

16

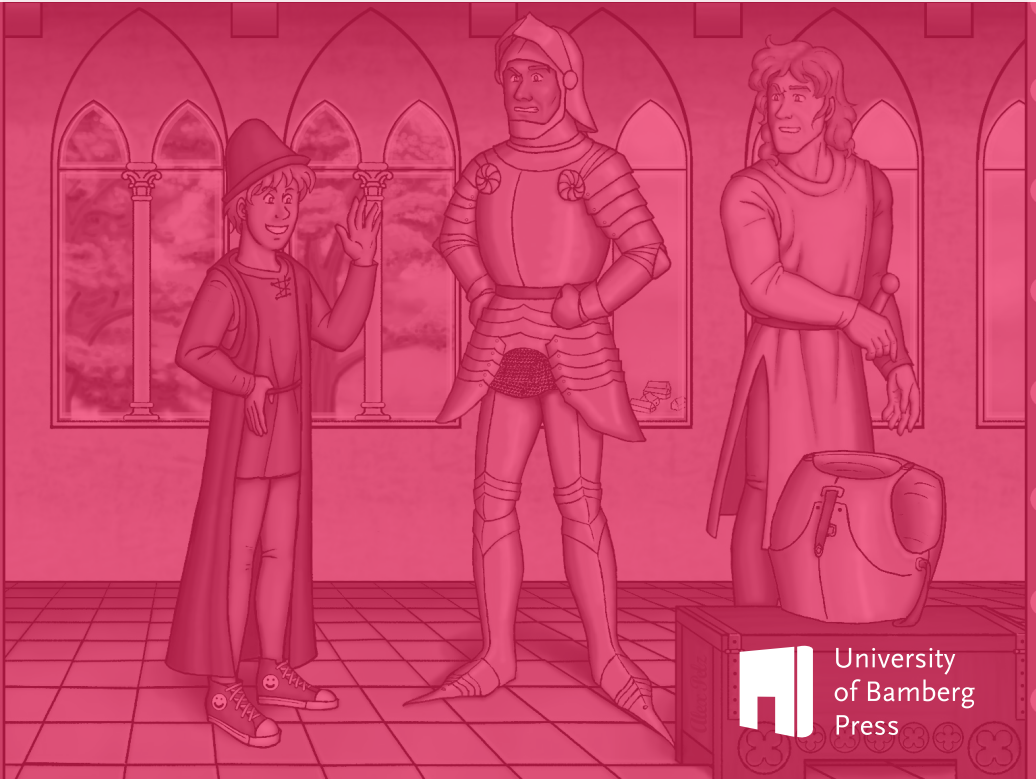
Bamberger
interdisziplinäre
Mittelalterstudien



Sarah Böhlau

Unterwegs ins Mittelalter

Zeitreisen in der deutschsprachigen Jugendliteratur
des 21. Jahrhunderts



University
of Bamberg
Press

16 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hg. vom Zentrum für Mittelalterstudien der
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 16

Unterwegs ins Mittelalter

Zeitreisen in der deutschsprachigen Jugendliteratur
des 21. Jahrhunderts

Sarah Böhlau



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.
Gutachterin: Prof. Dr. Ingrid Bennewitz
Gutachterin: PD Dr. habil. Andrea Schindler
Tag der mündlichen Prüfung: 10.06.2019

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Publikationsserver (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagfoto: © Alexander Pelz

© University of Bamberg Press, Bamberg 2021
<http://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 1865-4622
ISBN: 978-3-86309-776-9 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-777-6 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-500280
DOI: <http://doi.org/10.20378/irb-50028>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
I Einleitung: Zeitreise – <i>waz ist daz?</i>	3
II Theoretische Grundlagen	21
1 Das Konzept der Zeitreise in der Literatur	21
1.1 Zeitreise vor der Zeitmaschine	21
1.2 Zeitreise und H. G. WELLS' <i>The Time Machine</i> (1899).....	36
1.3 Zeitreise und Phantastik.....	43
1.4 Zeitreise und Literaturtheorie	50
1.4.1 Zeitreise und Erzähltheorie	54
1.4.2 Zeitreise und Raum(reise)	60
1.4.3 Zeitreise und Erzählwelten.....	67
1.4.4 Zeitreise und Zeitstrukturen	79
1.5 Zeitreise und Geschichtsdarstellung	90
1.5.1 Akademische Zeitreisen	96
1.5.2 Kolonialistische Zeitreisen	107
1.5.3 Traumatische Zeitreisen.....	112
2 Die Zeitreise ohne Zeitmaschine: Die Mittelalterrezeption im 21. Jahrhundert.....	121
3 Zeitreise und Mittelalter: Mark TWAINS <i>A Connecticut Yankee in King Arthur's Court</i> (1889)	142
III Zeitreise ins Mittelalter in der deutschsprachigen Jugendliteratur.	165
1 Ein Teen ist ein Teen ist ein Teen... Adoleszenz und Jugendliteratur	165
2 Die vierte Dimension: Mittelalter als Raum	174
2.1 Textauswahl	182
2.1.1 Pete Smith: <i>1227-Verschollen im Mittelalter</i> (2004).....	182

2.1.2 Nils Wiesner: <i>Ferien auf Burg Kahleberg</i> (2008)	183
2.1.3 Kirsten Boie: <i>Alhambra</i> (2008)	184
2.2 Wissensraum und Märchenraum.....	186
2.3 Natürlicher Raum und konstruierter Raum	210
2.4 Identitätsraum	226
2.5 Gesellschaftsraum	244
2.6 Verantwortungsraum	261
3 They do things differently there – Mittelalter als Kultur	273
3.1 Textauswahl.....	287
3.1.1 Andrea SCHACHT <i>Die Blumen der Zeit</i> (2010).....	293
3.1.2 Eva Völler: <i>Zeitenzauber</i> (2011)	295
3.1.3 Kirsten John: <i>Verliebt in eine Zeitreisende</i> (2011)	297
3.2 Fremde Kultur.....	300
3.3 Kommunikative Kultur.....	328
3.4 Populärkultur	357
3.5 Weibliche Kultur	372
IV Zusammenfassung und Ausblick	401
V Siglenverzeichnis	410
VI Literaturverzeichnis	411
1 Primärquellen	411
1.1 Primärliteratur (ab 1700).....	411
1.2 Primärliteratur (Antike und Mittelalter).....	419
1.3 Computerspiele.....	420
1.4 Brettspiele.....	420
1.5 Spielfilme und Fernsehserien.....	421

2 Sekundärliteratur	423
3 Internetquellen.....	459
4 Gesetzestexte	460
5 Nachschlagewerke.....	460
VII Abbildungsverzeichnis	461

Vorwort

Mein aufrichtiger Dank für die vollendete Arbeit richtet sich an:

- meine Betreuerin Frau Prof. Dr. Ingrid Bennewitz für ihre kontinuierliche Unterstützung, Ermunterung und Offenheit für Untersuchungsgegenstände jenseits des akademischen Elfenbeinturms;
- PD Dr. habil Andrea Schindler, deren adleräugige Korrekturfähigkeiten und Hilfe in allen Arbeitsphasen ebenfalls weit über das übliche Maß einer Betreuung hinausgingen;
- die Mitarbeiter*innen des Lehrstuhls für die Deutsche Philologie des Mittelalters und des Bamberger Zentrums für Mittelalterstudien (ZeMaS);
- die Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Rotary Club Bamberg-Schloß Geyerswörth für die Auszeichnung meiner Arbeit mit einem der Promotionspreise im Jahr 2019;
- meine beiden Doktorschwestern Michaela Pölzl und Janina Dillig für ihre Freundschaft und Unterstützung, Korrekturdienste und Literaturtipps;
- und auch meine übrigen lieben Freund*innen der ‚Mensagruppe‘, die mir nicht nur ihre fachwissenschaftlichen Kompetenzen zur Verfügung stellten und ihren kulturellen Wissensschatz zum Plündern überließen, sondern am Mittagstisch auch liebend gerne darüber diskutierten, ob es eine bessere Bezeichnung für ‚Papierkram‘ gibt,¹ ob der TOD in Terry PRATCHETTS Scheibenwelt auch in einer wissenschaftlichen Arbeit in Großbuchstaben zitiert werden sollte² oder ob der Hogwarts-See einen eigenen Namen hat.³

Ich bin dankbar, in der schönen Stadt Bamberg voll gegenwärtigem Mittelalter und hervorragendem Kaffee leben und diese auch zeitweise mit meinen beiden Brüdern, Johannes und Lukas, teilen zu können.

Vor allem aber möchte ich meinen Eltern danken, Anne Lenz-Böhlau und Reinhard Böhlau, die mir ihre Liebe zur erzählenden Literatur gegeben und alle Möglichkeiten unterstützt haben, dieser nachzugehen. Diese Arbeit ist ihnen gewidmet.

¹ Nein.

² Absolut!

³ Der See trägt den Namen *Great Lake* bzw. *Black Lake*, kann aber, so der erlangte Konsens, auch ohne weiteres einfach als *Hogwarts See* bezeichnet werden.

Wer die Zeit der Menschen besitzt, der hat unbegrenzte Macht!
(Michael Ende: *Momo*, S. 150).

I Einleitung: Zeitreise – *waz ist daz?*

In der Ecke eines Labors im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts erscheint sie im flackernden Licht einer Öllampe auf der Bühne der Weltliteratur, eine offene Konstruktion aus schimmernden Metallen, Elfenbein und Quarzkristallen – die Zeitmaschine. Die eponymische Maschine in H. G. WELLS' Roman *The Time Machine* prägt die Literaturgeschichte seit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1895 in tiefgreifender Weise – sie überstrahlt selbst ihren Erbauer, welcher im Roman nie einen Namen bekommen wird. Anstatt die Maschine nach ihrem Schöpfer zu benennen, wie beispielsweise die Kreatur in Mary SHELLEYS *Frankenstein* (1818) nur als ‚Frankensteins Monster‘ oder gar bloß als ‚Frankenstein‘ bekannt ist, so wird der namenslose Ingenieur der ersten Zeitmaschine ausschließlich über seine Relation zur Maschine bezeichnet. Er benötigt nur eine Identifikation: „The Time Traveller“⁴. WELLS' Zeitreisender ist der erste seiner Art. Die von ihm konstruierte Maschine markiert den Beginn einer monumentalen Erzähltradition.

Die Zeitmaschine hat sich in einer Vielzahl von Erzählformen unzählige Funktionen und Gestalten angeeignet. Zu ihren bekanntesten Ausformungen gehören ein umgebauter DeLorean,⁵ eine britische Telefonzelle, hinter deren Fassade sich ein Raum-(und Zeit)schiff verbirgt,⁶ und eine winzige goldene Sanduhr an einer Kette, die eine brillante junge Hexe

⁴ Wells 2005, S. 8.

⁵ Der Wagen des Modells DeLorean DMC-12, welchen Dr. Emmet Brown in den *Back to the Future*-Filmen (1985, 1989, 1990) zu einer Zeitmaschine umbaut, ist die Verkörperung einer Zeitmaschine mit dem international wohl höchsten Wiedererkennungswert; vgl. Zemeckis 1985 (Film).

⁶ Die TARDIS ist die Zeitmaschine in der britischen Fernsehserie *Doctor Who* (1963–1989; 1996; seit 2005), „one of BBC TV most cherished institutions“ (Stableford 2006, S. 534); der nur als „the Doctor“ bekannte Protagonist entstammt den *Time Lords*, einer mächtigen humanoiden Rasse zeitreisender Außerirdischer, und reist mit seinem Raum(zeit)schiff TARDIS (= Time and Relative Dimension(s) in Space) in Weltall und Weltgeschichte umher. Die TARDIS ist mit einem eigenen Bewusstsein ausgestattet und verfügt im Innenraum über größere Dimensionen als außen, so dass die Bemerkung ‚much bigger on the inside‘ zu einem wiederkehrenden Scherz der Serie geworden ist. Theoretisch in der Lage, sich durch ein optisches Tarnsystem jeder Umgebung anzupassen, steckt das Exterieur der Maschine jedoch durch einen Technikfehler permanent in der Form einer blauen Polizei-Telefonzelle im Stil Londons der sechziger Jahre fest.

unter ihrer Schuluniform trägt.⁷ In anderen Variationen erscheint sie als kupferner Halsreif, der sich mit jedem Zeitsprung enger um den Hals seiner Trägerin zieht,⁸ als verwünschene Abendkleid,⁹ als entwendete Kachel der Alhambra im spanischen Granada¹⁰ oder als tönerner Kugelflöte.¹¹

Oft ist die Form der Maschine programmatisch für den Zeitreisenden und seine Beziehung zum Ziel(zeit)ort der Reise: Als hochtechnisiertes Labor eingebettet in einen universitären Campus etwa soll sie der Wissenschaft die Kontrolle über die Vergangenheit geben.¹² Stephen FRYS Protagonisten in *Making History* (1996) dagegen verwenden eine „Temporal Imagining Machine“¹³ zur Manipulation der Weltgeschichte – denn die Vorstellungskraft, so ist ihnen bewusst, ist der Grundstock jedes historisierenden Blickwinkels. Für die Suche nach Glaube und Erlösung nimmt die Zeitmaschine indessen die Form einer Fruchtblase an, die ihren Fahrgast gleichsam in die fremde Zeit gebiert.¹⁴ Die „Gödel stage“¹⁵ in John KESSELS

⁷ Hogwarts-Schülerin Hermione Granger trägt die Halskette mit dem *time turner* im dritten Band der *Harry Potter*-Romane; vgl. Rowling 1999, S. 424.

⁸ Vgl. Schmidt 2012, S. 26; das verwunschene Schmuckstück findet die Protagonistin in Heike Eva SCHMIDTS *Purpurmond* (2012) hinter der Wandvertäfelung des (im Roman noch intakten) Bamberger Drudenhauses. Das Anlegen transportiert sie in die blutige Geschichte der oberfränkischen Hexenverfolgung im 17. Jahrhundert.

⁹ Vgl. Turetsky 2013, S. 53ff.; Bianca TURETSKYS *Time-Travelling Fashionista* gelangt durch das Anlegen eines Abendkleides in einem Geschäft für Second Hand-Kleidung in das Jahr 1912 – an Bord der *Titanic*.

¹⁰ Vgl. Boie 2007, S. 51f.; in Kirsten BOIES deutschsprachigem Jugendroman *Alhambra* (2007) gelangt der Protagonist durch das Berühren einer Fliese in der Auslage eines Souvenirladens in die Zeit ihres Diebstahls aus der Alhambra: das für die Stadt- und Weltgeschichte folgenreiche Jahr 1492 n. Chr.; vgl. hierzu Kapitel III. 2.1.3 dieser Arbeit.

¹¹ Die kleine blaue Ocarina (Kugelflöte) aus dem Videospiel *Ocarina of Time* (1998), fünfter Teil des *Legend of Zelda*-Franchises des japanischen Entwicklers *Nintendo*, ist ein namhaftes Beispiel aus dem Bereich der Videospiele; vgl. Miyamoto 1998 (Computerspiel).

¹² Die *Oxford Time Travel*-Romane der amerikanischen Science Fiction-Schriftstellerin Connie WILLIS sind die in Genrekreisen zur Zeit meistbeachteten (und meist prämierten) Romane. Aus der Reihe spielt nur der erste Roman *Doomsday Book* (1993) im Mittelalter, auf dessen Handlung wird jedoch in den Folgebänden mehrfach Bezug genommen; vgl. Willis 1993.

¹³ Vgl. Fry 2004, S. 147; in der von den Protagonisten imaginierten Zeitlinie wird Adolf Hitler nie geboren; ein entsprechender Eingriff in die Zeitlinie zieht jedoch katastrophale Folgen für die Weltgeschichte nach sich...; vgl. hierzu Kapitel I. 1.4.4. dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl. Moorcock 1999, S. 5f.; der Passagier trägt einen Gummianzug und schwimmt in einer warmen, milchigen Flüssigkeit. Er wird durch einen Schlauch beatmet, der an der Innenwand der Sphäre befestigt ist. Bei der Ankunft platzt die Maschine auf und das Auslaufen der Flüssigkeit zwingt den Zeitreisenden, nass und desorientiert hinauszukriechen.

¹⁵ Kessel 1998, S. 14; benannt nach dem Mathematiker Kurt GÖDEL (1906–1978), dessen Berechnungen aufbauend auf EINSTEINS Relativitätstheorie die theoretische Grundlage für Reisen

Corrupting Dr Nice (1997) assoziiert eine Mischung aus Achterbahnfahrt und Theaterbühne, die den „screwball-comedy time travel“¹⁶-Elementen des Romans Rechnung trägt. Die Zeitmaschine kann ebenso als eine Schwelle erscheinen, mit deren Überschreitung Zeit statt Raum überwunden wird. Die Tür zur Speisekammer eines verschlafenen amerikanischen Diners führt so ins Jahr 1958,¹⁷ der Sturz ins Wasser eines venezianischen Kanals ins 15. Jahrhundert.¹⁸ Eine tausendjährige Eiche im Garten des Elternhauses dient als „Bindeglied zwischen den verschiedenen Zeitdimensionen“¹⁹ und öffnet den Raum des spätmittelalterlichen Nürnbergs.

Zeitmaschinen können dabei auch ebenso nichtmaterielle Konzepte sein: Manchmal sind eine mathematische Berechnung,²⁰ eine intensive Meditation²¹ oder gar eine genetische Anomalie zum Zeitsprung nötig.²² Manche Zeitreisende fallen durch ein Zeitloch,²³ treten durch eine große Scheibe Nichts,²⁴ werden von einem Vorfahren zu sich ‚gerufen‘²⁵ oder lösen sich einfach aus

in die Vergangenheit bereitstellen. „Kurt Gödel produced a model (from Einstein’s field theory) for a universe which spins so fast that time and space get radically twisted. Zipping around such universe can return you to the place and time of your departure“; Benford 1993, S. 187.

¹⁶ Walton 2014, S. 396.

¹⁷ So etwa in Stephen KINGS Roman *11/22/63* (2011); vgl. King 2011, S. 29ff.

¹⁸ Auf diese Weise erfolgt die Zeitreise in Eva VÖLLERS Jugendroman *Zeitenzauber – die magische Gondel* (2011); vgl. Völler 2011, S. 34ff. und in dieser Arbeit: Kapitel III. 3.1.2.

¹⁹ Frieser 2004, S. 24; in Claudia FRIESERS *Oskar*-Romanen ermöglicht das Zeitportal dem Protagonisten so die Freundschaft mit einem jungen Albrecht Dürer.

²⁰ Auf diese Weise gelangt der Zeitreisende in Herbert ROSENDORFERS Roman *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1983) vom mittelalterlichen China ins München der 1980er Jahre; vgl. Rosendorfer 2002, S. 11.

²¹ Dies ist die Art der Zeitreise in Sigrid HEUCKS Jugendroman *Meister Joachims Geheimnis* (1989); vgl. Heuck 1996, S. 63ff.

²² So etwa in Kerstin GIERS *Edelstein*-Trilogie und Hans Magnus ENZENSBERGERS *Wo warst du, Robert?*; vgl. Gier 2008, Enzensberger 1998.

²³ In L. SPRAGUE DE CAMPS Roman *Lest Darkness Fall* (1939) verschlägt es so einen amerikanischen Archäologen vom Rom seiner Gegenwart (1938) ins Jahr 535 n. Chr. Bei der im Titel angesprochenen ‚Dunkelheit‘, die der Protagonist am Anbrechen hindern will, handelt es sich um das Mittelalter; vgl. Sprague de Camp 1979, S. 9.

²⁴ So etwa in *By his Bootstraps* von Robert A. HEINLEIN (1941), einer der einflussreichsten Kurzgeschichten der Zeitreiseliteratur; vgl. Heinlein 1959, S. 41.

²⁵ In Octavia BUTLERS *Kindred* (1971) zieht ein weißer Plantagenbesitzer so seine afro-amerikanische Nachfahrin aus der Gegenwart in die Zeit der amerikanischen Sklaverei zurück; vgl. Butler 2014, S. 5.

der Zeit und springen spastisch innerhalb ihrer Lebenszeit umher.²⁶ Irmtraud MORGNERS *Trobadora Beatriz* (1974) kombiniert gleich zwei mythische Diskurse, als sie, „die mittelalterliche Welt der Männer“²⁷ zugunsten des Jahres 1968 hinter sich lassend, einen Handel mit der antiken Göttin Persephone eingeht und sich zu dessen Aktivierung mit einer GRIMM'schen Spindel in den Finger sticht. Längst hat sich die Zeitmaschine selbst obsolet gemacht. Es muss keine Zeitreise auf der diegetischen Ebene stattfinden, um einen Zeitreisertext zu konstituieren: Im deutschen Roman *Das Jesus Video* (1999) von Andreas ESCHBACH beispielsweise sind weder der Zeitreisende, seine Handlungen noch die Mechanik seiner Zeitreise Teil der Romanhandlung, sondern das von ihm sichergestellte historische Bildmaterial und seine Bedeutung für die Gegenwart.²⁸

Literarische Zeitreisen können Jahrtausende oder nur ein paar Augenblicke überbrücken, ganze Planeten durch die Zeit schleudern oder nur Gedanken transportieren, gesellschaftliche Norm einer intradiegetischen Welt oder Privileg/Fluch eines einzelnen Protagonisten sein, auf naturwissenschaftlichen Realitäten oder archaischer Magie fußen, die gesamte Diegese als Grundmotiv dominieren oder nur am Rande einer Erzählwelt aufblitzen. Sie durchziehen die Literatur aller Altersstufen und Adressaten, können ebenso aus der Feder preisgekrönter Schriftsteller wie den jugendlichen Verfassern anonymer Fanfiction stammen und haben längst Eingang in andere mediale Ausdrucksformen gefunden. „[The time travel] theme is buried deep in literature“²⁹, schreibt Science Fiction-Autor Larry NIVEN im Jahr 1971; ein halbes Jahrhundert später hat es in den Medienwelten von Film und Fernsehen, aber auch der des Comics und des Computerspiels nicht weniger tiefe Wurzeln geschlagen.³⁰

Die Zeitmaschine ist ein wirkungsmächtiges Erzählmittel: Eine Zeitreise kann die Fundamente ganzer Erzählwelten in Frage stellen. Durch den leichtsinnigen Einsatz eines Zeitumkehrers wird im Theaterstück

²⁶ In Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five* (1969) sind die Zeitsprünge des Protagonisten Billy Pilgrim ein Symptom, durch welches sich seine posttraumatische Belastungsstörung nach seinem Einsatz im Zweiten Weltkrieg manifestiert; vgl. Vonnegut 1991, S. 23.

²⁷ Morgner 1977, S. 11; zum Geschichtsbild in MORGNERS Roman vgl. Wüstenhagen 2014.

²⁸ Der Zeitreisende selbst bleibt fast bis zum Ende namenlos und wird sonst, wie schon bei WELLS, nur als Zeitreisender bezeichnet; vgl. z. B. Eschbach 2000, S. 122.

²⁹ Niven 1971, S. 110.

³⁰ Z. B. in Comics der Artusrezeption: vgl. Tondro 2002, S. 173f.; zur Zeitreise im Computerspiel vgl. z. B. das Action-Adventurespiel *Assassin's Creed*, vgl. Kapitel II. 2. dieser Arbeit.

Harry Potter and the Cursed Child (2016)³¹ die Handlung der Romane negiert und die Zeitreisenden finden sich statt in der ihnen vertrauten Gegenwart in immer drastischer veränderten Alternativzeitlinien wieder.

Der Zeitreisende selbst ist längst nicht mehr nur Erfinder und Abenteurer – er ist Meisterdieb, Kolonialherr, Unfallopfer, Schatzjäger, Polizist, Tourist, Schaulustiger, Gefangener, Weltenretter, Liebender, Weltenzerstörer, Verbannter, Sehnsüchtiger, Drogensüchtiger, Fachhistoriker, Nostalgiker, Pilger und Flüchtling. Der deutsche Autor Wolfgang JESCHKE lässt den Zeitreisenden als „Temponaut“³² die Zeit durchqueren, während der Protagonist in Audrey NIFFENEGGERS *The Time Traveller's Wife* (2003) an der Zeitreise als „Chrono-Impairment“³³ krankt. In Simon HAWKES *TimeWars* Romanen hat das 27. Jahrhundert die ‚Unannehmlichkeit‘ kriegerischer Auseinandersetzungen in die Vergangenheit ausgelagert. Die Zeitreise ist hier das Mittel zum Outsourcing des destruktivsten Elements menschlicher Zivilisationspraxis.³⁴ In Claire NORTH' *The First Fifteen Lives of Harry August* (2014) gehören Zeitreisende zum exklusiven *Cronus Club*, dessen Mitglieder ihre Leben in einer permanenten Zeitschleife wiederholen: Die Zeitreise ist hier das genetische Privileg einer kleinen Elite, das ihren Ermächtigten die Unendlichkeit eröffnet, während andere Menschen nur über einen kleinen Teil (Lebens-)Zeit verfügen.³⁵ Der Protagonist in Scott MEYERS *Magic 2.0* Romanserie ist ein Hacker, welcher versehentlich über den Programmierungscode des Universums stolpert: Zur Zeitreise sind hier nur ein paar ‚Korrekturen‘ an den Zahlen im binären Gefüge der Realität nötig.³⁶ Und die britische Fernsehserie *Doctor Who* schließlich dreht sich um einen *Time Lord* – der nicht nur Reisender durch die, sondern auch Beherrscher der Zeit ist.³⁷

Franchise-Giganten der Populärkultur wie *Star Trek* und *Marvel's X-Men* haben die Zeitreise längst als müheloses Mittel einer kommerziellen Wiedergeburt entdeckt. Anders als eine herkömmliche Neuverfilmung

³¹ Vgl. Rowling, Tiffany 2016; dt. Titel: *Harry Potter und das verwunschene Kind*.

³² Jeschke 2013, S. 113.

³³ Niffenegger 2005, S. 18.

³⁴ Vgl. Hawke 2013; die Serie umfasst zwölf Bände, erschienen 1984–1990.

³⁵ Vgl. North 2014, S. 102.

³⁶ Vgl. Meyer 2014.

³⁷ Vgl. Newmann 1969 (Serie).

(auch *Reboot* genannt), bei welcher in modernisierter Bildsprache und mit jüngeren Darstellern der ikonischen Rollen die bekannten Stoffe neu erzählt werden,³⁸ erlaubt es die Zeitreise, dabei auch zusätzlich noch die Verbindung zur ursprünglichen Erzählwelt zu erhalten. Wenn etwa Mr. Spock in J. J. ABRAMS' Kinofilm *Star Trek* (2009)³⁹ oder Wolverine in Bryan SINGERS *X-Men: Days of Future Past* (2014)⁴⁰ in die Vergangenheit ihrer eigenen Lebenszeit geschickt werden und dort an einer entscheidenden historischen Schnittstelle ihrer Erzählwelt eingreifen, macht dies ein neues, vom Kanon der Ursprungshandlung ungebundenes Erzählen möglich, ohne gleichzeitig die Möglichkeit zur Einbindung vertrauter Elemente und etablierter Darsteller völlig auszuschließen.

Mit der Veröffentlichung von WELLS' *Time Machine* im Jahr 1895 wird die Zeitmaschine schnell zum kulturübergreifenden Gegenstand schöpferischer Imagination. Sie hat sich, wie George SLUSSER und Danièle CHATELAIN argumentieren, zu einer Erzählkonvention von einem solchem Einfluss entwickelt, dass ihre Präsenz innerhalb der erzählerischen Diskurse der Gegenwart vergleichbar mit der des Zauberers Merlin sei.⁴¹ Und obwohl sie mit etwa 125 Jahren eine deutlich jüngere kulturelle Präsenz als der große Magier der *matière de Bretagne* darstellt, so ist sie doch mit nicht weniger mythischer Energie aufgeladen.

Mit der Zeitreise als einem kulturellen Mythos beginnen folglich die theoretischen Überlegungen dieser Arbeit. Eine erste Auseinandersetzung befasst sich deswegen mit den Wurzeln des Konzepts, welche bereits vor dem 19. Jahrhundert nachweisbar sind: das antike Motiv der Prophezeiung, die temporale Heterogenität vormoderner Erzählwelten, die Überlegungen mittelalterlicher Theologen über die Allmacht Gottes und die Märchen und Legenden der so genannten *Dornröschen*-Schläfer. Denn diese Konzepte trägt die Zeitreise, wie noch gezeigt werden wird, nach wie vor als aktiv angewendeten Teil ihres erzählerischen Vermögens mit sich.

Durch die Weiterentwicklung des modernen Zeitverständnisses verdichten sich im 19. Jahrhundert Texte, welche die Grenzen der Temporalität ihrer Erzählwelten in neuartiger Weise austesten. Diese Entwicklung

³⁸ Vgl. Proctor 2012.

³⁹ Vgl. Abrams 2009 (Film).

⁴⁰ Vgl. Singer 2014 (Film).

⁴¹ Vgl. Slusser/Chatelain 2002, S. 170.

mündet im Jahr 1895 in H. G. WELLS' *The Time Machine*, dem ersten und bis heute bedeutendsten Text der Zeitreise. Seine Veröffentlichung zieht eine „veritable plague“⁴² von Zeitreiseerzählungen nach sich. Streng genommen teilt sich *The Time Machine* ihren Status als Gründungstext der Zeitreise mit Mark TWAIN'S *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889).⁴³ Die beiden Romane werden auffällig zeitgleich – aber wohl unbeeinflusst voneinander⁴⁴ – in Amerika und Großbritannien veröffentlicht. Für die Parameter einer mediävistischen Arbeit interessanter ist sicher Mark TWAIN, der seinen Protagonisten nicht nur als ersten so genannten *retrochronologischen* Zeitreisenden in die Vergangenheit schickt,⁴⁵ sondern hierbei auch mit dem mythisch-historischen Raum des Artushofes als Ziel der Reise einen zentralen Stoffkreis mittelalterlicher Literatur wählt. Für die Erzähltradition der Zeitreise jedoch unbestritten nimmt die *Time Machine* den bedeutsameren Platz ein: Der Einfluss des Romans, der ihm zugrunde liegenden Philosophie und sogar der historischen Person seines Autors lässt sich bis in die Gegenwart nachverfolgen.

Nachdem mit ihren kulturellen Wurzeln und ihrer ‚Erfindung‘ die Zeitreise als eine Stofftradition eingeführt wurde, soll sie im nächsten Teil der theoretischen Grundlagen dieser Arbeit Gegenstand erzähltheoretischer Überlegungen werden. Dies beginnt zunächst mit den Erzählkonventionen der beiden phantastischen Großgattungen Science Fiction und Fantasy, welche einen Großteil von Zeitreiseerzählungen für sich verbuchen können, und mit einer Bestandsaufnahme der narratologischen Werkzeuge, welche sich gut für das Konzept nutzen lassen.

Trotz ihrer dominanten Präsenz in den Erzähldiskursen seit 1895 konnte sich die Zeitreise in der Literaturwissenschaft erst in den letzten Jahrzehnten als ein eigenständiger Untersuchungsgegenstand durchsetzen. Als eines der zentralsten und ältesten Motive der Science Fiction findet sie sich zwar in allen größeren Enzyklopädien und Motivkatalogen des Genres,⁴⁶ im Gegensatz zu Philosophie und theoretischer Physik ist die Erzähltheorie aber erst

⁴² Bigelow 2001, S. 77.

⁴³ Vgl. z. B. Nahin 2001, S. 23; Booker/Thomas 2009, S. 15f.

⁴⁴ Es gibt keine konkreten Hinweise darauf, dass WELLS den *Yankee* kannte bzw. Mark TWAIN *The Time Machine*; vgl. Foote 1991, S. 14.

⁴⁵ Vgl. Csicsery-Ronay 2008, S. 100.

⁴⁶ Vgl. z. B. Booker/Thomas 2009, Kincaid 2005 oder Edwards/Stableford 1993.

in jüngster Zeit verstärkt auf das narratologische Potential der Zeitreise aufmerksam geworden. Die umfangreichste deutschsprachige Monographie beispielsweise bleibt seit 1987 Gertrud LEHNERT-RODIEKS *Zeitreisen*,⁴⁷ welche die englischsprachigen Zeitreiserothane in der Nachfolge der *Time Machine* untersucht. Und noch 1994 beklagt sich Wyn WACHHORST in einem Essay zur Zeitreise im Liebesfilm scherzhaft, die Suche nach entsprechenden fachwissenschaftlichen Aufsätzen sei von vergleichbarer Mühseligkeit wie „Leonardo da Vinci getting together a bibliography on air transportation“⁴⁸. Die grundlegendsten literaturwissenschaftlichen Arbeiten sind nach 1990 entstanden, vor allem zu nennen sind Bud FOOTES *The Connecticut Yankee in the Twentieth Century*⁴⁹ (1991), David LOWENTHALS *The Past is a Foreign Country*⁵⁰ (1999) und vor allem Paul NAHINS *Time Travel Fiction*⁵¹ (2001). Bei diesen drei Werken handelt es sich jedoch weniger um literaturtheoretische Analysen als um motivgeschichtliche Rundumschläge. Mit Elena GOMELS *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*⁵² (2009) und David WITTENBERGS *Time Travel*⁵³ (2013) liegen dagegen zwei ambitionierte narratologische Ansätze zur Zeitreise vor. Der von Sabine PLANKA 2014 herausgegebene Band *Die Zeitreise* dagegen ist nicht nur der erste Aufsatzband deutscher Sprache, sondern auch die bislang einzige vorliegende Sammlung, die sich auf den Bereich der Kinder- und Jugendkultur konzentriert.⁵⁴ Ebenfalls 2014 erschien das von Sherry GINN und Gillian I. LEITCH veröffentlichte Sammelwerk *Time Travel Television*, in welchem die Herausgeberinnen die englischsprachigen Fernsehserien aus dem Bereich der Science Fiction und Fantasy in den Mittelpunkt stellen. Matthew JONES' und Joan ORMONDS Aufsatzsammlung *Time Travel in Popular Media* (2015) dagegen nimmt sich der Zeitreise in einem breiteren populärkulturellen Diskurs an.⁵⁵

Diesem verstärkten Interesse der Geistes- und Kulturwissenschaft ist eine Reihe von Definitionsversuchen des Phänomens zu verdanken.

⁴⁷ Vgl. Lehnert-Rödiek 1987.

⁴⁸ Wachhorst 1994, S. 340.

⁴⁹ Vgl. Foote 1991.

⁵⁰ Vgl. Lowenthal 1999.

⁵¹ Vgl. Nahin 2001.

⁵² Vgl. Gomel 2009.

⁵³ Vgl. Wittenberg 2013.

⁵⁴ Vgl. Planka 2014.

⁵⁵ Vgl. Jones/Ormond 2015.

Denn am Anfang jeder Beschäftigung mit dem Begriff muss die Frage stehen: *Was genau ist gemeint, wenn von einer Zeitreise die Rede ist?*

Sara BERNSTEIN definiert Zeitreise als den Vorgang, in welchem eine Person oder ein Objekt in der Zeit relokalisiert wird „through means other than continuing to exist“⁵⁶, wobei jedoch ein nicht unerheblicher Teil der Zeitreisen mittels des Dornröschenschlafes unberücksichtigt bleibt. Im einschlägigen Artikel der *Encyclopedia of Science Fiction* dagegen wird alles als Zeitreise erfasst, bei dem der menschliche Körper oder das Bewusstsein in die Vergangenheit oder Zukunft geschickt wird,⁵⁷ womit alle Zeitreisen ohne menschliche Beteiligung, beschränkt etwa auf das Senden eines Gegenstandes, ausgenommen wären.⁵⁸ Auch Gertrud LEHNERT-RODIEK definiert die Zeitreise über den menschlichen Faktor: „Unter ‚Zeitreise‘ wird – analog zur Bewegung im Raum – die Bewegung einer realen Person innerhalb ihres eigenen Zeitkontinuums verstanden“⁵⁹. Maria NIKOLAJEVAS Verständnis der Zeitreise als Übergang zwischen zwei oder mehr simultan existierenden Zeiten geht dagegen zu stark auf den räumlichen Aspekt ein und vernachlässigt die Kausalverbindung zwischen Zeitsegmenten.⁶⁰

Die tragfähigste Definition des Begriffs stammt meiner Meinung nach von Brian STABLEFORD: Ihm zufolge meint Zeitreise die räumliche Bewegung durch die Zeit entgegen ihrer natürlichen Geschwindigkeit oder Ausrichtung.⁶¹

Mit dieser Begriffsbestimmung sind nicht nur alle erzählerischen Ausgestaltungen der Zeitreise erfasst, die in den oben genannten Ansätzen jeweils ausgrenzt werden, sondern es werden zudem auch zwei

⁵⁶ Bernstein 2015, S. 158.

⁵⁷ Vgl. Edwards 1979, S. 605.

⁵⁸ Z. B. in Stephen FRY'S *Making History* (1996); in dem Roman wird eine chemische Substanz durch ein Zeitfenster in den Grundwasserspiegel des Anwesens der Familie Hitlers geschickt, um Sterilität zu verursachen und so die Geburt des Diktators zu verhindern.

⁵⁹ Lehnert-Rodiek 1987, S. 22.

⁶⁰ Vgl. Nikolajeva 1988, S. 64; der durch eine Zeitreise erreichte Raum in der Vergangenheit ist gleichzeitig konstitutiver (da historischer) Teil der Gegenwart des Zeitreisenden, während eine Parallelwelt wie *Narnia* autonom existiert. Tatsächlich sind Zeitreisen nach NIKOLAJEVAS Definition auf der Ebene der narratologischen Struktur identisch mit der *secondary world fantasy*, wie etwa C. S. LEWIS' *Die Chroniken von Narnia*; vgl. Nikolajeva 1988, S. 62, vgl. Lewis 1987; John GRANT geht in seiner Übersicht über die Zeitreise ebenfalls von einer direkten Verbindung der beiden Subgenres aus; vgl. Grant 2005, S. 823.

⁶¹ Vgl. Stableford 2006, S. 532.

weitere zentrale Aspekte thematisiert: Zum einen handelt es sich um die *räumliche* Bewegung durch das abstrakte Konzept der Zeit, was die Verwendung räumlicher Darstellungsnormen für temporale Elemente (z. B. die Zeitmaschine als Automobil) als ein wesentliches Kennzeichen der Zeitreise herausstreicht. Denn, wie Cécile CRISTOFARI betont: „Time travel is travel, first and foremost“⁶².

Zum anderen unterstreicht STABLEFORDS Betonung, dass es sich um einen Vorgang *entgegen* natürlicher Grundzustände handelt, die inhärente Abnormalität der Zeitreise,⁶³ die schließlich die Regeln von Kausalität, Logik und Physik in Frage stellt. Durch ihre Verfügungsgewalt über fundamentale Prinzipien wie Zeit, Kausalität und Geschichte konfrontieren Erzählungen über Zeitreisen ihre Rezipienten mit einem eigentümlichen Set kognitiver Herausforderungen.⁶⁴ David WITTENBERG beschreibt die Zeitreise so vom erzähltheoretischen Blickwinkel heraus als einen kreativen Missbrauch gängiger narratologischer Prinzipien.⁶⁵ Ein inhärentes Element der kreativen Verspieltheit, sogar eine augenzwinkernde Metatextualität lässt sich somit auch in ihren düstersten Erzählwelten erkennen.

Ein fundamentales Kennzeichen der Zeitreise ist also ihre Verschränkung von Raum und Zeit; der diegetische Raum wird durch die Zeitreise zur „Chronogeography“⁶⁶ und die Bewegung durch die Zeit wird in erster Linie über die Darstellungsmuster des Raums erzählt. Wegen dieser Verknüpfung räumlicher und zeitlicher Erzählstrukturen kann der literaturtheoretische Ansatz Michail M. BACHTINS, in dem er das Ineinandergreifen von Zeit und Ort im Rahmen der Erzählwelt als *Chronotopos* bezeichnet, wirkungsvoll auf die Zeitreise angewandt werden. Zeitreisen mögen hauptsächlich über räumliche Imaginationstrukturen funktionieren, sie sind jedoch nie *nur* Reise.

Wenn man, wie im Rahmen dieser Untersuchung dargelegt werden soll, Zeitreise deswegen weniger als ein Handlungsmotiv oder ein literarisches Stilmittel, sondern vielmehr als ein konstitutives Element des Raumzeitgefüges einer diegetischen Welt versteht, bieten Konzepte wie

⁶² Cristofari 2015, S. 29.

⁶³ Vgl. Cristofari 2015, S. 34; Gomel 2010, S. 32.

⁶⁴ Vgl. Bigelow 2001, S. 60.

⁶⁵ Vgl. Wittenberg 2013, S. 6.

⁶⁶ Kowalski 2007, S. 605.

die *possible worlds*-Theorie oder David HERMANS narratologischer *story-world*-Ansatz weiterführende Anknüpfungspunkte.

Doch Zeitreise ist oft noch mehr als die Änderung der temporalen Strukturen einer Erzählwelt: Mit sich trägt sie ein umfangreiches intertextuelles Referenzsystem, sogar ihr eigenes Vokabular (z. B. Autoinfantizid⁶⁷), welches im kulturellen Gedächtnis der Gegenwart eine aktive und prominente Präsenz einnimmt. Auch innerhalb ihrer Erzählwelten bemühen Zeitreisende so gerne ihr oft umfangreiches Wissen über die Zeitreise in der Populärkultur, um sich Handlungsrichtlinien zu erschließen.

Stephen FRYS Protagonist im Roman *Making History* (1996) etwa kann sich so auf den filmischen Diskurs seiner Herkunftszeit beziehen, wenn er sich selbst zur Diskretion in der fremden Zeitlinie ermahnt: „God knows, I’ve seen enough movies to know how hard it is for the alien time-travelling hero to persuade anyone to listen to him. They usually end up turning him in“⁶⁸. Auch David KOWALSKIS Zeitreisender in *Company of the Dead* (2007) sucht die Nähe zu den literarischen Vorgängern; er schläft sogar mit einer Ausgabe von WELLS’ *Time Machine* auf seinem Nachttisch.⁶⁹ Stephen KINGS Zeitreisender in *11/22/63* (2011) dagegen orientiert sich an Wilson TUCKERS Roman *The Lincoln Hunters* (1958).⁷⁰ In John KESSELS *Corrupting Dr Nice* (1997) wird eine Subkultur von Zeitreisenden, welche erotische Begegnungen mit den eigenen Vorfahren suchen, von der Öffentlichkeit als „Heinleinian“⁷¹ bezeichnet. In Raphael ALOISIUS LAFFERTYS Kurzgeschichte *Thus We Frustrate Charlemagne* (1967) versucht eine Gruppe von Wissenschaftlern durch gezielte Veränderung historischer Schlüsselereignisse grundlegende Änderungen an ihrer Gegenwart vorzunehmen. Ihre Bemühungen sind erfolgreich. Allerdings können sie als inhärenter Teil der Zeitlinie die Änderungen nicht wahrnehmen; diese sind nur auf der Ebene der Erzählinstanz sichtbar. In Rückführung auf

⁶⁷ Der Selbstmord des Zeitreisenden durch das Töten des jüngeren Ichs als Säugling.

⁶⁸ Fry 2004, S. 378.

⁶⁹ Vgl. Kowalski 2007, S. 154.

⁷⁰ Vgl. King 2011, S. 270.

⁷¹ Kessel 1998, S. 173f.; diese Bezeichnung bezieht sich auf Lazarus Long, den Protagonisten aus HEINLEINS Roman *Time Enough for Love*, welcher in der Vergangenheit eine Liebesbeziehung zu seiner Mutter eingeht; vgl. Heinlein 1984.

die Kurzgeschichte bezeichnen die Wissenschaftler in Wolfgang JESCHKE *Der letzte Tag der Schöpfung* (1981) eine entsprechende theoretische Überlegung als den „Aloisius Effekt“⁷².

Bei näherer Betrachtung weist die Zeitreise also deutlich über die Grenzen eines populärkulturellen Grundstockmotivs hinaus. Es ist ein narratologisches Konzept mit einer komplizierten Kulturgeschichte, tiefgreifendem philosophischem Unterbau und intertextuellen Verflechtungen. Im Umgang mit einer Diegese, welche sich durch den Einsatz einer Zeitreise an dieses komplexe Netzwerk annähert, rät Rüdiger HEINZE zur Determinierung von drei zentralen Aspekten, die zur Bestimmung ihres erzählerischen Potentials notwendig sind:⁷³

(1) Dies umfasst zum einen die Art der temporalen Fortbewegung, da der Leser darüber das phantastische Genre und den zuzuschreibenden Realitätsbezug bestimmt. Wie an späterer Stelle dargestellt werden soll, setzen Zeitreisen mittels eines archaischen Zauberspruchs der Erzählwelt andere Maßstäbe als jene, die in der Psyche des Protagonisten fußen (z. B. durch eine Kopfverletzung), oder andere, welche mit Hilfe einer mechanischen Zeitmaschine zustande kommen.

(2) Als zweiten zentralen Punkt nennt HEINZE das Zeitmodell, das der Diegese zugrunde liegt, da so die jeweilige Projektion temporaler Kausalitätsprinzipien geformt wird – und damit auch die Problematik von Handlungsfähigkeit und Determiniertheit der Figuren. Ist die Natur der Zeit, wie der TOD der Scheibenwelt Terry PRATCHETTS erklärt, BOTH IMMORTAL AND HUMAN?⁷⁴ Gibt es neben der menschlichen Zeit eine Instanz göttlicher Zeit, welche die Zeitreise zugänglich macht? Dient die Zeitmaschine als narratologisches Tonbandgerät, mit dem das „malleable tape of history“⁷⁵ nach Belieben neu bespielt werden kann? Oder muss der freie Wille zwangläufig einem deterministischen Universum erliegen?

⁷² Vgl. Jeschke 2013, S. 57f.

⁷³ Vgl. Heinze 2011, S. 216ff.

⁷⁴ Pratchett 2002, S. 105; (in Parodie/Anlehnung an gängige Bildtopoi ist Terry PRATCHETTS Personifikation des Todes ein schwarz gewandetes, mit einer Sense bewaffnetes Skelett. Da DEATH damit physisch nicht zur akustischen Artikulation fähig ist, überträgt er Sprache auf (mehr oder weniger) telepathische Weise. Dies wird auf der Textebene durch den Einsatz von Großbuchstaben und das Fehlen von Anführungszeichen gekennzeichnet, dem hier respektvoll Rechnung getragen wird).

⁷⁵ Richmond 2001, S. 311.

(3) Den dritten und wichtigsten Gesichtspunkt ergeben nach HEINZE die (Zeit-)Orte des Ursprunges und des Ziels der Reise, denn daraus ergibt sich „the specification of and (intradiegetic) relation between what is present and what is past, and the (extradiegetic) relation of the fictional to the actual world“⁷⁶. Für die Parameter dieser Arbeit soll dabei das Mittelalter in dieser Funktion im Zentrum stehen.

Die als Mittelalter bekannte Epoche des Zeitraums von 500 bis 1500 n. Chr. erweist sich in Zusammenhang mit der Zeitreise als überaus fruchtbarer Untersuchungsgegenstand. Trotz oder gerade wegen seiner oft demonstrativ konstruierten Alterität ist das Mittelalter eines der beliebtesten (Zeit)Reiseziele, was John ENGLE sogar von einer massenkommerzialiserten „Walmart accessibility“⁷⁷ des Mittelalters durch die moderne Populärkultur sprechen lässt. Eine ungeheure Anzahl an nicht nur Texten und Filmen, sondern auch beispielsweise an Computerspielen⁷⁸ und Brettspielen⁷⁹ führt seine Rezipienten in die mittelalterliche Epoche. Retrochronologische Zeitreisende ins Mittelalter überwiegen dabei deutlich jene Zeitreisende, welche in die entgegengesetzte Richtung reisen.⁸⁰ Als Gegenstand der Mittelalterrezeption hat die Zeitreise allerdings bisher nur sehr wenig Aufmerksamkeit erhalten – und dass, obwohl das literarische Erbe des TWAIN’SCHEN *Yankees* den mittelalterlichen Hof König Artus’ zu einem der meist(zeit)bereisten Orte des 20. Jahrhunderts gemacht hat.⁸¹ An-

⁷⁶ Heinze 2011, S. 216.

⁷⁷ Engle 2007, S. 2.

⁷⁸ Z. B. Das 1996 veröffentlichte Spiel *Time Gate: Knight's Chase* der Firma Infogames; vgl. Infogames 1996 (Computerspiel).

⁷⁹ Z. B. das Brettspiel *Lumen Fidei*, der fünfte Teil der *T.I.M.E Stories*-Reihe des Spieleverlags *Space Cowboys*; vgl. Chassenet/Rozoy 2017 (Brettspiel).

⁸⁰ Vgl. z. B. in Irntraut MORGNERs Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1979) oder in dem Spielfilm *Le Visiteurs* des französischen Regisseurs Jean-Marie POIRÉ (1993); vgl. Poiré 1993 (Film), Morgner 1977.

⁸¹ Z. B. in der Kurzgeschichte *The Camelot Connection* von Elizabeth SCARBOROUGH (1988), dem Kinderbuch *Knight's of the Kitchen Table* von Jon SCIESZKA (1991) oder dem amerikanischen Spielfilm *A Knight in Camelot* von Regisseur Roger YOUNG (1998); vgl. Scarborough 1988, Scieszka 1991, Young 1998 (Film).

dere beliebte Ziele stellen größere Zeitabschnitte der mittelalterlichen Epoche wie die Kreuzzüge⁸² und die Wikingerzeit dar.⁸³ Seltener knüpft sich die Unternehmung direkt an ein geschichtliches Schlüsselereignis oder an eine historische Persönlichkeit,⁸⁴ wie es bei Zeitreisen in die Zeit der Moderne in der Regel der Fall ist – und ebenso bei antiken Reisezielen. Das Mittelalter und die der Epoche zugeschriebene Lebenswelt reichen, wie es scheint, oft als Reiseerfahrung aus, ohne eine konkretere historische Verknüpfung zu benötigen.

Obwohl die Zeitreise im Rahmen einzelner Erzählwerke zunehmend ihren Weg auch in die mediävistische Aufmerksamkeit findet,⁸⁵ so gibt es bis jetzt noch keine Untersuchung, welche sich dem Phänomen speziell aus dem Blickwinkel der Mittelalterrezeption nähert. Diese Arbeit möchte diese Forschungslücke schließen helfen.

Mit der Auseinandersetzung mit historischen Epochen ermöglichen Zeitreisen eine völlig neue Bandbreite an Erzählwerkzeugen. Für die Mittelalterrezeption öffnen sie das Mittelalter als idealen Ort für „kontrollierte literarische Amokläufe“⁸⁶. Vor allem haben sie, wie Paul KINCAID ausführte, die erzählende Kultur um eine neue, eine wörtlich genommenere Art des Anachronismus bereichert, um die Möglichkeit, andere Epochen unmittelbar durch „alien eyes“⁸⁷ zu betrachten. Über den *Yankee*, den ersten retrochronologischen Zeitreiserooman, schreibt so Freimut LÖSER:

Twains Kunstgriff, einen Yankee des 19. Jahrhunderts ins England des 6. Jahrhunderts zu versetzen, eröffnet dem Erzähler zwei entgegengesetzte Wege des Erzählens, dem Interpreten zwei Möglichkeiten des Verstehens.⁸⁸

⁸² Z. B. in Thea BECKMAN Jugendroman *Kreuzzug ins Ungewisse* (1973); vgl. Beckman 1978.

⁸³ Z. B. in Carrie RYANS Jugendroman *Divide and Conquer* (2012) oder in dem Kinderbuch *The Time-Travelling Cat and the Viking Terror* von Julia JARMAN (2008); vgl. Ryan 2012, Jarman 2008.

⁸⁴ Z. B. Gabriele RITTIGS Kinderbuch *Mission Zeitreise: Rettet Richard Löwenherz* (2007); vgl. Rittig 2007.

⁸⁵ Lesenswerte Einzelstudien sind beispielsweise die Aufsätze von John ENGLE: *A Hard Day's Knights. Movie Time Travel, the Middle Ages, and a New Millenium* (2007), Steve GUTHRIE: *Time Travel, Pulp Fictions, and Changing Attitudes About the Middle Ages: Why You Can't Get Renaissance On Somebody's Ass* (2016) und Patricia CLARE INGHAM: *Untimely Travel: Living and Dying in Connie Willis's Domsday Book* (2016); vgl. Engle 2007, Guthrie 2016, Clare Ingham 2016.

⁸⁶ Armer 1984, S. 344.

⁸⁷ Kincaid 2005, S. 820.

⁸⁸ Löser 2000, S. 726.

Die Beschäftigung mit dem Mittelalter zeichnet sich von Beginn ihrer Rezeptionshistorie an durch einen „enthusiasm for anachronism“⁸⁹ aus. Der Duden definiert Anachronismus sowohl als (1). falsche zeitliche Einordnung als auch (2.) durch die Zeit überholte Einrichtung.⁹⁰ In *Der historische Roman* (1937) spricht Georg LUKÁCZ, mit Referenz auf HEGEL und GOETHE, sogar von einem notwendigen Anachronismus des historischen Erzählens, welcher bereits in seiner geringsten Ausführung den handelnden Figuren der Diegese eine Wahrnehmung von erst im historischen Rückblick erkennbaren Zusammenhängen der Ereignisse in ihrer eigenen Gegenwart erlaubt.⁹¹ Wie die Zeitreise schafft auch der Anachronismus durch seinen Kausalbruch „aesthetically productive temporal fissures“⁹². Diese ‚ästhetische Produktivität‘ macht sich auch in der graphischen Dimension der Buchproduktion bemerkbar: Das Spiel mit dem Anachronismus dominiert in der Gestaltung der Buchcover retrochronologischer Zeitreiseroomane. Bereits die Erstausgabe des *Yankees* stülpt einen modernen Zylinder auf den feudalen Ritterhelm, während sich der mittelalterliche Drache das Wappen mit der amerikanischen Flagge teilt. Das Wappen wird gemeinschaftlich durch einen höfischen Ritter und einen industriellen Gentleman gehalten; die beiden Epochen suggerieren so eine gleichberechtigte Partnerschaft. Dem soll in näherer Auseinandersetzung mit dem *Yankee* noch nachgegangen werden.

Das Cover von Nils WIESNERS deutschem Jugendroman *Ferien auf Burg Kahleberg* (2008) dagegen imitiert die Bildkonventionen der *Manessischen Liederhandschrift*. Die jugendlichen Zeitreisenden, dargestellt in ihrer modernen Alltagskleidung, sind durch ihre Position auf den Burgzinnen sowohl Beobachter als auch Teil des mittelalterlichen Raumes unter ihnen. Ein weiteres deutschsprachiges Werk, das seine Protagonisten ins Mittelalter schickt, ist der Jugendroman *Verliebt in eine Zeitreisende* (2011) von Kirsten JOHN.⁹³ Auch hier ist der Anachronismus Teil der Gestaltung des Buchcovers. Unter dem mittelalterlichen Kleid der Zeitreisenden halb verborgen

⁸⁹ Weisl 2015, S. 168.

⁹⁰ Duden 2015, S. 137.

⁹¹ Vgl. Lukács 1955, S. 57ff.

⁹² Luzzi 2009, S. 70.

⁹³ Der Roman wurde 2011 vom Würzburger Kinder- und Jugendbuchverlag *Arena* unter dem Titel: *Ariadne – Zeitreisende soll man nicht aufhalten* erstveröffentlicht. Die dieser Arbeit als Textgrundlage dienende Taschenbuchausgabe mit dem Titel *Verliebt in eine Zeitreisende* (ebenfalls *Arena*) stammt aus dem Jahr 2014.

verweisen die roten *Chuck Taylor*-Schnürschuhe nicht nur auf die Herkunft ihrer Trägerin aus der Gegenwart des 21. Jahrhunderts, sondern auch auf ihr jugendliches Alter und die Zugehörigkeit zur Jugendkultur.

Als Schwerpunkt des hier verhandelten Textkorpus sollen sechs Werke aus der deutschsprachigen Jugendliteratur des 21. Jahrhunderts dienen, unter ihnen auch *Ferien auf Burg Kahleberg* und *Verliebt in eine Zeitreisende*. Zusätzlich ausgewählt wurden noch Pete SMITH' *1227 – Verschollen im Mittelalter* (2004), Kirsten BOIES *Alhambra* (2007), Eva VÖLLERS *Zeitenzauber – die magische Gondel* (2011) und Andrea SCHACHTS *Blumen der Zeit* (2010).

Für die Analyse wurden die sechs ausgewählten Jugendromane in zwei Blöcke von je drei Texten gruppiert, welche unter den beiden interpretatorischen Schwerpunkten von ‚Mittelalter als Raum‘ und ‚Mittelalter als Kultur‘ untersucht wurden. Während sich *Ferien auf Burg Kahleberg*, *1227 – Verschollen im Mittelalter* und *Alhambra* dem Umgang mit der fremden Epoche unter raumtheoretischen Gesichtspunkten nähern, steht bei *Verliebt in eine Zeitreisende*, *Zeitenzauber* und *Blumen der Zeit* der Begriff der Kultur im Vordergrund.

Wichtig ist hier im Vorfeld anzumerken, dass es sich in der Narratologie bei Raum und Kultur um zwei Konzepte mit bedeutsamen Schnittmengen handelt, so dass eine saubere Trennung beider analytischen Ansätze nicht möglich ist. Die Kultur einer Gesellschaft prägt den Raum, in welcher sie wirkt, und der Raum verfügt gleichfalls über die Fähigkeit, Kultur zu erzeugen.

Der Fokus auf die Jugendliteratur ergab sich zum einen aus der verfügbaren Menge von deutschsprachigen Zeitreiseroomanen. Unter jenen, welche das Mittelalter ins Zentrum ihrer retrochronologischen Reise stellen, erweist sich der Bereich der auf junge Rezipienten ausgerichteten Literatur als der deutlich umfassendere und variantenreichere.

Zum anderen greifen die in der Zeitreise manifestierte Spatialisierung der Zeit und die in der Jugendliteratur oft erhöhte Bedeutung liminaler Räume gut ineinander: Orientierung und Orientierungslosigkeit sind in ihrer primären Bedeutung räumliche Phänomene, können jedoch auch ebenso auf temporale oder kulturelle Konzepte übertragen werden.⁹⁴ Der historische Raum wird zum Schwellenraum, der dem Jugendlichen Entwicklung und Identitätssuche ermöglicht.

⁹⁴ Vgl. Eckel 2013, S. 275.

Auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ist die Zeitreise ein gebräuchlicher Teil des erzählerischen Repertoires. Der erste Text einer Zeitreise für junge Leser wird bereits elf Jahre nach dem Erscheinen der *Time Machine* veröffentlicht. Dabei handelt es sich um den Kinderroman *A Story of the Amulet* (1906) der mit H. G. WELLS befreundeten Autorin Edith NESBIT. *A Story of the Amulet* ist der abschließende Teil von NESBITS phantastischer *Psammead*-Romantrilogie über die Freundschaft von vier Geschwistern mit einer *sand-fairy* (einer Art von Dschinn) namens Psammead. Das magische Geschöpf ermöglicht ihnen die Erfüllung von Wünschen, welche sich in den ersten beiden Bänden auf die Gegenwart richten. Das im letzten Band gefundene Amulett erlaubt den fünf den dagegen auch das Reisen durch die Epochen der mythischen und historischen Menschheitsgeschichte. Die Kinder besuchen so beispielsweise das antike Ägypten, besichtigen Atlantis kurz vor seinem Untergang und überzeugen im Jahr 55 v. Chr. durch ihr patriotisches Schwärmen vom heimatlichen England versehentlich Julius Cäsar von der Eroberung Britanniens.

In der Nachfolge NESBITS hat sich die Zeitreise in der Literatur für jüngere Zielgruppen fest etabliert. Wie Maria NIKOLAJEVA feststellt, bildet sie sogar mittlerweile im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ein deutlich umfassenderes Subgenre als in der so genannten Erwachsenenliteratur.⁹⁵ Dies lässt sich auch über die allgemeine „ästhetische Attraktivität“⁹⁶ der phantastischen Literatur für junge Leser hinaus auf eine Reihe von weiteren Gründen zurückführen: In der Kinderliteratur vor allem reizt das Motiv durch eingängige didaktische Möglichkeiten zur Vermittlung historischen Wissens. Wie es die Kinder in Begleitung von NESBITS Psammead erleben, so können Epochen Reisezielen ähnlich be-

⁹⁵ Vgl. Nikolajeva 2012, S. 53; NIKOLAJEVA arbeitet dabei allerdings wenig mit dem Begriff *time travel*, sondern bevorzugt die Bezeichnungen *time slip* oder *the dislocation chronotope*, die sie als „temporary displacement of the protagonist in an unfamiliar place“ definiert; Nikolajeva 2005, S. 142.

⁹⁶ Trocha/Walowski 2014, S. 263; auch Ina KARG hebt die Anbindungsmöglichkeiten phantastischer Stoffe hervor, welche die so genannte Problemliteratur „mit ihrer manchmal allzu vordergründigen Problemlastigkeit, ihrem pädagogischen Aufklärungs- und Emanzipationsanspruch oder ihrer gelegentlich nur vermeintlich realistischen Anbindung an die Lebenswelt der Adressaten nicht leisten können, weil es dort gar nicht erst zu einem Dialog zwischen Buchinhalt und Leser kommen kann“; Karg 2007, S. 177.

sucht, studiert und wieder verlassen werden. Dies zeigt sich beispielsweise in einer Vielzahl von mehrbändigen Reihen mit wechselnden historischen (Zeit-)Reisezielen⁹⁷ wie etwa Fabian LENKS *Die Zeitdetektive* (seit 2005)⁹⁸ oder *The Magic Tree House* (seit 1998) von Mary POPE OSBORNE.⁹⁹

In der Jugendliteratur dagegen nimmt die Vergangenheit deutlich stärker die Form eines Entwicklungs- und Bewährungsraumes an. Die Erfahrungswerte, welche die jugendlichen Protagonisten in der fremden Zeit sammeln, sind primär für ihre persönliche Entwicklung als Individuen der modernen Gegenwart bedeutsam. Selbstfindung ist ein zentraler Aspekt der Adoleszenz und ihrer Erzählliteratur. Es wird zu zeigen sein, welche Rolle hier eine als ‚Mittelalter‘ konzipierte und akzeptierte Erzählwelt einnehmen kann.

Sicher eröffnet das Spiel mit der Zeitreise Erzählwelten als einen „unique testing ground for thought experiments“¹⁰⁰ aller Lesealter. Doch wie ebenfalls noch gezeigt werden wird, weist jede Auseinandersetzung mit einer fremden Epoche auch immer zurück auf die Zeit ihres Rezipienten – unabhängig von Lesealter und Entstehungszeit. Wie Jo WALTON zusammenfasst: „the real purpose of time travel seems to be to help people learn lessons about themselves“¹⁰¹.

