ Nach Elisabeth Frenzel gehört dies zu den wesentlichen Definitionsmerkmalen eines literarischen Motivs, welches „ein durchaus konkretes, inhaltliches, situationsmäßiges Element im Aufbau der Dichtung dar[stellt], das in sich einheitlich und abgeschlossen ist, aber die Fähigkeit hat, sich mit anderen, ähnlichen Elementen zu verbinden und mit ihnen zusammen schließlich einen Plot, einen ganzen Stoff, zu ergeben“.⁶⁶ Ein Motiv, das auch als kleinste, elementare Einheit der Handlung verstanden wird,⁶⁷ kann dabei in mehrere Zusammenhänge gebracht bzw. in mehrere Handlungsstrukturen eingebettet werden, wodurch verschiedene Effekte erzeugt werden können; unter anderem im Kapitel „Funktionen“ wird dies deutlich.⁶⁸ Dies hat speziell beim Zeitreise-Motiv zur Folge, dass es häufig weniger als ein die Handlung bestimmendes Zentralmotiv als ein die Handlung auslösendes Rahmen- oder Randmotiv charakterisiert werden kann.⁶⁹ Wie dominant sich die Zeitreisen in den einzelnen Werken erweisen, wird abschließend im Fazit Erwähnung finden. Zunächst soll geklärt werden, was unter dem untersuchten Motiv verstanden wird.

⁶⁵ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 26.

⁶⁶ Frenzel 1980, S. 36.

⁶⁷ Vgl. Martínez/Scheffel 2019, S. 115.

⁶⁸ Vgl. Frenzel 1980, S. 47.

⁶⁹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 26.

3.1 Historischer Abriss

Zeitreisen sind kein Teil unserer gewöhnlichen Alltagswelt, da Menschen weder die Fähigkeit besitzen, in der Zeit zu reisen, noch die Technik für den Bau einer Zeitmaschine bzw. die physikalischen Möglichkeiten dafür ausgereift sind. Dennoch beschäftigt sich die Menschheit schon seit Längerem mit dieser Thematik, die eine große Faszination auf sie auszuüben scheint: zum einen die Möglichkeit, aus dem vorgegebenen chronologischen Zeitablauf bzw. dadurch aus dem Kreis des Lebens auszusteigen und die damit verbundene Frage, ob man sein Schicksal selbst in die Hand nehmen kann oder es vorherbestimmt ist,⁷⁰ zum anderen der Forschungsdrang und die Neugier auf vergangene oder künftige Zeiten.

Eine der ersten Gedankenspielerien, wie eine solche Reise aussehen könnte, wird durch das Mittel der (prophetischen) Träume verwirklicht. Besonders in der Epoche der Romantik haben sich viele Autoren dieses Mittels bedient.⁷¹ Um in dieser Arbeit als „tatsächliche“ Zeitreise angesehen zu werden und der eingangs aufgestellten Definition von Zeitreisen Folge zu leisten, ist jedoch unter anderem das Aufwachen/die Präsenz in einer anderen Zeit konstituierend. Im 19. Jahrhundert kommen die Erzählungen gewisser Autoren wie Edgar Allen Poe oder Edward Bellamy einer Zeitreise nahe, in welchen die Idee, Menschen in den künstlichen Schlaf versinken zu lassen, auf mehrere Jahrzehnte oder Jahrhunderte erweitert wird, wodurch ihre Charaktere in einer komplett veränderten Zeit erwachen. Diese Art der Reise, wenn auch nicht künstlich verursacht, war schon lange Teil von Sagen und Legenden, bei religiösen häufig gefolgt durch den Tod des Zeitversetzten nach der Bewusstwerdung der vergangenen Zeit.⁷²

Durch die zunehmend moderne Technik und Wissenschaft etablierte sich in der Science Fiction die Möglichkeit einer Versetzung in einen Zustand der „suspended ani-

⁷⁰ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 14.

⁷¹ Ebd, S. 14f. Schon im 18. Jahrhundert wurde von Louis-Sébastien Mercier der Roman *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) publiziert, in welchem der Protagonist 1769 einschläft und als alter Mann 2440 wieder aufwacht (vgl. Planka 2014, S. 9). Ebenfalls dieses Motiv bedienen die Erzählungen *Rip Van Winkle* (1819) von Washington Irving und *Looking Backward 2000–1887* (1888) von Edward Bellamy (vgl. Vaas 2010, S. 23).

⁷² Ebd, S. 15f. und 19–21. Gertrude Lehnert-Rodiek ergänzt, dass Schlaf häufig als Euphemismus für den Tod verwendet wird, wodurch Zeitreise-Geschichten dieser Art eher als Wiedergeburt-Erzählungen klassifiziert werden müssten. Unabhängig davon werden sie bei ihr und in weiterer Folge in dieser Arbeit in jene der Zeitreisen (im weitesten Sinne) eingereiht, sofern das subjektive Erleben der Figuren Schlaf und das Aufwachen in einer unbekannten Zeit/Welt umfasst (vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 18).

mation“, wie beim Tieffrieren, in dem eine Figur viele Jahre ohne Alterungsprozess überdauern kann.⁷³ Hier ist nur die Rede von einer Annäherung, weil bei einer Zeitreise auch explizit eine Reise, also eine Bewegung in der Zeit (mit Ausgangs- und Endposition), inkludiert ist, die dennoch aufgrund ihrer Vorwärtsbewegung in der Zeit und der subjektiven Wahrnehmung eines Zeitsprungs in dieser Arbeit kurz erläutert werden.⁷⁴ Im Zuge dessen differenziert Lehnert-Rodiek Reisen, die ungewollt, zum Beispiel durch einen langen Schlaf, und ohne Rückkehrmöglichkeit stattfinden, von jenen, die gezielt in die Vergangenheit vorgenommen und meist durch eine fiktiv entwickelte Technologie ermöglicht werden.⁷⁵ Das *Lexikon der Science-Fiction-Literatur* bezeichnet erstere als „eingleisige Zeitreisen“⁷⁶ – dem vorigen Begriff der Annäherung folgend, da die technischen Möglichkeiten eine Reise in mehrere Richtungen zur Entstehungszeit der Erzählungen noch nicht erlaubten und somit, wie Lehnert-Rodiek es formuliert, „eine Art Vorform für die ‚echten‘ Zeitreisen darstellen“.⁷⁷

Eingleisige Zeitreisen finden sich häufig in der Science Fiction des 20. Jahrhunderts, innerhalb derer das Motiv des langen Schlafs auf moderne Art und Weise wie dem Tieffrieren umgesetzt wird; manche sind dabei von utopischen Zügen beeinflusst.⁷⁸ Diese werden zum Beispiel dafür genutzt, um Jahre ohne Alterungsprozess zu überspringen, bis die schwere Krankheit des Protagonisten geheilt werden kann, wie bei der Kurzgeschichte *Time Heals* (1949) von Poul Anderson oder dem Roman *Frysepunktet* (dt.: *Brunos tiefgekühlte Tage*) (1971) von Anders Bodelsen – im Fall des zweit genannten entwickelt sich diese Technik zudem zu einer Möglichkeit, das Leben zu verlängern. Dabei wird häufig eine andere, utopische Gesellschaft vorgestellt, wodurch gleichzeitig die Fremdheit der/des Protagonistin/Protagonisten unterstrichen wird. Die Konfrontation mit einer andersartigen Gesellschaft kann weiters dazu verwendet werden, ein aufregendes Abenteuer zu initiieren, wie bei Edmund Coopers *The Deadly Image/The Uncertain Midnight* (1958).⁷⁹

⁷³ Ebd, S. 16.

⁷⁴ Ebd, S. 24.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 123.

⁷⁷ Lehnert-Rodiek 1987, S. 25.

⁷⁸ Die folgenden, exemplarischen Beispiele sind unter anderem aus Lehnert-Rodieks Untersuchung entliehen, die wiederum auch nur einige Werke von vielen angeführt hat – es besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit.

⁷⁹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 81–84.

Physikalisch plausibler sind die eingleisigen Zeitreisen, die auf einem Phänomen, das sich aus Einsteins Relativitätstheorie ableitet, beruhen. Vereinfacht ausgedrückt: Für jemanden, der sich mit annähernder Lichtgeschwindigkeit bewegt, vergeht die Zeit langsamer. Dies machen sich SF-Autorinnen/SF-Autoren zunutze, in dem sie ihre Protagonistinnen/Protagonisten infolge ihrer Bewegung mit Lichtgeschwindigkeit in eine Welt zurückkommen lassen, in der zwischenzeitlich eine größere Zeitspanne als wie bei den Figuren im Raumschiff vergangen ist, beispielsweise in *Transfer* (später publiziert unter *Rückkehr von den Sternen*) (1961) von Stanislaw Lem oder *Out Around Rigel* (1931) von Robert H. Wilson. In Larry Nivens *A World Out of Time* (1976) hingegen sorgt die gravitative Zeitdehnung am Ereignishorizonts eines Schwarzen Lochs für eine Reise in die Zukunft.⁸⁰

Demgegenüber stehen die einen (Groß-)Teil der Handlung ausmachenden Erinnerungen der eingleisig Zeitreisenden an die Vergangenheit, ihre ursprüngliche Gegenwart, in Erzählungen wie *La nuit des temps* (1968) von René Barjavel oder *2000 Jahre im Ewigen Eis. Ein Toter erwacht* (1984) von Richard Ben Sapir – diese sind zwar auch eingleisig, vereinen aber Einblicke in die Vergangenheit und Zukunft.⁸¹

Reisen in die Vergangenheit, welche die Zeitreisen dieser Art nicht zu umfassen scheinen, gibt es ebenfalls vereinzelt, darunter in Form von Träumen, wie die Erzählungen von William Morris.⁸² Schon 1830 lässt Albert von Chamisso sein lyrisches Ich in seinem Gedicht *Dampfross* in die Vergangenheit zurückreiten. In der Zeit zurück reisen auch Edward Page Mitchells Figuren mit der Zuhilfenahme einer alten Wanduhr in *The Clock That Went Backward* (1881).⁸³

Durch rückwärts gerichtete Reisen können Zeitparadoxien entstehen, die in unterschiedlichem Ausmaß innerdiegetisch besprochen werden. Die meisten Autorinnen/Autoren versuchen diese zu vermeiden, beispielsweise in Form von Gesetzmäßigkeiten, denen die Figuren unterliegen. Zum ersten Mal wird dies in Mark Twains Roman *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) zum Thema, in welchem der US-Ameri-

⁸⁰ Ebd., S. 90f.; vgl. Vaas 2016, S. 73. Für Zeitreisen werden einige verschiedene physikalische Modelle innerhalb globaler oder lokaler Zeitkreise im Rahmen der Relativitätstheorie bedient (vgl. Vaas 2016, S. 74).

⁸¹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 87–89. Solch eingleisige Zeitreisen sind für Peter Nicholls keine richtigen, „denn der Reisende reist nicht *durch* die Zeit, sondern nur *mit* der Zeit“ (Nicholls 1983, S. 90).

⁸² Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 95–97.

⁸³ Vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 19.

kaner Hank Morgan durch einen Schlag auf den Kopf vom 19. ins 6. Jahrhundert Englands zurückversetzt wird.⁸⁴ Im Kontrast zu vielen anderen Zeitreisenden bemüht sich dieser, unter anderem technologische Innovationen des 19. Jahrhunderts in die Vergangenheit zu integrieren. Um dabei keine irreparablen Veränderungen in der Zukunft auszulösen, lässt der Schriftsteller seine Figur diese Neuerungen vor der Rückversetzung in seine eigene Zeit zerstören.⁸⁵

Wie in den Beispielen ersichtlich wurde, haben wir es hierbei noch nicht mit einer gesteuerten Bewegung oder der Möglichkeit einer Rückkehr in die eigene Zeit zu tun. Erst Herbert George Wells brachte mit seiner Zeitmaschine im Roman *The Time Machine* (1895) die Technik der gesteuerten Rückwärtsbewegung ein, die zahlreiche Geschichten mit einer durch eine Maschine initiierten Zeitreise zur Folge hatte. Zusätzlich wurden auch andere Ideen wie die Versetzung in eine andere Zeit durch eine das Raum-Zeit-Kontinuum auf den Kopf stellende Umweltkatastrophe literarisch verwirklicht.⁸⁶

Die Idee von Wells, mit einer durch den Menschen steuerbaren Maschine in der Zeit zu reisen, bringt neue Impulse für derartige Geschichten. Dabei ist es, wie zuvor schon angeklungen, vor allem die eigene Wahl der Reisezeit, sowohl in der Vergangenheit als auch Zukunft, und die Rückkehrmöglichkeit, die als innovativ gelten können, denn die Zeitmaschine an sich bleibt undurchsichtig. Es werden nur ein Rahmen aus Nickel, Ebenholz, Elfenbein und durchscheinendem Quarz, ein Sattel und ein Hebel erwähnt – mehr wird nicht über das Aussehen oder die Funktionsweise verraten.⁸⁷ Lehnert-Rodiek stellt dazu fest: „Wells’ Art und Weise der ‚Beschreibung‘ technischer Vorrichtungen durch die geschickte Aneinanderreihung einiger scheinbar genauer und wissenschaftlich wirkender Begriffe, die sich letztlich zu keinem konkreten Bild zusammenfügen, jedoch so wirken, als täten sie es, ist in der modernen SF zu einem durchaus üblichen Verfahren geworden.“⁸⁸ Diese Darstellung eines technischen Geräts, das aufgrund (pseudo-)wis-

⁸⁴ Ein Schlag auf den Kopf ist wie der Sturz von einem Pferd oder Drogenkonsum ein nicht selten verwendetes Mittel, um Zeitreisen zu initiieren (vgl. Planka 2014, S. 9).

⁸⁵ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 98 und 102. Im nächsten Kapitel wird die satirische Funktion mancher Zeitreise-Texte angesprochen, die auch hier zum Tragen kommt, indem Mark Twain das Mittelalterfaible seines Zeitalters ins Lächerliche zieht (vgl. Innerhofer 2013, S. 448).

⁸⁶ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 93f.

⁸⁷ Ebd., S. 105f. Aufgrund der Charakteristik erinnert die Maschine eher an ein Fahrrad – in *Liners of Time* (1935) von John Russel Fearn oder in *The Fall of Chronopolis* (1974) von Barrington J. Bayley wurden die Zeitmaschinen schon stattlicher (vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 80).

⁸⁸ Lehnert-Rodiek 1987, S. 106.

senschaftlicher Erkenntnisse konstruiert wurde, bildet eine weitere Novität, die Wells eingebracht hat; in der Fantastik hingegen wird die Fähigkeit zum Zeitreisen als selbstverständlich hingenommen oder an übernatürliche Vorgänge delegiert.⁸⁹

In *The Time Machine* reist Wells' Charakter zuerst ins Jahr 802701,⁹⁰ in der sich die Menschheit in zwei Spezies, die Eloi und die Morlocks, entwickelt hat, dann 30 Millionen Jahre weiter in die Zukunft, wo auf der Erde schon ein apokalyptischer Zustand herrscht, und danach wieder zurück in seine eigene Zeit; anschließend bricht er erneut in die Zukunft auf und kehrt nicht mehr zurück. Die Erzählung unterscheidet sich insofern von damals typischen utopischen Romanen des 19. Jahrhunderts, als ein negatives, nicht durch Fortschritt gekennzeichnetes Zukunftsbild, mitunter sogar ohne Gesellschaft, entworfen wird. Auch die Handlung seiner Figur differiert dahingehend, dass Wells' Zeitreisender während seiner Reise Abenteuer erlebt – eine Handlungsstruktur, die voraussichtlich durch das „Gothic Novel“-Genre beeinflusst ist – und nicht die Absicht hat, sich in der vergangenen oder zukünftigen Welt niederzulassen, wie es bei einigen dieser utopischen Geschichten üblich ist. Wells hat sich zudem in Gestalt seiner Figur mit dem Phänomen Zeit befasst: Hierbei wird die Kategorie Zeit als vierte Dimension postuliert, in der alle Zeiten gleichzeitig existieren.⁹¹ Seiner Zeit voraus, antizipiert Wells dadurch schon die Relativität der Zeit und die Konstitution der Raumzeit.⁹²

Nachahmerinnen/Nachahmer von Wells, die auf diese Geschichte referieren, gibt es zuhauf. Gertrud Lehnert-Rodiek greift dabei einzelne heraus, wie *Die Rückkehr der Zeitmaschine* (1946) von Egon Friedell oder *Die Flucht ins Heute* (1979) von Karl Alexander. Bei Friedells Werk schildert ein Erzähler weitere Abenteuer von Wells' Zeitreisendem, zum Beispiel von seinem Trip in die Vergangenheit, bei dem die Zeitmaschine im Zuge der Ereignisse verschwindet und er in dieser Zeitebene bis zu dem Zeitpunkt gefangen ist, an dem sein vergangenes Ich Wochen später die Maschine fertiggestellt hat. Er sieht sein Alter Ego jedoch nie, deshalb bleibt unklar, ob er sich in derselben Zeit zweimal aufhalten kann oder ob sein älteres Ich das frühere ersetzt. Im zweitgenannten Werk wird H. G. Wells selbst zum Protagonisten, der nicht nur in der Literatur, sondern tat-

⁸⁹ Vgl. Lindauer 2014, S. 85.

⁹⁰ Im Zuge der Zeitwanderung verschwimmen dem Zeitreisenden die Augen – ein Effekt, an dem die Reisenden auch noch bei aktuellen Werken leiden. Weitestgehend auf diese Erzählung beschränkt bleibt der Aspekt, dass Wells' Figur dabei die Wandlungen der Zeit wahrnehmen kann (vgl. Lindauer 2014, S. 92).

⁹¹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 105 und 108–110.

⁹² Vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 25.

sächlich eine Zeitmaschine gebaut hat.⁹³ Selbst hundert Jahre nach dem Erscheinen des Buchs wurde wieder ein darauf referierender Roman – *The Time Ships* (1995) von Stephen Baxter – veröffentlicht, in welcher der besagte Zeitreisende eine weitere Reise in die Zukunft unternimmt und im Rahmen der Handlung wiederholt durch ein multiples Raum-/Zeituniversum reist.⁹⁴ Lehnert-Rodiek schließt ihre Betrachtung der Wells' Referentinnen/Referenten mit der Erkenntnis ab, dass *The Time Machine* und ihr Schöpfer dabei meist nur zur „Aufwertung letztlich vollkommen konventioneller und trivialer SF-Erzählungen“ dienen.⁹⁵

Wells hatte demnach mit seinem Roman *The Time Machine* Ende des 19. Jahrhunderts enormen Einfluss auf die darauffolgenden publizierten Zeitreise-Geschichten, die besonders im Genre der Science Fiction für großen Aufwind gesorgt haben, mitunter unterstützt durch das Aufkommen der SF-Magazine.⁹⁶ Spannende Handlungen erzeugten die ersten SF-Autorinnen/SF-Autoren mit ihrer Behandlung von Zeitparadoxien, welche die klassische, bisher postulierte Kausalität konterkarierte.⁹⁷ Speziell die Schriftsteller Ray Cumming und Ralph Milne Farley stellten die Konsequenzen der durch die Zeitreisen verursachten Paradoxien in den Vordergrund – dabei griffen sie zum Teil auf die Viele-Welten-Theorie, die im Nachfolgenden behandelt wird, oder auf ein kausal ablaufendes Universum zurück.⁹⁸ Dies sind nur ein paar Beispiele, weitere werden in einem eigenen Kapitel durchexerziert.

Im 20. Jahrhundert entstanden dann nach und nach verschiedenste Zeitreise-Erzählungen, die exemplarisch im nächsten Kapitel nicht mehr nach ihrem Entstehungsverlauf nachgezeichnet, sondern gemäß ihren Funktionen zusammengefasst werden.

⁹³ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 111–113.

⁹⁴ Vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 93f.

⁹⁵ Lehnert-Rodiek 1987, S. 116.

⁹⁶ Beispielsweise die frühen Bücher von H. G. Wells oder Brian W. Aldiss wurden als „Scientific Romances“ oder wissenschaftliche Abenteuer gemäß ihrer inhaltlichen Anknüpfung an den fantastischen Abenteuer- bzw. Reiseroman bezeichnet. Um auch die weibliche Leserschaft anzusprechen und die Auflage der Magazine zu erhöhen, wurden exotische Handlungsorte, wie andere Planeten, und eine Liebesgeschichte integriert, wie zum Beispiel bei Edgar Rice Burroughs (*Under the Moons of Mars* (1912)) oder George Allan Endland (*Darkness and Dawn* (1912)) (vgl. Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 34f.).

⁹⁷ Viele Zeitreise-Geschichten dieser Zeit fokussieren sich dabei vermehrt auf die Optionen und Auswirkungen von Zeitmanipulationen und weniger auf die Entdeckung fremder Zeiten und Welten (vgl. Jehmlich/Lück 1974, S. 23).

⁹⁸ Vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 76; vgl. Vaas 2010, S. 24.

3.2 Funktionen

Zeitreise-Geschichten behandeln den Zeitsprung in der Regel nicht nur um ihrer selbst willen, sondern sollen damit auch andere Sachverhalte ausdrücken.

Wie auch Wells' Werk sind einige dieser Erzählungen im 20. Jahrhundert durch utopische Merkmale bzw. eine utopische (und/oder zum Teil auch satirische⁹⁹) Intention gekennzeichnet. Dazu zählt der Roman *Torpeda czasu* (dt: *Der Zeittorpedo*) (1924) von Antoni Slonimski, in dem ein negatives Bild vom Menschen und dessen Wissenschaft skizziert wird. Hierbei reist der Protagonist Professor Pankton mit der Absicht, die Geschichte zum Positiven zu verändern, zurück, jedoch scheitert er bei der Umsetzung, weil er seine Überzeugung bzw. seinen Plan, wie er dies mit technischen Mitteln erreichen kann, mit aller Gewalt gegen den Willen der damaligen Menschen durchsetzen will.¹⁰⁰ *Le voyageur imprudent* (1958) von René Barjavel ähnelt diesem Roman in der Hinsicht, dass sich auch hier die Hauptfigur mit Änderungsplänen, diesmal in die Zukunft, aufmacht, wobei es ihr dabei um die Wissenschaft und nicht wie deklariert um das Wohl der Menschheit geht, aber auch in diesem Buch lautet das Fazit, dass die Historie im Großen und Ganzen nicht umgewandelt werden kann und nur das eigene Schicksal in den Händen der Zeitreisenden liegt.¹⁰¹

Utopisch beschrieben wird in *Hawksbill Station* (1968) von Robert Silverberg auch der Ort bzw. die Zeit – vor eine Milliarde Jahren –, wohin politische Verbrecher per Zeitmaschine gesandt werden: Dort gibt es nur nackte Felsen und dadurch kein Leben am Land sowie amphibische Lebewesen im Meer. Ebenso wird die Gesellschaft im 20. Jahrhundert mit utopisch negativem und weniger authentischem Blickwinkel geschildert.¹⁰²

Als negative Utopie kann auch Wolfgang Jeschkes Roman *Der letzte Tag der Schöpfung*

⁹⁹ *The Complete Time Traveler: A Tourist's Guide to the Fourth Dimension* (1994) von Howard J. Blumenthal, Dorothy F. Curley und Brad Williams enthält beispielweise eine satirische Note, in der „pragmatische“ Fragestellungen wie rechtliche Schwierigkeiten, Zeitreisemodelle sowie Reisetipps und -warnungen, unter anderem in Form des fiktiven Vorworts von H. G. Wells, besprochen werden (vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 69f.)

¹⁰⁰ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 116. Als einer der ersten baut Antoni Slonimski ein durch die verursachten Veränderungen entstandenes Zeitparadox, eine in späteren Zeitreise-Erzählungen gern thematisierte Konsequenz, am Ende seiner Geschichte ein, denn der Professor wird wie seine Zeitmaschine, der Zeittorpedo, im Moment seiner Rückkehr in die eigene Zeit „dematerialisiert“, da seine Eingriffe dazu geführt haben, dass das Kennenlernen seiner Großeltern und dadurch seine Geburt nie stattgefunden haben (ebd).

¹⁰¹ Ebd, S. 116f.

¹⁰² Ebd, S. 117f. und 120.

(1980) klassifiziert werden. Darin verschickt die US-Navy hunderte freiwillige Menschen fünf Millionen Jahre in die Vergangenheit, um sich die Öl-Vorräte zu sichern, was misslingt, da schon davor erschienene arabische, palästinensische und sowjetische Söldner diese mit Atomwaffen bekämpfen. Dadurch legt diese Geschichte die Schlussfolgerung nahe, dass der Mensch stets anderen Menschen und der Natur hinsichtlich deren Ausbeutung und Zerstörung feindlich gesinnt ist. Für die Gereisten gibt es weiters kein Entinnen aus dieser Zeit: Im Vorhinein schon technisch nicht durchführbar, wurde es im Zuge von Eingriffen in den Ablauf der Welt unmöglich, in ihre ursprüngliche, dadurch ausgelöschte Realität zurückzukehren.¹⁰³

Satirisch und utopisch – in dem Sinne, dass die Protagonistinnen/Protagonisten die für sie zukünftige Welt im Vergleich zu ihrer Herkunftszeit kritisch betrachten – sind unter anderem die Erzählungen *The Two-Timer* (1966) von David Masson und *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1983) von Herbert Rosendorfer, in welchen jeweils ein Mann aus der Vergangenheit und beim zweitgenannten zusätzlich aus dem ‚Reich der Mitte‘ mit einer Art Zeitmaschine ins 20. Jahrhundert gelangt, nach Betrachtung des Lebens in dieser Zeit eine negative Bilanz zieht und wieder die Rückreise antritt.¹⁰⁴

Bei diesen zwei Beispielen bereist jemand aus einer früheren Epoche das 20. Jahrhundert – zum Publikationszeitpunkt die Gegenwart für die Leserinnen/Leser – und vergleicht diese zukünftige Zeit mit seiner Herkunftszeit. Dies wird bei vielen anderen Werken umgekehrt, in dem jemand aus der gegenwärtigen Zeit in die Vergangenheit reist und versucht, die damalige Zeit der Leserschaft näherzubringen. Dies ist zweifellos eine der Hauptfunktionen von Zeitreise-Geschichten; selbst, wenn dies nicht die Grundintention der Reise ist, so werden grundsätzlich Beschreibungen der vergangenen Zeit, meistens mit Augenmerk auf den Gemeinsamkeiten und Unterschieden mit/zu der Ausgangszeit, in unterschiedlichem Ausmaß mitgeliefert. Je nach Umfang und Fokus dieser Darstellung nehmen die Erzählungen Anleihen am (para-)historischen¹⁰⁵ Roman, dessen

¹⁰³ Ebd., S. 120f.; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 79.

¹⁰⁴ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 122–125. Kao-tai, der Protagonist in *Briefe in die chinesische Vergangenheit*, schreibt, wie der Titel schon verrät, Briefe an seinen Freund in ihrer Gegenwart, in dem er von dem Beobachteten berichtet, und somit die satirische Komponente liefert.

¹⁰⁵ Mit der Bezeichnung „parahistorisch“ können Texte wie *The Technicolor Time Machine* oder *No Enemy But Time*, siehe folgende Seite, versehen werden, in der eine vergangene Zeit, von der man heutzutage wenig weiß, als Reiseziel auserkoren und dargestellt wird (vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 127).

konstituierender, rezeptionsästhetischer Aspekt – das Näherbringen einer fremden Welt – gleichermaßen auf die besagten Geschichten zutrifft.¹⁰⁶

Sehr viel Raum gibt der Roman *Time and Again* (1971) von Jack Finney dem Vermitteln der Vergangenheit, in dem Fall dem 19. Jahrhundert, worauf der Protagonist Simon Morley schon vor der Reise, die rein durch den Willen und dem (Er-)Spüren der vergangenen Zeit ausgelöst wird,¹⁰⁷ umfangreich eingestimmt wird.¹⁰⁸ Diese detaillierten Beschreibungen der Realität des 19. Jahrhunderts werden von Simon während seiner Reise getätigt – die Geschichtserfahrung wird somit zu einem zentralen Thema in dem Buch. Der Autor hat sogar ein reales Ereignis, einen Gebäudebrand, eingebaut und von Simon mit tatsächlich aus 1882 existierenden Zeitungsausschnitten belegen lassen – dabei hat er nur die ihm unbekannte Ursache für den Brand der fiktiven Handlung angepasst. Als Simon schließlich in der damaligen Zeit eine den Ablauf der Geschichte verändernde Maßnahme setzen soll, entschließt er sich, diese zu unterlassen, nicht mehr in die Gegenwart zurückzukehren und weiteren Eingriffsversuchen vorzubeugen, indem er das Kennenlernen der Eltern des Zeitreise-Erfinders und somit dessen Geburt verhindert; das auf diese Weise entstehende Paradox, dass er dadurch ebenfalls nicht in der Zeit hätte reisen können, bleibt unkommentiert.¹⁰⁹ In diesem Werk finden sich somit verschiedene Methoden, wie man mit geschichtlichen Hintergründen im Zuge des Zeitreise-Kontexts umgehen kann.