⁹⁷ Farah MENDESLESON bezeichnet diese Struktur als *bracelet fantasies*, bei denen Einzelabenteuer wie Perlen auf einem Armband aneinandergereiht sind, „structured so that a new adventure can be slotted in, extending the ‚story‘ forever until the person in control of the narrative (author, editor or packager) decides to end it“; Mendleson 2009, S. 122.

⁹⁸ *Die Zeitdetektive* erscheinen im Ravensburger Verlag; die Reihe umfasst aktuell (Februar 2021) 42 Bände.

⁹⁹ Erscheint im deutschsprachigen Raum unter dem Titel *Das magische Baumhaus* im Loewe Verlag; die Reihe umfasst aktuell (Februar 2021) 57 Bände.

¹⁰⁰ Heinze 2011, S. 42.

¹⁰¹ Walton 2014, S. 401.

„You can't learn anything from fairy tales,“ I persisted stubbornly.
He smiled. „Maybe you haven't read the right fairy tales.“
(Ward Moore: *Bring the Jubilee*, S. 53).

II Theoretische Grundlagen

1 Das Konzept der Zeitreise in der Literatur

1.1 Zeitreise vor der Zeitmaschine

Eine der jüngsten Untersuchungen zur kulturhistorischen Bedeutung der Zeitreise ist die Monographie *Time Travel. A History* (2016) des amerikanischen Journalisten James GLEICK. Darin beschreibt GLEICK trügerisches Gefühl von Altehrwürdigkeit, welches der Zeitreise in seiner Wahrnehmung anhaftet: „Time travel feels like an ancient tradition, rooted in old mythologies, old as gods and dragons. It isn't.“¹⁰² Tatsächlich aber ist das Konzept jung, verglichen mit dem Drachen steckt es noch in seinen Kinderschuhen. Erst mit H. G. WELLS' *The Time Machine*, so ist sich die Forschung ungewöhnlich einig, beginnt im Jahr 1895 die Geschichte der Zeitreise. Bud FOOTE begründet diese vergleichsweise späte Erfindung der Zeitreise durch die Literatur damit, das theoretische Konzept einer Zeitreise sei dem vormodernen Menschen derart fremd gewesen, dass selbst die literarische Fiktion davon ausgenommen sei:

Our ancestors seem to have been reluctant even to imagine those things when God Himself could not accomplish them. Every sort of other foolishness seems to have shown up in literature at one time or another; but time travel seems to have been a sort of megafoolishness which nobody could even think of or, if they could, could not take with sufficient seriousness even to make fiction out of it.¹⁰³

Auch James GLEICK sieht die Zeitreise als ein Privileg des modernen Gedankenguts: „We have achieved a temporal sense that our ancestors lacked.“¹⁰⁴ Diese Argumente halten jedoch einem direkten Vergleich mit den Textzeugen vormodernen Gedankenguts nicht stand. Eine Reihe von theoretischen Überlegungen und literarischen Topoi, die bereits lange vor 1895 etabliert waren, weisen Schnittmengen mit der Zeitreise auf.

¹⁰² Gleick 2016, S. 4.

¹⁰³ Foote 1991, S. 15.

¹⁰⁴ Gleick 2016, S. 36.

So spricht FOOTE etwa der Theorie einer Veränderung der Vergangenheit vormoderne Wurzeln ab.¹⁰⁵ Christliche Theologen formulieren jedoch bereits im Mittelalter entsprechende Überlegungen im Kontext der Diskussion göttlicher Allmacht.¹⁰⁶ Der italienische Kirchenlehrer PETRUS DAMIANI argumentiert so im 11. Jahrhundert, dass Gott die Vergangenheit selbst durchaus ändern könnte, das Prinzip aber mit der göttlichen Schöpfung unverträglich sei. Für Gott, welcher durch seine Allmacht alle Zeit („omnia tempora“¹⁰⁷) und allen Raum gleichzeitig vor sich sieht, existiert die Vergangenheit ebenso wie die Gegenwart und Zukunft. Gott kann zwar den Menschen von der Sünde erlösen, nicht aber die Sünde selbst rückgängig machen.¹⁰⁸

In HOMERS *Odyssee* (circa 7./8. Jh. v. Chr.) muss Odysseus, der sich den Zorn des Meeresehens Poseidon zugezogen hat und zur Irrfahrt verdammt ist, den Rat des lange verstorbenen Sehers Teiresias einholen. Das Mittel zur Heimkehr und Sicherung der Zukunft – die Versöhnung des Meeresehens – kann nur im direkten Kontakt mit der eigenen mythischen Vergangenheit erlangt werden. Im *Elften Gesang* beschwört Odysseus deswegen vor den Toren des Hades durch ein Tieropfer die Seelen der Toten.¹⁰⁹ Durch das Trinken des Opferblutes erlangen die Verstorbenen kurzfristig Materialität im Raum der Lebenden und können mit dem Protagonisten kommunizieren. Der so erreichte Teiresias erklärt zwar die nötigen Schritte zur Lösung des Konfliktes, sagt Odysseus bei Missachtung seines Rats jedoch weitere Irrfahrten und damit den weiteren Verlauf des Epos voraus. Außerdem sieht Odysseus weitere Männer und Frauen aus der fernen Vergangenheit, die er aus dem Kontext der mythischen Überlieferung ihrer Schicksale identifizieren kann, zum Beispiel die beiden legendären Verfluchten Tantalos und Sisyphos. Auch seine eigene unmittelbare Vergangenheit manifestiert sich, etwa in der Gestalt seiner während seiner Abwesenheit verstorbene Mutter Antikleia oder seiner Kriegsgefährten Agamemnon und Achilleus. Die Toten in der *Odyssee* dienen jedoch nicht nur als Brücke zur Vergangenheit und zur

¹⁰⁵ Vgl. Foote 1991, S. 6f.

¹⁰⁶ Zur theologischen Diskussion der Veränderbarkeit der Vergangenheit, v. a. bei PETRUS DAMIANI, vgl. Resnick 1991, S. 77ff.

¹⁰⁷ Petrus Damiani 1989, S. 356.

¹⁰⁸ Vgl. Resnik 1991, S. 3.

¹⁰⁹ Vgl. Homer 1966, S. 172–192.

Prophezeiung der Zukunft, sondern versorgen den im Limbus der Irrfahrt Gefangenen auch mit Informationen über die Gegenwart. So kann ihn Antikleia über die Notsituation seiner Familie auf Ithaka informieren. Anhand der Geister überlagern sich also mehrere mythische und persönliche Zeitschichten.

Dieses Phänomen ist auch späteren Literaturepochen bekannt: Im mittelalterlichen höfischen Roman beispielsweise können, wie STÖRMER-CAYSA aufzeigt, reale und fiktionale Ortsangaben mehr als eine Zeitstufe reflektieren, da die „im Stoff steckenden historischen mythischen Reste“¹¹⁰ auf mehr als nur die Tradition der Entstehungszeit verweisen. In diesen „kartierte[n] Zeitsedimente[n] in phantastischer Geographie“¹¹¹ manifestiert sich ebenso das Modell einer Gleichzeitigkeit von mythischer und historischer Vergangenheit und der Gegenwart des Werks und seiner Rezipienten. Damit wird die Zeit als solche zu einem gewissen Grad phantastisch, was Michail BACHTIN von einer „märchenhafte[n] Hyperbolik der Zeit“¹¹² des literarischen Mittelalters sprechen lässt.

Nach Lukas WERNER kennt die vormoderne Erzählliteratur gar keine homogene diegetische Zeit, sondern realisiert sich durch temporale Sonderräume, funktionale Verzerrungen und durch divergierende Figurenzeiten.¹¹³ Carmen LÄCAN bezeichnet solche Figuren, die ihr eigenes Zeitsystem mit sich tragen, als „Zeitträger“¹¹⁴. Dem entspricht auch die Raumkonstruktion mittelalterlicher Erzählwelten, die sich durch ihre „radikale Figurenbezogenheit“¹¹⁵ auszeichnen.

Die Temporalität in der Literatur der Vormoderne ist damit wandelbar – „ein konkretes Phänomen, das sich im Spannungsfeld von Funktionalität, Figur und Raum immer wieder neu und anders materialisiert“¹¹⁶. Nach 1750 dagegen, so argumentiert WERNER weiter, setzt sich die Vorstellung einer für alle Räume und Figuren der Diegese gleich fließenden Zeit durch: „Aus den Zeiten wird die Zeit.“¹¹⁷ Erst in der Literatur der

¹¹⁰ Störmer-Caysa 2007, S. 45.

¹¹¹ Störmer-Caysa 2007, S. 43.

¹¹² Bachtin 2008, S. 83.

¹¹³ Vgl. Werner 2011, S. 156.

¹¹⁴ Lăcan 2015, S. 291ff.

¹¹⁵ Gerok-Reiter/Hammer 2015, S. 489.

¹¹⁶ Werner 2011, S. 152.

¹¹⁷ Werner 2011, S. 152.

Moderne wird eine „gleichförmig und linear verlaufende Zeit [...] zu einem verbindlichen Rahmen für die Figuren und ihre Bewegung durch den Raum“¹¹⁸. Diachrone Zeitwahrnehmungen entstammen dann entsprechend der subjektiven Wahrnehmung der Figuren und nicht mehr der „für die Vormoderne konstitutive[n] Heterogenität der Zeit“¹¹⁹.

Verbindungen lassen sich ebenso zum Topos der Prophezeiung herstellen. Bereits die Bezeichnung ‚Zukunftsvorhersage‘ deutet an, dass etwas Zukünftiges vorgezogen, also aus dem eigentlichen Ablauf der Ereignisse herausgelöst wird. Nicht umsonst bietet WELLS’ Time Traveller seinen skeptischen Zuhörern eine Prophezeiung als Erklärungsmodell für den Bericht seiner Reise in die Zukunft an.¹²⁰ Robert PHILMUS bezeichnet die Zeitreise sogar als eine „science-fictional method of prophecy“¹²¹.

Das Konzept der Prophezeiung konstituierte im antiken Griechenland einen Grundpfeiler der Religionspraxis.¹²² Der antike Mythos des *König Ödipus* beispielsweise ist eine bekannte Anwendung der deterministischen Kausalschleife, die in späteren Zeitreiseerzählungen eine zentrale Rolle einnimmt.¹²³ Die Parallelität ist so deutlich, dass Elena GOMEL den unglücklichen König sogar als den „secret patron saint of time travel“¹²⁴ bezeichnet. In dem Mythos, dessen einflussreichste antike Bearbeitung SOPHOKLES’ gleichnamiges Theaterstück (5. Jh. v. Chr.) darstellt,¹²⁵ wird das zukünftige Ereignis (Ödipus’ Vatemord und die Heirat mit der Mutter) zweimal prophezeit: zunächst den Eltern des neugeborenen Ödipus und später dem herangewachsenen Prinzen selbst. Beide Parteien versuchen, die jeweilige Vorausdeutung abzuwenden und setzen damit natürlich die Ereigniskette notwendig zum Eintreten der Prophezeiung erst in Gang. Durch die erste Prophezeiung direkt nach der Geburt erfolgt die Aussetzung des Helden durch die leiblichen Eltern und die Adoption durch eine andere Familie. Die wiederholte Vorhersage, nun an den erwachsenen Ödipus, veranlasst ihn zum Schutz der vermeintlichen Eltern

¹¹⁸ Werner 2011, S. 156.

¹¹⁹ Werner 2011, S. 156.

¹²⁰ „Take it as a lie – or a prophecy. Say I dreamed it in my workshop“; Wells 2005, S. 87.

¹²¹ Philmus 1976, S. 63.

¹²² Vgl. Suárez de la Torre 2009, S. 158.

¹²³ Vgl. Kapitel II 1.4.4. dieser Arbeit.

¹²⁴ Gomel 2010, S. 23.

¹²⁵ Vgl. Sophokles 2012.

durch das Verlassen seiner Heimatstadt, was ihn in die Nähe der eigentlichen Prophezeiungsträger führt. Wie manche Zeitreisende später feststellen müssen, bedingen Versuche, aus der fatalistischen Ereigniskette auszubrechen, erst deren Eintreten.¹²⁶

Auch mittelalterlichen Stoffen sind solche deterministischen Schleifen bekannt: „Ich wil dich warnen, Hagene“¹²⁷, beginnt die Prophezeiung, die sich Hagen im *Nibelungenlied* durch das Stehlen der Kleidung badender *merewip* erhandelt.

kúgestu hin zen Hiunen, sô bistu sêre betrogen.
 Já soltû keren widere. daz ist dir an der zît,
 wand ir helde küene alsô geladet sit,
 daz ir sterben müezet in Etzelen lant.
 swelche dar gerîtent, die habent den tôt an der hant.¹²⁸

Die Wasserwesen warnen: Von der an Etzels Hof reisenden Gruppe der Burgunden werde nur König Gunthers Kaplan lebend in die Heimat zurückkehren. Doch Hagens Versuch, diese Prophezeiung durch das Töten des Mannes zu negieren, macht das angekündigte Überleben des Geistlichen erst möglich. Als ihn Hagen über Bord wirft, schließt er ihn räumlich und formal von der Reisegesellschaft und damit ihrer bevorstehenden Ermordung aus. Anstatt zu ertrinken, erreicht der Nichtschwimmer durch „gotes hand“¹²⁹ das Ufer, indem sich seine Kleidung beim Aufprall aufbläht und ihn die daraus resultierenden Luftkissen über Wasser halten.

Eine weitere Art der Zeitreise, welche sich in der Literatur lange vor 1889 finden lässt, ist die des so genannten *Dornröschen-* oder *langen Schlafes*. Dabei wird ein Körper in einen übernatürlichen Schlaf versetzt und verbleibt dort für einen (meist) die normale Lebensdauer überschreitenden Zeitraum, ohne zu altern. Neben dem *Dornröschen*-Stoff selbst benutzen eine Reihe von weiteren Erzählungen das Motiv, so zum Beispiel der Mythos vom unter dem Kyffhäuser schlummernden Barbarossa oder die im Islam und Christentum bekannte Legende der *Sieben Schläfer von Ephesus*.¹³⁰ Ein bekannter neuzeitlicher Vertreter ist die Kurzgeschichte *Rip van*

¹²⁶ Wie etwa in Terry GILLIAMS Spielfilm *Twelve Monkeys* (1995).

¹²⁷ NL, 1539,2.

¹²⁸ NL 1539,3–1540,2.

¹²⁹ NL, 1579,3.

¹³⁰ Überliefert unter anderem in der *Legenda Aurea* (13. Jh.); vgl. Jacobus de Voragine: 1988, S. 250–263.

Winckle¹³¹ (1819) von Washington IRVING. Edward BELLAMY benutzt den Dornröschenschlaf 1888 in seinem Roman *Looking Backward 2000–1887*,¹³² um seinen Protagonisten in eine utopische Zukunft zu transferieren.

In seinem Werk *The Science of Fairy Tales* (1891), einer Hybridform aus Anthologie und motivgeschichtlicher Untersuchung, determiniert der britische Folkloreforscher Sidney HARTLAND die Technik des „Supernatural Lapse of Time in Fairyland“¹³³. Zu seinen Beispielen gehören die walisische Sage von *Rhys and Llewellyn* bzw. *Rhys at the Fairy Dance* sowie die Legende von *King Herla*.

In *Rhys at the Fairy Dance* sind die beiden Farmarbeiter Rhys und Llewellyn auf dem Heimweg, als Rhys von Musikklängen angezogen wird, „a tune to which he had danced a hundred times and must go and have a dance now“¹³⁴, und der Musik folgend verschwindet. Als Konsequenz wird Llewellyn, als letzter in Gesellschaft des Verschwundenen gesehen und Berichterstatter der unglaublichen Umstände, des Mordes an seinem Kollegen beschuldigt und ins Gefängnis gesperrt, obwohl es, wie der Text hervorhebt, an Beweisen seiner Schuld mangelt.¹³⁵ Im Angesicht des Versagens der Rechtsprechung wird ein Spezialist aus der ländlichen Bevölkerung tätig – „a farmer [...] skilled in fairy-matters“¹³⁶ – und eine Untersuchung der Stelle wird eingeleitet. Der Tanzkreis des Feenvolks ist ein abgegrenzter Raum, deutlich markiert durch das Grün des Grases. Das Übertreten der Schwelle befähigt zum Hören der Musik und der Rettung Rhys’ aus dem Tanzkreis der Feen. Die in der Außenwelt vergangenen Wochen wurden vom Tänzer als nur fünf Minuten wahrgenommen.

Wie es auch bei vielen der durch die Gebrüder GRIMM im deutschen Sprachraum gesammelten (bzw. aus dem Französischen übersetzten) *Kinder- und Hausmärchen* der Fall ist,¹³⁷ wurde *Rhys und Llewellyn* zwar erst im 19. Jahrhundert aufgezeichnet, jedoch bereits vorher eine unbestimmte Zeit lang mündlich tradiert.¹³⁸ Ebenfalls in HARTLANDS Anthologie findet sich die

¹³¹ Vgl. Irving 1980; Rip van Winckle allerdings altert während seines langen Schlafes weiter, wenn auch langsamer.

¹³² Vgl. Bellamy 2000.

¹³³ Hartland 1891, S. 161.

¹³⁴ Hartland 1891, S. 162.

¹³⁵ Vgl. Hartland 1891, S. 162.

¹³⁶ Hartland 1891 S. 163.

¹³⁷ Vgl. Grimm 2014.

¹³⁸ Vgl. Hartland 1891, S. 162ff.

Erzählung von *King Herla*, welche dagegen zusätzlich durch eine mittelalterliche Quelle abgesichert ist, die im 12. Jahrhundert im lateinischen Werk *De Nugis Curialium* des Briten WALTER MAP aufgezeichnet wurde.¹³⁹

König Herla, der vom Text vage in einer fernen Vergangenheit verortet wird („regem antiquissimorum Britonum positum“¹⁴⁰), wird mit seinem Gefolge als Gast auf die Hochzeit eines Pygmäenkönigs gelockt. Bei der Abreise schenkt ihm der Gastgeber einen Jagdhund und instruiert ihn, bei der Heimkehr unbedingt erst nach dem Hund vom Pferd zu steigen. Als die Reisenden einen alten Hirten treffen, erfahren sie jedoch, dass sie statt nur weniger Tage zweihundert Jahre lang Gäste der Pygmäen waren. Zwar kann Herla mit dem Hirten kommunizieren, jedoch weist dieser gleichzeitig auf Sprachbarrieren hin. Er erkennt Herla als Briten und weist sich selbst als Sachsen aus, womit er Herla auch über den massiven sozialen und gesellschaftlichen Wandel im Zug der sächsischen Eroberung in Kenntnis setzt. Die Ignorierung der Warnung vor dem Absteigen durch einige Höflinge resultiert in ihrem Tod: Ihre Körper holen den versäumten Altersprozess unverzüglich nach und zerfallen bei der Bodenberührung zu Staub. Wegen dieser Missachtung des Gebots sind Herla und der Rest des Gefolges, so endet die Legende, zu jahrhundertlangem Umherreiten über die britischen Inseln verdammt, bis sie sich zu Beginn der Herrschaft „nostri regis Henrici“¹⁴¹ in den Fluss Wye stürzen. Besucher des übernatürlichen Raumes müssen sich bei ihrer Rückkehr mit den Folgen ihres langen Fehlens auseinandersetzen. Die Fähigkeit zum Wiedereintritt in die zeitgenössische Gesellschaft haben sie verloren. Auch Rhys erkrankt an „melancholy“¹⁴², verliert die Kraft zur Teilnahme am Leben und stirbt. Der Besuch Herlas und seines Gefolges auf der Hochzeit des Pygmäenkönigs resultiert in der Separation vom historischen Umfeld. Herla kann durch sein Verschwinden nicht nur seine Herrschaft nicht aufrechterhalten, die Warnung des Pygmäenkönigs verhindert zudem durch das Verbot des Absteigens und der Berührung des Bodens auch die Chance auf eine erneute Integration.

¹³⁹ Vgl. Gualteri Mapes 1850, S. 14–17.

¹⁴⁰ Gualteri Mapes 1850, S. 14; „ein König, der zu den ältesten Britanniens zählt“ (eigene Übersetzung).

¹⁴¹ Gualteri Mapes 1850, S. 17; „unseres Königs Heinrich“: WALTER MAP bezieht sich wohl auf Heinrich II. Plantagenet (König von 1154 bis 1189), an dessen Hof er wirkte.

¹⁴² Hartland 1891, S. 163.

Vormoderne Zeitkonzepte und Vorstufen bzw. Unterarten der Zeitreise spielen auch bei der Beschäftigung mit den Zeitreiseroomanen des 21. Jahrhunderts durchaus eine Rolle. Wie Camilla ASPLUND INGEMARK unterstreicht, sind Veränderungen des Raumzeitgefüges innerhalb einer märchenhaften Erzählwelt oft die Folge einer Verzauberung, eines *enchancements*.¹⁴³ Dieses Konzept einer übernatürlichen oder außerweltlichen Instanz als Ursprung der Zeitreise hat in der modernen Literatur deutliche Spuren hinterlassen. Sicher hat der WELLS'sche Time Traveller, welcher sich aus Quarzkristallen und dem Forschungsgeist eines viktorianischen Gentlemans seine Maschine im Kellerlabor selbst konstruiert, eine vielfältige geistige Nachkommenschaft von Zeitmaschineningenieuren vom Kaliber eines Dr. Emmet Browns hinterlassen.¹⁴⁴ Doch noch häufiger rührt die Möglichkeit zum Zeitreisen aus den Bereichen der Erzählwelt, welche auch Rhys und König Herla zu ihren Zeitreisen befähigen: jene nämlich, welche dem Verständnis der Protagonisten entzogen und nur begrenzt zugänglich sind. Auch in der Science Fiction erschließt sich die Zeitreise gerne über solche entrückten Nebenräume: die Fähigkeit zum Zeitreisen stammt aus dem Wissensschatz extraterrestrischer Lebensformen,¹⁴⁵ einer kosmischen Anomalie¹⁴⁶ oder den Technologien entfernter futuristischer Zeitalter der Menschheit.¹⁴⁷ Auch wenn diese Konzepte auf wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Erklärungsmustern fußen, durch ihre Position weit außerhalb der Verständnisbasis des Protagonisten rücken auch sie schnell in den Bereich eines märchenhaften Zaubers. Ein Aspekt des Magischen, sogar Mythischen ist der Zeitreise damit auch oft innerhalb der Grenzen ihrer Erzählwelt zu eigen, unabhängig, ob sie der Musik einer verzauberten Flöte¹⁴⁸ oder dem ausgeklügelten Drogencocktail eines Chemikers entspringt.¹⁴⁹

Denn, wie der britische Science Fiction-Schriftsteller (und Physiker) Arthur C. CLARKE im dritten seiner axiomatischen *Clarkschen Gesetze* feststellt: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from

¹⁴³ Vgl. Asplund Ingemark 2006.

¹⁴⁴ Dr. Emmet („Doc“) Brown ist der von Christopher Lloyd dargestellte Erbauer der Zeitmaschine in der *Back to the Future*-Filmreihe; vgl. Zemeckis 1985 (Film).

¹⁴⁵ Z. B. in Kurt VONNEGUTS Roman *Slaughterhouse-Five* (1969).

¹⁴⁶ In Tim BURTONS 2001 erschienener Neuverfilmung des Science Fiction-Klassikers *Planet of the Apes* (1968) ist ein Wurmloch für den Zeitsprung verantwortlich.

¹⁴⁷ Z. B. in J. R. DUNNS *Days of Cain* (1998).

¹⁴⁸ Z. B. in dem Computerspiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) der Firma Nintendo.

¹⁴⁹ Z. B. in Daphne DU MAURIERS *The House on the Strand* (1969).

magic“¹⁵⁰. Für mittelalterliche Zeitreisende bedeutet dies vor allem, dass die phantastischen Erklärungsmuster der Vormoderne, zu denen die Prophezeiung und die *enchantments* märchenhafter Völker zählen, dem Zeitreisenden so als Integrationsmöglichkeit und Machtbasis dienen.

Vor allem in der populären Mittelalterrezeption werden die Diskurse phantastischer Konzepte, die sich in der Erzählkultur des Mittelalters als etabliert nachweisen lassen, gerne dahingehend interpretiert, dass diese einen akzeptierten Teil der vormodernen Glaubenswelt darstellten.¹⁵¹

Insbesondere die Texte mit retrochronologischen Zeitreisen nehmen Modelle wie die Prophezeiung deswegen gerne als etablierte Konzepte in das Gefüge ihrer als vormodern konzipierten Erzählwelten auf. Wie ein Ausbilder der Zeitreise-Akademie in Poul ANDERSONS *Time Patrol*-Romanen beispielsweise erklärt, muss bei der Unterweisung von aus der Vormoderne rekrutierten Schülern auf bereits vorhandene, vertraute theologische Erklärungsmuster zurückgegriffen werden:

It's hell, though, teaching pre-industrial people. We've quit even trying to give them more than the rudiments. Had a Roman here once – Caesar's time – fairly bright boy, too, but he never got it through his head that a machine can't be treated like a horse. As for the Babylonians, time travel just wasn't in their world picture. We had to give them a battle-of-the-gods routine.¹⁵²

In diesem Sinn versucht der Protagonist in einer weiteren *Time Patrol*-Kurzgeschichte ANDERSONS gar nicht erst, seinen vergleichsweise geringen Alterungsprozess¹⁵³ in einer Reihe von konsekutiven Sprüngen ins frühmittelalterliche Skandinavien zu erklären, und etabliert sich stattdessen als wandernder Gott Wotan.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Clarke 2000, S. 2; die beiden anderen Gesetze lauten: „(1.) When a distinguished but elderly scientist states that something is possible, (s)he is almost certainly right. When (s)he states that something is impossible, (s)he is very probably wrong. (2.) The only way of discovering the limits of the possible is to venture a little way past them into the impossible“; Clarke 2000, S. 1f.

¹⁵¹ Auch in der Fachwissenschaft konnte sich dieses Vorurteil lange halten, wie etwa Charlotte SPIVACK beweist, die noch 1987 mittelalterliches Christentum und phantastisches Erzählen gleichsetzt: „To an age that lovingly and repeatedly depicted the ascent of the Virgin to heaven, a flying Dragon posed no problem of credibility“; Spivack 1987, S. 5.

¹⁵² Anderson 2006c, S. 13f.

¹⁵³ Aus der Sicht des Zeitreisenden vergehen Wochen zwischen seinen Besuchen, aus der Sicht der mittelalterlichen Umgebung Jahre.

¹⁵⁴ Vgl. Anderson 2006b, S. 388f.; der Zeitreisende ist auf der Suche nach den skandinavischen Wurzeln des *Hildebrandsliedes* – leider ohne Erfolg.

Vor allem die Maske des Propheten wird in der Folge wegen ihrer kulturgeschichtlichen Verbreitung gerne von Zeitreisenden übergestreift. Bereits Mark TWAINS Yankee beginnt seine Karriere am Artushof, indem er den bisherigen Hofzauberer Merlin ablöst.¹⁵⁵ Dies gelingt ihm unter anderem durch den ungenierten Einsatz von als Prophezeiungen getarntem Geschichtswissen: „I prophesied myself baldheaded.“¹⁵⁶ Ebenfalls in der *matière de Bretagne* verheddert sich in Terry PRACHETTS Kurzgeschichte *Once and Future* (1995) der gestrandete Zeitreisende Mervin, welcher das Datum anhand der Positionen der Sterne festzustellen versucht und wegen seiner intensiven Beschäftigung mit dem Himmel für einen Propheten gehalten wird. Das Verwenden seines Vornamens löst das Problem keineswegs, da ihm nun die Identität des legendären Zauberers mit ähnlich klingenden Namen aufgezwungen wird: „I wish they wouldn't call me Merlin. It's Mervin.“¹⁵⁷ Er beginnt resigniert nach einem geeigneten Kandidaten für die Rolle des Königs Artus zu suchen.

Auf der anderen Seite kann eine solche Vorgehensweise den Zeitreisenden – mit oder ohne seine Intention – auch von der Umwelt isolieren und in Lebensgefahr bringen. Nicht umsonst ist die Gefangennahme (und angesetzte Hinrichtung) schon seit Mark TWAIN gängiges Handlungselement der Zeitreiseliteratur.

Doch auch wenn die Zeitreise erst im 19. Jahrhundert Eingang in die Literatur findet, weil der Yankee das Mittelalter missversteht und ein namenloser Erfinder seinen Gästen eine Zeitmaschine präsentiert, experimentieren bereits im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Texten mit diesem Konzept. Cathrine FRANK sieht hier die Wirkung zweier verschränkter zeitgenössischer Strömungen:

The idea of permeable time addresses the concerns of two centuries: one discomfited to its erstwhile belief in inviolable progress, and another who responds variously to that challenge through more vigorous positivism and nostalgia.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Der mittelalterliche Merlinstoff integriert früh das Element des Propheten in die Figur. Bereits die frühesten bekannten Merlinerzählungen, eine Reihe von walisischen Gedichten aus dem 11. Jahrhundert, kennen Merlin als Propheten. GEOFFREYS DE MONMOUTH *Historia de Regnum Britannae* entsteht deutlich später (um 1130); vgl. Knight 2009, S. 4f, vgl. Geoffrey of Monmouth 2007.

¹⁵⁶ Mark Twain 1979, S. 315.

¹⁵⁷ Pratchett 2012, S. 193.

¹⁵⁸ Frank 2003, S. 75.

Im industriellen Zeitalter entsteht eine zunehmende Unzufriedenheit mit den verfügbaren zeitphilosophischen Theorien, die hauptsächlich von den Überlegungen des ARISTOTELES (4. Jh. v. Chr.), des AUGUSTINUS VON HIPPOS (4. Jh.) und Isaac NEWTONS (17. Jh.) geprägt sind. ARISTOTELES erklärt in seiner *Physik* Zeit als allein über den Begriff der Veränderung messbar, z. B. anhand des Wachstums eines Baumes oder der Bewegung der Sterne, und geht damit von einer im Wesentlichen objektiven Zeitmessung aus.¹⁵⁹ AUGUSTINUS, der in seinen *Confessiones* (387–341 n. Chr.) zunächst ironisch beklagt, den Zeitbegriff nur in Abwesenheit Fragender verstehen zu können („Quid est ergo ‚tempus‘? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio“¹⁶⁰), entwickelt eine subjektivere Auffassung: Denn der Mensch nimmt AUGUSTINUS zufolge Vergangenheit und Zukunft als ebenso gegenwärtig wahr wie die Gegenwart selbst. An die Vergangenheit erinnern wir uns in der Gegenwart, die Zukunft erwarten wir ebenfalls in der Gegenwart. Die Ewigkeit, über welche Gott verfügt, können wir nur in einem solchen Kausalzusammenhang erfassen. Die Zeitmessung findet damit laut AUGUSTINUS ausschließlich im menschlichen Geist statt: „In te, anime meus, tempora metior.“¹⁶¹ Sowohl die aristotelische als auch die augustinische Zeitphilosophie bleiben bis in die Frühe Neuzeit maßgebend, bis sie durch Isaac NEWTONS Darstellung der *absoluten Zeit*, welche objektiv, gleichförmig und unbeeinflussbar fließt,¹⁶² abgelöst werden. Im Gegensatz zu ARISTOTELES ist NEWTONS Zeit auch von messbaren Veränderungen unabhängig. Der Aufklärer Immanuel KANT (1788) spricht dagegen in seiner *Kritik der praktischen Vernunft* der Zeit wieder ein subjektives Wesen zu:

Sie ist nichts, [sic] als die Form unserer inneren Anschauung. Wenn man von ihr die besondere Bedingung unserer Sinnlichkeit wegnimmt, so verschwindet auch der Begriff der Zeit, und sie hängt nicht an den Gegenständen selbst, sondern bloß am Subjekte, welches sie anschaut.¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Aristoteles 1987.

¹⁶⁰ Augustinus 1987, Liber XI., S. 628; „Was ist also die Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich es einem Fragendem erklären, weiß ich es nicht“; (Übersetzung von Joseph BERNHARD).

¹⁶¹ Augustinus 1987, Liber XI., S. 628; „In dir, mein Geist, messe ich die Zeiten“; (Übersetzung von Joseph BERNHARD).

¹⁶² Vgl. Newton 1872, S. 25.

¹⁶³ Vgl. Kant 1878, S. 63.

Ausgehend von der Aufklärung wird im Laufe des 19. Jahrhunderts NEWTONS Zeitbild weiter in Frage gestellt.¹⁶⁴ „In my student days we were much exercised by talk about a possible fourth dimension of space“¹⁶⁵, berichtet beispielsweise H. G. WELLS über seine Universitätszeit (ca. 1883–1890) und die gedankliche Grundlage für das spätere Verfassen der *Time Machine*. Fredric JAMESON verknüpft dies unter anderem mit der Entstehung eines neuen historischen Selbstverständnisses während der Industriellen Revolution, bestärkt durch die ‚Erfindung‘ des modernen historischen Romans durch Sir Walter SCOTT in *Waverly* (1814).¹⁶⁶

Diese zunehmende Spatialisierung des Zeitbegriffs äußert sich in einer Reihe von Texten. In GOETHE'S *Faust II*. (1832) beispielsweise überlagern sich die Zeitschichten der klassischen Antike mit der (spätmittelalterlichen) Gegenwart Fausts und dem 19. Jahrhundert des Autors. Doch im Gegensatz etwa zur *Odysee* ist die Passage zwischen den Zeiten möglich. Mephisto selbst entführt im dritten Akt Helena von Troja aus dem Palast ihres Mannes in Sparta.¹⁶⁷ Die Zeitreise ist bei GOETHE jedoch noch dem Übernatürlichen vorbehalten, der normale Mensch ist auf die Übermittlungsdienste des Teufels angewiesen.

Auch in Charles DICKENS' 1843 veröffentlichter Erzählung *A Christmas Carol* sind es drei übernatürliche Geister, die Protagonist Ebenezer Scrooge durch Szenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft führen. In ihrer Begleitung übernimmt Scrooge ebenfalls vorübergehend geisterhafte Beschaffenheit und kann trotz mehrfacher Versuche nicht in das Geschehen eingreifen. Er kann jedoch aus der Perspektive des Abgeschlossenen – der letzte Geist zeigt Scrooge seinen Todesmorgen – die Kausalkette seiner Lebensentscheidungen einsehen und erhält mit der Rückkehr in die Gegenwart die Möglichkeit, die projizierte Zukunft abzuwenden. Er erkennt: „the Time before him was his own, to make amends in!“¹⁶⁸

Mit der Zukunftswarnung im Kern der Erzählung weist *A Christmas Carol* prophetische Merkmale auf; der dem Prophetischen üblicherweise inhärente Fatalismus jedoch fehlt nicht nur, sondern widerspräche so-

¹⁶⁴ Vgl. Kern 2003, S. 24ff.

¹⁶⁵ Wells 2009, S. 182f.

¹⁶⁶ Vgl. Jameson 2015, S. 17.

¹⁶⁷ Vgl. Goethe 2001, V. 8488ff.

¹⁶⁸ Dickens 2006, S. 77.

wohl DICKENS' moraldidaktischer Intention als auch der intradiegetischen Logik. Wie Anfang des sechsten Jahrhunderts der Philosoph und Theologe BOETHIUS in seiner *Philosophiae Consolatio* schreibt, muss die Zukunft eine nicht determinierte Form haben und durch den Menschen beeinflussbar sein, denn sonst wäre das Konzept von Reue und Buße wirkungslos.¹⁶⁹ Dies artikuliert auch Scrooge gegenüber dem letzten seiner Geister: „Why show me this, if I am past all hope?“¹⁷⁰ Auch wenn die Fähigkeit zur Zeitreise weiterhin im Vermögen des Übernatürlichen verbleibt, so theoretisiert der Text zudem in Scrooges Vorsätzen für einen veränderten Lebensweg bereits ansatzweise ein temporales Paradox¹⁷¹ und die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.¹⁷²

Die gradlinige Struktur und der universal anwendbare Moralkern der Erzählung machen aus *A Christmas Carol* einen häufig rezipierten Stoff.¹⁷³ Die weihnachtliche Thematik führt zum Eingang des Originaltextes in unzählige Anthologien und zu seiner Adaption für Theaterstücke und Verfilmungen vor allem im Kontext der Feiertage,¹⁷⁴ wobei in der Regel eine familiengerechte Umsetzung favorisiert wird.¹⁷⁵ Die Erzählung ist damit sowohl als Teil der Weihnachtskultur als auch der Kinderliteratur kanonisiert worden. Paul DAVIS bezeichnet *A Christmas Carol* deswegen als einen „culture-text“¹⁷⁶, dessen multimediale Rezeptionsgeschichte nicht nur das Original überlagert, sondern sich auch zu einem immer wieder neuen „cluster of phrases, imagines, and ideas“¹⁷⁷ zusammensetzt.

¹⁶⁹ Boethius 1990, 5.5.55, CCSL, 94/1.

¹⁷⁰ Dickens 2006, S. 75.

¹⁷¹ „I am not the man I was. I will not be the man I must have been but for this intercourse“; Dickens 2006, S. 75.

¹⁷² „I will live in the Past, the Present, and the Future! [...] The Spirits of all Three shall strive within me“; Dickens 2006, S. 76.

¹⁷³ Zur enormen kulturellen Rezeptionswirkung des Textes vgl. Davis 1990.

¹⁷⁴ Eine keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Recherche auf www.imdb.com erbrachte eine Zählung von 51 Verfilmungen zwischen 1901 (!) und 2020. Am bekanntesten, auch im deutschen Raum, ist nach wie vor Richard DONNERS wunderbar meta-fiktionaler Spielfilm *Scrooged*; vgl. Donner 1988 (Film); dt. Titel: *Die Geister, die ich rief...*

¹⁷⁵ Zu den auf Kinder spezialisierten Franchises, welche eine Adaption des Stoffes produziert haben, gehören z. B.: *Disney's Micky Mouse*, die *Muppets*, die *Sesamstraße*, *Bugs Bunny*, die *Schlümpfe* und *Familie Feuerstein*.

¹⁷⁶ Davies 1990, S. 4.

¹⁷⁷ Davies 1990, S. 3.

Ansätze einer Zeitreise finden sich auch in Edgar Allen POES Kurzgeschichte *A Tale of the Ragged Mountains* aus dem Jahr 1844. Einem an Neuralgie erkrankten Patienten erscheint während einer Bergwanderung eine Vision der letzten Stunden im Leben eines Offiziers, der fünfzig Jahre zuvor in Indien ums Leben gekommenen ist. Obwohl der Text eine Reinkarnation als Erklärungsmodell andeutet, nimmt der Patient das Erlebte nicht als Erinnerung oder Traum wahr. Dies nutzt er beispielsweise, um den Realitätsgrad seiner veränderten Situation zu überprüfen und zu dem Ergebnis zu kommen: „What I saw – what I heard – what I felt – what I thought – had nothing of the unmistakable idiosyncrasy of the dream.“¹⁷⁸ Im Gegensatz zu Scrooge, der als geisterhafter Beobachter nicht am Geschehen teilnehmen kann, verfügt POES Zeitreisender über eine eigene materielle Anwesenheit und scheinbare Bewegungsfreiheit im Raum einer fremden Zeit.

Das Motiv einer Zeitreise im Sinn der Transferierung des menschlichen Körpers oder Bewusstseins in die Vergangenheit oder Zukunft¹⁷⁹ wird damit also bereits durch DICKENS und POE einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Frage einer Veränderung der eigenen Vergangenheit dagegen ist in beiden Texten noch sekundär; auch Mark TWAIN und WELLS ignorieren sie im Wesentlichen.

In der Kurzgeschichte *Hands Off* (1895) von Edward E. HALE dagegen steht diese Problematik erstmals im Zentrum einer Erzählung. „I was in another stage of existence. I was free from the relations of Time, and in new relations to Space.“¹⁸⁰ Mit de facto göttlicher Allmacht über eine Simulation der Erde ausgestattet und nur durch einen dubiosen Mentor überwacht, ist dem namenlosen Protagonisten das bloße Beobachten der Weltgeschichte, die sich intertextuell aus Elementen des Alten Testaments und der antiken Mythologie zusammensetzt, nicht genug. Da ihn das Schicksal Josefs rührt, der durch seine Brüder verraten und nach Ägypten verschleppt wird,¹⁸¹ verlässt er den Standpunkt des passiven Betrachters und greift mit einer vermeintlich kleinen Änderung in die bekannte biblische Kausalkette ein. Obwohl er vor der Veränderung der durch Gott gefügten Ereignisse ge-

¹⁷⁸ Poe 1984, S. 211.

¹⁷⁹ Vgl. z. B. Edwards 1979, S. 605.

¹⁸⁰ Hale 1895, S. 3.

¹⁸¹ Vgl. Gen 1, 37.

warnen wurde, ermöglicht er Josef die Flucht aus dem Lager der Sklavenhändler und die Rückkehr zu seiner Familie. Die Leerstelle, die Josefs Fehlen im konsequenten Handlungsablauf des Alten Testaments verursacht,¹⁸² kann durch keine andere Figur überbrückt werden und führt zum Zusammenbruch der originalen Ereigniskette. In Nordafrika und dem Nahen Osten entsteht ein molochistisches Großreich, welches Religion und Kultur auslöscht und welches später im Rahmen der Punischen Kriege auch Europa unterjocht. Nur wenige Jahrhunderte später hat sich die so entstandene „world of Cains“¹⁸³ selbst zerstört. Der erschütterte Protagonist wird vom Mentor mit dem Verweis auf den Simulationscharakter seiner „horrid world of shadows“¹⁸⁴ getröstet und mit einem Blick auf die unveränderte Weltgeschichte in seinem Gottvertrauen gestärkt.

Die tatsächlich erste literarische Installation einer Zeitmaschine, hier in Form einer Standuhr, erfolgt in der Kurzgeschichte *The Clock that Went Backward*, die Edward Page MITCHELL 1881 zunächst anonym veröffentlicht. Zudem ist der Text das erste literarische Beispiel eines Zeitparadoxons, indem der Zeitreisende ein in seiner Zeitlinie historisiertes Ereignis ermöglicht. Als der Erzähler seinen Bericht mit den Worten „events which I believe to be without parallel in the experience of mankind“¹⁸⁵ beschreibt, hat er aus literaturgeschichtlicher Perspektive recht, jedoch nicht für lange: Vierzehn Jahre später veröffentlicht der Londoner Herbert George („H. G.“) WELLS die erste seiner *scientific romances*, welche ihn später zum „father of modern science fiction“¹⁸⁶ erheben: *The Time Machine*.

¹⁸² Vgl. Gen 41, 1–36: Als Traumdeuter warnt Josef den Pharao vor der siebenjährigen Hungersnot und erlaubt es den Ägyptern, diese durch das rechtzeitige Anlegen von Vorräten zu überleben. Gleichzeitig sichert er auch das Überleben der Sippe Jakobs, indem er diese nach Ägypten holt (Gen 42–50). Aus ihren Nachkommen entsteht das Volk Israel, das im Buch *Exodus* Ägypten verlässt und das Land Israel gründet, in welchem später Jesus Christus geboren wird.

¹⁸³ Hale 1895, S. 32.

¹⁸⁴ Hale 1895, S. 32.

¹⁸⁵ Mitchell 1983, S. 115.

¹⁸⁶ Sargent 2009, S. 219.

„It is against reason“ said Filby.
 „What reason?“ said the Time Traveller.
 (H. G. Wells: *The Time Machine*, S. 6).

1.2 Zeitreise und H. G. WELLS' *The Time Machine* (1899)

Seit der Veröffentlichung wird WELLS' *Time Machine* enorme Bedeutung zugestanden, sei es als ein (oder sogar *der*) Gründungstext des Science Fiction-Genres im Allgemeinen¹⁸⁷ oder der Zeitreise im Besonderen.¹⁸⁸ Auch bezüglich ihres anhaltenden Einflusses auf die nachfolgende Erzählkultur ist sich die Literaturwissenschaft ungewöhnlich einig.¹⁸⁹

Der vergleichsweise kurze Roman¹⁹⁰ umschachtelt die Geschichte des Zeitreisenden mit einer Rahmenhandlung. In dieser nimmt der namenlose Erzähler als Gast an einer abendlichen Diskussionsgesellschaft gebildeter Gentlemen teil. Der ebenfalls unbenannte Gastgeber – nur ‚Time Traveller‘ genannt – diskutiert zunächst die Vorstellung der Zeit als vierte Dimension mit seinen skeptischen Gästen, bevor er der Runde ein Modell der von ihm konstruierten Zeitmaschine präsentiert. In der folgenden Woche erscheint er verspätet auf seiner eigenen Abendgesellschaft und berichtet seinen Freunden von der Jungfernfahrt mit der in der Zwischenzeit fertiggestellten Maschine. Er erzählt von seinem Besuch im Jahr 802.701 n. Chr., wo WELLS – Charles DARWIN aufgreifend – die evolutionär ferne Zukunft der Menschheit in zwei getrennten Arten konstruiert. Der Zeitreisende trifft zunächst auf die in Erscheinung, Lebensweise und Intelligenz kindesähnlichen Eloi, welche in vermeintlich paradiesischen Zuständen auf der Erdoberfläche leben. Tatsächlich aber werden die Eloi von einer unterirdisch lebenden zweiten Menschenart,

¹⁸⁷ Vgl. z. B. Frank 2003, S. 75.

¹⁸⁸ Vgl. z. B. Hollinger 1987, S. 201.

¹⁸⁹ Vgl. z. B. „the landmark time travel tale“ (Debus 2006, S. 85); „inaugurates the standard narrative of the history of science fiction“ (Jameson 2015, S. 17); „among the basic historical models for the structuring of subsequent SF“ (Suvin 1979, S. 222); „the master intertext of postmodern temporal SF“ (Gomel 2010, S. 47); „crucial breakthrough in ‚narrative technology‘“ (Stableford 2006, S. 533); „Wells's introduction of science and fantasy into adult fiction inaugurates a new genre altogether“ (Frank 2003, S. 75); ein „neue[r] Mythos“ (Oeder 1993, S. 30); „the gold standard for science fiction“ (Crossley 2009, S. 354).

¹⁹⁰ Die hier verwendete Ausgabe des *Penguin* Verlages kommt inklusive des Anhangs auf knapp über 100 Seiten; in seiner Veröffentlichungshistorie wird der Text auch gelegentlich als *novella* untertitelt.

den monströsen Morlocks, als Nahrungsquelle gehalten. Der Zeitreisende entkommt diesen kannibalischen Nachkommen der Menschheit nur knapp und reist mit der Zeitmaschine weiter vorwärts in der Zeit, bis er schließlich Zeuge des Weltuntergangs wird. Als Beweis seines Berichts präsentiert er seinen Freunden einen Strauß aus der Eloiwelt mitgebrachter Blumen. Von seiner zweiten Expedition mit der Zeitmaschine, so teilt der Rahmenerzähler am Ende des Romans mit, ist der Zeitreisende seit drei Jahren nicht zurückgekehrt.

WELLS, der bereits 1888 in einer campusintern veröffentlichten Kurzgeschichte *The Chronic Argonauts* mit dem Thema experimentiert, gelingt mit der Vorstellung der Zeitmaschine ein ‚narratologischer Coup‘¹⁹¹ mit literaturgeschichtlicher und kultureller Reichweite. Zwar ist die Reise in die ferne Zukunft bereits den Dornröschenschläfern gelungen, WELLS' Innovation besteht jedoch in einer technologischen Analogie der überbrückten Zeitspanne, mit der sich die Schläfer konfrontiert sehen.¹⁹² Interessant ist dabei das Desinteresse des Londoner Autors am Spiel mit temporalen Paradoxien, obwohl er, wie die Rahmenhandlung zeigt, sich deren Möglichkeiten bewusst ist:¹⁹³

„It would be remarkably convenient for the historian,“ the Psychologist suggested. „One might go back and verify the accepted account of the battle of Hastings, for instance.“¹⁹⁴

„Don't you think you would attract attention?“ said the Medical Man. „Our ancestors had no great tolerance for anachronisms.“

„One might get on's Greek from the very lips of Homer and Plato,“ the Very Young Man thought.

„In which case they would certainly plough you for the Little-go. The German scholars have improved Greek so much.“¹⁹⁵

Elena GOMEL konzentriert sich in ihrer umfangreichen Untersuchung zur Zeitphilosophie der Science Fiction auf die *Time Machine* als einen der

¹⁹¹ Vgl. Wittenberg 2013, S. 86.

¹⁹² Vgl. Jameson 2015, S. 19f.

¹⁹³ Vgl. Wittenberg 2013, S. 89.

¹⁹⁴ In diesem Kapitel der *Time Machine*, welches die erste Diskussion über die Begehrlichkeit einzelner Ziele von Zeitreisen in der Literaturgeschichte beinhaltet, wird im Übrigen mit der Schlacht von Hastings (1066 n. Chr.) gleich zu Beginn ein mediävistischer Forschungsbereich thematisiert.

¹⁹⁵ Wells 2005, S. 7; Anmerkung: „plough you for the Little-Go“; gemeint: bei den universitären Aufnahmetests in Altgriechisch durchfallen.

grundlegendsten Texte. Sie argumentiert, das Genre diene seit seiner Gründung in besonderer Weise als Spiegel der postmodernen Zeitauffassung.¹⁹⁶ Letztere werde in der Science Fiction durch drei zentrale Vorstellungen von Zeit und Raum dominiert: die (deterministische) Zeitreise, die (kontingente) *Alternate History*¹⁹⁷ und die apokalyptische Endzeit, welche sich alle drei bereits in WELLS' Text identifizieren lassen. *The Time Machine* wird damit laut GOMEL zu einem „birthplace of postmodern time(s) itself“¹⁹⁸. Denn mit der Zeitreise führt WELLS nicht nur die Vorstellung der verräumlichten Zeit in den Motivkatalog der Literatur ein,¹⁹⁹ er verwurzelt dieses auch (im Gegensatz zum *Yankee*) in seinem zeitgenössischen Wissenschaftsdiskurs.²⁰⁰ Auf die entfernte Bildfläche des Jahres 802.701 projiziert der Text zentrale Diskurse des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise den Kommunismus²⁰¹ und die Darwinistische Evolutionslehre.²⁰² Vor allem letztere setzt WELLS in den Fokus seines Romans:

[T]he fairly obvious idea that events could be presented in a rigid fourdimensional space time framework had occurred to me, and this is used as the magic trick for a glimpse of the future [...] that ran counter to the placid assumption of that time that Evolution was a pro-human force making things better and better for mankind.²⁰³

¹⁹⁶ Vgl. Gomel 2010, S. xi.

¹⁹⁷ Laut GOMEL ist der Chronotopos der *Alternate History* der darwinistischen Interpretation von Evolution als einem kontingenten und stochastischen Prozess verpflichtet – unterstreicht die Bedeutung von freiem Willen und die Zufälligkeit des historischen Prozesses. Dies steht im direkten Kontrast zum Chronotopos der Zeitreise, der nach GOMEL (unabhängig vom verwendeten Zeitmodell) vom Gedankengut des Determinismus und mythischer Schicksalhaftigkeit geprägt ist; vgl. Gomel 2009, S. 336f.; zur *Alternate History* vgl. Kapitel 1.4.4. dieser Arbeit.

¹⁹⁸ Gomel 2010, S. 26.

¹⁹⁹ Vgl. Kapitel 1.4.2. dieser Arbeit.

²⁰⁰ Vgl. Gomel 2010, S. 28.

²⁰¹ Vgl. Wells 2005, S. 29.

²⁰² Vgl. Gomel 2010, S. 33ff.; Salewski 1986, S. 130. WELLS war Schüler des Biologen Thomas Henry HUXLEY, der durch seinen Einsatz für die Evolutionstheorie auch unter dem Spitznamen „Darwin's Bulldog“ bekannt war; zur Beziehung zwischen WELLS und HUXLEY vgl. Page 2012, S. 149ff.

²⁰³ Wells 2009, S. 182f.

Gleichzeitig ist *The Time Machine* jedoch auch mythischen und märchenhaften Erzählstrukturen wie der *âventiure* verpflichtet – der Roman ist ebenso ein „myth in the Arthurian sense“²⁰⁴ wie eine moderne Wissenschafts-Parabel. So erfüllt beispielsweise das Eloi-Mädchen Weena, welche der Zeitreisende vor dem Ertrinken rettet und die ihm anschließend durch das Geschenk von Blumenkränzen ihre Freundschaft signalisiert, den literarischen Topos der Jungfrau in Nöten. Sie ist durch ihre Schönheit und Zartheit („little doll“²⁰⁵), besondere Freundlichkeit und Schutzbedürftigkeit charakterisiert.²⁰⁶ Die Verteidigung Weenas steht (neben der Wiederbeschaffung der von den Morlocks gestohlenen Zeitmaschine) im Fokus der Handlung der Eloi-Episode. Mit ihrem Tod gibt der Zeitreisende die Welt des Jahres 802.701 auf, ihr letztes Blumengeschenk präsentiert er seinen Gästen als einzigen materiellen Beweis seiner Erzählung.

John BIGELOW stellt fest: „When people were ready for it, [...] the time travel idea hit popular culture the way rabbits hit Australia.“²⁰⁷ Die Veröffentlichung des Romans schlägt enorme Wellen in der öffentlichen Wahrnehmung und steht am Beginn einer gewaltigen literarischen Tradition, die weit über die Genre Grenzen der Science Fiction hinaus reicht. Vertreter der Fantasyliteratur beanspruchen seitdem *The Time Machine* mit ähnlicher Begeisterung wie jene der Science Fiction, so etwa auch Fantasy-Gründervater TOLKIEN in seinem grundlegenden Essay *On Fairy Stories* (1939).²⁰⁸

Die Rezeptionsgeschichte verschafft dem Roman und seinem Verfasser Bedeutung bis in die Gegenwartsliteratur hinein, so dass sich einige Autoren späterer Zeitreiseerzählungen zu einer Hommage an WELLS verpflichtet fühlen. Isaac ASIMOV etwa, der als Autor und Herausgeber für die Entwicklung der Science Fiction im 20. Jahrhundert seinerseits eine vergleichbare „Vaterfunktion“²⁰⁹ innehat und mit *The End of Eternity* (1955) den zweiten bedeutenden Zeitreiserooman der Literaturgeschichte schreibt, verzichtet

²⁰⁴ Hammond 2001, S. 188.

²⁰⁵ Wells 2005, S. 43.

²⁰⁶ Vgl. Wells 2005, S. 42ff.

²⁰⁷ Bigelow 2001, S. 77.

²⁰⁸ Vgl. Tolkien 2001, S. 12ff; auch Lucie ARMITT greift mehrfach auf den Text in ihrer Einführung in das Genre der *Fantasy Fiction* zurück; vgl. Armitt 2005, S. 83–90. S. 129–134.

²⁰⁹ Le Blanc 1993, S. 25; insbesondere das Subgenre der *Robotics* geht auf ASIMOV zurück; vgl. Clute 2005, S. 364ff.

darin nicht auf eine respektvolle Referenz: In der Sammlung von Kuriositäten aus ‚primitiven‘ (d. h. zeitreise-unfähigen) Zeitaltern seines Protagonisten findet sich, direkt neben einem Werk SHAKESPEARES, auch eines von WELLS.²¹⁰ Der fiktive Reiseführer *The Complete Time Traveler* (1988) beginnt mit einem angeblich von WELLS verfassten Vorwort.²¹¹ Ebenfalls in Referenz zu WELLS taufen die Wissenschaftler des Zeitreiseprojektes in Michael CRICHTONS *Timeline* (1999) ihre Laborkatzen „H. G.“²¹² und „Wellsey“²¹³. Im Kontrast zu WELLS' Wissensdrang und menschlicher Neugierde liegt das Augenmerk in *Timeline* auf der touristischen Erschließung der Vergangenheit durch ein Großunternehmen. Die ethische Problematisierung dieses Vorhabens und der Methoden, die der Konzernchef Doniger zu dessen Durchsetzung einzusetzen bereit ist, zeigt sich auch im Umgang mit den Namensträgern des Vaters der Zeitmaschine: Die Tiere werden als Versuchsobjekte eingesetzt und tragen teilweise schwere psychische und körperliche Schäden davon, in deren Konsequenz sie ihre Aggression gegen sich selbst und ihre Halter richten.²¹⁴ WELLS dient zudem auch als Namensgeber von späteren Zeitreisenden.²¹⁵

Da Science Fiction ein Genre der Grenzüberschreitung ist und der Gedanke der Zeitreise bereits die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der eigenen Entstehungsgeschichte einräumt, tauchen vor allem Mark TWAIN und H. G. WELLS vermehrt selbst als Charaktere in Zeitreisegeschichten auf.²¹⁶

²¹⁰ Vgl. Asimov 2000, S. 20.

²¹¹ Vgl. Blumenthal/Curley/Williams 1988.

²¹² Crichton 1999, S. 161.

²¹³ Crichton 1999, S. 445.

²¹⁴ Vgl. Crichton 1999, S. 451f.

²¹⁵ So etwa die Titelfigur in Andrew Sean GREERS Roman *The Impossible Lives of Greta Wells* (2013) oder der Protagonist in David KOWALSKIS *The Company of the Dead* (2012). Die Verwendung seines Namens allein kann bereits als Hinweis auf eine Verbindung zum Motiv dienen, etwa in der amerikanischen Fernsehserie *The Flash*. Dr. H(arrison) Wells, der dubiose Mentor des Superhelden, entpuppt sich dort als untergetauchter Zeitreisender.

²¹⁶ WELLS taucht beispielsweise als Charakter in den Romanen *El mapa del tiempo* (dt. *Die Landkarte der Zeit*) von Félix J. PALMA (2008) und *The Martian War: A Thrilling Eyewitness Account of the Recent Invasion As Reported by Mr. H.G. Wells* von Gabriel MESTA (2006) auf und befindet sich auf der Jagd nach seinem Zeitgenossen Jack the Ripper im Spielfilm *Time after Time*; vgl. Meyer 1979 (Film). Ebenfalls Teil des Figurenpersonals ist WELLS in der amerikanischen Fernsehserie *Warehouse 13* (2009–2014) – allerdings handelt es sich hier bei H(elena) G. Wells um eine Frau.

Zudem ist in den 125 Jahren seit der Erstveröffentlichung des Romans eine enorme Anzahl von direkten und indirekten Fortsetzungen entstanden. Mit einer offiziellen Autorisierung durch die Nachlassverwaltung des Autors kann sich davon allerdings nur der Roman *The Time Ships* von Stephen BAXTER schmücken, der 1995 zum hundertjährigen Jubiläum erschien.²¹⁷ Die erste direkt an die Diegese der *Time Machine* geknüpfte Fortsetzung ist der 1946 erschienene deutsche Roman Egon FRIEDELS, *Die Rückkehr der Zeitmaschine*.²¹⁸ In FRIEDELS Text kann der Protagonist nicht nur die Identität des Zeitreisenden ermitteln, er tut dies auch im Zuge eines wütenden Briefwechsels mit WELLS (bzw. dessen Sekretärin).²¹⁹

Einige dieser Fortsetzungen haben ganz unabhängig von ihrer Vorlage Literaturgeschichte geschrieben. Auf K. W. JETER geht beispielsweise im Kontext der Veröffentlichung seines Romans *Morlock Night* (1979) die Entstehung des Begriffs *Steampunk* zurück.²²⁰ Trotz des direkten diegetischen Anschlusses an *The Time Machine* (JETERS Protagonist ist einer der Gäste des Zeitreisenden) und der Übernahme einiger Handlungselemente handelt es sich bei *Morlock Night* um einen Roman einer deutlich anderen stilistischen *couleur* als WELLS' nüchterner Wissenschaftsnovelle.²²¹

Die Verschränkung von Wissenschaft (Gegenwart und Zukunft) und Mythos (Vergangenheit) – oder, in anderen Worten „SF's oxymoronic fusion of the rational and the marvelous“²²² – wird in der Folge zu einem Kennzeichen

²¹⁷ Vgl. Baxter 1995.

²¹⁸ Vgl. Friedel 1974; zunächst erschienen unter dem Titel *Die Reise mit der Zeitmaschine*.

²¹⁹ Vgl. Friedel 1974, S. 11–22.

²²⁰ *Steampunk* ist ein um 1980 entstandenes SF-Subgenre, dessen spezielle Ästhetik durch die Verknüpfung futuristischer Ansätze (z. B. einer Zeitmaschine) mit dem gesellschaftlichen und technologischen Standard speziell des viktorianischen Zeitalters (z. B. Dampftrieb) kennzeichnet ist. Bekanntester Vertreter wäre Philip PULLMANS Romantrilogie *His Dark Materials* (1995–2000); vgl. Pullmann 2002. Zur näheren Definition von *Steampunk* vgl. Cox 2005, S. 755–757.

²²¹ Deutlich schon durch einen kurzen Blick auf den Romaninhalt: Nachdem der Zeitreisende bei einer zweiten Reise in die Zukunft von einer weiterentwickelten (jedoch weiter kanni-balistischen) Art der Morlocks seiner Maschine beraubt wird und diese das viktorianische England in apokalyptische Dunkelheit hüllen, kann der Untergang des britischen Volkes nur noch durch die vereinten Kräfte des unsterblichen Zauberers Merlin, einer aus der Zukunft geflohenen Amazonenkriegerin und der Reinkarnation König Arthurs abgewendet werden. Dazu müssen jedoch erst das in temporale Einzelteile gespaltene Excalibur zusammengesetzt und atlantische Ruinen unter dem Ärmelkanal aktiviert werden; vgl. Jeter 1991.

²²² Csicsery-Ronay 2005, S. 43.

der Science Fiction. Jedoch werden damit weder der Roman selbst noch die Zeitreise zu reinen Science Fiction-Topoi, wie auch im folgenden Kapitel gezeigt werden soll. In *Als Deutschland noch nicht Deutschland war* (2015) beispielsweise, einer (als Reiseführer strukturierten) Einführung in die Goethezeit, stellt sich Bruno PREISDÖRFER (statt die naheliegenderen GOETHE und SCHILLER zu bemühen) ebenfalls ausdrücklich in die Tradition der *Time Machine*.²²³

Nicht nur die Zeit selbst verräumlicht sich im diegetischen Raum – auch der Zeitreiserooman selbst materialisiert sich dort. David KOWALSKIS Zeitreisendem, im Amerika der 1910er Jahre gestrandet, dient *The Time Machine* als Begleiter und Ansprechpartner:

My name was Jonathan Wells. I was a neurosurgeon. I have taken to calling myself Herbert since I arrived – a private joke few here would appreciate. I have found a copy of *The Time Machine* in a dime store in Las Vegas and I keep it by the bed.²²⁴

Deutlich wird bei fast jeder Beschäftigung mit dem Motiv der Zeitreise: Der Einfluss der *Time Machine* bleibt bis heute spürbar.

²²³ Vgl. Preisdörfer 2015, S. 13.

²²⁴ Kowalski 2007, S. 154.

Für einen Science Fiction-Schriftsteller ist das ein Kinderspiel. Wo wir uns die Köpfe heiß denken, schaut er einmal hin – zack, weiß er, was los ist.
(Andreas Eschbach: *Das Jesus Video*, S. 67).

1.3 Zeitreise und Phantastik

Zeitreisen sind Fiktion. Gemessen an der Realität sind sie immer unmöglich, immer theoretisch, immer phantastisch – selbst, wenn sie sich auf theoretische Überlegungen der Physik stützen können, denn, wie Uwe DURST herausstreicht: „Die manipulierbare Zeit ist als eine rein innerliterarische Erscheinung im Verhältnis zur Wirklichkeit als wunderbar zu beurteilen“²²⁵.

Zeitreisetexte gehören damit zur literarischen Phantastik – einem Begriff mit großer Reichweite und umstrittenen Gattungsgrenzen. Grob zusammengefasst, meint Phantastik alle „nichtmimentisch zur Wirklichkeit“²²⁶ konstruierten Texte. Eine feinere Eingrenzung des Begriffs ist jedoch nicht ohne Schwierigkeiten: „Die Phantastik ist nicht nur verflixt, sondern auch verdammt; verdammt, eine Chimäre zu sein, will man über sie sprechen“²²⁷, beschreibt etwa Henning KASBOHM die Problematik eines solchen Versuchs.

Wie DURST darlegt, spaltet sich der Begriff der literarischen Phantastik in zwei Ausführungen, nämlich in ein maximalistisches und in ein minimalistisches Konzept. Die maximalistische Definition umfasst „alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden“²²⁸, einschließlich jener, die als rein wunderbar kategorisiert werden können. Tzvetan TODOROV und Uwe DURST selbst ziehen jedoch die minimalistische Variante vor, welche den Einbruch von übernatürlichen Elementen in eine realistische Erzählwelt beschreibt: „Das Phantastische basiert auf einem Verfremdungsverfahren, das ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem in Frage stellt.“²²⁹ Phantastik gilt damit – und dies ist in zahlreichen Begriffsbestimmungen seit TODOROV der Fall – nicht primär als Genre oder Gattung, sondern zunächst als eine den Texten inhärente Struktur, die narratologisch beschrieben werden kann.²³⁰ Dieses narratologische

²²⁵ Durst 2001, S. 69.

²²⁶ Abraham 2014, S. 313.

²²⁷ Kasbohm 2012, S. 37.

²²⁸ Durst 2001, S. 27.

²²⁹ Durst 2001, S. 101; vgl. Todorov 2013, S. 33ff.

²³⁰ Vgl. Herrmann 2013, S. 54.

Fundament der Phantastik ist das Modell der *Zwei Welten*, von denen eine vom Rezipienten als real(istisch) akzeptiert wird:

Die übergeordneten Gesetzmäßigkeiten wie die raumzeitlichen Settings der Handlung, meist auch die konkrete Ausgestaltung der fiktiven Welten, sind identisch mit jenen, die von den Lesern für die außerliterarische Realität als gültig betrachtet werden.²³¹

Dagegen kontrastiert eine zweite Erzählwelt, die von diesen Gesetzmäßigkeiten abweicht und auch räumlich, zeitlich, materiell oder metaphysisch getrennt von der ersten ist.²³² Die beiden Komplexe verzahnen sich in einem „interactive model of mimesis and antimimesis“²³³, also einer Mischung von Vertrautem und Fremdem, Altem und Neuem, Übernommenem und Erfundenem ineinander. Der Besuch fremder Welten, die Begegnung mit dem Unbekannten und die Darstellung des Anderen sind folgerichtig etablierte Grundthemen der Phantastik.²³⁴

Die literarische Phantastik wird von den beiden Großgattungen der Science Fiction und Fantasy dominiert, zwischen denen es großflächige Schnittmengen gibt.²³⁵ Ursula LE GUIN unterstreicht die Verbundenheit der beiden Genres mit der schönen Metapher „fantasy, the ancient kingdom of which Science Fiction is a modern province“²³⁶. Wie Charles L. ADLER betont, nimmt das Phantastische zwar unterschiedliche Ausdrucksformen in verschiedenen Genres an, erfüllt aber oft vergleichbare Funktionen innerhalb der Diegese:

One of the chief hallmarks of a fantasy story is the presence of otherworldly creatures. This is true of science fiction as well. In science fiction they are called aliens rather than monsters, but in numerous works the two are treated in a very similar manner. The troll at the bridge judges whether the party is worthy to cross or whether he must eat them; the aliens from Alpha Centauri judge humanity and decide whether to destroy us or reward us with advanced technology.²³⁷

²³¹ Herrmann 2013, S. 50.

²³² Vgl. Baker 2012, S. 450.

²³³ Richardson 2015, S. 5.

²³⁴ Vgl. Simonis 2005, S. 42f.; Pfennig 2014, S. 178.

²³⁵ Vgl. z. B. Simonis 2005, S. 261ff; dies scheint an einigen Stellen auch mit Solidaritätsgefühlen verbunden zu sein. So verspottet etwa Science Fiction-Ikone Ursula LE GUIN die Kritiker TOLKIENS: „I shall never cease to be wonder about the critics who find Tolkien a ‚simple‘ writer. What marvelously simple minds they must have“; Le Guin 1979, S. 107.

²³⁶ Le Guin 1979, S. 107.

²³⁷ Adler 2014, S. 38.

Annette SIMONIS schreibt der Phantastik eine grundsätzliche Vorliebe für temporale Dissonanzen zu.²³⁸ Sicher lassen sich die Begriffe *time travel* und *time machine* auf H. G. WELLS, den nominellen Vater der Science Fiction zurückführen.²³⁹ Auch wenn die Zeitreise häufiger mit dem Genre der Science Fiction assoziiert wird,²⁴⁰ weist sie jedoch eine fast ebenso große Anzahl von Repräsentanten aus dem Bereich der Fantasyliteratur auf. Gemeinsam haben die beiden Genres jedoch nicht allein ihre außergewöhnliche Popularität (und Profitabilität), die „zuweilen quasi-religiöse Andacht“²⁴¹, mit denen einzelne Werke verehrt werden, sondern auch den Grad, in welchem sie unsere Kultur durchdrungen und sogar verwandelt haben.²⁴² Wyn WACHHORST argumentiert bereits 1984, dass sie in der modernen Gesellschaft den Stellenwert von Mythen und Parabeln eingenommen haben.²⁴³ Weitere Vertreter der Zeitreise finden sich, wenn auch nicht in vergleichbarem Umfang, im Bereich der Geistergeschichte – „ghosts are, after all, adrift in time“²⁴⁴ –, dem historischen Roman²⁴⁵ und dem Liebesroman.²⁴⁶

Aber an welchen Gesichtspunkten manifestieren sich die Unterschiede zwischen Science Fiction Zeitreisen und jenen der Fantasyliteratur? Farah MENDLESON beispielsweise differenziert Genres über den Gebrauch ihrer Motive:

Rocket ships and super weapons are science fiction. Dragons and curses are not – unless, of course, your dragon is constructed through a genetic engineering program and your curse is a carefully written computer virus.²⁴⁷

²³⁸ Vgl. Simonis 2005, S. 231f.

²³⁹ Vgl. Gomel 2010, S. xi.

²⁴⁰ Vgl. Armitt 2005, S. 136.

²⁴¹ Simonis 2005, S. 299.

²⁴² Vgl. Pilkington 2015, S. 3.

²⁴³ Vgl. Wachhorst 1984, S. 352.

²⁴⁴ Pepper 2001, S. vii.; vgl. auch Armitt 2005, S. 136.

²⁴⁵ Vgl. Hall 2001, S. 52.

²⁴⁶ Vgl. Csicsery-Ronay 2008, S. 95; ein bekanntes Beispiel sind die Romane der *Outlander*-Romanserie von Diana GALBALDON, „die eine systematische Amalgamierung der Merkmale des historischen Romans und der literarischen Phantastik im Zeichen einer ins Exotische gewendeten Erotik und mit einem unverkennbaren Hang zum historisierenden oder pseudo-historisierenden Detailrealismus betreiben“; Simonis 2005, S. 234.

²⁴⁷ Mendleson 2009, S. 9.

Dem folgend klassifiziert man eine Zeitreise mit Hilfe eines Raumschiffes zum Motivkatalog der Science Fiction, während ein temporaler Zauberspruch Fantasy indiziert. Die inhärente Grenzüberschreitung und „capacity to hybridize“²⁴⁸ der beiden Genres und die Geburt von unzähligen Sub- und Mischformen wie *Steampunk* oder *Science Fantasy*²⁴⁹ verstärken die Mühen solcher Ansätze jedoch häufig. Wie etwa WINTHROP-YOUNG beklagt, haben sich Versuche, Science Fiction ein- und von anderen Genres abzugrenzen, in den letzten Jahren zu einem „Verdun of theory“²⁵⁰ entwickelt.

Nach der klassischen Definition von Isaac ASIMOV konstituiert sich Science Fiction durch eine Anknüpfung an Naturwissenschaft und Technologie, durch welche der Einbruch des Phantastischen mehr oder weniger impliziert wird:

We can [...] define science fiction as that branch of literature that deals with the human response to changes in the level of science and technology – it being understood that the changes involved would be rational ones in keeping with what was known about science, technology and people.²⁵¹

Fantasy dagegen funktioniert über das Element des Übernatürlichen, welches keiner rationalen Existenzgrundlage bedarf:

Fantasy ist demnach ein literarisches (sowie mehr und mehr auch cineastisches und in weiteren Ausdrucksformen auftretendes) Genre, dessen zentraler Inhalt die Annahme des faktischen Vorhandenseins und Wirkens metaphysischer Kräfte oder Wesen ist, das als Fiktion auftritt und auch als Fiktion verstanden werden soll und muss.²⁵²

Werke der Science Fiction dagegen setzen auf Bezüge zur Naturwissenschaft, sie können gerade wegen dieser schon im Namen implizierten Nähe die Regeln von Logik, Zeit und Raum nicht einfach übergehen. Sie können gedehnt, verändert oder parodiert, aber nicht völlig ignoriert werden.²⁵³ „There is a credible history implied, then, between our place and time and the place and time of the SF narrative. Fantasy needs no such connection.“²⁵⁴

²⁴⁸ Britton 2009, S. 347.

²⁴⁹ Vgl. Malmgren 1988, S. 261.

²⁵⁰ Winthrop-Young 2009, S. 99.

²⁵¹ Asimov 1983, S. 11.

²⁵² Weinreich 2007, S. 37.

²⁵³ Vgl. Csicsery-Ronay 2008, S. 95.

²⁵⁴ Foote 1991, S. 172; anders ausgedrückt: „science fiction is about what doesn't exist but could, while fantasy is about what has never existed and, by the laws of our universe, never will“; Pilkington 2015, S. 9.

Fantasy dagegen schöpft aus dem Bereich des mythischen und märchenhaften, dem bereits ein übernatürliches Element inhärent ist.²⁵⁵ Das Genre der Fantasy verfügt über eine merkliche Nähe zur historischen Vergangenheit. Nicht umsonst, argumentiert Diana WAGGONER, sei das Genre nicht einfach aus einem Vakuum heraus entstanden, sondern habe sich im Fahrwasser kultureller Entwicklungen des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts entwickelt, etwa der (Neu-)Entdeckung von ‚Nationalepen‘ wie dem *Nibelungenlied* und irischen *Mabinogion* sowie dem Interesse an Volksmythen, Volksmärchen und Sprachgeschichte, z. B. durch die Gebrüder GRIMM.²⁵⁶

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Science Fiction und Fantasy liegt also im implizierten Realitätsbezug. Ein Rezipient vermag, beispielsweise durch einen höheren Wissensgrad, diesen zwar anders setzen, doch letztlich ausschlaggebend ist, was die Erzählwelt als möglich und unmöglich begreift. Zeitreisen sind jedoch immer unmöglich. Für Bud FOOTE weisen Zeitreisen, physikalisch fundiert oder nicht, den selben Realitätsbezug und Wahrscheinlichkeitsgrad wie übernatürliche oder mythische Motive auf, was sie eigentlich aus dem Bereich der Science Fiction disqualifizieren müsste:

[Time travel scenarios] are quite fantastic; each one of us is far more likely to encounter unicorns in the supermarket, goblins in the men's room, or fairies at the bottom of his garden than he is to travel away from the Earth eleveny-seven times the speed of light, or back to the fourteenth century, or sideways in time to a Pennsylvania in which gunpowder is a religious secret.²⁵⁷

Ein klares Science Fiction Modell der Zeitreise definiert Paul NAHIN, der sich in seiner nach wie vor grundlegenden Monographie *Time Machines* auf die technologisierte und auf die Wissenschaft referierende Variante der Zeitreise konzentriert.²⁵⁸

Die *Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy* dagegen untergliedert die Zeitreise in *time travel*²⁵⁹ – der Science Fiction zugehörig – und *time slip*²⁶⁰ – dem Äquivalent in Fantasytexten. Science Fiction Zeitreisende demon-

²⁵⁵ Vgl. Wolf 2012, S. 106.

²⁵⁶ Vgl. Waggoner 1978, S. 30.

²⁵⁷ Foote 1991, S. 4.

²⁵⁸ Nahin 2001, S. 18; („This book is about *physics*.“).

²⁵⁹ Vgl. Kincaid 2005.

²⁶⁰ Vgl. Grant 2005.

strieren demnach eher eine Tendenz zur Zukunft, jene eher als Fantasy klassifizierten Werken angehörigen dagegen zur Vergangenheit,²⁶¹ wobei der *time slip* zusätzlich oft eine emotionale oder psychologische Verbindung zur Zielzeit beinhaltet.²⁶² *Time slip*, so argumentiert Linda HALL, „might be defined as a story with its feet in the present but its head and heart in the past“²⁶³.

Das Anwenden von Genrekategorisierungen schneidet jedoch einen ganz neuen Problembereich an. Sie operieren nach ihrer eigenen Logik und die Literaturwissenschaft ist nicht die einzige Institution, welche für sich beansprucht, Genres zuweisen zu können. Dies unterstreicht auch Geoffrey WINTHROP-YOUNG, der in einer Universitätsbuchhandlung fünf *Alternative History*-Romane identischer Grundthematik (der Sieg der Achsenmächte im zweiten Weltkrieg) an fünf verschiedenen thematischen Stellen in den Buchregalen einsortiert auffindet.²⁶⁴ Er resümiert:

Let's face it: Bookstores are the real nemesis of literary scholarship. An unbridgeable abyss separates their mysterious display practices from the equally esoteric academic attempts to impose order on the messy universe of writing.²⁶⁵

Ein Herantasten an die Zeitreise über die Werkzeuge der Genrekategorisierung konfrontiert sehr schnell mit einem weiteren Problem, nämlich, „dass sich die Autoren offenbar nicht daran halten – und die Leser es ihnen nicht einmal übelnehmen“²⁶⁶. Ansätze der Genretheorie sind damit zunehmend mühsam, je mehr Mischformen erscheinen. Für David WITTENBERG beinhaltet die Zeitreise deswegen sogar eine unvermeidliche Interdisziplinarität außerhalb aller Genrestrukturen.²⁶⁷

Hier wird der auf Arbeiten von Roland BARTHES zurückgehende Begriff der Intertextualität wichtig, in welchem er den Text als „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“²⁶⁸ definiert. John RIEDER sieht die Science Fiction stärker als andere Genres in ihrer Intertextualität begründet: „Sf is not a set of texts, but rather a way of using texts and of drawing relationships among them“²⁶⁹.

²⁶¹ Vgl. z. B. Nikolajeva 1988, S. 70.

²⁶² Vgl. Grant 2005, S. 821.

²⁶³ Hall 2001, S. 46.

²⁶⁴ Vgl. Winthrop-Young 2009, S. 104f.

²⁶⁵ Winthrop-Young 2009, S. 105.

²⁶⁶ Pesch 2012, S. 12.

²⁶⁷ Vgl. Wittenberg 2013, S. 2.

²⁶⁸ Barthes 2000, S. 190.

²⁶⁹ Rieder 2010, S. 197.

In Andreas ESCHBACHS *Das Jesus Video*, dem erfolgreichsten Zeitreiseroman deutscher Sprache, wird bei einer Ausgrabung in der Nähe Jerusalems ein Skelett aus der Zeit Christi gefunden, dessen Gebiss die Behandlungsmethoden moderner Dentalmedizin aufweist und bei dem sich die ebenfalls zweitausend Jahre gealterte Bedienungsanleitung einer SONY Videokamera befindet, deren geplante Markteinführung zum Zeitpunkt des Fundes noch drei Jahre in der Zukunft liegt. Der die Ausgrabung finanzierende Konzernchef erkennt in dem hypothetischen Videomaterial des historischen Jesus Christus ein Medienkapital unerreichten Ausmaßes. Gleichzeitig konfrontiert dies den Geschäftsmann, dessen ausgeprägter Realitätssinn und Phantastik als inkompatible Gegensätze gegenüberstehen, mit einem intellektuellen Problem, da ihm der Einbruch des Phantastischen, unlegbar durch die materielle Beweiskraft des Skelettes vorhanden, „sämtliche Gehirnwindungen verknotet“²⁷⁰. Um bei der vehementen Suche nach Kamera und Datenträger, die der Zeitreisende im antiken Jerusalem versteckt haben könnte, nicht durch mangelnde Phantasie benachteiligt zu sein, engagiert er deswegen zwecks „Science Fiction-Verstand“²⁷¹ einen Schriftsteller. Dessen Berufskompetenz sieht er in der Distanz zu Realität und Gegenwärtigkeit, welche zur Rekonstruktion der Schritte des Zeitreisenden notwendig ist. „Liebhaber von Science Fiction und all der Literatur, die sich mit den Grenzen der Wissenschaft befasst und den Dingen, die jenseits dieser Grenzen liegen“²⁷², erweisen sich als besonders fähig zur kulturellen Offenheit, bereit, die Grenze zur Phantastik zu erkennen und zu überschreiten.

Hier liegt vielleicht die eigentliche Bedeutung der Phantastik innerhalb der Erzählkultur, sogar der Kultur an sich: Sie erlaubt das spielerische Überschreiten der Grenzen von als real akzeptierten Strukturen und Normen, die Entwicklung einer spekulativen Offenheit im Umgang mit allem, was sich außerhalb der eigenen Lebenswirklichkeit befindet. Zeitreisende sind auf diese Offenheit, wie noch zu zeigen sein wird, besonders angewiesen.

²⁷⁰ Eschbach 2000, S. 47.

²⁷¹ Eschbach 2000, S. 17.

²⁷² Jeschke 2013, S. 30; in Wolfgang JESCHKES Zeitreiseroman *Der letzte Tag der Schöpfung* (1981) erkennt ein so beschriebener Charakter beim Stöbern auf dem Dachboden seines Schwiegervaters Skizzen eines alten Fahrzeugs als Beweis einer Zeitreise.

Story is our only boat for sailing on the river of time,
but in the great rapids and the winding shallows, no boat is safe.
(*Ursula K. Le Guin: Another Story or A Fisherman of the Inland Sea*, S. 390).

1.4 Zeitreise und Literaturtheorie

Mit den Kategorisierungswerkzeugen literarischer Genres lässt sich die Zeitreise also auf ihren Realitätsbezug hin untersuchen, jedoch nicht innerhalb eines einzelnen oder gar eigenen Genres erfassen, da sie durch ihre ungeheuren Bandbreite an Erscheinungsformen „fast so ungreifbar wie die Zeit selbst“²⁷³ auftritt. Sicher lassen sich große Teile der Zeitreiserosmane zu einem Subgenre oder sogar ‚Subgenre eines Subgenres‘²⁷⁴ der phantastischen Großgattungen Science Fiction und Fantasy verdichten – aber dies hilft bei der Annäherung an das Phänomen als Ganzes nur bedingt.

Doch dennoch wurde deutlich: Die Zeitreise ist ein Gedankenmodell, welches in der Erzählkultur geboren wird und dort auch weiterhin am dominantesten verwurzelt ist. Da sie die Manipulation von als feststehend angenommenen temporalen Strukturen voraussetzt, kann sie nur über das Erzählen erfasst werden. In *Zeit und Erzählung* postuliert so Paul RICŒUR, dass sich temporale und narrative Konzepte nur mittels der Hilfe des jeweils anderen begreifen lassen:

Die Zeit wird in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird.
Umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie Züge der
Zeiterfahrung trägt.²⁷⁵

Das Erzählen ist damit eine grundsätzliche Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit der Zeit an sich. Bereits zu Beginn der Zeitreiseliteratur wird dem Erzählen deswegen besondere Bedeutung zugewiesen. Sowohl WELLS als auch Mark TWAIN brechen die Stimme ihrer Zeitreisenden über eine extradiegetische Rahmenerzählung. In *The Time Machine* geschieht dies in bester viktorianischer Form durch die Dinnergesellschaft, an welcher der ungenannte Erzähler als Gast teilnimmt. Im *Yankee* macht ein Tourist namens

²⁷³ Böhm 2005, S. 85.

²⁷⁴ Vgl. Jameson 2015, S. 17.

²⁷⁵ Ricœur 1991, S. 225.

„M. T.“²⁷⁶ in *Warwick Castle*²⁷⁷ die Bekanntschaft des sterbenden Hank Morgan und gibt, durch sein Schmökern in MALORYS *Le Morte D'Arthur* bereits in die entsprechende träumerische Stimmung gebracht,²⁷⁸ in der Folge das ihm überantwortete Tagebuch des Zeitreisenden wieder; die Figur des Touristen ist, wie Freimut LÖSER feststellt, auf ihre Mittlerfunktion reduziert, „zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Dort und Hier, Geschehen und Betrachten“²⁷⁹. Auch der Zeitreisende in Ward MOORES *Bring the Jubilee* (1952) gibt seine Erlebnisse und die Erinnerungen an seine ausgelöschte Zeitlinie in Form eines Tagebuches wieder, jedoch ohne Überlieferungsintention: „I write only as old men talk to themselves“²⁸⁰. In einem Nachtrag berichtet der (intradiegetische) Verleger vom Fund der Aufzeichnungen auf dem familiären Dachboden und der Veröffentlichung des Textes als Roman.²⁸¹

Doch auch der Erzählvorgang selbst sieht sich mit dem der Zeitreise inhärenten Regelbruch konfrontiert. Diese Regelverletzung als konstitutives Element wird gerne durch narrative Verweise auf die Unzulänglichkeit der zur Verfügung stehenden sprachlichen Wiedergabemöglichkeiten und Referenzsysteme unterstrichen: Dies können philosophische Fragestellungen sein, die sich an die Versprachlichung der Zeitreise richten: „Using the word ‚remember‘ is probably the wrong, you know, grammar. Can you remember something that hasn't happened yet?“²⁸², sinniert beispielsweise der Zeitreisende Mervin/Merlin in Terry PRATCHETTS Kurzgeschichte *Once and Future* (1995), während er mit Hilfe einer getürkten Schwertprobe die Artuslegende anhand seiner Erinnerung an die noch ungeschriebene Überlieferungstradition nachzustellen versucht. „Such is the poverty of the English language, that I am obliged

²⁷⁶ Mark Twain 1979, S. 491.

²⁷⁷ Warwick Castle ist eine Burgranlage im englischen Warwickshire, die sich aus einer 1068 von Wilhelm I. dem Eroberer erbauten Festung entwickelt hat und bereits zur Entstehungszeit des *Yankees* populäres Ziel von Mittelaltertouristen war. Freimut LÖSER verweist zudem auf Warwickshire als den (zur Zeit Mark TWAINS als gesichert geltenden) Geburtsort von Thomas Malory; vgl. Löser 2000, S. 730.

²⁷⁸ „From time to time I dipped into old Sir Thomas Malory's enchanting book, and fed at its rich feast of prodigies and adventures, breathed in the fragrance of its obsolete names, and dreamed again“; Mark Twain 1979, S. 48.

²⁷⁹ Löser 2000, S. 723.

²⁸⁰ Moore 1952, S. 191.

²⁸¹ Vgl. Moore 1952, S. 193f.

²⁸² Pratchett 2002, S. 193f.

to use the past sense in my descriptions“²⁸³, beklagt sich auch der Erzähler in Edward E. HALES Kurzgeschichte *Hands Off* (1895). Um die Vorkommnisse korrekt beschreiben zu können, benötige er zeitindifferente Konjugationen, über welche nur die Sprache der „pyramid indians“²⁸⁴ verfüge. Die Dependenz der englischen Sprache von ihren grammatischen Zeitformen limitiere seinen erzählerischen Spielraum derart, dass nur eine unscharfe Darstellung möglich sei. In ANDERSONS *TimePatrol*-Romanen wird auf eine von der eponymischen Zeitpatrolie speziell entwickelte temporale Grammatik verwiesen, die allein über die nötigen grammatikalischen Mittel zum Fassen des Konzeptes verfüge,²⁸⁵ aber darüber hinaus natürlich nicht weiter konkretisiert wird. Douglas ADAMS' Romanreihe *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*²⁸⁶ spricht sogar von einer eigenen sprachwissenschaftlichen Forschungsdisziplin zu dieser Problematik. Deren Hauptwerk, *Dr. Dan Streetmentioner's Time Traveler's Handbook of 1001 Tense Formations*, biete zwar für jeden paradoxen Fall einer Zeitreise die passende Konjugation an, bei seiner Lektüre halte jedoch kein Rezipient über das Kapitel des *Future Semiconditionally Modified Subinverted Plagal Past Subjunctive Intentional* hinaus durch.²⁸⁷ In späteren Auflagen, so berichtet der Erzähler lapidar, lässt der Verlag deswegen zur Reduktion der Produktionskosten alle Seiten nach dem entsprechenden Kapitel einfach unbedruckt.²⁸⁸ Die heterodiegetische Erzählinstanz in Edith NESBITS *The Story of the Amulet* verweigert dagegen kontinuierlich genauere Erklärungen der Zeitreise mit der Begründung, die

²⁸³ Hale 1895, S. 3.

²⁸⁴ Hale 1895, S. 3.

²⁸⁵ Vgl. z. B. Anderson 2006c, S. 660.

²⁸⁶ Der entsprechende Abschnitt des zweiten Romans der Reihe, *The Restaurant at the End of the Universe* (1980), wird im Folgenden nach der Gesamtausgabe *The Ultimate Hitchhiker's Guide to the Galaxy* zitiert: Adams 2002, S. 145–309.

²⁸⁷ „[The handbook] will tell you, for instance, how to describe something that was about to happen to you in the past before you avoided it by time-jumping forward two days in order to avoid it. The event will be described differently according to whether you are talking about it from the standpoint of your own natural time, from a time in the further future, or a time in the further past and is further complicated by the possibility of conducting conversations while you are actually traveling from one time to another with the intention of becoming your own mother or father“; Adams 2002, S. 213.

²⁸⁸ Vgl. Adams 2002, S. 213.

Komplexität der verwendeten Konzepte würde das Auffassungsvermögen des Rezipienten ohnehin übersteigen.²⁸⁹

Trotz (oder gerade wegen) solcher sprachlicher Hakenschlüge sind Erzählen und die Zeitreise also durch eine besondere Nähe ausgezeichnet. Eine Betrachtung der Zeitreise durch die Linse der Erzähltheorie erscheint demnach vielversprechend. Denn was genau ist die Zeitreise, wenn sie als Teil der Diegese einer Erzählwelt erscheint?

²⁸⁹ Vgl. Nesbit 1996, S. 58.

Writing words down like ‚past‘ and ‚time‘, I think I need to devise
a new lexicon because the old words have lost their meaning.
(David Kowalski: *The Company of the Dead*, S. 153).

1.4.1 Zeitreise und Erzähltheorie

Ein Blick in die Forschungsliteratur liefert schnell ein verwirrendes Spektrum an sehr unterschiedlichen Ansatzpunkten: So nennt etwa Elana GOMEL die Zeitreise einen Topos,²⁹⁰ Michael SALEWSKI ein geistesgeschichtliches Symbol,²⁹¹ Daniel FULDA ein „Imaginationsmuster der Gegenwartskultur“²⁹², James GLEICK eine „fantasy“²⁹³, Sylvia MIESZKOWSKI ein „Phantasma“²⁹⁴ und Werner OEDER eine Metapher.²⁹⁵ Weitere Auslegungen definieren sie als Thema,²⁹⁶ „plot“²⁹⁷, „plot structure“²⁹⁸, „plot device“²⁹⁹, „literary device“³⁰⁰ oder einfach als „story element“³⁰¹. „It has been thought of as a genre, a subgenre, a motif and a narrative device“³⁰², räumen auch Matthew JONES und Joan ORMROD in der Einleitung ihres Aufsatzbandes *Time Travel in Popular Media* (2015) ein, in welchem sich die enthaltenen Untersuchungen dem Begriff in der Tat unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten nähern.³⁰³ Wenig überraschend: Wie Rüdiger HEINZE unterstreicht, ist die jeweilige Herangehensweise an Zeitreiserezählungen „significantly shaped by our knowledge about narrative techniques, generic conventions, and physics, and, closely related, by our assumptions about time“³⁰⁴. Alle diese Konzepte sind jedoch stark subjektiv, beeinflusst von kulturellen Faktoren und Rezeptionshintergründen, welche sich mit jedem Konsumenten wandeln.

²⁹⁰ Vgl. Gomel 2010, S. 26.

²⁹¹ Vgl. Salewski 1986, S. 124.

²⁹² Fulda 2013, S. 205.

²⁹³ Gleick 2016, S. 5.

²⁹⁴ Mieszkowski 2006, S. 393.

²⁹⁵ Vgl. Oeder 1993, S. 41.

²⁹⁶ Vgl. Niven 1971, S. 110.

²⁹⁷ Wittenberg 2013, S. 5.

²⁹⁸ Ames 2012, S. 114.

²⁹⁹ Ginn/Leitch 2015, S. xiii.

³⁰⁰ Kupersmith 2009, S. 101, Armitt 1996, S. 53.

³⁰¹ Johnson 2013, S. xi.

³⁰² Jones/Ormrod 2015, S. 5.

³⁰³ Z. B. von Victoria BYARD als Grundlage des *timeslip fantasy*-Genres oder von Dario LLINARES als selbstreflexives Erzählwerkzeug des postmodernen Films; vgl. Byard 2015, Llinares 2015.

³⁰⁴ Heinze 2011, S. 214.

Unter den erzähltheoretischen Konzepten mit dem Potential, sich der Zeitreise aus narratologischer Sicht zu nähern, bietet sich zunächst der Begriff des *Stoffs* an, definiert etwa durch LUBKOLL als „eine Konfiguration von Personen, Handlungen und Problemstellungen“³⁰⁵. Wie bereits gezeigt wurde, hat sich etwa WELLS' *Time Machine* im Verlauf ihrer ergiebigen Rezeptionsgeschichte zu einem Stoff verdichtet.

Noch naheliegender erscheint das Konzept des *Motivs*, welches auch Gertrud LEHNERT-RODIEK ihrer Monographie zur Zeitreiseliteratur zugrunde legt.³⁰⁶ Elisabeth FRENZEL definiert Motiv als „zwar nur Teil, aber ein Teil mit der Fähigkeit und der Funktion, das Ganze des Stofflichen zu durchdringen und zu bestimmen“³⁰⁷. Das Motiv und sein „Teilcharakter“³⁰⁸ eines Ganzen stellen die nötige Flexibilität zur Verfügung: Wie die Zeitreise selbst kann auch das Motiv von einer Kleinstform³⁰⁹ zur dominanten Struktur der Diegese³¹⁰ reichen.

Im englischen Sprachraum wird wiederholt auf breitere und flexiblere Termini zurückgegriffen, insbesondere auf den Begriff *narrative*, der von Karen HELLEKSON wie folgt erfasst wird: „Behind all definitions and analyses of narrative is the notion of narrative as story: a series of temporal events linked by cause and effect“³¹¹. Als ein *narrative* begriffen, ist Zeitreise in erster Linie ein Erzählformat – etwas *Erzähltes*. *Time travel narrative* ist in der (insgesamt überwiegend englischen) Forschungsliteratur ein häufig in Anspruch genommener Begriff,³¹² da er als *umbrella term* alle Medienformate mit einschließt. Analog dazu verwendet im Deutschen nur Jörg HIENGER den Begriff „Zeitreiseerzählungen“³¹³. Für einen

³⁰⁵ Lubkoll 2008, S. 684.

³⁰⁶ Vgl. Lehnert-Rodiek 1987, S. 26ff.

³⁰⁷ Frenzel 1980, S. 36.

³⁰⁸ Frenzel 1980, S. 36.

³⁰⁹ Z. B. in Jasper FFORDES *Thursday Next*-Romanen, wo Thursdays Vater, einer der Nebencharaktere, der sich wegen seiner Arbeit in einer Zeitreisebehörde auf der Flucht befindet, gelegentlich die Zeit anhält und sich aus dem temporalen Nichts neben seiner Tochter materialisiert, um mit ihr zu sprechen; vgl. Fforde 2001, S. 367f.

³¹⁰ Z. B. in Isaac ASIMOVs *End of Eternity*.

³¹¹ Hellekson 2001, S. 24. Die wörtliche Übertragung als deutsches ‚Narrativ‘ erweist sich als sehr problematisch, wie zuletzt Norman ÄCHTLER gezeigt hat; vgl. Ächtler 2014.

³¹² Vgl. z. B. Matthews 2015, S. 59; Ames 2012, S. 114; Wittenberg 2013, S. 82; Leiby 2002, S. 39.

³¹³ Hienger 1972, S. 104.

theoretischen Ansatz erweist sich *narrative* als problematisch, da es abgesehen vom Verweis auf den grundsätzlich fiktionalen Charakter der Zeitreise wenig Ansatzpunkte liefert.

Cécile CRISTOFARI dagegen interpretiert die Zeitreise mit dem heuristischen Hilfsmittel der so genannten *trope*.³¹⁴ Der Begriff ist, deutlich stärker als Motiv oder *narrative*, kulturell geprägt. Er umfasst Motive, bei denen die Produzenten kultureller Ausdrucksformen von einem Grad der Wiedererkennung beim Rezipienten ausgehen können.³¹⁵ Das *Oxford English Dictionary* definiert *trope* als „a significant or recurrent theme, esp. in a literary or cultural context; a motif“³¹⁶. CRISTOFARI betont die besondere Anwendbarkeit des Begriffs vor allem auf phantastische Erzählungen, wo sie der Navigation durch Unbekanntes dienen:

Unlike clichés, tropes are flexible structures and constitute narrative frame-works that can be adapted in original ways to new stories, rather than fixed elements of narratives that appear nearly identical in all of the stories in which they are found. Their importance is particularly obvious in fiction that contains elements of science fiction, speculation, or the supernatural: they are used as points of reference that allow audiences to make sense of unfamiliar narratives and settings.³¹⁷

Ein weiterer literaturtheoretischer Ansatz, welcher sich auf die Zeitreise anwenden lässt, stammt aus dem Bereich der deutschen Mediävistik. Eng verbunden (aber nicht synonym) mit dem Motiv stellt Jan-Dirk MÜLLER in *Höfische Kompromisse* (2007) den Begriff des *Erzählkerns* vor:

„Erzählkern“ nenne ich die regelhafte Verknüpfung eines Themas bzw. einer bestimmten thematischen Konstellation (die ihrerseits ihre Wurzel in übergreifenden kulturellen Konstellationen hat) mit einem narrativen Potential, aus dem verschiedene narrative Konfigurationen generiert werden können.³¹⁸

Vom Motiv unterscheidet MÜLLER den Erzählkern durch die Betonung seines narrativen Potentials über der inhaltlichen Bedeutung.³¹⁹ Als Erzählkern verstanden, rückt die Zeitreise näher an die erzähltheoretischen Ansätze, wie

³¹⁴ Vgl. Cristofari 2015, S. 27.

³¹⁵ Vgl. die Übersicht *Playing with a Trope* auf TvTropes.com, einer umfassenden Datenbank zur Thematik, in der die verschiedenen erzähltechnischen Anwendungsmöglichkeiten an Beispieltropen („The Butler Did It“ und „Power Glows“) durchgespielt werden; vgl. TvTropes: *Playing with a Trope* (Internetdokument).

³¹⁶ Oxford English Dictionary Online: *trope*, n (Internetdokument).

³¹⁷ Cristofari 2015, S. 27.

³¹⁸ Müller 2007, S. 22.

³¹⁹ Vgl. Müller 2007, S. 22.

sie David WITTENBERG in seiner 2013 erschienenen narratologischen Untersuchung *Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative* vertritt. WITTENBERG sieht die Zeitreise vor allem als ein Erzählpotential mit schöpferischen Möglichkeiten und bezeichnet sie entsprechend als „narratological laboratories“³²⁰ oder sogar „narrative machines“³²¹. WITTENBERG zufolge geht die Bedeutung der Zeitreise weit über die Funktion eines Erzählwerkzeuges hinaus, und konstituiert vielmehr eine „fundamental condition of storytelling itself, even its very essence“³²².

Im Kern von WITTENBERGS Argumentation stehen die erzähltheoretischen Fachtermini von *story* und *plot* bzw. *story* und *discourse*. Nach Edward M. FOSTER ist *story* die chronologische Abfolge des narrativen Geschehens und *plot* die kausale Verknüpfung der Handlungselemente.³²³ Der Plot ist damit die (nicht notwendig chronologische) Anordnung, aus der der Erzählvorgang seine Kohärenz gewinnt.³²⁴ Im strukturalistischen Ansatz (u. a. nach CHATMAN³²⁵) ist *discourse* dagegen die diegetische Bearbeitung der als Rohstoff genutzten *story*,³²⁶ wobei *plot* nur einer der Aspekte des Diskurses ist. Anders ausgedrückt: Während *story* die Frage *Was wird erzählt?* beantwortet, betrifft *plot* die Frage *In welcher Abfolge und in welchen Zusammenhängen wird es erzählt?* und *discourse* die Frage *Wie wird es erzählt?*

³²⁰ Wittenberg 2013, S. 4.

³²¹ Wittenberg 2013, S. 4; in ähnlicher Weise bezieht sich auch Gary WESTFAHL auf das narrative Potential der Zeitreise, die er vor allem als eine „valuable device in generating narratives“ sieht; Westfahl 2002, S. 3.

³²² Wittenberg 2013, S. 3.

³²³ „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ‚The king died and then the queen died‘ is a story. ‚The king died, and then the queen died of grief‘ is a plot.“; Foster 1993, S. 60.

³²⁴ Vgl. Kukkonen 2014, S. 707.

³²⁵ Vgl. Chatman 1978, S. 96ff.

³²⁶ Tzvetan TODOROV verwendet hier die Begriffe von *histoire* und *discours* (bzw. „Geschichte“ und „Diskurs“ in der deutschen Übersetzung; vgl. Todorov 1972 S. 264f), die russischen Formalisten arbeiten mit *fabula* und *syuzhet*; die Vielzahl unterschiedlicher Termini für ähnliche (aber nicht identische) Ansätze führt stellenweise zur Unübersichtlichkeit: Elana GOMEL beispielsweise benutzt *discourse* im Wesentlichen als Synonym von FOSTERS *plot*; vgl. Gomel 2010, S. 3; zu den Unterschieden zwischen den Begriffen vgl. Sternberg 1978, S. 8ff, v. a. S. 13.

Wie David WITTENBERG feststellt, gewinnen vor allem die Konzepte von *plot* und *story* mit ihrer Konzentration auf die Chronologie innerhalb der Diegese einer Zeitreise eine zusätzliche Dimension:

However, in a time travel story, even the most elementary experience of plot involves an essentially abnormal metanarrative intervention, since the „classical“ mechanisms of temporal discontinuity, dilation, or reordering are now introduced directly into the story itself, in the guise of literal devices or mechanisms. They are no longer either tacit or formalistic but rather actual and eventlike – or, in terms of the fiction itself, real – a fact that makes time travel fiction already, and inherently, a fiction explicitly about the temporality of literary form.³²⁷

Wie WITTENBERG weiter theoretisiert, erlaubt die Zeitreise der Diegese eine „direct mimesis or parody of narrative formation“³²⁸. In narratologischer Hinsicht sei das Anordnen einer *story* in einen *plot*, die so genannte „metanarrative juxtaposition“³²⁹, identisch mit den Zeitreisen auf der Handlungsebene.³³⁰ So sind beispielsweise in der Kurzgeschichte *By his Bootstraps* (1941) von Robert A. HEINLEIN alle handelnden Figuren der Erzählung ältere temporale Versionen des Protagonisten Bob Wilson.³³¹ Durch dessen Diegese wird so dieselbe Situation (*story*) mehrmals durchlaufen (*plot*), ohne

³²⁷ Wittenberg 2013, S. 5.

³²⁸ Wittenberg 2013, S. 6.

³²⁹ Wittenberg 2013, S. 5.

³³⁰ Vgl. Wittenberg 2013, S. 5.

³³¹ Der Titel bezieht sich auf das englische Sprichwort „Pull yourself up by your own bootstraps“ (= Zieh dich an deinen eigenen Stiefelriemen hoch), was etwa dem deutschen „am eigenen Schopf aus dem Morast ziehen“ entspricht (die deutsche Übersetzung der Kurzgeschichte erscheint unter dem Titel *In seinen Fußstapfen*). Inhalt: Im Arbeitszimmer des Doktoranden Bob Wilson, in dem er sich zur Fertigstellung seiner überfälligen Dissertation (zur mathematischen Theorie der Zeitreise) verschanzt hat, öffnet sich ein Zeitportal, durch welches ein Mann namens Joe erscheint. Joe öffnet eine Flasche Alkohol aus Bobs Geheimversteck und versucht, ihn zum Durchschreiten des Portals zu überreden, was ein zweiter plötzlich erscheinender Fremder jedoch verhindern will. Im resultierenden Gerangel wird der mittlerweile stark betrunkene Bob ins Gesicht geschlagen und taumelt durch das Zeitportal. Dort findet er sich in einer fernen Zukunft wieder, in welcher die Menschheit von Aliens zu willigen Sklaven umgezüchtet und danach verlassen wurde. Er trifft einen älteren Mann namens Diktor, der ihm einen Platz als Herrscher der gefügigen Sklaven anbietet, wenn er zuvor einen Mann aus der Vergangenheit für ihn rekrutiert. Bob willigt ein und tritt durch das Zeitportal, wo er in der Zielperson sein eigenes jüngeres Ich erkennt, welches ihn durch die Verletzungen im Gesicht nicht erkennt und dem er sich als Joe vorstellt. Bob durchlebt das Gespräch ein zweites Mal aus Joes Perspektive und erkennt in dem dritten Mann einen weiteren temporalen Doppelgänger. Nachdem der

dabei jedoch die Perspektive Wilsons zu verlassen oder die Chronologie seines persönlichen Ereignisablaufs zu verändern. Die Unordnung des linearen Zeitflusses passiert gleichzeitig auf der Ebene des *plots* und der *story*. Die Zeitmaschine wird damit, wie auch Uwe DURST folgert, „im Grunde nur die technische Motivierung einer grundsätzlichen Fähigkeit der Literatur“³³².

So gesehen weist die Zeitreise in der Tat über die strukturellen Grenzen des Motivs, auch des Erzählkerns, sogar des *narratives* hinaus und wird zu einer neuen Art des Erzählens selbst: Die Zeit selbst wird in Zeitreiseerzählungen zu einer diegetisch modulierbaren Masse. Istvan CSICSERY-RONAY, Jr. unterstreicht diese erweiterte Erzählbarkeit der Zeit als eine seiner postulierten *Seven Beauties of Science Fiction* (2008): „[Time] becomes an architecture that can be redesigned, a plasma that can be shaped, or a machine that can be manipulated by human intentions“³³³.

Carmen LĂCAN nennt den Zeitreisenden entsprechend einen „Zeitüberwinder“³³⁴ – eine Figur, welche die Barrieren der diegetischen Temporalstrukturen bezwingt. Doch die Protagonisten der Zeitreise werden nicht als Zeitarchitekten, Zeitüberwinder oder Zeitmanipulierer benannt, sondern als *Zeitreisende*. Auch Jörg HIENGER sieht sie in erster Linie in dieser Funktion – als „Zeitfahrer“³³⁵, deren Bewegungen eine Verschränkung von Erzählzeit und Erzählraum innerhalb der Erzählwelt verursachen und die Raumzeitachse der Erzählwelt neu konfigurieren. Dieser Aspekt einer verräumlichten, durchquerbaren, bereisbaren Zeit befindet sich bereits seit WELLS im Kern der Zeitreise und soll im Folgenden untersucht werden.

jüngste Bob betrunken durch das Portal gefallen ist, warnt ihn der älteste Bob vor Diktor. Misstrauisch geworden, tritt Bob erneut durch das Zeitportal und trifft sich mit Diktor, welcher ihn zum zweiten Mal in die Vergangenheit schickt. Um die Zeitlinie zu wahren, spielt er nun die Ereignisse im Arbeitszimmer aus der dritten Perspektive durch und stellt vor seiner Rückkehr in die Zukunft den Kontrollmechanismus des Portals auf zehn Jahre vor seinem Besuch bei Diktor. Damit hofft er dessen Machtposition in der Zukunft bereits vor ihrer Etablierung aushebeln zu können. Er wird nun selbst zum Anführer – ‚Diktor‘ in der Sprache der Einheimischen – und wartet jahrelang auf das Erscheinen Diktors, bei dem es sich, wie er schlussendlich einsieht, ebenfalls um sein älteres Ich gehandelt hat.

³³² Durst 2001, S. 69.

³³³ Csicsery-Ronay 2008, S. 99.

³³⁴ Vgl. Lăcan 2015, S. 295ff.

³³⁵ Hienger 1972, S. 110.

Trimble closed his eyes and rubbed at the corners with his fingertips.
In some other timeline, very close, someone had thought to bring him coffee.

Too bad this wasn't it.
(Larry Niven: *All the Myriad Ways*, S. 8).

1.4.2 Zeitreise und Raum(reise)

Die Übergabe eines Feldstechers und ein kurzes Gespräch mit einem Wachtposten – und eine der größten maritimen Katastrophen der Moderne wird in die Notiz einer kleinen Kursänderung im Logbuch abgewandelt. Während der Zeitreisende, der so in David KOWALSKIS Roman *The Company of the Dead* den Untergang der Titanic am 14./15. April 1912 abwendet, den rechtzeitig umschiffen Eisberg am Horizont verschwinden sieht, resümiert er die Konsequenzen seiner Einmischung: Seine ursprüngliche Zeitlinie ist nun ausgelöscht, sein Wissen aus der Gegenwart unbrauchbar und die Heimkehr unmöglich. Den Beginn der neuen, unbekanntenen Zeitlinie vergleicht der Zeitreisende mit einer Schiffsreise in nicht kartographierte Gewässer, welche in mittelalterlicher Kartographie durch Drachen und andere phantastische Wesen bevölkert sind: „I've entered unchartered waters, he thought. *Hic sunt dracones*. Here there be dragons“³³⁶.

Im deutschen Jugendroman *Purpurmond* (2012) von Eva Heike SCHMIDT durchläuft die Zeitreisende durch einen verfluchten Halsreif, welchen sie nicht mehr ablegen kann, mehrere konsekutive Zeitsprünge zwischen dem Bamberg des 17. Jahrhunderts und dem der Gegenwart. Auch wenn sich dabei nur ihr temporaler, nicht aber ihr geographischer Standpunkt verändert, weist ihre Kleidung nach jedem Zeitsprung zwischen Barock und Gegenwart die Gebrauchsspuren auf, welche auf die Strapazen eines schweren Fußmarsches hinweisen; die überwundene Distanz manifestiert sich auf der materiellen Ebene der Kleidung. Das Material ist beschädigt, die durch moderne Textilfärbung erzielten Töne sind vergilbt:

Meine neuen Chucks, für die ich vergangenen Monat mein ganzes Taschengeld restlos verpulvert hatte, sahen aus, als hätte ich eine Expedition zum Basislager des Mount Everest unternommen und anschließend noch die Wüste Gobi durchwandert: Ihre knallblaue Farbe war zu einem fahlen Grau verblasst, der

³³⁶ Kowalski 2007, S. 7; Hervorhebung im Original; wie Paddy MOLLOY allerdings feststellt, wird der Ausspruch HIC SVNT DRACONES (dt. ‚Hier befinden sich Drachen‘) zwar gemeinhin mit dem Mittelalter assoziiert, das früheste bekannte Zeugnis stammt jedoch erst aus dem Jahr 1510; vgl. Molloy 2016, S. 201.

Stoff war rissig, und die Schnürsenkel hingen in Fetzen an den Seiten herunter.³³⁷

Die Darstellung temporaler Konzepte in solchen räumlichen Bildern steht im Kern der Zeitreiseliteratur.³³⁸ Bereits H. G. WELLS' *Time Traveller* eröffnet seine Präsentation der Zeitmaschine mit den Worten: „Time is only a kind of space“³³⁹. Nach Annette SIMONIS ist eine „konkrete plastische Präsenz der zeitlichen Ordnungsmomente“³⁴⁰ typisch für phantastische Texte im Allgemeinen, da die Phantastik als Genre eng an die Sprache gebunden ist³⁴¹ und so zur Übertragung von theoretischen Konzepten in anschauliche, räumliche Bildkomponenten neigt.³⁴²

Durch Übertreibung oder wörtlich Nehmen von sprachlichen Phrasen oder Allegorien transportiert sich das Übernatürliche von der Ebene des *discourse* auf die Ebene der *story*.³⁴³ Die Phrase ‚Zeit verlieren‘ beispielsweise kann so von dem Ausdruck subjektiven Wahrnehmung zu einem Ereignis der *story* werden, bei dem eine Figur durch einen Zeitsprung den Zugriff auf einen Lebensabschnitt verliert.

Zeitreisetexte abstrahieren die räumliche Metapher der Zeit jedoch oft noch weiter: In Isaac ASIMOV'S *End of Eternity* beispielsweise nimmt die Zeit die Form eines ins Unendliche reichenden Turms aufeinandergestapelter Räume an, die durch eine Fahrstühlen ähnelnde Infrastruktur miteinander verbunden sind und durch *Eternity*, eine „übermächtige Gilde von Zeitbeherrschern“³⁴⁴, kontrolliert werden.³⁴⁵ Die Bewohner einiger dieser Zeitalter, welche die Einmischungen Eternitys in ihre Lebenswelt unterbinden wollen, verhindern dies durch das Blockieren der entsprechenden Türen

³³⁷ Schmidt 2012, S. 51.

³³⁸ Vgl. z. B. Gornall 2010, S. 17; Matthews 2015, S. 59.

³³⁹ Wells 2005, S. 5.

³⁴⁰ Simonis 2005, S. 237.

³⁴¹ TODOROV sieht das Übernatürliche selbst als ein explizit sprachliches Phänomen, welches sich nur durch Sprache manifestieren könne: „Es ist zugleich ihre Folge und beweist sich in ihr“; Todorov 2013, S. 103.

³⁴² Vgl. Simonis 2005, S. 237f; sie nennt hier das Beispiel von Professor Dumbledores *pen-sieve* aus den *Harry Potter*-Romanen, welcher das materielle Betreten von Erinnerungen ermöglicht; vgl. Rowling 2000, S. 633ff.

³⁴³ Vgl. Todorov 2013, S. 98ff.

³⁴⁴ Le Blanc 1993, S. 25.

³⁴⁵ Vgl. Asimov 2000; vgl. hierzu z. B. Nikolajeva 1988, S. 41; Lem 1974, S. 149.

des Zeitschachtes. Das Abwehren von Zeitreisen wird durch das Bild der verschlossenen Tür verdeutlicht – Eternity ist ausgesperrt.

Terry PRATCHETTS Scheibenwelt dagegen wird – mehr oder minder effizient – durch eine anthropomorphe Götterwelt kontrolliert, zu denen auch die (im Gegensatz zum griechischen Gott Chronos weibliche) Personifikation der Zeit gehört. Ebenfalls Teil des Götterpersonals sind die *Auditoren der Realität*, ein Kollektiv gefühlloser Bürokraten, welche für den reibungslosen Ablauf der Scheibenwelt sorgen und die durch die menschliche Selbstbestimmung erzeugte Unvorhersehbarkeit (und den damit verbundenen Papierkram) verabscheuen. In *Thief of Time* (2002) setzen die Auditoren deswegen die anthropomorphe Zeit in einer gläsernen Sanduhr gefangen, woraufhin auch die physikalische Zeit zum Stillstand kommt. Die Zeit wird zur Gefangenen, welche räumlich isoliert und festgesetzt werden kann.³⁴⁶

Die Erzähltheorie kennt für die „Materialisierung der Zeit im Raum“³⁴⁷ den Begriff des *Chronotopos*, den der russische Literaturtheoretiker Michail M. BACHTIN in einem Essay aus dem Jahr 1937/38 einführt:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.³⁴⁸

Den Begriff übernimmt BACHTIN von Albert EINSTEINS Relativitätstheorie, in der „Raum und Zeit zu einem einheitlichen vierdimensionalen Kontinuum verschmolzen“³⁴⁹ werden. Verschiedene kulturelle Diskurse führen so zu unterschiedlichen Chronotopoi in der Literatur.

The chronotope operates on three levels: first, as the means by which a text represents history; second, as the relation between images of time and space in the novel, out of which any representation of history must be constructed; and third, as a way of discussing the formal properties of the text itself, its plot, narrator, and relation to other texts.³⁵⁰

Ausgehend von den literarischen Genres, aus welchen sie geschaffen werden, manifestieren sich Chronotopoi daher in einer entsprechend großen

³⁴⁶ Vgl. Pratchett 2002.

³⁴⁷ Bachtin 2008, S. 188.

³⁴⁸ Bachtin 2008, S. 7.

³⁴⁹ Einstein 2012, S. 97f.

³⁵⁰ Vgl. Vice 1997, S. 201f.

Anzahl von Formen und Tragweiten.³⁵¹ Wie Sue VICE feststellt, sind sie in der Literatur bis zum Grad von entweder völliger Unsichtbarkeit oder aber von extremer Offensichtlichkeit zu finden.³⁵² Als „Form-Inhalt-Kategorie“³⁵³ können sie sowohl gattungsdefinierende Funktion haben (z. B. der Chronotopos der Fantasy)³⁵⁴ als auch in motivischen Kleinstformen auftreten (z. B. der Chronotopos der Treppe).³⁵⁵ Diese Elastizität macht den Chronotopos als narratologisches Werkzeug universal anwendbar. Durch die Übernahme von Eigenschaften des Raumes wird die Zeit zu einer Materie, welche moduliert statt nur wahrgenommen werden kann. Dies hat weitreichende Auswirkungen auf das in Zeitreisetexten entworfene Geschichtsbild, wenn Geschichte als „räumlich geronnene Zeit“³⁵⁶ in der Diegese zugänglich gemacht wird.

Maria NIKOLAJEVA übernimmt BACHTINS Begriff und konkretisiert ihn als Unterscheidungswerkzeug diegetischer (Raum-)Zeitebenen:

We may thus speak of the primary chronotope (a unity of primary world and primary time) and the secondary chronotope (a unity of secondary world and secondary time).³⁵⁷

Sie funktionalisiert den Begriff ebenso bei der Unterscheidung verschiedener Arten von Zeitreisen, z. B. zwischen der simultanen Bewegung durch Zeit und Raum (*global chronotope*) und der Reise durch die Zeit eines gleichbleibenden Raumes (*local chronotope*) oder zwischen dem *deep chronotope*, welcher mehr als hundert Jahre überspannt, und dem *shallow chronotope*, in welchem sich der Zeitreisende innerhalb seiner zeitgenössischen Lebensspanne (weniger als hundert Jahre) bewegt.³⁵⁸

Mit der Zeitmaschine erfindet WELLS, so GOMEL, nicht nur einen neuen Plot, sondern einen neuen literarischen Chronotopos.³⁵⁹ Der Chronotopos

³⁵¹ Vgl. z. B. die Untersuchungen zu den Chronotopoi des historischen Romans (Lampart 2002, S. 131ff.), in der Fantasy-Literatur (May 2006), der mittelalterlichen Eschatologie (Schmolinsky 2013) oder in Folkloretexten (Asplund Ingemark 2006).

³⁵² Vgl. Vice 1997, S. 201.

³⁵³ Bachtin 2008, S. 8.

³⁵⁴ „When we speak of the fantasy chronotope we mean the way the particular author’s ideas of space and time are artistically transformed and woven into a literary text that answers our definition of fantasy“; Nikolajeva 1988, S. 113.

³⁵⁵ Vgl. Riffaterre 1996, S. 245ff.

³⁵⁶ Lampart 2002, S. 133.

³⁵⁷ Nikolajeva 1988, S. 64.

³⁵⁸ Vgl. Nikolajeva 1988, S. 73f.

³⁵⁹ Vgl. Gomel 2009, S. 334.

der Zeitreise ist einzigartig, da er Zeit und Raum nicht einfach verknüpft, sondern verschmilzt.³⁶⁰ Die Zeitreise ist Chrono-Topos: Zeit *ist* Raum. „Time and space become a single frozen spacetime, isotropic and capable of being navigated in any direction one chooses“³⁶¹. Räumliche Bewegung durch die Zeit wird möglich, reguliert durch eine plastische Infrastruktur: Türen zum Öffnen, Schwellen zum Übertreten, Transportmittel zum Navigieren. Versagt die Infrastruktur, ist der Zeitreisende im Sinne *Robinson Crusoes*³⁶² gestrandet. Indem sie die temporale Deplatzierung mit einer räumlichen gleichsetzen, erklären Zeitreisende so gerne mögliche Anachronismen ihrer misstrauischen Umgebung.³⁶³ Fremde Zeitalter nehmen die Qualitäten fremder Länder an, die von Reiseführern erklärt, von Abenteurern durchstreift, von Schatzsuchern geplündert und von Touristen heimgesucht werden. Dies rückt die Zeitreise in die Nähe der Reiseliteratur, deren Erzählkonventionen sie imitiert.³⁶⁴

Brian STABLEFORD unterscheidet dabei die drei Erzählmodelle der *intrusive*, *immersive* und *portal fantasies*.³⁶⁵ In der *intrusive fantasy* bricht das Phantastische in die mit der Realität des Rezipienten gleichgesetzte Ebene ein, während in der *immersive fantasy* die komplette Immersion des Lesers in den phantastischen Raum stattfindet. Die Zeitreise bedient sich in der Regel der dritten Struktur, der *portal fantasy*. Dabei führt das Übertreten eines Portals bzw. einer Schwelle zum Phantastischen, wie etwa der Kaninchenbau in Lewis CARROLLS Roman *Alice in Wonderland* (1865).³⁶⁶ In diesen hineingestürzt, findet sich die Protagonistin im Raum des Anderen, Verfremdeten, Verdrehten wieder.³⁶⁷ Im Wunderland lässt sich durchaus mit

³⁶⁰ Vgl. Gomel 2009, S. 335.

³⁶¹ Gomel 2010, S. 17.

³⁶² Bereits Mark TWAINS *Yankee* zieht den Vergleich zu Daniel DEFOES *Robinson Crusoe* (vgl. Mark Twain 1979, S. 100); auch seine literarischen Nachfolger erkennen sich als gestrandet: „marooned“ (Pratchett 2012, S. 202; Fry 2004, S. 323f.) und „kind of a cast-away myself“; Butler 2014, S. 91.

³⁶³ Z. B.: „It is a place very far away, Sire. With strange ways about us“; Scarrow 2011, S. 154; „I told Nimue I came from another country, which was true enough“; Pratchett 2012, S. 200.

³⁶⁴ Vgl. Slusser/Chatelain 2002, S. 161.

³⁶⁵ Vgl. Stableford 2009, S. 33f.

³⁶⁶ Vgl. Carrol 2009, S. 10.

³⁶⁷ In einer der bekanntesten Stellen des Textes erklärt die Grinsekatz Alice, dass normabweichendes Verhalten im Wunderland die Norm darstellt: alle seine Bewohner sind verrückt/wahnsinnig:

Elementen und Strukturen des Vertrauten navigieren, etwa durch die Konvention einer Teeparty. Doch diese Vertrautheit erweist sich für Alice oft als trügerisch: das Wunderland operiert nach anderen Regeln, welche oft eine direkte Inversion von Alices heimatlicher Kultur darstellen. Diese Verschränkung von Vertrautem und Fremden ist, wie noch zu zeigen sein wird, auch zentral für die Erfahrung der eigenen kulturellen Vergangenheit im Rahmen einer Zeitreise. In Anlehnung an CARROLL werden so Zeitportale gerne als „rabbit-hole“³⁶⁸ oder „Alice-in-Wonderland door“³⁶⁹ bezeichnet.

Das Portal wird also oft als eine räumliche Grenze zwischen rationalem und phantastischem Denken etabliert.³⁷⁰ Die Überwindung der Grenze zur Vergangenheit thematisiert ein wichtiges raumbezogenes Motiv der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, da sie, wie ABRAHAM feststellt, über ihre topologische Eigenschaft, „disjunkte Teilräume zu schaffen, gleichzeitig die Sonderstellung des Protagonisten definiert, als Einziger die Unüberschreitbarkeit der Grenze zu überwinden.“³⁷¹ In Thea BECKMANS *Kreuzzug ins Ungewisse* (1979) beispielsweise darf der Protagonist nur deswegen die Stelle eines Laboraffen beim Test einer Zeitmaschine einnehmen, weil der Jugendliche im Gegensatz zu den erwachsenen Forschern die Gewichtsgrenze von sechzig Kilogramm nicht überschreitet: „Ich wiege weniger als ein Affe“³⁷². Die fehlende Reife des jugendlichen Körpers erlaubt ihm die Schwellenüberschreitung, während den Erwachsenen der Raum der Vergangenheit verschlossen bleibt.

Doch unabhängig davon, wie viele Charakteristika des Raumes die Zeit übernimmt – Zeitreise ist nie *nur* Reise. Wie bereits erwähnt, beinhaltet jede Art der Zeitreise immer eine Ordnungsverletzung – selbst in jenen Erzählwelten mit etablierten Zeitreiseelementen. In ihrem Spiel mit Paradoxien und kausalen Schleifen liegt sicher auch ein großer Teil ihrer Anziehungskraft. Sie kann jedoch auch die Struktur der Welt gefährden, aus welcher der

„But I don't want to go among mad people,“ Alice remarked.

„Oh, you ca'n't [sic] help that,“ said the Cat: „we're all mad here. I'm mad. You're mad.“

„How do you know I'm mad?“ said Alice.

„You must be,“ said the Cat, „or you wouldn't have come here“; Carroll 2009, S. 57.

³⁶⁸ King 2011, S. 70, Sprague de Camp 1979, S. 9.

³⁶⁹ Vonnegut 1974, S. 15.

³⁷⁰ Vgl. Conkan 2014, S. 111.

³⁷¹ Abraham 2014, S. 314.

³⁷² Beckman 1978, S. 6.