Hauptsächlich didaktische Zwecke – das Kennenlernen der fremden Zeit und Informationen darüber – stehen unter anderem bei diesen zwei fantastischen Kinderromanen im Vordergrund: *Diebe der Zeit* (1984) von Monika Pelz und *Die Wunderbaren Fahrten und Abenteuer der kleinen Dott* (1938) von Tamara Ramsay. Im zuerst angeführten werden drei Kinder per Magie ins 16. Jahrhundert nach Schottland befördert, im zweiten landet das Mädchen während ihrer Wanderungen immer wieder in der Vergangenheit.¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. Schabert 1981, S. 4. Dies ließe sich ebenfalls auf die von Schabert getroffene Definition des historischen Romans übertragen, in welcher sie einen Bezug auf Geschehen oder Zustände, „die in einer bestimmten, dem Leser bekannten Epoche zu lokalisieren sind“ (Schabert 1981, S. 1), als bestimmendes Merkmal ansieht.

¹⁰⁷ Auf diese Weise weicht der Verfasser einer konkreten, physikalisch fundierten Funktionsweise aus, wodurch der Roman an Glaubwürdigkeit gewinnt (vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 85).

¹⁰⁸ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 128.

¹⁰⁹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 130–133.

¹¹⁰ Ebd., S. 135f.

Vor allem bei vielen Büchern für Erwachsene stellt jedoch der historische Kontext nur das Setting für die erlebten Abenteuer dar. Besonders häufig werden die Handlungen dabei in wenig historisch verbürgte Epochen, wie in die Wikinger Zeit, versetzt, weshalb der Fantasie der Autorinnen/Autoren weniger Grenzen gesetzt sind. Beispielsweise in *The Technicolor Time Machine* (1968) von Harry Harrison reist eine Filmcrew für die Aufnahme eines Wikinger-Films ins 11. Jahrhundert – auch hier bleibt der zeitliche Kontext im Status einer „Kulisse“ verhaftet und das im Roman gezeichnete Bild dieser Zeit entspricht mutmaßlich nicht der damaligen Realität. Am Schluss ergänzt Harry Harrison noch eine Zeitschleife, in der dem Filmteam nach der Rückkehr in die Jetztzeit bewusst wird, dass sie die Wikinger mit ihrer Idee, sie dabei zu filmen, erst dazu veranlasst haben, Amerika zu erobern.¹¹¹ Ebenso werden gern Abenteuer in die prähistorische Zeit verlegt, die in der heutigen Zeit noch exotischer und fremder wirkt und der/dem Verfasserin/Verfasser noch mehr Spielraum in der Gestaltung ihrer/seiner Diegese lässt; der Roman *Der Tag, an dem die Götter starben* (1979) von Walter Ernsting basiert zumindest auf einer Indizien gestützten Theorie.¹¹² Auch in Michael Bishops *No Enemy But Time* (1982) wird die Hauptfigur mithilfe einer Zeitmaschine ins Pleistozän, zwei Millionen Jahre in die Vergangenheit, geschickt, um im fiktiven afrikanischen Land Zarakal erste Vorfahren der Menschheit zu beobachten und folglich die Theorie der menschlichen Evolution zu bestätigen; bis auf die fiktive Bezeichnung für die Region stehen die beschriebenen Aspekte dieser Zeit nicht im Widerspruch zu dem von der Wissenschaft erforschten Bruchteil.¹¹³

Zeitreisen eignen sich ebenso dafür, um Verbrecherinnen/Verbrecher quer durch verschiedene Zeiten zu verfolgen oder Kriminalfälle zu lösen.¹¹⁴ Die fremden Zeiten können somit als Versteck oder Tatort für einen Mord genutzt werden, wie etwa Ray Bradburys *The Fox and the Forest* (1950) bzw. Robert Blochs *A Toy for Juliette* (1967).¹¹⁵ Erschwerend für die/den „Detektivin/Detektiv“ und dadurch noch spannender für die

¹¹¹ Ebd, S. 137f.

¹¹² Ebd, S. 138–140. Ähnliches trifft auf den Mythos von Atlantis zu, von dem nur der Name bekannt ist, weswegen die/der Schriftstellerin/Schriftsteller dieses Land demnach nach eigener Vorliebe porträtieren kann – hierbei stammt die/der Zeitreisende entweder von Atlantis oder reist dorthin und ist/wird somit in den Mythos eingeweiht (ebd, S. 179).

¹¹³ Ebd, S. 141–143.

¹¹⁴ Demnach werden Handlungsmuster des Detektivs-/Kriminalromans oder Thrillers übernommen und in den Zeitreise-Kontext übertragen.

¹¹⁵ Vgl. Vaas 2010, S. 38.

Leserinnen/Leser kommt hinzu, dass sie/er sich nicht in ihrer/seiner gewohnten Zeit/Umgebung befindet und die/der Kriminelle den geschichtlichen Verlauf drastisch zu verändern versuchen könnte. Ausgelöst werden diese kriminellen Handlungen häufig durch die in vielen Fällen nicht autorisierte Verwendung einer Zeitmaschine, wie bei Harry Harrisons *Rebel in Time* (1983), in dem der Rassist Wesley McCulloch nach dem Mord an zwei Menschen mit einer Handfeuerwaffe und Konstruktionsplänen ins 19. Jahrhundert reist, um den Südstaaten in ihrem Kampf gegen den Norden Amerikas zum Sieg zu verhelfen, woraufhin ihm Troy Harmon in diese Zeit nachfolgt und ihn überführt. Trotz des historischen Settings, indem die Jagd verortet ist, liegt der Fokus eindeutig auf der Verbrecherjagd und nicht auf der authentischen Darstellung des 19. Jahrhunderts.¹¹⁶

Nicht nur andere Gattungen finden in solchen Texten Eingang, auch das eigene „Genre“ wird parodiert, indem zum Beispiel annähernd sämtliche Themen und Motive, die eine Zeitreise-Erzählung aufweisen kann, durchgespielt werden, wie bei *Une nuit interminable* (1953) von Pierre Boulle. Generell sind jedoch wenige Geschichten vorhanden, die das Motiv humorvoll inszenieren.¹¹⁷

Innerdiegetisch führen verschiedene Ursachen zu der Unternehmung einer Zeitreise. Die Korrektur der Vergangenheit gehört dabei zu den produktivsten, wie in einem späteren Kapitel noch ersichtlich wird. Das Beschaffen von Geldanlagen oder anderen Ressourcen wird beispielsweise in *Compounded Interest* (1956) von Mack Reynolds oder bei Jeschkes bereits angeführten Roman *Der letzte Tag der Schöpfung* zum Thema. Andere Zeitreisen wiederum werden aufgrund der (wissenschaftlichen) Neugier oder Forschung, wie in *When We Went to See the End of the World* (1972) von Robert Silverberg, oder eines Bergungsversuchs verloren gegangener Gegenstände, zum Beispiel in *Two Guys from the Future* (1992) von Terry Bisson, gestartet. Militärische Missionen werden auch schon mal in anderen Zeiten verfolgt, beispielsweise in Malcolm Jamesons *Time Column* (1941), oder Zeitkriege ausgefochten, wie in *Time And Again* (1951) von Clifford D. Simak oder *The Big Time* (1961) von Fritz Leiber. In einigen geht es darum, Abenteuer zu erleben, wie in *The Legion of Time* (1938) von Jack Williamson, Erlebnisurlaube zu machen, wie bei der Steinzeit-Safari in *The Loot of Time* (1938) von Clifford D. Simak, oder Freizeitaktivitäten nachzugehen, so etwa in Brian W. Aldiss' *Poor Little Warrior!*

¹¹⁶ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 147–150.

¹¹⁷ Ebd., S. 180.

(1958).¹¹⁸ Wenn möglich, wird das wiederholte Erleben von schönen Momenten oder die Teilnahme an Veranstaltungen durch die Zeitreise erstrebt, siehe *The Night That All Time Broke* (1967) von Brian W. Aldiss.¹¹⁹

3.3 Spielarten und Paradoxien

Dementgegen dienen gewisse Zeitreise-Erzählungen im Grunde nur dazu, bestimmte Ereignismuster, die nur durch eine Zeitreise zustande kommen können, zu konstruieren.

Manche nutzen dabei die Möglichkeit, das Doppelgänger-Motiv neu zu interpretieren, und zwar durch das Aufeinandertreffen mit dem vergangenen oder zukünftigen Ich, das manchmal Paradoxien erzeugen kann. Stanislaw Lem spielt damit in einer seiner Episoden aus den *Sternetagebüchern*, indem er aufgrund einer durch einen Gravitationsstrudel hervorgerufenen Verdopplung der Gegenwart mehrere Ichs des Protagonisten Ijon Tichy im Raumschiff entstehen lässt. Der Roman *The Man Who Folded Himself* (1973) von David Gerrold macht dieses Motiv sogar zum zentralen der Handlung. Wie im vorigen Buch trifft die Hauptfigur Don auf sein Alter Ego vom nächsten Tag, das er am darauffolgenden Tag aus der Sicht des zuvor zukünftigen, jetzt gegenwärtigen Ichs erlebt. In weiterer Folge springt er beliebig in beide Zeitrichtungen und existiert somit mehrmals in verschiedenen Zeiten, wo er mit Vorliebe mit seinen anderen Ichs interagiert – mit einem weiblichen Ich zeugt er sogar ein Kind. Damit kann eine Parallele zu der Kurzgeschichte *All You Zombies* (1958) von Robert Heinlein gezogen werden – auch hier dreht sich das Leben des Protagonisten um die zahlreichen Ichs in unterschiedlichen Altersstufen, das sogar selbst für seine Zeugung und Geburt verantwortlich ist.¹²⁰

Ebenfalls zu diesem Erzählungstyp zählen die bereits erwähnten Zeitschleifen¹²¹, in welchen die/der Zeitreisende durch den durchgeführten Zeitsprung und die in der

¹¹⁸ Zeittourismus wird dabei häufig von den Zeitreisenden praktiziert, so etwa in den Kurzgeschichten *Of Time and Third Avenue* (1951) von Alfred Bester oder *The Tourist Trade* (1951) von Wilson Tucker (vgl. Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 124).

¹¹⁹ Vgl. Vaas 2010, S. 35–38 und 40; vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 66; vgl. Alpers/Fuchs/Hahn 1987, S. 126.

¹²⁰ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 152–155; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 77 und 86f. Robert Heinlein hat ebenso seine Kurzgeschichte *By His Bootstraps* (1941) auf verschiedenen Ichs derselben Person – in dem Fall des Wissenschaftlers Bob Wilson –, der in einem zirkulären Lebenslauf gefangen ist, aufgebaut (vgl. Hienger 1972, S. 111f.).

¹²¹ In Legenden und anderen Überlieferungen wurden Zeitschleifen schon vor Wells' Umsetzung und der seiner Nachfolgerinnen/Nachfolger thematisiert, denen die Figuren teilweise ausgeliefert sind (vgl.

„fremden“ Zeit vorgenommenen Handlungen den schon geschehenen Verlauf der Geschichte erst generieren. Dies kann nur der Fall sein, wenn mehrere, parallele Zeitstränge existieren oder „[w]enn indessen alles, was in der Vergangenheit geschehen ist, gleichgültig ob originär aus der Vergangenheit heraus oder durch einen Eingriff aus der Zukunft, von diesem Punkt der Vergangenheit an immer schon existiert hat und nicht verändert werden kann“.¹²² Dies wiederum bedeutet Lehnert-Rodiek zufolge, „daß die Zeit wirklich als Fluß gesehen wird, dessen Anfang und Ende gleichermaßen real und im Grunde gleichzeitig vorhanden sind“ sowie „daß der freie Wille stark eingeschränkt wird, daß geschehen muß, was geschehen ist [...]“.¹²³ Dies wird als Selbstkonsistenzprinzip bezeichnet, in der nur nicht-paradoxe Geschehnisse in die Vergangenheit integriert werden können.¹²⁴ Beispiele dafür sind unter anderem *Behold the Man* (1969) von Michael Moorcock, in welchem die Figur im Jahr 28 n. Chr. im Zuge der Handlung mit Absicht die Rolle Jesu übernimmt und so die Basis für die in der Gegenwart verbreiteten Überlieferung schafft, oder *Guardians of Time* (1960) von Poul Anderson, in der ein Zeitpatrouillenmann zufällig in die Rolle des Perserkönigs Cyrus schlüpft und sich darum bemüht, geschichtsgetreu zu handeln.¹²⁵

Um dies zu gewährleisten, lassen Autorinnen/Autoren zum Teil ihre Figuren fast auf satirische Weise bei potenziellen Änderungen scheitern, zum Beispiel, dass der Großvater aufgrund einer defekten Pistole nicht getötet werden kann oder die Großmutter von ihrer Affäre und nicht vom getöteten, mutmaßlichen Großvater schwanger geworden ist. In bestimmten Geschichten werden Änderungen aber auch gleich im Vorhinein ausgeschlossen, indem die Zeitreisenden in der fremden Zeit nicht eingreifen oder mit den Menschen ihrer Umgebung kommunizieren können, siehe *Die Invasion der Toten* (2011) von Karl-Herbert Scheer.¹²⁶

Blask/Windhorst 2009, S. 25). Stanislaw Lem unterteilt diese je nach Dimension der davon Betroffenen – Einzelschicksale oder das ganze Universum – in eine minimale und eine maximale (vgl. Lem 1984, S. 316, 324 und 327).

¹²² Lehnert-Rodiek 1987, S. 144.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Vaas 2016, S. 86.

¹²⁵ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 143–145; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 78. Lem erwähnt in seiner Abhandlung über Science Fiction ein Gedankenspiel mit einer maximalen Zeitschleife, in dem nicht eine Figur, sondern ein Elektron „rückläufig gegen“ den Zeitstrom katapultiert wird, sich währenddessen in ein Positron verwandelt und eine große Menge an Energie speichert und schließlich außerhalb des Kosmos landet, wodurch es die Entstehung des Universums auslöst – das Eingreifen des Menschen, der erst später in dessen Verlauf erscheint, ermöglicht ihn erst (vgl. Lem 1984, S. 324f.).

¹²⁶ Vgl. Vaas 2010, S. 28f.; vgl. LeBlanc 1993, S. 23; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 30f.

Etliche Texte basieren jedoch darauf, dass Veränderungen durch die Zeitreisenden möglich sind.¹²⁷ Diese können zufällig erfolgen, wie in Ray Bradburys *A Sound of Thunder* (1966), in der die unbeabsichtigte Tötung eines Schmetterlings – gemäß dem nach so einem Ereignis benannten Schmetterlingseffekt – weitreichende Konsequenzen wie ein verändertes politisches System hat, oder in *Bring the Jubilee* (1953) von Ward Moore, dessen Figur mit seiner Präsenz bei der entscheidenden Schlacht im Sezessionskrieg, der in seiner Welt vom Süden gewonnen wurde, dem Norden zum Sieg verhilft und dadurch erst die Welt schafft, die sich in der Realität daraus entwickelt hat. Im zuletzt angeführten wird auch innerdiegetisch von den Figuren die letztlich ungeklärte Frage aufgeworfen, ob Determinismus oder der freie Wille vorherrscht.¹²⁸

Häufiger werden diese jedoch beabsichtigt zur Korrektur/Optimierung der Historie vorgenommen oder zu verhindern versucht.¹²⁹ In *The Rescuer* (1962) von Arthur Porges macht sich zum Beispiel ein Wissenschaftler auf, um die Kreuzigung Christi zu unterbinden, das zwei andere zwecks der Bewahrung der christlich-abendländischen Gesellschaft verhindern.¹³⁰ In *Das Königsprojekt* (1974) von Carl Amery können nur (kleinere) Veränderungen durchgeführt werden, die der damaligen Ausgangssituation nicht zuwiderlaufen und dennoch eine große Wirkung erzielen sollen: Mithilfe der Zeitmaschine soll in der Vergangenheit und der Gegenwart daraufhin gearbeitet werden, einen Nachkommen der Stuarts – Rupprecht von Bayern – als schottisches Oberhaupt und somit in Großbritannien den katholischen Glauben zu etablieren.¹³¹ Hier wie auch zum Beispiel in den Erzählungen *The Reason Is with Us* (1958) von James Gunn oder *The Time Hoppers* (1967) von Robert Silverberg wird versucht, die Veränderung so anzupassen, dass die gewünschte Gegenwart eintritt. *The End of Eternity* (1955) von Isaac Asimov hingegen

¹²⁷ Diese liegen häufig in der Vergangenheit, wie auch die folgenden Beispiele verdeutlichen. Es gibt jedoch auch in der Zukunft zu verortende Veränderungen, welche sich sogar auf die gegenwärtige Zeit auswirken können. Umgekehrt werden auch schon mal nach Besichtigung der Zukunft Umwandlungen in der Gegenwart angestrebt, um die besuchte Zukunft nicht entstehen zu lassen (vgl. Planka 2014, S. 10). Je nach der Grundstruktur der Welt kann man in der Zukunft entweder nur untätig beobachten, sie erst durch das Wissen, was passieren wird, ermöglichen oder sie durch besagtes Wissen verhindern bzw. ändern (vgl. LeBlanc 1993, S. 28) – für letzteres ist der bereits 1891 von F. Anstey verfasste Roman *The Time Bargain* bzw. *Tourmalin's Time Cheques* ein Beispiel (vgl. Nicholls 1983, S. 90).

¹²⁸ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 181–184; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 77. Diese Zeitreisen, die Brüche im Zeitablauf und somit aufgrund der in Gang gesetzten Veränderungen auch neue Zeitlinien verursachen, werden als fraktural bezeichnet (vgl. Innerhofer 2013, S. 452).

¹²⁹ Das Konzept, die Vergangenheit im Zuge von Zeitreisen abzuändern, erscheint schon um 1881 in der Geschichte *Hands Off* von Everett Hale (vgl. Vaas 2010, S. 35).

¹³⁰ Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 66.

¹³¹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 185–187.

beschreibt eine Gruppe gezielt dafür ausgebildeter Menschen, die den Geschichtsverlauf auf bestmögliche Weise formen sollen, wie die Verhinderung nuklearer Katastrophen – dabei adaptieren sich das Bewusstsein und die Erinnerungen der restlichen Menschen mit jedem Eingriff.¹³² In *The Men Who Murdered Mohammed* (1958) von Alfred Bester macht sich der Protagonist immer wieder auf, um berühmte historische Persönlichkeiten zu ermorden, findet jedoch die Gegenwart bei seiner Rückkehr jedes Mal unverändert vor – schließlich resultieren seine Versuche in der Auslöschung seiner Existenz in der Gegenwart und seinem daraus folgenden Dasein als Geist.¹³³ Andere wiederum verwandeln die Welt in ein Chaos bei den mehrmaligen Versuchen, die Vergangenheit zu optimieren, wie etwa bei Maxwell Anderson mit *The Star-Wagon* (1937) oder bei Thomas Berger mit *Changing the Past* (1989).¹³⁴

Die Abänderungen und deren Konsequenzen stellen nur wenige in den Mittelpunkt der Erzählung, beispielsweise die Kurzgeschichte *Thus We Frustrate Charlemagne* (1972) von Richard A. Lafferty, in der ein veränderter Handlungsablauf den Charakter der Menschen auf andere Weise prägt; die beschriebenen Historiker wachsen jedes Mal mit der adaptierten Welt auf und wissen darum nicht um die Abwandlungen.¹³⁵ Das Abwenden solcher Änderungen wird in vielen Fällen dazu propagiert, um den „natürlichen“ Verlauf der Menschheitsgeschichte zu bewahren und nicht durch ungeahnte, unkontrollierbare Folgeerscheinungen eines solchen Eingriffs komplett abzuwandeln, was immer wieder auch von einer Exekutive überwacht wird. In *Guardians of Time* werden deswegen Zeitpatrouilleure eingesetzt, um solche Vorgehen abzufangen – hierbei liegt der Fokus nichtsdestotrotz auf den erlebten Abenteuern, nicht auf den Zeitreisen selbst oder ihren Problematiken. In *Up the Line* (1969) von Robert Silverberg ist die „Time Patrol“ dafür zuständig, die unter anderem von Zeittouristinnen/Zeittouristen ausgelösten Änderungen wieder zu korrigieren; gleichzeitig wird das Doppelgänger-Motiv durch Begegnungen des Protagonisten mit sich selbst bedient.¹³⁶

¹³² Ebd., S. 187; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 88; vgl. Vaas 2010, S. 35.

¹³³ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 193; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 88.

¹³⁴ Vgl. Vaas 2010, S. 36.

¹³⁵ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 192; vgl. LeBlanc 1993, S. 25. In *Brooklyn Projekt* (1948) von William Tenn ändert sich nicht nur das Gedächtnis der Protagonisten, sondern schrittweise sogar ihr Aussehen (vgl. LeBlanc 1993, S. 25).

¹³⁶ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 190f.

Um nicht durch nachträgliche, innerhalb der Zeitreise den Geschichtsverlauf ändernde Aktionen Paradoxien auszulösen, werden in einigen Zeitreise-Geschichten alternative Zeiten/Welten, die sich ab dem Änderungszeitpunkt von der tatsächlichen unterscheiden, als plausible Erklärungsmöglichkeit eingeführt.¹³⁷ Diese können die ursprüngliche Welt ersetzen oder parallel dazu als weiterer Zeitast entstehen, die teilweise sogar bereist werden können.¹³⁸ Unterschiedliche, getroffene Entscheidungen resultieren in einem anderen Ablauf der Dinge, die jeweils in einem sich mit anderen verzweigenden Pfad widerspiegelt werden.¹³⁹ Beispiele dafür sind *Legion of Time* (1938) von Jack Williamson oder *Le Città Invisibili* (1972) von Italo Calvino. In dem Roman *Timescape* (1980) von Gregory Benford wird auch eine Welt aufgemacht, in der John F. Kennedy das Attentat überlebt.¹⁴⁰ Besonders häufig werden Versionen, in welchen Deutschland den zweiten Weltkrieg für sich entschieden hat, oder andere geschichtsträchtige Ereignisse mit anderem Ausgang, wie dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, als Basis für die Erzählung genutzt.¹⁴¹

Die Idee der verschiedenen Zeitabläufe, bei der einer davon je nach Ausgang eines Ereignisses eintritt, wird ebenfalls häufig beschrieben, wie auch, dass minimale Entscheidungen eines Einzelnen große Auswirkungen auf den weiteren Geschichtsverlauf haben und dadurch für die Aktivierung einer Alternativwelt sorgen. In den *Parazeit-Stories* (1981) von H. Beam Piper existieren unterschiedliche, jedoch allesamt gegenwärtige Zeitäste, die sich unabhängig voneinander entwickelt haben und die man mithilfe des „Ghaldron-Hesthor-Versetzungsfeldes“ erreichen kann. Real existierende und wahrnehmbare Alternativwelten werden auch in Sam J. Lundwalls *Nobody Here But Us Shadows* (1975) und Laurence Mark Janifers *A Few Minutes* (1973) dargestellt. Im Gegensatz dazu gelangt der Protagonist in der Erzählung *He Walked Around The Horses* (1948) – ebenfalls von H. Beam Piper – unabsichtlich in ein paralleles Zeitkontinuum, in der es

¹³⁷ Dies basiert auf der Viele-Welten-Interpretation der Quantenmechanik von Hugh Everett III. (vgl. Vaas 2016, S. 91; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 38).

¹³⁸ Diese werden bei einer genaueren Betrachtung eher als „Raumreisen“ verstanden (vgl. Vaas 2016, S. 92).

¹³⁹ Vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 38.

¹⁴⁰ Vgl. Vaas 2010, S. 31. Auch in Stephen Kings *11/22/63* (2011) schafft es John F. Kennedy, dank des Zeitreisenden Jacob Epping der Ermordung zu entgehen – der Protagonist erzeugt dabei aber verheerende Folgen für den weiteren Geschichtsverlauf, die ihm in parallelen Zeitsträngen vor Augen geführt werden, weswegen dieser alle Veränderungen unterlässt und in seine Gegenwart zurückreist (vgl. Innerhofer 2013, S. 435f.).

¹⁴¹ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 193.

einige beträchtliche Abweichungen zu seiner Herkunftswelt gibt. In den vielen verschiedenen Zeitebenen verlieren die Zeitreisenden auch schon mal die Orientierung wie in *The Forest of Time* (1987) von Michael Flynn, *One Way Street* (1953) von Jerome Bixby, *Rumfuddle* (1973) von Jack Vance oder *Worlds Enough* (1976) von Don Thompson.¹⁴²

In manchen Fällen entledigt sich die Natur selbst der Zeitparadoxien, wie zum Beispiel in Frederic Browns Kurzgeschichte *Experiment* (1954), indem sich die Forscher beim Versuch, ein Paradoxon zu erzeugen, einfach in Luft auflösen.¹⁴³

Wenn diese nicht als Erklärungsmöglichkeit eingeführt werden, entsteht ein sogenanntes Konsistenz-Paradoxon¹⁴⁴, wie zum Beispiel, wenn jemand zurückreist und einen (Groß-)Elternteil vor dem Kennenlernen der/des Partnerin/Partners ermordet, wodurch die Geburt der/des Zeitreisenden nie stattfindet. Dadurch kann jedoch der Bau der Zeitmaschine und dementsprechend die Zeitreise und der Mord nicht umgesetzt werden – wenn demnach deren Leben ungehindert ablaufen, lebt auch die/der Reisende und kann zurückreisen. Bei der Ermordung von fernerer Vorfahren hört nicht nur die/der Zeitreisende selbst auf zu existieren, sondern ebenso alle anderen Nachfahren, in *Time Goes To Now* (1953) von Charles Dye durch die Ermordung eines Affen sogar die gesamte Menschheit. In seinen Grundzügen ähnlich ist das Autoinfantizid-Paradoxon, das die Beseitigung eines früheren Ichs durch ein älteres beschreibt, wie in dem Roman *The Man Who Lost Himself* (1929) von Osbert Sitwell. Eine andere Variante dieses Paradoxons, das Zeitmaschinen-Paradoxon, beschreibt die Durchführung einer Zeitreise einige Zeit nach dem erfolgreichen Zeitmaschinenbau – bei der Rückkehr, zu einem Zeitpunkt vor dem Start der Reise, werden die nun zwei vorhandenen Maschinen zerstört, wodurch die Reise, die chronologisch erst nach der Rückkunft erfolgt, eigentlich gar nicht stattfinden kann, und in diesem Fall gäbe es für ihn keinen Grund, die Maschine zu zerstören,

¹⁴² Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 194–196; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 76; vgl. Vaas 2010, S. 33.

¹⁴³ Vgl. Vaas 2010, S. 29. Zeitparadoxien können auch nicht zustande kommen, wenn die drei Raum-Zeit-Dimensionen gleichzeitig existieren und somit die Geschehnisse bereits fixiert sind. Von so einem „Block-Universum“ ist die Rede in Peter Ouspenskys *Das seltsame Leben des Ivan Osokin* (1905), Catherine Lucille Moores *Tryst in Time* (1936), James Blishs *Beep* (1954) oder Gordon Eklunds *Stalking the Sun* (1972) (vgl. Vaas 2010, S. 35).

¹⁴⁴ Dieses besagt, dass Geschehnisse sich gemäß den physikalischen Gesetzen nur dann ereignen können, wenn sie global selbstkonsistent, folglich in sich widerspruchsfrei sind (vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 36). Es wird auch als Großvater-Paradoxon bezeichnet, da dieser in der Sekundärliteratur oft als getöteter Vorfahre herhalten muss. Dies ist deshalb der Fall, weil die Wahl in den früheren SF-Geschichten *The time tragedy* (1934) von Raymond A. Palmer oder *Le voyageur imprudent* (1944) von René Barjavel wie auch in den Überlegungen von Charles Cloukey in *Paradox* (1929) auf den Großvater fiel (vgl. Vaas 2016, S. 77).

weswegen die Reise wieder möglich wäre. Aus diesen Beispielen kann man ableiten, dass diese Handlungsabläufe ohne die Eröffnung von Parallelzeiten/-welten nicht rational erklärbar sind.¹⁴⁵

Weiters können noch Bootstrap-Paradoxien, auch „Paradoxien der Kausalen Schleife“ oder ontologische Paradoxien¹⁴⁶ genannt, angeführt werden. Michael Dummett hat hierfür ein Beispiel durchgedacht: Ein Maler, der einem aus der Zukunft stammenden Kritiker einen Katalog seiner Werke entwendet, malt diese Vorlagen detailgetreu ab, wodurch die vermeintlichen Originalbilder bloß Reproduktionen der eigentlichen Kopien sind und fraglich ist, welche sich als die tatsächlichen Originale herausstellen. Aus dem Bereich der Physik hat David Deutsch eine ähnliche Fragestellung aufgeworfen, indem ein Mathematiker aus der Zukunft einem anderen von dem Nachweis eines Theorems berichtet, der in der Vergangenheit in einer Zeitschrift publiziert wird, worin dieser in seiner Zeit davon liest und infolgedessen erst davon erzählen kann. Auch hier stellt sich die Frage, wer nun den Beweis des Theorems geliefert hat.¹⁴⁷

Übernommen hat so eine Überlegung beispielsweise Sam Mines in seine Kurzgeschichte *Find The Sculptor* (1946) mit einem Standbild des Zeitreisenden, das dieser in der Zukunft gefunden und in der Vergangenheit aufgestellt hat. Generell sind Geschichten mit Zeitreisen, die durch Dokumente, die aus der Zukunft in die Vergangenheit transportiert werden, initiiert wurden, sehr beliebt; schon in einer der ersten – *Memoirs of the Twentieth Century* (1733) von Samuel Madden – findet sich so eine kausale Schleife.¹⁴⁸

Eine Ausformung davon ist das Frühstück-Paradoxon: Hier führt der Entschluss, später aufzustehen und das zubereitete Frühstück dem früheren Ich ans Bett zu servieren, dazu, dass das Frühstück am Bett erscheint, bevor es überhaupt zusammengestellt wurde – dabei hätte sich die/der Zeitreisende jedoch selbst beobachten müssen. Dies lässt sich auch umkehren, in dem zum Beispiel die Partnerwahl des Zeitreisenden auf ein bestimmtes Mädchen gefallen ist, weil das zukünftige Ich bereits mit jener verheiratet ist – vergangene Aktionen werden also deswegen getätigt, weil sie in der Zukunft schon

¹⁴⁵ Vgl. Vaas 2016, S. 77f.