Protagonist aufrichtet, und so eine Heimkehr unmöglich machen. Auf der Textebene spiegelt sich diese Verletzung der Ordnung oft als begleitende Verletzung psychischer und körperlicher Art, mit der der Zeitreisende bestraft wird. Die Zeitreisende in BUTLERS *Kindred* verliert so ihren linken Arm.³⁷³ Mervin/Merlin in PRATCHETTS *Once and Future* geht von einer zerebralen Schädigung der Gedächtnisfähigkeit durch das häufige Zeitreisen aus.³⁷⁴ In CRICHTONS *Timeline* resultiert der wiederholte Vorgang der Zeitreise sowohl in körperlichen Missbildungen als auch in einer psychotischen Persönlichkeitsveränderung.³⁷⁵ Und Daphne DU MAURIERS Protagonist verliert durch seinen Aufenthalt in der Vergangenheit die Fähigkeit zum Agieren in seiner Gegenwart.³⁷⁶

Der Reisende kann auch als Eindringling erscheinen, der vom Organismus des fremden Raumes als ein Fremdkörper abgestoßen wird. Im Jugendroman *Time Snatchers* (2012) führt das Atmen in einer fremden Zeit nach drei Stunden zum Lungenkollaps, weswegen der Aufenthalt für Zeitreisende streng begrenzt ist.³⁷⁷ Auch Edith NESBITS junge Zeitreisende werden eindrücklich vor den Konsequenzen eines zu langen Aufenthalts im fremden Chronotopos gewarnt:

It's a dangerous thing, trying to live in a time that's not your own. You can't breathe an air that's thousands of centuries ahead of your lungs without feeling the effects of it, sooner or later.³⁷⁸

Der Ordnungsbruch ist ebenso zentraler Teil der Zeitreise wie die Metapher des Reisens. Auch dieser Ordnungsbruch muss jedoch nach bestimmten semantischen und logischen Regeln innerhalb der Erzählwelt funktionieren. Es stellt sich deshalb die Frage, wie eine Erzählwelt selbst strukturiert sein muss, um die phantastischen Elemente einer Zeitreise, die mit der Temporalität immerhin eine tragende Säule des rationalen Denkhorizontes verschieben, auf schlüssige Weise zu integrieren.

³⁷³ Der Roman beginnt sogar mit dem Verweis auf den körperlichen Verlust: „I lost an arm on my last trip home. My left arm“; Butler 2014, S. 1.

³⁷⁴ Vgl. Pratchett 2012, S. 197; sein zerstreuter Monolog, welcher das Erzählformat der Kurzgeschichte ausmacht, unterstreicht diesen Eindruck.

³⁷⁵ Vgl. Crichton 1999, S. 451ff.

³⁷⁶ Das Schicksal des Zeitreisenden wird am Romanende offengelassen, dem Protagonisten gleitet jedoch das Telefon aus der Hand. DU MAURIER ergänzt dazu in einem Interview: „I rather think he was going to be paralysed for life“; Simons 1977 (Internetdokument).

³⁷⁷ Vgl. Ungar 2012, S. 3.

³⁷⁸ Nesbit 1996, S. 287.

Weißt du nicht, dass Phantásien das Reich der Geschichten ist?
 Eine Geschichte kann neu sein und doch von uralten Zeiten erzählen.
 Die Vergangenheit entsteht mit ihr.
 (Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 225).

1.4.3 Zeitreise und Erzählwelten

Zeitreisen arbeiten also auf der Grundlage von *Raum = Zeit*. Kann dieses Konzept, welches eine Verletzung als natürlich angenommener Regeln voraussetzt, in eine kohärente Erzählwelt integriert werden, ohne weitere narratologische Komplikationen nach sich zu ziehen? Oder, wie es Marie-Laure RYAN formuliert: „Can a world be logically impossible and still remain a world?“³⁷⁹ Zur Frage dieser Möglichkeiten und Unmöglichkeiten innerhalb von Erzählwelten bemerkt Umberto ECO:

Man kann sich auch eine ganz irrealer Welt errichten, in der Esel fliegen und die Prinzessinnen durch einen Kuss geweckt werden, aber auch diese rein phantastische und ‚bloß mögliche‘ Welt muss nach Regeln existieren, die vorher festgelegt worden sind.³⁸⁰

Eine Erzählung muss also ein Zeitgefüge bestimmen, nach welchem ihre diegetische Welt funktioniert, sie muss dabei aber keineswegs nach realen Prinzipien (wie der Unmöglichkeit einer Zeitreise) strukturiert sein. Diese durch eine interne Regelstruktur – phantastische Elemente eingeschlossen oder nicht – erlangte Kohärenz ist nach Umberto ECO die Basis des Erzählens an sich: „Um frei erfinden zu können, muss man sich Beschränkungen auferlegen“³⁸¹.

Eine Untersuchung des literaturtheoretischen Konzeptes, bei dem die Diegese als Prozess der literarischen Welterschaffung verstanden wird, liegt in diesem Zusammenhang nahe. Diese entsteht im Zusammenhang mit dem *spatial turn* der Literaturwissenschaften in den 1980er Jahren, in dem der Raum als soziale Konstruktion mit einer eigenen Wahrnehmung verstanden wird.³⁸²

Nach Elana GOMEL verschiebt ein solcher welt-zentrierter Ansatz der Erzähltheorie den Fokus von der nachahmenden (*mimesis*) zur erschaffenden (*poiesis*) Funktion der Literatur.³⁸³ Die Diegese ist so in der Lage,

³⁷⁹ Ryan 2012, S. 369.

³⁸⁰ Eco 1985, S. 33.

³⁸¹ Eco 1985, S. 33.

³⁸² Vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 284ff.; vgl. auch in dieser Arbeit Kapitel III. 2.

³⁸³ Vgl. Gomel 2014, S. 28.

eigenständige ontologische Welten zu erschaffen, die nicht notwendigerweise mit der kulturellen Realität des Rezipienten korrespondieren. Im Rahmen des geistigen Prozesses, mit dem eine Erzählung von ihrem Rezipienten aufgenommen und verstanden wird, konstruiert er sich aus den im Text enthaltenen Informationen eine Erzählwelt. Richard GERRIG etwa analysiert den Vorgang des Lesens selbst anhand der Metapher des Transports in eine fremde Welt.³⁸⁴

Für RYAN markiert die Diegese dagegen das Fortbewegen des Lesers innerhalb dieser Erzählwelt.³⁸⁵ Obwohl der Leser auf die Ereignisse innerhalb der Erzählwelt keinen Einfluss hat, fühlt er sich zudem, wie auch Kendall WALTON ausführt, häufig emotional mit ihr verbunden: „we feel a psychological bond to fictions, an intimacy with them, of a kind which otherwise we feel only toward what we take to be actual“³⁸⁶.

Grundlegend ist hier vor allem der von David HERMAN 2002 entwickelte Begriff der *storyworlds*, welche er als „the worlds evoked by narratives“³⁸⁷ definiert. HERMAN orientiert sich hauptsächlich am philosophischen Ansatz von Nelson GOODMANs *Ways of Worldmaking* (1978). GOODMAN, der sich in seiner Untersuchung auf jede Art von sprachlicher Vermittlung von Inhalt bezieht, versteht die Konstruktion fiktiver Welten als reinen Rezeptionsprozess: „Worldmaking as we know it always starts from the worlds already at hand; the making is remaking.“³⁸⁸ Auch HERMANS *storyworld* ist ein reines Konstrukt, welches sich mit jedem Rezipienten verändert:

In trying to make sense of a narrative, interpreters attempt to reconstruct not just what happened but also the surrounding context or environment embedding storyworld exists, their attributes, and the actions and events in which they are involved.³⁸⁹

HERMANS *storyworld* weist Schnittmengen mit der „new and exiting“³⁹⁰ (jedoch auch „far from foolproof“³⁹¹) Theorie der *possible worlds* auf, zu denen

³⁸⁴ Vgl. Gerrig 1993, S. 2ff.

³⁸⁵ Vgl. Ryan 1991, S. 5.

³⁸⁶ Walton 1978, S. 19.

³⁸⁷ Herman 2009, S. 105.

³⁸⁸ Goodman 1988, S. 6. Mark J. P. WOLFS umfassende Monographie über *Building Imaginary Worlds* arbeitet in ähnlicher Weise mit dem Begriff *subcreation*; vgl. Wolf 2012, S. 24.

³⁸⁹ Herman 2002, S. 13f.

³⁹⁰ Gomel 2010, S. 13.

³⁹¹ Singles 2012, S. 38.

insbesondere die Arbeiten von Thomas PAVEL, Marie-Laure RYAN, Ruth RONEN und Lubomír DOLEŽEL beigetragen haben.³⁹² Die *possible worlds*-Theorie beruht auf dem gleichnamigen philosophischen Ansatz, welcher in den 1970er Jahren nach einigen Modifizierungen Eingang in die Literaturwissenschaft findet.³⁹³ Sie geht von einer unendlichen Anzahl fiktionaler Welten aus, die sich von einer als real definierten Welt als Basis semantisch abzweigen, indem sie unterschiedliche Möglichkeiten durchspielen. Der Realitätsgrad dieser Möglichkeiten spielt dabei eine untergeordnete Rolle: Innerhalb ihrer Grenzen sind alle Aussagen wahr, die in einer Erzählwelt getroffen werden.³⁹⁴ *Mögliche* Welt meint damit in diesem Zusammenhang nicht eine realitätsbezogene, sondern vielmehr eine *alternative* Erzählwelt. Die Vorgabe einer *realistischen* Darstellung ist eher „a fundamental attitude toward the actual world and the truth of literary texts“³⁹⁵ als tatsächlich auf logische oder physikalische Sachverhalte bezogen.

Die fiktionalen Elemente der *storyworld* werden als Konstituenten einer gleichsam aus dem Nebel ‚auftauchenden‘ Makrostruktur – der fiktiven Gesamtwelt – verstanden.³⁹⁶ Im Besonderen interessiert hier die Beziehung zwischen der *actual world* (AW) („a set of storyworlds which the contemporary culture believes accurately describes the physical universe we inhabit“³⁹⁷) und den verbundenen *possible worlds* (PW).

Denn Erzählwelten – auch wenn sie nicht außerhalb ihres Diskurses existieren können – sind notwendigerweise unvollständig, da weder Sprache noch menschlicher Verstand Dinge in ihrer völligen Gesamtheit erfassen können. Zum Schließen ihrer epistemischen Lücken sind sie daher auf andere Welten angewiesen. David LEWIS beschreibt dies mit folgendem Beispiel:

³⁹² Vgl. Pavel 1986, Ryan 1991, Doležel 1998a, Ronen 1994; für einen aktuellen Überblick über die *Possible Worlds*-Theorie in der Literaturwissenschaft vgl. Ryan 2014a.

³⁹³ Im Wesentlichen ist hier der Begriff der Fiktionalität entscheidend, der in der modallogischen Theorie noch keine Rolle spielt. Zur Übertragung des Konzeptes in die Narratologie vgl. z. B. Ronen 1996.

³⁹⁴ Vgl. Ryan 2014a, S. 729; RYAN verweist auf die Eigenschaften eines unzuverlässigen Erzählers als Ausnahme.

³⁹⁵ Pavel 1986, S. 46.

³⁹⁶ Vgl. Doležel 1998b, S. 787.

³⁹⁷ Gomel 2014, S. 28.

Suppose I write a story about the dragon Sculch, a beautiful princess, a bold knight, and what not. It is a perfectly typical instance of its stylized genre, except that I never say that Sculch breathes fire. Does he nevertheless breathe fire in my story? Perhaps so, because dragons in that sort of story do breathe fire. But the explicit content does not make him breathe fire. Neither does background, since in actuality and according to our beliefs there are no animals that breathe fire. (It just might be analytic that nothing is a dragon unless it breathes fire. But suppose I never called Sculch a dragon; I merely endowed him with all the standard dragonly attributes except fire-breathing.) If Sculch does breathe fire in my story, it is by inter-fictional carry-over from what is true of dragons in other stories.³⁹⁸

Marie-Laure RYAN nennt diesen kognitiven Mechanismus das *principle of minimal departure*: „We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text.“³⁹⁹ Dies zieht eine dynamische Beziehung zwischen *actual world* und *possible worlds* nach sich – und ebenso zwischen den *possible worlds* untereinander.⁴⁰⁰ Diese spezifische Beziehung kann konstitutiv für eine bestimmte Textsorte oder ein Genre sein:

[T]o know that a text is a fairy tale or a legend, a science fiction story or a historical romance, is to know, at least approximately, which aspects of the real world will be shared by the fictional world.⁴⁰¹

Der kulturelle Diskurs, aus dem der Rezipient stammt, trägt damit fundamental zur Konstruktion der jeweiligen *storyworld* bei. Etablierte Genres können bereits die Rahmenbedingungen für die phantastischen Elemente vorgeben, welche die Erzählwelt grundsätzlich prägen. Dies ist auch für die Frage nach einer phantastischen Temporalität wie der Zeitreise von Bedeutung:

When we read a fantasy or science-fiction narrative, impossible time lines do not strike us as being odd, strange, or defamiliarizing because they can be explained through the conventions of the genre. In other words, they have become an integral part of one of the two genres.⁴⁰²

Andere fiktive Welten können damit ebenso zur semantischen Lückenfüllung dienen, wie etwa im oben erwähnten Beispiel das mythische Konzept des Feuerspeiens automatisch die Frage nach den Fähigkeiten des Drachen

³⁹⁸ Lewis 1978, S. 45.

³⁹⁹ Ryan 1991, S. 51.

⁴⁰⁰ Vgl. Singles 2012, S. 41.

⁴⁰¹ Ryan 1980, S. 415.

⁴⁰² Alber 2012, S. 185.

Scrulch beantworten kann. Die grundsätzliche Fiktionalität des Feuerspeiens spielt dabei keine Rolle:

By expanding the universe of discourse, possible-worlds semantics gives legitimacy to the concept of fictional reference. The name „Hamlet“ is neither empty nor self-referential; it refers to an individual of a fictional world.⁴⁰³

Erzählwelten, die hingegen in einer historischen Realität angesiedelt sind, sind mit ihren geschichtlichen Gegenständen sowohl verbunden als auch von ihnen autonom. Die historische Person Napoleon Bonapartes beispielsweise ist nach DOLEŽEL mit allen fiktionalen Napoleon Bonapartes der möglichen Welten untrennbar verbunden – diese Verbindung erfolgt jedoch über die Grenzen hinweg, welche die *possible worlds* von der *actual world* trennen, so dass die einzelnen Napoleons den Einfluss ihrer Gegenstände nicht wahrnehmen können.⁴⁰⁴ Diese *transworld identity* oder *counterpart relation*⁴⁰⁵ ist variabel: Ein *possible worlds* Napoleon kann sich nur beliebig weit von dem Napoleon der *actual world* entfernen, solange der semantische Bezug ausreichend zur Verbindungsherstellung bleibt. DOLEŽEL unterstreicht hier die Unterscheidung zwischen den möglichen Welten fiktionaler und denen geschichtswissenschaftlicher Texte:

Fictional texts, liberated from truth-valuation, construct sovereign fictional worlds which satisfy the human need for imaginative expanse, emotional excitement, and aesthetic pleasure. Historical texts, constrained by the requirement of truth-valuation, construct historical worlds which are models of the actual world's past. One and the same historical event or sequence of events (historical period, life, and so on) can be modeled by various historical worlds.⁴⁰⁶

Daniela PFENNIG unterscheidet so etwa zwischen fiktiv-realen (z. B. eines historischen Romanes) und fiktiv-phantastischen Erzählwelten (z. B. eines Fantasyromanes).⁴⁰⁷ Auch Daniel O'MAHONY differenziert in seiner Untersuchung von *Doctor Who*-Episoden mit historischem Setting zwischen *pure-historicals*, in denen der Doctor und seine Begleiter der einzige phantastische Einbruch in einem nachvollziehbaren historischen Kontext sind, und *pseudo-*

⁴⁰³ Doležel 1998b, S. 788.

⁴⁰⁴ Vgl. Doležel 1998a, S. 16f.

⁴⁰⁵ Vgl. Lewis 1978, S. 40.

⁴⁰⁶ Doležel 1998b, S. 792.

⁴⁰⁷ Vgl. Pfennig 2014, S. 173f.

historicals, in denen eine historische Erzählwelt von phantastischen Elementen (z. B. Außerirdischen) eingenommen wird oder sich als eine konstruierte Täuschung erweist.⁴⁰⁸

Die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von phantastischen Erzählelementen hängt dabei von dem kulturellen Diskurs des Autors bzw. des Rezipienten ab. Hier liegt ein Rückgriff auf Darko SUVINS theoretischen Ansatz nahe, in welchem er das Science Fiction-Genre über den Begriff des *Novums* klassifiziert: „A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied readers norm of reality“⁴⁰⁹. Das Konzept des *Novums* richtet sich also nach dem kulturellen Hintergrund, aus dem das Werk entsteht, und danach, was der Autor zum Zeitpunkt des Schaffensprozesses als real und was als unmöglich definiert.⁴¹⁰ Diese Diskursabhängigkeit resümiert Arthur CLARKE im Jahr 2000 im Rückblick auf sein *drittes Gesetz*:⁴¹¹

If anyone had told me, in 1962, that one day there would be book-sized objects that would hold the contents of an entire library, I would have believed them. But if they had said that I could find any page – or even word – in an instant, and then display it in scores of different typefaces ranging from Albertus Extra to Zürich Calligraphic, any font size from 8 to 72, I would have protested that no imaginable technology could perform such a feat.⁴¹²

Die Zeitreise als ein solches *Novum*⁴¹³ lässt sich mühelos auf den generellen Bereich der Phantastik anwenden. Das *Novum* der Zeitreise verändert die Zeitstruktur innerhalb der Diegese, indem sie, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, der Zeit räumliche Eigenschaften zuteilt. Ein *Novum* bedingt tiefgreifende Änderungen der Erzählwelt – „a change of the whole universe of the tale“⁴¹⁴. Die ontologische Funktion des *Novums* legt nach SUVIN den Chronotopos der Science Fiction als Genre fest,⁴¹⁵ da es ihr realitätsbrechendes – oder anders formuliert: ihr phantastisches – Potential verdeutlicht.

⁴⁰⁸ Vgl. O’Mahony 2007, S. 57ff.

⁴⁰⁹ Suvin 1979, S. 64; Bud FOOTE arbeitet mit einem ähnlichen Begriff, den er als *Variable* bezeichnet; vgl. Foote 1990, S. 172f.

⁴¹⁰ Vgl. Gomel 2014, S. 30.

⁴¹¹ „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“; Clarke 1999, S. 2.

⁴¹² Clarke 2000, S. 2.

⁴¹³ Als solches kategorisiert z. B. durch Istvan CSICSERY-RONAY; vgl. Csicsery-Ronay 2008, S. 61.

⁴¹⁴ Suvin 1979, S. 64.

⁴¹⁵ Vgl. Suvin 1979, S. 78; vgl. Gomel 2010, S. 14.

Dieses realitätsbrechende Potential der Zeitreise materialisiert sich auf der Ebene der Temporalität einer Erzählwelt. Um dieses genauer zu erfassen, muss zunächst festgestellt werden, was eine realitätskonforme Temporalität einer *storyworld* ausmacht. Nach Marie-Laure RYAN haben wir „reasonably firm beliefs“⁴¹⁶ über die Natur der Zeit, welche auf der allgemeinen menschlichen Lebenserfahrung beruhen. Sie beschreibt folgende vier Grundannahmen:

- (1.) Zeit fließt in eine festgesetzte Richtung.
- (2.) Bewegung entgegen dieser Richtung ist nicht möglich.
- (3.) Ursachen gehen immer ihren Auswirkungen voraus.
- (4.) Die Vergangenheit ist unveränderbar.⁴¹⁷

Werden diese Annahmen innerhalb einer Erzählwelt verletzt, spricht man von *temporal impossibilities*.⁴¹⁸ Obwohl die Zeitreise eine temporale Unmöglichkeit darstellt, so argumentiert RYAN weiter, operiert sie trotzdem innerhalb des Regelsystems der jeweiligen Erzählwelt: „[Impossible worlds] do not surrender completely to the absurd, and they still allow the construction of a fictional world“⁴¹⁹. Dies kann sich auf verschiedene Instanzen der Zeitmessung in der Erzählwelt beziehen: Die *natürliche Zeit* (gemessen am Rhythmus natürlicher Systeme, z. B. Jahreszeiten) kann ebenso manipuliert werden wie die *biologische Zeit* (gemessen am Rhythmus eines einzelnen Organismus), die *psychologische Zeit* (das subjektive Zeitempfinden eines Individuums) oder die *historische Zeit* (gemessen an der menschlichen Geschichtsschreibung).

Die Grenzen solch separater Zeitkonzepte können durchlässig werden, wie es etwa Sarah SMEDMAN am Beispiel von Jugendromanen mit mythischen Elementen anhand der aus der griechischen Philosophie entnommenen Konzepte von *chronós* (menschliche Zeit) und *kairós* (göttliche Zeit/Ewigkeit) verdeutlicht.⁴²⁰ Und in Ian MCEWANS Roman *The Child in Time* (1987) beispielsweise lässt der Verlust seiner kleinen Tochter den Protagonisten aus dem *chronós* in den *kairós* gleiten, erlaubt ihm jedoch

⁴¹⁶ Ryan 2012, S. 373.

⁴¹⁷ Vgl. Ryan 2009, S. 142ff.

⁴¹⁸ Vgl. Ryan 2012, S. 373.

⁴¹⁹ Ryan 2009, S. 160.

⁴²⁰ Vgl. Smedman 1988, S. 106.

damit den nötigen Abstand, um die Trauer zu verarbeiten und wieder Zugang zu seinem Leben bzw. der Normalzeit zu finden.⁴²¹

Fiktionale Welten unterliegen Restriktionen in der Form von verschiedenen Modalsystemen, wobei sie ihren Rezipienten sprachliche Indikatoren zur temporalen und räumlichen Orientierung geben, bei denen der Erzähler nicht auf die reale Welt beschränkt ist.⁴²² Lubomir DOLEŽEL unterscheidet hier zwischen fünf modalen Operatoren:

Menge (E)	Alethisch (M)	Deontisch (P)	Axiologisch (A)	Epistemisch (K)
Einige	möglich	erlaubt	gut	bekannt
Keine	unmöglich	verboten	schlecht	unbekannt
Alle	notwendig	vorgeschrieben	neutral	geglaubt

Table nach Doležel 1998a, S. 114 (eigene Übersetzung).

Diese Operatoren können bei der Erschaffung einer Erzählwelt auf verschiedene Arten verschoben werden, um damit eine homogene Struktur für die gesamte Diegese zu schaffen.

Eine Zeitreise setzt eine Verschiebung des M-Operators voraus, mit welchem die Temporalität verändert wird. Der alethische Operator kann so eine mögliche zu einer unmöglichen Erzählwelt machen. Natürlich kann dieses *alethic endowment* auch nur einen Teil der Erzählwelt oder eine einzelne Figur betreffen, sie zu einem *alethic alien* in einer unter anderen Prinzipien operierenden *storyworld* machen.⁴²³ Die Fähigkeit, die Modalstruktur der Temporalität zu verschieben, ist häufig nur einem einzelnen Charakter bzw. einer Gruppe vorbehalten. Außerhalb ihrer Bewegungen bewegt sich die Zeit der *storyworld* unter normalen, möglichen Gesichtspunkten. Dies hebt den Zeitreisenden automatisch vom Rest seiner Umgebung ab und macht ihn zu einem Außenseiter. Als *alethic alien* stehen ihm Räume und Bewegungsmöglichkeiten offen, welche dem Rest der *storyworld* verschlossen sind. Dies kann ihm die Position eines Auserwählten

⁴²¹ Vgl. McEwan 1987.

⁴²² Vgl. Sommer 2009, S. 102.

⁴²³ Vgl. Doležel 1998a, S. 116ff.

zuweisen, ihn aber ebenso zu einem von der Gesellschaft Ausgeschlossenen bzw. einer Bedrohung des gesamten Systems werden lassen.

Alethisch umstrukturierte Erzählwelten treten in der modernen Erzählkultur zunehmend auch außerhalb ihrer ‚heimatlichen‘ Genres der Science Fiction und Fantasy auf. Wie die kanadische Literaturtheoretikerin Linda HUTCHEON unterstreicht, ist die Postmoderne von einer Krise der Repräsentation des Realen und einer generellen Tendenz zur Ahistorizität geprägt.⁴²⁴ Elisabeth WESSELING sieht in der offenen, sogar demonstrativen Falsifizierung des historischen Prozesses das hervorstechendste Merkmal postmoderner Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.⁴²⁵ Für dieses Phänomen konstruiert 1988 Linda HUTCHEON den Begriff der *historiographic metafiction*.⁴²⁶ Historiografische Metafiktion strukturiert sich um ein narratologisches Paradox, da sie einerseits historische Personen oder Gegebenheiten behandelt, diese jedoch über metafiktionale Stilmittel wie Anachronismen und unzuverlässige Erzählinstanzen bricht, wie z. B. Kurt VONNEGUTS *Slaughterhouse-Five* (1969).⁴²⁷

Ein Hauptkennzeichen postmoderner Erzählwelten ist nach Jan ALBER die Flexibilität ihrer Temporalität, die sich – im Gegensatz etwa zur Fantasy – auf allen Erzählebenen manifestieren kann.⁴²⁸ CLARE INGHAM

⁴²⁴ Vgl. Hutcheon 2004, S. 87.

⁴²⁵ Vgl. Wesseling 1991, S. 5.f

⁴²⁶ Vgl. Hutcheon 2004, S. 5ff.

⁴²⁷ Vgl. Kapitel II. 1.5.3. dieser Arbeit.

⁴²⁸ Vgl. Alber 2014, S. 183ff; wie Shang BIWU ausführt, können unnatürliche Elemente auf drei Arten in die Diegese integriert werden:

- (1.) Auf der *discourse*-Ebene, das heißt der Erzählvorgang selbst widersetzt sich den Regeln nicht nur der Realität, sondern auch der etablierten Erzähltradition, z. B. in Markus ZUSAKS Roman *The Book Thief* (2005), welcher aus der Sicht Gevatter Tods erzählt wird; vgl. Zusak 2006. In dem Roman *Mein Leben als Buch* von Peter JACOBI (2000) dagegen findet sich der Protagonist eines Morgens in ein Buch verwandelt wieder. Handlungselemente der *story*, z. B. ein auf dem Buch abgestelltes Rotweinglas, erscheinen als Teil des *discourse* in der Form von Flecken auf der materiellen Ebene der Buchseiten; vgl. Jacobi 2000, S. 44.
- (2.) Auf dem *micro*-level der *story*, welche die unmöglichen Elemente integriert. Dies betrifft alle phantastischen Texte, zu denen auch die Zeitreise gehört.
- (3.) Auf dem *macro*-level der *story*, indem etwa die Grenzen zwischen den einzelnen *storyworlds* durchlässig werden, z. B. wenn sich Figuren ihrer Fiktionalität bewusst werden; vgl. Biwu 2015, S. 177ff. In Cornelia FUNKES *Tintenherz* beispielsweise können Figuren die Grenzen zum ‚Buch im Buch‘ übertreten, was Biwu als *ontologische*

spricht sogar von einem generellen Zeitalter der ‚Polychronizität‘⁴²⁹ in der Postmoderne. Dabei übernimmt der postmoderne Roman so genannte *unnatural temporalities*, welche in den Genres der Science Fiction und Fantasy bereits deutlich früher etabliert worden sind, einschließlich der Zeitreise.⁴³⁰

Ruth RONEN betont, dass die Zeitkonstruktion in fiktiven Texten sowohl von der objektiven Dimension der kosmologischen Zeit als auch von der subjektiven Dimension erlebter Zeit differenziert werden muss.⁴³¹ RONEN zufolge erstellen fiktive Welten eigene raumzeitliche Systeme, die zwar die Strukturen der realen Zeit als Vorlage nehmen, jedoch autonom davon funktionieren. Literarische Fiktion hat nach RONEN eigene Definitionen der Begriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁴³² Zum einen gibt es innerhalb einer Diegese keine rein objektive Zeiterfahrung, da es kein Erzählverhalten ohne Perspektive gibt.⁴³³ Zum anderen wirkt die Darstellung temporaler Konzepte (z. B. einer Ereignischronik) innerhalb eines Textes zusätzlich in einer ontologischen Funktion.⁴³⁴ Dies unterstreicht auch Christoph BARTSCH:

So gewendet, verknüpft die Zeit innerhalb einer Erzählung nicht nur einzelne Ereignisse zu einer Geschichte, sondern sie ist vielmehr ein konstitutives Element der Diegese, also des erzählten Universums, in dem sich die Handlung vollzieht.⁴³⁵

Während in phantastischen Werken temporale Manipulationen in der Regel auf der Ebene der *story* realisiert werden, z. B. durch den Einsatz einer Zeitmaschine, finden sie sich in postmoderner Literatur eher auf der Ebene des *discourse* wieder.⁴³⁶ Martin AMIS Roman *Time's Arrow or The Nature of Offense* (1991) beispielsweise erzählt die Lebensgeschichte seines Protagonisten, Odi-lo Unverdorben, in rückwärtiger Chronologie, beginnend mit seinem Tod als

Metalepse bezeichnet; vgl. Biwu 2015, S. 177; zur Ontologie des ‚Buch im Buch‘-Motivs vgl. Loquai 1999, S. 184ff.

⁴²⁹ Clare Ingham 2016, S. 79.

⁴³⁰ Vgl. Alber 2014, S. 174; *unnatural temporality* leitet sich vom theoretischen Ansatz der *unnatural narratology* ab.

⁴³¹ Vgl. Ronen 1994, S. 203.

⁴³² Vgl. Ronen 1994, S. 200ff.

⁴³³ Vgl. Ronen 1994, S. 204.

⁴³⁴ Vgl. Ronen 1994, S. 205.

⁴³⁵ Bartsch 2015, S. 54.

⁴³⁶ Vgl. Heinze 2013, S. 36ff.

alter Mann in Südamerika und endend mit seiner Geburt in Deutschland. Es ist jedoch nicht die Temporalität Odilos, deren Zeiger in die entgegengesetzte Richtung deutet, sondern die der Erzählinstanz. Auf der *story*-Ebene verläuft das Leben Odilos in der chronologisch normalen Reihenfolge. Die Erzählinstanz dagegen, welche unbemerkt Odilos Körper teilt, ohne Einfluss auf seine Handlungen oder Einblicke in seine Gedanken zu erhalten – Jan ALBER nennt sie einen „homunculus without agency or volition“⁴³⁷ –, erlebt auf *discourse*-Ebene sein Leben rückläufig. Aus der Perspektive dieser umgekehrten Chronologie verdrehen sich zentrale Elemente des menschlichen Lebens und Handels in ihr Gegenteil: Patienten kehren nach einem Arzttermin in das Wartezimmer zurück, um dort eine Stunde zu sitzen. Briefe werden aus dem Papierkorb gefischt und nach dem Lesen beim Postboten entsorgt. Verben wie *erschaffen*, *reparieren* und *heilen* werden zu *zerstören*, *beschädigen* und *verwunden*.⁴³⁸ Die verwirren und oft naiven Schlussfolgerungen der Erzählinstanz erreichen ein verstörendes Level, als die zurückspulende Lebenszeit die Ära des Zweiten Weltkrieges erreicht. Diesen hat der Protagonist als KZ-Arzt im Vernichtungslager Auschwitz verbracht. In der verdrehten Wahrnehmung des Beobachters wandelt sich die Beteiligung Odilos an den Massenmorden im Konzentrationslager in eine Tätigkeit des Heilens und Erschaffens: Aus der Asche in den Brennöfen werden nackte Leichen, welche in den Gaskammern zum Leben erweckt und anschließend von den Angestellten gewaschen, angekleidet und mit ihren Familien vereint werden.⁴³⁹

Offensichtlich ist das Spiel mit der Temporalität dem Erzählen selbst inhärent. HERMANS Begriff der *polychronic narration* kann sowohl dem *discourse* als Mechanismus des Erzählens (z. B. durch akasale Gleichschaltung mehrerer Erzählzeitpunkte) wie auch Elementen der Erzähl-

⁴³⁷ Alber 2009, S. 85.

⁴³⁸ Vgl. Currie 2007, S. 104.

⁴³⁹ Beispielsweise Zahngold wird, so nimmt es der Erzähler wahr, vom nationalsozialistischen Staat bereit gestellt oder aus den privaten Beständen der KZ-Angestellten selbstlos gespendet: „[T]o prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. The *Kapos* would go at it, crudely but effectively, with knives or chisels or any tools that came to hand. Most of the gold we used, of course, came direct from the *Reichsbank*. But every German present, even the humblest, gave willingly of his own store“; Amis 2003; S. 125; Hervorhebung entsprechend dem Original.

welt – also der *story* selbst – zugeschrieben werden, was im Fall der Zeitreise passiert.⁴⁴⁰ Damit wird die Zeitreise zum metafiktionalen Instrument, um die Prozesse der Geschichte und des Erzählens selbst zu hinterfragen.

⁴⁴⁰ Vgl. Herman 2002, S. 212ff.

EVERYTHING THAT HAPPENS, STAYS HAPPENED.

“What kind of philosophy is that?”

THE ONLY ONE THAT WORKS.

(Terry Pratchett: *Thief of Time*, S. 154).

1.4.4 Zeitreise und Zeitstrukturen

Im Zentrum aller retrochronologischen Reisen steht die Frage nach den Möglichkeiten der „chronodiegetic manipulation“⁴⁴¹, welche die Erzählwelt zulässt. Kann die Vergangenheit verändert werden oder kann sie es nicht? Schließlich ist die Irreversibilität der Vergangenheit eine ihrer zentralen Charakteristiken, mit der sie sich von der Zukunft abgrenzt.⁴⁴²

Time-travel narratives in general tend to toy with the alluring but altogether unnatural idea that the past might be as malleable as the future seems to be and the future as foreseeable as the past seems to be with the wisdom of hindsight.⁴⁴³

HEINZE verweist hier erneut auf die essentielle Paradoxie der Zeitreise. Wie bereits festgestellt wurde, muss die Struktur der Diegese allerdings eine logische Inklusion des Paradoxes erlauben, was Marie Laure RYAN mit dem Bild eines Schweizer Käses beschreibt: „Narrative paradoxes are like holes in swiss cheese: they only exist as holes because they are surrounded by solid texture of rational events.“⁴⁴⁴ Dem Reiz des Spiels mit Chronoclasmen („paradoxes arising from interference in preceding historical events“⁴⁴⁵) kann ein beträchtlicher Teil der Erzählungen von Zeitreisen nicht widerstehen. Der Chronoclasmus ist, wie GOMEL betont, zudem nicht nur ein Umsturz realistischer Erzählchronologie, sondern auch eine neue temporale Logik, welche Erzähltes und Erzählen, diegetisches und extradiegetisches, *story* und *discourse* zusammenfallen lässt.⁴⁴⁶

Eine beliebte Umsetzung des Chronoclasmus besteht in der sogenannten *kausalen Schleife*, deren bekanntestes Modell das „sattsam bekannte“⁴⁴⁷

⁴⁴¹ Yu 2010, S. 14.

⁴⁴² Vgl. Segal 2015, S. 536.

⁴⁴³ Heinze 2013, S. 42.

⁴⁴⁴ Ryan 2009, S. 160.

⁴⁴⁵ Al'tov 1978, S. 157.

⁴⁴⁶ Vgl. Gomel 2010, S. 56.

⁴⁴⁷ Salewski 1986, S. 232.

Großvaterparadox ist.⁴⁴⁸ In den *Thursday Next*-Romanen des walisischen Autors Jasper FFORDE beispielsweise nutzt die Protagonistin die Expertise ihres bei der ChronoGuard arbeitenden Vaters, Colonel Next, um die Urheberschaft der Werke von WILLIAM SHAKESPEARE zu klären. Da der Vater im elisabethanischen England den Dichter als unbedeutenden Schauspieler ohne schriftstellerische Ambitionen vorfindet, schenkt er ihm kurzerhand eine aus der Zukunft mitgebrachte Gesamtausgabe, deren Stücke der junge Shakespeare dann in der Folge als seine eigenen Werke veröffentlicht.⁴⁴⁹ Außerdem sorgt der Colonel für die Inklusion der von ihm verfassten Zeile, „Time is out of joint; O cursed spite, that I was born to set it right“⁴⁵⁰ in den Text des *Hamlets*. Der Lieblingsspruch ihres Vaters besteht damit, wie Thursday resümiert, nicht in einem *Hamlet*-Zitat, sondern einem Zitat ihres Vaters durch *Hamlet*.⁴⁵¹ „For a moment, the sense of authorship in the plays is completely destroyed; the plays are literally timeless.“⁴⁵² Die achtzehn Werke haben keinen Autor.

Die Shakespeare ursprünglich zur Verfügung gestellte ‚Gesamtausgabe‘ verzeichnet jedoch nur achtzehn Stücke, während Colonel Next bei seiner Rückkehr in die Gegenwart ein Literaturkorpus von zweiunddreißig vorfindet.⁴⁵³ In einer weiteren Schleife des Shakespeare-Paradoxes hat nun Shakespeare, so schlussfolgern die Nexts, aufgrund der großen Nachfrage nach Komödien (von denen Nexts Gesamtausgabe nur drei enthält) selbst mit dem Verfassen bzw. dem Kopieren des Erfolgsrezeptes

⁴⁴⁸ Vgl. Lewis 1976; die kausale Schleife des Großvaterparadoxes: Der Zeitreisende springt in die Vergangenheit mit der Absicht, seinen Großvater als jungen Mann zu töten. Mit dem Mord verhindert er die Zeugung seines Vaters und entsprechend auch seine eigene Existenz. Damit existiert jedoch in der Gegenwart kein Zeitreisender, der den Zeitsprung vornehmen und in der Vergangenheit den Großvater töten kann. Dieser wiederum zeugt den Vater, welcher den Zeitreisenden zeugt, welcher in die Vergangenheit springt, um den Großvater zu töten... etc.; zur weiteren zeitgenössischen philosophischen Diskussion der Zeitreise vgl. z. B. Arntzenius 1990; Brown 1992; Dowe 2000; Dywer 1975; Earman 1995; Kiourti 2008; Smith 1997; Smeenk, Wüthrich 2011; Vihvelin 1996; Vranas 2010.

⁴⁴⁹ Vgl. Fforde 2001, S. 367f.

⁴⁵⁰ Fforde 2001 S. 368; das Zitat stammt aus WILLIAM SHAKESPEARES *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark* (1603), Erster Akt, Szene 5. August Wilhelm VON SCHLEGEL übersetzt die Zeilen mit: „Die Zeit ist aus den Fugen; Fluch der Pein, Muß ich sie herzustellen geboren sein!“, vgl. Shakespeare 2017, S. 51.

⁴⁵¹ Fforde 2001, S. 368.

⁴⁵² Taylor 2010, S. 36.

⁴⁵³ Damit unterscheidet sich das *Thursday Next* Universum von der Wirklichkeit, in der von siebenunddreißig überlieferten Theaterstücken ausgegangen wird.

begonnen, sich also einen Teil der Autorschaft nachträglich angeeignet: „It would explain why all the comedies are pretty much the same“⁴⁵⁴.

Die inhärente Regelverletzung der Zeitreise wirft auf der Ebene der Handlung zudem oft ethische Fragestellungen auf. Die Moralität des Zeitreisenden steht damit zwangsläufig im Fokus vieler Zeitreisen.⁴⁵⁵ Wie CRISTOFARI postuliert, sind moderne Rezipienten mittlerweile eher die Darstellung der Risiken als der Vorteile einer Zeitreise gewöhnt.⁴⁵⁶

Erlaubt die Struktur einer Erzählwelt nur eine einzelne Zeitlinie, kann der Zeitreisende die Zukunft zwar möglicherweise beeinflussen, jedoch nicht verändern. Wenn er sie beeinflussen *und* verändern kann, kann die Erzählwelt nur durch die Konstruktion von mindestens zwei parallel etablierten Zeitlinien kohärent bleiben.⁴⁵⁷

Von diesen beiden grundsätzlichen Möglichkeiten – und unter Vernachlässigung von *Doctor Who*⁴⁵⁸ und anderen Randphänomenen wie etwa Kurt VONNEGUTS „chronosynclastic infundibulum“⁴⁵⁹ – lassen sich im Wesentlichen vier etablierte Erzählwelt-Modelle unterscheiden, in welchen die Auswirkungen retrochronologischer Zeitreisen auf die Kontinuität der diegetischen Zeitlinie verhandelt werden: Zu unterscheiden ist hier zwischen dem *deterministischen*, *elastischen*, *kontingenten* und *gegabelten* Zeitmodell.⁴⁶⁰

Im deterministischen Zeitmodell erweisen sich Zeit und Geschichte als unveränderbar. Dies manifestiert sich häufig in der Erkenntnis des Zeitreisenden, durch die eigenen Handlungen in der Vergangenheit die bekannte Gegenwart bereits konstituiert zu haben. Lauren LACEY sieht dies als Basis vieler phantastischer Zeitreisen in die Vergangenheit: „Fantastical intrusions into historical narratives serve to clarify the extent to

⁴⁵⁴ Vgl. Fforde 2005, S. 53.

⁴⁵⁵ Vgl. Cristofari 2015, S. 28.

⁴⁵⁶ Vgl. Cristofari 2015, S. 30.

⁴⁵⁷ Vgl. Nahin 2011, S. 4.

⁴⁵⁸ Die Zeitphilosophie von *Doctor Who* widersetzt sich allen chronophysikalischen Definitionsversuchen. Wie der Doctor selbst erklärt: „People assume that time is a strict progression of cause to effect, but actually – from a non-linear, non-subjective viewpoint – it’s more like a big ball of wibbly-wobbly... timey-wimey... stuff“; vgl. *Doctor Who*. Staffel 29, Episode 10: „Blink“.

⁴⁵⁹ Vonnegut 1974, S. 14f.; ein Ort, in dem alle Zeit gegenwärtig und jede Aussage gleichzeitig richtig ist.

⁴⁶⁰ Vgl. hierzu: Rye 2016 (Internetdokument).

which what happened in the past is constituted by the present“⁴⁶¹. Deterministische Zeitreisen sind beliebte Erzählmodelle, da sie dem Zeitreisenden die Rückkehr in eine unversehrte Gegenwart erlauben und damit der teleologische Handlungsbogen der Reise genutzt werden kann. Aus der Unveränderbarkeit der Ereignisse kann zudem Sicherheit gewonnen werden. Ein Beispiel hierfür findet sich in *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*: Die schemenhafte Figur am anderen Ufer des Hogwarts Sees, welche Harry Potter und Sirius Black mit dem *Patronus*-Zauberspruch vor einem Schwarm Dementoren rettet, ist der in der Zeit zurückgereiste Harry selbst. Erstmals kann er dabei den komplexen Zauberspruch erfolgreich erzeugen: „I knew I could do it this time [...] because I’d already done it... Does that make sense?“⁴⁶²

In einer weiteren Umsetzung des deterministischen Modells kann sich dafür das verfügbare Wissen über die Vergangenheit als unzutreffend erweisen – ein Faktor, der sich mit der Verbreiterung des temporalen Abstands zwischen Ursprungs- und Zielzeit und der damit verbundenen Abhängigkeit von überliefertem Wissen verstärkt. Bei Zeitreisen in die historische Vergangenheit steht so häufig der Prozess der Geschichtsschreibung selbst auf dem Prüfstand.

In TUCKERS *Lincoln Hunters* (1958) beispielsweise beschreibt ein Zeitreiseagent die von ihm entdeckte „technique of the great lie“⁴⁶³: Bei einem Einsatz im Jahr 1274 v. Chr. wird er Zeuge der Schlacht von Kadesch zwischen Pharao Ramses II. und den Hethitern unter König Muwattalli II., welche in der Geschichtsschreibung als Sieg der ägyptischen Truppen verzeichnet ist. Zur Befremdung der Beobachter geht die Schlacht jedoch zugunsten der Hethiter aus. Ramses II., so stellen sie fest, nutzt in der Folge der Auseinandersetzung seine (quasi-)Monopolstellung in der Produktion schriftlich tradierter Geschichte aus:

The way [Ramses II.] figured it, it just wouldn’t do for word to get around that the great Ramses had been beaten by an upstart king from the border regions. People would get the wrong idea. Prestige would fall away, and Ramses loved prestige. So he ordered all his scribes and poets to spread the word that he had won the battle. Completely and gloriously. He ordered that the news of his victory be spread throughout the land, that it be hacked onto monuments, written on clay

⁴⁶¹ Lacey 2014, S. 64.

⁴⁶² Rowling 1999, S. 443.

⁴⁶³ Tucker 1958, S. 133.

tablets, and plastered on the walls. He wanted the history of that day wholly reversed, proving he was the winner and Muwatallis the beastly loser. It was done.⁴⁶⁴

Die Lüge materialisiert sich über die Verschriftlichung, welche die historische Wahrheit überlagert und ersetzt: „Ramses the liar won, while Muwatallis the silent lost“⁴⁶⁵.

Eine zweite Variante ist das *elastische* Zeitmodell, welches zwar Änderungen zulässt, bei dem die Zeitlinie jedoch die Veränderungen durch spätere Entwicklungen ausgleicht und früher oder später wieder auf die ursprüngliche Bahn zurückfindet. Dieses Konzept bildet beispielsweise die Grundlage der *TimePatrol*-Romaneserie von Poul ANDERSON: „Except at the crucial points, time reverts always back to its keys points“⁴⁶⁶. Nur Änderungen an besonders einschneidenden Punkten können dauerhaften Schaden verursachen.⁴⁶⁷ Charles YUS resignierter Zeitmaschinenreparateur bemüht dazu die Metapher eines gewaltigen Stromes, zu dessen Beeinflussung dem darin treibenden Menschen die Wirkungsmacht fehlt: „We're too slight, too inconsequential, despite all of our trashing and swimming and waving our arms about.“⁴⁶⁸

Nur zu gerne würde etwa die katholische Kirche in Carl AMERYS *Das Königsprojekt* (1974) in der Angelegenheit der Reformation im 16. Jahrhundert einige Änderungen vornehmen. Grundlegende Eingriffe in die schriftlich tradierte Geschichte mit Hilfe der Zeitmaschine Leonardo Da Vincis erweisen sich jedoch als unmöglich, da sich die Zeit in solchen Fällen selbst beschützt.⁴⁶⁹ Der in die Vergangenheit geschickte Schweizer Gardist entmaterialisiert sich beim Versuch, Martin Luther 1522 auf der Wartburg zu töten, vor den Augen des Reformators. Übrig bleibt nur ein Fleck an der Wand, als Luther sein Tintenfass nach dem Attentäter wirft, und seine Aussage, den Teufel gesehen zu haben.⁴⁷⁰ In ihren Einsätzen müssen die zeitreisenden Schweizer Gardisten deswegen vorsichtig um die schriftliche Tradition herum agieren, da sie bei größeren Änderungen

⁴⁶⁴ Tucker 1958, S. 136.

⁴⁶⁵ Tucker 1958, S. 137.

⁴⁶⁶ Anderson 2006a, S. 90.

⁴⁶⁷ Vgl. Anderson 2006c, S. 15f.

⁴⁶⁸ Yu 2010, S. 14.

⁴⁶⁹ Vgl. Amery 1992, S. 297.

⁴⁷⁰ Vgl. Amery 1992, S. 34; 295f.

„im Widerspruch zur Quellenlage“⁴⁷¹ durch die entstandenen Paradoxien buchstäblich zerrissen werden. Verschriftliche Geschichte ist geschehene Geschichte. Abseits der schriftlichen Tradition können sich die Gardisten dagegen frei bewegen.

SPRAGUE DE CAMPS Kurzgeschichte *A Gun for A Dinosaur* (1956) umgeht die Problematik, indem die Zeitspanne von etwa 100.000 v. Chr. bis zur Gegenwart – sehr zur Enttäuschung der Historiker und Archäologen⁴⁷² – grundsätzlich nicht durch eine Zeitmaschine erschließbar ist. Ausschließlich Expeditionen in die Zeit davor sind möglich. Diese setzen sich nicht der Gefahr von temporalen Paradoxien aus, da ihre Aktionen nicht direkt die Menschheitsgeschichte betreffen und deswegen vom Zeitfluss weggespült werden.⁴⁷³ Erst mit der Entwicklung menschlicher Zivilisation entsteht ein Zeitkontinuum, welches sich selbst schützt, indem es den Zugang zu den entsprechenden Zeitepochen verweigert. Paradoxien werden nur durch menschliche Handlungen bzw. den Kontakt zweier human konfigurierter temporaler Präsenzen erzeugt. Die vormenschliche Geschichte und deren nichtmenschliche Lebensformen sind damit im wörtlichen Sinn Freiwild für Unternehmer, die dort für betuchte Kunden Großwildjagden veranstalten. Allerdings werden nun durch die Anwesenheit der Jagdgesellschaften in der prähistorischen Geschichte inselartige menschliche Chronotopoi geschaffen. Als ein Kunde nach einem katastrophalen Jagdausflug in die Kreidezeit Rache an den Expeditionsleitern nehmen will und dazu an einen früheren Tag der Expedition springt, damit also eine zweite menschliche Temporalpräsenz schafft, wehrt sich das Zeitkontinuum gegen die Entstehung eines Paradoxes und schleudert ihn zurück in die Gegenwart. Der Transport ist so gewaltsam, dass seine menschlichen Überreste – „a slimy mass of pink protoplasm“⁴⁷⁴ – nur noch anhand seines Gewehres identifizierbar sind.

Eine dritte Möglichkeit besteht im *kontingenten* Zeitmodell, welches Änderungen der Vergangenheit erlaubt, bei dem jedoch jede neu entstandene Zeitlinie die vorherige auslöscht und damit den Zeitreisenden häufig als ihren einzigen Zeugen – und kulturellen Waisen⁴⁷⁵ – zurücklässt.

⁴⁷¹ Amery 1992, S. 297.

⁴⁷² Vgl. Sprague de Camp 2005, S. 112.

⁴⁷³ Vgl. Sprague de Camp 2005, S. 112.

⁴⁷⁴ Sprague de Camp 2005, S. 134.

⁴⁷⁵ Vgl. Slusser, Chatelain 2002, S. 170.

Alternate history-Werke arbeiten in der Regel mit einer kontingenten Zeitstruktur. Der Roman *Bring the Jubilee* von Ward MOORE (1952) etabliert beispielsweise zunächst eine allohistorische Zeitlinie, in welcher der amerikanische Bürgerkrieg zugunsten der Konföderierten entschieden wird.⁴⁷⁶ Ein Historiker dieser Alternativzeitlinie springt aus dem Jahr 1952 ins Jahr 1863, um die Schlacht von Gettysburg zu dokumentieren, und ändert durch ein Versehen den Kriegsverlauf zugunsten der Nordstaaten. Durch den Eingriff entsteht die Realzeitlinie, die seine Ursprungszeit auslöscht.⁴⁷⁷ „I was the guilty sorcerer’s apprentice“⁴⁷⁸, gesteht der Protagonist in seinem Tagebuch; dem Zauberlehrling in GOETHES Ballade gleich, hat auch er die Kontrolle über die herbeigerufenen Geister seiner Zeitreise verloren.

Der Verlust der Unantastbarkeit der Vergangenheit kann in kontingenten Zeitmodellen für die Gegenwart katastrophale Folgen haben, da die Gesellschaft der Gegenwart als unentbehrlichen Fixpunkt für Vergangenheit und Zukunft zerstört werden kann. In ASIMOVs Kurzgeschichte *The Dead Past* (1956) wird deswegen das gefährliche Wissen der Zeitreise-Technologie unterdrückt, gelangt am Ende der Erzählung jedoch trotzdem in die Hände der Öffentlichkeit, wo es mit dem Bild der „mushroom cloud“⁴⁷⁹ symbolisiert das Ende der bekannten Zivilisation einleiten wird.

In Erzählwelten mit kontingenten Zeitstrukturen wird deswegen oft das Motiv des *Time Cops* eingesetzt, welcher in dieser Form erstmals in Isaac ASIMOVs *The End of Eternity* erscheint.⁴⁸⁰ Beispiele des *Time Cops* bzw. der *Time Police* sind darüber hinaus die „ChronoGuard“⁴⁸¹ in den *Thursday Next*-Romanen oder die „Moiety“⁴⁸² in DUNNS *Days of Cain*. In den Comic-Universen von Marvel und DC Comics schützen die *Time Variance Authority* bzw. die *Linear Men* die Kontinuität der Zeitlinie vor

⁴⁷⁶ Vgl. Moore 1952; dt. Titel: *Der tiefe Süden*.

⁴⁷⁷ Der konföderierte Späher, dessen Tod der Zeitreisende unbeabsichtigt verursacht, ist zudem ein Ahnherr des späteren Erfinders der Zeitmaschine, so dass auch die Möglichkeit zur Zeitreise selbst verhindert wird.

⁴⁷⁸ Moore 1952, S. 187; ein Verweis auf GOETHES *Der Zauberlehrling* bzw. die Vertonung von Paul DUKAS und dessen Leinwandadaptation in Walt DISNEYS *Fantasia* (1940).

⁴⁷⁹ Asimov 1990, S. 60.

⁴⁸⁰ Vgl. Asimov 2000; außerdem Booker/Thomas 2009, S. 19; Brecke 2011, S. 256.

⁴⁸¹ Vgl. Fforde 2001, S. 2.

⁴⁸² Vgl. Dunn 1998, S. 5.

manipulativen Erzbösewichten und unvorsichtigen Superhelden. In der Regel stehen sich dabei eine konservative, die Zeitlinie schützende und eine oppositionell operierende Fraktion gegenüber. Poul ANDERSONS *Time Patrol* liegt so beispielsweise im Widerstreit mit ihren Erzfeinden, den Exaltationists. Céline CRISTOFARI spricht hier von bewahrenden (*conservalist*) und eingreifenden (*enviromentalist*) Handlungsmotivationen.⁴⁸³

Die vierte Möglichkeit besteht im *gegabelten* Zeitmodell, in dem jede Veränderung der Vergangenheit ein neues Paralleluniversum, ein so genanntes *alternate* erzeugt. Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis BORGES entwickelt bereits in seiner 1941 veröffentlichten Kurzgeschichte *El jardín de senderos que se bifurcan* eine Vorstellung von der Zeit als Netzwerk alternativer Welten, welche sich durch die menschlichen Entscheidungen voneinander abzweigen.⁴⁸⁴ In Harry TURTLEDOVES *Crosstime Traffic* Romanen öffnen so „Chronophysicists“⁴⁸⁵ die Übergänge zu anderen Zeitgabeln, in welchen die Geschichte andere Verläufe genommen hat. *Gunpowder Empire*, der erste Band der Reihe, spielt in einem solchen *alternate*, in dem das Römische Reich in der Spätantike nicht zusammenbricht und sich bis in die Neuzeit halten kann.⁴⁸⁶ Der dritte Teil, *In High Places*, handelt von einem *alternate*, in welchem der überwiegende Teil der europäischen Bevölkerung der Pestpandemie des 14. Jahrhunderts zum Opfer fällt und die wissenschaftlichen Impulse der frühen Neuzeit ausbleiben, woraufhin Europa sich noch immer auf einem quasi mittelalterlichen Niveau bewegt.⁴⁸⁷

In einem kontingenten und gegabelten Zeitmodell wird zudem der Begriff des *Schmetterlingseffektes* bedeutsam, wie er sich etwa in Ray BRADBURYs kanonischer⁴⁸⁸ Kurzgeschichte *A Sound of Thunder* findet, in der das versehentliche Zertreten eines Schmetterlings im Paläozän zur

⁴⁸³ Cristofari 2015, S. 30f.; im von Gene RODDENBERRY entworfenen *Star Trek* Franchise wird nach den Richtlinien der oft zitierten *Prime Directive* operiert, welche den Offizieren der epoynmischen Sternenflotte zwar die verdeckte Erforschung prä-raumfahrttechnischer Zivilisationen erlaubt, ihnen aber jede Form von Einflussnahme untersagt. Die *Temporal Prime Directive* weitet diese Regelung auf Zeitreisen aus, weswegen die Aufrechterhaltung bzw. Wiederherstellung der Primärzeitlinie in der Regel den Kern der Handlung ausmachen.

⁴⁸⁴ Vgl. Borges 2000; dt. Titel: *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.

⁴⁸⁵ Turtledove 2003, S. 11.

⁴⁸⁶ Vgl. Turtledove 2003, S. 39ff.

⁴⁸⁷ Vgl. Turtledove 2006, S. 31ff.

⁴⁸⁸ Der Text zählt zu den bekanntesten und einflussreichsten Kurzgeschichten der Zeitreiseliteratur; vgl. z. B. Csicsery-Ronay 2008, S. 105; Debus 2006, S. 85.

Machtergreifung eines Diktators in der Gegenwart führt.⁴⁸⁹ Auch in Stephen FRYs Roman *Making History* (1996) erzielt der Eingriff in die Vergangenheit in Form der Verhinderung der Geburt Adolf Hitlers das Gegenteil des gewünschten Resultates: Nicht nur findet die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges trotzdem statt, die durch das Fehlen Hitlers erzeugte Leerstelle ermöglicht den Aufstieg eines anderen, erfolgreicherer Diktators, der den Krieg zugunsten der Achsenmächte entscheidet.⁴⁹⁰ Im Roman *11/22/63* von Stephen KING vereitelt der Protagonist erfolgreich die Ermordung Präsident Kennedys, um bei seiner Rückkehr in die Gegenwart ein nuklear versehrtes Amerika vorzufinden. In beiden Romanen muss der Zeitreisende durch *Tabula Rasa* seinen ursprünglichen Eingriff in die Vergangenheit umkehren bzw. verhindern, um die Kanonzeitlinie wiederherzustellen.⁴⁹¹

Retrochronologische Zeitreisen, die in einer nach kontingenten oder gegabelten Zeitmodellen strukturierten Erzählwelt ablaufen, rücken zwangsläufig in die Nähe ihres „narrative cousins“⁴⁹², der *Alternate History*. In dem auch als Uchronie⁴⁹³ (oder seltener: Allotopia)⁴⁹⁴ bezeichneten Subgenre manifestiert sich eine der Science Fiction besondere narrative Verwobenheit mit dem historischen Roman.⁴⁹⁵ *Alternate Histories* bauen in der Regel auf einen singulären Moment der Divergenz aus, an welchem sich der historische Verlauf der *storyworld* von jenem abzweigt, welcher aus Sicht des

⁴⁸⁹ Vgl. Bradbury 2001.

⁴⁹⁰ Vgl. Fry 1996, S. 383ff.; Rudolf Gloder, der Diktator der Alternativzeitlinie, bewerkstelligt dies unter anderem durch die Etablierung und Förderung einer deutschen Elektronikindustrie und erfolgreichen Atomwaffenforschung in den dreißiger Jahren; ungewollte Konsequenzen der Ermordung Adolf Hitlers durch gutmeinende Zeitreisende und die dadurch entstehenden Dystrophien sind ein häufig instrumentalisiertes Motiv in Zeitreiseromanen. TvTropes spricht hier sogar von *Hitler's Time Travel Exemption Act*; vgl. tvTropes: Hitler's Time Travel Exemption Act (Internetdokument). Von Gavriel ROSENFELD liegt unter dem Titel *The World Hitler Never Made* (2005) eine umfassende Studie des literarischen Phänomens vor.

⁴⁹¹ FRYs Protagonist muss allerdings erschüttert feststellen, dass als einzig erkennbare Abweichung in der wiederhergestellten Kanongegenwart seine Lieblings-Musikband nicht mehr existiert; vgl. Fry 1996, S. 565ff.

⁴⁹² Rosenfeld 2005, S. 5.

⁴⁹³ Vgl. Eco 1988, S. 215; Rodiek 1997, S. 25ff; Hellekson 2001, S. 14.

⁴⁹⁴ Vgl. Füger, S. 349.

⁴⁹⁵ Vgl. Wesseling 1991, S. 100.

Rezipienten als der korrekte eingestuft wird. Ein solcher „nexus point“⁴⁹⁶ oder „turning point“⁴⁹⁷ nimmt gerne die Form der Entscheidungen einzelner Schlachten oder Kriege an, kann sich jedoch auch auf größere Entwicklungen beziehen. Kim Stanley ROBINSONS *The Years of Rice and Salt* (2002) etwa skizziert über mehrere Jahrhunderte eine Globalgeschichte, in welcher ein durch die Pestepidemie des 14. Jahrhunderts entvölkertes Europa keine weltpolitische Rolle mehr spielt.⁴⁹⁸

Zu den bekanntesten *Alternate History* Romanen zählen Ward MOORES *Bring the Jubilee* (1953), Philip K. DICKS *The Man in the High Castle* (1963), aus dem deutschen Bereich Dieter KÜHNS *Ich war Hitlers Schutzengel* (2010) und Christian KRACHTS *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008).⁴⁹⁹

John C. SQUIRE publiziert im Jahr 1930 die Essaysammlung *If It Had Happened Otherwise*. Der namhafteste unter den Beiträgern des Bandes, der spätere britische Premierminister Sir Winston CHURCHILL, spricht im Vorwort seines Beitrags, *If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg*, von kontrafaktischen Gedankenmodellen als ‚kuriose Einbildung‘ und ‚absurde Spekulation‘, deren Anziehungskraft er sich aber trotzdem nicht entziehen könne.⁵⁰⁰

Diese von CHURCHILL artikulierte Anziehungskraft zeigt sich in der Aufmerksamkeit, welche das der *Alternate History* zugrunde liegende Gedankenmodell auch abseits des erzählenden Diskurses findet; in den Politik- und Geschichtswissenschaften ist es als „counterfactualism“⁵⁰¹ (Jeremy BLACK), *Virtual History* (Niall FERGUSON)⁵⁰² oder *Ungeschehe Geschichte* (Alexander DEMANDT)⁵⁰³ bekannt.

In *The World Hitler Never Made* spricht Gavriel ROSENFELD insbesondere der Populärkultur eine verstärkte „speculative sensibility“⁵⁰⁴ zu, welche dem aliohistorischen Denken nahe stehe und dieses in die Mitte der Erinnerungskultur trage.⁵⁰⁵ Robert CROWLEY betont im Vorwort seines

⁴⁹⁶ Vgl. Hellekson 2001, S. 6ff.

⁴⁹⁷ Vogt 2012, S. 112ff.

⁴⁹⁸ Vgl. Robinson 2003.

⁴⁹⁹ Vgl. Moore 1952, Dick 1988, Kühn 2010, Kracht 2008.

⁵⁰⁰ Vgl. Churchill 1931, S. 243.

⁵⁰¹ Vgl. Black 2015, S. 2.

⁵⁰² Vgl. z. B. Ferguson 1999.

⁵⁰³ Vgl. Demandt 2005.

⁵⁰⁴ Rosenfeld 2005, S. 9.

⁵⁰⁵ Vgl. Rosenfeld 2005, S. 6.

Bandes *What if* den Nutzen der Gedankenexperimente: Sie helfen, scheinbar feststehende Annahmen kritisch zu hinterfragen, die Auswirkungen von historischen Wendepunkten herauszukristallisieren und Voreingenommenheit zu umgehen.⁵⁰⁶

Trotz ihrer kontrafaktischen Natur haben *Alternate History*-Erzählwelten einen engen Bezug zur anerkannten historischen Realität. In ihrer Monographie zur *Alternate History* aus dem Jahr 2013 unterstreicht Kathleen SINGLES so die besondere Bedeutung der Referenzialität für die in dem Genre etablierten *storyworlds*.⁵⁰⁷ Durch den meist am Divergenzzeitpunkt fokussierten, alternativen Geschichtsverlauf steht die Diegese in einem konstanten Dialog mit der als real anerkannten Historie: „History‘ in alternate history, as historical fiction, may be defined as a construct of the text, but one which also refers to and engages with a normalized narrative of the real past“⁵⁰⁸. Anders gesagt: Die Frage *Was wäre, wenn?* kann nur unter starker Berücksichtigung von *Was war?* gestellt werden.

Unabhängig vom chronophysikalischen Modell, nach welchem die retrochronologischen Bewegungen einer Zeitreise in einer Erzählwelt konfiguriert sind, sind dem Genre der Zeitreise die Fragen nach Vergangenheit und Erinnerung, Geschichte und historischem Prozess in der Regel ein Anliegen.

⁵⁰⁶ Vgl. Crowley 2001, S. xi-xv.

⁵⁰⁷ Vgl. Singles 2012, S. 35.

⁵⁰⁸ Singles 2012, S. 48.

I fulfilled the chroniclers' dream. It was a nightmare.
(Ward Moore: Bring the Jubilee, S. 187).

1.5 Zeitreise und Geschichtsdarstellung

Erzählwelten, in denen mittels einer Zeitreise historische Vergangenheiten erreichbar werden, müssen zwischen den beiden Konstrukten ‚Gegenwart‘ und ‚Vergangenheit‘ vermitteln. Gegenwart meint in diesem Kontext den kulturellen und sozialen Status einer Gesellschaft, der vom Autor oder Rezipienten als Gegenwart definiert wird. Und unabhängig davon, ob sie im Rahmen einer fiktiven *storyworld* etabliert wird oder nicht, ist die historische Vergangenheit als ein wandelbares Konstrukt eines spezifischen sowohl kulturellen als auch zeitlichen Umfeldes immer fiktionalisiert.⁵⁰⁹ Jan ASSMANN unterstreicht hier:

Vergangenheit entsteht nicht von selbst, sondern ist das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion und Repräsentation; sie wird immer von spezifischen Motiven, Erwartungen, Hoffnungen, Zielen geleitet und von den Bezugsrahmen einer Gegenwart geformt.⁵¹⁰

Retrochronologische Zeitreisen führen damit nicht in die Vergangenheit, sondern in ein „normalized narrative“⁵¹¹ einer Vergangenheit. Als ‚Vergangenheit‘ kennzeichnet Daniel FULDA deswegen den Zeitabschnitt, dessen „Verhältnisse, Regeln und Regularitäten als relevant abweichend von den in der Gegenwart gültigen wahrgenommen werden“⁵¹².

Dies rückt den Zeitreiserooman in die Nähe des historischen Romans, mit dem er in der Tat beträchtliche Schnittmengen teilt. Beide etablieren eine einer historischen Epoche zugewiesene *storyworld*, welche als solche „sowohl als fremdartig und irritierend wie auch als ähnlich und verstehbar“⁵¹³ wahrgenommen wird. Gerade das Mittelalter dient hier als eine duale Projektionsfläche der Nostalgie und Ablehnung:

While modern perception is that of a medieval world of cruelty, injustice, violence, intolerance, poverty, and filth, its characters are made to hold values seen now as lost, such as solidarity and a way of life attuned to nature. The reader can feel at the same time superior, nostalgic, and plunged into a world both

⁵⁰⁹ Vgl. Singles 2012, S. 48.

⁵¹⁰ Assmann 1992, S. 88.

⁵¹¹ Singles 2012, S. 47.

⁵¹² Fulda 2013, S. 189.

⁵¹³ Fulda 2013, S. 201f.

strange but not totally unfamiliar through collective memory, and places still visible and enhanced by the Heritage world.⁵¹⁴

Als Identifizierungshilfe bemüht der historische Roman gerne einen „Mentalitäts-Anachronismus“⁵¹⁵ einzelner Figuren als Vermittlungswerkzeug, etwa durch moderne Emanzipationsgedanken weiblicher Charaktere in einer mittelalterlichen Gesellschaft. Die Zeitreise umgeht den Anachronismus, indem sie „identifikationsträchtige Figuren aus unserer mentalen Gegenwart“⁵¹⁶ direkt in die Vergangenheit versetzt. Zeitreisende sind ebenso Vertreter einer dem mittelalterlichen Raum fremden Mentalität, tragen diese jedoch von außen in ihn hinein. Jo WALTON bezeichnet so etwa Octavia BUTLERS *Kindred* als einen Text, dessen emotionale Wirkung auf den Rezipienten alle anderen Zeitreiseromane wie Feiglinge dastehen lasse.⁵¹⁷ Es sei gerade die Konfrontation einer Afroamerikanerin der Gegenwart mit der Sklavengesellschaft des 18. Jahrhunderts, die diesen Effekt ermöglicht:

By wrenching a sheltered modern character like Dana back to the time of slavery you get to see it as fresh, as if it is happening to you. You don't get the acceptance of characters who are used to it, though we see plenty of them and their ways of coping, though Dana's eyes.⁵¹⁸

Die moderne Perspektive auf die Vergangenheit durch die Zeitreise erlaubt Produzenten und Rezipienten von Literatur gleichermaßen stärkere Immersion und bessere Distanzierung. Was aber zieht den Blick – gleichermaßen der Wissenschafts- und der Unterhaltungskultur – in die Vergangenheit, wenn die Strukturen der Gegenwart vertrauter und die der Zukunft vermeintlich offener sind?

TOLKIEN spricht von einer geradezu magischen Anziehungskraft der Vergangenheit, einem „enchantment of distance, especially of distant time“⁵¹⁹. Der Faktor der Nostalgie ist Bud FOOTE zufolge besonders prä-

⁵¹⁴ Ortenberg West-Harling 2010, S. 4.

⁵¹⁵ Fulda 2013, S. 207.

⁵¹⁶ Fulda 2013, S. 204.

⁵¹⁷ Vgl. Walton 2014, S. 174.

⁵¹⁸ Walton 2014, S. 175f.

⁵¹⁹ Tolkien 2001, S. 13.

nant, da er in Zeitreisertexten oft die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit motiviert.⁵²⁰ Der *Duden* ordnet dem Begriff *Nostalgie* zwei Bedeutungskreise zu: Zum einen beschreibt er ein „[krank machendes] Heimweh“⁵²¹, einen krankhaften Zustand also, welcher dem Betroffenen die Fähigkeit zum Fokus auf die Gegenwart nimmt. Auch hier wird das räumliche Konzept des Heimwehs auf die Sehnsucht nach einer anderen Zeit angewendet. Andererseits meint Nostalgie laut *Duden* eine „vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöste, von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o.Ä. man wieder belebt“⁵²². Das Element einer Verklärung ihres Objektes ist der Nostalgie damit bereits inhärent. Nicht einfach die Vergangenheit ist Objekt der Nostalgie, sondern ihre idealisierte Version. Es ist vor allem die Unzufriedenheit mit der Gegenwart, die den Zeitreisenden in die Vergangenheit zieht. Nostalgische Touristen sind vor allem an den sozialen und gesellschaftlichen Unterschieden zu ihrer Heimatzeit interessiert.⁵²³ Gerade die Vormoderne wird im nostalgischen Blick gerne zu einer „purer, more picturesque, and much better ordered society“⁵²⁴ verklärt.

Svetlana BOYM unterstreicht, dass die (romantische) Nostalgie auf der Alterität ihres Gegenstandes insistiert und ihn bewusst auf Abstand hält. Der nostalgische Blick richtet sich nicht einfach rückwärts in die Vergangenheit, sondern kann sich durchaus auch parallel auf ein rein imaginiertes Konstrukt beziehen:

The object of romantic nostalgia must be beyond the present space of experience, somewhere in the twilight of the past or on the island of utopia where time has happily stopped, as on an antique clock.⁵²⁵

Im Gegensatz zur Melancholie, die sich auf das Individuum beschränkt, so argumentiert BOYM weiter, beschäftigt sich Nostalgie mit der Verbindung

⁵²⁰ Vgl. Foote 1990, S. 41ff; zum Einfluss der Nostalgie auf die Populär- und Geschichtskultur vgl. auch Boym 2001.

⁵²¹ *Duden* 2015, S. 1274.

⁵²² *Duden* 2015, S. 1274.

⁵²³ Vgl. Cheng 2012, S. 192.

⁵²⁴ Wesseling 1991, S. 97.

⁵²⁵ Boym 2001, S. 13.

zwischen persönlicher und kollektiver Geschichte, mit der Einbettung des Einzelnen in ein größeres Ganzes.⁵²⁶

In Charles YUS Zeitreiseroman *How to Live Safely in a Science Fictional Universe* (2011) wird Nostalgie in einem fiktionalen Lexikonartikel wie folgt definiert:

nostalgia, underlying cosmological explanation for

Weak but detectable interaction between two neighboring universes that are otherwise not causally connected.

Manifests itself in humans as a feeling of missing a place one has never been, a place very much like one's home universe, or as a longing for versions of one's self that one will never, and can never know.⁵²⁷

Nostalgie, definiert als „temporal yearning“⁵²⁸, „blend of memory and desire“⁵²⁹ oder auch ein „collective longing of a cultural unconscious“⁵³⁰, bezeichnet so nicht nur die Sehnsucht nach, sondern auch die Verklärung der Vergangenheit. Nach BOYM intendiert das nostalgische Sehnen sogar eine Tilgung der Geschichte zugunsten einer persönlichen oder kollektiven Mythologie.⁵³¹ Das nostalgische Bild der Vergangenheit überlagert und ersetzt alles das, was dem Wunschbild entgegenläuft. Wichtig für Zeitreisen ist eben jener Aspekt der Nostalgie, welcher die Irreversibilität der Zeit in Frage hinterfragt.⁵³²

Auch David LOWENTHAL sieht den Aspekt des Eskapismus als ein zentrales Kennzeichen der Nostalgie.⁵³³ Die Gegenwart findet sich oft positioniert zwischen einer dystopischen Zukunft und einer nostalgischen Vergangenheit.⁵³⁴ Da der Blick vorwärts von den Zukunftsängsten atomarer Selbstvernichtung und Klimawandel getrübt wird, richtet sich das Augenmerk stattdessen auf eine idealisierte Vergangenheit und ihre „simple elegance and unadorned beauty“⁵³⁵.

⁵²⁶ Vgl. Boym 2001, S. xvi.

⁵²⁷ Yu 2010, S. 47.

⁵²⁸ Dell 2011, S. 116.

⁵²⁹ Haught 2014, S. 99.

⁵³⁰ Trilling 2009, S. 4.

⁵³¹ Vgl. Boym 2001, S. xv.

⁵³² Vgl. Boym 2001, S. xv.

⁵³³ Vgl. Lowenthal 1989, S. 21.

⁵³⁴ Vgl. Wesseling 1991, S. 97.

⁵³⁵ Wesseling 1991, S. 98.

Ian MORTIMERS *The Time Traveller's Guide to Medieval England* (2008), der geschichtliche Inhalte über touristische Erfahrungskonventionen vermittelt,⁵³⁶ erfreut sich nicht umsonst einer großen Popularität. Hier rückt das Konzept des Tourismus in die unmittelbare Nähe der Zeitreise. Der Tourismus ist nicht nur eine Erfindung der Moderne, sondern auch ein charakterisierendes Merkmal des modernen Menschen.⁵³⁷ Ein Tourist ist ein Reisender, der seine gewöhnliche Umgebung verlässt und sich in einen Raum begibt, den er von seinem Alltag klar differenzieren kann.⁵³⁸

So sieht sich etwa die Zeitreisende in Andrew Sean GREERS *The Impossible Lives of Greta Wells* (2013) als eine touristische Besucherin der Vergangenheit, zu deren Würdigung sie sich als temporal Außenstehende in besonderer Weise legitimiert fühlt:

What was most wonderful about my journeys, I now believe, was that I alone could appreciate the beauty of those worlds. [...] I was that visitor who comes to a country and finds it charming and ridiculous all at once. Why would anyone wear those hats? Those skirts? And why have we lost the simple decency of saying hello to strangers on the street? But to those who lived in those times, of course, none of it seemed strange.⁵³⁹

John URRY entwickelt hier den Begriff des *tourist gaze*, welcher eine besondere Art des Sehens, aber auch eine bestimmte Erwartungshaltung kennzeichnet, die mit der touristischen Erfahrung verbunden ist. Generell kann bei der Wahrnehmung jedes Raumes festgestellt werden: „the pure and the innocent eye is a myth“⁵⁴⁰. Im *tourist gaze* bestimmen bereits im Vorfeld Zeichen und Motive, die (nicht nur, aber vor allem) von der verantwortlichen Branche ausgestreut werden, welche Dinge sehenswert sind und in welcher Weise sie betrachtet werden sollen. Touristische Stätten vollziehen einen psychologischen Dreifachtrick: Nicht nur überzeugen sie den Besucher von der Authentizität der Erfahrung und verbergen dabei die jedem touristischen Raum zugrundeliegende Arbeitsleistung, sie überzeugen in der Regel auch

⁵³⁶ Dies kann auch auf komplexere Konzepte angewendet werden, z. B. ein literarisches Genre. Ebenfalls das Format eines Reiseführers benutzt beispielsweise *The Tough Guide to Fantasy Land* von Diana WYNNE JONES (1996), in welchem das Fantasy Subgenre *Sword and Sorcery* vorgestellt wird. Bei der obligatorischen Karte am Anfang des Werkes handelt es sich um eine um 180° gedrehte Karte Europas: „my agent and I had enormous fun filling in idiotic place names“; Wynne Jones 2012, S. 238.

⁵³⁷ Vgl. Johnson 2011, S. 298, Urry 1990, S. 26.

⁵³⁸ Vgl. Urry 1990, S. 26.

⁵³⁹ Greer 2013, S. 65.

⁵⁴⁰ Urry 2011, S. 1.

die Bewohner der Umgebung selbst von einem emotionalen Teilhabe in der Stätte (im Sinn eines kulturellen Erbes), obwohl sie keinen wirtschaftlichen Anspruch auf das Objekt haben.⁵⁴¹

Der touristische Blick strukturiert die Begegnung des Besuchers mit dem Zielort vor allem durch die Betonung seiner Alterität, des Kontrastes zur Alltagswelt des Touristen.⁵⁴² Matthew JOHNSON zieht hier bereits die Parallelen zwischen dem Blick des Touristen und dem des Archäologen: „the archeological gaze and the tourist gaze are not so very far apart“⁵⁴³. Beide gründen sich, so JOHNSON, auf den Wunsch nach der unmittelbaren Erfahrung von Bereichen, welche sonst nur über sekundäre Quellen erfahrbar sind.⁵⁴⁴ Dies betrifft auch besonders neue Entwicklungen wie etwa den Filmtourismus, z. B. Neuseelands Status als „Home of Middle-Earth“⁵⁴⁵, in dem auch fiktionale Erzählwelten touristisch erschlossen werden. Im Filmtourismus werden bewusst die realen Bezüge eines Erzählstoffes, in diesem Fall die Drehorte und Kulissen, mit den fiktiven Inhalten überblendet und ersetzt.

Die Anziehungskraft der Auseinandersetzung mit vergangenen Epochen, welche der Diegese retrochronologischer Zeitreisen zugrunde liegt, kann auf drei große Motivkomplexe zusammengefasst werden, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Dabei handelt es sich um die Konzepte von akademischer Neugierde, kolonialistischer Aneignung und traumatischer Erfahrung.

⁵⁴¹ Johnson 2011, S. 301.

⁵⁴² Vgl. Urry 2011, S. 4f.

⁵⁴³ Johnson 2011, S. 298.

⁵⁴⁴ Vgl. Johnson 2011, S. 299.

⁵⁴⁵ Vgl. Rösch 2017, S. 239ff.

Danach sei ein zweiter Krieg gekommen, den ein Pseudokaiser angezettelt habe, der ein solches Scheusal gewesen sei, dass – sagt Herr Shi-shmi – er ihm das Schlimmste antun wolle, was einem Historiker zur Verfügung steht: Er weigere sich, sich seinen Namen zu merken.
(Herbert Rosendorfer: Briefe in die chinesische Vergangenheit, S. 122).

1.5.1 Akademische Zeitreisen

In *The Connecticut Yankee in the Twentieth Century* (1990), seiner Untersuchung zur retrochronologischen Zeitreise in der Populärkultur, isoliert Bud FOOTE eine Reihe von Themen, die dem Phänomen Zeitreise zu Grunde liegen. Die (Amateur-)Historiker unter den Zeitreisenden erweisen sich dabei nach FOOTE als eine besonders dominante Gruppe, denn in der Kultur der Moderne dominiere „the scholarly urge to find out what happened“⁵⁴⁶.

In Hinblick auf die Beziehung zwischen Historikern und Historie unterscheidet G. R. ELTON anhand der Umgangsweise mit historischen Fragestellungen zwei Typen von Historikern: den nüchternen, methodengebundenen Fachmann (*the professional*) und den sentimental Amateur, die sich jedoch beide, wie ELTON betont, sowohl außer- als auch innerhalb der akademischen Kreise finden lassen. Der Fachmann versucht in seiner Vorgehensweise historische Zusammenhänge ‚von innen‘ nachzuvollziehen und zu verstehen, während der Amateur eine („through a veil woven out of strangeness and wonderment“⁵⁴⁷) verklärte Außenperspektive einnimmt.⁵⁴⁸

Akademisch motivierte Zeitreisende gehören oft zum ersten Typus von ELTONS Historikern und verfügen entweder über eine fachliche Ausbildung oder sind auch als Laien wissenschaftlichen Grundsätzen verpflichtet. Der ausschlaggebende Grund für den Antritt Zeitreise liegt hier im schmerzhaften Bewusstsein, dass sich auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Vergangenheit oft mit dem spekulativen Füllen der Wissenslücken zufrieden geben muss.

Auch Paul RICŒUR argumentiert, durch die „Nichtbeobachtbarkeit der Gewesenheit“⁵⁴⁹ sei jede Form der Auseinandersetzung mit Geschichte auf die Phantasie angewiesen. Jean-Jacques ROUSSEAU setzt Historiker

⁵⁴⁶ Foote 1990, S. 61.

⁵⁴⁷ Elton 1967, S. 18.

⁵⁴⁸ Vgl. Elton 1967, S. 16f.

⁵⁴⁹ Ricœur 1991, S. 296.

sogar mit den Verfassern von historischen Romanen gleich, „außer dass der Romanschreiber sich mehr seiner eigenen Einbildungskraft überlässt und der Geschichtsschreiber sich der eines andren mehr unterwirft“⁵⁵⁰.

Im Rahmen des *linguistic turns* findet zudem eine Hinwendung des geschichtswissenschaftlichen Interesses zur Sprache der Geschichtsschreibung statt,⁵⁵¹ welche vor allem auf die Arbeiten des amerikanischen Historikers und Literaturwissenschaftlers Hayden WHITE zurückgeht. Dem schließen sich Plädoyers an, welche die Bedeutung der Phantasie bei allen Formen von Geschichtsschreibung und Geschichtsforschung unterstreichen.⁵⁵² WHITE konzentriert Geschichtsschreibung auf ihren erzählerischen Aspekt – bereits durch das Formulieren, das Verfassen einer historischen Aussage wird sie durch ihren Interpreten beeinflusst. Nach WHITE interpretiert jeder Historiker sein Material auf mindestens zwei Weisen:

Durch die Wahl der Plotstruktur, die ihren Erzählungen eine erkennbare Form gibt, und durch die Wahl eines Erklärungsparadigmas, das ihren Argumenten eine spezifische Gestalt, Ausrichtung und Ausdrucksform verleiht.⁵⁵³

Dieser Vorgang wiederholt sich mit jedem Rezipienten der entsprechenden historischen Aussage. Jeder spätere Rezipient muss gleichfalls eigene Bezugssysteme aufbauen. Im Sinne WHITES zusammengefasst meint dies:

Eine historische Aussage ist nur dann sinnvoll, wenn sie den Empfängerkreis in einer Weise anspricht, dass die Andersartigkeit früherer oder fremder Erfahrungen in die eigene Erfahrung eingeholt werden kann.⁵⁵⁴

Der französische Mediävist Georges DUBY führt diesen Gedanken weiter und definiert Geschichte als einen kontrollierten Traum, der vom Milieu des Historikers bestimmt werde.⁵⁵⁵ Die Fakten, die Historiker finden, können ihre Sichtweise ebenso beeinflussen und verändern, wie es umgekehrt der Historiker mit seiner Interpretation der Geschichte tut. Damit erhalten Historiker einen kontinuierlichen Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufrecht, die sich gegenseitig beeinflussen. Dieser Dialog zielt in die Richtung des zukünftigen: Jedes Argument, das die Gegenwart mithilfe

⁵⁵⁰ Rousseau 1979, S. 296.

⁵⁵¹ Vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 33ff. und Trabant 2003, S. IX.

⁵⁵² Vgl. z. B. Reinke 1975, S. 352; Voltmer 1987, S. 202ff.

⁵⁵³ White 1986, S. 89.

⁵⁵⁴ Kosellek 1986, S. 3.

⁵⁵⁵ Vgl. Duby 1982, S. 48ff.

der Vergangenheit macht, richtet sich automatisch ins Zukünftige, selbst wenn es nur die unmittelbare Zukunft ist. John TOSH schlussfolgert, dass, da angewandte Geschichte in der Form von Analogien historischer und gegenwärtiger Zustände auftritt, aus diesem Diskurs auch automatisch der Anspruch erwächst, mittels historischer Parallelen gewissermaßen die Zukunft vorhersagen zu können.⁵⁵⁶ Die energische Ablehnung aller prophetischen Ambitionen durch die Historiker, so argumentiert TOSH weiter, ist allerdings nachvollziehbar: „The reticence of historians is hardly surprising, given that predicting the future is the precise opposite of what they spend their lives doing.“⁵⁵⁷

Die Zeitreisenden jedoch sind nach Mathias SALEWSKI den „konventionellen Fachhistorikern“⁵⁵⁸ in vieler Hinsicht überlegen. Oft ebenfalls mit fachwissenschaftlichem Hintergrund ausgestattet und vom Forschungsgeist angetrieben, suchen die Zeitreisenden den direkten Kontakt mit ihrem Untersuchungsgegenstand zu erlangen. Hierzu sind sie zu großen Risiken, sogar faustischen Pakten bereit. In *Der unmögliche Roman* des Serben Zoran ŽIVKOVIĆ wird ein solches Angebot einer Paläolinguistin unterbreitet, die ihr Leben der Erforschung der Ursprache gewidmet hat, deren Ergebnisse jedoch in Ermangelung jeglicher Sprachzeugnisse „bestenfalls gelehrte Spekulation“⁵⁵⁹ sind. Ein Besucher, der sich als der Teufel identifiziert, tatsächlich jedoch ein in sein Werk eingetauchter Schriftsteller ist, eröffnet ihr die Möglichkeit eines „Zeitgeschenks“⁵⁶⁰. Wie DICKENS' Scrooge wird sie als unsichtbare, körperlose Beobachterin in die ferne Vergangenheit geschickt, wo sie die Ursprache vernehmen kann. Allerdings, so warnt der Besucher, bleiben ihr die Rückkehr und damit auch die mögliche Publikation und akademische Anerkennung verschlossen. Sie akzeptiert das Angebot dennoch, da sie das Erlangen des historischen Wissens auch ohne Weitergabe als „einmaliges Vorrecht“⁵⁶¹ wertet. Der Besucher warnt sie allerdings auch vor versteckten Kosten der Erfahrung, da er als der Teufel schließlich „in

⁵⁵⁶ Vgl. Tosh 2008, S. 58.

⁵⁵⁷ Tosh 2008, S. 58.

⁵⁵⁸ Salewski 1986, S. 213.

⁵⁵⁹ Živković 2010, S. 41.

⁵⁶⁰ Živković 2010, S. 7.

⁵⁶¹ Živković 2010, S. 54.

erster Linie Sadist“⁵⁶² sei. Tatsächlich muss sie feststellen, dass der Verlust ihrer Körperlichkeit sie nicht vor den Entzugserscheinungen ihrer starken Tee-Abhängigkeit schützt, der achtlos in der Gegenwart zurückgelassene Körper und das mit ihm verbundene Leben nicht durch die Erfüllung des wissenschaftlichen Desiderats ihren Einfluss verloren haben.

Ein weiterer Teil des Diskurses, der innerhalb der Erzählwelt im Sinne seiner wörtlichen Bedeutung umgesetzt wird, ist die historische Analogie. Denn jede Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verweist auf die Gegenwart des Rezipienten. Wie John TOSH postuliert, ist die historische Analogie sogar die häufigste Art von angewandter Geschichte.⁵⁶³ Im Roman *La Mujer Habitada* (1988)⁵⁶⁴ der Nicaraguanerin Giocanda BELLI wird so ein breiteres, transgeschichtliches und transkulturelles Kontinuum zwischen Vergangenheit und Gegenwart etabliert.⁵⁶⁵ Der Text spielt im fiktiven südamerikanischen Land Faguas, welches im ausgehenden 20. Jahrhundert von einer Militärdiktatur unterdrückt wird. In den Orangenbaum vor dem Haus der Architektin Lavinia dringt der Geist der aztekischen Ureinwohnerin Itzá ein, die im 16. Jahrhundert im Widerstand gegen die spanischen Konquistadoren getötet wurde. Über den Konsum der Orangen kann Itzá ihr Bewusstsein in Lavinias Körper transferieren und Einfluss auf ihre Emotionen nehmen. Trotz großer Unterschiede verbindet beide Frauen das Kernproblem der Ablehnung traditioneller Frauenrollen unter Missbilligung ihrer Umgebung: Lavinia entscheidet sich als Tochter der höheren Gesellschaft gegen die Ehe und für eine Karriere in einem männlich dominierten Berufszweig und Itzá zieht als Kriegerin mit im indigenen Heer ihres Geliebten Yarince. Da sie das Militärregime als Fortführung der spanischen Eroberung sieht, bringt Itzá die Architektin zum Beitritt in die Widerstandsbewegung. Die letzte und endgültige Verbindung der beiden Frauen erfolgt am Ende des Romans mit Lavinias Tod im Freiheitskampf. Anders als Itzá fällt sie nicht für eine aussichtslose Sache: Von ihren Mitstreitern als Märtyrerin betrauert, transformiert Lavinias Tod die Widerstandsbewegung in eine

⁵⁶² Živković 2010, S. 43.

⁵⁶³ Vgl. Tosh 2008, S. 61.

⁵⁶⁴ Hier verwendet in der deutschen Übersetzung, Titel: *Bewohnte Frau*; vgl. Belli 1988.

⁵⁶⁵ Vgl. Alcocer 2011, S. 128.

offene Rebellion, die das ganze Land erfasst. Itzá sieht damit die grundsätzliche Aufgabe ihrer Wiedergeburt erfüllt: „Ich habe einen Zyklus vollbracht: mein Schicksal als keimendes Samenkorn, die Bestimmung meiner Urahn“⁵⁶⁶. Nicht die Erinnerungen der fremden Epoche sind in BELLIS Roman ausschlaggebend, sondern der enthaltene Widerstandsg Geist, der er sich auf die Situation der Gegenwart übertragen lässt. Nur die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Frauen lassen jedoch die Symbiose zu: Die „Sprache meiner Geschichte, die auch die ihre ist, hat in ihren Adern zu singen begonnen“⁵⁶⁷. Lavinia ist sich der fremden Präsenz in ihrem Körper nicht bewusst, Itzá manipuliert sie in erster Linie durch das Auslösen von Emotionen und steuert ihre Handlungen indirekt.⁵⁶⁸ Wenn dabei versehentlich konkrete Versatzstücke durchsickern – etwa der Name Yarinces, der als aztekischer Widerstandskämpfer in der Geschichtsschreibung zu finden ist – löscht Itzá diese aus ihrem Gedächtnis. Historische oder sogar biographische Bezüge will sie Lavinia nicht herstellen lassen, sie bevorzugt die rein emotionale Verbindung über die „Nabelschnur aus Wurzeln und Erde“⁵⁶⁹.

Im 1964 erschienenen Roman *Трудно быть богом* (dt. Titel: *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*)⁵⁷⁰ der russischen Science Fiction-Autoren Arkadij und Boris STRUGATZKI wird die fremde Epoche dagegen analog zur Gegenwart als fremde Welt in Form eines fremden Planeten etabliert. Die Beobachtung der Vergangenheit dient allein der Bestätigung der eigenen Gegenwart.⁵⁷¹ Der Roman stammt aus der Romanserie *Die Welt des Mittags*, in der die Weltbevölkerung im 22. Jahrhundert auf dem ‚Mittag‘ der Menschheitsgeschichte prosperiert – dem Zenit von technischem Fortschritt und kommunistischem Utopia. Ähnlich dem *Star Trek*-Franchise Gene RODDENBERRYS liegt nach der Überwindung aller interner irdischer Probleme das Interesse der Menschheit nun in der Erschließung und friedlichen Erforschung neuer Planeten.

⁵⁶⁶ Belli 1988, S. 331.

⁵⁶⁷ Belli 1988, S. 114.

⁵⁶⁸ Vgl. z. B. Belli 1988, S. 168f.

⁵⁶⁹ Belli 1988, S. 208.

⁵⁷⁰ In neueren deutschsprachigen Ausgaben etwas korrekter übersetzt mit: *Ein Gott zu sein ist schwer*.

⁵⁷¹ Vgl. Barnouw 1986, S. 173.

In *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein* wird ein humanoid besiedelter Planet auf (europäisch-christlich) mittelalterlichem Entwicklungsniveau als Gelegenheit zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der eigenen feudalen Vergangenheit missbraucht: Das irdische *Institut für Experimentalgeschichte* erklärt den Planeten zum Forschungsgegenstand, an dem die Theorien der Geschichtswissenschaft, allen voran die *Basistheorie des Feudalismus*,⁵⁷² aus der Perspektive der Gegenwart des 22. Jahrhunderts nachvollzogen werden sollen. Unter strengen Auflagen infiltrieren speziell ausgebildete Beobachter des Instituts die Planetenbevölkerung. Diese so genannten *Progressoren* dürfen trotz ihres Namens die Entwicklung des Planeten nicht beeinflussen, da die Basistheorie den Feudalismus und seinen anschließenden Zusammenbruch als Vorstufen zur Entwicklung von Demokratie und dem nun blühenden Kommunismus der Erde sieht. Es geht dem Institut nicht um neue Erkenntnisse, sondern um die Bestätigung eines bereits entwickelten theoretischen Modells, da das utopische 22. Jahrhundert der Erde „nicht so sehr an der sozialen Realität des Anderen interessiert ist als an einer historisch untermauerten Fiktion der eigenen Gesellschaft“⁵⁷³.

Im Königreich Arkanar beobachtet der Progressor Anton besorgt den Aufstieg des adeligen Ministers Don Reba. In dessen Politik – etwa der systematischen Verfolgung von Gelehrten und der Einführung eines bevölkerungsweiten Spitzelsystems – erkennt er der Basistheorie widersprechende Grundzüge von Faschismus und religiösem Fanatismus. Anton nutzt die von ihm übernommene Identität des Höflings Don Rumata zur Rettung einiger Gelehrter, stößt jedoch schnell an die Grenzen der Handlungsmöglichkeiten seines mittelalterlichen Alter Egos. Im Bewusstsein, dass sich Arkanar konträr zu den Prognosen der Basistheorie entwickelt und das Forschungsziel des Instituts damit kompromittiert ist, versucht er seine Kollegen von einem politischen Eingreifen durch die Erde zu überzeugen. Diese sind verständnisvoll: Durch die humanistischen Ideale der Erdheimat zur Ablehnung physischer Gewalt

⁵⁷² Der Ansatz ist dem historischen Materialismus von Marx und Engels nachempfunden: „ausgearbeitet in stillen Beamtenkammern und Laboratorien, anhand von eifrigen Ausgrabungen und mittels solider Diskussionen“; Strugatzki 1990, S. 45.

⁵⁷³ Barnouw 1986, S. 177a.

erzogen, fällt es (trotz „psychologische[r] Spezialschulung“⁵⁷⁴) allen Progressoren schwer, dem Morden an der Zivilbevölkerung unbeteiligt gegenüber zu stehen. Selbst in ihren Masken als feudale Adelige halten die Progressoren stets an den moralischen Richtlinien der utopischen Zukunft fest und nutzen ihre Überlegenheit (z. B. in Kampftechnik), um selbst nur minimal physische, niemals aber tödliche Gewalt auszuüben.⁵⁷⁵ Die ‚Götter‘ der Erde sind sowohl ethisch zum Handeln verpflichtet wie historisch zur Untätigkeit verurteilt.⁵⁷⁶ Denn das Interesse des Instituts liegt auf langfristigen Entwicklungslinien und nicht auf dem augenblicklichen Zustand, woran der erfahrene Progressor Wassilewitsch (alias Don Kondor) den jüngeren Kollegen erinnert: „Wir sind nicht Physiker, sondern Historiker. Für uns ist die Zeiteinheit nicht die Sekunde, sondern das Jahrhundert“⁵⁷⁷. Die Situation in Arkanar ordnet Kondor nicht als Abweichung von der Basistheorie, sondern noch innerhalb der Parameter „mittelalterlicher Bestialität“⁵⁷⁸ ein und ermahnt Anton zur Neutralität. Dagmar BARNOUW weist hier auf die Gleichzeitigkeit von vermitteltem und unvermitteltem Erkenntnisgewinn hin, die das Institut von seinen Mitarbeitern erwartet: „Es wird vom Historiker-Forscher verlangt, dass er als Don Rumata Erfahrungen macht, die er dann gleichzeitig als Anton zu Beobachtungen distanziiert.“⁵⁷⁹

Unbemerkt von ihnen hat jedoch Don Rebas systematisches Spitzelnetzwerk, dessen Reichweite den durch die Basistheorie zugeschriebenen feudalen Entwicklungsstand bereits übersteigt, kleinere Anachronismen der Progressoren, welche zuvor in der mittelalterlichen Umgebung entweder unbemerkt blieben oder – dem dritten CLARKSCHEN Gesetz folgend – als übernatürlich abgetan wurden,⁵⁸⁰ längst registriert und Anton die

⁵⁷⁴ Strugatzki 1990, S. 45.

⁵⁷⁵ Anton beispielsweise gewinnt nach der Übernahme der Identität eines für seine Streitlust bekannten Adligen innerhalb von fünf Jahren 126 Duelle, ohne einen einzigen Gegner dabei zu töten; vgl. Strugatzki 1990, S. 157.

⁵⁷⁶ Vgl. Suvin 1988, S. 156f.

⁵⁷⁷ Strugatzki 1990, S. 41.

⁵⁷⁸ Strugatzki 1990, S. 41.

⁵⁷⁹ Barnouw 1986, S. 175.

⁵⁸⁰ „Ich bin mit dem Hubschrauber hier“, sagte er. „Hoffen wir“, sagte [Anton], „dass keiner Sie gesehen hat.“ „Eine Legende mehr oder weniger...“, antwortete Dom Kontor leicht gereizt. „Ich habe einfach keine Zeit, auf dem Pferd herumzureiten“, Strugatzki 1990, S. 37; vgl. hierzu auch Csicsery-Ronay 1986, S. 16.

Aufmerksamkeit des Despoten erbracht. Obwohl Don Reba die „unwahrscheinliche, märchenhafte Meisterschaft“⁵⁸¹ Antons richtig als Produkt einer überlegenen Zivilisation interpretiert, kann er sich den zeitgenössischen abergläubigen Denkmustern und ihrer Angst vor dem Übernatürlichen nicht komplett entziehen:

Nun, so habe ich eben Angst. [...] Vielleicht sind Sie der Teufel, vielleicht der Sohn Gottes. Wer weiß das schon? Vielleicht aber sind Sie ein Mensch aus fernen, übermächtigen Ländern: Man sagt, es gibt sie.⁵⁸²

Da Reba sich deswegen vor einer direkten Ermordung Antons fürchtet, greift er auf die politische Neutralisation seines Gegenspielers durch Intrigen zurück. Anton verliert damit auch den Handlungsspielraum der Identität Don Rumatas. Zum Entsetzen der Erdbeobachter etabliert sich jetzt rasch ein faschistischer Gottesstaat in Arkanar, der sich, so Antons pessimistische Vorhersage, in den nächsten Jahrzehnten über die angrenzenden Reiche ausdehnen wird.⁵⁸³ Nun äußert immerhin auch der institutstreue Don Kontor Zweifel am moralischen Standpunkt des Instituts und der Problematik des „unblutigen Vorgehens“⁵⁸⁴ durch die Progressoren und bietet Anton seine Kooperation an. Anton kann diesen ersten Erfolg gegen die Politik des Instituts jedoch nicht mehr ausbauen: Als seine arkanarische Geliebte ermordet wird, verwirft er in einem Gewaltrausch die neutrale Historikerperspektive und Moral des utopischen 22. Jahrhunderts. Bewaffnet nur mit seinem Schwert, dem Symbol mittelalterlicher Gewaltausübung, richtet er ein Blutbad unter Don Reba und seinen Anhängern an, bis ihn das Institut unter dem großflächigen Einsatz von Schlafgasbomben aus der Stadt extrahiert und zurück zur Erde bringt. Die weitere Entwicklung in Arkanar und ihre Auswirkungen auf den restlichen Planeten sowie den Standpunkt der Erdpolitik lassen die Autoren offen.

Die Frage nach der Legitimität akademischer Forschungsmethoden, der Objektivität ihrer Ergebnisse und der Hybris des modernen Forschers

⁵⁸¹ Strugatzki 1990, S. 157.

⁵⁸² Strugatzki 1990, S. 160.

⁵⁸³ Vgl. Strugatzki 1990, S. 202.

⁵⁸⁴ Strugatzki 1990, S. 38.

steht auch im Zentrum des Romans *Doomsday Book* (1992) der amerikanischen Science Fiction-Autorin Connie WILLIS.⁵⁸⁵ *Doomsday Book* stellt ein seltenes Beispiel einer allein ins Mittelalter reisenden weiblichen Zeitreisenden dar. Hier springt die Doktorandin Kivrin im Auftrag ihrer Universität vom Oxford des Jahres 2054 ins Jahr 1348. Das preisgekrönte Werk⁵⁸⁶ ist der erste Text der *Oxford Time Travel*-Serie, in welcher die nicht allzu ferne Zukunft Zeitreisen als Werkzeug akademischer Forschung nutzbar gemacht hat. Allerdings beschränkt sich die Geschichtswissenschaft in ihren Beobachtungen auf die Neuzeit. Der Besuch des Mittelalters und seiner vorangehenden Zeitalter wird von den Universitäten wegen des Gefahrenpotentials untersagt. Der ehrgeizige Oxforder Professor Gilchrist nutzt die Abwesenheit des Fakultätsleiters während der Weihnachtsfeiertage des Jahres 2054, um das Verbot bürokratisch auszuhebeln und allen Sicherheitsprotokolle zum Trotz eine Doktorandin ins vierzehnte Jahrhundert zu schicken. Eine der gesamten Epoche zugeschriebene Gefahrenstufe, so argumentiert er, mache sich einer unzutreffenden Verallgemeinerung schuldig. Zudem unterstreicht er, dass ein mit allen der Moderne zur Verfügung stehenden medizinischen Standards geschützter Zeitreisender nicht das Gefahrenpotential der mittelalterlichen Menschen teilen werde:

He says that ranking would never hold up under a year-by year analysis. It's based on the contempmts' mortality rate, which was largely due to bad nutrition and no med support. The ranking wouldn't be nearly as high for an historian who'd been inoculated against disease.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Vgl. Willis 1993; dt. Titel: *Die Jahre des schwarzen Todes*; der Titel *Doomsday Book* (engl.: „das Buch des Weltuntergangs/Jüngsten Gerichts“) ist eine Anspielung auf das im 11. Jahrhundert entstandene Grundbuch Willhelm I. des Eroberers, welches unter dem Namen *Domesday Book* (= mittellenglisch für *Doomsday Book*) bekannt ist.

⁵⁸⁶ Im Bereich der Literaturkritik der englischsprachigen Phantastik stellen WILLIS' Werke die Zeitreiseromane mit der höchsten Kritikerwürdigung dar. *Doomsday Book* wurde von beiden entscheidenden Literaturpreisen der Phantastik als bester Roman des Jahres 1992 bzw. 1993 ausgezeichnet – dem von der WSFS (*World Science Fiction Society*) verliehenden *Hugo Award* und dem *Nebula Award* der SFWA (*Science Fiction and Fantasy Writers of America*). Auch der Doppelband *Blackout/All Clear* (2010), einer der Folgebände der *Oxford Time Travel*-Serie, erhielt beide Preise. Diese seltene doppelte Ehrung teilen sich WILLIS' Romane mit Giganten der Phantastik wie Frank HERBERTS *Dune* (1965; dt. Titel: *der Wüstenplanet*), Ursula LEGUINS *The Left Hand of Darkness* (1969; dt. Titel: *Die linke Hand der Dunkelheit* bzw. *Der Winterplanet*) und Neil GAIMANS *American Gods* (2001).

⁵⁸⁷ Willis 1993, S. 8.

Den modernen Körper des Forschers sollen die tödlichen Aspekte des mittelalterlichen Raums also nicht betreffen. Die Hybris dieser Behauptung wird bereits während des Übertritts in die Vergangenheit deutlich. Der Ziel(zeit)ort der Reise ist die ländliche Umgebung Oxfords im als ungefährlich eingestuften Jahr 1320 n. Chr. Durch den Ausbruch einer tödlichen Grippeepidemie, welche in der Gegenwart die Stadt Oxford infiziert, bricht der für den Zeitsprung verantwortliche Techniker jedoch während des Übertritts über dem Kontrollpult zusammen und sendet die Zeitreisende versehentlich in das Jahr 1348 – in die Zeit der als *Schwarzer Tod* bekannten großen europäischen Pestpandemie.

Ebenfalls an der aus der Moderne mitgebrachten Grippe erkrankt, bricht die Zeitreisende in der Nähe des abgelegenen Landsitzes einer kleinadeligen Familie zusammen und wird dort gesund gepflegt. In direktem Kontrast zu Gilchris Behauptungen sind die Bewohner des Gutshofs gegen den durch die Moderne in ihre Mitte getragenen Grippevirus immun.⁵⁸⁸ Die Gesellschaft des Jahres 2054, welche durch mit biologischen Waffen geführte Kriege erneut mit dem Konzept von Seuchen vertraut geworden ist, stellt währenddessen die Stadt Oxford unter Quarantäne; die Krankheit breitet sich unter den Universitätsmitgliedern aus, jeder vierte der Erkrankten stirbt. Im vierzehnten Jahrhundert überlebt Kivrin die Grippeerkrankung, erkennt jedoch die korrekte Jahreszahl ihrer Zeitreise zu spät, um ihren Rettern im Gegenzug helfen zu können; die ersten Bewohner des Landsitzes sind bereits an der Pest erkrankt. Während sie selbst gegen den Pesterreger geimpft ist, scheitern ihre Bemühungen, dem Sterben ihrer Gastgeber durch die Isolierung und Pflege der Kranken entgegen zu wirken und gleichzeitig eine Möglichkeit zur Rückkehr in ihre eigene Zeit zu finden. Der Kampf

⁵⁸⁸ Obwohl das Jahr 2054 zunächst von einem zeitgenössischen Virus ausgeht, erweist sich letztlich die unvorsichtige Öffnung eines mittelalterlichen Sarkophags (aus dem Jahr 1318 n. Chr.) im Rahmen einer archäologischen Ausgrabung als tatsächlicher Ursprung der Epidemie. Die ungeduldige Ausgrabungsleiterin hatte die Grabungsgenehmigung gefälscht und so die Sicherheitsvorkehrungen umgangen; vgl. Willis 1993, S. 353, 403ff. In einer Umkehrung des Kolonialismusaspektes, welcher bei Zeitreisen in die Vergangenheit oft präsent ist, stammt in diesem Fall der Grippevirus entsprechend nicht aus der Moderne, sondern aus dem Mittelalter, deren Bewohner für den dort etablierten Virus deutlich weniger anfällig sind, während die Menschen der Zukunft ihm nach der Art einer *virgin soil*-Epidemie zum Opfer fallen; vgl. Jones 2003.

Kivrins im Mittelalter spiegelt sich auf der zweiten Erzählebene, dem im Ausnahmezustand befindlichen Oxford der Zukunft, wo die Versuche von Kivrins Betreuer, Professor James Dunworthy, die Rückkehr der Zeitreisenden sicherzustellen, auf wenig Hilfe stoßen. Die Parallelisierung der beiden Gesellschaften – 1348 und 2054 – im Umgang mit einer tödlichen Krankheit unterstreicht die Überzeitlichkeit menschlicher Eigenschaften, Emotionen und Verhaltensmustern.⁵⁸⁹

Gleichzeitig hebt der Roman die Untauglichkeit akademischer Lehre als praktische Überlebenshilfe durch das echte Mittelalter hervor.⁵⁹⁰ Kivrin, die mit der Hilfe von „memory-assistance drugs“⁵⁹¹ über das vollständige Wissen verfügen kann, welches die Geschichtswissenschaft des 21. Jahrhundert ihrer Zielzeit zuweist, kann aus den modernen Hypothesen nur wenig Vorteile ziehen, da sich diese nur selten als zutreffend erweisen. Während jedoch die „bookish historicisms“⁵⁹² in *Doomsday Book* der Konfrontation mit dem Mittelalter selten standhalten können, erweisen sich emotionale Zugänge zu der Epoche als erfolgreicher. Zur Vorbereitung ihrer Reise besucht Kivrin so im Oxford der Gegenwart eine auf Latein gehaltene Messe, bei welcher sie trotz der anachronistischen Umgebung der modernisierten Kirche einen Erfahrungswert verbuchen kann, welcher sich als nahe am imaginierten Original erweist:

It had been midnight, and St. Mary's had had a stone floor and a real altar, and when she'd closed her eyes, she'd been able to shut out the carpeted nave and the umbrellas and the laser candles. She had pushed the plastic kneeling pad out of her way and knelt on the stone floor and imagined what it would be like in the Middle Ages. Mr. Dunworthy had told her that it wouldn't be like anything she had imagined, and he was right, of course. But not about this mass. She had imagined it just like this, the stone floor and the murmured Kyrie, the smells of incense and tallow and cold.⁵⁹³

Die unmittelbare, emotionale Verbindung zur Vergangenheit sticht hier also die theoretischen, objektiven Konventionen der Geschichtswissenschaft aus.

⁵⁸⁹ Vgl. Clare Ingham 2016, S. 83.

⁵⁹⁰ Vgl. Trigg 2016, S. 207.

⁵⁹¹ Willis 1985, S. 6.

⁵⁹² Clare Ingham 2016, S. 85.

⁵⁹³ Willis 1993, S. 326f.

Er liebt, zudem, die unverfälschten Emotionen und die unverfälschten Weine und Produktionsweisen der Vergangenheit, es gibt ihm zu viel Schund und Blech in seiner eigenen Epoche.
(Carl Amery: *Das Königsprojekt*, S. 17).

1.5.2 Kolonialistische Zeitreisen

Für Ann SWINFEN ist die Frage nach der Veränderbarkeit der Vergangenheit und der Einflussnahme auf die Gegenwart immer eng mit moralischer Verantwortung und Persönlichkeitsentfaltung verknüpft.⁵⁹⁴ Denn die Vergangenheit kann, wenn sie durch die Zeitreise den Begehrlichkeiten der Gegenwart geöffnet wurde, durchaus auch die Rolle eines Opfers einnehmen. Der moralische Umgang mit einer Vergangenheit, die durch die Mechanismen der Zeitreise für die Übervorteilung durch eine technisierte Gegenwart verwundbar geworden ist, spielt deswegen in vielen Erzählungen um die Zeitreise eine große Rolle. Wie Andrew ELLIOT feststellt, durchzieht ein spürbarer Geist des Kolonialismus viele Zeitreiseerzählungen.⁵⁹⁵

Ein besonders markantes Beispiel hierfür stellt die Erzählwelt von John KESSELS Roman *Corrupting Dr Nice* (1997) dar. Hier erzeugt jede Handlung in der Vergangenheit eine neue Zeitgabel, während die Hauptzeitlinie völlig unverändert bleibt. Da jeder Eingriff in die Geschichte so ohne offensichtliches Risiko für den *status quo* der Gegenwart ausgeführt werden kann, führt dies zu einer massiven Ausbeutung, sogar einer Versklavung der Vergangenheit. Aus der eigenen Geschichte werden Informationen, Menschen und Rohstoffe geplündert, um den Wohlstand und das Unterhaltungsbedürfnis der Gegenwart zu befriedigen. So bietet die *Saltimbanque Corporation* („Gaukler“) beispielsweise Touren an, bei denen Touristen weltgeschichtliche Momente, z. B. die Ermordung Julius Caesars besuchen können. Trotz gegenläufiger Organisationen wie den „chronological protectionists“⁵⁹⁶ nimmt der temporale Tourismusmarkt in *Dr Nice* zunehmend groteske Formen an, z. B. können Urlauber in einem so genannten *intervener's special* in die peruanische Schlacht von Cajamarca (1523 n. Chr.) eingreifen: Anstatt von den spanischen *conquistadores* unter Francisco Pizarro massakriert zu werden,

⁵⁹⁴ Vgl. Swinfen 1984, S. 54.

⁵⁹⁵ Vgl. Elliot 2011, S. 198.

⁵⁹⁶ Kessel 1998, S. 87.

werden die Inkas unter König Atahualpa von den zeitreisenden Touristen mit Hilfe von kugelsicheren Westen und kevlarüberzogener Munition unterstützt.⁵⁹⁷

Gewalt an der Vergangenheit als Entertainment ist auch zentral in BRADBURYs Kurzgeschichte *A Sound of Thunder* (1952).⁵⁹⁸ Hier bietet eine Agentur Großwildjägern Safaris in die Prähistorie an, bei denen sie den Tyrannosaurus Rex, die nominell gefährlichste und reizvollste Beute der Erdgeschichte, erlegen können. Die Jagderfahrung soll sie unter ihren Zeitgenossen hervorheben: „Every hunter that ever lived would envy us“⁵⁹⁹. Der Gedanke einer Ausbeutung der Vergangenheit nach dem Schema des Kolonialzeitalters dient ebenfalls als Grundlage für die vier Jahre später erschienene Kurzgeschichte *A Gun for A Dinosaur* von L. SPRAGUE DE CAMP. Hier werden die ethischen Bedenken seitens der Wissenschaft durch ökonomische Notwendigkeit überstimmt: Durch den enormen Energieverbrauch der Zeitmaschine kann die wissenschaftliche Erforschung der Vergangenheit nur durch einen Kompromiss mit den Organisatoren jener „sadistic amusements“⁶⁰⁰ finanziert werden, der Erkenntnisgewinn kommt nicht ohne gleichzeitige Ausbeutung des Forschungsgegenstandes aus. Im Jugendroman *Time Snatchers* von Richard UNGAR (2012) dagegen werden Waisenkinder wegen ihrer Entbehrlichkeit von einem skrupellosen Unternehmer aus ihren Zeitheimaten entführt und zu einer Diebesbande organisiert, die wertvolle Gegenstände aus der Geschichte stiehlt. Dem Sklavenhandel des Kolonialzeitalters gleich werden die Menschen der Vergangenheit wegen ihrer Arbeitskraft verschleppt und ausgebeutet. Selbst in den Zeitreisestoffen mit einem romantischen Fokus nimmt die Gegenwart oft die Position des Eroberers ein. Wyn WACHHORST sieht die Struktur einer in einer solchen Diegese verankerten Liebesgeschichte sogar als archetypisch für alle Begegnungen mit der Vergangenheit, die als „an innocent, feminine world invaded by the male time traveler“⁶⁰¹ erscheint.

⁵⁹⁷ Vgl. Kessel 1998, S. 210ff.

⁵⁹⁸ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel II.1.4.4.

⁵⁹⁹ Bradbury 2001, S. 33.

⁶⁰⁰ Sprague de Camp 2005, S. 112.

⁶⁰¹ Wachhorst 1984, S. 341.

Durch die narratologischen Möglichkeiten, welche die inhärenten Paradoxien der Zeitreise Autoren bietet, kann der Aspekt einer kolonialistischen Ausbeutung der Vergangenheit in satirischen, sogar grotesken Auflösungen münden. In der Kurzgeschichte *Let's Go To Golgotha!* (1975) von Garry KILWORTH beispielsweise schärft der Reiseleiter einer Agentur für Zeitreisetourismus den Teilnehmern einer Besichtigungstour der Kreuzigung Jesu Christi die folgende Grundregel ein: Das in der Bibel beschriebene Verhalten der sie umgebenden historischen Menge – einschließlich der Begnadigung des Barabbas, der Forderung der Hinrichtung Jesu⁶⁰² und dem Peinigen und Verspotten des Gekreuzigten – muss unbedingt imitiert werden, um die Unauffälligkeit der Reisegruppe und den unveränderten Lauf der überlieferten Geschichte zu gewährleisten. Damit wird die Gruppe jedoch aktiver Teil der Verurteilung, als einer von ihnen versehentlich als erster den Namen Barabbas ruft. Die vermeintlich historische Bevölkerung, an deren Verhalten sie sich orientieren sollen, entpuppt sich zudem als unter den genau gleichen Verhaltensregeln agierende Zeitreisetouristen anderer Agenturen: „Look at the crowd! Look around you! There are no Jews here. No natives. The only ones here are us. The holiday-makers.“⁶⁰³ Geschichte, sogar Religionsgeschichte wird nicht durch die historischen Bewohner, sondern durch ihre Rezipienten konstruiert.

In Stephen FRY'S *Making History* (1996) sieht sich der Protagonist deswegen nicht nur als Kolonialherr, sondern sogar als ein Gott. Seine Dissertation über die Jugend Adolf Hitlers, so glaubt er, erlaubt ihm göttliche Allmacht über den Diktator:

The historian as God. I know so much about you, Mr. So-Called Hitler, that I can stop you from being born. For all your clever-clever speeches, and swanky uniforms, and torchlight parades, and death-dealing Panzers, and murdering ovens, and high and mighty airs. For all that, you are entirely at the mercy of a graduate student who has boned up on your early life. Eat it, big boy.⁶⁰⁴

⁶⁰² In der *Verhandlung vor Pilatus* (Mt 27,11–26, Mk 15,1–15 und Lk 23 13–25; fehlt bei Joh) räumt der römische Statthalter der versammelten Öffentlichkeit die Möglichkeit zur Begnadigung eines Gefangenen ihrer Wahl ein, woraufhin die Menschen den Mörder Barabbas wählen. „Pilatus aber redete weiter auf sie ein, denn er wollte Jesus freilassen. Doch sie schrien: Kreuzige ihn! Kreuzige ihn!“; Lk 23,20–21.

⁶⁰³ Kilworth 2001, S. 135.

⁶⁰⁴ Fry 1996, S. 167.

An die gesellschaftlichen Regeln und Gesetze einer als rückständig eingestuften Zivilisationsstufe fühlt sich der Zeitreisende zudem meist nicht gebunden. Retrochronologische Zeitreisende sind entsprechend anfällig für Gottkomplexe. So wird zum Beispiel Anton in *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein* durch seinen Mentor vor der Einmischung in das mittelalterliche Gefüge der fremden Welt gewarnt. „Wir sind hier die Götter, Anton, und wir müssen klüger sein als jene Götter aus der Legende, die sich die hiesigen Menschen nach ihrem Ebenbild schaffen.“⁶⁰⁵ Als Vertreter einer weit überlegenen Zivilisationsstufe sind die Beobachter zwangsläufig göttliche Entitäten, die sich unbedingt passiv verhalten und ihre Göttlichkeit verdecken müssen. Der Versuchung zu erliegen und sich wie ein aktiv eingreifender Gott zu verhalten, so argumentiert Don Kontor, ist mit großen Risiken verbunden.

In Simon HAWKES *Time Wars*-Romanen ist die Menschheit des 27. Jahrhundert nicht mehr bereit, die bei kriegerischer Auseinandersetzung auftretenden Kollateralschäden an Land und Bevölkerung zu verantworten. Stattdessen wird die historische Vergangenheit als Austragungsort bewaffneter Konflikte missbraucht. Soldaten im Streit liegender Nationen nehmen als *TempCorps* Fußsoldaten getarnt an historischen Schlachten teil, ohne deren Ausgang zu beeinflussen. Ihre Leistung wird von Schiedsrichtern bewertet (bzw. die am Ende der Schlacht noch lebenden Teilnehmer der jeweiligen Partei gezählt) und das Ergebnis wird in der Gegenwart als Entscheidung anerkannt.⁶⁰⁶ Die Romane befassen sich mit den Versuchen von „temporal contamination“⁶⁰⁷ durch Deserteure der TempCorps, welche von einer

⁶⁰⁵ Strugatzki 1990, S. 40.

⁶⁰⁶ Wie in AMERYS *Königsprojekt* macht sich das zu wahrende temporale Gleichgewicht nicht an der Realität, sondern der historischen Überlieferung fest: „When he rode out to do battle with Yellowhair, Lucas knew that history did not report that a particular Indian had killed him, so if he was presented with a clear shot at Custer, his course of action was entirely up to him. However, in battles that had been fairly well documented, a soldier’s options were limited considerably. In such cases, they were always placed in relatively insignificant positions, historically speaking. They were, to all intents and purposes, expendable. History was never especially strict about such things as body counts. Therefore, soldiers from Plus Time fought side-by-side with their ancient counterparts and, if they were killed, their cybernetic implants relayed that information to the observers in that time period. MIAs, soldiers sustaining injuries, all went into the tally that became the basis for the complex point spread that governed the arbitration proceedings of the referees“; Hawke 2013, S. 15.

⁶⁰⁷ Hawke 2012, S. 20.

Spezialeinheit bekämpft werden. Als Einsatz(zeit)orte der jeweiligen Bände dienen dabei die Erzählwelten bekannter historischer oder phantastischer Romane, welche in HAWKES Romanen als Teil der historischen Wirklichkeit existieren. So gilt es im ersten Band der Reihe, *The Ivanhoe Gambit* (1984), einen desertierten Soldaten aufzuhalten, welcher im 1194 n. Chr. den durch Walter SCOTTS *Ivanhoe* (1820) repräsentierten Geschichtsverlauf durch „some sort of Walter Mitty fantasy“⁶⁰⁸, ersetzen will.⁶⁰⁹ Der Deserteur ist zwar von einem nostalgischen Wunschbild motiviert, versucht dieses der Vergangenheit jedoch mit kolonialistischer Gewalt aufzuzwingen. Nostalgie und Kolonialismus zeigen hier die grundsätzliche Gemeinsamkeit, die Unberührbarkeit und Autonomie des fremden Raums nicht anerkennen zu wollen.

⁶⁰⁸ Hawke 2013, S. 17; Walter Mitty ist der tagträumende Protagonist einer Kurzgeschichte des US-amerikanischen Schriftstellers James THURBER aus dem Jahr 1939 und deren Filmadaptationen (1947 und 2013). In der englischen Sprache hat sich der Name als Synonym für eine lebendige Vorstellungskraft und die geistige Flucht in Phantasiewelten etabliert. Das *Oxford English Dictionary* definiert den Begriff als „indulging in or acting out daydreams, esp. involving a more exciting or glamorous life than he or she actually leads“; Oxford English Dictionary Online: Mitty, n (Internetdokument).

⁶⁰⁹ Weitere Bände führen die Soldaten beispielsweise in Alexandre DUMAS' *Les Trois Mousquetaires* (1844), Jules VERNES' *20,000 Leagues Under the Sea* (1869) oder Jonathan SWIFTS *Gulliver's Travels* (1726).

Within a science fictional space, memory and regret are, when taken together, the set of necessary and sufficient elements required to produce a time machine.
(Charles Yu: How To Live Safely in A Science Fictional Universe, S. 34).

1.5.3 Traumatische Zeitreisen

Eine weitere zentrale Kategorie von Zeitreisenden wird durch ein erlittenes Trauma motiviert. Trauma, eine „starke psychische Erschütterung, die [im Unterbewusstsein] noch lange wirksam ist“⁶¹⁰, zeigt sich im Umgang mit sowohl persönlicher als auch kollektiver Geschichtswahrnehmung mit deutlichem Nachdruck. Nach Jeffrey ALEXANDER entsteht kulturelles Trauma, indem Mitglieder einer Gesellschaft einem geteilten negativen Ereignis irreversible Auswirkungen auf ihr kollektives Selbst zuschreiben.⁶¹¹ Lauren J. LACEY unterstreicht, dass das Bedürfnis der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit als traumatisch erfahrenen historischen Ereignissen symptomatisch für Traumata ist.⁶¹²

Trauma kann dabei sowohl durch Präsenz als auch Absenz eine raumbildende Wirkung entfalten. Denn für die Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit kann das Trauma auch durch Leerstellen entstehen. Das Trauma des Holocausts beispielsweise manifestiert sich, wie der amerikanische Architekt Daniel LIBESKIND ausführt, in erster Linie durch die Leerstelle, welche der Genozid hinterlassen hat:

Trauma impliziert Zerstörung. Ich meine nicht Zerstörung von Kultur im allgemeinen Sinne, sondern die tatsächliche Vernichtung derer, die Kultur erst lebendig werden lassen. Es besteht doch wohl ein Unterschied zwischen der Vernichtung von Kultur – was würde das eigentlich bedeuten? – und der Vernichtung von Menschen, die Bücher lesen; von Menschen, die sich erinnern, die sprechen und die Rettung für möglich halten.⁶¹³

Melissa AMES argumentiert am Beispiel einiger ausgewählter Fernsehserien aus dem englischsprachigen Bereich, dass in vielen phantastischen Erzählungen die Auseinandersetzung und Verarbeitung von Traumata einen grundsätzlichen Teil der Motivation für (und Faszination an) der Zeitreise ausmachen:

⁶¹⁰ Duden 2015, S. 1783.

⁶¹¹ Vgl. Alexander 2004, S. 1.

⁶¹² Vgl. Lacey 2014, S. 68.

⁶¹³ Libeskind 1999, S. 9.