¹⁴⁶ Vgl. Wüthrich 2014, S. 30.

¹⁴⁷ Vgl. Vaas 2016, S. 78.

¹⁴⁸ Ebd., S. 78f.

Tatsachen sind. Daraus folgt, dass Folgen ihre eigenen Ursachen entweder verhindern oder erzeugen können; beim letzteren sind sie sogar ident.¹⁴⁹

Bisher wurden im Rahmen der Vorstellung dieses Motivs hauptsächlich Beispiele aus der Erwachsenenliteratur angeführt – wie das nächste Kapitel zeigt, ist es auch ein wiederkehrendes in der Kinder- und Jugendliteratur.

3.4 Exkurs über Zeitreisen in der Kinder- und Jugendliteratur

Wie auch in der Literatur für Erwachsene hat das Motiv schon Anfang des 20. Jahrhunderts in die Kinder- und Jugendliteratur (KJL) Eingang gefunden. Im deutschsprachigen Bereich können hier zum Beispiel *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten* (1925) von Berta Lask oder *Jungkämpferinnen. Mädchenschicksale aus bewegten Zeiten* (1925) von Irene Gerlach oder im anglophonen *The Story of the Amulet* (1906) oder *The House of Arden* (1908) von Edith Nesbit, die sich von Wells' Erzählung *The Time Machine* inspirieren hat lassen, angeführt werden. Das Motiv wird dabei auf unterschiedlichste Weise bespielt und ist daher auch in mehreren Gattungen zu finden, vermehrt in der Science Fiction, Dystopie, Fantastik und Fantasy.¹⁵⁰

Besonders im KJL-Bereich sind diese Geschichten im fantastischen Kontext situiert, wodurch sich die Zeitreisen durch ein magisches Moment auszeichnen. Infolgedessen kann zum Teil auch zwischen parallel existierenden Zeitebenen – wie bei anderen fantastischen Erzählungen von Primär- in Sekundärwelten – gewechselt werden. Zudem unterscheidet sie zwischen Reisen mit einem Wechsel von Zeit und Raum oder von einer Zeitebene bzw. nach deren Größe, demnach wie viele Jahre übersprungen wurden.¹⁵¹

Auf welche Weise die Zeitsprünge vollzogen werden können, variiert dabei in großem Umfang. Nach wie vor steht die Variante per (Kryonen-)Schlaf, eine modernisierte Form des Langen Schlafs, hoch im Kurs, wie in *Frozen in Time* (2009) von Ali Sparkes oder *A Long Long Sleep* (2011) von Anna Sheehan. Generell werden häufig Zeitmaschinen und andere Technologien für Zeitreisen bedient, darunter beispielsweise programmierte Chips in *Time Snatchers* (2012) von Richard Ungar oder Zeitbeschleuniger in *Send Simon*

¹⁴⁹ Ebd., S. 79f.; vgl. Blask/Windhorst 2009, S. 34f.; vgl. LeBlanc 1993, S. 22.

¹⁵⁰ Vgl. Planka 2014, S. 11f.

¹⁵¹ Ebd., S. 12.

Savage (2010) von Stephen Measday. Abgesehen von technischen Geräten wie Zeitmaschinen sorgen auch wiederholt magische Gegenstände für eine Reise, wie bei *Caterpillar Hall* (1950) von Anne Barrett oder *Purpurmond* (2012) von Heike Eva Schmidt. Selbst Tiere können die Figuren mit auf Zeitreise nehmen, siehe *Teepetepee oder die Wunderzeit* (1957) von Kolma Maier-Puschi oder *Time Cat* (1963) von Lloyd Alexander.¹⁵²

Wie im Kapitel „Funktionen“ schon angesprochen wurde, sollen manche dieser Erzählungen gleichzeitig durch das Behandeln ökologischer, historischer bzw. gesellschaftspolitischer Themen lehrreich für die jungen Leserinnen/Leser sein – eine Funktion, auf die gezielt in den 1950ern/1960ern Wert gelegt wurde. Erst danach fokussierte man sich auf spannende Abenteuer im Zuge einer Zeitreise, das sich schon bei dem Roman *The Summer Sleigh Ride* (1966) von Betty K. Erwin ankündigt.¹⁵³

Ab dem Ende des 20./Anfang des 21. Jahrhunderts kann ein Boom an Zeitreise-Geschichten, ebenso in anderen Medien, wie beim Film oder Bilderbuch, festgestellt werden, der sich auch anhand der erwähnten Buchbeispiele abgezeichnet hat. Ihre Vielschichtigkeit durch ihr Spektrum an behandelten Themen und Konzepten übertrifft dadurch die der Erwachsenenliteratur. In vielen Fällen wird die Vergangenheit auf diese Weise erfahrbar gemacht, wie in der Serie *Die Zeitdetektive* (2005) von Fabian Lenk. Zugleich bieten diese kinder- bzw. jugendliterarischen Texte den handelnden und lesenden Kindern aber auch die Möglichkeit, an der Herausforderung zu wachsen, die eigene Identität zu finden, Verantwortung zu übernehmen und dabei Abenteuer zu erleben, zum Beispiel in *Time Riders* (seit 2010) von Alex Scarrow oder *Guardians of Time* (seit 2002) von Marianne Curley.¹⁵⁴ Dies wird sich auch in den folgenden zu analysierenden Werken der Jugendliteratur widerspiegeln.

¹⁵² Ebd, S. 12f. Sabine Planka inkludiert dabei auch Reisen von Kindern, die in eine andere Welt wandern und dort ihr Leben längere Zeit fortführen, bei der Rückkehr in ihre Ausgangswelt jedoch wieder so alt wie bei ihrem Eintritt sind; ein Beispiel dafür ist C. S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* (1950-1956). In dieser Arbeit hingegen werden solche Handlungsabläufe nicht als jene einer Zeitreise-Erzählung verstanden, da hierbei nicht die Zeit, sondern die Welt gewechselt wird.

¹⁵³ Ebd, S. 14.

¹⁵⁴ Ebd, S. 15f.

4 Analyse der Zeitreisen in der zeitgenössischen Jugend- und Erwachsenenliteratur

Dieses Kapitel behandelt ausführlich die literarischen Zeitreisen in den ausgewählten Romanen und zwar anhand des ersten Kontakts mit einer solchen Reiseart und deren Funktionsweise, die in Wechselwirkung mit der abschließenden Genre-Einteilung stehen, deren Grundlagen bzw. Gesetzmäßigkeiten sowie deren Funktionen.

Zunächst werden die Inhalte dieser Bücher in Hinblick auf die Zeitreisen kurz vorgestellt, um die Einzelheiten der Zeitsprünge in ihrem Handlungskontext besser verständlich machen zu können.

Die *Edelstein*-Trilogie handelt von dem 16-jährigen Mädchen Gwendolyn „Gwen“ Shepherd, das zu Beginn unerwartet und unkontrolliert in der Zeit springt. Daraufhin wird sie in die Zeitreisegesellschaft der Wächter, auch als Loge des Grafen St. Germain bekannt, eingeführt, in der es momentan nur einen weiteren Zeitreisenden – den 18-jährigen Gideon de Villiers – gibt. Zusammen werden sie mittels Zeitmaschine, dem Chronografen, in die Vergangenheit geschickt, um im Auftrag der Wächter zum Beispiel frühere Zeitreisende, wie den besagten Grafen oder Gwens Vorfahrin Lady Tilney, zu besuchen. Ihre Mission besteht darin, das Geheimnis, das der Chronograf birgt, zu lüften, indem sie das Blut aller Zeitreisenden in den zweiten Chronografen – als Ersatz für den ersten, von Lucy Montrose und Paul de Villiers gestohlenen – einzuspeisen. Lucy und Paul, die sich als Gwens leibliche Eltern herausstellen, sind damit an den Beginn des 20. Jahrhunderts geflohen, um ihre Tochter, die sie unter der Obhut von Grace Shepherd, der Tante von Lucy, in der gegenwärtigen Zeit gelassen haben, vor der Intention des Grafs hinter dieser Mission zu schützen. Dahinter kommt auch Gwen unter anderem mit der Unterstützung ihres Urgroßvaters Lucas Montrose, ihrer besten Freundin Leslie und ihres Love-Interests Gideon.

Everlasting wird aus der Sicht von Finn Nordstrom geschildert, der in einer zukünftigen Welt im 23. Jahrhundert lebt. Dieser Zukunftsentwurf ist besonders durch technische Neuerungen und physikalische Erkenntnisse gekennzeichnet, wodurch beispielsweise Reisen in andere Zeiten oder Parallelwelten auf wissenschaftliche Weise ermöglicht werden können. Als Historiker besitzt Finn Kenntnisse der Zeit und Sprache von Deutschland um die Jahrtausendwende, weswegen er mit der Aufgabe, ein Tagebuch

eines aus dieser Zeit stammenden Mädchens namens Eliana Lorenz zu übersetzen, betraut wird. Im Rahmen eines Forschungsprojekts wird er schließlich mehrfach in Elianas Lebenszeit zurückversetzt, zunächst ohne sein Wissen. Durch die Lektüre des Tagebuchs und die Treffen mit ihr verliebt er sich in sie, weshalb er schließlich nicht mehr in seine eigene Zeit zurückkehrt.

Die *Harry Potter*-Serie dreht sich um den titelgebenden Protagonisten Harry Potter, der während seiner Schuljahre in der Zauberschule Hogwarts das Zaubern lernt, mit seinen Freunden Hermine und Ron Abenteuer erlebt und immer wieder mit dem Antagonist Lord Voldemort konfrontiert wird. Im zu untersuchenden dritten Teil treffen die drei auf Harrys Paten Sirius Black, der aus dem Zauberei-Gefängnis Askaban, in dem er fälschlicherweise eingesperrt worden war, geflohen ist. Im Anschluss an diese Begegnung wird Sirius vorerst in Hogwarts gefangen genommen, nachdem er sich mithilfe von Harry und Hermine gegen die Dementoren, die nicht-menschlichen Gefängniswärter von Askaban, gestellt hat, die ihn für seinen Ausbruch richten wollen. Harry und Hermine reisen anschließend in der Zeit zurück, damit Sirius seiner Strafe und der zu Unrecht verurteilte Hippogreif Seidenschnabel seiner Hinrichtung entgehen und fliehen können.

Im Mittelpunkt des Romans *Die Frau des Zeitreisenden* stehen der Zeitreisende Henry und seine Frau Clare. Aufgrund eines Gens ist Henry gezwungen, ständig unkontrolliert in der Zeit zu springen, das sein Leben in weiten Teilen bestimmt. Im Zuge dieser Reisen begegnet er beispielsweise sich selbst, seiner verstorbenen Mutter, seiner Frau im Kindesalter oder seiner Tochter in der Zukunft.

In der *All Souls*-Trilogie wird das Geschehen meistens aus der Perspektive der Hexe Diana erzählt, die unbewusst mithilfe ihrer magischen Fähigkeiten *Ashmole 782*, ein Buch über den Ursprung von Hexen, Vampiren und Dämonen, findet. Diana hat als Kind seit dem Mord an ihren Eltern ihre Kräfte verdrängt, die nun aber verstärkt aus ihr herausbrechen. Ihre Tanten Sarah und Emily helfen ihr bei dem Versuch, ihre Fähigkeiten, besonders die des Zeitreisens, zu kontrollieren und einzusetzen. Aufgrund ihrer Entdeckung von *Ashmole 782* und ihrer Liebe zum Vampir Matthew wird das Paar von der Kongregation, die aus Vertreterinnen/Vertretern der drei magischen Wesen besteht und grundsätzlich Liebesbeziehungen zwischen den drei Arten verbietet, gejagt und bekämpft. Unter anderem aus diesem Grund nutzen die zwei Dianas Fähigkeit zum Zeitreisen und fliehen im zweiten Band nach England ins 16. Jahrhundert, wo sie mitunter

auf Matthews verstorbenen Vater Philippe treffen und Diana ihre Fähigkeiten besser kennenlernen kann. Am Anfang des dritten Teils kehren sie wieder in ihre Gegenwart zurück und stellen sich den Auswirkungen ihrer Abwesenheit.

Diese angeführten Handlungselemente der Romane werden nun in der weiteren Analyse wieder aufgegriffen, um bestimmte Aspekte des Zeitreisens zu erforschen.

4.1 Einführung in die Thematik

Die Art und Weise, wie die Charaktere und die Leserinnen/Leser mit der Tatsache, dass innerhalb der Diegese Zeitreisen möglich sind und von den Figuren selbst erfahren werden können, in Kontakt kommen, unterscheidet sich grundlegend je nach Genre und Roman. Dies hängt unter anderem damit zusammen, in welcher Welt wir uns befinden – eine, die versucht, die Realität der Lesenden abzubilden, oder eine, in der durch das Vorkommen fantastischer Wesen und Unternehmungen davon abgewichen wird. Dies wiederum hat einen Einfluss darauf, welche Erklärungsmuster angeboten werden und auf welche Weise gereist wird. Von diesen Faktoren hängt folglich die Reaktion der Figuren und Lesenden ab.

Bei *Rubinrot* erfolgt der Einstieg für die Rezipierenden zunächst über den Prolog, der im Jahr 1912 verortet ist. Die Leserschaft wird mit einer bereits erfolgreich durchgeführten Zeitreise konfrontiert, das nur indirekt kommuniziert wird: Es gibt keine direkte Benennung einer Zeitreise oder des Chronografen als Zeitmaschine und der Akt der Zeitreise wird auch nicht beschrieben. Die einzigen Indizien, dass die handelnden Figuren Zeitreisende aus der Zukunft sind, sind Paul de Villiers interne Fokalisierung und sein Dialog mit Lucy Montrose, die gemäß ihrer Herkunft über bestimmte Informationen der damaligen Zeit verfügen, wenn auch nicht über Einzelheiten Bescheid wissen (RR¹⁵⁵ 7–10).

Vor jedem Kapitel befindet sich zudem ein Paratext, der zum Teil Auszüge aus den Chroniken der Wächter enthält. Vor dem ersten wird die/der Leserin/Leser mit den „all-

¹⁵⁵ Vgl. Gier, Kerstin: *Rubinrot. Liebe geht durch alle Zeiten*. Würzburg 2010; im Folgenden zitiert mit RR.

gemeinen Gesetzmäßigkeiten“ von Zeitreisen, also den Symptomen eines Zeitsprungs und dem Initiationssprung im Einzelnen, vertraut gemacht (RR 11).

Dies ist zugleich auch die Überleitung zum Haupttext, in dem die Protagonistin Gwendolyn gleich zu Beginn diese Symptome und somit die ersten Anzeichen einer Zeitreise verspürt, die zu diesem Zeitpunkt vom erlebenden Ich noch nicht als solche eingeordnet werden (RR 13).¹⁵⁶ Im Hauptstrang haben wir es mit einer intern fokalisierten Ich-Erzählerin, aus deren Sicht die Handlung geschildert wird, zu tun.¹⁵⁷ Bisher nur sehr rudimentär in das Zeitreisegeschehen eingeweiht, erfährt sie erst nach und nach, was es damit genau auf sich hat, und mit ihr die Leserinnen/Leser, die bis hierhin, wie zuvor dargelegt, innerdiegetisch nur unterschwellige Hinweise auf eine potenzielle Zeitreise innerhalb des Prologs und eine kurze Erklärung, wie sich eine Zeitreise ankündigt, aus den Chroniken erhalten haben.

Auch wenn Gwendolyn von sich selbst nicht als Zeitreisende ausgeht, so weiß sie prinzipiell, dass es wenige Auserwählte gibt, die das Gen, in der Zeit zu reisen, besitzen (RR 14). Ihre Urgroßtante Maddy erzählt ihr nach den ersten Schwindelgefühlen, dass es gegenwärtig einen Zeitreisenden – Gideon de Villiers – und eine Zeitmaschine für gesteuerte Reisen gibt (RR 42–44). Infolge ihres dritten Schwindelanfalls reist sie schließlich unkontrolliert in der Zeit (RR 46) und wird nach zwei weiteren zufällig erfolgten Sprüngen in die Loge des Grafen Saint Germain eingeführt. Dort wird alles rund um die zwölf Zeitreisenden dokumentiert und erforscht: in welche Zeit und wie oft sie springen, inwiefern sich ihr Blut von dem „normaler“ Menschen unterscheidet etc. Ebenso sind sie im Besitz des Chronografen, mit deren Hilfe die Zeitreisenden gezielt in eine vergangene Zeit geschickt werden können (RR 116, 145, 147f., 151f. und 179). Nach der offiziellen Bestätigung als zwölfte Zeitreisende (ein unkontrollierter Zeitsprung unter Aufsicht) beginnt ihr Leben mit der neuen Fähigkeit im Auftrag der Wächter, die sie zunächst

¹⁵⁶ Diese Handlung ist wie auch jene in den anderen Werken – mit Ausnahme von *Everlasting*, wo die Ausgangszeit im 23. Jahrhundert liegt – annähernd in der Gegenwart (zweite Hälfte des 20./Anfang des 21. Jahrhunderts) angesiedelt.

¹⁵⁷ Wie es auch Martínez und Scheffel betont haben, nimmt hier – wie auch in allen anderen Werken mit einem homodiegetischen Erzähler – die Hauptfigur zwei Rollen ein: das erzählende und das erlebende Ich (vgl. Martínez/Scheffel 2019, S. 86). Die jeweiligen Prologe bzw. Epiloge der drei *Edelstein*-Bände hingegen werden mit einer, wie zuvor erwähnten, internen Fokalisierung der Nebenfigur Paul de Villiers von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben.

für ein persönliches Kennenlernen mit dem Grafen ins 18. Jahrhundert schicken (RR 212–252).

In *Everlasting* ist es eine Gemeinschaftsforschung der Institution der europäischen Bibliothek und des Olga Zhukova-Instituts (OZI) für Angewandte Physik unter Führung des Direktors Dr. Dr. Rirkrit Sriwanichpoom und des Professors Jude B. Grossmann, die den Protagonisten Finn Nordstrom in Begleitung der Physikerin Rouge Marie Moreau mit den Zeitreisen betraut. Anfangs wird ihm dabei vorgemacht, er würde an einer Testversion eines Virtual-Reality-Spiels teilnehmen, die er als Historiker hinsichtlich seiner Kenntnisse der damaligen Zeit und Sprache – Berlin/München um die Jahrtausendwende – auf Authentizität überprüfen soll (EL¹⁵⁸ 92–99). Sein erster Spielantritt – folglich seine erste Zeitreise – wird durch die Wahl eines an die Reisezeit angepassten Outfits sowie durch Anweisungen und Hinweise von den Leitern des Unternehmens eingeleitet (EL 101–104 und 106–110).

Finn ist somit wie Gwendolyn oder Harry im Nachfolgenden während der Zeitreisen nicht im Bilde, was vor sich geht, auch wenn er glaubt, Bescheid zu wissen. Im Gegensatz zu Rouge – und den anderen Zeitreisenden – wird er jedoch angelogen, woran er genau teilnimmt, und auch längere Zeit darüber nicht aufgeklärt. Erst als er selbst Ungereimtheiten aufdeckt und die Initiatoren darauf anspricht, wird er eingeweiht (EL 171 und 173–188). Als Leserschaft folgen wir Finns interner Fokalisierung, erzählt durch einen heterodiegetischen Erzähler, der aufgrund der Einweisung vorerst nicht bezweifelt, sich in einem Spiel zu befinden. Nachdem ihm immer mehr Parallelen zu Elianas Tagebucheinträgen auffallen bzw. das Beobachtete sehr realitätsnah wirkt, wird uns Leserin/Leser schneller klar, dass es sich dabei nicht um ein Spiel handelt, sondern um die Realität einer vergangenen Zeit – allein durch die Diegese bedingt, wobei die Rezipierenden womöglich durch den Klappentext und/oder den vollständigen Titel *Everlasting – Der Mann, der aus der Zeit fiel* mit einer Zeitreise rechnen können.

Während der zweiten Zeitreise erkennt auch Finn nach und nach, dass Spielzeit und -ort genau dem im Tagebuch Gelesenen entspricht. Bestätigt wird dies durch das Zusammentreffen mit Eliana, die mit ihrer Mutter und Schwester einkaufen ist. Als er schließ-

¹⁵⁸ Vgl. Rahlens, Holly-Jane: *Everlasting. Der Mann, der aus der Zeit fiel*. Hamburg 2012; im Folgenden zitiert mit EL.

lich von ihrer Begegnung in Elianas Tagebuch liest, wendet er sich an seine Vorgesetzten, die darauf verweisen, dass Rouge und er tatsächlich in der Zeit gereist sind (EL 143–171). Dabei möchte er unter anderem wissen, warum er als Zeitreisender ausgewählt wurde. Dabei irritiert ihn nicht, dass Zeitreisen durchgeführt werden können, nur dass er derjenige ist, der in der Zeit gereist ist, und dass sie ihn belogen haben (EL 173–177 und 293). Ihn selbst überrascht diese Enthüllung deshalb kaum, da er sich in einer technisch hoch entwickelten Welt befindet, in der solche Unternehmen möglich sind und auch bekanntermaßen regelmäßig auf der Agenda von Physikerinnen/Physikern stehen. Die Leserschaft kann sich gemäß der Einteilung des Romans in das Science Fiction-Genre darauf vorbereiten, dass das Buch Inhalte aufweist, die in unserer jetzigen Welt nicht realisierbar und/oder fremdartig erscheinen und aufgrund modernster Technik umgesetzt werden können.

In der heterodiegetischen erzählten Romanserie *Harry Potter*, in welcher die Handlungen infolge des Genres fantastisch motiviert sind und deswegen in der Realität nicht im Bereich des Möglichen liegen, werden Zeitreisen zum ersten Mal im dritten Band thematisiert. Aufgrund der fantastischen Welt, in der sich das Geschehen abspielt, erstaunt die Möglichkeit von Zeitreisen vor allem die/den Leserin/Leser wenig. Aufgrund der internen Fokalisierung des Protagonisten Harry Potter erfahren die/der Rezipientin/Rezipient wie er selbst erst davon, als seine Freundin Hermine ihn auf eine mitnimmt. Dies verwirrt ihn zwar zunächst, vor allem, weil er die Kommentare des Schuldirektors Albus Dumbledore und Hermines Reaktion darauf nicht versteht, aber Harry findet sich dann rasch in die Situation ein und hilft seiner Freundin bei der Erarbeitung ihres weiteren Vorgehens (HP¹⁵⁹ 406–409). Eingeleitet wird die Zeitreise in dem Fall mit Dumbledores indirekten Anweisungen:

«Was wir brauchen», sagte Dumbledore langsam, und seine hellblauen Augen wanderten von Harry zu Hermine, «ist mehr Zeit.»

«Aber –», setzte Hermine an. Und dann bekam sie ganz runde Augen. «OH!»

«Und jetzt passt auf», sagte Dumbledore sehr leise und deutlich. «Sirius ist in Professor Flitwicks Büro im siebten Stock eingeschlossen. Dreizehntes Fenster rechts vom Westturm. Wenn alles gut geht, werdet ihr heute Nacht mehr als ein unschuldiges Leben retten können. Doch vergesst

¹⁵⁹ Vgl. Rowling, Joanne K.: *Harry Potter und der Gefangene von Askaban*. Übers. v. Klaus Fritz. Hamburg 1999; im Folgenden zitiert mit HP.

Folgendes nicht, ihr beiden. Niemand darf euch sehen. Hermine, du kennst das Gesetz – du weißt, was auf dem Spiel steht ... niemand – darf – euch – sehen.»

Harry hatte keine Ahnung, was vor sich ging. Dumbledore war bereits an der Tür, als er sich noch einmal umdrehte.

«Ich werde euch einschließen. Es ist –», er sah auf die Uhr, «fünf Minuten vor zwölf. Hermine, drei Drehungen sollten genügen. Viel Glück.»

«Viel Glück?», wiederholte Harry, als sich die Tür hinter Dumbledore schloss. «Drei Drehungen? Was redet er da? Was sollen wir tun?» (HP 406)

Hermine, die bereits in puncto Zeitreisen erprobt ist, weiß im Gegensatz zu Harry gleich Bescheid, was Dumbledore damit meint, und startet sofort mithilfe des Zeitumkehrers, quasi einer Zeitmaschine. Die Verwirrung Harrys kann sie relativ schnell zerstreuen, indem sie ihm erklärt, was gerade passiert ist – ein Zeitsprung drei Stunden in die Vergangenheit – und woher sie den Zeitumkehrer hat (HP 407f.).

Als sehr gute und ehrgeizige Schülerin hat sie den Zeitumkehrer von der stellvertretenden Direktorin Professor McGonagall bekommen, um alle verfügbaren Fächer belegen und bei überschneidenden Unterrichtsstunden die verpassten durch einen Zeitsprung nachholen zu können (HP 408). Anzeichen, dass Hermine Zeitreisen durchführt, werden immer wieder im Verlauf der Handlung eingestreut, die Harry zu diesen Zeitpunkten noch nicht zu deuten weiß, auch wenn Ron und er sich öfters über Hermines plötzliches Verschwinden oder Auftauchen wundern. Auf ihre Reisen verweisen beispielsweise auch die Begebenheiten, als Hermine von ihrem Arithmantik-Unterricht trotz der Überschneidung mit dem Unterrichtsfach Wahrsagen berichtet (HP 117f.) oder als sie nach ihrem Lauf zum Zauberkunst-Unterrichtsraum plötzlich verschwindet und nicht im Unterricht erscheint (HP 306–308). Obwohl Harry lange nicht von Hermine darüber in Kenntnis gesetzt wird, so vollführt seine beste Freundin schon das ganze Schuljahr über Zeitreisen.

Im Gegensatz dazu fängt *Die Frau des Zeitreisenden* nicht in medias res an, sondern mit einem Prolog. Darin beschreibt zunächst die weibliche Hauptfigur Clare, wie es sich anfühlt, zurückzubleiben, und anschließend Henry, wie er die Zeitreisen erlebt (FZ¹⁶⁰ 11–16). Wie im gesamten Roman wechselt die – in beiden Fällen homodiegetische – Erzähl-

¹⁶⁰ Vgl. Niffenegger, Audrey: *Die Frau des Zeitreisenden*. Übers. v. Brigitte Jakobeit. Frankfurt am Main 2012; im Folgenden zitiert mit FZ.

instanz und aufgrund dessen auch die variable interne Fokalisierung¹⁶¹ zwischen diesen beiden. Der Inhalt des Prologs verrät, dass die Figuren und die Leserinnen/Leser somit nicht auf demselben Wissensstand über die Zeitreisen sind, die der Protagonist Henry unfreiwillig unternimmt. Darüber hinaus wird lange nicht explizit darauf hingewiesen, dass Henry ein Zeitreisender ist. Für ihn und Clare ist das die meiste Zeit ein gegebener Fakt, mit dessen Konsequenzen sie leben müssen, die Rezipientinnen/Rezipienten müssen sich diese Tatsache jedoch durch den Titel bzw. durch das Erzählte erschließen.

Aufgrund von Henrys Gendisposition, die ihn zu den verschiedensten Zeiten in die Vergangenheit und Zukunft katapultiert, stattet er sich selbst, seinen Eltern und seiner zukünftigen Ehefrau zu früheren Zeiten immer wieder Besuche ab – das Doppelgänger-Motiv wird hier also wiederholt bedient. Dadurch kommt es dazu, dass sein 24-jähriges Ich seinem fünfjährigen Ich Gesellschaft auf dessen erster Zeitreise leistet und ihm erklärt, was gerade passiert ist. Dabei vollzieht die Fokalisierung einen Wechsel vom Jüngeren zum Älteren ab dem Zeitpunkt des Zeitsprungs. Nach der Landung des 24-Jährigen im Museum erinnert er sich schnell, wie seine erste Zeitreise verlaufen ist, und verhält sich dann so, wie er es als Kind damals erlebt hat (FZ 55–68). Der ältere Henry erklärt seinem jüngeren Ich auf dessen verwirrte Nachfragen, wo er ist und wie er dorthin gelangt ist (FZ 60–62). Womöglich, weil er selbst die Erfahrung des Zeitreisens gemacht hat, akzeptiert der junge Henry diese Erklärung gleich, wohingegen die sechsjährige Clare ihm bei ihrer ersten Begegnung vorerst nicht glaubt und erst durch sein plötzliches Verschwinden überzeugt werden kann (FZ 72–74 und 77f.)

Die Frage der Glaubwürdigkeit hinsichtlich der Zeitreise-Fähigkeit stellt sich in *Die Seelen der Nacht* nicht, da für die Figuren als fantastische Wesen magische Fähigkeiten nichts Außergewöhnliches sind bzw. wir als Leserinnen/Leser eines Werkes der Fantastik mit fantastischen Wesen als Protagonistinnen/Protagonisten solch eine Fähigkeit als inner-

¹⁶¹ Vgl. Martínez/Scheffel 2019, S. 70. Bei Martínez und Scheffel heißt es in Bezug auf die variable interne Fokalisierung, dass der Fokalisierungswechsel „im Rahmen eines im Wesentlichen chronologisch fortlaufend präsentierten Geschehens“ (ebd.) vollzogen werde – dies ist bei *Die Frau des Zeitreisenden* nicht der Fall, durch die Zeitsprünge und die Erzählweise, die durch mehrfache Ana- und Prolepsen gekennzeichnet ist, wird die Chronologie der Ereignisse außer Kraft gesetzt. Wenn man jedoch miteinbezieht, dass der Leserschaft vermittelt wird, dass alle Zeitebenen und die darin stattfindenden Geschehnisse gleichzeitig präsent sind, wird das Konzept der Chronologie in diesem Buch negiert, wodurch es in dem Sinne auch keine Ana- oder Prolepsen gibt.

diegetisch möglich einzuschätzen wissen. So ist der Hauptfigur Diana zwar prinzipiell bekannt, dass es Hexen und Zauberer gibt, die in der Lage sind, in der Zeit zu reisen, jedoch nicht, dass ihr Vater Stephen Proctor zu diesen wenigen Auserwählten gehörte, geschweige denn, dass sie es auch beherrscht (SN¹⁶² 627 und 631). Nach dieser ersten Einführung durch ihre Tanten erfährt die/der Leserin/Leser gleichzeitig mit Diana, dass sie schon als Kind in der Zeit gereist ist, woran diese sich nicht mehr erinnern kann. Auf diese Weise befindet sich die Leserschaft auf demselben Wissenslevel wie die intern fokalisierte, homodiegetische Erzählerin Diana und ihr Ehemann Matthew. Ihre Tante Sarah berichtet den beiden weiters, dass Diana zum ersten Mal als Dreijährige zu ihrer eigenen Geburtstagsfeier zurückgereist und ab diesem Zeitpunkt immer wieder verschwunden sei (SN 627 und 631f.).

Bald darauf demonstriert sie diese Fähigkeit unabsichtlich, auch wenn diese Zeitsprünge sowohl für die Leserinnen/Leser als auch das erlebende Ich zunächst nicht als solche erkennbar sind, wie zum Beispiel: „Ich hob einen Fuß, und als ich ihn wieder absetzte, stand ich direkt hinter Matthew. Mit einem einzigen Schritt war ich ans Ende der Zufahrt gelangt“ (SN 661). Durch ihren Wunsch, sofort bei Matthew zu sein, überspringt sie nicht nur einige Meter, sondern auch die Zeit, die es bräuchte, um zu ihm zu gelangen. In der Situation wird dieser Sprung jedoch nicht als „Zeitreise“ titulierte, auch wenn es streng genommen eine, wenn auch eine minimale, in die Zukunft war. Ähnliches passiert ihr, als sie eine Pause von Sarahs Unterrichtseinheiten in puncto Hexerei braucht: Sie dreht sich von ihrer Lehrerin weg und hebt den Fuß, um einen Schritt zu machen. Als sie ihn wieder absetzt, steht sie mitten im Apfelgarten und nicht mehr in der Rezeptur; auch hier wird nicht näher thematisiert, was genau sie vollführt hat (SN 679).

Dies hängt womöglich auch damit zusammen, dass Matthew und Diana in dem ersten Gespräch über Zeitreisen von Dianas Tanten erklärt wird, was es benötigt, um in der Zeit zu reisen, und Dianas unbeabsichtigte Sprünge dem nicht entsprechen zu scheinen (SN 630). Aus diesem Grund kann Diana bzw. die/der Rezipientin/Rezipient erst in Retro-

¹⁶² Vgl. Harkness, Deborah: *Die Seelen der Nacht*. Übers. v. Christoph Göhler. München 2011; im Folgenden zitiert mit SN.

spektive ihr Zeitwandern als solches erkennen – dass sie aber auch gezieltes Zeitreisen in die Vergangenheit und wieder zurück beherrscht, zeigt sie an anderen Stellen im Buch.

Wie diese unterschiedlichen Arten, in der Zeit zu reisen, konkret ablaufen und funktionieren und auf welchem Erklärungsansatz sie beruhen, wird im anschließenden Kapitel beschrieben.

4.2 Funktionsweise

(Zeit-)Reisen ist nicht gleich (Zeit-)Reisen. Auch die Funktionsweise ist stark von Genre und Buch abhängig. Grundsätzlich kann man zwischen drei Varianten unterscheiden, die das Zeitreisen ermöglichen: die wissenschaftliche, in der mithilfe einer technisch/mechanisch betriebenen Zeitmaschine gereist wird, die magische, in welcher das magische Potenzial der/des Zeitreisenden eine Reise initiieren kann, oder die genetische, in der diese Fähigkeit in den Genen der/des Trägerin/Trägers angelegt ist. In manchen Werken werden mitunter auch zwei dieser Erklärungsmöglichkeiten kombiniert.

Wie schon das vorherige Kapitel gezeigt hat, existieren in *Rubinrot* zwei Arten von Zeitsprüngen – die unkontrollierten und die durch den Chronografen gesteuerten, welche dadurch unterschiedliche Erklärungsmuster anbieten. Tanja Lindauer resümiert, dass „[d]ie Reise in Zukunft und Vergangenheit in der Literatur für Kinder und Jugendliche mit naturwissenschaftlichen und auch magischen Aspekten erklärt [wird]“ und dass es wie in diesem Fall auch „eine Synthese beider Ansätze“ gibt:¹⁶³

Gwendolyns Disposition zur Zeitreise [die magische Komponente¹⁶⁴] wird mit einem sogenannten Chronografen [der naturwissenschaftlichen] kombiniert, mit dem man den exakten Zeitpunkt und die Aufenthaltsdauer bestimmen kann. Es handelt sich hierbei um ein mechanisches Gerät, das aber nur mithilfe etwas Magischem, das nicht näher erklärt wird, Zeitreisen ermöglicht.¹⁶⁵

Diese Disposition besitzen außer Gwendolyn nur elf andere Menschen, was als „Zeitreise-Gen“ bezeichnet wird, wobei von dem Mitglied Thomas George auf Gwens Fragen zu diesem Thema klargestellt wird:

¹⁶³ Lindauer 2014, S. 85.

¹⁶⁴ In diesem Fall wird bei ihrer Veranlagung von einer magischen und nicht genetischen Komponente gesprochen, da, wie im Nachfolgenden noch erläutert wird, das Zeitreise-Gen nicht exakt bestimmt und erklärt werden kann.

¹⁶⁵ Ebd.

„Also, erst mal: Wir *glauben* nur, dass es sich um ein Gen handelt, aber wir wissen es nicht. Wir wissen nur, es ist etwas im Blut, das euch von normalen Menschen unterscheidet, aber gefunden haben wir den Faktor X noch nicht. Obwohl wir seit vielen Jahren daran forschen und du in unseren Reihen die besten Wissenschaftler der Welt finden wirst. Glaub mir, es würde vieles einfacher machen, wenn wir das Gen oder was immer es ist, im Blut nachweisen könnten. So aber sind wir auf Berechnungen und Beobachtungen angewiesen, die Generationen vor uns angestellt haben.“ (RR 148)¹⁶⁶

Durch den fehlenden Nachweis im Blut kann die „Gabe“ nicht erklärt werden, wodurch der magische Aspekt zum Tragen kommt. Ein weiteres magisches Merkmal des Gens ist, wie Thomas George an einer späteren Stelle im Roman ergänzt, dass es sich erst nach dem Initiationssprung im Blut manifestiert und davor vom Chronografen nicht als Blut einer/eines Zeitreisenden identifiziert werden würde (RR 305). Abgesehen davon verfügt Gwendolyn als Einzige über die „Magie des Raben“ (RR 19 und 63), die es ihr erlaubt, Geister und Wasserspeier-Dämonen zu sehen, und sie, wie sich in *Smaragdgrün* herausstellt, unsterblich macht (SG¹⁶⁷ 327 und 464) – das Magische beschränkt sich demnach nicht nur auf das nicht nachweisbare Zeitreise-Gen.

Diese magisch bedingte Disposition, in der Zeit zurückzureisen, führt zu unkontrollierten Zeitsprüngen, die jederzeit auftreten können und die/den Gen-Trägerin/Träger in ein vergangenes Jahr vor ihrer/seiner Geburt transportieren. Dies kündigt sich durch wiederkehrende Schwindelgefühle im Kopf, Magen oder in den Beinen an. Gwen beschreibt dies folgendermaßen: „Für einen Moment hatte ich ein Gefühl im Bauch wie auf der Achterbahn, wenn man von der höchsten Stelle bergab rast“ (RR 13). Beim zweiten Mal verschwimmt zusätzlich alles vor ihren Augen und ihre Knie geben nach (RR 29). Als zum dritten Mal diese Symptome auftauchen, springt sie erstmalig in der Zeit:

Als ich gerade eine vierte [Pfütze] umgehen wollte, riss es mich vollkommen ohne Vorwarnung von den Beinen. Mein Magen fuhr Achterbahn und die Straße verschwamm vor meinen Augen zu einem grauen Fluss. [...] Als ich wieder klar sehen konnte, bog ein Oldtimer um die Ecke und ich kniete auf dem Bürgersteig und zitterte vor Schreck. (RR 46 und 49)

Auch bei den nächsten unkontrollierten Zeitreisen erlebt sie diese Schwindelgefühle, besonders im Magen (RR 81, 98 und 152). Während sie zunächst nach dem Auftreten

¹⁶⁶ Auch wenn, wie Thomas George betont, nur angenommen wird, dass der Unterschied zu „normalen Menschen“ in einem Gen zu finden ist, so wird dennoch stets in den Romanen und somit in dieser Arbeit von dem Zeitreise-Gen gesprochen.

¹⁶⁷ Vgl. Gier, Kerstin: *Smaragdgrün. Liebe geht durch alle Zeiten*. Würzburg 2010 b; im Folgenden zitiert mit SG.

dieser Gefühle entweder noch keine Überlegungen dazu anstellt oder die richtige Erklärung abtut und somit völlig von ihrem ersten Zeitsprung überrascht ist (RR 13, 29 und 46), weiß sie bei den folgenden Malen, was kurz darauf eintreten wird, und versucht daraufhin, entsprechende Vorsichtsmaßnahmen zu treffen, wie rechtzeitig aus dem Klassenraum zu verschwinden, um sich nicht vor ihren Mitschülerinnen/Mitschülern in Luft aufzulösen (RR 81, 98 und 152).

Demgegenüber steht das gezielte Zeitreisen per Chronograf. Dazu gehört neben den Zeitreisen zur Durchführung beabsichtigter Vorhaben in der Vergangenheit das „Elap-sieren“, das Mr George Gwendolyn gegenüber folgendermaßen erläutert: „Unter Elap-sieren verstehen wir ein gezieltes Anzapfen deines Zeitsprungkontinents, in dem wir dich mit dem Chronografen für ein paar Stunden in die Vergangenheit schicken“ (RR 179). Beim ersten Anblick fällt der Vergleich mit einer großen Kaminuhr (RR 209), das Gwendolyn jedoch gleich berichtigt:

Auf den zweiten Blick erkannte ich, dass es keine Uhr war, sondern ein merkwürdiger Apparat aus poliertem Holz und Metall mit zahllosen Knöpfen, Klappen und Rädchen. Alle Flächen waren mit Miniaturen von Sonne, Mond und Sternen bemalt und mit geheimnisvollen Zeichen und Mustern beschrieben. Er war geschwungen wie ein Geigenkasten und mit funkelnden Edelsteinen besetzt, so fette Klunker, dass sie unmöglich echt sein konnten. (RR 210)

Hier wird das Technische, Wissenschaftliche betont, welches das kontrollierte Reisen ermöglicht. Dadurch profilieren sich die Romane als potentielle Science-Fiction, die mit- unter durch (pseudo-)wissenschaftliche Erklärungsmuster von Zeitreisen gekennzeichnet ist. Zudem erinnert die Beschreibung an jene von Wells' Zeitmaschine, die das Zeit- reisen auch als etwas wissenschaftlich Erklärbares und durch Mechanik Realisierbares darstellt.¹⁶⁸

Um die/den jeweilige(n) Zeitreisende/Zeitreisenden in die Vergangenheit zu beför- dern, ist bei jeder Reise ein Tropfen Blut der-/desjenigen in den Apparat einzuspeisen, das Tanja Lindauer jedoch als weitere magische Komponente einordnet, wie auch die astrologischen Zeichen auf dem Chronografen.¹⁶⁹ Um zu reisen, wird eine Klappe am

¹⁶⁸ Vgl. Lindauer 2014, S. 85. Abgesehen von dem Chronografen und den (pseudo-)wissenschaftlichen Ein- trügen über das Zeitreisen von den Wächtern wird das Wissenschaftliche in Form von Vertretern der Wis- senschaftsgeschichte aufgegriffen. Ebenso werden das Zeitreisen und die dazu erforschten Erkenntnisse der Loge von verschiedenen Figuren, wie zum Beispiel Mr. George, als wissenschaftlich ausgewiesen (vgl. Honarwasch 2014, S. 125f.).

¹⁶⁹ Vgl. Lindauer 2014, S. 98f.

Chronografen geöffnet und ein Finger der/des Reisenden hineingelegt, um einen Tropfen Blut zu entnehmen. Mit einem Summen beginnen sich Zahnräder im Inneren der Zeitmaschine zu drehen und der Edelstein, der die/den Benutzerin/Benutzer symbolisiert, zu leuchten, woraufhin diese/dieser verschwindet (RR 211f.). Als Leserin/Leser erfährt man davon aus Gwens Sicht – zuerst als Außenstehende, danach als Erlebende: Sie wird von dem Licht, das der Edelstein ausstrahlt, geblendet und danach wird alles schwarz. Auch das wirkt „kontrollierter“ als bei einem Zeitsprung, der durch Schwindelgefühle im Magen eingeleitet wird und durch ein Verschwimmen des Sichtfeldes begleitet wird.

Diejenigen, die das „Gen“ besitzen, können demnach unkontrolliert in der Zeit springen oder mithilfe einer mechanischen Maschine gezielt in eine bestimmte Zeit geschickt werden – der Ort bleibt dabei stets unverändert.

In *Everlasting* ist die Zeitreise zwar nicht maschinell, aber technisch/physikalisch bedingt. Wie es genau funktioniert, weiß Finn als Historiker nicht und bei einem Erklärungsversuch durch die Verantwortlichen winkt er gleich ab (EL 178f.). Dass die Funktionsweise auf einer physikalischen Konzipierung basiert, legt die Beteiligung des Olga Zhukova-Instituts (OZI) für Angewandte Physik an diesem Projekt und die Erläuterungen der darin involvierten Forscherinnen/Forscher wie Professor Grossmann und Rouge wie auch Finns Wahrnehmung des Verfahrens nahe. Der Professor verweist auf die komplexe Physik, die sich mit dem Zeit-Raum, der vierten Dimension bzw. schwarzen Löchern befasst (EL 173).

Von alldem ahnt der Protagonist noch nichts vor seiner ersten Zeitreise, dennoch weckt die Wahl und Gestaltung des für Unbefugte gesperrten Bereichs im OZI seinen Argwohn, denn es verlaufen zahlreiche Leitungskanäle und Röhren in einer symmetrischen Anordnung neben strahlenden Lichtern (EL 105). Im Game-Raum 3 hingegen, worin er sich zu befinden glaubt, sind die Wände komplett schwarz, während das Zimmer Finn zufolge statt in eine Decke in ein tiefschwarzes Nichts überzugehen scheint. Darin werden Rouge und er auf einen einfachen Metallstuhl bzw. -hocker positioniert (EL 107). Nachdem Professor Grossmann und Dr. Sriwanichpoom beim Verlassen des Raums die Tür hinter sich schließen, ergeht es ihm – unsicher, wie der Eintritt in das „Spiel“ vonstattengeht – zunächst folgendermaßen:

Finn hatte jedes Zeitgefühl verloren. Wie viele Minuten waren vergangen, seit sie die Tür geschlossen und dann luftdicht versiegelt hatten? Eine Minute? Oder fünf? Stand Rouge noch neben ihm? Oder war er auf eine andere Position gebracht worden? Zuerst dachte er, sie würden aufsteigen, nach oben schweben. Doch dann verlor er die Orientierung. Jetzt sah er nur noch Schwärze. Der Raum war komplett undurchdringlich. Ein Vakuum. Keine Geräusche von außen, keine von innen. Kein Licht, keine Bewegung, keine Luft. Es war, dachte Finn, als wäre er inmitten eines Nichts ausgesetzt worden, in einer Leere. (EL 110)

Nach der gefühlten Zeitlosigkeit aufgrund des tiefschwarzen, dadurch vakuumähnlichen Raums, die ihn auf die bevorstehende, wenn auch für ihn unbewusste Zeitreise vorbereitet, folgt erst deren eigentlicher Prozess:

[...] Ein Geräusch! Finn wandte den Kopf in seine Richtung. Ein schwaches Zischen. Als würde Luft in ein winziges Loch reingesaugt. Er konzentrierte sich darauf, und es wurde stetig lauter. Er hatte den Eindruck, dass die Luft um ihn herum sich spiralförmig bewegte. Und dann wurde ihm auf einmal klar, dass das Geräusch eigentlich in ihm war und dass er es war, der spiralförmig gedehnt wurde, länger und länger, dünner und dünner, wie eine ellenlange Spaghetti-Nudel. Schwupp! – saugte es ihn in das winzige Loch.

Und dann war er in einem Tunnel, der weder ein Oben noch ein Unten hatte. Und keine Tiefe. Ein heftiges Schaudern durchschüttelte seinen Körper ... und dann stürzte er ab. Er versuchte, sich an etwas festzuhalten, an irgendwas, am Stuhl, am Hocker, an Rouge (war sie überhaupt da?), aber um ihn herum war nur leerer Raum. Tiefer, tiefer, tiefer fiel er, er würde sterben, das wusste er. Doch dann wurde er jäh herumgerissen und flog wundersamerweise nach oben, schwebte in einem schwerelosen, samtweichen Leerraum aufwärts. Es war, als triebe er in einer Riesenflasche Indigotinte, wie sie seine Mutter früher gehabt hatte. Wie schön. Hier könnte er frohen Herzens sterben.

Aber dann ein gleißendes Licht. Blitzende Messer durchschnitten den Raum um ihn herum, eine Explosion flirrender Farben. Überall. Und jetzt rückten die Wände näher, von rechts, von links, die Decke senkte sich, der Boden hob sich. Er würde zerquetscht werden, ganz bestimmt!

Doch dann öffnete er die Augen. (EL 111f.)

Auch diese Beschreibung klingt nach einem physikalischen Prozess – das Gefühl, lang und spiralförmig gedehnt und in einen Tunnel gesaugt zu werden. Wie auch bei manchen der anderen Bücher wird wieder das Gefühl des Fallens bedient, gefolgt von dem des Schwebens. Er startet dabei in einem völlig abgedunkelten, vakuumähnlichen Raum und wird in einem, wie er es bezeichnet, Leerraum befördert. Die Dunkelheit, in der Finn sich befindet, wird dann von einem hellen Licht abgelöst, in welchem Farben zu explodieren scheinen, woraufhin ein Raum gebildet wird. Er berichtet demnach nicht wie Gwendolyn oder Harry von verschwommenen Farben, wenn er auch kurz von der Farbenexplosion geblendet wird, und sein Gehör scheint ebenfalls nicht beeinträchtigt – er nimmt das Zischen des Luftsogs klar wahr. Während des Reisens merkt er keine physikalischen Auswirkungen, jedoch hat er anschließend mit einer Übelkeit und Schwindel zu kämpfen. Nach mehrmaligen Reisen hat sich sein Körper daran gewöhnt, als Uner-

fahrene/Unerfahrene können diese Symptome aber auch nach längerer Zeit in der Vergangenheit auftreten (EL 112f. und 200).

Als sie wegen Störungen in einer Parallelwelt landen, verläuft die Reise anders als sonst ab – statt in den Schweb-Zustand zu gelangen, wird Finn dreifach gegen eine Wand geschleudert, woraufhin er verletzt wird und erbrechen muss (EL 285f.). Wenn die Zeitreise nicht plangemäß abläuft, entstehen somit negative Konsequenzen für die Zeitreisenden. Da diese von physikalischen Überlegungen in Kombination mit einer technischen Umsetzung abhängen, ist die Wahrscheinlichkeit höher, dass die Reise nicht glückt, besonders da die Gefahr besteht, in Paralleluniversen zu landen, deren Existenz zu den grundlegenden Kenntnissen dieser Zeit zählt (EL 293). Das Zeitreisen beruht folglich auf Forschungen und kann wissenschaftlich erklärt werden – es wird nicht auf außer-natürliche Fähigkeiten delegiert.¹⁷⁰

In *Harry Potter* wird das Reisen weder durch eine komplexe Technik noch durch eine mechanische Zeitmaschine wie in der *Edelstein*-Trilogie ermöglicht, sondern durch den Zeitumkehrer – eine „Zeitmaschine“, die rein durch Magie betrieben wird. Harry beschreibt ihn als kleines, glitzerndes Stundenglas an einer langen, feingliedrigen Goldkette (HP 406f.). Um in der Zeit zu reisen, hängt man sich die Kette um den Hals und dreht das Stundenglas im Kreis – eine Umdrehung entspricht dabei einer Stunde zurück in der Zeit (HP 407). Wie schon der Name der Zeitmaschine verrät, kann damit nur in die Vergangenheit – nicht in die Zukunft bzw. Gegenwart zurück – gereist werden.

Als Hermine den Zeitumkehrer um ihren und Harrys Hals wirft und dreimal daran dreht, erfolgt die Zeitreise, die Harry so erlebt:

Der dunkle Krankensaal löste sich auf. Harry hatte das Gefühl, schnell, rasend schnell rückwärts zu fliegen. Eine Flut von Farben und verschwommenen Gestalten raste an ihm vorbei, in seinen Ohren hämmerte es, er versuchte zu rufen, konnte aber seine eigene Stimme nicht hören –

Und dann spürte er wieder festen Boden unter den Füßen und um ihn her nahm alles wieder klare Gestalt an –

Er stand neben Hermine in der menschenleeren Eingangshalle. (HP 407)

¹⁷⁰ Die Parallelwelten werden hier nicht dafür genutzt, um Paradoxien zu vermeiden, sondern sollen nur zeigen, dass in anderen Welten andere Abläufe der Ereignisse bzw. Versionen der Menschen vorherrschen können.

Hier wird der Vergleich mit dem Gefühl des Fliegens bemüht, der Unterschied liegt in der Empfindung des Rückwärts-Fliegens. Wie bei einem tatsächlichen Flug schlägt es ihm auf die Ohren – in diesem Fall nimmt er ein Hämmern in seinen Ohren wahr, wodurch er während der Reise nichts anderes mehr hören kann. Wie auch bei den Zeitreisen der *Edelstein*-Trilogie verschwimmt kurzfristig alles. Aus diesem Grund bemerkt er auch erst danach, dass er nicht nur den Zeitpunkt, sondern auch den Ort, vom Krankensaal in die Eingangshalle des Schlosses, gewechselt hat. Ob der Ort geändert wird oder nicht, hängt davon ab, wo das andere Ich zu diesem Zeitpunkt war. Dieser Wechsel wird dadurch bedingt, dass sie sich drei Stunden zuvor auf dem Weg zu ihrem Freund Hagrid befanden.

Auch Henrys Zeitsprünge in *Die Frau des Zeitreisenden* gehen mit einer Veränderung des Standpunkts einher. Sowohl Zeit als auch Ort können der Willkür ausgeliefert sein, sind aber zum Teil wichtigen Inhalten seines Lebens geschuldet – so führen sie ihn zum Beispiel immer wieder zu einer Wiese nahe Clares Elternhaus oder zum tödlichen Unfall seiner Mutter.

Diese Sprünge sind gänzlich unkontrolliert, er kann nicht entscheiden, ob, wann oder wohin er reist. Er kennt keine Möglichkeit, wie er dagegen ankämpfen kann. Besonders häufig werden sie durch Erschöpfung, Krach, Stress, plötzliches Aufstehen oder blinkende Lichter ausgelöst – eine Regelmäßigkeit lässt sich aber nicht erkennen, manchmal treten sie auch im komplett entspannten Zustand auf (FZ 14f.). Henry selbst bezeichnet diese Sprünge im Prolog als „Episoden“ und seine Veranlagung als Krankheit: Er vergleicht sie mit Epilepsie, da sie ebenso durch Stress oder Blitzlicht verursacht bzw. durch Laufen, Sex oder Meditation eingedämmt werden können (FZ 271).¹⁷¹ Der Molekulargenetiker Dr. Kendrick findet heraus, dass es eine genetische Störung – das Chrono-Syndrom – ist, die ihn dazu zwingt, in der Zeit zu reisen (FZ 37). Diese innerdiegetisch nach ersten Forschungen anerkannte Krankheit gibt er an seine Tochter weiter, die, auch wenn sie nicht entscheiden kann, ob sie geht, manchmal zumindest Ort und Zeit be-

¹⁷¹ Manche Ärzte haben ihm sogar aufgrund seines EEGs, das dem eines Schizophrenen gleicht, Schizophrenie attestiert (FZ 397). Clare hingegen hat das Gefühl, mit jemanden zusammen zu sein, der an Amnesie leidet, da er ihre Treffen in der Vergangenheit zum Teil noch nicht erlebt hat und sich somit auch nicht an das Getane oder Besprochene erinnern kann (FZ 346) – erneut eine Krankheit, die vergleichend in Bezug auf Henry angeführt wird. Diese Einordnungen und Vergleiche geben der vermeintlich fantastischen Fähigkeit einen realistischeren Bezugsrahmen (vgl. Steinhuber 2015, S. 67).

stimmen kann (FZ 605f.). In diesem Buch werden die Zeitreisen somit komplett durch das Gen und nicht durch Magie oder Wissenschaft/Technik hervorgerufen, weswegen deren Steuerung eingeschränkt bis gar nicht gegeben ist.

Diese mangelnde Steuerung, die Tatsache, dass der Zwang zu reisen jederzeit einsetzen und ihn in andere Zeiten und Orte versetzen kann, wirkt sich auch auf sein Empfinden davon aus:

Manchmal fühlt es sich an, als wärst du nur ganz kurz abgelenkt. Und mit einem Mal merkst du, dass das Buch, das du eben noch in der Hand hattest, das rot karierte Baumwollhemd mit den weißen Knöpfen, die geliebten schwarzen Jeans und die kastanienbraunen Socken mit der fast durchgescheuerten Ferse, das Wohnzimmer, der Wasserkessel in der Küche, der gleich zu pfeifen anfängt: All das ist plötzlich verschwunden. Du stehst im Graben an einer unbekannten Landstraße, splitternackt und bis zu den Knöcheln in eiskaltem Wasser. [...]

Manchmal ist es, als wärst du zu schnell aufgestanden, obwohl du noch im Halbschlaf im Bett liegst. Du hörst das Blut in deinem Kopf pochen und hast das Schwindel erregende Gefühl zu fallen. Deine Hände und Füße kribbeln, sind schließlich ganz weg. Du hast dich wieder verloren. Es dauert nicht lange, du kannst gerade noch versuchen, dich festzuhalten oder um dich zu schlagen (wobei du vermutlich dir selbst oder wertvollen Gegenständen Schaden zufügst) und schon schlitterst du über den waldgrünen Flurteppich eines Motel 6 in Athens, Ohio, um 4:16 Uhr morgens, Montag, den 6. August 1981 [...]

Manchmal bist du euphorisch. Alles ist erhaben und sehr atmosphärisch, und plötzlich wird dir wahnsinnig übel, und schon bist du fort. [...]

Es fühlt sich an wie einer dieser Träume, in denen dir schlagartig einfällt, dass du eine Arbeit schreiben musst, für die du nichts gelernt hast, und außerdem nackt bist und deine Brieftasche zu Hause gelassen hast. (FZ 12–14)

Hier haben wir es mit einer Reflexion Henrys über das Gefühl des Reisens in Form eines inneren Monologs zu tun und nicht mit dem Erleben des Ich-Erzählers. Dabei wendet er sich indirekt an ein Du, um der/dem Leserin/Leser besser zu vermitteln, wie sich das plötzliche Reisen anfühlt. Er bemüht dabei beispielsweise den Vergleich mit einem Traum, der wiederum indirekt auf die anfänglichen literarischen Zeitreisen referiert, die ebenfalls in Träumen erfolgen.¹⁷² Dazu gehören auch Gefühle, die in anderen Erzählungen schon erwähnt wurden, wie Schwindel, das Gefühl des Fallens oder Übelkeit. Im Anschluss an diese Beschreibungen ergänzt er noch, wie er sich in der fremden Zeit fühlt bzw. was das mit ihm macht:

Wenn ich dort draußen bin, irgendwo in der Zeit, ist mein Innerstes nach außen gestülpt, bin ich die verzweifelte Version meiner selbst. Ich werde ein Dieb, ein Landstreicher, ein Tier, das davonläuft und sich versteckt. Ich erschrecke alte Frauen, versetze Kinder in Staunen. Ich bin ein Trick, eine Illusion höchsten Grades, so unglaublich, dass ich schon wieder wahr bin. (FZ 14)

¹⁷² Vgl. Steinhuber 2015, S. 66.

Er streicht die Unglaublichkeit seiner Fähigkeit hervor, die, wenn sie nicht durch Zeitmaschinen generiert wird, allgemein als magisch bedingt betrachtet wird.¹⁷³ Wie bei anderen Geschichten Zeitreisen durch Naturwissenschaft oder Technik entzaubert werden, ist es hier die Biologie, genauer gesagt die Genetik, die es rational erklärbar macht, auch wenn Dr. Kendrick mit seiner Theorie, Henry sei der „Vorbote einer neuen Spezies von Mensch“, eine magisch anmutende Komponente einbringt (FZ 121).