In their plots that suggest that one person can make a difference (and perhaps undo time), these shows provide viewers with the hope that they too have control in a seemingly out-of-control world. However, the suggestion that everyone has the ability to control his destiny is undermined by the way these programs weave cautionary tales into their plots.⁶¹⁴

In Diana WYNNE JONES' Jugendroman *Tale of Time City* (1987) ist die titelgebende Stadt in einer Zeitschleife positioniert und deswegen mit dem Phänomen der *time-ghosts* (projizierten Bildern vergangener oder zukünftiger Handlungen) durchzogen, an denen sich die Durchlässigkeit der Zeitgrenzen manifestiert. Dies betrifft vor allem die so genannten *once-ghosts*, welche die Bedeutsamkeit ihres Entstehungsmomentes widerspiegeln: „[T]hose happen when whatever they're doing is so important or so emotional that they leave a mark“⁶¹⁵. Durch die Emotionen, die mit ihnen verbunden sind, prägen spezifische Ereignisse den Zeitfluss stärker als andere. Dies schließt auch Traumata mit ein. Damit manifestiert sich das Trauma in WYNNE JONES' Roman nicht nur als räumliche Präsenz, es vollzieht diesen Prozess auch in einer diachronen Weise.

Zeitreiseromane tendieren zu jenen historischen Ereignissen, die auch in der Gegenwart als entscheidend für die Entwicklung einer Nation oder der Menschheit verstanden werden.⁶¹⁶ Insbesondere Katastrophen werden als gedächtnisprägend, geschichtsschreibend und die persönliche und kollektive Erinnerung dominierend verstanden. Aus diesem Grund tarnt sich beispielsweise das New Yorker Quartier der Zeitreisenden in Alex SCARROWS Jugendbuchreihe *TimeRiders* in einer zweitägigen Zeitschleife des 10. und 11. Septembers 2001. Die Anschläge auf das *World Trade Center* überlagern das lokale und nationale Gedächtnis, auch der 10. September wird primär als Vortag der Katastrophe erinnert. Die Zeitreisenden können sich unauffällig unter die New Yorker mischen, ohne sich um die Gefahr möglicher Anachronismen sorgen zu müssen. Das Nicht-Normale eines anachronistischen Kleidungsstils wird überlagert vor dem Hintergrund des Nicht-Normalen des Terroranschlags:

⁶¹⁴ Ames 2012, S. 114; AMES zieht dabei die us-amerikanischen Science Fiction-Fernsehserien *FlashForward* (2009/2010), *Fringe* (2008–2013) und *Heroes* (2006–2010) als Beispiele heran.

⁶¹⁵ Wynne Jones 1993, S. 47.

⁶¹⁶ Vgl. Csicsery-Ronay, S. 104; vgl. Rusch 2012, S. 91.

Your presence here will never affect time, never *contaminate* time ... you'll never be remembered by anyone. All anyone will ever recall of today and tomorrow will be the horrendous images of the planes striking the towers, the towers coming down, the dust-clogged streets, the grieved survivors emerging from the smoke.⁶¹⁷

Für die in der Zeitschleife wohnenden Zeitreisenden wechseln sich deswegen in einer ewigen Wiederholung der friedliche Spätsommertag des 10. und der Ausnahmezustand des 11. Septembers ab. Trotz dieser psychischen Belastung ist es den Zeitreisenden nicht erlaubt, ihr Quartier nur an den Montagen zu verlassen – „it's important I'm equally familiar with both versions of New York, the ‚before‘ and the ‚after‘“⁶¹⁸. Denn das New York des 11. Septembers bildet auch den *status quo* der zu schützenden Zeitlinie. Das Ausbleiben der Anschläge auf das World Trade Center alarmiert die *time cops* über einen unerlaubten Eingriff in die Vergangenheit.

Die Möglichkeit, Verluste zu revidieren und begangene Fehler rückgängig zu machen, ist ein verführerisches Gedankenspiel, auf welches sich die Zeitreise auch außerhalb der klassischen Erzählmedien einlässt. Im Brettspiel *Tragedy Looper* des japanischen Spieleentwicklers *BakaFire Party* (2011) beispielsweise wird zu Beginn des Spiels eine Karte mit einem tragischen Ereignis (z. B. einem Mord) gezogen und die Spieler wiederholen einen bestimmten Tag mit dem Ziel, gemeinsam das Unglück abzuwenden.⁶¹⁹

Doch vor allem in der Verbindung mit gesellschaftlichem Trauma thematisiert die Zeitreise auch oft die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Unvermögen, die Vergangenheit zu ändern.⁶²⁰ Ein erlittenes Trauma besitzt innerhalb der historischen Kausalität einen eigenständigen Platz und kann nicht ohne weitreichende Konsequenzen getilgt werden.

Dieses warnende Element ist besonders prägnant in Jeffrey R. DUNNS Roman *Days of Cain* (1998), bekannt als einer der eindrücklichsten und verstörendsten Zeitreiseroomane.⁶²¹ Der Roman thematisiert mit dem Holocaust das schwerwiegendste Trauma des 20. Jahrhunderts. In *Days of Cain* überwachen die *Moiety*, eine körperlose höhere Evolutionsform

⁶¹⁷ Scarrow 2010, S. 47; Hervorhebung im Original.

⁶¹⁸ Scarrow 2010, S. 134.

⁶¹⁹ Vgl. BakaFire 2011 (Brettspiel).

⁶²⁰ Vgl. Cristofari 2015, S. 35.

⁶²¹ Vgl. z. B. Grant 2012, S. 77.

des Menschen in späteren Jahrtausenden, den Verlauf der Menschheitsgeschichte. Wie ASIMOVs *Eternity* existiert die Organisation in außerhalb des Zeitstroms konstruierten Hauptquartieren und rekrutiert ihre Mitglieder aus der temporalen Bevölkerung. Anders als *Eternity* bewacht jedoch die *Moiety* den Lauf der Geschichte, ohne ihn zu verändern. Frustriert durch die untätige Bezeugung historischer Gewalttaten, trennt sich eine Gruppe Rebellen von der Organisation ab und reist in das Jahr 1943, wo ihre Anführerin, Alma Lewin, als Gefangene das Vernichtungslager Auschwitz infiltriert. Dort plant sie das Lager von innen heraus zu befreien, die Maschinerie der Massenvernichtung zu unterbrechen und somit die Geschichte des „Age of Massacre“⁶²² in die Geschichte einer Selbstbefreiung umzuschreiben. Lewin versteht das Rad der Geschichte als einen zivilisatorischen Mechanismus von Gewalt und Mord, dessen Achse durch die Abwendung des ersten großen Völkermords der Geschichte zerbrochen werden kann:

That's what history is, you know – a vast wheel churning out death and horror and blood. [...] The unlucky ones all trodden into dirt, and the survivors, the heirs, all left with half a soul, half a heart.⁶²³

Die Gewalt des Traumas, welches der Holocaust im historischen Denken hinterlässt, stumpft in Lewins Sicht die Menschheit in nie dagewesener Weise ab und zieht weitere Gewalttaten nach sich. Die *Moiety* argumentieren dagegen, dass das Trauma im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts die Kriegsmächte vor dem Ausbruch eines Atomkrieges zurückschrecken lässt und somit einen lebenswichtigen Platz in der menschlichen Geschichte einnimmt:

And that is because of the camps. The genocide forms a benchmark of human behavior, an abyss that must not be approached. The knowledge that such abominations are possible guides human actions from that point on. What was not possible through fellowship is guaranteed by horror.⁶²⁴

Roger LUCKHURST spricht in diesem Zusammenhang von *science-fictionalization of trauma*. Science Fiction, so LUCKHURST, eignet sich besonders zur literarischen Verarbeitung von Traumata, da traumatische Erfahrungen oft

⁶²² Dunn 1998, S. 217.

⁶²³ Dunn 1998, S. 217.

⁶²⁴ Dunn 1998, S. 254.

die räumlichen und zeitlichen Strukturen des menschlichen Gedächtnisses unterlaufen. Erinnerungen werden durch ein Trauma in Frage gestellt oder sie fehlen vollständig.⁶²⁵ Auch Seo-Young CHU sieht in den Darstellungskonventionen des Science Fiction-Genres eine wirkungsvolle Wiedergabemöglichkeit traumatischer Kontexte:

By allowing trauma a concrete, logical, nonparadoxical part in the fabric of existence, science fiction operates as a powerful testimonial framework in which trauma can become available for representation.⁶²⁶

Ähnlich wie im Videospiel *Assassin's Creed* Lebenserinnerungen im Blut der Nachkommen abgespeichert und durch die Jahrhunderte getragen werden, so ist der menschliche Körper in Octavia BUTLERS *Kindred* (1979) eine direkte Verbindung in die traumatische Vergangenheit der eigenen Vorfahren, deren Leiden bis in die Gegenwart gesellschaftliche Spuren hinterlassen hat. Unbewusst ruft der Sohn eines Plantagenbesitzers im 18. Jahrhundert in Momenten emotionaler Aufwühlung seine Nachfahrin aus der Gegenwart zu sich. An mehreren Stationen im Leben ihres Vorfahren wird die junge Frau so an seine Seite transportiert und sieht sein Heranwachsen von einem unsicheren Jungen zu einem brutalen Sklavenhalter, welcher schließlich ihre Urgroßmutter durch die Vergewaltigung einer seiner Sklavinnen zeugt.⁶²⁷ Das historische Trauma der Sklaverei in Nordamerika reicht in BUTLERS Roman nicht nur durch seine politische oder gesellschaftliche Wirkung in die Gegenwart hinein, sondern ist auch in den Körpern der Amerikaner selbst verwurzelt.⁶²⁸ Die Genealogie der Hauptfigur Dana beinhaltet gleichermaßen Sklaven und Sklavenhalter, Opfer und Täter. Der Roman verdeutlicht so durch die Instrumentalisierung der Zeitreise, „how the present continues to be bound up in a past that so many Americans refuse to confront“⁶²⁹.

Anne KOENEN unterstreicht am Beispiel von *Kindred* zudem den Unterschied zwischen männlichen und weiblichen, zwischen schwarzen und weißen Zeitreisenden: „Rasse und Geschlecht machen jeden möglichen Vorteil durch ihren Wissens- und Bildungsvorsprung zunichte“⁶³⁰:

⁶²⁵ Vgl. Luckhurst 1998, S. 44f.

⁶²⁶ Chu 2010, S. 156.

⁶²⁷ Vgl. Walton 2014, S. 175.

⁶²⁸ Vgl. Robertson 2010, S. 371.

⁶²⁹ Lacey 2014, S. 69.

⁶³⁰ Koenen 1999, S. 216.

Dana kann die Vergangenheit weder ändern noch beherrschen, sondern kann nur unter Schwierigkeiten ihr eigenes Überleben sicherstellen.

In Kurt VONNEGUTS *Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade* bedingen sich Zeitreise und Trauma gegenseitig. Der 1969 erschienene Text gilt als einer der wichtigsten Texte der amerikanischen Postmoderne. VONNEGUT verarbeitet in dem Roman seine persönlichen, während des Einsatzes als amerikanischer Soldat im Zweiten Weltkrieg erlittenen Traumata, insbesondere die Bombardierung der Stadt Dresden im Februar 1945, welche er – wie der *Slaughterhouse-Five* Protagonist Billy Pilgrim – mit anderen amerikanischen Kriegsgefangenen eingepfercht im Kühlraum eines Schlachthofes miterlebte.⁶³¹

Billy Pilgrim leidet unter einer Fragmentierung seiner chronologischen Wahrnehmung, die seine Erinnerungen durcheinanderwirbelt und ihn diese in scheinbar zufälliger Abfolge wiederholen lässt, ohne sie jedoch verändern zu können oder zu wollen. Wie EDELSTEIN herausarbeitet, sind in VONNEGUTS Werk die Zeitreiseelemente des Romans eine Metapher für das Unvermögen des Protagonisten, die schmerzhaften Erlebnisse seiner Vergangenheit vom Durchsickern in die Gegenwart seines friedlichen Familienlebens abzuhalten. Die Tatsache, dass sie nicht nur erinnert, sondern erlebt werden, erhöht den Effekt ihres Horrors.⁶³² Ein weiteres Symptom sind Pilgrims mehrfache Entführungen durch Außerirdische des Planeten Tralfamadore, um von diesen wie ein Tier im Zoo ausgestellt zu werden, aber auch um mit ihnen über historischen Determinismus zu diskutieren. Auch mit ihnen reist er durch die Zeit – Pilgrim verbringt Jahre auf Tralfamadore, verliert jedoch nur ein paar Tage terrestrischer Zeit. Die Tralfamadorianer haben die Fähigkeit zum vierdimensionalen Sehen und nehmen, nicht ungleich dem Konzept göttlicher Zeit von PETRUS DAMIANI⁶³³, die Gesamtheit der Zeit als eine einzige Gegenwart wahr:

The most important thing I learned on Tralfamadore was that when a person dies he only appears to die. He is still very much alive in the past, so it is very silly for people to cry at his funeral. All moments, past, present and future, always have existed, always will exist. The Tralfamadorians can look at all the different

⁶³¹ Vgl. Klinkowitz 1990, S. 1–5.

⁶³² Vgl. Edelstein 1974, S. 132.

⁶³³ Vgl. in dieser Arbeit Kapitel II. 1.1.

moments just that way we can look at a stretch of the Rocky Mountains, for instance. They can see how permanent all the moments are, and they can look at any moment that interests them. It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and that once a moment is gone it is gone forever. When a Tralfamadorian sees a corpse, all he thinks is that the dead person is in bad condition in that particular moment, but that the same person is just fine in plenty of other moments. Now, when I myself hear that somebody is dead, I simply shrug and say what the Tralfamadorians say about dead people, which is „So it goes.“⁶³⁴

Die von Tralfamadorianern vermittelte deterministische Zeitphilosophie deutet EDELSTEIN deswegen weniger als Symptom von Pilgrims brüchiger Psyche, sondern als ein Rahmenkonstrukt, welches ihm die Verarbeitung, Akzeptanz und Heilung erlaubt.⁶³⁵

Zynisch wird die Wechselwirkung von Trauma, Vergangenheit und Vergangenheitsverklärung dagegen im „very nasty loop“⁶³⁶ von Michael MOORCOCKS *Behold the Man* (1969), dessen Geschichtsbild David WITTENBERG als „Psychohistoriography“⁶³⁷ beschreibt:

It is a tale about how psychological motivations or, more concretely, masochistic and obsessive fixations, cathect, repeat, and continually reestablish the larger historical record.⁶³⁸

Die Depression, der Masochismus und die allgemeine sexuelle Verunsicherung des Protagonisten Karl Glogauer – nach (durchaus korrekter) eigener Einschätzung „a self-pitying failure“⁶³⁹ – manifestieren sich in einer erotischen Fixierung auf das christliche Symbol des Kreuzes, weshalb er ins Judäa des ersten Jahrhunderts reist, um der Kreuzigung beiwohnen zu können.⁶⁴⁰ Nicht wissend, dass er von Johannes dem Täufer, der bei einer asketischen Sekte der Essener lebt, bei seiner Bruchlandung mit der Zeitmaschine beobachtet wurde und nun für einen „magus“⁶⁴¹ gehalten wird, begibt sich

⁶³⁴ Vonnegut 1991, S. 26f.

⁶³⁵ Vgl. Edelstein 1974, S. 132.

⁶³⁶ Nahin 2001, S. 307.

⁶³⁷ Wittenberg 2013, S. 8.

⁶³⁸ Wittenberg 2013, S. 13.

⁶³⁹ Moorcock 1999, S. 39.

⁶⁴⁰ Die historische Figur Jesus Christus ist eine der historischen Hauptattraktionen; vgl. z. B. Kessel 1998, S. 29; In ESCHBACHS *Das Jesus Video* löst allein die vage Möglichkeit, dass ein Zeitreisender Videomaterial der zentralen Figur des Christentums gedreht haben könnte, eine Suchaktion nach dem Datenträger aus, welche die komplette Romanhandlung überspannt.

⁶⁴¹ Moorcock 1999, S. 106.

Glogauer auf die Suche nach dem historischen Jesus, indem er die örtliche Bevölkerung (in historisch inkorrektem Universitäts-Aramäisch) nach dessen Namen und überlieferten Wundertaten befragt. Als er Jesus schließlich in seinem Heimatdorf aufspürt, hat er durch sein beständiges Fragen bereits den Mythos eines Erlösers verbreitet, der sich Dank der Berichte Johannes des Täufers nun auf Glogauer bezieht. Da sich Jesus selbst als ein behinderter Junge („addled inside and outside“⁶⁴²) erweist und Glogauer unfähig ist, die Nichtexistenz Jesu Christi mental zu verkraften, entschließt er sich, selbst die Rolle zu übernehmen. Er folgt dabei genau den Vorgaben der Evangelien, deren Texte er auswendig kann, z. B. bei der Rekrutierung der Jünger: „Is there a man here named Peter? Is there one called Judas?“⁶⁴³ Dabei schwankt er zwischen manischer Texttreue („It must be as exact as I can remember“⁶⁴⁴) und depressiver Resignation („The chroniclers would rearrange it“⁶⁴⁵). Es resultiert eine grundsätzliche Umkehrung der Kausalbeziehung von Ereignis und Chronik: „Thus, rather than Scripture being written to reflect a historical sequence of events, the events have been shaped (at least partly) so they give rise to Scripture.“⁶⁴⁶

Erst am Kreuz selbst fällt Glogauers Konstrukt der Selbsttäuschung in sich zusammen. Die Überlieferung der letzten Worte Jesu in der Version des Markusevangeliums, in dem sie aus dem Aramäischen transkribiert und anschließend übersetzt sind („Eloï, Eloï, lema sabachtani?“⁶⁴⁷) sind in Wahrheit Glogauers schmerzhaftes Erkenntnis: „It’s a lie – it’s a lie – it’s a lie...“⁶⁴⁸. *Behold the Man* beantwortet die fundamentale Frage der Historiographie – „how is the past reconstructed by or within the present?“⁶⁴⁹ – auf wörtliche Weise: als Handlungsteil der *story*, der durch das Agieren einer Figur zustande kommt.

Die zeitreisende Paläolinguistin in Zoran ŽIVKOVIĆ'S *Der unmögliche Roman* hält die Begegnung mit der Vergangenheit der indogermanischen

⁶⁴² Moorcock 1999, S. 85.

⁶⁴³ Moorcock 1999, S. 85.

⁶⁴⁴ Moorcock 1999, S. 106.

⁶⁴⁵ Moorcock 1999, S. 117.

⁶⁴⁶ Richmond 2001, S. 313.

⁶⁴⁷ Mk 15,34: „Und in der neunten Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: *Eloï, Eloï, lema sabachtani?*“, das heißt übersetzt: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“.

⁶⁴⁸ Moorcock 1999, S. 124.

⁶⁴⁹ Wittenberg 2013, S. 14.

Sprachstufe für ungefährlich. Durch dürftige Quellenlage ist die Epoche in der Sicht der Moderne eine weitgehend unbekannte Größe, an der sich weder projizierte Wunschbilder noch gesellschaftliche Traumata festmachen können. „Historisch gesehen war es ja eine vollkommen harmlose Zeit“⁶⁵⁰, argumentiert sie. Ihr Gegenüber, der die Zeitreise anbietende Teufel, jedoch widerspricht: „eine harmlose Zeit gibt es nicht“⁶⁵¹.

Diese Einschätzung gilt ebenso für die historische Epoche, die im Rahmen dieser Arbeit im Mittelpunkt steht: das europäische Mittelalter.

⁶⁵⁰ Živković 2010, S. 46.

⁶⁵¹ Živković 2010, S. 46.

„I’m not a witch,“ she said. „I’m a historian.“
(Connie Willis: *Doomsday Book*, S. 102).

2 Die Zeitreise ohne Zeitmaschine: Die Mittelalterrezeption im 21. Jahrhundert

In Connie WILLIS’ *Doomsday Book* (1992) hat sich die Geschichtswissenschaft die Zeitreise als das ultimative Forschungswerkzeug zum Sammeln und Überprüfen historischen Wissens angeeignet. Anfangs ist die Beobachtung nur der neusten Geschichte vorbehalten, die durch den geringeren zivilisationshistorischen Abstand und besseren Dokumentationsstand als berechenbarer als die davor liegenden Zeitalter eingestuft wird. Das Mittelalter ist den Forschern in mehrfacher Hinsicht zu dunkel, um ein sicheres Ziel für die Besucher aus der Zukunft zu sein.

Nun jedoch soll die Historikerin Kivrin im Auftrag der Universität Oxford erstmals in das Jahr 1320 n. Chr. reisen – ein Ziel, von dem sich die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nur ein stark rekonstruiertes Bild machen kann. Dieses Bild, so warnt ihr Betreuer die Zeitreisende vor dem Beginn der Reise, sei durch Wunschbilder und Stereotype stark verfälscht und habe mit der zu erwartenden historischen Realität wenig zu tun:

Almost the first thing Mr. Dunworthy had said to her that first time she had told him she wanted to go to the Middle Ages was, „They are filthy and disease-ridden, the muck-hole of history, and the sooner you get rid of any fairy-tale notions you have about them, the better.“⁶⁵²

Doch auch das Bild des Mittelalters als eine von Schmutz und Elend geprägten Zeit, wie Dunworthy es beschwört, ist ebenso konstruiert wie die ‚fairy-tale notions‘. Beide Aspekte sind nur eine der vielen Facetten, die die mittelalterliche Epoche in den Jahrhunderten seit ihrem Ende angenommen hat. Das Mittelalter, so scheint es, existiert in den Augen der Nachwelt ebenso als ein individuell wandelbares Bild wie auch als ein kultureller Gemeinplatz. Terry JONES, Historiker und Mitglied von *Monty Python*, beschreibt so seine lebenslange Beschäftigung mit dem Mittelalter:

⁶⁵² Willis 1993, S. 40; durch einen Technikfehler landet sie nicht im Jahr 1320, sondern achtzehn Jahre später mitten in der großen europäischen Pestpandemie, wodurch sich die Warnung des Professors auf extreme Weise erfüllt.

I keep having to remind myself that the medieval world that I am so familiar with is, in reality, a product of my own imagination, or perhaps I should say, a product of our collective imaginations.⁶⁵³

Traditionell wird das Mittelalter im wörtlichen Sinn als eine Mitte verstanden, oder, wie John ENGLE ausführt, als „kind of shadowy absence between two shining presences, those of Classical times and their Renaissance⁶⁵⁴“. Der Begriff ‚Mittelalter‘ bezieht sich auf den Abschnitt der europäischen Geschichte (circa) zwischen den Jahren 500 und 1500 n. Chr. Das Mittelalter folgt der Antike – markiert durch den Zerfall des römischen Imperiums und die so genannte Völkerwanderungszeit – und endet mit dem Einsetzen der frühen Neuzeit, welche in der Regel mit Entwicklungen wie z. B. der Erfindung des Buchdrucks (Johann Gutenberg druckt seine erste Bibel im Jahr 1483), der Reformationsbewegung (ab 1517) und der Entdeckung Amerikas (1492) verbunden wird. Eine genaue zeitliche Abgrenzung ist problematisch. Im Vorwort des für den deutschsprachigen Raum grundlegenden mediävistischen Nachschlagewerks *Lexikon des Mittelalters* argumentieren die Herausgeber beispielsweise, das Mittelalter sei nur durch die zusätzliche Berücksichtigung der vorausgehenden zwei Jahrhunderte nomineller Spätantike (ab ca. 300 n. Chr.) in kohärenter Weise darstellbar.⁶⁵⁵

Wie Clare BRADFORD unterstreicht, kommt das Mittelalter nicht durch natürliche oder zwangsläufige Weise zu seiner Mittelposition, sondern sie wird durch die Denker der Renaissance und des Humanismus konstruiert, die sich damit am Initialpunkt einer neuen Epoche verorten, gleichzeitig aber ihre antiken Vorbilder zu einer separaten Einheit zusammenfassen.⁶⁵⁶ Seiner zeitlichen und geographischen Ausdehnung verdankt das Mittelalter ein großes heterogenes Spektrum, etwa in kultureller, sprachlicher oder politischer Hinsicht, das Vereinheitlichungen obsolet macht. Als kennzeichnend für die Epoche als ein Ganzes sieht Ernst VOLTMER deswegen ihre Heterogenität an:

[Das Mittelalter zeichnet sich durch] Nicht-Einheitlichkeit, eine ungeheure Vielfalt, durch Zersplitterung, das Auseinanderfallen in ein buntes Neben-

⁶⁵³ Jones 2012, S. 389.

⁶⁵⁴ Engle 2007, S. 7.

⁶⁵⁵ Vgl. LexMa 1980, Bd. 1, S. XI (Vorwort).

⁶⁵⁶ Vgl. Bradford 2015, S. 1.

einander der verschiedenen Lebensbereiche und Schauplätze, stärkste räumliche und zeitliche Verschiebungen und Kontraste, kurz eine geradezu zum Gesetz erhobene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen [aus].⁶⁵⁷

In der öffentlichen Wahrnehmung dominiert dennoch der Eindruck einer Homogenität des Mittelalterlichen, welche in nur wenigen Aspekten aufrechterhalten werden kann. „There was always a tendency to talk about the ‚Middle Ages‘ as though the period did not, in fact, cover ten centuries“⁶⁵⁸, kommentiert Veronica ORTENBERG diese Generalisierung. DAMIEN-GRINT sieht hier einen der Gründe der Faszination für die Epoche: „Every century since the sixteenth has remade the Middle Ages in its own image; therein, perhaps, lies a part of its attraction.“⁶⁵⁹

Dem entspricht auch die starke Strömung innerhalb der populärkulturellen Rezeption, die durch eine thematische Verengung des Begriffs – welche sich in der Regel durch den großzügigen Einsatz einschlägiger Mittelalterklischees erkennen lässt – kommerziell sehr erfolgreich agiert.⁶⁶⁰ KROHN kritisiert dies bereits 1991:

[Es] häufen sich in der gegenwärtigen, nicht-wissenschaftlichen Rezeption die populären Zeugnisse, denen die bloße Maske des Mittelalters bereits ausreicht. Der Anschein ersetzt die Struktur, die Attrappe verbirgt den Verlust von authentischer Substanz, das Etikett steht für den Inhalt, auch wenn dieser beim näheren Hinsehen das Etikett nicht rechtfertigt. Diese schleichende Enteignung unter dem Vorzeichen einer Zeit – oder zumindest zweckgemäßen Aneignung ist charakteristisch für den gegenwärtigen Umgang mit der Epoche.⁶⁶¹

KROHNS ‚Etikett‘ befindet sich in der Regel an einem der beiden Extreme, die das Mittelalter entweder idealisieren oder verurteilen, immer jedoch von der eigenen Wirklichkeit abgrenzen – das Mittelalter ist als Nicht-Gegenwart besetzt. Otto Gerhard OEXLE argumentiert hier mit dem Begriff eines ‚entzweiten‘ Mittelalters. Das Mittelalter, so OEXLE, ist in der Wahrnehmung der Moderne in doppelter Hinsicht vertreten: „in einer positiven und einer

⁶⁵⁷ Voltmer 1987, S. 196.

⁶⁵⁸ Ortenberg 2006, S. 243.

⁶⁵⁹ Damien-Grint 2006, S. 12.

⁶⁶⁰ Vgl. z. B. Rohr 2008, S. 344.

⁶⁶¹ Krohn 1991, S. 473; KROHN nennt hier die historischen Romane von Noah GORDON, Ken FOLLETT und Diana W. CROSS als populäre Beispiele.

negativen Besetzung des Begriffs, in Abstoßung und Aneignung, in Verurteilung und Identifikation zugleich“⁶⁶². Das Pendeln der Mittelalterrezeption zwischen den beiden Extremen stammt aus der Ursprungszeit des Begriffes: Wie ORTENBERG darlegt, wird das Mittelalter bereits im 16. Jahrhundert als Modell sowohl für Kontinuität und Konservatismus als auch für Veränderung und Auflehnung gegen Autorität instrumentalisiert.⁶⁶³ Fünf Jahrhunderte später ist dies unverändert zu beobachten. Ina KARG widerspricht jedoch der Unvereinbarkeit der beiden Facetten: Vielmehr bilden sie zusammen die „andere Welt, die dann auch anfällig für Fantasy wird und das Bedürfnis danach zugleich weckt und bedient“⁶⁶⁴. Wie Steve GUTHRIE ausführt, bildet das Mittelalter sowohl die unterdrückten Übel (z. B. Folter und Krankheit) als auch die Wunschträume (z. B. Ehre und Abenteuer) der westlichen Welt ab.⁶⁶⁵

Mittelalter wird zur „Chiffre für das Andere, Fremde, je nach Gusto archaisch-unverfälscht oder grotesk-barbarisch“⁶⁶⁶. Gerne wird dann ‚mittelalterlich‘ auf wenige solcher Adjektive reduziert. Das Mittelalter als Nichtneuzeit, als „Nichtmoderne“⁶⁶⁷, wird ersichtlich an den Leerstellen in Bezug auf moderne Kennzeichen: Elektrizität, Industrialisierung, massive Umweltverschmutzung, Säkularisierung, Demokratie. „Es ist die Innenwelt der Gegenwart, die hier abgebildet wird – verfremdete Gegenwart“⁶⁶⁸. Auch John HAINES unterstreicht den grundlegenden Projektionscharakter des Mittelalterbildes:

The Middle Ages was woven out of the things the moderns felt that they lost, from the pastoral environment of agrarian society to the naïve spirituality presumably prevalent prior to the European invasion of the Americas and the subsequent industrialization.⁶⁶⁹

Durch das „Urteil früher Vernunftfetischisten“⁶⁷⁰ in Ungnade gefallen, ist das Mittelalter bis heute mit festsitzenden Vorurteilen behaftet. Horst FUHRMANN bemerkt 1989 in seiner Monographie *Einladung ins Mittelalter*: „Wem

⁶⁶² Oexle 1992, S. 7.

⁶⁶³ Vgl. Ortenberg 2006, S. 243.

⁶⁶⁴ Karg 2007, S. 157.

⁶⁶⁵ Vgl. Guthrie 2012, S. 99.

⁶⁶⁶ Groebner 2008b, S. 20.

⁶⁶⁷ Fuhrmann 1989, S. 263.

⁶⁶⁸ Salewski 1986, S. 71.

⁶⁶⁹ Haines 2017, S. 150.

⁶⁷⁰ Fried 2008, S. 349.

„Rückfall ins Mittelalter“ vorgeworfen wird, dem unterstellt man Primitivität, chaotische Rechtsvorstellungen, handfesten Aberglauben oder ähnliches.“⁶⁷¹ Und wie John H. ARNOLD noch zwei Jahrzehnte später in seiner Einführung in die historische Mediävistik anführt, wird die Epoche sowohl in der öffentlichen als auch akademischen Wahrnehmung gerne zum kultur- bzw. geistesgeschichtlicher Rückschritt zwischen Antike und Renaissance herabgestuft.⁶⁷²

Dem entgegen stehen engagierte Plädoyers aus der Fachwissenschaft,⁶⁷³ die zunehmend durch populärwissenschaftliche Gegenstücke ergänzt und einem breiteren Publikum zur Verfügung gestellt werden.⁶⁷⁴ Doch auch die evidente Blütezeit der populärwissenschaftlichen Mittelalterrezeption in den vergangenen Jahrzehnten, die Umberto ECO bereits 1977 von „neomedieval“⁶⁷⁵ sprechen ließ, kann das Mittelalter als „Diffamierungsbegriff“⁶⁷⁶ nicht gänzlich aus dem (Sprach-)Bewusstsein verdrängen. „Medieval“ nennt etwa ein Augenzeuge den Anblick der Menschenansammlung, die bei der Eröffnung einer IKEA-Niederlassung in Saudi-Arabien zu einer Massenpanik führt.⁶⁷⁷ Der amerikanische Historiker Carl PYRDUM kommentiert dazu auf seinem Blog *Got Medieval*:

People die senselessly, and the word medieval naturally springs to the mind. The Middle Ages were horrible, weren't they? But wait, it's not the crushing deaths that are being called medieval – it's the „scene“ of 20,000 shoppers lined up in front of an IKEA. Just what is medieval about people in a queue? Surely it's not the sheer numbers. I doubt 20,000 people lined up for much in the Middle Ages except maybe to fight in a battle. Consumer frenzies strike me as a relatively modern phenomenon.⁶⁷⁸

⁶⁷¹ Fuhrmann 1989, S. 263.

⁶⁷² Vgl. Arnold 2008, S. 120.

⁶⁷³ Vgl. z. B. Pernoud 1979.

⁶⁷⁴ Vgl. z. B. Schneider-Ferber 2009.

⁶⁷⁵ Eco 1986, S. 61.

⁶⁷⁶ Oexle 1992, S. 9.

⁶⁷⁷ Vgl. Campbell 2004 (Internetdokument); in dem Beitrag wird über eine Massenpanik berichtet, die Anfang September 2004 bei der Eröffnung einer Filiale des schwedischen Möbelherstellers IKEA in der saudi-arabischen Stadt Jeddah ausbrach und bei der zwei Menschen ums Leben kamen.

⁶⁷⁸ Pyrdum 2004 (Internetdokument); nach der Aussage Carl PYRDUMS konzipierte er den Blog als einen „place to gripe about how the mainstream media does not understand the Middle Ages“.

PYRDUM macht auf die Problematik der übertragenen Bedeutung aufmerksam, die bis zu einem Grad abstrahiert wird, dass der ursprüngliche Bezug nicht nachvollziehbar ist. Hier dient das Adjektiv ‚mittelalterlich‘ der Verurteilung des übermäßigen Andrangs durch die Besucher des Möbelhauses und dem irrationalen, selbstgefährdenden Verhalten der Beteiligten.

Im Kontrast dazu kann das Mittelalter jedoch auch als ein rückwärtsgerichtetes Utopia verstanden werden, ein „idealisierter Fluchtpunkt weg vom Heute, hinein in eine vermeintlich schönere, spannendere, einfachere Welt ohne all die Herausforderungen der Technik und Wissenschaft, ohne die tödlichen Bedrohungen durch Nuklearwaffen, Genmanipulationen und ökologische Katastrophe“⁶⁷⁹. Dieses positiv verklärte Mittelalterbild findet seinen Beginn in den Historienromanen Sir Walter SCOTTS,⁶⁸⁰ Eric S. RABKIN zufolge stellen SCOTTS Werke einen „significant stimulus“⁶⁸¹ für die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der Epoche dar.

Jedoch gilt, unabhängig von Produzenten oder Adressaten: „Absichtslos, uneigennützig oder isoliert ist keine Beschäftigung mit der Vergangenheit, auch nicht die Hinwendung zum Mittelalter“⁶⁸². Gefiltert durch „individual biographical needs, aesthetic imperatives, clichéd popular readings of the period, and hypersensitivity to realities of the day“⁶⁸³ ist das Urteil über die eigene Epoche entscheidend, die Einschätzung nicht nur des zeitlichen, sondern auch des wissenschaftlichen, gesellschaftlichen, kulturellen Fortschritts, der den Rezipienten vom Mittelalter trennt. Die Gegensätze, die auch inhärent in der Moderne sind, spiegeln sich in der Auseinandersetzung mit dem Mittelalter, welches zum Marker von gesellschaftlichem Fortschritt und Verlust wird.⁶⁸⁴

Das Fremde, Andere, Alteritäre des rezipierten Mittelalters ist oft nicht (historisch) mittelalterlich. Vielmehr zeichnet sich der Raum als

⁶⁷⁹ Salewski 1986, S. 74.

⁶⁸⁰ Vgl. z. B. aus dem ersten Kapitel von *Ivanhoe*: „The sun was setting upon one of the rich grassy glades of that forest. [...] Hundreds of broad-headed, short-stemmed, wide-branched oaks, which had witnessed perhaps the stately march of the Roman soldiery, flung their gnarled arms over a thick carpet of the most delicious green sward; in some places they were intermingled with beeches, hollies, and copsewood of various descriptions, so closely as totally to intercept the level beams of the sinking sun“; Scott 1998, S. 17.

⁶⁸¹ Rabkin 1977, S. 188.

⁶⁸² Köhn 1991, S. 414.

⁶⁸³ Engle 2007, S. 6.

⁶⁸⁴ Vgl. Pugh 2012, S. 16.

Nicht-Moderne aus. Durch *disnarration* werden oft die Leerstellen moderner Merkmale auf den mittelalterlichen Raum angewendet.⁶⁸⁵ Das Mittelalter dient dabei als der „definitional whipping boy“⁶⁸⁶, bei dem die Unterschiede besonders stark hervorgehoben und kontrastiert werden.

Die Beschäftigung mit dem Mittelalter fasziniert jedoch oft, gerade weil es die semiotische Transferleistung fordert. Den Gewinn, den beispielsweise der Einsatz mittelalterlicher Literatur im Schulunterricht erzielen kann, sieht Ina KARG gerade in ihrer Alterität, welche die „Bedingungen eines jeden Verstehens“⁶⁸⁷ auch über mittelalterliches Material hinaus offenlegen kann.

Dies gilt in gleichem Ausmaß für die Forschung wie die Populärkultur: So lässt sich etwa die Aufforderung zu religiöser Toleranz in Ridley SCOTTS Kreuzzugsfilm *Kingdom of Heaven* (2005)⁶⁸⁸ als Reaktion auf die Anschläge des 11. Septembers 2001 und deren politische Folgen verstehen. Gleichfalls zieht auch Francis GENTRY in einem Überblick über die Mittelalterrezeption in den Vereinigten Staaten Parallelen zwischen dem politischen Optimismus der Kennedy-Ära und dem konzentrierten Interesse an Rezeptionen des Artusstoffes.⁶⁸⁹

Das Konstrukt ‚Mittelalter‘ wird in der Moderne offensichtlich zu einer Quelle, aus der verschiedene Rezipienten zu sehr unterschiedlichen Zwecken schöpfen. Diese Erkenntnis muss als Grundlage jeder Beschäftigung mit dem Phänomen der Mittelalterrezeption dienen. Jede Rezeption betrachtet das Mittelalter aus ihrem speziellen Blickwinkel heraus, funktioniert es für ihre eigenen Bedürfnisse um und schafft damit ein separates Mittelalter.

⁶⁸⁵ Vgl. Saint-Gelais 2011, S. 242; SAINT-GELAIS übernimmt den Begriff der *disnarration* von Gerald PRINCE, der damit alle *ex negativo* formulierten Erzählaussagen umfasst (vgl. Prince 1988). Ein Beispiel ist der bekannte Romanauftakt von TOLKIENS *The Hobbit* aus dem Jahr 1937: (*disnarration fett*) „*In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort*“; Tolkien 2013, S. 11.

⁶⁸⁶ Brown 2000, S. 547.

⁶⁸⁷ Karg 2012, S. 441.

⁶⁸⁸ Vgl. Scott 2005 (Film); dt. Titel: *Königreich der Himmel*.

⁶⁸⁹ Vgl. Gentry 1991.

Der große Erfolg einer Publikation wie Norman F. CANTORS *Inventing the Middle Ages*⁶⁹⁰, in der er die Entwicklung des geschichtswissenschaftlichen Mittelalterbildes zwischen 1895 und ca. 1965 mittels der Biographien prominenter Historiker nachzuvollziehen versucht, verdeutlicht die Anerkennung des enormen Einflusses, den die persönliche Geschichte des Forschers auf ihren Forschungsgegenstand hat. In einem Interview mit Richard UTZ beschreibt Leslie WORKMAN jedoch einen anfänglichen Widerstand in akademischen Kreisen gegen CANTORS Werk, „which gave a lot of rather rigid minds a shaking up which in my view they sorely needed and richly deserved“⁶⁹¹. Im Vorwort ihrer Monographie *A Distant Mirror* (1978), stellt die Historikerin Barbara TUCHMANN ihre Beschäftigung mit dem Mittelalter ebenfalls in emotionalen Zusammenhang zu ihrer eigenen Gegenwart:

Interest in the period itself – a violent, tormented, bewildered suffering and disintegrating age, a time, as many thought, of Satan triumphant – was compelling and, as it seemed to me, consoling in a period of similar disarray. If our last decade or two of collapsing assumptions has been a period of unusual discomfort, it is reassuring to know that the human species has lived through worse before.⁶⁹²

A Distant Mirror, in dem TUCHMANN die Umbruchszeit des Spätmittelalters anhand der Biographie einer historischen Persönlichkeit erzählt, ist ein frühes Beispiel der Annäherung zwischen Geschichtswissenschaft und Populärrezeption, die als Folge des Mittelalterbooms zu beobachten ist. So stellt Ernst VOLTMER 1987 fest, es sei gerade der Publikumserfolg des Mittelalters, welcher „dem in den Zeiten eines vordergründigen Verwertungs-Fetischismus nicht eben unerschütterlichen Selbstwertgefühl des Geisteswissenschaftlers etwas aufhilft“⁶⁹³.

Grundsätzlich zu beobachten ist die Tendenz einer Trennung zwischen der Mediävistik, unter der die Auseinandersetzung mit dem Mittelalter durch die akademische Forschung zusammengefasst wird, und der allgemeineren Rezeption durch eine breitere Öffentlichkeit, für welche ich hier den Begriff des Populärmittelalters verwende. Wie

⁶⁹⁰ Vgl. Cantor 1991.

⁶⁹¹ Utz 1998, S. 441.

⁶⁹² Tuchmann 1978, S. XV.

⁶⁹³ Voltmer 1987, S. 193.

GOETZ unterstreicht, „entspringen beide demselben Zeitgeist, nämlich den Interessen der Gegenwart“⁶⁹⁴.

Populäre Mittelalterbilder zwingen daher auch ihrerseits dazu, die wissenschaftlichen zu überprüfen, sich deren Aktualität (oder auch Unaktualität!) ebenso wie ihre Mittelaltergemäßheit oder auch nur ihre eigenen Lücken bewusster zu machen.⁶⁹⁵

Während sich die Mediävistik rückwärtsgerichtet um möglichst detailtreue Nähe zu ihrem Objekt bemüht, orientiert sich das Populärmittelalter grundsätzlich an der Gegenwart und passt den Stoff (bewusster, als es die Forschung tut) ihren Ansprüchen an. Obwohl die Forschung in der Regel einen höheren Legitimitätsanspruch erhebt – den unvermittelten, objektiven Zugang zum Mittelalter kann keiner der beiden Bereiche für sich beanspruchen.⁶⁹⁶ Ernst VOLTMER zufolge ist das Populärmittelalter ebenso alt wie jenes der Historiker und Philologen und speist sich in ähnlicher Weise aus Vorstellungen, die in der Romantik wurzeln und aus Mythisierungen, die bis ins Mittelalter selbst zurückgehen.⁶⁹⁷ Bettina BILDHAUER widerspricht sogar einer klaren Trennung beider Bereiche: „Apart from degrees, nothing distinguishes medieval studies from medievalism; there is no entirely objective representation of the middle ages nor an entirely invented one.“⁶⁹⁸ Auch Ina KARG sieht das moderne Mittelalterbild als unbedingt geprägt vom „unlösbaren Miteinander von Information und Imagination“⁶⁹⁹.

Eine Vielzahl von Kategorisierungen ist bemüht, den Epochenbegriff sowie seine Rezeption in der Moderne und ihre zunehmende Diversität medialer Ausdrucksformen zu erfassen. Wichtig ist dabei vor allem die Abgrenzung sowohl der Mediävistik als auch des Populärmittelalters vom Begriff der Mittelalterrezeption.

In der deutschsprachigen Mediävistik sind hier vor allem die Überlegungen der *Salzburger Symposien zur Mittelalterrezeption* (1979–1990)⁷⁰⁰, die beiden von Rüdiger KROHN herausgegebenen FORUM-Bände⁷⁰¹ und die seit

⁶⁹⁴ Goetz 2000, S. 46.

⁶⁹⁵ Goetz 2000, S. 51.

⁶⁹⁶ Bradford 2015, S. 3.

⁶⁹⁷ Vgl. Voltmer 1987, S. 208f.

⁶⁹⁸ Bildhauer 2009, S. 5.

⁶⁹⁹ Karg 2007, S. 156.

⁷⁰⁰ Vgl. Kühnel 1979; Kühnel 1982; Kühnel 1988; Burg 1991; Müller, Verduin 1996.

⁷⁰¹ Vgl. Krohn 1986 und Krohn 1992.

2012 erscheinenden *Rezeptionskulturen* von HERWEG und KEPPLER-TASAKI zu erwähnen.⁷⁰² Ulrich MÜLLER, der dem Begriff als einer der ersten institutionelle Bedeutung und Präsenz verleiht,⁷⁰³ sieht Mittelalterrezeption als Unterkategorie der Mediävistik und unterscheidet nach inhaltlichen Gesichtspunkten weiter zwischen produktiver, reproduktiver, wissenschaftlicher und politisch-ideologischer Mittelalterrezeption,⁷⁰⁴ während Jürgen KÜHNEL (aufbauend auf MÜLLER) eine Dreiteilung vorschlägt: die wissenschaftliche, populäre und produktive Rezeption.⁷⁰⁵ Ihm folgt Rolf KÖHNS Kategorisierung in konsumierende, popularisierende, reproduzierende, künstlerisch-produktive, agitatorische, propagandistische und politisierende Rezeption.⁷⁰⁶ Mathias HERWEG und Stefan KEPPLER-TASAKI sehen Mittelalterrezeption unter zwei Gesichtspunkten: zum einen wortwörtlich in Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit, welche in einen gegenwärtigen Kontext gesetzt wird, zum anderen in Form einer „punktuelle[n] Wiederkehr diskursiver und typologischer Muster“⁷⁰⁷ des Mittelalters seit der Frühen Neuzeit. Dabei unterscheiden sie zusätzlich weiter zwischen künstlerisch-produktiver, reproduktiver, wissenschaftlicher und sprach- oder erinnerungspolitischer Mittelalterrezeption.⁷⁰⁸

Rüdiger KROHN trennt primäre von sekundärer Rezeption,⁷⁰⁹ abhängig davon, ob ein mittelalterlicher Stoff direkt adaptiert wird oder ob es sich bereits um die Rezeption einer Rezeption handelt. Beispielsweise stützt sich T. H. WHITE in seiner Jugendbuchadaption des Artusmythos⁷¹⁰ primär auf eine spätmittelalterliche Quelle, nämlich THOMAS MALORYS *Morte D'Arthur*.⁷¹¹ Der Zeichentrickfilm *Walt Disney's The*

⁷⁰² Vgl. Herweg, Keppler-Tasaki 2012.

⁷⁰³ Nach Aussage Leslie WORKMANS im Interview mit Richard UTZ; vgl. Utz 1998, S. 440.

⁷⁰⁴ Vgl. Müller 1986.

⁷⁰⁵ Vgl. Kühnel 1991, S. 433ff.

⁷⁰⁶ Köhn 1991, S. 417.

⁷⁰⁷ Herweg, Keppler-Tasaki 2012, S. 2.

⁷⁰⁸ Vgl. Herweg, Keppler-Tasaki 2012, S. 2f.

⁷⁰⁹ Vgl. Krohn 1986, S. 204f.

⁷¹⁰ Die ersten drei Bände wurden zunächst einzeln unter den Titeln *The Sword in the Stone* (1938), *The Queen of Air and Darkness* (1939) und *The Ill-Made Knight* (1940) veröffentlicht. 1959 erscheinen sie zusammen mit dem vierten Band *A Candle in the Wind* unter dem Reihentitel *The Once and Future King*. Der fünfte und letzte Band, *The Book of Merlyn* erscheint 1977; im Folgenden zitiert nach der Gesamtausgabe: White 1987.

⁷¹¹ WHITE unterstreicht *Morte D'Arthur* als Grundlage seines Werkes nicht zuletzt durch die Inklusion der Person Thomas MALORYS selbst in die Erzählebene. So schickt

Sword in the Stone (1963)⁷¹² und das Musical *Camelot* (1967)⁷¹³ basieren hingegen beide auf den Romanen WHITES, fallen also nach KROHN in die Kategorie der sekundären Rezeption. Jürgen KÜHNEL unterscheidet zudem zwischen direkter (das Mittelalter wird direkt abgebildet) und indirekter Rezeption (das Mittelalter existiert auf einer Subebene).⁷¹⁴

Parallel zur Mittelalterbegeisterung in der Populärkultur nimmt auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit deren Produkten zu, was durch eine stetige Reihe von Tagungen,⁷¹⁵ Aufsatzbänden und Einzeluntersuchungen bestimmter Rezeptionsbereiche⁷¹⁶ bestätigt wird. „Die Fachleute, die Mittelalter-Historiker, haben mit dieser Mittelalter-Renaissance offensichtlich wenig oder gar nichts zu tun“⁷¹⁷, akzeptieren das Forschungsfeld der modernen Mittelalterrezeption aber zunehmend als „epistemologische Erweiterungsstufe für die Erforschung des Mittelalters.“⁷¹⁸ Der deutsche Begriff der Mittelalterrezeption bezieht sich in den oben genannten Beispielen im Wesentlichen auf die meist populärkulturellen Ausdrucksformen, welche semantisch dem Mittelalter zugeordnet werden können.⁷¹⁹

Rolf KÖHN dagegen fasst unter Mittelalterrezeption alles das zusammen, „was als neuzeitliche Beschäftigung mit dem Mittelalter angesehen werden kann und auch selbst Teil dieses Rezeptionsvorgangs ist“⁷²⁰. Damit rückt KÖHN in die Nähe der englischsprachigen Fachtermini. Dort wird zwischen *medieval studies* (Mediävistik) und *medievalism* unterschieden. Auch hier teilt sich der Rezeptionsbereich in einen engeren wissen-

WHITES Arthur am Vorabend seiner letzten Schlacht den jungen Knapen Tom mit einem Überlieferungsauftrag davon: „You see, the King wanted badly there to be somebody left, who would remember their famous idea“; White 1987, S. 674.

⁷¹² Vgl. Reitherman 1963 (Film); dt. Titel: *Die Hexe und der Zauberer*.

⁷¹³ Vgl. Logan 1967.

⁷¹⁴ Vgl. Kühnel 1991, S. 445.

⁷¹⁵ Etwa die Symposien in Salzburg und Lausanne in den Jahren 1979, 1982, 1986, 1989 und 1990 oder die Tagung zur Mittelalterrezeption im Kinder- und Jugendbuch in Bamberg 2010.

⁷¹⁶ Vgl. z. B. Bennewitz 2008, Mittler 2008, Schindler 2009 oder Rossi 2010.

⁷¹⁷ Voltmer 1987, S. 193.

⁷¹⁸ Hassemer 2011, S. 139.

⁷¹⁹ Vgl. z. B. Wüstenhagen 2014, S. 27.

⁷²⁰ Köhn 1991, S. 411.

schaftlichen und einen weiter gefassten gesellschaftlich-kulturellen Aspekt. Während *medieval studies* und Mediävistik im Wesentlichen synonym sind, kann der deutsche Begriff der Mittelalterrezeption nur als ein „rough equivalent“⁷²¹ von *medievalism* verwendet werden. Der Begriff *medievalism* geht im Wesentlichen auf den amerikanischen Historiker Leslie WORKMAN und seine 1979 (im selben Jahr wie Ulrich MÜLLERS erstes Rezeptionskolloquium in Salzburg) gegründete Reihe *Studies in Medievalism*⁷²² zurück.⁷²³ Anders als viele der oben aufgeführten Definitionen von Mittelalterrezeption meint *medievalism* nicht nur die Ausdrucksformen, in denen das Mittelalter verhandelt wird bzw. die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem, sondern meint eine generelle Einstellung der Moderne zum Mittelalter. DAMIEN-GRINT etwa definiert *medievalism* großflächig als „the appropriation of elements of medieval culture by those who do not form part of that culture“⁷²⁴. Damit bezieht das Konzept alle Formen der Beschäftigung mit dem Mittelalter ein – einschließlich dem, was als ‚Mittelalter‘ wahrgenommen oder als solches uminterpretiert wird. Kim SELLING sieht *medievalism* nicht nur als passives Interessensgebiet, sondern ebenso als ein aktives Beschäftigungsfeld, bei welchem die Aufnahme, Interpretation und Aufführung eine zentrale Rolle spielen:

Medievalism can be described as both an interest in the Middle Ages and a type of social movement characterized by an adoption or recreation of particular aspects of the medieval world.⁷²⁵

Medievalism erschließt sich also als die grundsätzliche Projektion des Mittelalters durch die Gegenwart des Rezipienten. Bereits der Name verweist auf die Verbindung zu Edward SAIDS Begriff des *Orientalism*, welcher als „a kind

⁷²¹ Matthews 2015, S. 6.

⁷²² Die Bände widmen sich Themen wie z. B. *German Medievalism* (vgl. Gentry 1991); *Medievalism in England* (vgl. Workman 1992); *Medievalism in Europe* (vgl. Workman 1993); *Postmodern Medievalism* (vgl. Utz, Swan 2005); *Defining Medievalism(s)* (vgl. Fugelso 2009); *Ethics in Medievalism* (vgl. Fugelso 2014).

⁷²³ In einem Interview mit Richard UTZ resümiert WORKMAN die Entwicklung des Konzeptes: „Well, you asked me to describe how I came to develop the idea of medievalism, and for a long time the only thing I could think of was that it seemed like a good idea at the time“; Utz 1998, S. 434.

⁷²⁴ Damien-Grint 2006, S. 1.

⁷²⁵ Selling 2009, S. 211.

of Western projection onto and will to govern over the Orient“⁷²⁶ definiert werden kann. Der Begriff bezeichnet also den durch westliche Phantasie auf den Orient projizierten mythisch-exotischen Erzählraum, aus welchem sich jedoch gleichzeitig ein Element kolonialen Machtanspruchs ableitet.⁷²⁷ Adam BARROWS erklärt den durch *orientalism* des Westens erschaffenen Orient als eine statische Zone temporaler Alterität, einen Raum „locked in mythical stasis“⁷²⁸, der außerhalb der normalen weltgeschichtlichen Progression existiert. Dies rückt den Orient in die Nähe mythischer und phantastischer *storyworlds*, mit denen er den „self-containing, self-constraining character“⁷²⁹ eines geschlossenen Systems teilt. Auch das Mittelalter, wie es sich in der modernen Rezeptionsform zeigt, weist diese Merkmale auf. Es ist, um Johannes FRIED zu bemühen, eine „utopische Traumzeit“⁷³⁰, die Projektionsfläche für das Andere, Verlorene, Vergangene. Stephen GUTHRIE spricht deswegen bei der in Zeitreiseerzählungen ins Mittelalter auftretenden Rezeptionsform von einem „temporal Orientalism“⁷³¹. Dies ist eine weitere Verbindungslinie zum kolonialistischen Blickwinkel, in welchen das Mittelalter des *medievalism* wie auch der Orient des Orientalismus fast zwangsläufig fällt.

Erin Felicia LABBIE sieht *medievalism* bedeutend stärker in der Populärkultur als der Wissenschaft verwurzelt,⁷³² spricht aber gleichzeitig von einer „symbiotic relationship“⁷³³ zwischen *medieval studies* und *medievalism*. Dem schließt sich auch Stephanie TRIGG an, die zwar betont, dass die beiden Bereiche nicht nur unterschiedliche Primärtexte untersuchen,

⁷²⁶ Said 1978, S. 95.

⁷²⁷ *Orientalism* ist nach SAID nicht nur eine generelle Doktrin des Westens über den Orient, sondern auch das Spezialwissen (bzw. als solches angenommene) über bestimmte Bevölkerungsgruppen und Gebiete bezeichnen, auf welches durch Reisende oder die Teilnehmer von kommerziellen und militärischen Unternehmungen ebenso zurückgegriffen wird wie von den Rezipienten von Abenteuer- oder Erotikromanen und Wissenschaftlern; vgl. Said 1978, S. 203; gleichzeitig bezeichnet der Begriff Orientalismus auch eine einflussreiche akademische Tradition, welche sich über eine Vielzahl von Fachbereichen erstreckt, z. B. Literaturwissenschaft, Architektur und Geschichte.

⁷²⁸ Barrows 2012, S. 89.

⁷²⁹ Said 1978, S. 70.

⁷³⁰ Fried 2008, S. 538.

⁷³¹ Guthrie 2012, S. 99.

⁷³² Vgl. Labbie 2015, S. 23.

⁷³³ Labbie 2015, S. 22.

sondern auch oft verschiedene Methodik und Kritikwerkzeuge einsetzen,⁷³⁴ jedoch beide durch die zeitliche Distanz zu ihrem Untersuchungsgegenstand verbunden sind:

The paired issues of temporal continuity and temporal disruption between the medieval and modern eras disclose some potential synergies between the two disciplines.⁷³⁵

Einer der jüngsten Versuche stammt von David MATTHEWS, der Mittelalterrezeption als einen reinen Diskurs definiert, welcher in unterschiedlicher Form und unterschiedlichem Umfang in kulturellen Produktionen vorkommen kann. Er unterscheidet hier drei Bereiche der Mittelaltdarstellung: Das Mittelalter „as it was“, „as it might have been“ und „as it never was“⁷³⁶. Während der erste Bereich, zu dem MATTHEWS die meisten historischen Romane und Filmproduktionen zählt, durch einen direkten historischen Bezug und eine „somewhat realist“⁷³⁷ Darstellung geprägt ist, spiegelt der zweite Bereich die Epoche über Elemente aus mythischen Diskursen, beispielsweise gehören die meisten Adaptionen des Artusstoffes dazu. Im dritten Bereich, vertreten etwa durch TOLKIENS *Herr der Ringe*, „a quasi-, pre-, parallel or non-Middle Ages is depicted, using medieval motifs which create a medieval appearance.“⁷³⁸

In ihrem 2012 veröffentlichten Aufsatzband unterscheiden Carol L. ROBINSON und Pamela CLEMENTS zwischen drei Arten der modernen Mittelalterrezeption: *Modernist Medievalism*, *Postmodernist Medievalism* und *Neomedievalism*.⁷³⁹ Bezogen auf die literaturwissenschaftlichen Strömungen der Moderne und Postmoderne, ist *Modernist Medievalism* gekennzeichnet durch moderne narratologische und psychologische Ansätze in einer mittelalterlichen Erzählwelt, z. B. durch das Emanzipationsbestreben eines weiblichen Charakters. Bei dem *Postmodernist Medievalism* zugeordneten Werken dagegen wird die Problematik der Übertragung moderner Wertvorstellungen auf mittelalterliche Kontexte erkannt und sich davon abgegrenzt, sich also um eine Rekonstruktion der mittelalterlichen Gedankengänge bemüht.

⁷³⁴ Vgl. Trigg 2016, S. 196.

⁷³⁵ Trigg 2016, S. 196.

⁷³⁶ Vgl. Matthews 2015, S. 37ff.

⁷³⁷ Matthews 2015, S. 37.

⁷³⁸ Matthews 2015, S. 38.

⁷³⁹ Vgl. Robinson 2012, S. 6ff.

Oberflächlich betrachtet erscheinen postmoderne Rezeptionen nach ROBINSON und CLEMENTS damit „more medieval“⁷⁴⁰ als moderne. Der von Umberto ECO übernommene Begriff des *Neomedievalism*⁷⁴¹ schließlich verzichtet auf direkte historische Bezugspunkte:

Neomedieval texts no longer strive for the authenticity [...], but create pseudo-medieval worlds that playfully obliterate history and historical accuracy and replace history-based narratives with simulacra of the medieval, employing images that are neither a copy of the medieval nor a copy of an original, but altogether ‚Neo‘.⁷⁴²

Wegen dieses dezidiert nicht-authentischen Mittelalterbildes sieht MATTHEWS *Neomedievalism* als akademische Bewegung, in welcher die Mittelalterrezeption aus dem Bereich der Mediävistik hinausrückt und sich den Kulturwissenschaften nähert.⁷⁴³ Wie BUZAY deswegen argumentiert, ist *Neomedievalism* keine Neuimagination des Mittelalters, sondern eine Neuimagination der Mittelalterrezeption selbst.⁷⁴⁴

One is tempted to say that a better term would be ‚medievalisms [plural]‘, and that a natural academic approach is to single out just one of them. But at the same time one has to remember that, through many manifestations may develop separately, they are all capable at any point of interacting, and have always done so.⁷⁴⁵

Andrew ELLIOT formuliert hier den Begriff des *historicon*: ein signifizierender Aspekt, der ikonisch mit einer bestimmten Zeitperiode, einer Person oder einem Ereignis verbunden ist und der als Indikator einer historischen Ära dient.⁷⁴⁶ So steht z. B. die Ritterrüstung für das Mittelalter oder der Zweispitzhut für Napoleon Bonaparte. Neomedievalistische Werke brauchen somit lediglich ein *historicon*, um das Mittelalter zu evozieren.

Nickolas HAYDOCK postuliert die Konzepte der Alterität und Kontinuität als zentral für jede Definition von *medievalism*. Das Positionieren des Mittelalterbildes zwischen Alterität und Kontinuität wird nach HAYDOCK durch Kontingenzen beeinflusst: „a negotiation between the

⁷⁴⁰ Robinson 2012, S. 6.

⁷⁴¹ Vgl. Eco 1986, S. 61ff.

⁷⁴² Utz 2012, S. v.

⁷⁴³ Vgl. Matthews 2015, S. 40.

⁷⁴⁴ Vgl. Herbst Buzay, Buzay 2015, S. 117.

⁷⁴⁵ Shippey 2009, S. 48.

⁷⁴⁶ Vgl. Elliot 2011, S. 224.

pastness of the past and its presentist applications“⁷⁴⁷. Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Kontingenzen schlägt er den Begriff der *medievalistics* vor.

In der direkten Anwendung erweisen sich jedoch viele der aufgeführten, engeren Rezeptionskategorisierungen als problematisch, da die Anzahl der verschiedenen Mittelalterbilder beinahe ebenso hoch ist wie die der Rezeptionen selbst. „There are [...] many medievalisms in the world“⁷⁴⁸. Oft erfüllt ein Rezeptionswerk die Parameter mehrerer solcher Kategorien. Das weiter gefasste Modell von MATTHEWS bietet die mehr Flexibilität, um auf die enorme Spannbreite von Medienformaten und verstrickten Rezeptionsnetzen des 21. Jahrhunderts einzugehen.

Die Pluralität ihrer Medienformate ist zudem ein wesentliches Kennzeichen des 21. Jahrhunderts.⁷⁴⁹ Gerade die literatur- und filmproduzierenden Instanzen sind in kultureller und kommerzieller Hinsicht verzahnt: So greift der Mittelalterfilm nicht nur gerne auf mittelalterliche Stoffe (z. B. *Robin Hood*) zurück, sondern ebenso gerne auf literarische Rezeptionen, wie etwa die Verfilmungen der *Herr der Ringe*-Romane zeigen. Ein erfolgreicher Roman kann mit dem Interesse der Filmbranche rechnen. Umgekehrt sind jedoch auch die Auswirkungen des Films auf die Literaturbranche unübersehbar: So ist beispielsweise Michael CRICHTONS Roman *Timeline* weniger literarischen Genres wie der Science Fiction oder dem Historienroman als vielmehr dem Format des Actionfilms verpflichtet, dessen Erzählstrukturen er übernimmt.⁷⁵⁰

Als Rezeptionsgenre ist der Mittelalterfilm sehr komplex: Oft genug muss der Wunsch nach einer möglichst detailgetreuen und wissenschaftlich abgesicherten Mittelalterdarstellung den Erwartungen des Marktes unterworfen werden.