In Deborah Harkness Welt hingegen sind Zeitreisen eng mit Magie und Hexerei verknüpft – folglich können auch nur Hexen oder Zauberer in der Zeit reisen; Menschen, Vampire oder Dämonen nur in begleitender und nicht ausführender Funktion. Matthews Bemerkung, dass „Vampire auch so etwas wie Zeitreisende [sind]“ (SN 788), da sie im Falle eines langen Lebens viele verschiedene Zeiten erleben, entspricht nicht der eingangs eingeführten Zeitreise-Definition, weil die Chronologie der aufeinanderfolgenden Zeiten eingehalten und nicht wie bei herkömmlichen Sprüngen außer Kraft gesetzt wird.

Wie im vorigen Kapitel schon deutlich wurde, gibt es Unterschiede bei Reisen in die Vergangenheit bzw. in die Zukunft – beide können entweder durch Hexerei oder Magie durchgeführt werden. Wenn Magie im Spiel ist, ist die Ausführung oft eine Sache des Herzens, wie bei Diana. Aus diesem Grund macht sie manchmal unbewusst Zeitsprünge, weil sie zu jemanden hin oder von jemanden weg will. Dadurch wird stets einem Bedürfnis von ihr, woran ihre Magie durch einen Bann ihrer Mutter einige Zeit gebunden ist, Folge geleistet (SN 661, 679 und 744). Sie denkt gar nicht darüber nach, handelt einfach instinktiv und die Magie in ihr lässt ihren inneren Wünschen Taten folgen: Sie hebt dabei ihren Fuß und durch ihre magische Fähigkeit setzt sie ihn an einer anderen, (unbewusst) gewünschten Stelle wieder ab. Bei der Überbrückung einer kurzen Entfernung bzw. Zeit bekommt sie das Zeitwandern an sich nicht mit, nur durch ihre „Landung“ an einer anderen, unerwarteten Stelle.

Reisen in die Zukunft können jedoch auch kontrolliert vorgenommen werden. Wie ihr Vater verfügt Diana, wie man auch bei den unbewussten Zeitwanderungen gesehen hat, über ein so großes magisches Potential, dass sie diese vollständig darüber abwickeln

¹⁷³ An diesen Diskurs knüpft die 12-jährige Clare an, indem sie Henry fragt, ob er denn wirklich ein Mensch sei oder womöglich ein Geist (FZ 120f.).

kann und nicht auf Zaubersprüche zurückgreifen muss. Ob mit oder ohne Hexerei, für eine unbeschadete und sichere Landung in der Vergangenheit oder Gegenwart muss die Orientierung im Blick behalten werden. Um dies zu gewährleisten, wird ihr empfohlen, sich komplett auf den genauen Zeit- oder Standpunkt ihres Ziels zu konzentrieren und sich mit ganzer Kraft dorthin zu wünschen. Bei dem anschließend zu setzenden Schritt gelangt sie in diese Zeit/zu diesem Ort (SN 630 und 743f.).

Bei den Wanderungen in die Vergangenheit handelt es sich in der Regel um gezielte und deshalb auch vorbereitete Reisen. Vorbereitung ist notwendig, denn für diese braucht man drei Gegenstände der Wunschzeit bzw. dem Wunschreiseziel. Bei Nichtbeachtung der richtigen Zaubersprüche und/oder Vorsichtsmaßnahmen kann die Konsequenz darin bestehen, irgendwo in einer fremden Zeit an einem fremden Ort zu landen (SN 630).

Je umfangreicher die Zeitreise hinsichtlich der zu überbrückenden Zeit bzw. Entfernung und das Transportgut ausfallen, desto länger dauert die Wanderung, desto anstrengender wird es für die/den Zeitwandererin/Zeitwanderer und desto größere Konzentration ist vonnöten. Während einer Zeitreise zeigen sich keine körperlichen Symptome, direkt danach fühlt sich Diana aber schon mal desorientiert und schummrig (SN 745) bzw. nach ihrer Reise ins 16. Jahrhundert, „als würde mein Körper beim leisesten Windstoß in tausend Teile zerstieben“ (NB¹⁷⁴ S. 9).

Als Diana das erste Mal mit Matthew gemeinsam reist, verlangsamt sich der Reisevorgang, wodurch sie das Geschehen genau mitbekommt:

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umwoben uns in einem schimmernden Spinnennetz aus Licht und Farben. Jeder Strang in diesem Netz bewegte sich ganz langsam, beinahe unmerklich, und berührte dabei andere Fäden, bevor er sich wieder entfernte, so als würde er von einer sanften Brise weggeweht. Jedes Mal, wenn sich zwei Stränge berührten – und es berührten sich ständig Millionen davon –, war das leise Echo eines unhörbaren Ur-Lautes zu vernehmen.

Die scheinbar unendlichen Möglichkeiten vor uns lenkten uns kurzzeitig so ab, dass wir um ein Haar den gezwirbelten rot-weißen Zeitstrang aus den Augen verloren hätten, dem wir folgten. Ich konzentrierte mich wieder darauf, weil ich wusste, dass nur er uns an unseren ersten Abend in Madison zurückbringen würde.

Ich setzte den Fuß ab und spürte raue Dielen unter meinen nackten Sohlen. (SN 747)

¹⁷⁴ Vgl. Harkness, Deborah: Wo die Nacht beginnt. Übers. v. Christoph Göhler. München 2013; im Folgenden zitiert mit NB.

Während in anderen Zeitreise-Erzählungen die Reisenden von ihrem Sprung außer ihrem physischen Erleben nichts mitbekommen und dem Geschehen ausgeliefert sind, kann Diana die Reise steuern und ist dadurch verantwortlich, ob sie den gewünschten Ort erreichen. Sie kann die Zeitstränge sehen und somit auch entscheiden, welchen sie verfolgt, bzw. den ausmachen, der sie zur Wunschzeit/zum Wunschort führt. Matthew, der nur am Geschehen teilnimmt und nicht eingreifen kann, erlebt es ähnlich wie andere Zeitreisende: Für ihn war währenddessen alles schwarz und er hatte das Gefühl des langsamen Fallens (SN 747). Bei ihrer Zeitreise nach Sept-Tours, dem Wohnort von Matthews Mutter Ysabeau in Frankreich, hat sie größere Probleme, da die (Zeit-)Stränge aufgrund der größeren Distanz um ihre Füße dicker werden und auch an Matthew zerren, ihr gelingt es aber, die verschiedenen Schichten der Vergangenheit zu durchdringen und ihn und sich wohlbehalten am Zielort abzusetzen; Matthew bemerkt dabei nur, dass die Reise länger als bisher gedauert hat. Bei der Rückreise ist sie damit schon vertraut, weswegen sie die Orientierung behält und sich vollkommen auf das Reiseziel konzentrieren kann (SN 767–769).

Die Zeitreise der beiden ins 16. Jahrhundert hat zur Folge, dass sich Dianas Magie verändert – unterstützt und erweitert wird dieser Vorgang durch die Ausbildung von zeitgenössischen Hexen. Dadurch ändert sich auch die Art, wie sie in der Zeit reist. Als Weberin, die ihre Zaubersprüche selbst webt und daher erzeugt, verknotet sie Webschnüre:

«Der erste Knoten ist getan, damit fängt der Zauber an», flüsterte ich. Die Zeit machte sich bei jedem geknüpften Knoten lauter bemerkbar, bis das Kreischen und Pfeifen fast ohrenbetäubend wurde.

Als sich die Enden der neunten Schnur verbanden, begannen wir zu schweben, und unsere Umgebung löste sich langsam auf. (NB 760f.)

Nach dem Verknüpfen der Schnüre wird der Prozess des Zeitreisens, der dieses Mal in Form eines Schwebens beschrieben wird, gestartet. Anschließend versucht Diana, den Strängen, die sie zurück in die Jetztzeit führen sollen, zu folgen, allerdings entgleiten ihr diese immer wieder, bis sie einen Strang im Gewebe der Zeit ergreift, der sich als Baumwurzel und Kette zu ihrem Zuhause in Madison¹⁷⁵ erweist (NB 771).

¹⁷⁵ In diesem Haus in der USA ist sie bei ihren Tanten, die immer noch dort leben, aufgewachsen.

Diese Art, in der Zeit zu reisen, beherrschen nur sehr wenige Hexen/Zauberer, denn Weberinnen/Weber, die durch das Weben von Schnüren Magie ausüben, sind sehr selten. Generell ist die Veranlagung zum Zeitwandern nur vereinzelt unter Hexen und Zauberern zu finden (SN 627). Dieses Gen zeichnet die/den Trägerin/Träger als Besonderheit aus – Diana ist demnach in zweierlei Hinsicht besonders: einerseits, weil sie neben vielen anderen Fähigkeiten das Gen besitzt, in der Zeit zu reisen, andererseits, weil sie zu den Weberinnen/Webern gehört. Diese Vereinigung von zahlreichen Fähigkeiten, gemeinsam mit ihrem Dasein als Weberin, machen sie zu einer sehr mächtigen, begabten Hexe.

Nichtsdestotrotz unterliegt sie – wie auch die anderen Zeitreisenden – gewissen Gesetzmäßigkeiten, die im anschließenden Kapitel unter die Lupe genommen werden.

4.3 Grundlagen und Regeln

Wie schon im Kapitel „Spielarten und Paradoxien“ ersichtlich wurde, gilt es bei Zeitreisen einiges zu bedenken. Die/der Autorin/Autor sollte in der Konzeption der Handlung darauf achten, besagte Paradoxien nicht zu erzeugen und die Zeitreisen logisch und ohne Widersprüchlichkeiten in der zeitlichen Abfolge darzustellen. Zudem muss/müssen es für die/den Leserin/Leser nachvollziehbar sein und die Chronologien der einzelnen Handlungen (halbwegs) durchschaubar sein. Aber auch außerhalb der Widersprüchlichkeiten ist das Phänomen Zeitreisen etwas Besonderes, das nur von Auserwählten genutzt werden kann und gewissen Regeln unterliegt. Einerseits gilt es, Paradoxien entweder zu umgehen, indem zum Beispiel in der Diegese spezifische Gesetzmäßigkeiten als gegeben angesehen werden, wie etwa, dass man nicht in seine eigene Vergangenheit zurückreisen kann, oder die Handlungen der Figuren so anzupassen, dass diese keine grundlegenden Widersprüchlichkeiten verursachen. Andererseits stellen die Autorinnen/Autoren eigene Regeln auf, die das Reisen exklusiv machen.

Die Exklusivität des Zeitreisens ist insofern in der *Edelstein*-Trilogie erfüllt, als nur zwölf Personen dieses Gen besitzen. Es wird in zwei Erblinien weitervererbt, in jener der de Villiers, beginnend mit Lancelot de Villiers, dem ersten Zeitreisenden, in welcher diese Erbanlage stets an die männlichen Nachkommen weitergegeben wird, und der von Gwendolyn, die mit Elaine Burghley, der zweiten Zeitreisenden, ihren Anfang genom-

men hat und nur Erbinnen vorweisen kann (RR 42, 153 und 219). Aber auch in diesen zwei Familienbünden können es nur bestimmte Mitglieder bekommen, wie die Wissenschaftler um den Grafen Saint Germain mit ihrer Berechnung, wann die zukünftigen Gen-Trägerinnen/Gen-Träger zur Welt kommen werden, gezeigt haben.

Beim Zeitreisen unterliegen die Gen-Trägerinnen/Gen-Träger jedoch gewissen Regeln. Zwei Grundbedingungen davon werden in *Rubinrot* schon im ersten Paratext vorgestellt – dass unkontrollierte Zeitreisen durch Schwindelgefühl eingeleitet werden und der erste Sprung, der „Initiationssprung“, zwischen dem 16. und 17. Lebensjahr der/des Gen-Trägerin/Gen-Trägers auftritt (RR 11).¹⁷⁶ Die Abstände zwischen den Sprüngen sowie deren Dauer unterscheidet sich je nach Zeitreisender/Zeitreisendem, dennoch erfolgen sie bis zu mehrmals täglich nach dem Initiationssprung. Sie können nicht von der/dem Reisenden selbst gesteuert werden, nur durch den Chronografen, der diese dann zeitlich, zwischen 30 und 240 Minuten, begrenzt; diese Zeitspanne vergeht währenddessen auch in der Jetztzeit (RR 56f., 145 und 173). Damit muss täglich mindestens 180 Minuten elapstiert werden, um nicht unkontrolliert in der Zeit zu springen, jedoch höchstens 330 Minuten, um nicht an Kopfschmerzen, Schwindel- und Schwächegefühlen oder einer (starken) Beeinträchtigung der Wahrnehmungs- und Koordinationsfähigkeiten zu leiden (SG 167).

Bei jedem Sprung folgt unweigerlich die Rückkehr in die Gegenwart – wenn jedoch der Chronograf mit in die Vergangenheit genommen wird, können die Benutzerinnen/Benutzer nicht mehr in ihre ursprüngliche Zeit zurück, wie es bei Lucy und Paul der Fall ist (RR 190). Diese zwei zeigen auch erstmals, dass es möglich ist, während einer Zeitreise mit dem in der vergangenen Zeit vorhandenen Chronografen noch weiter zurück in der Zeit zu springen (SB¹⁷⁷ 7–15 und 207f.).¹⁷⁸ Im Gegensatz dazu kann man aufgrund des Zeitkontinuums weder durch unkontrollierte Zeitsprünge noch durch den Chronografen in die eigene Vergangenheit reisen, sondern frühstens in die Zeit vor der

¹⁷⁶ Dass Kerstin Gier hier zwischen dem 16. und 17. Lebensjahr als Einstiegsalter gewählt hat, ist der Konzipierung als Jugendroman geschuldet, da ihre Geschichte von einem 16-jährigen Mädchen handelt, das sich gleichzeitig mit der Gabe, in der Zeit zu reisen, wie der ersten Liebe zurechtfinden muss.

¹⁷⁷ Vgl. Gier, Kerstin: *Saphirblau. Liebe geht durch alle Zeiten*. Würzburg ³2010 a; im Folgenden zitiert mit SB.

¹⁷⁸ Die/Der Leserin/Leser kann schon im Prolog von *Saphirblau* von einer diesen Reisen lesen, im Haupttext berichtet Lucas Montrose Gwen erst an einer späteren Stelle, wie er den beiden dabei geholfen hat, die Zeitsprünge innerhalb der Zeitreisen durchzuführen und zu vertuschen.

eigenen Geburt (RR 148 und 173). Ebenso sind die Zeitreisenden nicht dazu befähigt, beliebig weit in vergangene Zeiten zu springen. Laut den Aufzeichnungen der Wächter wurde noch nie weiter als 500 Jahre zurück in die Vergangenheit gereist; die Einstellungen des Chronografen lassen auch kein früheres Reisejahr als 1560, dem Geburtsjahr des 1. Gen-Trägers, zu (RR 151f.). Im Kontrast dazu sind Reisen in die Zukunft ausgehend von der Gegenwart der/des Zeitreisenden nicht ausführbar, weil, wie Grace Shepherd erläutert, „die Zukunft noch gar nicht stattgefunden hat“ (RR 69). Demnach kann man nur etwas bereits Vergangenes durch die eigene Teilnahme dahingehend beeinflussen, dass es auf diese Weise zum „tatsächlichen“ Geschehnis wird.

In Kerstin Giers Romanwelt herrscht somit das Prinzip des Determinismus vor, folglich ist alles, was erlebt wird oder zum Teil auch noch gar nicht unternommen wurde, schon Teil der Vergangenheit. Dies lässt sich an verschiedenen Stellen in der Serie festmachen: Beispielsweise wird die Protagonistin in *Saphirblau* ins Jahr 1948 geschickt, wo sie auf Lucas Montrose, ihren Urgroßvater in jüngeren Jahren, noch vor der Heirat mit ihrer Urgroßmutter, trifft, der einige Jahre zuvor eine Nachricht von ihr erhalten hatte, die sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht verfasst hat. Daran knüpft die Handlung in *Smaragdgrün* an, als sie mit der Hilfe ihres Urgroßvaters Margret Tilney, eine ihrer Vorfahrinnen, im Jahr 1852 besucht und das erwähnte Treffen mit ihrem Uropa erst möglich macht, indem sie ihr die besagte Nachricht überreicht und sie bittet, diese an Lucas Montrose weiterzuleiten (SB 78f.; SG 104 und 110). Bei dieser Gelegenheit verrät ihr diese, dass sie Gwen schon erwartet habe, weil ihr ausgerichtet wurde, dass Gwendolyn sie in einigen Jahren besuchen kommen würde – eine Mitteilung, welche die Protagonistin erst später in *Smaragdgrün* an Lady Tilney weitergeben wird, womöglich deswegen, weil sie schon weiß, dass sie das eines Tages tun wird (SG 110 und 432). Dies wird ebenso dadurch illustriert, dass Gideon bei einer seiner Zeitreisen in *Saphirblau* einen Schlag auf den Kopf bekommen hat, den ihm sein älteres Ich in *Smaragdgrün* verpassen wird (SB 193; SG 430).

Dieses letzte Beispiel veranschaulicht gleichzeitig, dass man sich selbst sehen und mit sich selbst interagieren und somit zwei- oder sogar mehrmals in einer Zeit existieren kann, solange es nicht in der eigenen Lebenszeit stattfindet. Auch Gwendolyn macht diese Erfahrung, die zuerst in *Rubinrot* aus der Sicht der jüngeren Gwen (RR 101–104) und in *Smaragdgrün* aus jener der „älteren“ geschildert wird, die das Geschehen – wenn

auch aus einer anderen Perspektive – schon mal erlebt hat und deshalb auch schneller einzuordnen weiß:

«Ich *muss* gar nichts», sagte ich und drehte mich abrupt zum Fenster. Und da sah ich ... *mich*! In meiner Schuluniform glotzte ich ziemlich einfältig hinter dem goldenen Vorhang hervor. Himmel! Deswegen war mir der Raum so bekannt vorgekommen! Das war Mrs Counters Klassenzimmer und die Gwendolyn hinter dem Vorhang war gerade zum dritten Mal in der Zeit gesprungen. (SG 270)

Hier wird also nicht das Zeitkontinuum verletzt, dass laut einer der zwölf goldenen Regeln der Wächter „niemals unterbrochen werden darf“ (RR 222). Gideon warnt Gwen weiters, dass schlimme Folgen infolge einer Unterbrechung spezifischer Ereignisketten eintreten könnten, wie wenn man den Chronografen aus der Vergangenheit in die Zukunft, also in die Gegenwart der beiden, mitnehmen würde (RR 222). Die Autorin lässt Gideon dadurch indirekt Paradoxien ansprechen, die sie in der Regel gezielt durch geistesgewärtiges Handeln ihrer Figuren zu vermeiden weiß, zumindest bis zu der folgenden Handlung: Am Ende ihres letzten Bandes brechen Gideon und Gwendolyn wider besseres Wissen diese Regeln und impfen James Pimplebottom gegen die Pocken, wodurch er nicht, wie ursprünglich geschehen, daran erkrankt und stirbt (SG 441f.). Obwohl jemanden vor dem Tod zu retten ein enormer Eingriff in das Zeitkontinuum ist, bleibt es ohne (größere) Konsequenzen; nur James fristet nicht mehr ein Dasein als Geist in Gwens Schule, seinem früheren Zuhause (SG 474). Genau dadurch entsteht jedoch ein Paradox, da James durch die Verhinderung seines Todes nie in ihrer Schule als Geist existieren hätte dürfen, was aber der Fall war, sonst hätte sie ihn nicht kennengelernt und wäre schließlich nicht mit Gideon zu seiner Rettungsmission aufgebrochen. Ihre Erinnerungen werden auch nicht dahingehend korrigiert, dass sie nicht mehr um seine frühere Existenz als Geist weiß.

Das Zeitkontinuum kann aber auch aus den Fugen geraten, wenn Gegenstände aus dem Hier und Jetzt, die es damals noch nicht gegeben hat, in die Vergangenheit mitgebracht werden, denn einerseits könnten sie die Existenz von Zeitreisenden aus der Zukunft beweisen, andererseits könnten sie die Geschichte verändern, wie zum Beispiel, wenn eine moderne Waffe oder ein Handy in einem vergangenen Jahrhundert verwendet werden würde. Aus diesem Grund wird es Gwendolyn grundsätzlich untersagt, solch moderne Objekte auf Zeitreise-Missionen mitzunehmen (RR 315f.). Ebenso wird sie darauf hingewiesen, dass sie Gegenstände, die sie im Zuge von Elapsierstunden in

die Vergangenheit mitnimmt, nicht dort zurücklassen dürfe. Dass Dinge transportiert werden können, beweist Gwendolyn schon bei ihrem vierten unkontrollierten Sprung, als sie einen Schlüssel mitgehen lässt (RR 158), oder bei ihrem ersten Besuch beim Grafen Saint Germain, als sie ihr Handy einsteckt und im 18. Jahrhundert ein Foto damit schießt (RR 249). Während „[t]ote Gegenstände aller Art und Materialien“ demnach „problemlos in der Zeit transportiert werden können“, trifft das nicht auf Pflanzen und Lebewesen aller Arten zu, deren Zellstrukturen zerstört oder sich auflösen würden (SG 285). Auf diese Weise bleibt das Reisen in der Zeit den Gen-Trägerinnen/Gen-Trägern vorbehalten.

Abgesehen von den Mitarbeiterinnen/Mitarbeitern des OZIs, die zu Forschungszwecken das Zeitreisen ausprobiert haben, beschränken sich die Zeitwanderungen in *Everlasting* hauptsächlich auf Finn und Rouge; nur zwei andere Zeitsprünge, die nicht im Rahmen der Studien und nicht von den beiden durchgeführt wurden, werden in der Diegese direkt angeführt. Insbesondere Finn wurde aus bestimmten Gründen ausgesucht, die er nach der Aufdeckung des tatsächlichen Hintergrunds des vermeintlichen Spiels wissen möchte. Zunächst wird dies mit seinen Qualifikationen, besonders seinen Sprachkenntnissen, danach mit seiner, in dieser Zeit raren Fähigkeit, tiefe Gefühle empfinden zu können, begründet (EL 176f., 376 und 379). Rouge erklärt ihm schlussendlich die ganze Wahrheit, dass die Projektleiter ihn in die Vergangenheit geschickt haben, weil sie die Tagebücher von Eliana kannten, die von ihrer Liebe zu Finn Nordstrom berichtet hat (EL 391), und es somit gewissermaßen – zumindest für Eliana – schon passiert ist. Ermöglicht haben sie es aber vor allem deshalb, da er aufgrund seiner Prädisposition zur Emotionalität diese verliebten Schwingungen an andere in seiner Zeit weitergeben soll, um die Fruchtbarkeit und Reproduktion zu erhöhen und damit zum Erhalt der Menschheit in der Zukunft beizutragen (EL 376–379 und 390f.). Die Zeitreisen haben daher nicht nur einen persönlichen Zweck für die Zeitreisenden, sondern sollen einem höheren Ziel dienen.

Ausgelöst werden Finns Reisen demnach durch Elianas Tagebucheinträge – also dadurch, dass sie von ihrem ersten Treffen über die Beerdigung ihrer Schwester bis hin zu den gemeinsamen Tagen an der deutschen Ostseeküste schreibt –, auch wenn sie aufgrund der Einbettung in ein Forschungsprojekt finanziert wurden. Dies beweist, dass die

Diegese von Holly-Jane Rahlens als determinierte Welt konstruiert wurde, da die Reisen in die Vergangenheit schon Teil davon sind, bevor sie überhaupt unternommen wurden. Die Autorin schafft es, keine Paradoxien in ihrem Zeit-Raum-Kontinuum anhand der zuvor oder danach beschriebenen Treffen zu erzeugen. Durch diese Festlegung kann auch der Lauf der Ereignisse nicht beeinflusst werden. Professor Grossmann äußert sich dazu folgendermaßen:

« [...] Heute wissen wir, dass es physikalische Gesetze gibt, die unsere Vergangenheit schützen. Wir können sie nicht verändern. Ganz gleich, was wir tun, irgendetwas hält uns immer davon ab, schon Geschehenes abzuändern. Es mag vorübergehend so aussehen, als wäre etwas verändert worden, aber unsere gute alte Erde bringt alles wieder auf die richtige Bahn. Selbst wenn wir mit der Absicht in unsere Vergangenheit reisen, dies oder jenes zu verändern, lassen die Gesetze der modernen Physik das einfach nicht zu.» (EL 183)

Dabei spricht er stets von der Vergangenheit, in die gereist werden kann; dies legt den Schluss nahe, dass eine Reise in die Zukunft aus Sicht der Wissenschaft nicht möglich ist. Gestartet wird demnach jedes Mal aus ihrer Gegenwart, von der Perspektive der Leserinnen/Leser aus der Zukunft, in die Vergangenheit. Die Sprünge können dabei nicht nach Belieben getätigt werden, sondern die Reisenden sind auf Zeitfenster, welche die verschiedenen Zeiten miteinander verbinden, angewiesen, die in der Regel nur alle paar Jahre auftreten (EL 295, 306 und 309). Diese geben dadurch auch vor, wie oft Finn in die Vergangenheit reisen kann – insgesamt nur sechs Male. Die Dauer differiert dabei wesentlich – von einer halben Stunde beim ersten Sprung über einige Stunden bis hin zu einer Woche und schließlich Finns weiteres Leben. In seiner Gegenwart vergeht dabei unterschiedlich viel Zeit, beispielsweise verpasst er durch seine einwöchige Reise nur zwei Stunden in seiner Realität. Jedoch ist festgelegt, dass eine Rückkehr vor der Abreise nicht stattfinden kann, wodurch auch die Existenz von zwei oder mehreren Ichs ausgeschlossen werden kann (EL 355).

Prinzipiell besteht jede Reise aus einem Hin- und Rücksprung, nur die letzte Zeitreise unternimmt Finn mit dem Ziel, in der Vergangenheit zu bleiben, trotz des Umstands, dass er als Zeitreisender ohne Tabletten an starkem „Zeitlag“ leiden könnte, und der Unwissenheit, ob er die kommenden Jahre, in dem ein Virus in Europa viele Menschenleben fordern wird, überleben wird (EL 394f., 409 und 418f.). In der Vergangenheit ist er ebenso in seiner Reisefreiheit eingeschränkt, denn als Zeitreisender muss er sich in einem Umkreis von 350 Kilometern ausgehend von der Ankunftsstelle aufhalten – je

weiter er sich davon entfernt, desto schlimmer werden die Kopfschmerzen, Müdigkeit bzw. der Schwindel (EL 240, 309 und 394). Hier werden also wieder Symptome angeführt, die generell mit einer Zeitreise zusammenhängen.

Was es weiters in der vergangenen Zeit oder im „Spiel“, wie es Finn vorgemacht wird, zu beachten gilt, wird ihm vor der ersten Zeitreise verdeutlicht – seine Reisepartnerin Rouge ist darüber schon informiert. Er wird dazu angehalten, nur in der festgelegten „Spielarena“ während der vorgegebenen Zeit zu verweilen (EL 106 und 109). Außerdem warnt ihn Professor Grossmann: „« [...] Die virtuelle Realität dieses Spiels wird in so großem Maße zu Ihrer wahren physischen Realität, dass potenziell gefährliche Situationen im Spiel Rückwirkungen auf Ihre reale Welt haben könnten»“ (EL 108). Diese Anweisungen ergeben erst im Nachhinein mit dem Wissen, worum es sich wirklich bei diesem „Spiel“ handelt, Sinn. Die „Spielarena“, sprich die umliegende Umgebung, sollen sie nicht verlassen, da sie neben den physischen Auswirkungen nach einer bestimmten Zeit wieder zurück zu ihrem Ausgangspunkt müssen, da nur von dort aus die gesicherte Heimreise in Gang gesetzt werden kann. Wie lange sie im „Spiel“ bzw. in der Vergangenheit bleiben, wird im Vorhinein von den Projektleitern, die diese unter anderem mit dem im Tagebuch Gelesenen koordinieren, fixiert. Aber besonders Grossmanns Warnung hinsichtlich der Konsequenzen in ihrer „realen“ Welt wird durch das Wissen um die in Wahrheit realisierten Zeitreisen verständlich, da natürlich alles Erlebte tatsächlich geschehen ist und somit auch in der eigenen Zeit eine Rolle spielt.

Naturgemäß haben auch ihre Anwesenheit und ihre Handlungen in der vergangenen Zeit Einfluss, insbesondere auf Elianas Leben, aber auch zum Beispiel auf den obdachlosen Mann, dem Finn Geld überlässt und der daraufhin mehr aus seinem Leben macht (EL 124, 251f. und 256f.). Das Geld bzw. bei einer späteren Zeitreise die Rucksäcke mit den wichtigsten Utensilien wie Ausweise und Zeitlag-Tabletten zeigen, dass Gegenstände mitgenommen werden können. Dabei wird weitgehend darauf geachtet, dass sie in der vergangenen Zeit nicht für Aufmerksamkeit sorgen oder Probleme generieren (EL 103, 124 und 248). Auch ihre Kleidung, die extra in Hinblick auf die damalige Mode gewählt wird, damit sie nicht zu sehr auffallen, veranschaulicht dies (EL 101–103, 142, 200 und 248).

Wie ihre Kleiderwahl im Vorhinein getroffen wird, so werden Rouge und Finn auch vorsichtshalber dazu angehalten, in der Zentrifuge zu trainieren, um sich an einen hohen

Einsatz von G-Kräften zu gewöhnen, denen sie auch während der Zeitreisen ausgesetzt sind – erneut ein Hinweis auf die (Pseudo-)Wissenschaftlichkeit, die bei den Zeitreisen vermitteln werden soll. Bei atmosphärischen Störungen, die das gezielte Reisen erschweren oder sogar verhindern, ist es ebenfalls von Vorteil, das Bewegen während erhöhter G-Kräfte geübt zu haben, die ansonsten zu einer Umleitung in eine Parallelwelt führen könnten (EL 236f. und 280). Eine Landung in einer Parallelwelt gilt es zu vermeiden, wie Finn am eigenen Leib erfährt; dabei setzen ihm unter anderem die körperlichen Symptome der Reise zu (EL 285f.). Wie auch bei den Zeitreisen im Allgemeinen ist er grundsätzlich im Bilde, dass es Parallelwelten gibt, jedoch geht er davor in beiden Fällen nicht davon aus, dass er damit persönlich konfrontiert wird – Erklärungen dazu werden entweder nur kurz angedeutet oder erst im Nachhinein angeboten.

In *Harry Potter und der Gefangene von Askaban* gibt es keine Erklärungen vor der Reise im Para- oder auch Haupttext, der Protagonist wird unwissend mit einer Zeitreise konfrontiert und erst währenddessen über ein paar grundlegende Regeln, die es dabei zu beachten gilt, von Hermine aufgeklärt.

Zunächst einmal verursacht der Zeit- und dadurch auch Ortswechsel ein (beinahe) Aufeinandertreffen des gegenwärtigen Ichs mit dem vergangenen, was verdeutlicht, dass beide gleichzeitig in der Zeit existieren können. Dieses Zusammentreffen darf aber nicht zustande kommen, wie es Hermine bei der Übergabe des Zeitumkehrers eingetrichtert wurde. Dabei darf nicht nur das jüngere Ich das ältere nicht sehen, sondern es darf auch niemand, wie es ihnen der Schuldirektor vor der Reise nochmal eingeschärft hat, bemerken, dass es sie zweimal zu geben scheint (HP 406). Dieses Gesetz besteht, insbesondere in Hinblick auf den erst genannten Sachverhalt, nicht ohne Grund, da es beispielsweise im Falle eines Kampfes zu einer unabsichtlichen Tötung des jüngeren Ichs führen könnte, das ein Paradoxon zur Folge hätte (HP 411f.).

Prinzipiell ist laut den Zaubereigesetzen die Veränderung der Vergangenheit verboten – eine Ausnahme vom Zaubereiministerium ist nur zur Ermöglichung von Hermines vollen Stundenplan gemacht worden, weswegen sie niemanden etwas davon verraten darf. Diesen Gesetzen zufolge würde die Reise, die Hermine und Harry unternehmen, nicht genehmigt werden (HP 411). Vermutlich ist die Existenz eines Zeitumkehrers wegen der strengen Gesetzgebung nur wenigen bekannt – Professor Snape wie

auch die Heilerin Madam Pomfrey und der Zaubereiminister Cornelius Fudge beispielsweise scheinen nicht über die Möglichkeit, in der Zeit zu reisen und somit an zwei Orten gleichzeitig zu sein, informiert zu sein (HP 432f.).

Grundsätzlich könnte jeder, der damit vertraut ist und über einen Zeitumkehrer verfügt, in der Zeit reisen; ob dazu das magische Potential der Zeitmaschine ausreicht oder das magische „Gen“ von Zauberer und Hexen notwendig ist, ist nicht bekannt, aber allein die Seltenheit der Zeitumkehrer sorgt für eine gewisse Exklusivität.

Das Reisen selbst ist unter anderem durch die Modalität begrenzt, denn der Reisende bleibt aufgrund des Ausfalls eines „Rücksprungs“ in die Jetztzeit solange in der Vergangenheit, bis die Gegenwart wieder erreicht ist. Diese Stunden werden daher gewissermaßen nochmal erlebt, wodurch die Zeit, bis die Zeitreisenden wieder im Hier und Jetzt sind, stehen bleibt. Bedingt durch die Verwendungsweise sind Zeitumkehrer nicht für Reisen weit zurück in die Vergangenheit ausgelegt, sondern eher nur im Bereich von ein paar Stunden vorgesehen; das Kennenlernen von vergangenen Zeiten oder historischen Personen spielt hierbei daher keine Rolle. Das Mitführen von Gegenständen ist auch kein Thema, da diese aufgrund des geringen Zeitunterschieds für keine Irritationen sorgen – vor allem, weil Rowlings Zauberwelt durch Analogität gekennzeichnet ist – und auch das Zeitkontinuum nicht durcheinanderbringen.

Im Allgemeinen hat Joanne Rowling ihre Welt so gestaltet, dass Veränderungen durch die Zeitreisen herbeigeführt werden können. Wenn dies nicht möglich wäre, würden Harry und Hermine die Reise erst gar nicht antreten. Die zwei reisen mit der Absicht, die Leben von Sirius Black und dem Hippogreif Seidenschnabel zu retten, in die Vergangenheit, was ihnen auch gelingt. Seidenschnabel zum Beispiel wird nicht hingerichtet, wie es zunächst geschieht, sondern wird von ihnen befreit und kann dadurch mit Sirius fliehen (HP 344, 413f. und 428), wodurch der ursprüngliche Zeitablauf durch eine Alternativversion ersetzt wird. Allerdings ist das Geschehen bei Harrys Kampf gegen die Dementoren schon Teil der Handlung. Im Kampf selbst glaubt er, der „Patronus“, der Schutzzauber, um die Dementoren zu vertreiben, sei auf seinen Vater zurückzuführen, aber als er dann im Zuge der Zeitreise nochmal daran teilnimmt, wird ihm klar, dass der „Patronus“-Zauber von ihm selbst stammt, und übt somit den Zauber aus, den er damals gesehen hat (HP 398 und 424). Auf diese Weise kreiert die Autorin eine Diskontinuität in der Gestaltung ihrer Diegese: Wenn nichts festgelegt ist, gäbe es beispielsweise vor

der Zeitreise keinen „Patronus“-Zauber, der Harry vor den Dementoren schützen würde, und wenn ihre Welt komplett auf dem Determinismus beruhen würde, wären Veränderungen im Nachhinein nicht möglich.

Audrey Niffenegger hingegen bleibt dem determinierten Weltbild, das in *Die Frau des Zeitreisenden* vorherrscht, in der Gestaltung ihrer Handlung treu. Wenn Henry aus der gegenwärtigen Zeit zurück- oder vorwärtsreist, dann ist das folglich schon Teil der (zukünftigen) Vergangenheit, weswegen Henry die Ereignisse in der Vergangenheit auch nicht ändern kann, obwohl er es versucht – einmal zum Beispiel versucht er den Tod eines Mädchens abzuwenden, aber die Warnungen, an deren Mutter gerichtet, verlassen seinen Mund nicht und das Geschehen nimmt seinen Lauf (FZ 102).¹⁷⁹

Dies ist auch Gegenstand einer Unterhaltung von der 13-jährigen Clare und Henry, der mit letzterem hadert, vor allem damit, dass er den Autounfall mit seiner Mutter und dadurch ihren Tod nicht verhindern kann. Auf Clares Einwand, er könne schon etwas ändern, weist er darauf hin, dass er „nur Dinge tun [kann], die ermöglichen, was schon geschehen ist“ (FZ 132). Diese Aussage legt nahe, dass Henry sich bewusst ist, in einer vermeintlich determinierten Welt zu leben, dennoch bespricht er mit Clare die Möglichkeiten, wie die Welt aufgebaut sein könnte:

«Wir haben die Wahl zwischen drei Möglichkeiten: Einem festen Universum, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig und parallel nebeneinander existieren und in dem alles schon passiert ist; dem Chaos, in dem alles möglich ist und nichts vorsehbar ist, weil wir nicht alle Variablen kennen; und einem christlichen Universum, in dem Gott alles erschaffen und jedes seinen Sinn hat, uns aber wenigstens der freie Wille bleibt. [...]» (FZ 134)

Der 15-jährige Henry thematisiert dies ebenfalls mit dem 29-jährigen, der die Theorie entwickelt hat, dass es nur in der Gegenwart einen freien Willen gibt, denn „[i]n der Vergangenheit können wir nur tun, was wir schon getan haben, können wir nur dort sein, wenn wir schon dort waren“ (FZ 103). Für die Zukunft gilt das gleiche wie für die Vergangenheit: Die Handlungen, die man dort setzt, werden zu vergangenem nach der Rückkehr ins Hier und Jetzt und daher unvermeidlich (FZ 103). Dadurch, dass er die Handlungen als festgelegt betrachtet, glaubt er auch nicht an die Idee der gespaltenen Universen, die sich im Falle einer Änderung durch Zeitreisende ergeben könnten (FZ 86).

¹⁷⁹ In der beschriebenen Szene vergleicht sich Henry mit einem Geist aufgrund seiner nicht zu der Mutter durchdringenden Botschaft.

Auch wenn sie sich nicht mit Bestimmtheit sicher sein können, was in ihrer Welt zu-
trifft, so kann man als Leserin/Leser aufgrund der Handlung vom Determinismus aus-
gehen.

Dabei zeigt sich auch, wie verwoben die drei Zeitebenen sind – die Ausflüge, die
Henry aus der Jetztzeit heraus unternimmt, sind schon Teil der Vergangenheit. Dies wird
unter anderem beim Verlauf von Clares Leben, das mit Henrys durch und durch ver-
strickt ist, markant. Clare bekommt als 6-jähriges Mädchen zum ersten Mal vom er-
wachsenen Henry Besuch, der im Laufe der Jahre bis zu ihrem 18. Geburtstag wiederholt
aus verschiedenen Zeiten zu ihr kommt und sie auf diese Weise aufwachsen sieht. Aus
diesem Grund kennt und liebt sie ihn bereits, als sie sich das erste Mal beide in ihrer
gegenwärtigen Zeit begegnen, während er sie noch nie gesehen hat und ihre gemein-
samen Treffen für ihn noch in der Zukunft liegen (FZ 20–29). Um die Begegnungen auf
der Wiese möglich zu machen, hat ihr eine ältere Version von Henry eine Liste mit den
Daten der Besuche diktiert, die er wiederum bei ihrem ersten Date als Erwachsene von
ihr bekommt – Clare vergleicht diese Verschlungenheit von Begebenheiten als Möbius-
band, wo es weder Anfang noch Ende gibt bzw. eins ins andere übergeht (FZ 27).

Wie schon in einem vorigen Kapitel ersichtlich wurde, betrifft dies auch Henrys Le-
ben, denn er besucht sich auch öfters selbst – in diesen Situationen existiert er dann
zweimal. Dabei offenbart sich, dass er sich nicht nur selbst sehen kann, sondern auch
entscheidenden Einfluss auf das Geschehen hat. Henry selbst ist es, der sein jüngeres
Ich in die Zeitreise-Thematik einführt (FZ 55–68) und ihm dabei zur Seite steht – bei-
spielsweise bringt er sich selbst bei, wie er unbemerkt etwas stehlen kann, um in der
fremden Zeit zu überleben (FZ 89–97). Auch beim Autounfall, bei welchem seine Mutter
starb, ist er vielfach involviert: einerseits als kleiner Junge, der währenddessen aus Angst
und Schock in der Zeit reist, andererseits als zeitreisender, älterer Henry, der aufgrund
der vielen Male, die er zurück zu dieser Situation gesprungen ist, den Unfall beobachten
kann, seinen Vater am Flughafen ausrufen lässt, im Wartezimmer wartet, sich um sein
kleines Ich kümmert etc. (FZ 190f.).

Verwicklungen der Zeiten entstehen auch dadurch, dass Henry in die Zukunft reisen
kann; diese erzählten Passagen stehen meist in Verbindung mit ihrer gemeinsamen
Tochter Alba. Schon deren Zeugung entspringt einer dieser Reisen – Clare, die wegen
ihrer Versuche, ein Kind zu bekommen, eine schwere Phase in ihrer Ehe mit Henry

durchlebt, schläft mit dem jüngeren Henry und wird schwanger (FZ 586–588). Ebenso erfolgt die (endgültige) Namensgebung ihrer Tochter in Folge einer Zeitreise Henrys, der in die Zukunft, in eine Zeit nach seinem Tod, reist und seine 10-jährige Tochter kennenlernt, bevor sie in seiner Gegenwart überhaupt geboren ist (FZ 598–608).¹⁸⁰

Henry kann also sowohl in die Vergangenheit als auch die Zukunft reisen. Dabei hat er keine Kontrolle darüber, wann oder wohin er springt oder wie lang er bleibt. Während einer Reise springt er nicht noch weiter zurück, also vollzieht er keine Reise innerhalb einer Zeitreise. Soweit er das überblickt, kann er in etwa 50 Jahre in beide Richtungen springen, wobei er seltener und in der Regel nur für eine kurze Dauer in die Zukunft reist. In die Vergangenheit hingegen verschlägt es ihn oft, meist zu interessanten oder wichtigen Ereignissen zurück, wie zu Clares Kindheit, manchmal aber auch zu unbekannten Orten oder Zeiten, zu denen er keine Verbindung herstellen kann (FZ 271f.). Seine Ausflüge dauern unterschiedlich lang, können von Sekunden bis Wochen variieren – diese Zeit verstreicht im selben Umfang in der Jetztzeit. Ebenso ist der Ort seiner Landung ungewiss. Noch beunruhigender/unangenehmer wird dies für Henry, da er es nicht schafft, etwas mitzunehmen, weswegen er sich jedes Mal nackt, ohne Geld oder Ausweis, in einer fremden Zeit, an einem fremden Ort wiederfindet (FZ 15). Das trifft auch auf den Transport von Personen zu – er kann stets nur allein reisen.

Abgesehen davon, dass ihn seine Fähigkeit von anderen absondert, fühlt er sich auch oft einsam, vor allem auf seinen Reisen, wenn er allein auf sich gestellt ist – eine Einsamkeit, die ihn auch ereilt, als sein älteres Ich ihm erklärt, dass es seines Wissens nach keine anderen Zeitreisenden gäbe; erst mit seiner Tochter kennt er eine weitere (FZ 99 und 604f.). Dieses Gen, das nur sie besitzen, macht sie somit zu etwas Außergewöhnlichen. Dies spiegelt sich auch im Titel *Die Frau des Zeitreisenden* wider – Clare ist die Frau des lange Zeit einzigen und dadurch besonderen Zeitreisenden.

Wie im vorigen Kapitel illustriert wurde, ist die Fähigkeit zum Zeitreisen auch in *Die Seelen der Nacht* eine Besonderheit, die bloß wenige besitzen. Hexen/Zauberer ohne dieses Gen sind nicht dazu befähigt und können es auch nicht lernen. Aber auch Gen-

¹⁸⁰ Rüdiger Vaas reflektiert daher die Gestaltung dieser Diegese als „Illustration des Selbstkonsistenzprinzips mit einer bemerkenswerten Asymmetrie: Bootstrap-Paradoxien einschließlich Selbstbegegnungen sind hier möglich und geschehen andauernd, aber Konsistenz-Paradoxien sind unmöglich: Eine Wirkung kann hier also ihre eigene Ursache sein, nicht aber ihre eigene Ursache verhindern“ (Vaas 2016, S. 87).

Trägerinnen/Gen-Träger müssen entweder die Zaubersprüche beherrschen bzw. Vorichtsmaßnahmen einhalten, zum Beispiel im Falle einer Vergangenheitsreise die Mitnahme dreier Objekte dieser Zeit und des Ortes, oder als Weberinnen/Weber ihre eigenen Sprüche zum Reisen knüpfen (SN 630; NB 760f.). Um zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu wechseln, ist die Zeit um Halloween besonders geeignet, da sich die Lebenden und Toten zu dieser Jahreszeit annähern und somit das Zeitreisen leichter fällt (SN 731).

Grundsätzlich ist es möglich, in beide Richtungen zu reisen. Jedoch sind die Sprünge, die Diana in die Zukunft unternimmt, entweder so minimal – nur ein paar Sekunden nach vorne – oder aus der Vergangenheit herausgestartet, sodass die zukunftsweisende Reise in der Jetztzeit endet; Rücksprünge erfolgen deswegen nur nach Reisen in die Vergangenheit. Nachdem die beiden aus dem 16. Jahrhundert wieder ins 21. Jahrhundert zurückgereist sind, finden sie sich nicht im Hier und Jetzt, das sie verlassen haben, wieder, sondern einige Monate später (NB 771–775). Es hängt demnach von Diana ab, in welcher Gegenwart sie landet – ob kaum Zeit vergeht, während sie auf Zeitreise ist, wie zum Beispiel, als sie mit Matthew nach Sept-Tours in die Vergangenheit für ein paar Stunden springt, aber die zwei in der gegenwärtigen Zeit nur wenige Minuten fehlen (SN 767–769), oder gleich viel, wie bei ihrer Wanderung ins 16. Jahrhundert. Die Sprünge in die Vergangenheit werden dadurch begrenzt, dass für deren Durchführung drei Dinge aus der Wunschzeit benötigt werden. Diana beweist auch mehrfach, dass Reisen in die eigene Lebenszeit problemlos absolviert werden können, beispielsweise zurück zur ersten gemeinsamen Nacht von Matthew und ihr in ihrem Zuhause in Madison (SN 747f.).

Da Diana durch ihre Gene und ihre Magie zum Zeitwandern befähigt ist, kann sie selbst wählen, ob, wann, wie lange und oft sie in der Zeit reist. Als Erwachsene unternimmt sie nur ein paar Zeitwanderungen, zwei unbewusst, ein weite ins 16. Jahrhundert und ein paar mit verschiedenen Zeit- bzw. Ort-Distanzen, um für die zuletzt genannte zu üben. Die Länge der Reisen unterscheidet sich von einer zur nächsten, wie zum Beispiel für die Dauer eines Abendessens oder wie im zweiten Band für mehrere Monate. Mit einer Zeitreise geht wie so oft ein Ortswechsel einher. Hierbei ist es an der Zeitreisenden zu entscheiden, wohin in welche Zeit gereist wird und infolgedessen ob an den Ort, wo sie sich zu diesem Zeitpunkt befanden, zurückgewandert wird. Bei den Reisen zurück

zum gemeinsamen Abendessen mit Matthews Mutter in Sept-Tours oder zu ihrer ersten Nacht in Madison ist das der Fall, bei der ins 16. Jahrhundert nach Woodstock nicht, da Matthew sich zu diesem Zeitpunkt noch in Chester aufgehalten hat und sie noch nicht geboren war (SN 747f. und 767–769; NB 10f.).

Für eine Reise in die Vergangenheit sollten, abgesehen von der Kleidung, die der aus der angestrebten Zeit zumindest im Aussehen angepasst sein sollte, die drei dafür notwendigen Gegenstände aus dieser Zeit stammen und andere, deren Herkunft in der Gegenwart oder einer anderen vergangenen Zeit liegt, nicht mitgebracht werden, um weder Schwierigkeiten im Reisevorgang zu produzieren noch in der Vergangenheit Irritationen zu erzeugen, auch wenn es grundsätzlich möglich wäre (SN 787 und 789).

Begleitpersonen können auf so eine Reise nicht nur mitgenommen werden, wie Stephen durch den Transport von Dianas Mutter Rebecca beweist, sondern können der/dem Zeitreisenden sogar die Reise vereinfachen, wenn sie eine Verbindung zum Reiseort aufweisen. Dies ist bei allen Reisen, auf die Diana Matthew mitnimmt, gegeben (SN 630, 742, 746–748, 767–769 und 793).

Bei einer Reise in die Vergangenheit nehmen die Akteurinnen/Akteure die Plätze des vergangenen Ichs, sofern es damals gelebt hat, ein. Dies geschieht beispielsweise, als Diana und Matthew zum Abendessen in Sept-Tours zurückreisen oder als die beiden ins 16. Jahrhundert springen und der Matthew dieser Zeit durch jenen aus dem 21. Jahrhundert ersetzt wird (SN 767f.; NB 10f. und 90f.). Wohin der Körper des ursprünglichen Ichs dieser Zeit verschwindet, ist unklar; zwei Ichs können aber nicht gleichzeitig zu einem Zeitpunkt existieren, sobald das zukünftige Ich in der Vergangenheit erscheint, verschwindet das vergangene Ich. Laut Sarah bedient Stephen Proctor dafür den Vergleich mit einem Umstieg am Bahnhof: „Du steigst aus einem Zug aus und wartest am Bahnhof, bis in einem anderen Zug ein Platz frei wird. Wenn du zeitwanderst, verabschiedest du dich aus dem Hier und Jetzt und verharrst außerhalb der Zeit, bis du an einem anderen Zeitpunkt einen Platz für dich findest“ (SN 631). Dieses vergangene Ich kann sich infolge der Reise nach der Rückkehr des Zukunfts-Ichs nicht daran erinnern, was es die letzte Zeit gemacht hat (SN 722).

Diese Beispiele zeigen auch, dass allein durch die Anwesenheit der Zeitreisenden etwas verändert wird, denn diese verhalten sich nicht exakt wie beim ersten Erleben und sind zudem nicht mehr dieselben. In geringem Ausmaß offenbart sich dies zum Bei-

spiel, als sie zurück zum Abendessen mit Ysabeau reisen – ihr Gespräch läuft nicht haar-
gleich ab und auch Matthews Liebesbekundungen bei den Tänzen mit seiner Mutter und
Frau sind neu (SN 768).

Eine umfangreichere Veränderung tritt mit ihrer Reise ins 16. Jahrhundert ein – an-
gefangen bei Matthew, der, wie er selbst betont, „damals ein anderes Wesen [war]“ (SN
719). Die größte Änderung wird zweifellos durch Dianas Anwesenheit ausgelöst – der
Matthew von damals hatte keine Frau und schon gar keine Hexe, die er allesamt verab-
scheute. Ihre Präsenz führt unweigerlich zu Gesprächen und Handlungen, die ursprüng-
lich nicht getätigt wurden, darunter der Besuch am Hof von Matthews Vater mit der
Kennzeichnung Dianas als Tochter und der Vermählung der beiden. Auch wenn sie ver-
suchen, den grundlegenden Verlauf der Geschichte nicht zu ändern, geschieht dies auto-
matisch und zum Teil auch vorsätzlich, wie zum Beispiel, als Diana dafür sorgt, dass für
die Nachwelt festgehalten wird, dass Thomas Harriot das Fernrohr erfunden hat (NB
756f.). Stephen Proctor, selbst Zeitwandler und Anthropologe, kritisiert die beiden
dafür, dass sie so lange geblieben sind und dadurch die Zeit verzerrt bzw. unwieder-
bringlich verändert haben – er ist der Meinung, man müsse die Vergangenheit so belas-
sen, wie sie sich zugetragen habe (NB 720).

Diese Änderungen äußern sich in den von den beiden erzeugten Zeitverschiebungen,
die auch den Daheim-Gebliebenen Ysabeau und Sarah auffallen, die in weiterer Folge
versuchen, danach Ausschau zu halten und diese vor der Kongregation, die nicht von der
Zeitreise erfahren darf, zu verschleiern. Denn durch ihre lange Zeit in der Vergangenheit
mitsamt den Wandlungen, die sie angestoßen haben, haben sie auch die Gegenwart
verändert. Beispielsweise das Auftauchen der Miniaturen der beiden Zeitreisenden oder
des ersten Teleskops mit den eingravierten Namen des Erfinders und Herstellers deutet
auf Veränderungen hin (NB 283–286, 383f., 397 und 762–765). Wie Dianas Tante Emily
darlegt, „muss sich [die Zeit] anpassen“ (NB 286). Zusätzlich hat dies auch Auswirkungen
auf die Zukunft, da Matthews Sohn Marcus beim Aufspüren der Zeitverschiebungen in
Form von Gegenständen, die in der Form vor der Zeitreise der beiden noch nicht exis-
tierten, auf Phoebe trifft, in die er sich verliebt (NB 392-401).

Anpassungen finden sich nicht nur in der Zeit, sondern auch bei den Figuren. Dies
wird zwar von Deborah Harkness nicht ausdrücklich in ihren Romanen als Konsequenz
genannt, aber sie hat ihre Figurendarstellungen und deren Handlungen im Zuge der ver-

änderten Vergangenheit adaptiert. Ysabeau beispielsweise berichtet Sarah und Emily, dass Philippe ständig nach Anomalien gesucht, Stipendien für Griechisch- und Philosophiestudien vergeben und Bildungsinstitute für Frauen unterstützt hätte (NB 286) – etwas, das er voraussichtlich erst nach dem Kennenlernen von Diana begonnen hat. Dazu zählen ebenso Philippes Hochzeitsgeschenke an Diana, die er für sie die nachfolgenden Jahrhunderte aufbewahren ließ, sein an sie gerichteter Brief, in dem er sie erneut als seine Tochter ausweist, und das von ihm abgenommene Versprechen seiner anderen Tochter Verin, dies in der jetzigen Zeit nach dem Auftauchen von Anomalien zu bestätigen (BN¹⁸¹ 66 und 72; NB 520–522). Da Philippe Diana ursprünglich nicht im 16. Jahrhundert begegnen konnte, weil sie da noch nicht geboren war, hat die Zeit unter anderem die Erinnerungen und Handlungen von Ysabeau, Philippe, dessen Enkel Gallowglass und Verin dahingehend angepasst, dass die Veränderungen, die Diana und Matthew herbeigeführt haben, als das tatsächlich Erlebte wahrgenommen werden.

Diese Leseweise ist zumindest im Rahmen der Handlung der Bücher angelegt. Allerdings wird diese Logik an manchen Stellen konterkariert und eine vermeintlich deterministische Weltgestaltung angeregt, die somit Paradoxien hervorruft. Nach der zuvor besprochenen Logik, dass sich die Figuren durch die initiierten Veränderungen im 16. Jahrhundert anpassen, hätte Gallowglass erst nach dem Zusammentreffen mit ihr in der damaligen Zeit begonnen, ihre Entwicklung im 20./21. Jahrhundert im Auge zu behalten und sie zu beschützen, aber Diana glaubt nach dieser Enthüllung schon als Kind und somit klarerweise vor der Zeitreise seinen beschützenden Blick gespürt zu haben (NB 522f.; BN 64f.). Hier können demnach verschiedene Erklärungsmuster angewandt werden: Entweder Diana projiziert das Gefühl, beobachtet zu werden, während ihrer Kindheit auf ihn und erinnert sich somit fälschlicherweise an etwas, das aber nur in dieser veränderten Jetztzeit Fakt ist, sie hat sich – wie Gallowglass und alle anderen – ebenso an die „neue“ Gegenwart angepasst und hat Erinnerungen, die sie vor der Reise nicht hatte, oder die Autorin hat bei der Konzeption der Handlung nicht auf diese Widersprüchlichkeit geachtet.

¹⁸¹ Vgl. Harkness, Deborah: *Das Buch der Nacht*. Übers. v. Christoph Göhler. München 2015; im Folgenden zitiert mit BN.

Paradox ist es zum Beispiel auch, wenn Diana vor ihrer Zeitreise Ysabeaus Ohrring in Bridget Bishops Puppe findet, diesen mit ins Jahr 1590 nimmt und ihn dort Bridget zur Aufbewahrung gibt, damit sie ihn 2009 erhalten und in der Zeit reisen kann (SN 733f.; NB 755). Ebenso einen deterministischen Zug trägt der besagte Brief Philippes an Diana, in der er ihr unter anderem dafür dankt, dass sie seine Hand in den schweren Zeiten seines Leides gehalten hat – eine Handlung, die in der Vergangenheit schon geschehen ist, aber voraussichtlich für Diana noch in der Zukunft liegt, da sie sich nicht daran erinnern kann (BN 71–73).

Abgesehen von einem spielerischen bzw. intellektuell geprägten Umgang mit der Zeit gibt es noch weitere inner- und extradiegetische Gründe für die Einführung von Zeitreisen, wie anschließend veranschaulicht wird.

4.4 Funktionen

Wie besonders im Kapitel 3.3 bzw. 4.3 demonstriert werden konnte, handelt es sich bei den Zeitreisen um einen komplexen Sachverhalt, der bei allen Beteiligten – Autorin/Autor, Leserschaft und Figuren – ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit und Reflexion erfordert. Die Gründe, warum Zeitreisen trotz ihrer Komplexität ein beliebter Erzählgegenstand sind und wofür sie eingesetzt werden, sind vielfältig. Dabei gilt es zwischen den Funktionen außerhalb und innerhalb der Diegese zu unterscheiden, auch wenn diese zum Teil übereinstimmen.

Zunächst bieten Zeitreisen – wie viele andere (Science Fiction-/Fantastik-) Romane – Unterhaltung und Spannung, die durch die Abenteuer, die eine Zeitreise schon an sich mitbringt, zusätzlich generiert werden. Dazu gehört ebenso der Eskapismus, der es den Leserinnen/Lesern in diesem Fall sogar ermöglicht, mit einer Figur in verschiedene Zeiten zu reisen, und die Identifikation mit den Hauptfiguren, die durch die (interne) Fokalisierung unterstützt wird – diese drei genannten extradiegetischen Funktionen sind bei allen besprochenen Büchern zu finden. Manche der Zeitreisen in die Zukunft, die in Science Fiction-Büchern beschrieben werden, sollen der Leserschaft auch Informationen über technische Details davon näherbringen oder Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft, zum Beispiel über die Einführung eines neuen Gesellschaftsmodells, üben – diese

Zwecke werden aber nicht in den vorgestellten Büchern erfüllt.¹⁸² Reisen in die Vergangenheit hingegen sind häufig konzipiert, um den Rezipientinnen/Rezipienten – und natürlich gleichzeitig der Figur/den Figuren – vergangene Zeiten/Epochen und die zu dieser Zeit lebenden Persönlichkeiten vorzustellen.