Arthur LINDLEY bezeichnet den Mittelalterfilm sogar als ahistorisch, weil er (im Gegensatz zu anderen im Film dargestellten Epochen) die Vergangenheit weniger als den Ursprung, sondern vielmehr als eine

⁷⁴⁷ Haydock 2010, S. 19.

⁷⁴⁸ Shippey 2009, S. 52.

⁷⁴⁹ In der Kinder- und Jugendliteratur werden multimedial vermarktete Stoffe als so genannte *Medienverbände* bezeichnet; vgl. Kurwinkel 2013, S. 1f.

⁷⁵⁰ Vgl. Crichton 1999.

Analogie zur Gegenwart darstelle.⁷⁵¹ Laut Stuart AIRLIE tragen so beispielsweise Kenntnisse der Geschichte Hollywoods mehr zum Verständnis der Handlung des Films *The Lion in Winter* (1968)⁷⁵² bei als historisches Grundwissen über die Herrschaft von Heinrich II. Plantagenet.⁷⁵³ Thomas SCHARFF streicht beim Film zudem eine erhöhte Fokussierung auf bestimmte Themen und Motive heraus: „Das Mittelalter tritt also bei weitem nicht in seiner ganzen Breite und Farbigkeit entgegen, sondern wird für gewöhnlich auf wenige Bereiche und vor allem Persönlichkeiten reduziert.“⁷⁵⁴

Ein weiteres Beispiel der Auffächerung von Rezeptionsformaten und ihrer gegenseitigen Einflussnahme ist die Computerspielreihe *Assassin's Creed* (2007).⁷⁵⁵ Das vergleichsweise neue Rezeptionsmedium des Computerspiels arbeitet sich seit den 1990er Jahren in den Vordergrund der öffentlichen Wahrnehmung. Die steigenden Qualitäten der digitalen Visualisierung und die Möglichkeiten des kommunikativen Zusammenspiels durch das Internet machen das Computerspiel auch für die Fachwissenschaft zunehmend interessant.⁷⁵⁶

In *Assassin's Creed* dienen Angehörige eines Kultes von professionellen Auftragsmördern⁷⁵⁷ der doppelten Verbindung in die Vergangenheit. Zum einen werden das titelgebende Credo und die Lebensführung bis in die Gegenwart hinein generationell weitervererbt und praktiziert. Zum anderen taucht der vom Spieler gesteuerte Protagonist, ein ursprünglich aus der Organisation ausgestiegener Barkeeper, mit

⁷⁵¹ Vgl. Lindley 1998 (Internetdokument).

⁷⁵² Vgl. Harvey 1968 (Film); dt. Titel: *Der Löwe im Winter*.

⁷⁵³ Vgl. Airlie 2001, S. 171.

⁷⁵⁴ Scharff 2007, S. 68.

⁷⁵⁵ Die Reihe wird von *Ubisoft Montréal* produziert und umfasst aktuell (Stand: Februar 2021) zwölf Hauptversionen, von denen jede durch mehrere Nebenversionen ergänzt wird. Der erste Teil und der zwölfte Teil führen dabei ins europäische Mittelalter; vgl. Désilets 2007 (Computerspiel).

⁷⁵⁶ Vgl. Heinze 2012; zur allgemeinen Geschichtsdarstellung im Computerspiel vgl. Schwarz 2012.

⁷⁵⁷ Im Nachhall der internationalen Folgen des 11. Septembers 2001 entwickelt und umgesetzt, ist das Spiel paradoxerweise einer eher pazifistischen Ethik verpflichtet: Die Assassinen arbeiten im Namen des internationalen Friedens und der politischen Stabilität, indem sie Kriegstreiber und deren Helfer beseitigen, darunter unter anderem Ghengis Kahn, Cesare Borgia und Maria I. Tudor.

Hilfe einer Maschine namens *Animus* in die Erinnerungen seiner Vorfahren ein, welche in seinem Blut gespeichert sind. „Die ferne Epoche [...] steckt in einem selbst, im eigenen Fleisch und Blut“⁷⁵⁸, begeistert sich Valentin GROEBNER über diese im Spiel entwickelte Geschichtsphilosophie. Im ersten Teil der Reihe führt das Spiel auf diese Weise in den Nahen Osten des Jahres 1191,⁷⁵⁹ wobei sich im Avatar des Spielers der moderne Barkeeper mit dem mittelalterlichen Assassinen verschränkt und die graphischen Möglichkeiten einen „virtuelle[n] Tourismus“⁷⁶⁰ der orientalisches-mittelalterlichen Spielwelt ermöglichen. Der enorme kommerzielle Erfolg des Spiels sorgte nicht nur für eine Reihe von Fortsetzungen, sondern übertrug sich auch auf andere Medienformate. Neben der offiziellen Adaption des Stoffs – der von der Produktionsfirma Ubisoft veröffentlichten bzw. lizenzierten Vielzahl von Romanen, Graphic Novels, Enzyklopädien, Kurzfilmen und einem 2016 erschienenen Kinofilm – gibt es eine umfangreiche Fankultur im Internet und auf Fanmessen. Wer sich also dem von *Assassin's Creed* formatierten Mittelalterbild nähern will, muss sich einer großen Bandbreite von Medienformaten stellen.⁷⁶¹ Jeffrey COHEN sieht gerade in der Medienvielfalt eine große Chance für die Wissenschaft. Mediävisten, so betont er, sind eine technisch versierte und anpassungsfähige Forschungsgruppe.⁷⁶²

Auch Andrea SCHINDLER sieht erweiterte Möglichkeiten in der Mittelalterrezeption, welche im Gegensatz zur Mittelalter-Philologie über Zugang zu ihrer zeitgenössischen Öffentlichkeit und Echo in anderen Medien verfügt:

Die Erforschung der Mittelalter-Rezeption in der Neuzeit [...] bietet die Möglichkeit, die mittelalterlichen Stoffe etc. in einem solchen Beziehungsgeflecht zu betrachten. Freilich sind sie (in den meisten Fällen) deutlich verändert, doch das Bewusstsein für die Bedingungen von Literatur (die sich freilich gewandelt haben) und eben gerade auch die Wandelbarkeit von Stoffen und Motiven kann den Blick auf den eigentlichen Forschungsgegenstand schärfen bzw. auch den Blickwinkel konstruktiv verändern.⁷⁶³

⁷⁵⁸ Groebner 2008b, S. 17.

⁷⁵⁹ Die Handlung spielt in Maysaf, Jerusalem, Akkon und Damaskus.

⁷⁶⁰ Schlechtweg-Jahn 2015, S. 149.

⁷⁶¹ Vgl. Kurzel 2016 (Film); zum Mittelalterbild in *Assassin's Creed* vgl. Heinze 2012, v.a. S. 155–184.

⁷⁶² Vgl. Cohen 2010, S. 40f.

⁷⁶³ Schindler 2009, S. 17.

Auch Umberto ECO spricht vom Mittelalter als einem „Bühnenbild, als Vorwand und phantastische Konstruktion, um der Einbildung freien Lauf zu lassen“⁷⁶⁴. Aber die Auseinandersetzung mit Mittelalterrezeptionen funktioniert ebenso – oder sogar besser – über das narratologische Konzept der *storyworld*, gerade weil das Vergangene hier als fremder Raum verstanden und konstruiert wird. In der Danksagung am Ende seines ambitionierten Zeitreiserosmans *Das Cusanus-Spiel*⁷⁶⁵ beispielsweise würdigt Wolfgang JESCHKE – neben englischsprachigen (FINNEY), europäischen (STRUGATZKI) und deutschen Science Fiction-Autoren (AMERY), in deren Tradition er sich ausdrücklich stellt – vor allem Dieter KÜHN, „der mit seinen subtilen Annäherungen an eine uns absolut fremde Welt [...] mir Mut machte, das exotische Terrain des 15. Jahrhunderts zu betreten“⁷⁶⁶.

Lubomir DOLEŽEL sieht so die Hauptaufgabe der historischen Fiktion – im Gegensatz zur Historiographie, welche *historical (possible) worlds* als möglichst genaue Modelle der Vergangenheit erzeugt⁷⁶⁷ – in der bewussten Konstruktion von Alternativen zur historischen Vorlage:

The prime task of historical fiction is to create fictional worlds that are alternatives to the model representations of the actual past; recall of historical knowledge is just a means of fictional world-construction.⁷⁶⁸

Einen Bezug zum ‚echten‘ Mittelalter streben dennoch die meisten Rezeptionsformen an, selbst wenn er sich nur auf den Entstehungsprozess bezieht. Das phantastische Reich Westeros, in dem die Handlung der Fantasyromanreihe *A Song of Ice and Fire* und die Fernsehverfilmung *Game of Thrones* spielen,⁷⁶⁹ ist beispielsweise dem mittelalterlichen Großbritannien nachempfunden. Im Norden wird Westeros durch eine gigantische Mauer aus Eis abgegrenzt, die die entfernten Vorfahren der handelnden Figuren zum Schutz vor einer übernatürlichen Bedrohung erbaut haben. Der Autor der Romane, George R. R. MARTIN, beschreibt dazu in einem Interview aus dem Jahr 2000:

⁷⁶⁴ Eco 1985, S. 86.

⁷⁶⁵ Die Danksagung fehlt in der von mir als Textgrundlage verwendeten *Heyne-Sammel Ausgabe* (Jeschke 2013), ich beziehe mich deshalb hier auf die Erstausgabe von *Droemer*: vgl. Jeschke 2005, S. 702f.

⁷⁶⁶ Jeschke 2005, S. 702.

⁷⁶⁷ Vgl. Doležel 2010, S. 87.

⁷⁶⁸ Doležel 2010, S. 87.

⁷⁶⁹ Vgl. Martin 2011.

I stood on Hadrian's Wall and tried to imagine what it would be like to be a Roman soldier sent here from Italy or Antioch. To stand here, to gaze off into the distance, not knowing what might emerge from the forest. [...] Of course, fantasy is the stuff of bright colors and being larger than real life, so my Wall is bigger and considerably longer and more magical.⁷⁷⁰

Ähnlich beschreibt Umberto ECO den Beginn des Schaffensprozesses an seinem Roman *Il nome della rosa* (1980) als Suche nach einem narratologischen Bezugspunkt oder einer historischen Maske, die er als Erzählstimme funktionalisieren konnte:

In Wahrheit beschloss ich nicht nur, vom Mittelalter zu erzählen, sondern im Mittelalter, nämlich durch den Mund eines mittelalterlichen Chronisten. [...] Eine Maske, das war's, was ich brauchte. Ich setzte mich also hin und las (erneut) die mittelalterlichen Chronisten, um mir den Rhythmus und die Unschuld ihrer Erzählweise anzueignen. Sie sollten für mich sprechen.⁷⁷¹

In seinem Roman *Eaters of the Dead* (1976)⁷⁷² geht der amerikanische Schriftsteller Michael CRICHTON noch einen Schritt weiter. Der Text konstruiert einen fiktionalen historischen Kern des altsächsischen Heldengedichtes *Beowulf* (etwa 700 n. Chr.).⁷⁷³ Im Nachwort beschreibt CRICHTON seinen Entschluss zu einer literarischen Bearbeitung des *Beowulfs*, in der die übernatürlichen Elemente des Epos fehlen und stattdessen eine vorgebliche Antwort auf die Frage *Wie war es wirklich?* geliefert werden sollte:

Suppose, I thought, a contemporary observer had been present at these battles, and had written an account of the events that were later transformed into a poem. Suppose, too, that this account already existed, but had never been recognized for what it was.⁷⁷⁴

CRICHTON ‚rekrutiert‘ die realhistorische Person IBN FADLĀNS, einen arabischen Diplomaten, der im zehnten Jahrhundert im Rahmen einer Gesandtschaft des Kalifen das Reich der Wolgabulgaren bereiste und dessen

⁷⁷⁰ MacLaurin 2000 (Internetdokument).

⁷⁷¹ Eco 1985, S. 27.

⁷⁷² In deutscher Sprache wurde der Text zunächst unter den Titeln *Schwarze Nebel* und *Die ihre Toten essen* veröffentlicht. Nachdem er im Jahr 1999 von Regisseur John MCTIERNAN unter dem Titel *The 13th Warrior* (dt. *Der 13te Krieger*) verfilmt wurde, erschienen Neuauflagen des Romans in beiden Sprachen auch unter diesem Titel auf dem Buchmarkt; vgl. McTiernan 1999 (Film).

⁷⁷³ Vgl. Williamson 2011.

⁷⁷⁴ Crichton 1993, S. 193.

Reisebericht als historische Quelle erhalten ist.⁷⁷⁵ Durch eine Bibliographie, Fußnotenapparat und Nachwort, in denen sich echte und erfundene Fachliteratur verschränken, ahmt CRICHTON zudem die gegenwärtigen Veröffentlichungskonventionen historischer Quellen nach.⁷⁷⁶ Die englische Übersetzung des echten Manuskriptes IBN FADLĀNS machen die ersten Kapitel von *Eaters of the Dead* aus, bevor der Araber über die fiktionalen Grenzen in die durch CRICHTON geschaffene *storyworld* abbiegt. CRICHTON imitiert die historische Erzählstimme IBN FADLĀNS und bezeugt im Nachwort eine vertraute emotionale Nähe zu seinem *guide*: „after a thousand years, I felt that Ibn Fadlān would not mind being revived in a new role“⁷⁷⁷.

Das Mittelalter, so wurde deutlich, ist universal und wandelbar – oder, mit den Worten Valentin GROEBNERS: „Geschichte ist eine Wunschmaschine“⁷⁷⁸, die sich mit ihrem Rezipienten verändert. Nachdem sie beim Übergang ins Mittelalter gewaltsam aus dem Zeitportal auf eine abgelegene Waldlichtung geschleudert wurde, erinnert sich Kivrin, die zeitreisende Historikerin in *Doomsday Book*, erneut an die Warnungen ihres Professors: „the sooner you get rid of any fairy-tale notions you have about [the Middle Ages], the better“⁷⁷⁹. Gleichzeitig betrachtet sie die unberührte Natur ihrer Umgebung und gesteht sich selbst ein: „Of course he was right. But here she was. In a fairy wood“⁷⁸⁰.

⁷⁷⁵ Vgl. Togan 1966. Nach dem Zerfall des kurzlebigen Großbulgarischen Reiches etablierten sich die Wolgabulgaren ab dem siebten Jahrhundert auf der osteuropäischen Ebene im Gebiet zwischen Wolga und Kama und waren zur Zeit IBN FADLĀNS im Prozess der Konvertierung zum Islam, was den politischen Hintergrund für die diplomatische Mission darstellt.

⁷⁷⁶ Der Name des am häufigsten ‚zitierten‘ Wissenschaftlers ist Per Fraus Dolus – lateinisch für „durch Betrug-Täuschung“. Das Spiel mit den Trennlinien zwischen Fakt und Fiktion hat der Autor nach eigener Aussage so weit getrieben, dass er ihm Jahre nach der Veröffentlichung des Romans selbst zum Opfer gefallen sei: „at one point I found myself in a research library trying to locate certain references in my bibliography, and finally concluding, after hours of frustrating effort, that however convincing they appeared, they must be fictitious. I was furious to have wasted my time, but I had only myself to blame“; Crichton 1993, S. 198.

⁷⁷⁷ Crichton 1993, S. 193.

⁷⁷⁸ Groebner 2008a, S. 9.

⁷⁷⁹ Willis 1993, S. 40.

⁷⁸⁰ Willis 1993, S. 40.

„Diese Welt spinnt ihre Fäden selber. Ihr verwirrt sie nur, zertrennt sie, fügt zusammen, was nicht zusammen gehört, anstatt das Verbessern denen zu überlassen, die in ihr leben.“
(Cornelia Funke: *Tintentod*, S. 288).

3 Zeitreise und Mittelalter: Mark TWAIN'S *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889)

„I have begun a book, whose scene is laid far back in the twilight of tradition“⁷⁸¹, schreibt der amerikanische Autor Samuel Langhorne CLEMENS alias Mark TWAIN im Jahr 1886 an seinen Freund und Verleger Charles WEBSTER. Das im ‚Dämmerlicht der Tradition‘ angesiedelte Werk erscheint 1889 unter dem Titel *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Mit dem *Yankee* legt Mark TWAIN die erste Bearbeitung der Zeitreise in Romanform vor und macht das Motiv einem breiteren, internationalen Publikum bekannt. Der Roman gilt bis heute als akzeptierter „gold standard“⁷⁸² retrochronologischer Zeitreisen und erweist sich in vielfacher Hinsicht als wegweisend für spätere Werke, die mit dem Motiv der Reise eines neuzeitlichen Menschen in eine mittelalterliche (bzw. mittelalter-ähnliche) Umgebung arbeiten. Darüber hinaus nimmt der Text auch innerhalb der modernen Mittelalter- und Artusrezeption eine prominente Rolle ein; nach Elizabeth SKLAR ist der Roman sogar „the single most visible and widely disseminated individual text in the entire neo-Arthurian canon“⁷⁸³. Als sowohl für die Mediävistik als auch die Motivgeschichte der Zeitreise relevanter Text soll der *Yankee* in dieser Arbeit als Übergang zwischen den theoretischen Überlegungen und den Einzelanalysen der Jugendromane dienen.

Mark TWAIN (1835–1910) gilt bis heute als einer der einflussreichsten Schriftsteller der nordamerikanischen Literaturgeschichte. Am *Yankee*, dem fünften seiner sechs großen Romane, arbeitete Mark TWAIN seit 1884. Er hat zu diesem Zeitpunkt u. a. mit *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) und *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) bereits einen internationalen Bekanntheitsgrad erreicht, was die Veröffentlichung des *Yankees* im Dezember 1889 zeitgleich in England und den Vereinigten Staaten zeigt. Obwohl Mark TWAIN nicht gezielt für ein jüngeres Publi-

⁷⁸¹ Webster 1946, S. 355.

⁷⁸² Engle 2007, S. 3.

⁷⁸³ Sklar 2004, S. 73.

kum schreibt, werden seine Romane mittlerweile in der Regel im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur vermarktet. Im Fall des *Yankees* ist dies jedoch mit massiven Änderungen des Textes durch das Lektorat der jeweiligen Verlage verbunden, da der Originaltext, wie im Weiteren noch deutlich werden wird, für ein junges Publikum ungeeignet ist.⁷⁸⁴

A *Connecticut Yankee in King Arthur's Court* beschreibt die Zeitreise Hank Morgans, dem Vorsteher einer Handfeuerwaffenfabrik im Connecticut des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Bei einer Schlägerei wird Morgan am Kopf verletzt und wacht in England im Jahr 528 n. Chr. unter der Herrschaft König Arthurs auf. Wegen seiner anachronistischen Kleidung aufgegriffen und vor dem versammelten Königshof zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt, nutzt Morgan eine historische Sonnenfinsternis, an deren genaue Datierung er sich zufällig erinnert, zu seiner Etablierung als Magier. Nachdem er sich auf diese Weise gerettet und in eine Machtposition am Hof manövriert hat, nutzt er in den folgenden vier Jahren sein modernes Wissen, um die feudale Gesellschaft Camelots schrittweise mit den technischen Möglichkeiten und sozialen Prinzipien der Vereinigten Staaten des späten 19. Jahrhunderts vertraut zu machen. ‚The Boss‘, wie sich Morgan nun nennt, hält seine modernisierte Welt auf die Umgebung Camelots beschränkt und vor dem Rest Englands verschlossen: „Unsuspected by this dark land, I had the civilization of the nineteenth century booming under its very nose!“⁷⁸⁵

Während einer Reise, die Morgan allein mit Arthur unternimmt, will er den König mit der Wirklichkeit der feudalen Sklaverei konfrontieren. Dabei werden die beiden jedoch gefangengenommen und selbst als Sklaven verkauft. Wegen Insubordination zum Tod verurteilt, werden sie erst in letzter Sekunde von den Rittern der Tafelrunde (auf von Morgan nachgebauten Fahrrädern) gerettet. Nach seiner Rückkehr kommt es im Rahmen eines Turniers zur Auseinandersetzung zwischen Morgan und den Kräften des höfischen Rittertums, bei dem sich der Zeitreisende mit Hilfe von Lassos und schließlich Schusswaffen gegen die stärksten Ritter durchsetzen kann.

⁷⁸⁴ Zur Editionsgeschichte des *Yankees* vgl. Sklar 2004.

⁷⁸⁵ Mark Twain 1979, S. 128.

Damit hat er die reaktionären Kräfte der Kirche und des Rittertums zurückgedrängt und öffnet nun auch seine verborgenen „civilization-nurseries“⁷⁸⁶ für den Rest des Landes. Nach weiteren drei Jahren hat Morgan die Feudalgesellschaft nach seinen Vorstellungen umgewandelt.

Now look around England. A happy and prosperous country, and strangely altered. Schools everywhere, and several colleges; a number of pretty good newspapers. Even authorship was taking a start. [...] Slavery was dead and gone; all men were equal before the law; taxation had been equalized. The telegraph, the telephone, the phonograph, the type-writer, the sewing machine, and all the thousand willing and handy servants of steam and electricity were working their way into favor.⁷⁸⁷

Des Weiteren treibt er die Säkularisierung und Demokratisierung voran. Die von ihm bereits geschwächte katholische Kirche will er auflösen: „And set a Protestant faith on its ruins – not as an Established Church, but as a go-as-you-please one“⁷⁸⁸. Nach dem in einigen Jahrzehnten absehbaren Tod des gutmütigen Arthur will er eine Republik nach amerikanischem Vorbild errichten. Er hat inzwischen die Hofdame Sandy geheiratet und reist wegen der schwachen Gesundheit des gemeinsamen Kindes mit ihnen für einige Wochen ins wärmere Frankreich. Während seiner Abwesenheit bricht seine neue Gesellschaft jedoch in sich zusammen, ausgelöst durch Morgans Einführung eines weiteren modernen Phänomens: Kapitalismus. Bei den Aktiengeschäften von Morgans expandierender Eisenbahngesellschaft lassen sich einige Ritter zu Insiderhandel verführen. Die daraus resultierenden Feindschaften führen zur Bloßstellung der Affäre Launcelots und Guenevers. Die Auseinandersetzung zwischen Arthur und Launcelot löst in der Folge einen Bürgerkrieg aus, in welchem die katholische Kirche und der entmachtete Adel reaktionäre Schritte einleiten und ihre ursprüngliche Machtstellung zurückgewinnen können. Da Arthur im Krieg gefallen ist, ruft Morgan nun die Republik aus. Die kriegsmüde Bevölkerung lehnt Morgans neuzeitliche Gesellschaftsform jedoch ab und unterstützt die Kirche: „The Church, the nobles, and the gentry then turned one grand all-disapproving frown upon them and shriveled them into sheep“⁷⁸⁹. Enttäuscht zieht sich

⁷⁸⁶ Mark Twain 1979, S. 130.

⁷⁸⁷ Mark Twain 1979, S. 443f.

⁷⁸⁸ Mark Twain 1979, S. 444.

⁷⁸⁹ Mark Twain 1979, S. 473.

Morgan mit einigen nach seinen Wertevorstellungen erzogenen Jugendlichen in eine Höhle am Strand zurück, deren Eingang er mit Hochspannungsleitungen umgibt. Im *Battle of the Sand-Belt* stürmt die englische Ritterarmee mit 25.000 Mann heran, worauf Morgan das Gelände unter Wasser setzt und die Angreifer durch Stromschläge und Maschinengewehre tötet. Nun jedoch durch die den Ausgang blockierenden Leichenberge in der Höhle gefangen, erkranken Morgan und seine Jünger in der Folgezeit an den Seuchen, die diese verbreiten. Schließlich schleicht sich Merlin in die Höhle und verabreicht Morgan ein Mittel, das ihn dreizehn Jahrhunderte lang schlafen lassen und damit wieder in seine eigene Zeit bringen soll. Merlin wird getötet, als er bei seinem Rückzug über einen Elektrozaun stolpert, und Morgans restliche Jünger sterben in der Höhle. Hank Morgan selbst erwacht im 19. Jahrhundert, verzweifelt an der Trennung von seiner Frau und Tochter und stirbt als alter Mann in Anwesenheit des Rahmenerzählers („M. T.“⁷⁹⁰), welchem er seine Aufzeichnungen zu lesen gegeben hat.

Dank seines humoristischen Grundkonzepts ist der *Yankee* in seiner Rezeptions- und Adaptationshistorie in erster Linie als eine Komödie im Gedächtnis der Populärkultur verankert. Nach KEEBAUGH handelt es sich bei dem Roman um den sowohl meistgelesenen als auch den am meisten missverstandenen Text Mark TWAINS.⁷⁹¹ Die Lektüre des *Yankees* zeigt – spätestens mit dem *Battle of the Sand Belt*⁷⁹² – eine unter den parodistischen Elementen nur unzureichend verborgene, düstere Groteske: „under [the novel’s] playful verneer lurks a bitter, cynical, misanthropic, misogynistic and often cruel text“⁷⁹³. Diana WAGGONER nennt den *Yankee* deswegen einen Vertreter des Subgenres der *ironic fantasy*, welche sich durch die Fähigkeit „to create a new world and sneer at it“⁷⁹⁴ auszeichnet.

Tatsächlich ist TWAINS Einstellung zu der Epoche, in welche er seinen Protagonisten schickt, im besten Fall zwiespältig und im schlimmsten

⁷⁹⁰ Mark Twain 1979, S. 491.

⁷⁹¹ Vgl. Keebaugh 2007, S. 1.

⁷⁹² Wie HEINZE feststellt, zeichnet der Text hier auf verstörende Art die Schützen-grabenkämpfe des Ersten Weltkrieges vor; vgl. Heinze 2011, S. 219.

⁷⁹³ Sklar 2004, S. 77.

⁷⁹⁴ Waggoner 1978, S. 49; auch THOMPSON spricht von einem Subgenre der *ironic fantasy*, welches (unter anderem) mit dem *Yankee* begründet wird; vgl. Thompson 1985, S. 139f.

Fall chrono-chauvinistisch. Obwohl sich Mark TWAINS Kritik primär gegen die Romantisierung vorgeblich mittelalterlicher Ideale im amerikanischen 19. Jahrhundert richtet,⁷⁹⁵ so steht er dem bereits erwähnten ‚Dämmerlicht der Tradition‘ Zeit seines Lebens kritisch gegenüber:

[The Middle Ages are] a time so remote, so far back toward the beginning of original idiocy, that the difference between a bench of judges and a basket of vegetables was as yet so slight that we may say with all confidence that it didn't really exist.⁷⁹⁶

Anfangs präsentiert sich der Roman so als ein Paradigma für kolonialistische Zeitreisen, dominiert durch den Glauben an die Überlegenheit der eigenen Gegenwart gegenüber der Vergangenheit. Porscha FERMANIS sieht die Funktion der Zeitreise innerhalb des Romans so primär in der Beseitigung des Abstandes zwischen dem parodierenden und dem parodierten Objekt.⁷⁹⁷ Es faszinieren Mark TWAIN zunächst vor allem die parodistischen Möglichkeiten, die sich aus dem Handlungsansatz ergeben. Die erste Orientierung Morgans am Artushof konzentriert sich entsprechend auf das Herausstreichen der Rückständigkeit der feudalen Strukturen und die Situationskomik, die sich durch das Ausspielen seines Neuzeitwissens ergibt. Nach den ersten drei Kapiteln wird der Roman jedoch zunehmend sozialkritischer, der ursprünglich nur mit technischen Erfindungen beeinflussende Yankee wird zum sozialen Revolutionär und in seiner Einmischung wird Morgan immer weitgreifender und rücksichtsloser.⁷⁹⁸ Der Erfolg Hank Morgans ergibt sich hauptsächlich aus den industriellen Erfindungen, welche er nachbaut und einsetzt: „The novel can be said to tell the story of man who triumphs not primarily as an agent of progress but as a business man“⁷⁹⁹, so FLUCK. Letztlich also eher ein kolonialistischer Geschäftsmann als sozialer Revolutionär, führt der Zusammenbruch von Morgans Gesellschaft zum Untergang von Camelot. Morgans Utopie wird zur Dystopie, die Parodie wird zur Groteske. Als letzte moderne ‚Errungenschaft‘ schließlich macht Morgan das

⁷⁹⁵ Vgl. z. B. Obermeier 1998.

⁷⁹⁶ Mark Twain 1963, S. 114.

⁷⁹⁷ Vgl. Fermanis 2007, S. 99.

⁷⁹⁸ Vgl. Baetzold 1993, S. 175.

⁷⁹⁹ Fluck 1981, S. 140.

Mittelalter mit dem Genozid bekannt.⁸⁰⁰ Raymond THOMPSON spricht deswegen sogar von einem „satiric betrayal“⁸⁰¹ des Lesers durch den Massenmord am Ende des Romans, insofern der Leser die Sichtweise des personalen Erzählers Hank Morgan teilt.

Der Stimmungswechsel innerhalb des Romans lässt auf die steigende Unsicherheit Mark TWAINS mit der Thematik schließen. Die Dichotomie zwischen der intendierten Parodie der zeitgenössischen Mittelalterverklärung und dem gleichzeitigen Respekt für das mittelalterliche Material selbst lässt Mark TWAIN während des Schreibens zunehmend die Kontrolle über die Richtung des Werkes verlieren.⁸⁰² Die Aufzeichnungen von Sam CLEMENS lassen erkennen, dass er die Richtung des Romans während des Verfassens grundlegend ändert und seiner ursprünglich geplanten Komödie ein tragisches Ende gibt, da sich dies für ihn immer stärker als die notwendige Konsequenz von Morgans Handeln abzeichnet. Kurt VONNEGUT bemerkt hierzu:

I like to think that Twain was both startled and grimly satisfied when he realized that an optimistic, egocentric, shrewd and able technician would only make a bad situation worse by creating and employing the impersonal apparatus of modern warfare.⁸⁰³

In den ersten Kapiteln des Romans ist der *Yankee* entsprechend als eine Komödie konzipiert, die die Mittelalterbegeisterung vor allem in den amerikanischen Südstaaten parodiert. Diese manifestiert sich in den Werken Sir Walter SCOTTS,⁸⁰⁴ dem Mark TWAIN bereits sechs Jahre vor dem *Yankee* in der halbautobiographischen Erzählung *Life on the Mississippi* den Vorwurf macht, durch die Verklärung des Mittelalters die Gesellschaft der Südstaaten rückständig und realitätsfern zu halten. In dieser Hinsicht hat SCOTT in Mark TWAINS Sicht die katastrophale Rolle der Konföderation im amerikanischen Bürgerkrieg mit zu verantworten:

Then comes Sir Walter Scott with his enchantments, and by his single might checks this wave of progress, and even turns it back; sets the world in love with dreams and phantoms; with decayed and swinish forms of religion; with decayed and degraded systems of government; with the sillinesses and emptinesses,

⁸⁰⁰ Vgl. Lamb 2009, S. 408.

⁸⁰¹ Thompson 1985, S. 141.

⁸⁰² Vgl. z. B. Obermeier 1998, S. 237.

⁸⁰³ Vonnegut 2010, S. 433.

⁸⁰⁴ Vgl. Foote 1991, S. 24.

sham grandeurs, sham gauds, and sham chivalries of a brainless and worthless long-vanished society. He did measureless harm; more real and lasting harm, perhaps, than any other individual that ever wrote. Most of the world has now outlived good part of these harms, though by no means all of them; but in our South they flourish pretty forcefully still.⁸⁰⁵

Im *Yankee* verweist er namentlich auf SCOTT und seinen bekanntesten Roman *Ivanhoe* (1820),⁸⁰⁶ indem er Morgan über die offensichtlichen Unterschiede zwischen dem Mittelalter SCOTTS und den vorliegenden Zuständen in Camelot stutzen lässt.⁸⁰⁷

Mark TWAIN lehnt zwar die Verklärung des Mittelalters im „contemporary fad for medieval kitsch“⁸⁰⁸ ab, bewertet das mittelalterliche Quellenmaterial jedoch nicht negativ: Noch stärker und wesentlich respektvoller als auf SCOTT nimmt er beispielsweise auf THOMAS MALORY Bezug, nach Mark TWAINS eigener Aussage sein erster Kontakt mit dem Material und auch Hauptgrundlage der mythischen Stoffkomponenten des *Yankees*. An seine Vertraute (und gelegentliche Lektorin) Mary FAIRBANKS schreibt der Autor: „Of course in my study I shall leave unsmirched & unbelittled the great & beautiful characters drawn by the master hand of old Malory“⁸⁰⁹. Aus *La Morte d'Arthur* übernimmt TWAIN nicht nur die ‚unbeschmutzt & ungeschmälert‘ gelassenen arthurianischen Charaktere und einzelne Handlungselemente, sondern arbeitet auch ganze Textabschnitte in den Roman ein. So wird beispielsweise Arthurs Tod in der Schlacht in der Form eines Zeitungsartikels wiedergegeben, an dessen Ende der Autor gesteht: „The story is borrowed, language and all, from the Morte d'Arthur. – M-T.“⁸¹⁰ Der Text setzt damit einen gewissen Grad von Vertrautheit mit dem Artusstoff im Allgemeinen und MALORY im Besonderen voraus.⁸¹¹ Wie ENGLE treffend resümiert, überlagert die in der eigenen Lebenserfahrung gründende Befangenheit des Autors den gesamten Roman: „Twain's

⁸⁰⁵ Mark Twain 1991, S. 284; bereits vier Jahre vor dem *Yankee* findet der Name Walter SCOTTS Eingang in Mark TWAINS Erzählwerk: In *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) ist dies der Name eines hilflos sinkenden Dampfschiffes auf dem Mississippi, welches Schauplatz eines Verbrechens wird; vgl. Mark Twain 1988, S. 89ff.

⁸⁰⁶ Vgl. Scott 1998.

⁸⁰⁷ Vgl. Mark Twain 1979, S. 79.

⁸⁰⁸ Schacher 2009, S. 412.

⁸⁰⁹ Wecter 1949, S. 257.

⁸¹⁰ Mark Twain 1979, S. 223.

⁸¹¹ Vgl. Sklar 2004, S. 77.

Middle Ages is Thomas Malory's steeped in a lifetime of stored-up bile"⁸¹². Darin sieht FOOTE auch den größten narratologischen Schwachpunkt des *Yankees*: „[It] has far too many places where the mask of the narrator slips and reveals one of the Twains behind it“⁸¹³. Diana WAGGONER diagnostiziert ebenfalls, das Werk leide an zu viel Wut und zu wenig Ironie.⁸¹⁴ Rebecca und Samuel UMLAND bezeichnen den *Yankee* deswegen als ein Werk mit „great liberating capacity, but it is not a great Arthurian work“⁸¹⁵. TWAINS Beitrag zur Popularität des Artusstoffes liege vielmehr in der Entdeckung, dass die im Stoff inhärente Idealisierung der Vergangenheit ein enormes komödiantisches Potential birgt.⁸¹⁶

Die arthurianische *storyworld* des *Yankees* ist durch den starken Kompositionscharakter ihres mittelalterlichen Settings gekennzeichnet, ein „Malory palimpsest“⁸¹⁷ bzw. eine „intertextual collage“⁸¹⁸, in dem sich Mythos, Rezeption und Historie vermischen:

It is a mythological past, compounded of various legends of the Middle Ages and of the historical romances of Sir Walter Scott. It mixes myth, legend, historical accounts, and later reconstructions, not to speak of temporal incongruities such as references to 13th century armor.⁸¹⁹

Dies zeigt sich etwa durch das von den Arthurianern gesprochene Englisch, welches zwar grundsätzlich die Sprache von *Le Morte D'Arthur* imitiert, jedoch auch Elemente aus dem ‚nicht-Malorianischen‘⁸²⁰ Mittelenglisch und Frühneuenglisch sowie dem Neuenglisch der romantischen Mittelalterrezeption (z. B. Walter SCOTT) aufweist. Hank Morgan befindet sich in einem Mittelalter, welches aus der Rezeption verschiedener Epochen – oder, wie im Falle von MALORYS Mittelalter, der Rezeption der Rezeption⁸²¹ – konstruiert ist. Dabei überlagern sich positive und negative Mittelalterbilder.

⁸¹² Engle 2007, S. 3.

⁸¹³ Foote 1991, S. 174.

⁸¹⁴ Vgl. Waggoner 1978, S. 50.

⁸¹⁵ Umland/Umland, S. 10.

⁸¹⁶ Vgl. Umland/Umland, S. 10.

⁸¹⁷ Lampe 2002, S. 85.

⁸¹⁸ Umland/Umland, S. 10.

⁸¹⁹ Heinze 2011, S. 219.

⁸²⁰ Cowen 2004, S. 314.

⁸²¹ Vgl. Fermanis 2007, S. 93.

Porscha FERNANIS isoliert zwei zentrale Chronotopoi des *Connecticut Yankees* – zum einen jenen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, welcher in der Tradition des amerikanischen Realismus steht und zum anderen den von den Strukturen der „medieval romances“⁸²² (im Sinne SCOTTS) geprägte Chronotopos des arthurianischen 5. Jahrhunderts – als Impulse von Kultur und Gegenkultur, die auf der diegetischen Ebene an die jeweiligen Zeitstufen geknüpft sind: „The novel provides the locus wherein collide the vernacular cultural tradition of progress and the reactionary counter-impulse of medievalism“⁸²³.

Das Scheitern des Yankees lässt sich auf die fehlende Verständnisbereitschaft und die noch stärker fehlende Anpassungswilligkeit an das Mittelalter zurückführen. Er „fühlt sich nicht als Teil einer sinnstiftenden Ordnung, sondern begreift sich selbst als ordnende Instanz“⁸²⁴. Er nutzt zwar seine Machtposition, um sich einer Anpassung an die Regeln und Gebräuche am Artushof zu entziehen, ist damit jedoch nicht immer erfolgreich: In der Tradition einer klassischen *âventiure* muss der widerwillige Morgan auf Arthurs Befehl die höfische Dame Alisande la Cartloise (Sandy) begleiten, die am Artushof um Hilfe bei der Befreiung ihrer Herrin und anderer Edeldamen aus den Händen von vier Riesen gebeten hat. Am Ende der Reise entpuppen sich jedoch die gefangenen Jungfrauen und Riesen als eine Schweineherde und ihre Hirten, von denen Sandy annimmt, sie stünden unter einem Zauber. Als Sandy sich vor den geretteten ‚Jungfrauen‘ verbeugt und diese küsst, ist Morgan abgestoßen: „I was ashamed of her, ashamed of the human race“⁸²⁵. Morgan heiratet seine Begleiterin schließlich „for no particular reason, except that by the laws of chivalry she was my property until some knight should win her from me in the field“⁸²⁶. Morgan erkennt diesen auf die Gesetzmäßigkeiten des Rittertums gegründeten (explizit sexuellen) Besitzanspruch seinerseits zwar an, stuft eine solche Beziehung jedoch als unsittlich ein. Er legitimiert sie dann seinen eigenen Moralvorstellungen entsprechend durch eine Heirat.

⁸²² Fermanis 2007, S. 95.

⁸²³ Fermanis 2007, S. 94.

⁸²⁴ Löser 2000, S. 725.

⁸²⁵ Mark Twain 1979, S. 232.

⁸²⁶ Mark Twain 1979, S. 452.

Ein wichtiger Aspekt der literarischen Tradition der Zeitreise, der bereits im *Yankee* deutlich wird, ist das Einbetten der Zeitreise, die häufig als Einbruch des Phantastischen in die Erzählebene wahrgenommen wird, in einen Zusammenhang, der dem Rezipienten vertraut ist. Konfrontiert mit dem (Kultur-)Schock, suchen die Zeitreisenden nach Erklärungsmodellen, um ihre Situation, die dem Grundverständnis von Zeit und Kausalität widerspricht, in ein vertrautes Schema zu betten. Den literarischen Nachfolgern Hank Morgans bietet die verstärkte Etablierung des Zeitreisemotivs vor allem in der Film- und Literaturgeschichte hierbei Hilfestellungen, die die Protagonisten nutzen können.

Auch Hank Morgan sucht sein kulturelles Wissen nach einem vertrauten Modell ab, um sich seine Situation zu erklären. Aus dem fremdartigen Aussehen und Verhalten der Menschen schließt er auf die Nähe zu einer Irrenanstalt, auch die Ortsauskunft ‚Camelot‘ ordnet er dort ein: „Name of the asylum, likely.“⁸²⁷ Nachdem er seinen Irrtum erkannt und die temporale Deplatzierung begriffen hat, sucht er andere Bezugspunkte. Der Begriff der Zeitreise ist ihm als ihrem Pionier nicht vertraut, also konzentriert sich Morgan auf den Aspekt der räumlichen Trennung von seinem Kulturkreis: *The past is a foreign country*.⁸²⁸ Als Mensch der Moderne ist er in einer vormodernen Umgebung gestrandet. Als Vergleichspunkt wählt er daher Daniel DEFOES *Robinson Crusoe* (1719), „the most popular and influential book of the travelers’ tale genre“⁸²⁹ und am Ende des 19. Jahrhunderts einer der bekanntesten Romane der westlichen Literatur insgesamt:

I saw that I was just another Robinson Crusoe cast away on an uninhabited island, with no society but some more or less tame animals, and if I wanted to make life bearable I must do as he did – invent, contrive, create; reorganize things; set brain and hand to work, and keep them busy. Well, that was in my line.⁸³⁰

In ähnlicher Weise wie DEFOES Protagonist die unzivilisierte Inselwelt durch Einsatz seiner vor allem naturwissenschaftlichen Kenntnisse beherrscht, so

⁸²⁷ Mark Twain 1979, S. 57.

⁸²⁸ Vgl. Kapitel III. 3. in dieser Arbeit.

⁸²⁹ Wolf 2012, S. 79.

⁸³⁰ Mark Twain 1979, S. 100.

nutzt in der Folge auch Morgan seinen Wissensvorsprung, um den arthurianischen Feudalstaat unter seine Kontrolle zu bringen.

Nicht nur Hank Morgan benötigt etablierte Erklärungsmuster, auch die zeitgenössischen Rezipienten des Romans bauen darauf auf. In seiner Rezension kurz nach der Veröffentlichung des Romans greift Steven BAXTER auf einen ähnlichen Gedankengang zurück: „By resorting to the principle that ‚distribution in time‘ is paralleled with ‚distribution in space‘ we solve many a problem“⁸³¹. Gesellschaften mit ähnlichem Entwicklungsstand wie im *Yankee* beschrieben fänden sich durchaus noch in der Gegenwart (1889): In Asien, Afrika oder auch in einigen Ecken der Vereinigten Staaten könne ein Entwickler vom Schlage Hank Morgans mit seinem technischen Wissensstand durchaus ähnliche Reaktionen hervorrufen.⁸³² BAXTER stellt weiter fest, dass die offensichtlichen historischen Anachronismen des Romans (beispielsweise die Verwendung populärer normannisch-französischer Vornamen im England des sechsten Jahrhunderts) nicht nur entschuldbar, sondern unvermeidbar seien: „For, in order to characterize with truth a past period we must make ourselves familiar with some existing state of society that is analogous therewith“⁸³³.

Auch der amerikanische Autor und Literaturkritiker William Dean HOWELLS zieht bei der Lektüre des Romans direkte Parallelen zu der amerikanischen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts:

It makes us glad of our republic and our epoch; but it does not flatter us into a fond content with them; there are passages in which we see that the noble of Arthur's day, who battered on the blood and sweat of his bondsmen, is one in essence with the capitalist of Mr. Harrison's day who grows rich on the wayer of this underpaid wagemen.⁸³⁴

Hank Morgans Erfolg gründet sich auf seine Rücksichtslosigkeit: Er erkennt die Legitimität der vormodernen Zustände nicht an und vernachlässigt die potentiellen Folgen seiner Umstrukturierungen, sowohl in kurzfristiger Hinsicht als auch langfristig in Bezug auf eine mögliche Veränderung der Zeitlinie. Die Frage, inwiefern Morgan durch seine Handlungen im Mit-

⁸³¹ Baxter 1889, S. 149.

⁸³² Baxter 1889, S. 149f.

⁸³³ Vgl. Baxter 1889, S. 149.

⁸³⁴ Howells 1971, S. 153.

telalter die Gegenwart, aus der er kommt, verändert, zerstört oder erst möglich macht, stellt sich auf der diegetischen Ebene nicht. Er ist sich jedoch durchaus seiner Position innerhalb einer fortlaufenden Zeitlinie bewusst:

I stood here, at the very spring and source of the second great period of the world's history; and could see the tickling stream of that history gather, and deepen, and broaden, and roll its mighty tides down the far centuries; and I could note the unspringing of adventurers like myself in the shelter of its long array of thrones.⁸³⁵

Temporale Paradoxien, später ein „subgenre in their own right“⁸³⁶, spielen im *Yankee* keine Rolle, auch wenn es einige Ansätze dafür in Morgans Überlegungen gibt. So nutzt er beispielsweise die Sonnenfinsternis aus, weil er von einem ähnlichen Manöver eines amerikanischen Entdeckers gelesen hat. Dies wird jedoch nicht als Diebstahl der Idee interpretiert, da er nun den zeitlichen Vorteil besitzt:

You see, it was the eclipse. It came to my mind, in the nick of time, how Columbus, or Cortez, or one of those people, played an eclipse as a saving trump once, on some savages, and I saw my chance. I could play it myself, now; and it wouldn't be any plagiarism, either, because I should get it in nearly a thousand years ahead of those parties.⁸³⁷

Die Eingriffe Morgans in die mittelalterliche Gesellschaft werden durch das Interdikt der Kirche ausgelöscht und die meisten Betroffenen sind im Krieg gefallen. Die mittelalterliche Gesellschaft wehrt die Neuerungen ab und tilgt ihre Spuren aus der Geschichtsschreibung. Das Zeitalter repariert damit die Schäden durch die Einmischung des Zeitreisenden selbst und setzt sich selbst wieder auf den vorherigen Entwicklungsstand zurück. Noch schwerwiegender: Der Verlust aller Aufzeichnungen scheint erst für die Verlagerung des historischen Artushofes in einen mythischen Diskurs verantwortlich zu sein: „Instead of bringing Camelot into the nineteenth century, Morgan would not only destroy it and cause the Dark Ages but destroy the Round Table's very historical credibility“⁸³⁸. Das 19. Jahrhundert, in dem er aufwacht, scheint dasselbe zu sein, aus dem er stammt.⁸³⁹

⁸³⁵ Mark Twain 1979, S. 109.

⁸³⁶ Stableford 2006, S. 533.

⁸³⁷ Mark Twain 1979, S. 86.

⁸³⁸ Foote 1991, S. 31.

⁸³⁹ Allerdings lässt die Handlung des Romans auch die Interpretation einer gegabelten Zeitlinie zu, die durch die Änderungen Morgans im temporalen Gefüge entsteht. Diese

Im Allgemeinen hält Morgan den gesamten arthurianischen Chronotopos für naiv und zurückgeblieben. So zieht er etwa Vergleiche mit Kindern („childlike and innocent lot“⁸⁴⁰), amerikanischen Ureinwohnern („white Indians“⁸⁴¹) und Tieren („rabbits“⁸⁴²). Besonders echauffiert sich Morgan über ihre Bereitwilligkeit, an übernatürliche Erscheinungen zu glauben.

Morgan entwickelt zwar Sympathien für die Menschen in Camelot, respektiert ihre Weltanschauung und Lebensweise jedoch nicht. Selbst Arthur ist in Morgans Augen ein gutmeinender, jedoch im rückständigen Gedankengut von Kirche, Feudalwesen und Rittertum gefangener Herrscher. Um ihm die Augen über die sozialen Zustände zu öffnen, reist Morgan mit Arthur als Bauern verkleidet durch England. Dabei stoßen sie auf eine Hütte, deren Bewohner an den Pocken erkrankt sind. Der gegen die Krankheit geimpfte Morgan will die Hütte alleine betreten, Arthur ignoriert dies jedoch und begleitet den Zeitreisenden ins Innere. Dort finden sie eine sterbende Frau, die zu schwach ist, zu ihrer ebenfalls todkranken Tochter im oberen Teil des Hauses zu gelangen. Der König trägt daraufhin das Kind trotz Ansteckungsgefahr hinunter, um der Sterbenden einen letzten Trost zu spenden. Damit überrascht er Morgan, der die durch Turniere und Hofzeremoniell getragene Definition von Heldentum in Camelot und die resultierende Verehrung Arthurs nicht nachvollziehen kann, hier jedoch Heldentum nach seinen eigenen Vorstellungen erkennt: „Here was heroism at its last and loftiest possibility, it utmost summit; [...] He was great, now; sublimely great“⁸⁴³.

Wie seine Vorgänger (einschließlich derjenigen, die er kritisiert), so projiziert damit auch Mark TWAIN seine eigenen Idealvorstellungen auf die mittelalterliche Figur König Arthurs. Sein Protagonist erkennt in Arthur plötzlich ein Ideal, welches auch seinem modernen Begriff entspricht, und beginnt selbst mit einer Heldenverehrung Arthurs, die er umgehend in einer Statue konkretisieren will, welche sich in die zeitgenössischen Exempel einreihen soll:

Möglichkeiten werden von Mark TWAIN wohl nicht bewusst konzipiert, jedoch auch nicht widerlegt; vgl. Foote 1991, S. 29f.

⁸⁴⁰ Mark Twain 1979, S. 66.

⁸⁴¹ Mark Twain 1979, S. 109.

⁸⁴² Mark Twain 1979, S. 109.

⁸⁴³ Mark Twain 1979, S. 331f.

The rude statues of [Arthur's] ancestors in his palace should have an addition – I would see to that; and it would not be a mailed king killing a giant or a dragon, like the rest, it would be a king in commoner's garb bearing death in his arms that a peasant mother might look her last upon her child and be comforted.⁸⁴⁴

Völlig ohne Morgans Einwirkung verkörpert Arthur ein zeitenübergreifendes Heldentum. Das feudale Camelot besitzt in der Person seines Königs eine eigene Idealität, welche mit der Morgans Schnittmengen aufweisen kann. Morgan erkennt jedoch nicht, dass dies ein entkräftendes Indiz entgegen seiner abwertenden Einschätzung der arthurischen Gesellschaft ist und seine soziale Umstrukturierung damit ihre Rechtfertigung verloren hat. Im Epilog des Romans erliegt schließlich Hank Morgan selbst der Sehnsucht nach dem Mittelalter, jedoch nicht nach der Epoche selbst, sondern nach seiner Frau und Tochter.

Einer Fehleinschätzung erliegt Morgan auch in Bezug auf Merlin, was erst auf den letzten Seiten des Romans deutlich wird. Im Gegensatz zu Arthur geht Mark TWAIN wenig respektvoll mit der Merlinfigur um. Er wird von Morgan als Betrüger wahrgenommen, der sich durch nur vorgetauschte Zauberkunst die Position des Hofmagiers erschlichen hat. Morgan sieht den in Merlin manifestierten Aberglauben zusammen mit Kirche und Feudalrittertum als Kernprobleme der mittelalterlichen Gesellschaft und geht gegen den Hofmagier vor. Indem er sich als mächtigeren Zauberer und Zukunftsseher ausgibt und da die Täuschung durch den Einsatz seines Wissens gelingt, entmachtet und ersetzt er Merlin. Morgan stuft dies als einen gerechtfertigten Vorgang ein und ist sich der Ironie kaum bewusst. Als er die Zerstörung von Merlins Turm durch einen Blitzschlag prophezeit und diesen mit versteckten Sprengstoffladungen einstürzen lässt, amüsiert er sich über die ausbrechende Massenpanik: „It was one of the gaudiest effects I ever instigated“⁸⁴⁵.

Teil des ambivalenten Schlusses von *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* ist jedoch das überraschende Erscheinen Merlins in der Höhle und das Verabreichen des Schlaftranks, der Morgan wieder in die Gegenwart transportiert. Damit beweist Merlin trotz aller vorherigen Gegenbeweise, dass er – im Gegensatz zu Morgan – tatsächlich im Besitz übernatürlicher Fähigkeiten ist. Die mittelalterliche Gesellschaft hat sich

⁸⁴⁴ Mark Twain 1979, S. 332.

⁸⁴⁵ Mark Twain 1979, S. 426.

nicht nur Morgans Neuerungen entledigt, sondern widerlegt auch erneut sein Urteil, das sich an TWAINS eigener Ablehnung von SCOTT orientiert, als falsch. Merlin, der damit im wörtlichen Sinn als Letzter lacht, stolpert jedoch in einem abschließenden Zynismus über einen der Elektrozüne, worauf ihm sterbend sein Lachen ins Gesicht gebrannt wird.

Der im *Yankee* zentrale Aspekt ist der Versuch des Zeitreisenden, sein modernes Wissen in der mittelalterlichen Umgebung zu seinem Vorteil einzusetzen. Wie Paul NAHIN feststellt, macht dieser temporale Wissensvorsprung einen großen Teil des Reizes am Gedankenspiel einer Zeitreise in die Vergangenheit aus:

Visitors to the past often fancy that advanced technology along with fore-knowledge gives them an inestimable advantage; modern know-how will make them powerful, famous, or rich.⁸⁴⁶

Ein Zeitreisender kann nicht nur über das fortschrittlichere Wissen seines eigenen Jahrhunderts verfügen, sondern sieht durch seine Perspektive aus der Zukunft auch das mittelalterliche Ziel seiner Reise im historischen Gesamtzusammenhang. Theoretisch hat er damit Wissen über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des entsprechenden Jahres –vorausgesetzt, seine historischen Informationen sind zuverlässig. Abgesehen von Morgans glücklichem Ausnutzen der Sonnenfinsternis macht der *Yankee* jedoch vom Mittelalterwissen seines Protagonisten kaum Gebrauch, der Roman konzentriert sich auf den Einsatz von technisch-naturwissenschaftlichem Neuzeitwissen. Er führt auch gesellschaftliche Änderungen ein, baut diese jedoch auf der Machtposition auf, in die er primär durch den Einsatz von Technik und falschen Prophezeiungen gelangt:

What the Yankee demonstrates, in other words, is not so much democratic enlightenment as technological know-how. Progress is thus subtly but unmistakably equated with the advance of technology. The Yankee's strategy to convince the people of the advantages of nineteenth century civilization rests chiefly on the enthusiasm an advanced technology is expected to generate in a backward people.⁸⁴⁷

Morgan begreift die Zeitreise im ersten Moment als grundsätzlichen Verlust: „I shall never see my friends again – never, never again. They will not be born for more than thirteen hundred years yet“⁸⁴⁸. Sehr schnell erkennt er jedoch

⁸⁴⁶ Nahin 2001, S. 25.

⁸⁴⁷ Fluck 1981, S. 138.

⁸⁴⁸ Mark Twain 1979, S. 62.

den Vorteil der Konkurrenzlosigkeit, den dieser Verlust mit sich bringt: Er wird zum „giant among pigmies“⁸⁴⁹. Die Trennung von seinen Zeitgenossen und dem gemeinsamen Bildungsniveau ermöglicht eine Monopolstellung auf das Allgemeinwissen, welches er in seiner eigenen Zeit mit dem Rest seiner Zeitgenossen teilen muss:

Not a competitor nor the shadow of a competitor; not a man who wasn't a baby to me in acquirements and capacities; whereas, what would I amount to in the twentieth century? I should be a foreman of a factory, that is about all; and could drag a seine down street any day and catch a hundred better men than myself.⁸⁵⁰

Letztlich erschafft Morgan nichts Neues, sondern versucht lediglich, das ihm bekannte Gesellschaftssystem und den technischen Standard seiner Zeit nachzubauen, weswegen Bud FOOTE dem Charakter mangelnde Vorstellungskraft unterstellt: „The Yankee seeks to establish no society more advanced than the one he left in Connecticut in the 1880's. He hasn't the imagination“⁸⁵¹. Morgans Erfolg dabei ist dennoch durchschlagend. Zum einen zieht er daraus enorme persönliche Befriedigung, etwa aus der anhängigen Bewunderung der Arthurianer für seine erste gedruckte Zeitung. „[I was] steeped in satisfaction, drunk with enjoyment. Yes, this was heaven“⁸⁵². Zum anderen gelangt er schrittweise in eine Position absoluter Macht, die es vergleichbar weder im demokratischen 19., noch im feudalen 6. Jahrhundert gibt:

I was no shadow of a king; I was the substance, the king himself was the shadow. My power was colossal; and it was not a mere name, as such things have generally been, it was the genuine article.⁸⁵³

Der *Yankee* wird damit schnell zur „Kritik des zeitgenössischen Kolonialismus [...], der sich hier gegen die eigene Vorzeit richtet“⁸⁵⁴. Moralische Bedenken wegen seiner Einmischungen kommen Morgan nicht, wobei sich die durchgängige Doppelmoral in seiner Einschätzung der mittelalterlichen Umgebung zeigt. Morgan verurteilt beispielsweise die konservativen Kräfte Camelots, vor allem die Kirche, wegen ihres einschränkenden Einflusses auf

⁸⁴⁹ Mark Twain 1979, S. 113.

⁸⁵⁰ Mark Twain 1979, S. 109.

⁸⁵¹ Foote 1991, S. 14.

⁸⁵² Mark Twain 1979, S. 308.

⁸⁵³ Mark Twain 1979, S. 109.

⁸⁵⁴ Hochbruck 2011, S. 219.

die Bewohner.⁸⁵⁵ Er bedient sich jedoch ähnlicher Methoden, wie etwa einer versteckten Propagandamaschinerie, um seine gesellschaftlichen Umwälzungen vorzubereiten:

I had had confidential agents trickling through the country some time, whose office was to undermine knighthood by imperceptible degrees, and to gnaw a little at this and that and the other superstition, and so prepare the way gradually for a better order of things.⁸⁵⁶

Noch deutlicher zeigt sich seine Doppelmoral in Bezug auf die Frage der Gewaltanwendung. Einerseits verachtet er die mittelalterliche Umgebung als brutal und legt Wert darauf, bei seiner Umstrukturierung der mittelalterlichen Gesellschaft möglichst wenig Gewalt einzusetzen: Nach der gelungenen Machtübernahme ist er zufrieden über deren friedlichen Ablauf „without bloodshed“⁸⁵⁷. Andererseits setzt er selbst Gewalt ein, auch ohne rechtliche oder moralische Grundlage. Er tötet beispielsweise den Autor eines Buches aufgrund eines schlechten Witzes: „I couldn’t stand that one [joke]. I suppressed the book and hanged the author“⁸⁵⁸. Morgan demonstriert damit wiederholt die amoralische Wechselseite seiner eigenen, demokratischen Ideale.⁸⁵⁹ In der abschließenden Schlacht tötet er mit Massenvernichtungswaffen zehntausende Menschen, einschließlich seiner eigenen Anhänger: „The technological utopia becomes a holocaust“⁸⁶⁰. Morgan erreicht seine Ziele durch den erfolgreichen Einsatz seines modernen Wissens und demokratischer Ideale – dabei wird er in der Konsequenz selbst zum Gewalt herrscher. John ENGLE sieht den *Yankee* deswegen vor allem als Satire auf die menschliche Moral: „Who can forget that Twain’s ultimate target is, famously and unexclusively, the whole damned human race?“⁸⁶¹

Der *Yankee* ist als eines der wichtigsten Werke nicht nur des Zeiteromans, sondern auch der Mittelalterrezeption in die Literaturgeschichte eingegangen⁸⁶² und hat sich (wie die *Time Machine*) zu einem

⁸⁵⁵ Vgl. Mark Twain 1979, S. 473.

⁸⁵⁶ Mark Twain 1979, S. 129.

⁸⁵⁷ Mark Twain 1979, S. 445.

⁸⁵⁸ Mark Twain 1979, S. 443.

⁸⁵⁹ Vgl. Heinze 2011, S. 220.

⁸⁶⁰ Guttman 1986, S. 105.

⁸⁶¹ Engle 2007, S. 3.

⁸⁶² Vgl. z. B. Mathis 2002, S. 24.

kulturellen Stoff entwickelt, welchen SKLAR als *Yankiana* bezeichnet.⁸⁶³ Als solches ist er Teil späterer Werke, die sich mit dem Artusmythos auseinandersetzen, z. B. Tankred DORSTS Theaterstück *Merlin oder Das wüste Land* (1981). Eine der bei der Gründung der Tafelrunde anwesenden Figuren trägt den Namen *Mark Twain*. Auf die Europareisen des Autors anspielend stellt er sich vor: „Ich bin ein reisender Schriftsteller, Amerikaner, und ich interessiere mich für europäische Merkwürdigkeiten“⁸⁶⁴; europäische Merkwürdigkeiten, zu denen offensichtlich das mythische Mittelalter gehört. Die Figur übernimmt Mark TWAINS negative Charakterisierung der Merlingestalt im *Yankee*:

Ich will damit nur sagen, dass [...] es sich um eine Person handelt, die die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit beherrscht, mit scheinbar Unerklärlichem zu verblüffen, und vielleicht arglose Leute damit hinter Licht führt. Das kann durchaus sehr unterhaltend sein – nur, ich meine, wenn in der Bevölkerung Aberglaube und Unwissenheit herrschen...⁸⁶⁵

Damit zieht sich *Mark Twain* jedoch den Zorn der anwesenden Ritter zu und er wird beinahe „gewaltsam zum Schweigen“⁸⁶⁶ gebracht, bevor das Eintreffen Merlins die Männer ablenkt.

Im phantastischen Roman *Montag beginnt am Samstag* von Arkadi und Boris STRUGATZKI (1965), welcher im fiktiven *Naturwissenschaftlichen Institut für Zauberei und Wohlfahrt* spielt, ist Merlin dagegen der Leiter der *Abteilung für Prophezeiungen und Prognosen*. Im kommunistischen Russland nutzt er die im *Yankee* beschriebene Auseinandersetzung mit dem kapitalistischen Hank Morgan zur Versicherung seiner Regimetreue:

In allen Fragebögen hatte er von seinem unversöhnlichen Kampf gegen den Imperialismus der Yankees bereits im frühen Mittelalter berichtet. Als Beilage gab er immer eine notariell beglaubigte Kopie der entsprechenden Stellen aus Mark Twain.⁸⁶⁷

⁸⁶³ Vgl. Sklar 2004, S. 99; vermutlich in Anlehnung an den Begriff der *Arthuriana*, unter welchem im englischsprachigen Raum der Artusstoff sowie seine wissenschaftliche und künstlerische Rezeption bisweilen zusammengeführt werden.

⁸⁶⁴ Dorst 1981, S. 57.

⁸⁶⁵ Dorst 1981, S. 58f.

⁸⁶⁶ Dorst 1981, S. 59.

⁸⁶⁷ Strugatzki 1982, S. 128f.