Die zuletzt genannte Funktion findet sich auch bei Giers Trilogie wieder. In *Saphirblau* reisen Lucy und Paul mithilfe von Lucas Montrose aus dem Jahr 1948 ins Jahr 1602, um eine Original-Vorstellung von *Hamlet*, auf drei Mal aufgeteilt aufgrund des beschränkten Zeitkontingents, besuchen zu können. Im Roman wird das den Leserinnen/Lesern auf zweifache Weise mitgeteilt: Gwendolyn bekommt es von ihrem Uropa erzählt (SB 209f.) bzw. werden die letzten Minuten des dritten Besuchs der beiden aus Pauls Perspektive im Prolog desselben Bandes geschildert (SB 7–15). Diese Zeitreisen werden nur durchgeführt, um diese Darstellung zu frequentieren, womit ein „Entdecken“ des 17. Jahrhunderts nicht ausbleibt – es werden beispielsweise Gerüche und Verkehrsmittel von den Gassen von Southwark, das Fehlen der „Southwark“-Brücke oder der Umlauf anderer Münzen in dieser Zeit beschrieben (SB 7–9). Gwendolyn selbst nimmt an einer Soiree bzw. an einem Ball im 18. Jahrhundert teil, wodurch sie zum einen den Ablauf solcher Veranstaltungen und zum anderen Details über das Leben zur damaligen Zeit kennenlernt, wie der Mode, dem Musizieren auf einem Spinett/Pianoforte, der Einrichtung des Salons/Foyers oder dem Tanzen eines Menuetts (SB 286–289, 292 und 296; SG 242 und 249).¹⁸³

Dabei kommt sie zwar mit Menschen von damals in Kontakt, wie Lord und Lady Brompton oder Lady Lavinia, welche allerdings der Fantasie der Autorin entspringen. Im Kontrast dazu ist überliefert, dass der Graf von Saint Germain, der Gwen und den Leserinnen/Lesern als Zeitreisender und Gründer der Wächter begegnet, tatsächlich gelebt hat, wenn auch seine Person im Zuge der Narration frei ausgestaltet wurde.¹⁸⁴ Um ihn

¹⁸² Vgl. Melzer 2000, S. 559.

¹⁸³ Auch wenn diese Details integriert werden, wird von den fremden Zeiten jedoch kein allumfassendes Bild gezeichnet, wodurch weniger didaktische Zwecke verfolgt als das Setting beschrieben wird.

¹⁸⁴ Der „wahre“ Graf von Saint Germain war mutmaßlich als Alchemist, Musiker, Geheimdiplomats, Abenteurer bzw. Spion tätig. Ihm wurde sogar nachgesagt, er sei mindestens 300 Jahre alt wegen seines „Elixiers der Ewigen Jugend“ (vgl. Schnelle 2019) – eine Annahme, welche die Autorin aufgegriffen hat, indem sie den Grafen unsterblich gemacht hat. Weitere Gemeinsamkeiten des „realen“ und fiktiven Grafen lässt Kerstin Gier die Figur Leslie recherchieren, wie seine Fähigkeiten, mehrere Sprachen zu sprechen und Violine zu spielen, oder seine Mitgliedschaft bei Geheimgesellschaften, wobei sie bei der Recherche auch auf für die Narration Erfundenes stößt (RR 285; vgl. Honarwasch 2014, S. 124).

kennenzulernen bzw. die neuesten Entwicklungen in ihrer gegenwärtigen Zeit zu besprechen, reisen Gwendolyn und Gideon eigens ins 18. Jahrhundert (RR 228–252; SB 357–368). Auf ihrer Rückkehr können sie knapp ein Attentat auf sie vereiteln (RR 258–263) – ein Handlungselement, das in erster Linie dazu dient, Spannung für die Rezipientinnen/Rezipienten zu kreieren. Dies wird auch beim ersten Besuch von der Protagonistin bei Lady Tilney, ihrer Vorfahrin, aufgegriffen – zugleich eine Einführung einer Figur aus einem vergangenen Jahrhundert und eine Erzeugung von Spannung durch die unerwartete Konfrontation mit Lucy und Paul (RR 321–332).

Eine Funktion, die auch eine spannungsgeladene Komponente umfasst, ist die der Flucht in die Vergangenheit. Auch wenn die/der Leserin/Leser es zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, ist im Prolog davon die Rede. Lucy und Paul haben die Flucht ins Jahr 1912 vor den Wächtern ergriffen, ohne jemals wieder in ihre ursprüngliche Gegenwart zurückkehren zu können, wobei sie ihre neugeborene Tochter Gwendolyn zurücklassen mussten (RR 7–10). Als Gwen davon erfährt, flieht Gideon mit ihr ins Jahr 1953, damit sie sich ungestört mit dieser Tatsache auseinandersetzen kann (RR 346–353).

Diese Reise ähnelt jenen, die nur durchgeführt werden, dass Gwen – und auch Gideon – ihr tägliches Kontingent an Zeit in der Vergangenheit erfüllen (RR 139–159; SB 245–256; SG 169f. und 211–220). Bevor Gwen regelmäßig zum Elapsieren abgeholt wird, ist sie viermal unkontrolliert gesprungen, was für aufregende Momente bei ihr und bei der Leserschaft sorgt. Zum Beispiel wird sie bei ihrem zweiten Sprung als vermeintliche Einbrecherin gejagt bzw. bei ihrem dritten wird sie Zeuge eines Kusses zwischen ihrem älteren Ich und Gideon, der ihr zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorgestellt wurde (RR 81–86 und 98–104). Der vierte unkontrollierte Sprung dient nur dazu, um den Wächtern nachzuweisen, dass sie die Gen-Trägerin ist (RR 155–158). Nur zu Testzwecken, ob Gwen mit dem anderen Chronografen reisen kann, springt sie ins Jahr 1852 zu Margret Tilney (SG 109–111).

Dieser Versuch wird im Zuge der Elapsierstunden, die Gwen für heimliche Treffen mit ihrem Urgroßvater nutzt, gestartet. In diesen Zeiten mit ihrem Uropa versuchen die beiden unter anderem die Geheimnisse rund um Lucys und Pauls Flucht, den Grafen oder auch den Verbleib des zweiten Chronografen in Gwens Gegenwart aufzudecken (SB 77–96 und 197–216; SG 85–106 und 111f.). Davor sind es Lucy und Paul, die den Geheimnissen des Grafen auf die Spur kommen, zum Beispiel mit einer Reise ins 17.

Jahrhundert (SB 376–379). Bei einer Reise von Gwendolyn und Gideon zu ihnen ins Jahr 1912 entwickeln sie im Anschluss einen Plan, wie das Vorhaben des Grafen vereitelt werden kann (SG 382–397). Die Sprünge in die Vergangenheit werden demnach auch immer wieder dazu genutzt, um Geheimnisse aufzudecken und Pläne zu schmieden.¹⁸⁵

Einer dieser Pläne, die unter anderem bei dem Treffen von Gwendolyn und Gideon mit Lucy, Paul und Lady Tilney ausgetüftelt wurden, sieht vor, dass die Übergabe eines Briefes an den Grafen durch den jüngeren Gideon verhindert werden muss. Folglich reisen die beiden in die Vergangenheit, um eine Korrektur des bereits geschehenen Ereignisses zu vollziehen – ihr Scheitern diesbezüglich ist schon Teil der Vergangenheit, da der jüngere schon zu dem Zeitpunkt seiner Jetztzeit die Blessuren des Zusammentreffens aufweist (SG 426–435). Anders verhält es sich mit der Impfung von James Pimplebottom, die sein Leben rettet. Dadurch greifen sie ins Schicksal ein und verändern, wie im vorigen Kapitel dargelegt, den Ablauf der Dinge, das zu einem nicht aufgelösten und nicht weiter thematisierten Paradox führt.

In *Everlasting* wird Finn mitunter auf Zeitreise geschickt, weil es sich zu Elianas Lebzeiten bereits ereignet hat, was sich die Projektleiter für ihre eigene Zwecke zunutze machen.¹⁸⁶ Die Zeitsprünge werden demnach durchgeführt, um ein Forschungsprojekt voranzutreiben, ein anderes als jenes, woran Finn zunächst vorgegaukelt wird, mitzuarbeiten. Seine Zusage und somit seine Zeitreisen sind seiner wissenschaftlichen Neugierde und Leidenschaft in Bezug auf das Kennenlernen und Erleben vergangener Zeiten und Menschen zu verdanken. Für uns Lesende sind diese Zeiten wie für Eliana die Gegenwart – das, was für den Protagonisten neu und aufregend ist, gehört für uns zum Alltäglichen.¹⁸⁷ Finn hingegen erlebt in der Vergangenheit Begebenheiten, von denen er bisher nur gehört hat, wie zum Beispiel der Sprachgebrauch, die lauten Geräusche oder die Art, Eis zu essen (EL 115 und 122f.). Persönlichkeiten, die für uns heutige Leserin-

¹⁸⁵ Durch den Mord an Lancelot de Villiers und den Mordversuchen an Gwendolyn und Gideon wird auch hier ein Kriminalfall gelöst und der Schuldige schlussendlich überführt, auch wenn es in den Romanen selbst nie so direkt angesprochen wird.

¹⁸⁶ Dies hat auch einen leicht utopischen Zug, da Finn nach und nach die Welt, in welcher das Pronomen „ich“ noch Teil des Sprachgebrauchs ist und die romantische Liebe eher die Norm als die Ausnahme ist, seiner modernen vorzieht.

¹⁸⁷ Für die Leserschaft hingegen ist die potenzielle zukünftige Welt von Interesse, die auf diese Weise erfahren werden kann.

nen/Leser als historisch eingestuft werden, trifft die Hauptfigur nicht, jedoch auf Eliana und ihre Familie, die aus seiner Sicht aufgrund der 250 Jahre Distanz sein Interesse wecken. Nach dem besseren Kennenlernen in persona und über das Geschriebene wird aus dem anfänglichen Interesse Liebe, die zu Finns Hauptantrieb wird, warum er die Zeitreisen unternimmt, vor allem für seine letzte, in deren Konsequenz er dauerhaft bei ihr im 21. Jahrhundert verbleibt.

In *Harry Potter* wird die Zeitreise, die von ihm erlebt wird, nur deswegen umgesetzt, um die Ereignisse des Abends dahingehend zu korrigieren, dass zwei Unschuldige vor dem Tod bewahrt werden können.¹⁸⁸ Der Erfolg dieser Korrektur steht jedoch im Widerspruch zu dem an anderen Stellen eingeführten Determinismus in dieser Welt, wie als Harry den im Zuge der Zeitreise ausgeübten „Patronus“-Zauber wahrnimmt. Bedingt durch die interne Fokalisierung Harrys entgehen der/dem Leserin/Leser die wöchentlichen bis täglichen Zeitreisen, die Hermine das ganze Schuljahr hinweg tätigt, um verpasste Schulstunden nachzuholen. Für ihn ist die gemeinsame Zeitreise etwas Einmaliges, für Hermine etwas Alltägliches – für beide bleiben diese Reisen jedoch auf das dritte Schuljahr beschränkt.

Henry hingegen reist nahezu sein ganzes Leben lang in der Zeit. Er macht das jedoch nicht freiwillig, sondern wird durch das Chrono-Syndrom dazu gezwungen. Manchmal vollführt er dabei nur seine Zeitreise-Routine – Kleidung und eventuell Geld oder Essen besorgen und danach verstecken (FZ 15). Manche Zeitreisen kann er genießen, weil sie ihm dazu dienen, Zeit mit seiner zukünftigen Frau oder seiner Tochter zu verbringen bzw. seine verstorbene Mutter zu beobachten (FZ 182–185). Andere erschöpfen oder deprimieren ihn, wenn er beispielsweise zum Autounfall seiner Mutter zurückreist und nichts daran ändern kann. Ein paar wiederum hat die Autorin eingeflochten, damit Henry andere Menschen wie Dr. Kendrick davon überzeugen kann, dass er die Wahrheit über seine Fähigkeit erzählt (FZ 225–240 bzw. 499–504).

¹⁸⁸ Den Hippograf Seidenschnabel betreffend, können Hermine und er das Unrecht des nicht gerechtfertigt verurteilten und hingerichteten Tieres wiedergutmachen. Durch die Rettung von Sirius wird es Harry weiters ermöglicht, seinen Paten kennenzulernen und dadurch eine Vaterfigur, die bis dahin in seinem Leben gefehlt hat, zu gewinnen.

Die Zeitreisen bestimmen sein Leben und markieren ihn mit seinem Gen als besonders, aber auch die Liebesgeschichte zwischen ihm und Clare, die den Großteil der Handlung einnimmt, wird dadurch außergewöhnlich.¹⁸⁹

Wie bei anderen Zeitreisen auch werden sie zur Erzeugung von Spannung und Aufregung genutzt – zum Beispiel, wenn Henry verhaftet wird, sich aber mittels der Reise der Inhaftierung entziehen kann (FZ 105–108), oder als er am Hochzeitstag vor Nervosität in der Zeit springt und unklar ist, ob er es rechtzeitig zurückschafft (FZ 431f.). Die größte Dramatik bringt Niffenegger dadurch ein, dass Henry während eines Zeitsprungs angeschossen wird und in weiterer Folge darin stirbt (FZ 791f.). Die Zeitreisen dominieren demnach nicht nur sein ganzes Leben, sie führen auch zu seinem Tod.

Bei Diana in Deborah Harkness' Serie verhält es sich anders, da sie die Magie nahezu ihr ganzes Leben lang fürchtet und versucht, sie aus ihrem Alltag auszuschließen. Das Zeitwandern, das sie als Kind ständig, ohne Nachzudenken und zum Teil unbewusst macht, muss sie deswegen als Erwachsene und mit ihr die in dieser Hinsicht unbedarften Leserinnen/Leser Schritt für Schritt wieder lernen. Gejagt von der Kongregation wegen ihrer verbotenen Liebe, entscheiden sich Matthew und Diana in die Vergangenheit zu fliehen. Damit die Zeitreise ins 16. Jahrhundert und in Begleitung Matthews gelingt, übt sie es unter Emilys Aufsicht, der Schwierigkeitsgrad wird dabei stets gesteigert: längere Entfernungen, größere Zeitabschnitte, ohne/mit Begleitung (SN 743–748 und 767–769). Die letzten zwei vor der großen Reise werden dabei ausführlicher beschrieben – sie dienen dem Ehepaar neben der Übung auch dazu, mehr Zeit miteinander erleben zu können.

Diese Zeitwanderungen sollen gleichzeitig demonstrieren, wie mächtig Diana ist und dass sie neben vielen anderen Kräften auch diese beherrscht.¹⁹⁰ Diese nutzt sie, wie erwähnt, für eine Zeitreise mit Matthew ins Jahr 1590, um von der Kongregation zu flüchten und dabei ihre Magie zu erforschen, vertiefen und kontrollieren, denn in dieser Zeit lebten noch mächtigere Hexen als in Dianas Gegenwart, die ihr dabei helfen können.

¹⁸⁹ Durch das Mittel der Zeitreisen kann die Autorin erzähltechnische Kniffe eines Liebesromans, in dem das Liebespaar Konflikte und Schwierigkeiten zu bestehen und vorübergehende Trennungen zu überstehen hat, auf ungewöhnliche Weise umsetzen.

¹⁹⁰ Dass die Wahl der Autorin ausgerechnet auf diese Gabe gefallen ist, kommt (vermutlich) nicht von ungefähr, denn auf diese Weise kann sie ihre Figuren in die Vergangenheit schicken und dabei ihr Wissen als Historikerin ausspielen.

Dadurch erkennt sie ihre Bestimmung als Weberin und lernt ihre Magie zu lenken und darüber zu verfügen (NB 407–415, 421–423, 431–436, 457–464, 467f. und 470–475).

Sie lernt aber nicht nur ihre Magie besser kennen, sondern kommt auch dem Geheimnis um das im 21. Jahrhundert verschollene Buch *Ashmole 782* auf die Spur (NB 631–640 und 644–646). Diana, als wissensdurstige Historikerin, nutzt den Umstand, in der Vergangenheit zu sein, auch um ihre Neugier hinsichtlich der damaligen Zeit zu befriedigen oder alchemistische Experimente durchzuführen (NB 17, 19, 50f., 53f., 232f., 355, 378f. oder 446f.).

Aufgrund der Kongregation, die Diana wegen *Ashmole 782*, welches sie kurzfristig in den Händen hielt, und ihrer Beziehung zu Matthew zusetzt, bietet ihnen die Flucht in die Vergangenheit zugleich mehr Zeit, sich besser kennenzulernen und für Diana die Möglichkeit, ein paar von Matthews zahlreichen Geheimnissen aufzudecken. Einblicke in sein Inneres gewährt er ihr zum Beispiel während ihres Aufenthalts auf Philippes Hof, im Zuge dessen sie sich gemeinsam seinen belastenden Geheimnissen stellen (NB 196–204, 213–220 und 615). Dazu gehört auch das Wiedersehen mit seinem Vater nach mehreren Jahrzehnten. Diana hingegen trifft gegen Ende ihrer Reise unverhofft auf ihren eigenen Vater, was ihnen die Gelegenheit verschafft, sich als Erwachsene gegenüberzustehen und ein wenig kennenzulernen (NB 707–739).

Neben ihren Vätern treffen sie auch auf einige historische, auch heutzutage noch bekannte Personen, mit denen Diana von ihren Studien her vertraut ist und Matthew schon damals Bekanntschaft gemacht hat. Schon kurz nach ihrer Ankunft in 1590 werden ihr Matthews damalige Freunde vorgestellt, die von einigen Forscherinnen/Forschern in Anlehnung an Shakespeare die „Schule der Nacht“ genannt werden: die Dichter und Dramatiker Christopher Marlowe und George Chapman, der Mathematiker und Astronom Thomas Harriot, der Intellektuelle und Alchemist Earl Henry Percy of Northumberland sowie der Entdecker, Politiker und Dichter Walter Raleigh (NB 11, 18, 20–23, 31f. und 34f.). Im Laufe der Zeit trifft sie neben vielen anderen auf die Schriftstellerin und Übersetzerin Mary Sidney, Countess of Pembroke, der sie bei alchemistischen Experimenten assistiert, den Miniaturmaler Nicolas Hilliard, der die beiden auch porträtiert, den Astrologen John Dee, den Politiker und Staatsmann William Cecil bzw. den Rabbiner und Philosoph Judah Löw (NB 319f., 354f., 378–380, 445–447, 482–489, 494f.).

und 571–586).¹⁹¹ Entgegen Matthews Wunsch kommt sie sogar mit Königin Elizabeth I. und Kaiser Rudolf in Kontakt (NB 506–515 bzw. 545–549). Die Autorin bettet dabei auch stets historisches Wissen über diese Personen in ihre Geschichte ein, zum Beispiel über die Familie Mary Sidneys und ihre Tätigkeiten wie Experimentieren, Dichten und Übersetzen von Psalmen (NB 320, 322 und 356f.). Manche werden auch nur namentlich genannt, wie die Königin Anne Boleyn oder der Schriftsteller Geoffrey Chaucer (NB 734).

Bei Deborah Harkness geht mit der Einführung historischer Persönlichkeiten die ausführliche und detailgenaue Beschreibung der damaligen Zeit einher, worauf die Autorin als Historikerin besonderen Wert gelegt hat; das Erleben einer vergangenen Zeit ist auch für die Protagonistin als Historikerin von Interesse. Dazu zählt die Wahrnehmung von historischen Städten mit ihren Gebäuden, die sich deutlich von den mittlerweile entstandenen unterscheiden, wie etwa:

Die Skyline von London war durchbrochen von spitzen Kirchtürmen, die aus dem Durcheinander der umliegenden Gebäude aufragten. «Was ist das denn?», fragte ich staunend und deutete auf ein riesiges, von hohen Fenstern durchbrochenes Steingebilde. Hoch über dem Holzdach erhob sich ein verkohlter, stämmiger Stumpf, neben dem die Proportionen des Hauptbaus völlig verschoben wirkten.

«Das ist St. Paul's», erklärte Matthew mir. Dies war nicht Christopher Wrens elegantes, von einer weißen Kuppel gekröntes Meisterwerk, dessen massige Gestalt im London der Moderne bis zum letzten Moment von Bürohochhäusern verstellt wurde (NB 291).

Ähnlich detailliert fallen unter anderem die Darstellungen vom Palast Elizabeths I. in Richmond oder von den Palästen Kaiser Rudolfs in Prag aus (NB 504f. und 542f.). Lebhaft wird zum Beispiel auch die Atmosphäre und der Trubel der Londoner Börse bei Nacht geschildert (NB 735f.). Dies sind nur ein paar Stellen, in welchen das historische Stadtbild heraufbeschworen und das städtische Leben abgebildet wird.

Für Diana gilt es gleichermaßen, sich mit dem täglichen Leben von damals vertraut zu machen. Dies umfasst die verschiedensten Bereiche wie Begrüßungsrituale, die Mode, Sprache, das Verfassen von Tagebüchern oder Einkaufen gehen; sie entdeckt dabei zum Beispiel, dass Apotheken zu der Zeit eher Gemischtwarenläden entsprechen (NB 15-17, 30–32, 50–52, 59f. und 331–347).

¹⁹¹ William Shakespeare wird zwar mehrmals erwähnt, aber Diana begegnet ihm nie (NB 23, 499, 588 oder 730). Am Ende des zweiten Bandes hat Harkness jedoch ein Kapitel angehängt, in dem eine Passage sogar über die interne Fokalisierung Shakespeares verfügt (NB 784–790).

Dadurch zeigt sich, dass ihre Reise in die Vergangenheit unterschiedliche Funktionen für die beiden und teilweise auch die Leserinnen/Leser erfüllt. Besonders für Diana hält sie viele neue Erfahrungen bereit, an denen sie wachsen kann. Zudem bietet ihr die Reise die Chance, viele(s) kennenzulernen: von der damaligen Zeit angefangen über etliche familiär oder historisch prägende Personen, darunter ihren (Schwieger-)Vater, bis zu ihrem Ehemann, ihrer Magie und *Ashmole* 782. Wenn auch durch die Verfolgung der Kongregation ausgelöst, wird mit der Zeitwanderung viel mehr als eine Flucht erreicht. Außerdiegetisch geht sie ebenfalls über reinen Unterhaltungswert hinaus, da Wissen über das Leben im 16. Jahrhundert vermittelt wird und die Suche nach dem eigenen Ich bei der Leserschaft auf Identifikation stoßen soll.

Nicht nur bei den Funktionen, sondern auch bei allen anderen untersuchten Aspekten des Motivs können mehrere Facetten innerhalb der gewählten Texte ausgemacht werden, worauf sich das anschließende Fazit erneut beruft.

5 Fazit

Nach eingehender Betrachtung des Motivs lassen sich die eingangs formulierten Fragestellungen und infolgedessen auch die These durch folgende Schlussfolgerungen beantworten, wodurch bestimmte Sachverhalte nochmal aufgegriffen werden:

Wie in der These angelegt, haben die durch den Handlungskontext und die Darstellungsweise geprägten Beschreibungen des Zeitreise-Motivs Auswirkungen auf die Genre-Zuordnung der Romane. Wenn auch bei der als fantastisch angesehenen *Harry Potter*-Serie oder *All Souls*-Trilogie das konstituierende Moment, das bei nahezu allen Charakterisierungen und Modellen angeführt wird, eines Einbruchs von übernatürlichen Ereignissen oder Wesen in eine vermeintlich realitätsnahe Welt nicht in erster Linie durch die Zeitreisen geleistet wird, verfügen sie ebenso über eine fantastische Natur. Bei der ersten Serie entstehen sie durch eine magische Zeitmaschine, bei der zweiten über eine magische, in den Genen verankerte Fähigkeit. Weiters sind sie in einem fantastischen Setting verortet, weswegen die Hauptfiguren nicht sonderlich über diese Möglichkeit erstaunt sind.

Everlasting hingegen kann als Prototyp der Science Fiction aufgrund der Erfüllung verschiedenster Kennzeichen – einer in der Zukunft angesiedelten Welt, weiterentwickelten Technologien bzw. einem gesellschaftlichen Problem – betrachtet werden, weswegen auch die Zeitreisen genau darin hineinspielen, denn sie werden, wie üblich in der Science Fiction, auf technische/wissenschaftliche Art umgesetzt und rational erklärt.

Auf der anderen Seite sind die *Edelstein*-Trilogie und *Die Frau des Zeitreisenden* nicht eindeutig zuordenbar. Die Bücher von Kerstin Gier befinden sich an der Schnittstelle von Science Fiction und Fantastik: Zunächst wird die realitätsähnliche Welt – wie in der Fantastik – allein durch die Zeitreisen, wenn auch nur seitens der Leserinnen/Leser, infrage gestellt, während die Protagonistin mit einem rudimentären Wissen darüber aufgewachsen ist. Der Auslöser dafür liegt in einem nicht nachweisbaren Gen, das als weitere magische Komponente verstanden werden kann. Für die Einteilung als Science Fiction spricht jedoch die kontrollierte Art zu Reisen mithilfe einer Zeitmaschine und die Loge des Grafen Saint Germain, die eine Wissenschaftlichkeit, ein wichtiger Faktor in der Science Fiction, einbringen. *Die Frau des Zeitreisenden* ähnelt der Trilogie in der Hinsicht, als ebenso eine realitätsnahe Welt entworfen wird, in der die einzige Abweichung in der

Fähigkeit zum Zeitwandern besteht und dadurch entscheidend für die Genre-Bestimmung ist. Typische Themen und Kennzeichen der Science Fiction treffen hier größtenteils nicht zu, jedoch inkludiert die Definition von Suerbaum, Broich und Borgmeier eine Veränderung bzw. Entwicklung des Menschen selbst sowie jene von Reginald Bretnor menschliche(s), durch eine zukünftige wissenschaftliche Entdeckung initiierte(s) Drama, Konflikte und Abenteuer,¹⁹² die in diesem Fall durch die genetische Störung hervorgerufen wird/werden. Insofern – und aufgrund der wissenschaftlichen Erforschung und Einschätzung als Krankheit – kann man von dem Buch als SF sprechen, wenn auch nicht als klassischen Vertreter.

Die enge Anbindung der Zeitreise-Literatur an die Science Fiction kristallisierte sich besonders heraus, als die Texte dieses Motivs, die mit eingleisigen Zeitreisen, etwa im Traum/Schlaf, ihren Anfang nahmen, durch die Möglichkeit zur Steuerung und Hin- und Rückreise – erstmals mittels einer Zeitmaschine – revolutioniert wurden. Die Zeitreisen haben dabei unterschiedliche Zwecke, wie die Vermittlung vergangener Zeiten, die Durchführung von Verbrecherjagden oder die Generierung von Wissen oder Abenteuern, wodurch der Einfluss verschiedener Genres sichtbar wird. Demgegenüber stehen Spielarten und Paradoxien, die nur innerhalb von und durch Zeitreisen zustande kommen. Dazu gehören das Aufeinandertreffen mehrerer Versionen einer Person, Zeitschleifen, in welchen Zeitreisen im Sinne des Selbstkonsistenzprinzips zum bereits geschehenen Verlauf der Welt beitragen, oder Änderungen, die besagten Ablauf umwandeln bzw. zumindest der Versuch davon, wenn eine Gegenpartei eine Hinderung durchsetzen kann. Letztere bergen, wenn sie nicht im Vorhinein ausgeschlossen werden, das Risiko, Paradoxien auszulösen, die nur durch Substitution oder Addition einer oder mehrerer Alternativwelten umgangen werden können. Eintreten können zum Beispiel das Konsistenz-Paradox, bei welchem die Existenz des Zeitreisenden ausgelöscht werden kann, oder das Bootstrap-Paradox, bei dem die Originalität eines Werkes infrage gestellt wird.

Auch einige der analysierten Bücher sind nicht davor gefeit: In *Smaragdgrün* kommt es zu einem Konsistenz-Paradox, da die zwei die Existenz von James Pimplebottom als Geist verhindern und dadurch die Ursache für diese Aktion verloren geht. In *Harry Potter*

¹⁹² Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 10; vgl. Bretnor 1961, S. 124, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, S. 63.

und der Gefangene von Askaban macht Rowling einerseits eine deterministisch angelegte Welt auf, andererseits widerspricht sie dieser durch die Einräumung der herbeigeführten Veränderungen – die Gleichzeitigkeit dieser Strukturen äußert sich demnach paradoxal. Ähnliches trifft auch auf die *All Souls*-Serie zu, in der Veränderungen vorgenommen werden und demnach der Ablauf der Geschichte meiner Ansicht nach durch eine Alternativversion inklusive der Anpassung des Bewusstseins der Figuren ersetzt wird, in der aber gleichzeitig durch das Auftauchen von Philippes Brief oder Dianas Entdecken von Ysabeaus Ohrring eine deterministisch geprägte Diegese angedeutet wird. Da die Handlungen der Welt von Deborah Harkness prinzipiell jedoch nicht festgelegt sind, führen diese Begebenheiten zu einem Paradox.

Abgesehen von Paradoxien werden auch andere, rein durch Zeitreisen entstehende Spielarten in die analysierten Erzählungen aufgenommen. Beispielsweise treten Doppelgänger einer Figur auf, die entweder nur gesehen werden, siehe *Edelstein*-Trilogie, oder sogar mit einander interagieren, siehe *Die Frau des Zeitreisenden*. In *Harry Potter* darf nur das jüngere vom älteren Ich wahrgenommen werden – nicht umgekehrt – und somit auch kein Kontakt stattfinden. Zeitschleifen, die mit einer nach deterministischen Prinzipien gestalteten Welt einhergehen, finden sich in allen Werken, wenn sie auch infolgedessen in Konflikt mit den vorgenommenen Änderungen stehen. Absichtliche, teilweise Paradoxien induzierende Veränderungen werden wie erläutert in manchen durchgeführt, wie bei *Wo die Nacht beginnt*, *Harry Potter* oder *Smaragdgrün*, wobei sie allerdings nicht ins Zentrum der Handlung gestellt werden. Beim zweiten bzw. dritten Band der *All Souls*-Trilogie führen die Abänderungen zu einer Alternativwelt, die stattdessen als die tatsächliche erlebt wird, während bei *Everlasting* zwar mehrere Parallelwelten existieren, jedoch unabhängig von in diesem Fall gar nicht möglichen Abwandlungen während eines Zeitsprungs. Dabei handelt es sich stets um Begleiterscheinungen von Zeitreisen, weswegen keins der Bücher folglich rein zum Zweck der Inszenierung von Zeitreise-Spielarten verwendet wird.

Zu den Funktionen hingegen, die bedient werden, zählt das Kennenlernen vergangener oder zukünftiger Zeiten und dadurch historischer Personen – eher oberflächlicher Natur in der *Edelstein*-Trilogie, umfangreicher in *Wo die Nacht beginnt*. In *Everlasting* werden je nach Standpunkt der/dem Leserin/Leser oder Protagonistin/Protagonisten vergangene, zukünftige oder gegenwärtige Zeiten nähergebracht. Dabei entwirft die

Autorin eine Zukunftswelt mit utopischen Zügen: Das Konzept der romantischen Liebe wird im Gegensatz zum 21. Jahrhundert kaum noch zwischen Partnerinnen/Partnern gelebt, mitunter zusammenhängend mit der Tilgung des Wortes „ich“ aus dem Sprachgebrauch. Bei diesen, aber auch bei den zwei anderen Texten werden unter anderem während den Reisen Wissen, aber vor allem Abenteuer und somit Spannung generiert, die mit anderen Komponenten wie einer Flucht, dem Schmieden von Plänen oder einer Korrektur von Ereignissen in Verbindung stehen, nicht jedoch mit einer Verbrecherjagd. Diese Funktionen knüpfen an die vorher angeführten an, bei den Details und Hintergründen ergeben sich dennoch Differenzen, die diese Bücher von jenen abgrenzen, wie zum Beispiel der Zwang zu reisen oder das Kennenlernen der eigenen Frau im Kindesalter, das überhaupt zu einer Liaison im Erwachsenenalter führt.

Unterschiede und somit neue Aspekte in der Umsetzung zeigen sich aber auch schon in den vorangestellten Grundbedingungen für die untersuchte Art von Zeitreisen. Denn die Hin- und Rückreise erfolgt in *Harry Potter* nicht durch einen Rücksprung, sondern die Zeit muss bis zur Gegenwart nochmals erlebt werden, wodurch es keine Rückreise im eigentlichen Sinn gibt. In den meisten anderen ist diese entweder Teil der Zeitreise oder gar nicht möglich, sprich die Gegenwart kann nicht mehr erreicht werden. Jedoch auch die Steuerbarkeit, die bei Reisen mittels Zeitmaschine ermöglicht worden war, ist in den analysierten Werken, wie im Folgenden bei den Erzählstrategien aufgegriffen wird, aufgrund der sich unterscheidenden Funktionsweise des Zeitwanderns nicht immer gegeben. Henry beispielsweise wird willkürlich durch die Zeiten befördert, wie auch Gwendolyn, wenn sie nicht mithilfe des Chronografen reisen kann – bei beiden liegt dies in ihrer genetischen Veranlagung begründet.

Es zeigt sich also, dass einige Phänomene, die schon in früheren Texten beschrieben wurden, ebenso in diesen wieder aufscheinen, beispielsweise im Erleben der Figuren während bzw. nach einer Zeitreise. Zugleich werden aber auch neue Aspekte, wie auch schon bei den Funktionen angedeutet, eingebracht, wie eben in *Harry Potter* das erneute Durchleben der Zeit bis zur Gegenwart, die zum Teil unbewussten Reisen in *Die Seelen der Nacht* oder die Disposition in denen Genen, wie bei *Die Frau des Zeitreisenden*, der *Edelstein*-Trilogie – hier sogar in Kombination mit einem wissenschaftlicheren Ansatz in Form einer Zeitmaschine – oder der *All Souls*-Trilogie. Die genetisch bedingte, magische Fähigkeit wie in letzterem, die es Diana sogar erlaubt, den Reiseprozess zu

beobachten, und generell im fantastischen Bereich angesiedelte Zeitreisen sind im Überblick der erwähnten Erwachsenenliteratur im Gegensatz zur Kinder- und Jugendliteratur rar. In *Die Frau des Zeitreisenden* werden die Reisen nicht nur durch die Sicht des Zeitreisenden, sondern auch jene der Zurückbleibenden geschildert, was eine neue Perspektive darauf bietet, ebenso wie der mehrfach gezogene Vergleich des Reisegens mit einer Krankheit oder Henrys negative Einstellung gegenüber seiner Fähigkeit.

Dies veranschaulicht wieder, dass die Darstellung für die Lektüre der Lesenden ebenso wesentlich ist – wie in diesem Fall erweitert die zweite Sichtweise einer sekundär Betroffenen die Sachlage einer/eines Zeitreisenden um positive und negative Auswirkungen. Abgesehen von einem umfassenderen Einblick kann die Perspektivenwahl auch über die Struktur einer Diegese mitentscheiden, wie in *Harry Potter*, wo die Fokalisierung dem titelgebenden Protagonisten folgt. Denn dieser bemerkt während der Zeitreise, dass der schon beim ersten Erleben wahrgenommene „Patronus“-Zauber von ihm stammt – dies ist der Auslöser für die Interpretation einer dem Determinismus unterworfenen Welt, die aber den getätigten Veränderungen widerspricht. Generell hängen der Einstieg in die Thematik und dadurch auch der Umgang und die Wahrnehmung mit und von den Zeitreisen von der Perspektive ab – zum Beispiel, ob die-/derjenige grundsätzlich mit der Möglichkeit vertraut ist, wie ihre/seine Reaktion auf die Reiseart aussieht oder wie sie von der/dem Zeitreisenden erlebt wird, das wiederum im Zusammenhang mit der Gestaltung der Diegese und ihrer etwaigen Genre-Zuordnung steht.

Daran knüpfen die folgenden Erzählstrategien an, worauf in der Darstellung der Zeitreisen häufig zurückgegriffen wird. Eine davon lässt sich schon bei der Einführung der Figuren in den Sachverhalt beobachten: Alle Protagonistinnen/Protagonisten, außer jene in *Die Frau des Zeitreisenden*, sind darin nicht eingeweiht, weswegen die Leserschaft mit ihnen nach und nach aufgeklärt wird; nicht das Reisen selbst, aber der Status als Krankheit und deren Heilungsversuche werden im Gegenzug bei der erwähnten Ausnahme erforscht. Das Mittel der Wahl ist dabei in vielen Fällen ein intern fokalisierter, homodiegetischer Erzähler, da dadurch die Gedanken und Gefühle der Figuren, die bei diesem außergewöhnlichen Phänomen aufkommen, besser vermittelt werden können und somit das Teilhaben und Mitfiebern der Rezipierenden erhöhen kann. Aus diesem Grund erfolgt der Einstieg meist über eine für beide Seiten überraschende Zeitreise, die im ersten Moment nicht richtig eingeordnet werden kann, wodurch Figur und Lese-

rin/Leser gemeinsam in das Geschehen eintauchen und damit vertrauen werden können. Selbst in einer fantastischen Welt, in der mit einer derartigen Reisemöglichkeit schon eher zu rechnen ist, kommt sie für die Protagonistinnen/Protagonisten unerwartet – zum Beispiel nimmt Hermine Harry ohne Erklärung auf eine mit und Diana weiß nicht über ihr Potenzial Bescheid bzw. hat ihre Ausflüge in die Vergangenheit als Kind verdrängt.

Abgesehen von dem unverhofft auftretenden Zeitsprung wird auch dessen Erfahrung, die hauptsächlich auf die Sinne der Zeitreisenden abzielt, in ähnlicher Manier beschrieben: Neben der Assoziation des Gefühls des Fallens oder Fliegens wird ihnen schon währenddessen oder erst danach schwindelig oder sogar schlecht. Zudem wird ihnen oftmals entweder schwarz vor Augen oder sie sehen nur noch verschwommene Farben – ein Symptom, womit auch schon Wells' Zeitreisender zu kämpfen hatte –, bei Harry wird obendrein noch sein Hörsinn beeinträchtigt. Wenn man das unerwartete Eintreten der Sprünge und diese Art des Erlebens zugrunde legt, dann sind sie den Zeitreisen größtenteils ausgeliefert, die als etwas Unberechenbares und dadurch auch Aufregendes wahrgenommen werden. Nur Diana ist die Einzige, die tatsächlich die Hoheit über ihre Zeitreise-Fähigkeit hat und selbst über die Steuerung während des Reisens verfügt. In der *Edelstein*-Trilogie bzw. dem dritten *Harry Potter*-Band können die Hauptfiguren nur den Zeitpunkt ihrer Reise im doppelten Sinn, wann und wohin es (los-)geht, durch die Verwendung der jeweiligen Zeitmaschine bestimmen und in *Everlasting* werden diese Art von Reisen über etliche Zeitfenster von den Verantwortlichen des zuständigen Instituts abgewickelt.

Nicht nur, dass Henry als Einziger keinerlei Kontrolle darüber ausüben kann, gibt es in der Regel – außer in seinem Fall, der sich alles selbst aneignen und herausfinden muss – eine oder mehrere Person(en), welche die Zeitreisenden und somit die Lesenden über die Grundlagen davon informier(t)en. In den anderen Büchern entdecken sie selbst nur vereinzelt elementare Merkmale dieser Reiseform, wie Gwendolyn, die auf eigene Faust einen Schlüssel aus der bzw. ein Handy in die Vergangenheit mitnimmt, oder Finn, der am eigenen Leib die Auswirkungen einer fehlgeleiteten Reise spürt. Daraus folgt, dass diese vorwiegend figural vermittelt werden – in der *Edelstein*-Trilogie gibt es zusätzlich noch auktorial nähergebrachte Informationen in den Paratexten zwischen den Kapiteln.

Um die Handlung – vor allem in der KJL – nicht zu komplex zu gestalten oder die Gefahr von Paradoxien im Vorhinein in Schach zu halten, ist eine Vorliebe bei den untersuchten Texten für eine deterministisch geprägte Diegese zu erkennen. Allgemein in der Kinder- und Jugendliteratur, aber auch hier im Speziellen werden die Zeitsprünge über eine Institution organisiert und somit auch kontrolliert. Die Erwachsenen bzw. die Angestellten bestimmen dabei, in welche Zeit und zu welchem Zweck die Kinder/Jugendlichen/jugendlichen Erwachsenen reisen – im Zuge ihres Hineinwachsens in das Abenteuer Zeitreisen beginnen sie selbstbestimmter zu reisen und zu handeln.

So wie das Verständnis als Kinder- und Jugendliteratur einen Einfluss hat, wirkt sich auch der nicht zu vernachlässigende Handlungsanteil einer Liebesgeschichte auf die Zeitreisen aus. Außer bei *Harry Potter* sind die Reisen stets mit der Liebesbeziehung der Protagonistinnen/Protagonisten verknüpft. Gwendolyn und Finn lernen Gideon bzw. Eliana währenddessen kennen und lieben – Finn unternimmt sie schließlich nur noch der Liebe wegen –, Diana reist mit ihrem Liebsten in die Vergangenheit, um unter anderem den ständigen Bedrohungen, denen sie aufgrund ihrer Liebe ausgesetzt sind, zu entkommen, und Clares Liebe zu Henry, die während seiner Besuche in ihrer Kindheit entfacht wurde, ist die Ursache für ihre Beziehung im Erwachsenenalter. Ungeachtet der Genre-Zuordnung wird diese Handlungsstruktur zum treibenden Motor, die somit einen neuen Blickwinkel auf dieses Motiv eröffnet. Wie aber schon die Analyse demonstriert hat, werden auch andere, zentrale Handlungsmuster wie das Erleben von Abenteuern oder das Erlangen von Kenntnissen bedient – die Liebesbeziehung stellt dadurch nur einen neuen, zusätzlichen Handlungsaspekt dar.

Diese Verknüpfung lässt auch zum Teil Rückschlüsse auf die Dominanz des Motivs in der Handlung zu, denn die Liebesbeziehung und die damit verbundenen Zeitreisen sind bei den meisten Büchern – bei der *All Souls*-Serie nur im zweiten Teil – zentral. Im Gegensatz dazu ist der Großteil der Handlung im dritten *Harry Potter*-Teil bzw. im ersten und dritten der *All Souls*-Trilogie anderen Motiven gewidmet.

Im Einzelnen bedeutet das Folgendes für den funktionalen Einsatz dieses Motivs hinsichtlich der Handlung, der Botschaft und des Genres der Romane: In der *Edelstein*-Trilogie sind die Zeitreisen das Hauptmotiv und bestimmen den Plot sowohl in der Durchführung als auch in den Gesprächen und Gedanken von Gwendolyn. In allen drei Büchern werden mehrere Zeitsprünge angeführt, wodurch weite Teile der Handlung davon

eingenommen werden. Die dadurch vermittelten Botschaften, dass die Jugendlichen im Gegensatz zu den Erwachsenen über die wahren Hintergründe hinter bestimmten Ereignissen sowie den wahren Charakter gewisser Personen Bescheid wissen und nichts so ist, wie es zunächst scheint, zeigen sich bei dieser Trilogie erst durch die Zeitreisen und könnten ansonsten nicht von der Hauptfigur erfahren werden. Wie zuvor schon erwähnt, ist es jedoch auch die Darstellung der Reisen, die eine eindeutige Zuordnung zu einem Genre verhindert – einerseits die fantastische Komponente mit einem nicht-nachweisbaren Gen, andererseits die Reiseart durch eine Zeitmaschine und die wissenschaftliche Auseinandersetzung. Daraus könnte man den Schluss ziehen, dass die heutige Leserschaft schon so vertraut mit dieser Reisemöglichkeit ist, dass sie nicht mehr die Konstruktion einer veränderten Welt benötigt, um die Realisierbarkeit von Zeitreisen zu akzeptieren. Diese Überlegung wird bei *Die Frau des Zeitreisenden* noch deutlicher.

In *Everlasting* sind die Zeitreisen ebenso handlungsbestimmend, die auf die Sprünge ausgerichteten Passagen, in welchen der Protagonist nicht reist, führen die Leserschaft in die Diegese und deren Figuren ein. Das zweite grundlegende Motiv ist in diesem Roman die Liebe, weswegen die Aussage der Erzählung lauten könnte, dass Liebe zwischen Partnerinnen/Partner existiert und auch von Finn erlebt werden kann – diese Erfahrung wird ihm aber nur aufgrund der Zeitreisen zuteil, demzufolge sind sie unerlässlich. Die Genre-Einteilung hingegen kann auch ohne sie vorgenommen werden, da die gestaltete Welt mehrere Elemente einer Science Fiction-Literatur aufweist und die Zeitsprünge die Zuordnung nur unterstreichen.

Wie schon angerissen, ist das Motiv in *Harry Potter und der Gefangene von Askaban* nur ein nebensächliches, weil dadurch etwas erreicht wird, das für die Gesamthandlung, die sich über sieben Bände zieht, nur von marginaler Bedeutung ist – dies gilt gleichermaßen für die Ermöglichung von Hermiones Stundenplan wie für die Rettungsaktion. Die Rettung von Sirius wird zwar in den nächsten Teilen insofern relevant, als Harry eine Beziehung zu ihm aufbaut, diese kann aber nur minimal zum endgültigen Ziel, Lord Voldemort zu besiegen, beitragen. Zusätzlich wissen weder Harry noch die Leserinnen/Leser während des Großteils der Handlung, dass es diese Reiseart gibt, und für den Protagonisten bleibt es auch bei diesem einmaligen Erlebnis. In den restlichen Bänden wird das Motiv auch nicht mehr bedient, zumindest nicht mehr auf diese Weise. Die Grundaussage ist dabei dieselbe wie bei der *Edelstein*-Trilogie – in diesem Fall kristallisiert sie

sich aber ohne die Zeitreise heraus. Ebenso kann die Genre-Zuordnung unabhängig von dem Motiv anhand der fantastischen Gestaltung der Welt getroffen werden, auch wenn die Funktionsweise über einen magischen Gegenstand da hineinspielt.

Im Kontrast dazu ist das Buch *Die Frau des Zeitreisenden* gestaltet, in der Henrys Leben und seine Beziehung zu Clare durch seine ständigen Zeitreisen bestimmt ist – die Reisen und die Liebe der beiden sind durch ihre Verwobenheit im selben Ausmaß für die Handlung wesentlich. Dadurch wird veranschaulicht, dass die Liebe von Henry und Clare über alle Zeiten hinweg und trotz aller Probleme besteht und die beiden nichts trennen kann. Zum einen ermöglichen die Zeitreisen diese besondere Liebesbeziehung, andererseits kreieren sie Schwierigkeiten, wie etwa durch seine ständige Abwesenheit, die auch ein normales Alltagsleben unmöglich machen. Das Motiv ist auch für die Genre-Einteilung als Science Fiction verantwortlich, denn ohne Zeitsprünge könnte der Roman als Belletristik klassifiziert werden. Wie angedeutet, könnte die Welt trotz der Reisen mitunter aufgrund deren wissenschaftlicher Erklärung als Abbildung unserer vertrauten verstanden werden.

In der *All Souls*-Trilogie nehmen die Zeitreisen eine unterschiedliche Stellung ein. Im ersten werden sie erst im letzten Drittel des Buches zum Thema, als Einführung für jene Reise, die am Ende dieses Bandes bzw. am Anfang des Folgeteils angetreten wird und in der nahezu die gesamte Handlung von *Wo die Nacht beginnt* eingebettet ist. Durch die Zeitreise können folglich auch mehrere Handlungsstränge, beispielsweise die Suche von *Ashmole 782* oder die Weiterentwicklung von Dianas magischen Kräften, möglich gemacht werden. Nach der Reiserückkehr von Matthew und Diana zu Beginn des dritten Bandes stellen sie sich nur noch deren Auswirkungen – die Zeitwanderung hat demnach einen Einfluss auf den weiteren Handlungsverlauf, darunter auf die Auseinandersetzung mit der Kongregation. Die zu vermittelnde Botschaft, dass die drei magischen Wesen – Hexen, Vampire und Dämonen, mehr gemeinsam haben, als sie trennt, wird durch einzelne Handlungselemente, wie die während der Zeitreise entstandene Schwangerschaft von Diana, oder in der Manifestation des im 16. Jahrhundert wieder entdeckten Buches *Ashmole 782* widergespiegelt, könnte aber auch ohne die Reise als Hauptaussage der Serie formuliert werden. Ebenfalls wie bei *Everlasting* oder der *Harry Potter*-Serie ist die Genre-Zuordnung – hier die Fantastik – auch ohne die Zeitsprünge aufgrund anderer

Merkmale eindeutig. Die Reise fügt sich darin aber dennoch nahtlos ein, weswegen ein Rückschluss auf das Genre durch die Zeitreise geleistet werden kann.

Wie ersichtlich wurde, sind die Zeitsprünge bei den ausgewählten Werken meist handlungsbestimmend und wirken sich funktional in verschiedener Hinsicht aus. Da den Texten aufgrund der dargestellten Zeitreisen nicht bedingungslos ein Genre zugeordnet werden kann bzw. neue Aspekte des Motivs nicht bei allen untersuchten Romanen gefunden werden konnten, kann die These nur zum Teil bestätigt werden. Nichtsdestotrotz kann man allgemein feststellen, dass das Motiv der Zeitreisen häufig mit einer Genre-Einteilung einhergeht und nach wie vor Neu-Interpretationen davon getätigt werden können. Die These mitsamt der daraus folgenden Erzählanalyse und den Fragestellungen, die Auswahl der Werke und die behandelten Aspekte der Motivik generieren daher gemeinsam eine Abhandlung, die neue Erkenntnisse und Perspektiven liefert und somit das bestehende Forschungsfeld erweitert.

6 Bibliografie

6.1 Primärliteratur

Gier, Kerstin: Rubinrot. Liebe geht durch alle Zeiten. Würzburg ⁷2010.

Gier, Kerstin: Saphirblau. Liebe geht durch alle Zeiten. Würzburg ³2010 a.

Gier, Kerstin: Smaragdgrün. Liebe geht durch alle Zeiten. Würzburg 2010 b.

Harkness, Deborah: Das Buch der Nacht. Übers. v. Christoph Göhler. München 2015.

Harkness, Deborah: Die Seelen der Nacht. Übers. v. Christoph Göhler. München 2011.

Harkness, Deborah: Wo die Nacht beginnt. Übers. v. Christoph Göhler. München 2013.

Niffenegger, Audrey: Die Frau des Zeitreisenden. Übers. v. Brigitte Jakobeit. Frankfurt am Main ¹⁰2012.

Rahlens, Holly-Jane: Everlasting. Der Mann, der aus der Zeit fiel. Hamburg 2012.

Rowling, Joanne K.: Harry Potter und der Gefangene von Askaban. Übers. v. Klaus Fritz. Hamburg 1999.

6.2 Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule. Berlin 2012.

Alpers, Hans Joachim, Werner Fuchs, Ronald M. Hahn [u. a.]: Lexikon der Science-Fiction-Literatur. Erweiterte und aktualisierte Neuauflage in 1 Band. München 1987.

Atheling, William Jr.: The Issue at Hand. Studies in Contemporary Magazine Science Fiction. Chicago 1964.

Blask, Falko und Ariane Windhorst: Zeitreisen. Die Erfüllung eines Menschheitstraums. Reinbek bei Hamburg 2009.

Bretnor, Reginald: »Science Fiction«. In: Encyclopaedia Britannica. Vol. 20. London 1961.

Cella, Ingrid: Die Schwierigkeiten der Germanistik mit der Science Fiction. In: Steinmüller, Karlheinz und Peter Schattschneider (Hg.): Science Fiction – Werkzeug oder Sensor einer technisierten Welt? [Vortragsreihe]. Passau 1995, S. 21–30.

Crispin, Edmund: Best SF: Science Fiction Stories. Neu bearbeitete Auflage. London 1972.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte 2. Auflage. Berlin [u. a.] 2010.

Feige, Marcel: Science-fiction. Hamburg 2001.

- Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg 1980.
- Friedrich, Hans-Edwin: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993. Tübingen 1995.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn 2010.
- Graaf, Vera: Homo Futurus. Eine Analyse der modernen Science-fiction. Hamburg [u. a.] 1971.
- Haas, Gerhard, Göte Klingberg und Reinbert Tabbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1984, S. 267–338.
- Hienger, Jörg: Literarische Zukunftsphantastik. Eine Studie über Science Fiction. Göttingen 1972.
- Honarwasch, Kimiya: Reisen durch die Zeit. Das Zeitreisemotiv in Kerstin Giers Roman Rubinrot. Liebe geht durch alle Zeiten und in Felix Fuchssteiners gleichnamiger Verfilmung. Wien: Dipl.-Arb. 2014.
- Innerhofer, Roland: Deutsche Science-fiction 1870 - 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien [u. a.] 1996.
- Innerhofer, Roland: Phantastische Reise/Zeitreise. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013, S. 447–457.
- Jehmlich, Reimer und Hartmut Lück (Hg.): Die deformierte Zukunft. Untersuchungen zur Science Fiction. München 1974.
- Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. In: Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980, S. 11–33.
- Jeschke, Wolfgang: Cyberpunkt, die kybernetische Aufrüstung des Menschen und die Zukunft der menschlichen Evolution. In: Steinmüller, Karlheinz und Peter Schattschneider (Hg.): Science Fiction – Werkzeug oder Sensor einer technisierten Welt? [Vortragsreihe]. Passau 1995, S. 63–76.
- Le Blanc, Thomas: Roboter und Zeitmaschinen. Fünf Essays zur Science Fiction. Wetzlar 1993.
- Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach 1987.
- Lem, Stanislaw: Phantastik und Futurologie. Suhrkamp 1984.
- Lexe, Heidi: Harry Potter und die (seriellen) Folgen. In: Ring-Vorlesung: Serielles und transmediales Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur [Redemanuskript]. Wien 2017.
- Lindauer, Tanja: Von Zeitmaschinen, Zeitumkehrern und Chronografen: technische, magische und technisch-magische Zeitreisen. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg 2014, S. 85–104.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München 2019.

Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main [u. a.] 1982.

Melzer, Helmut: Sciencefiction für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen – Gattungen. Hohengehren 2000, S. 547–565.

Moskowitz, Sam: Explorers of the Infinite. Shapers of Science Fiction. Cleveland 1960.

Nagl, Manfred: Science Fiction. Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen 1981.

Nagl, Manfred: Science Fiction. In: Kohlschmidt, Werner und Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Erster Band A–K. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Neu-bearbeitete 2. Auflage. Berlin [u. a.] 1958.

Nicholls, Peter: Science in Science Fiction. Unter Mitarbeit von David Langford und Brian Stableford. Frankfurt am Main 1983.

Planka, Sabine: Einleitung. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg 2014, S. 9–27.

Renger, Almut-Barbara: Fremde Wirklichkeiten und phantastische Erzählungen als „Urtendenz der Dichtung selber“ (Benjamin): Homers Odyssee und moderne (bzw. zeitgenössische) Fantasy. In: Hömke, Nicole und Manuel Baumbach (Hg.): Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur. Heidelberg 2006, S. 109–142.

Salewski, Michael: Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte. München 1986.

Schabert, Ina: Der historische Roman in England und Amerika. Darmstadt 1981.

Schulz, Hans-Joachim: Science-fiction. Stuttgart 1986.

Steinhuber, Kerstin: Establishing Reliability in Time Travel Literature. A comparison of H. G. Wells' The Time Machine and Audrey Niffenegger's The Time Traveler's Wife. Wien: Dipl.-Arb. 2015.

Suerbaum, Ulrich, Ulrich Broich, Raimund Borgmeier: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981.

Suvin, Darko: Poetik der Science-fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Frankfurt am Main 1979.

Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen. Band 1. Hohengehren 2000, S. 187–200.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Übers. v. Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Frankfurt am Main 1992.

Vaas, Rüdiger: Vierdimensionale Gedankenexperimente. Zeitreisen in der Physik, Philosophie und Science Fiction. In: Weber, Karsten, Hans Friesen und Thomas Zoglauer (Hg.): Philosophie und Phantastik. Über die Bedingungen, das Mögliche zu denken. Münster 2016, S. 67–96.

Vaas, Rüdiger: Wenn gestern morgen ist. Zeitmaschinen, Zeitreisen und Zeitparadoxien in Science und Fiction. In: Mamczak, Sascha und Wolfgang Jeschke (Hg.): Das Science Fiction Jahr 2010. München 2010, S. 19–165.

Wenzel, Peter: Gattung, literarische. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2013, S. 244f.

Wessels, Dieter: Welt im Chaos. Struktur und Funktion des Weltkatastrophenmotivs in der neuen Science Fiction. Frankfurt am Main 1974.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2001.

Wischnik, Ariane: Spielarten des Phantastischen. Science-fiction und Fantasy im Vergleich. Berlin 2006.

Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München ²1998.

Wüthrich, Christian: Die (Un)Möglichkeit von Zeitreisen. Logische, philosophische und physikalische Betrachtungen. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg 2014, S. 29–42.

Onlinequelle:

Schnelle, Josef: Der Mann, der irgendwie auftauchte. In: Süddeutsche Zeitung 31.7.2019.
<https://www.sueddeutsche.de/politik/graf-saint-germain-1.4490620> (10.7.2020).

7 Siglenverzeichnis

BN	Das Buch der Nacht
EL	Everlasting
FZ	Die Frau des Zeitreisenden
HP	Harry Potter und der Gefangene von Askaban
NB	Wo die Nacht beginnt
RR	Rubinrot
SB	Saphirblau
SG	Smaragdgrün
SN	Die Seelen der Nacht

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Motiv der literarischen Zeitreisen in einer Auswahl zeitgenössischer Jugend- und Erwachsenenliteratur. Hierbei soll veranschaulicht werden, dass eine Genre-Zuordnung der Romane durch die beschriebenen Zeitreisen geleistet werden kann und neue Aspekte des Motivs aufgenommen werden. Nach einer Skizzierung der Gattungen der Science Fiction und der Fantastik wird dafür das Motiv – darunter ein Abriss über die Entwicklung der Zeitreise-Geschichten, deren Funktionen und Paradoxien – umfassend dargestellt, um zu zeigen, wie unterschiedlich das Motiv bespielt werden kann. Bei der anschließenden Erzählanalyse der ausgewählten Werke wird auf die narratologische Typologie von Gérard Genette zurückgegriffen. Im Zuge dessen werden die Zeitsprünge hinsichtlich ihrer Nutzung, Beschreibung und der Wahrnehmung der Figuren analysiert. Neue Ansichten können dabei einerseits durch die Auswahl der Romane, andererseits durch die Forschungsansätze gewonnen werden.