Der auch heute noch hohe Bekanntheitsgrad des *Yankees* verdankt sich auch den zahlreichen Leinwandadaptionen des Romans. John HAINES sieht einen Zusammenhang zwischen der Veröffentlichung des *Yankees* im Jahr 1889 und der in den 1890er Jahren beginnenden Etablierung des Films als signifikantes Unterhaltungsmedium.⁸⁶⁸ Auch Rebecca und Samuel UMLAND betonen, dass die Idee der Zeitreise und ihr enormes narratives Potential, angewendet auf einen der wichtigsten mythischen Stoffkreise der westlichen Erzählkultur, für das neu geborene Medium des Stummfilms auf fruchtbaren Boden fiel: „It was an ingenious play because it allowed for virtually endless opportunities to expose modern folly while ostensibly debunking the ancient past“⁸⁶⁹.

Die Zeitreise wird ein beliebtes Thema im Mittelalterfilm, besonders im Kontext der Artusrezeption.⁸⁷⁰ Entsprechend markiert der *Yankee* auch den ersten transmedialen Sprung der Zeitreise von der Literatur zum Film: Bereits im Jahr 1921 wird ein gleichnamiger Stummfilm produziert, bei dem es sich um die erste filmische Umsetzung einer Zeitreise überhaupt handelt.⁸⁷¹ Wie viele seiner filmischen Nachfolger, so wird auch der Protagonist Martin Cavendish zuerst einmal als Rezipient des Zeitreisemotivs etabliert, das ihm bei der Bewältigung seiner Situation hilft: Nach der Lektüre des *Yankees* erhält auch er durch einen Einbrecher einen Schlag auf den Hinterkopf, bei dem er das Bewusstsein verliert und gelangt so nach Camelot, wo er Morgans Abenteuer wiederholt bzw. ‚verbessert‘.⁸⁷² Das Poster des Films zeigt Cavendish, über dessen Schultern der Geist Mark TWAINS schwebt. Die *International Movie Database* verzeichnet darüber hinaus noch dreizehn weitere Film- und Fernsehadaptionen (zwischen 1929 und 1998), die den *Yankee* namentlich als ihre Vorlage zitieren. Zudem diente das Material als Inspiration für zahlreiche weitere filmische Werke, so etwa Sam RAIMIS Fantasyfilm *Army of Darkness*⁸⁷³ (1992) und Gil JUNGERS Komödie *Black Knight* (2001).⁸⁷⁴

⁸⁶⁸ Vgl. Haines 2017, S. 155.

⁸⁶⁹ Umland/Umland, S. 9f.

⁸⁷⁰ Vgl. Haines 2017, S. 149.

⁸⁷¹ Vgl. Flynn 1921 (Film).

⁸⁷² So konstruiert Cavendish den Artusrittern keine Fahrräder, sondern Motorräder.

⁸⁷³ Vgl. Raimi 1992 (Film).

⁸⁷⁴ Vgl. Junger 2001 (Film); von der deutschen Verleihfirma unter dem geschmacklosen Titel *Ritter Jamal – Eine schwarze Komödie* vermarktet.

Wie H. G. WELLS durch *The Time Machine* als historische Persönlichkeit den Sprung in zahlreiche Erzählwelten geschafft hat, so ist auch Mark TWAIN selbst durch den *Yankee* Teil des Motivkatalogs des Zeitreisegenres geworden; unter anderem resultiert dies im Erscheinen des Autors in der 1992 ausgestrahlten Episode *Time's Arrow* von *Star Trek: The Next Generation*. Die Besatzung des Raumschiffs trifft so im Rahmen einer Zeitreise auf Mark TWAIN und inspiriert ihn zum Verfassen seiner Romane.⁸⁷⁵

In der Nachfolge des *Yankees* bleibt das Mittelalter so ein bevorzugtes Ziel von Zeitreisen. Die Problematisierung des modernen Einflusses auf den mittelalterlichen Raum spielt dabei in der Zeitreisetradition nach 1889 eine immer größere Rolle: „Modern knowledge might well prove a handicap rather than a royal road to success in the past.“⁸⁷⁶ Nur wenige Zeitreisende können später Morgans ‚Erfolge‘ wiederholen oder sogar übertrumpfen. Ein seltenes Beispiel ist Martin Padway, der Zeitreisende in *Lest Darkness Fall* (1941) – „[L. Sprague] de Camps answer to Mark Twain“⁸⁷⁷ –, den es überraschend vom Rom des Jahres 1938 ins sechste Jahrhundert verschlägt.⁸⁷⁸ Padway erwägt eine Vorgehensweise ähnlich der Morgans, welcher anfangs auf theatralische Effekte und visuelle Inszenierung (z. B. durch den Einsatz von Sprengstoff) setzt, obwohl er über das nötige Wissen nicht verfügt und dieses mit sich führen müsste:

If a man knew he was going to be whisked back into the past, he would load himself down with all sorts of useful junk in preparation, an encyclopedia, texts on metallurgy, mathematics, and medicine, a slide rule, and so forth. And a gun, with plenty of ammunition. But Padway had no gun, no encyclopedia, nothing but what an ordinary twentieth-century man carries in his pockets.⁸⁷⁹

⁸⁷⁵ Weitere Gastauftritte des Autors finden sich beispielsweise im Roman *Never the Twain* von Kirk MITCHELL (1987); dort reist der Protagonist in der Zeit mit der Intention zurück, Mark TWAIN zu töten und dadurch seinem eigenen Vorfahren eine Karriere als Schriftsteller zu ermöglichen. Mark TWAIN ist außerdem einer der Hauptcharaktere in der *Riverworld*-Romanreihe (1971–1983) von Philip José FARMER, in der die gesamte Weltbevölkerung zeitgleich auf einem fremden Planeten wiedergeboren wird.

⁸⁷⁶ Lowenthal 1999, S. 29.

⁸⁷⁷ Anderson 1978, S. xv; vgl. außerdem: „it is said, de Camp, a much more sophisticated man than Twain, wrote [the novel] in reaction to the *Yankee* to show how the game *should* be played“ (Foote 1991, S. 96).

⁸⁷⁸ Padway selbst verortet sich in der Spätantike, auch wenn er ausgehend von den Epochengrenzen theoretisch auch schon ein Mittelalterzeitreisender sein könnte.

⁸⁷⁹ Sprague de Camp 1979, S 20f.

Da Padway aber nicht Angestellter einer Waffenfabrik, sondern Archäologe ist, scheitert er an der Herstellung von Schießpulver, jedoch nicht an der Einführung von doppelter Buchführung und der Erfindung einer Druckerpresse, gesteuert von „a Yankee belief in the powers of communications technology“⁸⁸⁰. Zudem kann er sich durch den Einsatz seines historischen Wissens der Spätantike schnell behaupten und steigt zum wichtigsten Machthaber des römischen Reiches auf, welches er in der Folge vor dem Zusammenbruch bewahren kann.

Doch in der Regel scheitern die Nachfolger Hank Morgans beim Versuch, seinem Beispiel zu folgen. Die Reproduzierbarkeit moderner Technik mit mittelalterlichen Materialien und die generelle Rechtfertigung einer solchen Vorgehensweise werden im Zeitreiserooman immer stärker in Frage gestellt. Ein früher Vertreter dieser gescheiterten *Yankees* ist William Sorrel, der Protagonist des Romans *Ladies Whose Bright Eyes* von Ford Madox FORD (1935). Ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung von *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* geschrieben und deutlich in dessen Tradition stehend, bezieht der Roman eine grundsätzlich andere Stellung in Bezug auf den Nutzen von modernem Wissen für den Mittelalterzeitreisenden. Sorrel ist als Tiefbauingenieur und Drucktechniker gut ausgebildet und rechnet sich mit seinem Fachwissen enorme Möglichkeiten aus:

What a bully time he might have had if with all his present faculties and knowledge he could be thrown right back into the Middle Ages – when the World had been full of nuns. What would he not be able to do with all those ignorant and superstitious people! He would invent for them the railway train, the electric telegraph, the aeroplane, the radio and its developments, the machine gun and the gas bomb. Above all the gas bomb! He would be the mightiest man in the world: he would have power, absolute and enormous power. He could take anything. No king could withstand him.⁸⁸¹

Durch ein Relikt in Form eines goldenen Kreuzes ins Jahr 1327 n. Chr. geschleudert, scheitert Sorrel jedoch auf ganzer Linie an der Vorgehensweise Morgans, da ihm passende Materialien und Werkzeuge fehlen. Seine einzige Überlebenschance ist jetzt die Anpassung an die mittelalterliche Gesellschaft (zunächst als Wanderprediger und schließlich als Ritter), anstatt sie wie Morgan nach seinen Vorstellungen umzugestalten. Damit ist die Zeitreise

⁸⁸⁰ Winthrop-Young 2009, S. 112.

⁸⁸¹ Ford 1988, S. 15.

Sorrels erfolgreicher als jene Morgans – auch wenn er keine vergleichbare Machtposition erlangt hat, so haben doch seine Einmischungen keine destruktiven Folgen auf den mittelalterlichen Raum. Er ist ein Reisender, kein Kolonialherr. Wieder im zwanzigsten Jahrhundert angekommen, kann er die positiven Spuren seiner Existenz im Mittelalter anhand von Quellen nachvollziehen, erkennt sogar in seinen Freunden der Gegenwart die Nachkommen eines von ihm gezeugten Kindes wieder.

Bis heute bleibt das Mittelalter Gegenstand zeitreisender Begierde und lockt eine Vielzahl von Zeitreisenden an. Die Epoche erscheint hier als ein oft nebulöser historischer Raum, in dem sich historische Fakten mit vermeintlichen historischen Fakten mischen und von bestimmten Zeichensätzen und Erzählstoffen geprägt und überlagert werden. Stephen GUTHRIE schreibt retrochronologischen Zeitreisen einen kolonialistisch eingefärbten „temporal Orientalism“⁸⁸² zu. Wie der Orient dient auch die fremde Epoche dabei als Projektionsfläche für sehr unterschiedliche Diskurse:

In *Lest Darkness Fall* ist das Mittelalter ein zivilisationshistorisches Schreckgespenst, dessen Anbruch der Zeitreisende zu verhindern sucht: „Europe would be in darkness, from a technological and scientific aspect, for nearly a thousand years.“⁸⁸³

Daphne DU MAURIERS nostalgischer Träumer in *The House on the Strand* (1969) findet dagegen in der Vergangenheit des 14. Jahrhunderts eine Ablenkung von seinem unerfüllten Leben in der Gegenwart. Als er sich endlich dem Zauber der fremden Zeit entziehen kann, haben ihn die körperlichen Nebenwirkungen seiner Zeitreisen die Fähigkeit zur Teilnahme am modernen Leben gekostet.

Connie WILLIS' *Doomsday Book* (1996) parallelisiert auf der Fläche des Mittelalters die Überzeitlichkeit von menschlichem Leiden und zwischenmenschlicher Bindung.

In Michael CRICHTONS *Timeline* (1999) werden dem Ziel einer kommerziellen Ausbeutung der Vergangenheit in Form eines im Mittelalter errichteten Freizeitparks moralische Bedenken und die Sicherheit der Beteiligten untergeordnet. Doch statt fügsamer Baufläche erweist sich

⁸⁸² Guthrie 2012, S. 99.

⁸⁸³ Sprague de Camp 1979, S. 49.

die fremde Epoche schnell als lebensgefährlicher Raum, zu dem dann schlussendlich der Zugang verschlossen werden muss.

Im Roman *Das Cusanus-Spiel* (2005) des deutschen Autors Wolfgang JESCHKE liegt die Rettung der menschlichen Zukunft in der mittelalterlichen Vergangenheit: Hier sollen die Samen längst ausgestorbener Pflanzen gesammelt werden, mit denen die nuklear verseuchte Erde wieder fruchtbar gemacht werden soll.

Diese Texte richten sich alle an erwachsene Rezipienten. Es wird zu untersuchen sein, welchen Einfluss eine jugendliche Zielgruppe auf den Umgang mit der fremden Epoche ausübt, welche Formen das Mittelalter für Protagonisten und Rezipienten annehmen kann, welche sich in der entwicklungspsychologisch und kulturell bedeutsamen Lebensphase der Adoleszenz befinden.

„Never again,“ said the Psammead later on
„will I go into the Past with a grown-up person!“
(*Edith Nesbit: The Story of the Amulet*, S. 178).

III Zeitreise ins Mittelalter in der deutschsprachigen Jugendliteratur

1 Ein Teen ist ein Teen ist ein Teen... Adoleszenz und Jugendliteratur

In seinem Werk *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (1960) definiert der französische Historiker Philippe ARIÈS das Konzept der Kindheit als eine soziale Konstruktion der Neuzeit, die sich ab dem 16. Jahrhundert in darstellender Kunst und historischen Zeugnissen nachvollziehen lässt. Davor fehle nach ARIÈS die gesellschaftliche Vorstellung vom Kind als Verkörperung einer „vollständige[n] menschliche[n] Persönlichkeit“⁸⁸⁴, was er unter anderem auf die hohe Sterblichkeitsrate von Säuglingen und Kindern zurückführt.⁸⁸⁵ Dem Zwischenstadium zwischen dem in jeder Hinsicht von seiner Umwelt abhängigen Säugling und einem zur Gemeinschaft beitragenden Gesellschaftsmitglied wird nach ARIÈS kein spezieller Raum eingeräumt, auch wenn auch in der Vormoderne die soziale Position eines Menschen unter anderem durch das Alter bestimmt wurde.⁸⁸⁶

Die Thesen von ARIÈS wurden in den Jahrzehnten seit ihrer Veröffentlichung stark in Frage gestellt. Klaus ARNOLD beispielsweise verweist insbesondere auf die volkssprachliche Literatur als Beweis dafür, dass die „Empfindung und Beachtung dessen, was dem Kind in besonderem Maße eigentümlich ist, im Mittelalter stets vorhanden war“⁸⁸⁷. Auch Albrecht CLASSEN macht auf eine zunehmende Menge von Arbeiten aufmerksam, die sogar das genaue Gegenteil von ARIÈS' zentralen Thesen für das Kind im Mittelalter nahe legen.⁸⁸⁸ Trotzdem lässt sich in der

⁸⁸⁴ Ariès 2007, S. 99.

⁸⁸⁵ In direktem Kontrast zu dieser Ansicht räumt ARIÈS jedoch ebenfalls ein, dass sich die Kindersterblichkeit zwischen dem 13. und 17. Jahrhundert wohl nicht grundlegend verringerte. Er führt die Entwicklung deswegen ebenfalls auf eine „tiefgreifende Christianisierung der Lebensformen“ zurück; Ariès 2007, S. 103.

⁸⁸⁶ Vgl. Driscoll 2002, S. 18f.

⁸⁸⁷ Arnold 1986, S. 448.

⁸⁸⁸ Vgl. Classen 2005, S. 4ff; vgl. hierzu auch Schultz 1995, S. 2ff.

einsetzenden Moderne ein deutlicher Paradigmenwechsel beobachten, in welchem das Kind stärker zu einer Person eigenen Rechts erklärt wird. Jean-Jacques ROUSSEAU, der im Jahr 1762 mit *Émile ou De l'éducation* das erste Grundwerk der modernen Pädagogik veröffentlicht, schreibt darin: „Die Kindheit hat ihre eigene Art, zu sehen, zu denken, zu empfinden.“⁸⁸⁹ ROUSSEAU sieht Kindheit nicht nur als eine Vorstufe zum Erwachsenenalter, sondern als einen eigenen Lebensbereich, der über spezifische Wahrnehmungsmuster, Gedankengänge und Gefühlswelten verfügt.

Im Gegensatz zur Kindheit wird die Adoleszenz erst seit etwa 1900 nicht mehr als „Phase der Hervorbringung zukünftiger Gesellschaftsmitglieder, sondern als gegenwärtig wirksame soziale Strukturkategorie und diskursives Konstrukt begriffen“⁸⁹⁰. Diese Form von Jugend, so unterstreicht Carsten GANSEL, ist eine Errungenschaft der reicheren Industrieländer.⁸⁹¹ Auch heute noch ist das Konzept des Jugendlichen besonders in Nordamerika und Europa verankert.⁸⁹² Jugendliche werden hier vom Staat und der Gesellschaft in besonderer Weise vor (den meisten) Verpflichtungen geschützt und der Fokus der Lebensführung wird auf die Schulausbildung gelenkt. Teenager verfügen so über ein größeres Ausmaß an Freizeit als Erwachsene und können über deren Ausfüllung eigenständiger entscheiden als Kinder. Durch die elterliche Bereitstellung aller Lebensnotwendigkeiten und durch die staatlichen und schulischen Strukturen zusätzlich entlastet, können Teenager die ihnen zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel verstärkt in Konsumgüter investieren. Diese Synthese zwischen monetärer Kraft und Freizeit führt in der Nachkriegszeit zur Entwicklung eines eigenen jugendlichen Konsummarktes mit enormer Potenz, welcher bis heute von großer wirtschaftlicher Bedeutung ist.⁸⁹³ Als gesellschaftlich konstruierte Lebensphase ist die Adoleszenz damit zentral für die philosophische Entwicklung des modernen Subjekts.⁸⁹⁴

Als Jugendliche bezeichnet man in der Regel Personen des Lebensabschnittes zwischen dem Ende der Kindheit mit Einsetzen der Pubertät

⁸⁸⁹ Rousseau 1979, S. 83.

⁸⁹⁰ Liebsch 2011, S. 11; vgl. auch Hilton/Nikolajeva 2012, S. 1f.

⁸⁹¹ Vgl. Gansel 2011, S. 17f.

⁸⁹² Vgl. Hunt 1996, S. 5.

⁸⁹³ Vgl. Savage 2007, S. 465.

⁸⁹⁴ Vgl. Driscoll 2002, S. 7.

im etwa 12./13. Lebensjahr und dem Erwachsenenalter, markiert in der Regel durch das Erreichen der gesetzlichen Volljährigkeit mit 18 Jahren oder dem Schulabschluss. Im modernen deutschen Sprachgebrauch werden für Menschen im Alter vom zwölften bis zum achtzehnten Lebensjahr die Bezeichnungen *Jugendlicher* und der seit der Nachkriegszeit in Deutschland gebräuchliche Anglizismus *Teen(ager)*⁸⁹⁵ synonym verwendet. Doch Einheitlichkeit bei der Definition von Jugendlichkeit herrscht auch im Bereich der akademischen Forschung nicht.⁸⁹⁶ Carsten GANSEL beschreibt ihre „relative Unbestimmtheit“⁸⁹⁷ als Kernelement im gesellschaftlichen Umgang mit dem Begriff der Jugend; Jugendlichkeit verliert bei aller Eigenautorität nie ihre Stellung als Zwischenraum, der mit der Kindheit am einen und dem Erwachsenenalter am anderen Ende permanent und diskursiv verbunden ist. Auch im juristischen Sinn befinden sich Jugendliche in vieler Hinsicht in einem Übergangsstadium. Bei Kindern wird laut dem Strafgesetzbuch der Bundesrepublik (§19 StGB) von einer grundsätzlichen Schuldunfähigkeit ausgegangen. In Deutschland bedingt das Vollenden des 14. Lebensjahres jedoch die Strafmündigkeit, womit der gesetzliche (und gesetzlich geschützte) Zustand des Kindes endet.⁸⁹⁸ Bei einem strafmündigen, jedoch noch nicht volljährigen Täter liegt die Einschätzung seiner Verantwortlichkeit laut §3 des Jugendgerichtsgesetzes (JGG) im Ermessen der geistigen Reife durch die Richter:

Ein Jugendlicher ist strafrechtlich verantwortlich, wenn er zur Zeit der Tat nach seiner sittlichen und geistigen Entwicklung reif genug ist, das Unrecht der Tat einzusehen und nach dieser Einsicht zu handeln.⁸⁹⁹

⁸⁹⁵ Jon SAVAGE zufolge existiert der Begriff in seiner heutigen Bedeutung in den USA seit 1944. Eng damit verbunden ist auch die Entwicklung des Teenagers als ein eigenständiger kommerzieller Markt; vgl. Savage 2007, S. xiii.

⁸⁹⁶ Vgl. z. B. Crowe 1998, S. 121.

⁸⁹⁷ Gansel 2011, S. 17; eine Unbestimmtheit, welche nach GANSEL im Gegenzug symptomatisch auf die moderne Gesellschaft angewendet werden kann.

⁸⁹⁸ Im internationalen Vergleich schwankt das Alter der Strafmündigkeit zwischen dem 7./8. und dem 16. Lebensjahr, wie eine Studie der UN aus dem Jahr 2007 feststellt. Eine strafrechtliche Mündigkeit vor dem zwölften Lebensjahr wird im Rahmen des Berichts als international inakzeptabel eingestuft, ein höheres Alter von 14 oder 16 Jahren befürwortet; vgl.: CRC/C/GC/10, S. 11.

⁸⁹⁹ Jugendgerichtsgesetz (JGG): Jugendgerichtsgesetz in der Fassung der Bekanntmachung vom 11. Dezember 1974 (BGBl. I S. 3427), das zuletzt durch Artikel 4 des Gesetzes vom 27. August 2017 (BGBl. I S. 3295) geändert worden ist.

Jugendliche dürfen noch keinen eigenen Haushalt führen und unterliegen der Aufsicht ihrer Eltern oder des gesetzlichen Vormundes, haben jedoch Mitspracherecht über ihre Lebenssituation (z. B. das Recht auf persönliche Anhörung bei Sorgerechtsfällen, §159 FamFG) und können bereits bestimmte Entscheidungen selbst treffen, z. B. über ihre Religionsausübung (§5 RelKErzG). Im Gegensatz zu Kindern können Jugendliche z. B. eine eingeschränkte Erwerbstätigkeit ausüben (ab 13. Lebensjahr, §2 KindArbSchV) oder heiraten (ab 16. Lebensjahr, §1303 BGB), im Gegensatz zu Erwachsenen brauchen sie jedoch für beides die Zustimmung ihres gesetzlichen Vormundes.

Nach Marcel DANESI ist der Begriff der Jugend mit einer eigenen Mythologie besetzt.⁹⁰⁰ In dieser kann sie als Krankheit,⁹⁰¹ als eine Phase der Aufregung und Gefühlsverwirrung erscheinen, die das Individuum und seine Umgebung gleichermaßen gefährdet. Inner- und außerhalb der künstlerischen Darstellung wird Jugendzeit deswegen oft als Krisenzeit verstanden. Auch in der modernen Psychologie zeigt sich die Konstruktion der Adoleszenz „as a time of internal turmoil, of storm and stress“⁹⁰². Das „numinöse Gefühl der Bedrohung durch die Jugend“⁹⁰³, die als Phase von Rebellion und Zügellosigkeit ihre Mitglieder instabil und gefährlich mache, führt deswegen stellenweise sogar zu einer „adult demonization of youth“⁹⁰⁴. Michel FOUCAULT zählt Einrichtungen für Jugendliche wie die Militärakademie oder das Internat zu seinen *Krisenheterotopien*:

[E]s gibt privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte, die Individuen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer menschlichen Umwelt in einem Krisenzustand befinden: die Heranwachsenden, die menstruierenden Frauen, die Frauen im Wochenbett, die Alten usw.⁹⁰⁵

Jugendzeit erscheint hier als ein Zustand der Krise, als ein mit der Gesellschaft unvereinbarer Entwicklungsprozess, welcher die Aussonderung und

⁹⁰⁰ Vgl. Danesi 1994, S. 138ff; vgl. auch Johann 2003, S. 53ff.

⁹⁰¹ Vgl. Johann 2003, S. 53ff.

⁹⁰² Hilton/Nikolajeva 2012, S. 2.

⁹⁰³ Johann 2003, S. 56.

⁹⁰⁴ Cart 2010, S. 67.

⁹⁰⁵ Foucault 1992, S. 40; durch die Verzahnung von Raum und Zeit lösen sich Orte, welche die allgemeinen Strukturen in Frage stellen, auch aus der zeitlichen Ordnung heraus. Teil von FOUCAULTS Konzept der *Heterotopie* ist deswegen die dazu symmetrisch verlaufende *Heterochronie*, da eine voll entwickelte Heterotopie erst eintritt, „wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“; vgl. Foucault 1992, S. 43f.

Überwachung des Individuums nötig macht. In der gegenwärtigen Gesellschaft wird FOUCAULT zufolge das Prinzip der Krisenheterotopien zunehmend durch die weniger drastischen *Abweichungsheterotopien* ersetzt, z. B. Altersheime, welche zwar noch immer der Kontrolle und Isolierung von Gesellschaftsmitgliedern dienen, diese jedoch nicht als im Konflikt stehend und gesellschaftsgefährdend, sondern einfach von der Norm abweichend sehen.⁹⁰⁶ Damit geht eine Herauslösung der Jugend aus dem Bereich der Krisen- bzw. Abweichungsheterotopien einher, denn Jugend wird in der zeitgenössischen Wahrnehmung nicht (mehr) als eine Abweichung von der Norm angesehen. Zwar gibt es nach wie vor Orte der Absonderung und Kontrolle, z. B. das Internat, diese werden jedoch nicht durch die Jugendlichkeit allein als Grund der Exklusion vom Gesellschafteraum erklärt. Internatsbesuche sind keine gesellschaftliche Norm mehr. Die Trennung eines Jugendlichen vom Familienverband wird nicht als natürlich, sondern in der Regel als problematisch reflektiert und benötigt eine zusätzliche Legitimation, z. B. das Bereitstellen spezieller Förderungsmöglichkeiten.

Sicher gab es bereits lange vor dem 19. Jahrhundert Texte, welche Jugendliche direkt adressierten. So richtet etwa THOMASIN VON ZERCLAERE im *Welschen Gast* seine Ratschläge speziell an „juncherren unde vröuwelîn“⁹⁰⁷. Anfang des 19. Jahrhunderts unterscheidet Sarah TRIMMER, die Herausgeberin der britischen Pädagogikzeitschrift *The Guardian of Education*, zwischen Literatur für *children* und der für *young persons*.⁹⁰⁸ Die Jugendliteratur ist jedoch ein ebenso neues Konzept wie die Jugend selbst, welches sich im 19. Jahrhundert langsam formt und erst im 20. Jahrhundert zu einem eigenen Genre und erst in der Nachkriegszeit zu einem eigenen Großmarkt entwickelt. In seiner primären Funktion handelt es sich bei dem Begriff *Jugendliteratur* um ein wandelbares Marketinglabel, welches sowohl Produktion und Vermarktung als auch die Rezeption eines literarischen Werkes lenkt. Der vermeintliche Gegensatz zwischen einer eigenen Identität des Teenagers *als* Teenager und seinem gleichzeitigen permanenten liminalen Status wirkt sich auch auf die Ju-

⁹⁰⁶ Vgl. Foucault 1992, S. 40f.

⁹⁰⁷ Thomasin I. I. V. 216.

⁹⁰⁸ Vgl. Trimmer 2002, S. 150ff.; zur deutschen Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg vgl. z. B. Schmideler 2012.

gendliteratur aus. Wie beispielsweise Michael CART in seinem Überblickswerk beklagt, erschwere eine geradezu gelatinöse Schlüpfrigkeit des Begriffs eine klare Definition.⁹⁰⁹

Der jugendliche Protagonist ist nach wie vor das grundlegendste Kennzeichen der Jugendliteratur. Für den Autor Andreas ESCHBACH etwa ist dies sogar der „einzige wesentliche Unterschied“⁹¹⁰, den er beim Schreiben von Texten für Jugendliche im Gegensatz zu einer erwachsenen Zielgruppe ausmachen kann. Die Texte sind darüber hinaus in der Regel weniger umfangreich als die für Erwachsene, in kürzere Kapitel gliedert und zeichnen sich auch oft durch die Kürze der erzählten Zeit aus.⁹¹¹ Die Suche nach gesellschaftlicher, sozialer und persönlicher Identität, die Entwicklung von Individualität, der Umgang mit Liebe und Sexualität sind zentrale Themen. Es ist ein in seiner Essenz optimistisches Genre, wie Joanne BROWN und Nancy ST. CLAIR feststellen, „and if a totally happy ending is not possible, at least a hopeful one is“⁹¹².

Auf der anderen Seite zeigt sich gerade in der Jugendliteratur der phantastischen Genres seit einigen Jahren eine deutliche Tendenz zu dystopischen Erzählwelten, etwa in der *Hunger Games*-Trilogie (2008) der amerikanischen Jugendbuchautorin Suzanne COLLINS⁹¹³ oder Ursula POSZNANSKIS (unbenannter) Romantrilogie, die mit dem Band *Die Verratenen* (2012) beginnt.⁹¹⁴ Als designierte Erben der Erde richten sich die Ängste der jungen Generation auf die Konsequenzen, welche die jetzigen Entscheidungsträger für die Zukunft der menschlichen Gesellschaft auslösen können. Damit verbunden ist, wie Kay SAMBELL ausführt, eine grundsätzliche Skepsis gegenüber der Autorität der Erwachsenenwelt und der Verlust des Glaubens „that adults still know best how to ethically inform and guide“⁹¹⁵.

Es ist keineswegs Aufgabe oder Absicht der zeitgenössischen Jugendliteratur, die pädagogischen Richtlinien der Kinderliteratur zu erweitern und die Rezipienten auf das Erwachsenenalter vorzubereiten. In ihrer

⁹⁰⁹ Vgl. Cart 2010, S. 3.

⁹¹⁰ Eschbach 2004, S. 23.

⁹¹¹ Vgl. Hilton/Nikolajeva 2012, S. 9.

⁹¹² Brown, St. Clair 2006, S. 126.

⁹¹³ Vgl. Collins 2008; (dt. Titel: *Die Tribute von Panem*).

⁹¹⁴ Vgl. Poznanski 2012.

⁹¹⁵ Sambell 2004, S. 250.

Monographie über die Jugendliteratur der Science Fiction weist Farah MENDELSON auf die Ablösung des bis in die 1960er Jahre vorherrschenden Begriffes *juvenile fiction* durch die nun primär verwendete Bezeichnung *young adult fiction* hin. Die Umwandlung von ‚jugendlich‘ zu ‚junge Erwachsene‘ geht einher mit der Legitimation der Lebensphase zwischen 12 und 18 als einem eigenständigen Abschnitt anstelle einer Übergangsphase. Jugendliteratur muss sich oft von der Kinderliteratur und ihren didaktischen Intensionen stärker abgrenzen als von der Literatur für Erwachsene. Jack ZIPES schränkt den Begriff *children's literature* dahingehend ein, dass Kinder in der Regel keinen aktiven Anteil am Schaffensprozess nehmen: „There has never been a literature conceived by children for children, a literature that belongs to children, and there will never be“⁹¹⁶. Die Werke werden von Erwachsenen geschrieben, illustriert, verlegt, vermarktet und verkauft. Ebenso liegt die Bereitstellung der verfügbaren Texte in der Hand von Kontrollinstanzen wie Familie und Schule. Eine Bibliothek ermöglicht zwar den Zugriff auf eine große Auswahl an Texten, ihr Bestand wird aber ebenso durch mehrere Auswahlverfahren reguliert. In der Jugendliteratur löst sich dieser Zustand jedoch bereits in Teilen auf. Jugendliche verfügen über ein größeres finanzielles Budget und bestimmen eigenmächtig ihr Lesematerial. Gleichzeitig beginnen sie sich bereits am Lesestoff der Erwachsenen zu orientieren und deren Werke zu konsumieren. Der deutsche Jugendbuchverlag *cbt* etwa beschreibt seine literarische Nische als „erwachsener als andere Jugendbücher und jugendlicher als Erwachsenenromane“⁹¹⁷.

Die überragende Erfolgsgeschichte von *Harry Potter* zog einen „nie dagewesene[n] Hype“⁹¹⁸ um Jugendbuchreihen nach sich, der auch das starke Interesse durch die erwachsene Leserschaft bewies. Umgekehrt werden nun auch nicht spezifisch für Jugendliche geschriebene Werke von Verlagen als Jugendliteratur vermarktet, so beispielsweise der Roman *Die Blumen der Zeit* von Andrea SCHACHT.⁹¹⁹ Oder, wie es etwa der Fall des ironischen Fantasyromans *Die entführte Prinzessin* (2005) der deutschen Autorin Karen DUVE zeigt, ist auch die simultane Vermarktung

⁹¹⁶ Zipes, S. 40.

⁹¹⁷ Verlagswebsite des *cbt* Kinder- und Jugendbuchverlages (Internetdokument).

⁹¹⁸ Gittinger 2015, S. 10.

⁹¹⁹ Vgl. dazu folgend Kapitel III. 3. 1.1. dieser Arbeit.

eines Bereiches für beide Zielgruppen möglich. Nachdem der (auf gebundene Leseformate spezialisierte) *Eichborn* Verlag die Erstveröffentlichung des Werks übernahm, erwarb die *Random House* Verlagsgruppe die Taschenbuchlizenz und veröffentlichte in der Folge den Roman unverändert und mit identischem Coverdesign sowohl im Programm ihres Belletristik-Verlages *Goldmann* als auch im Jugendliteraturverlag *cbt*.⁹²⁰

Längst sind Jugendromane über die Pädagogik und Didaktik hinaus ein akademisch anerkanntes Forschungsobjekt. Charles William SULLIVAN bedauert noch 1993 in der Einleitung seines Sammelbandes zur Jugendliteratur der Science Fiction den vergleichsweise niedrigen Forschungsstand: „Perhaps the thought of joining two such vulnerable subgenres makes such an attempt too risky.“⁹²¹ Und noch im Jahr 1996 – ein Jahr vor der Veröffentlichung von *Harry Potter and the Philosopher's Stone* und der damit verbundenen kulturellen Entwicklung – moniert Caroline HUNT die fehlende Differenzierung zwischen Kinder- und Jugendliteratur als bedeutende Leerstelle der Forschung: „not a single major theorist in the field deals with young adult literature as something separate from literature for younger children“⁹²². Durch den liminalen Charakter der Adoleszenz an sich, so bemerkt HUNT weiter, erscheinen Jugendbücher ihrer Leserschaft schneller ‚veraltet‘, als dies bei Kinderbüchern der Fall ist. Dies spiegelt sich auch in den Veröffentlichungskonventionen jugendliterarischer Texte, die deswegen oft direkt in den günstigeren und schneller abgenutzten Taschenbuchausgaben verlegt werden, auch um den Rezipienten die eigene Anschaffung zu erleichtern.⁹²³

Mittlerweile hat sich die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Jugendliteratur im weitesten Sinn legitimiert und ist längst nicht mehr als „academic gutter“⁹²⁴ verpönt. Maria NIKOLAJEVA beispielsweise sieht den Reiz einer literaturtheoretischen Auseinandersetzung besonders in „the ways

⁹²⁰ Als weiteres Beispiel wäre hier erneut *Harry Potter* anzuführen, dessen spätere Bände von einigen Verlagen auch in einer Erwachsenenedition herausgegeben werden.

⁹²¹ Sullivan 1993, S. XIV.

⁹²² Hunt 1996, S. 5.

⁹²³ Vgl. Hunt 1996, S. 5f.; auch hier lässt sich im Nachhall von *Harry Potter* eine spürbare Neuorientierung des Markts erkennen. Da auch beim Jugendbuch oft auf eine erweiterte Leserschaft spekuliert werden kann, erscheinen viele Werke in der Regel zunächst in einer gebundenen Ausgabe.

⁹²⁴ Sutliff Sanders 2009, S. 443.

the genre opens up issues of power and repression“⁹²⁵. Jugendliteratur stellt eine wichtige Quelle kultureller Information für ihre Leser dar, da die adoleszenten Protagonisten oft im Navigieren mit den sozialen und gesellschaftlichen Normen ihrer Umgebung porträtiert werden.⁹²⁶

Zwei wichtige Punkte des gesellschaftlichen Umgangs mit der Adoleszenz möchte ich unterstreichen: Zum einen handelt es sich bei der Adoleszenz um einen konstruierten (Zeit)raum, dem durch die moderne (westliche) Gesellschaft eine eigene Charakteristik und individuelle Autorität zugestanden wird. Ein Teenager ist nicht einfach ein älteres Kind oder ein junger Erwachsener; er muss keine Legimitation über angrenzende Lebensalter beziehen.

Zum anderen verfügt die Jugend über eine eigene Kultur, die sich in eine „unüberschaubare Vielfalt oft widersprüchlichster Kulturen“⁹²⁷ und Subkulturen untergliedern lassen kann. Dabei verliert sie jedoch nie komplett ihren Status als Schwellenraum. Eine der treffendsten Umschreibungen für die Liminalität der Jugend formuliert deswegen wohl Allein PACE NILSEN im Eingang ihres Überblickswerks *Literature for Today's Young Adults* (2013). Sie beschreibt Teenager als „those who think they're too old to be children but who others think are too young to be adults“⁹²⁸.

⁹²⁵ Hilton/Nikolajeva 2012, S. 10.

⁹²⁶ Vgl. Younger 2009, S. xi.

⁹²⁷ Farin 2006, S. 7

⁹²⁸ Pace Nilsen 2013, S. 1.

„Ah,“ said the learned gentleman, smiling rather sadly,
„One can go so far in dreams, when one is young.“
(*Edith Nesbit: The Story of the Amulet*, S. 93).

2 Die vierte Dimension: Mittelalter als Raum

Mit dem als *spatial turn* bekannten Paradigmenwechsel am Ende des 20. Jahrhunderts erhält der Raum allegorische und ontologische Funktionen. Der Raum erscheint als eine Wahrnehmungskategorie, oder anders: „Wer Räume sieht, schafft Bedeutung“⁹²⁹, wie Ulf ABRAHAM argumentiert. Da Zeitreisen die Bewegung durch eine verräumlichte Zeit meinen, Zeit also zu Raum machen und dabei die Konventionen und Erzähltechniken der Reiseliteratur aufnehmen, ist der diegetische Raum, welcher innerhalb der Jugendromane als ‚Mittelalter‘ konnotiert wird, von besonderer Bedeutung.

Als literarische Figur, so wurde in den vorangegangenen Überlegungen deutlich, ist der Zeitreisende eng mit dem Reisenden verbunden. Das zeitbereiste Mittelalter konstituiert einen eigenständigen diegetischen Raum, durch welchen er sich anhand räumlicher Erzählkonzepte bewegt. Damit einher geht auch eine Kultur, welche den Raum formt und welche im Gegenzug vom Raum geformt wird. Im Rahmen dieser Untersuchung soll also das durch die Zeitreise erschlossene Mittelalter zunächst unter raumtheoretischen Gesichtspunkten betrachtet werden, bevor im Anschluss der Begriff der Kultur in den Mittelpunkt gerückt werden soll.

Dabei sei erneut unterstrichen, dass sich die beiden literaturtheoretischen Konzepte von Raum und Kultur durch eine starke Interdependenz auszeichnen, da die Kultur einer Gesellschaft den Raum prägt, in welchem sie sich bewegt, und im Gegenzug der Raum ebenso über kultur-schaffende Eigenschaften verfügt. Marie-Laure RYAN unterscheidet in entsprechender Weise fünf verschiedene Ebenen der narratologischen Raumvorstellung:⁹³⁰

(1.) Die *spatial frames*, die die tatsächlichen Handlungsorte der Diegese konstituieren, z. B. dient das Haus Bilbo Baggins' (und später seines Neffen Frodos) als einleitender Ort des Geschehens sowohl in TOLKIENS *Hobbit* (1937) als auch in seiner *Ring*-Trilogie, da hier die Zielsetzungen

⁹²⁹ Abraham 2014, S. 313.

⁹³⁰ Vgl. Ryan 2014b, S. 798f.

der Reisen im Kern beider Handlungen konzipiert und initiiert werden.⁹³¹

(2.) Das *setting*, welches das gesamte „socio-historico-geographical environment“⁹³² der Handlungen, also das unmittelbare kulturelle Umfeld, umfasst. So ist das von Hobbits bewohnte *Shire* (dt. ‚Auenland‘) das Setting der Szenen in Bilbos Haus. Das Konzept des Settings beinhaltet einen expliziten kulturellen Aspekt. Der Raum des Auenlands ist nicht nur durch seine geographischen und natürlichen Strukturen gekennzeichnet, sondern auch durch die Zivilisation der Hobbits kultiviert, durch die Geschichte ihrer Gesellschaft und ihre tägliche Lebenspraxis.

(3.) Der *story space*, der alle für die Handlung notwendigen Orte mit einschließt, die nicht nur durch die Bewegungen und Handlungen, sondern durch die Figurenrede, Erinnerungen und Gedanken der Charaktere erschlossen werden. Die Erinnerungen an den ersten Ringkrieg, welche Elrond während der Ratssitzung in Rivendell (dt. Bruchthal) schildert, sind ebenso Teil des *story space* wie die Ratssitzung selbst.⁹³³

(4.) Die *narrative world* bzw. *story world*, welche den gesamten Raum einer Erzählung umfasst und durch die Imagination des Lesers vervollständigt wird. Dies betrifft auch jene Bereiche, über welche der Text keine Aussagen macht. Diese semantische Lückenfüllung erfolgt nach dem bereits erwähnten Prinzip des *minimal departure*, bei welchem der Rezipient automatisch auf sein eigenes Hintergrundwissen zurückgreift.⁹³⁴ Ein *story space*, welcher sich beispielsweise auf den Raum einer einzelnen Insel beschränkt, wird in der Vorstellung des Lesers in die *story world* eines Ozeans eingebettet, über welchen man andere Inseln und Festland erreichen kann. Auch in phantastischen Räumen ist dies der Fall, z. B. geht man davon aus, dass es sich beim Ozean *Belegaer*, welcher den Kontinent Mittelerde von Westen umschließt, um Salzwasser handelt, auch wenn die Erzählung keine Informationen in dieser Richtung zur Verfügung stellt. Stattdessen stammt die Information aus der Erwartungshaltung des Rezipienten.

⁹³¹ Vgl. Tolkien 1999, Tolkien 2007.

⁹³² Ryan 2014b, S. 798.

⁹³³ Vgl. Tolkien 2007, S. 242ff.

⁹³⁴ Vgl. hierzu in dieser Arbeit Kapitel II. 1.4 3.

(5.) Das *narrative universe*, das nicht nur die Welten umfasst, welche innerhalb der Diegese als real dargestellt werden, sondern auch die Imagination der Figuren: „all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies“⁹³⁵. Dies beinhaltet auch beispielsweise die Erzählräume, welche Gollum und Bilbo im *Hobbit* durch die einander gestellten Rätsel öffnen.⁹³⁶

RYANS Überlegungen unterstreichen die enge Verbindung von literarischem Raum und raumformender Kultur: Die räumlichen Komponenten einer Erzählwelt beinhalten immer auch kulturelle Aspekte, die sich sowohl auf der Ebene der Diegese als auch der des Rezipienten niederschlagen. Vergangene und Zukunft sind so nicht nur Räume, welche durch das Erzählmoment einer Zeitreise geöffnet werden, sondern auch Kulturen, mit denen eine direkte Auseinandersetzung ermöglicht wird.

Hier lassen sich erneut Bezüge zu Michail BACHTINS Chronotopos feststellen, in welchem der Raum durch ihm zugeordnete Zeit eine Prägung erfährt und „in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen“⁹³⁷ wird. Chronotopos, so macht BACHTIN damit deutlich, ist eine Verschränkung zweier abstrakter Konzepte – Zeit und Raum – zu einem kulturellen Rahmengerüst.

Für den Bereich der Jugendliteratur sind raumtheoretische Ansätze in besonderem Maß fruchtbar, vor allem wenn es um den Übergangsprozess zwischen Räumen und die Etablierung von Schwellenräumen geht. Adoleszenz, so wurde bereits deutlich, ist in vieler Hinsicht ein Binnenzustand, welcher sich an den beiden Polen von Kindheit und erwachsener Reife orientiert. In räumliche Konzepte übersetzt meint so der Herkunftsraum oft Kindheitsraum, dessen Verlassen einen Entwicklungsraum öffnet, in dem die Reife zum Erwachsenen erfolgen kann, bevor auch er wieder verlassen wird.

Jede Veränderung im Leben eines Individuums erfordert teils profane, teils sakrale Aktionen und Reaktionen, die reglementiert und überwacht werden müssen, damit die Gesellschaft als Ganzes weder in Konflikt gerät, noch Schaden nimmt. Es ist das Leben selbst, das die Übergänge von einer Gruppe zur anderen und von einer sozialen Situation zur anderen notwendig macht.⁹³⁸

⁹³⁵ Ryan 2014b, S. 798.

⁹³⁶ Vgl. Tolkien 1999, S. 71ff.

⁹³⁷ Bachtin 2008, S. 7.

⁹³⁸ Van Genneep 2005, S. 15.

Hier greift der Begriff der Liminalität bzw. des Schwellenraums des schottischen Ethnologen Victor TURNER. Angelehnt an Arnold VAN GENNEP, welcher in seiner Studie *Rites de passage* (1909) menschliche Übergangsriten in die drei Abschnitte Trennungsriten (*rites de separation*), Schwellenriten (*rites de marge*) und Angliederungsriten (*rites d'agrégation*) ordnet,⁹³⁹ entwickelt TURNER unter besonderer Berücksichtigung des mittleren Teils den Begriff der Liminalität. TURNER unterstreicht den ‚Tunnelcharakter‘⁹⁴⁰ des liminalen Raums. Er ist nicht nur Mittelteil zwischen zwei Stadien, sondern dient auch immer der Überführung vom einen in den anderen. Von Ambiguität und durchlässigen Strukturen gekennzeichnet, weist der liminale Raum wenig Merkmale des verlassenen oder des angesteuerten Raumes auf, sondern verfügt über eine eigene Konsistenz.⁹⁴¹ In den *rites de marge* werden Regeln verletzt, transformiert oder ganz aufgehoben, was auch oft die Zuschreibung von magisch-religiösen Eigenschaften auf Schwellensituationen nach sich zieht.⁹⁴² GANSEL sieht den liminalen Raum deswegen als einen „transitorischen Zeitabschnitt, der sich als eine Art Gegenstruktur mit chaotisch-anarchischen Kennzeichen manifestiert“⁹⁴³. Rebellion und Regelbrüche sind kennzeichnende Charakteristika der Liminalität, die ebenso oft Jugendlichen zugeschrieben werden. Ulf ABRAHAM unterstreicht zudem die enge symbolische Verbindung von Raum und Entwicklung vor allem in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur:

Die psychologischen und sozialen Bedingungen der Identitätsentwicklung, ontogenetisch als Aufwachsen und phylogenetisch als Menschheitsentwicklung, werden in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur auf elementare Weise poetisch gefasst als Raumerfahrungen.⁹⁴⁴

Die Bewegung durch den oft magischen Raum und die damit verbundenen Entscheidungen, z. B. Aufbruchentschluss, Reisegeswindigkeit, Richtungswahl, Zielsetzungen und Transportart, nehmen damit oft die Rolle „in Geografie übersetzte[r] Entscheidungszwänge“⁹⁴⁵ ein. Der Schwellenraum

⁹³⁹ Vgl. van Gennep 2006, S. 9ff.

⁹⁴⁰ Vgl. Turner 1974, S. 232.

⁹⁴¹ Vgl. Turner 2000, S. 94f.

⁹⁴² Vgl. Turner 2000, S. 107.

⁹⁴³ Gansel 2011, S. 27.

⁹⁴⁴ Abraham 2014, S. 326.

⁹⁴⁵ Abraham 2014, S. 320.

wird mit den Metaphern der Raumerfahrung des (Durch-)Reisens erschlossen, einem ebenso traditionsreichen literarischen Motiv:

Used by storytellers from Homer to today's fantasists, a journey is both a metaphor and a practical device. Journeys suggest discovery, they deliver a ready-made sense of motion and destination.⁹⁴⁶

Die phantastische Reise sieht ABRAHAM so weniger als einen Topos denn als einen „poetische[n] Ausdruck einer Sozialisierungserfahrung“⁹⁴⁷. In der Kinderliteratur, wo die feste Ordnung der Welt stark mit der persönlichen Sicherheit verknüpft ist,⁹⁴⁸ dienen phantastische Reisen oft der Reparatur einer Ordnungsverletzung, wie z. B. in NESBITS *The Story of the Amulet* die Abwesenheit der Eltern und des jüngsten Bruders revidiert werden soll.

Die Erzählmuster adoleszenter Selbstfindung dagegen beginnen oft mit der räumlichen Distanzierung vom Familienverband, die zum Loslösen vom vertrauten Lebenskreis und dem damit verbundenen Status als Kind und zum autonomen Sammeln eigener Erfahrungen oft notwendig sind. Mario ERDHEIM sieht hier einen Antagonismus zwischen dem internen Bereich der Familie und dem externen Bereich der Kultur. Das Verlassen des familiären Raums ermöglicht erst eine Auseinandersetzung mit der Kultur:

Es geht darum, die Herkunftsfamilie mit ihren Mythen, Werten und Einstellungen zu relativieren, sie als einzig sinngebende Instanz zu überwinden und sich im fremden System der Kultur zu orientieren und neu zu definieren.⁹⁴⁹

Leah PHILLIPS verweist zu Recht darauf, dass es sich bereits beim Archetypus des Helden, wie er unter Namen wie Achilles, Cú Chulainn oder Parzival in zahlreichen Mythen weltweit kulturell verankert ist und von Joseph CAMPBELL in *The Hero With A Thousand Faces* (1949) herausgearbeitet wurde, in der Regel um einen männlichen Jugendlichen handelt.⁹⁵⁰ Auch Katherine PROUKOU zieht deutliche Parallelen zwischen der Heldenreise und dem Zustand der Adoleszenz. Der im Reisezustand befindliche Held und der Jugendliche existieren gleichermaßen zwischen zwei Stadien: Sie gehören weder dem Bereich von Aufbruch/Kindheit noch von Ankunft/Erwachsenenalter an. Der komplexe Vorgang der Ablösung von der Kindheit kann dabei

⁹⁴⁶ Martin 2009, S. 130.

⁹⁴⁷ Abraham 2014, S. 318.

⁹⁴⁸ Vgl. Nikolajeva 1988, S. 95.

⁹⁴⁹ Erdheim 2006, S. 17.

⁹⁵⁰ Vgl. Phillips 2017, S. 1; vgl. Campbell 2008.

symbolisch für alle geistigen Transformationen und Veränderungsprozesse stehen und ein vertrautes Gedankenmodell als Verständnisgrundlage bieten:

Because everyone can identify with the transformational ‚call‘ of adolescence and its demands, it is a universal link to its mythological association with the hero’s call, its tests and wisdom-based rewards, as well as to psychological associations with transformations of knowing.⁹⁵¹

Der Teenager kommt damit zwangsläufig zu einer archetypischen Funktion in zentralen kulturellen Erzähltraditionen.⁹⁵² Besonders die Struktur der mittelalterlichen *quest romance* (der mittelhochdeutschen *âventiure*) fungiert nach Angela Jane WEISL als eine effektive Metapher für den Prozess des Erwachsenwerden.⁹⁵³ Die (Abenteuer-)Reise als „passage of childhood to adult responsibility“⁹⁵⁴ ist bereits in der Literatur des Mittelalters bekannt, etwa in WOLFRAMS VON ESCHENBACH *Parzival*, in welchem die Fortbewegung des jugendlichen Protagonisten durch den diegetischen Raum seine Weiterentwicklung zum höfischen Ritter und Gralkönig symbolisiert.⁹⁵⁵

Die gesellschaftliche, soziale und körperliche Evolution, die mit dem Status eines Erwachsenen verbunden ist, ist nur durch das Aufbrechen in einen neuen, fremden Raum erreichbar: „adulthood is *out there*“⁹⁵⁶. Richtungsentscheidungen und das Zurücklassen von Lebensbereichen treten so in den Vordergrund der Handlungsebene.

Auch der historische Roman, eng verbunden mit Zeitreisen in die Vergangenheit, weist zudem Schnittmengen mit dem Abenteuerroman auf. Susanne PELLATZ argumentiert, dass gerade durch die Fremdheit des geschichtlichen Raumes „der Historie das Abenteuer eingeschrieben ist, dass umgekehrt das Abenteuer immer auch Historie in sich trägt“⁹⁵⁷. Und die „fremdartige Welt“⁹⁵⁸ ist, wie auch Alfred Clemens BAUMGÄRTNER unterstreicht, ein konstitutives Merkmal der Abenteuerreise:

Der Abenteurer gibt sich damit als Mensch zu erkennen, der die von ihm vorgefundene Ordnung – nicht, weil sie diese oder jene, sondern weil sie

⁹⁵¹ Proukou 2005, S. 63.

⁹⁵² Vgl. Proukou 2005, S. 63.

⁹⁵³ Vgl. Weisl 2015, S. 174.

⁹⁵⁴ Weisl 2015, S. 168.

⁹⁵⁵ Vgl. z. B. Sassenhausen 2007.

⁹⁵⁶ Mendleson 2009, S. 19; Hervorhebung im Original.

⁹⁵⁷ Pellatz 2000, S. 115.

⁹⁵⁸ Baumgärtner 1981, S. 219.

überhaupt Ordnung ist – hinter sich zurücklässt, um wieder ins Offene zu gelangen, was freilich auch den Charakter des Bedrohlichen besitzt.⁹⁵⁹

Im Raum des Abenteurers findet die „Vergegenwärtigung des Außer-Ordentlichen, Unverplanten, Archaischen“⁹⁶⁰ statt. Die Epoche des Mittelalters kann dabei als Abenteuererraum von sowohl positivem als auch negativem Charakter dienen: „variously, hell, paradise, and paradise lost“⁹⁶¹. Das Mittelalter dient gerade in der Populärkultur als Raum der persönlichen Bewährung: Mit einer schwächeren oder ganz fehlenden nationalen Zentralmacht gehen dem Raum im Vergleich zur Moderne elementare Sicherheiten verloren.⁹⁶² Diese regionalisierte und instabile Welt des mittelalterlichen Abenteuererraums steht dem Jugendroman insofern nahe, als sie mit dem „unruhigen Gemüt jugendlicher Leser“⁹⁶³ korrespondiert. Denn die Orientierung in einer neuen Umgebung und die Auseinandersetzung mit unbekanntem Herausforderungen, welche ohne den Schutz einer bisher gewohnten Ordnungsinstanz (der Familie) absolviert werden müssen, stehen im Kern des Heranwachsenden.

Die Zeitreise führt in jugendliterarischen Texten meist nicht zu einer permanenten Ortsveränderung, beinhaltet jedoch ein Element der Prüfung, welches in moralischer und psychologischer Weiterentwicklung mündet.⁹⁶⁴ In der Regel handelt es sich um einen temporären Aufenthalt, der mit der Heimreise der Protagonisten endet. Dort erst kann das Gelernte wirkungsvoll auf den eigenen Lebensbereich angewendet werden:

Characters in portal fantasies are almost always expected to be richer for their experience, no matter how relieved they are to have returned, but that wealth is usually the sort that has to be cashed in at home.⁹⁶⁵

Zeitreisen etablieren (mindestens) einen mit einer spezifischen historischen Epoche verknüpften Raum und statten Protagonisten mit temporalem Vorwissen bzw. Wissensvorsprüngen aus, die ihrer Umgebung in der Vergangenheit fehlen. Sie sind hilfreiche Werkzeuge zur Thematisierung von Veränderung, Heranwachsen und Herauswachsen.

⁹⁵⁹ Baumgärtner 1981, S. 223.

⁹⁶⁰ Baumgärtner 1981, S. 223.

⁹⁶¹ Engle 2007, S. 6.

⁹⁶² Vgl. Guthrie 2012, S. 109.

⁹⁶³ Pellatz 2000, S. 115.

⁹⁶⁴ Vgl. Nikolajeva 1988, S. 106.

⁹⁶⁵ Stableford 2009, S. 33f.

Nach Angela Jane WEISL stellt die mittelalterliche Vergangenheit als Ort des liminalen Raums hierzu spezielle Möglichkeiten bereit, welche in der Gegenwart nicht zur Verfügung stehen, da sie durch (moderne) staatliche Autorität und Einschränkungen jugendlichen Lebens wie die Schulpflicht verboten sind.⁹⁶⁶ Der mittelalterliche Schwellenraum dagegen erlaubt „various types of exploration, evoking an essentially adolescent desire for self-testing through adventure“⁹⁶⁷. Im Mittelalter, welches in der Rezeption oft durch die schwache oder fehlende staatliche Regulierung des Individuums gekennzeichnet ist, bietet die Ungebundenheit sowohl erhöhtes Gefahrenpotential als auch völlig neue Möglichkeiten, welche sogar eine regelrechte „creative force“⁹⁶⁸ entwickeln können.

Da also die Jugendliteratur den Raum als Reifeerfahrung funktionalisiert und in der Zeitreise Zeit Raum ist, wird der historische Raum zwangsläufig zum primären Werkzeug des *Coming of age*-Prozesses. Die Vergangenheit fungiert so nach Alison WALLER als konstruktives Lehrwerkzeug, welches den jugendlichen Charakteren in erster Linie das Erreichen der nächsten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe in ihrer eigenen Ära erlaubt.⁹⁶⁹

⁹⁶⁶ Vgl. Weisl 2015, S. 167ff.

⁹⁶⁷ Weisl 2015, S. 169.

⁹⁶⁸ Guthrie 2012, S. 100.

⁹⁶⁹ Vgl. Waller 2009, S. 39.

And all at once Langston understood that Mrs. Centauri had just made him a real offer.
 An utterly amazing offer. One that nobody had ever gotten before.
 He had to think about his answer for only a second.
 „If I go, you'll get me back here okay? I mean, like, I have a math test tomorrow.“
(Stanton Rabin: Black Powder, S. 3).

2.1 Textauswahl

2.1.1 Pete Smith: *1227-Verschollen im Mittelalter* (2004)

Handlungsort von Pete SMITHS *1227 – Verschollen im Mittelalter* (2004; in der Folge abgekürzt als ViM) ist die fiktive Burg Rosenstoltz, in der Gegenwart ein Internat für Hochbegabte, das in den Mauern der sorgfältig restaurierten und modernisierten Burg untergebracht ist. Im Gewölbe der Burg hat Levent, einer der Schüler, unbemerkt eine Zeitmaschine konstruiert und ist mit ihr in das Jahr 1227 gereist, wo die Geschichtsschreibung vom „größte[n] Ritterturnier seiner Zeit“ (ViM S. 56) zur Feier der Einweihung von Rosenstoltz berichtet. Trotz umfangreicher Vorbereitung erregt Levent jedoch bereits bei seiner Ankunft das Misstrauen der Bevölkerung und wird inhaftiert, seine Hinrichtung ist auf das Ende des Turniers angesetzt. In der Gegenwart wird der als vermisst gemeldete Levent von der Polizei als vermeintlicher jugendlicher Ausreißer zu den Akten gelegt. Erst zwei Jahre später wird Nelson, ein neuer Schüler des Internats, auf den Fall neugierig und kann zusammen mit zwei weiteren Mitschülern, Judith und Luk, Levents Schritte rekonstruieren. Mit der Zeitmaschine, die ohne ihren Erbauer in die Gegenwart zurückgekehrt ist, nehmen sie als Mönche getarnt an den Feierlichkeiten der Burgweihe teil. Da sie Levent nicht alleine aus dem Gefängnis der Burg befreien können, machen sie sich mit Hilfe einiger mittelalterlicher Verbündeter einen lokalen Brauch zunutze, nach welchem der Burgherr der Minnedame des Turniersiegers einen Wunsch freistellt. Judith schlüpft in die Rolle der Jungfrau Melisande, einem in Liedern gepriesenen und vom Favoriten des Turniers verehrten Ideal weiblicher Tugend, und erreicht so die Begnadigung ihres Freundes. Nach erfolgreicher Rettungsmission kehren die vier zurück in die Gegenwart, wo Levent wieder dem Internat beitrifft.

Im zweiten Teil der Trilogie, *186 – Verschollen in der Römerzeit* (2006) finden die Freunde Hinweise auf ein aus dem Jahr 2032 stammendes

Geschwisterpaar, welches in der Römerzeit gestrandet ist, und organisieren eine zweite Rettungsmission, welche sie diesmal ins Köln des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts führt. Im abschließenden Teil der Reihe, *2033 – Verschollen in der Zukunft* (2008), bitten die im zweiten Band geretteten Zeitreisenden die Freunde erneut um Hilfe, um die Sabotage einer Weltraummission im Jahr 2033 abzuwenden.

2.1.2. Nils Wiesner: *Ferien auf Burg Kahleberg* (2008)

In *Ferien auf Burg Kahleberg* (2008; in der Folge abgekürzt als FaBK) zelten die drei vierzehnjährigen Schüler Gregor, Alexander und Franziska in den Sommerferien des Jahres 2006 an einer Burgruine in der Nähe des norddeutschen Heimatdorfes von Gregors Onkel. Das *Institut für Beobachtende Geschichte*, eine akademische Zeitreiseorganisation aus dem 22. Jahrhundert, nutzt das Gebäude, die eponymische Burg Kahleberg, jedoch wegen ihrer Abgelegenheit im Niedermoor als Tarnung eines Zeittunnels, der vom 22. ins 11. Jahrhundert führt. Da sie die Burg als historisch unbedeutenden „Unterschlupf irgendeines verarmten Raubritters“ (FaBK S. 19) einstufen, fühlen sich die Protagonisten zu Ausgrabungen an den Fragmenten der Burgmauern autorisiert. Dabei finden sie die unter dem mittelalterlichen Mauerwerk vergrabene Plastikkammer des Instituts. Als sie in der folgenden Nacht während eines schweren Unwetters in dem Container Schutz suchen, setzt ein Blitzschlag die Mechanik in Gang und die drei werden in das Jahr 1076 n. Chr. transportiert. Dort erforscht ein Professor der historischen Mediävistik, getarnt als Graf der noch intakten Burg Kahleberg, im Auftrag des Instituts die Hintergründe des Investiturstreits. Durch einen festgelegten monatlichen Rhythmus der Zeitmaschine kann ‚Graf Gero‘ die ungebetenen Gäste erst nach Ablauf der Monatsfrist wieder zurückschicken, also gibt er sie vor den Bewohnern der Burg als Kinder seines spontan erfundenen Bruders aus, Graf Eberhard von Niederburg („Niederburg! Ja, das ist gut, das kann alles Mögliche heißen“; FaBK S. 62). Er integriert die drei in das Alltagsleben der Burg und unterrichtet sie privat in mittelalterlicher Geschichte, verbietet ihnen aber das Verlassen der Siedlung. Gelangweilt und vom Gedanken auf Abenteuer und dem historischen Geheimnis um die sagenhafte Stadt Vineta angeregt, lassen sich die drei auf einen unerlaubten

Ausflug in die nächstgrößere Stadt ein. Dort werden sie Opfer eines Wikingerverfalls, bei dem sie gefangen genommen werden. Befreit werden sie durch einen mysteriösen Mann, der sich als ihr angeblicher Vater, Graf Eberhard, ausgibt und danach verschwindet. Nach Ablauf des Monats schickt Graf Gero die Jugendlichen ins 22. Jahrhundert, damit seine Behörde sie von dort ohne örtlichen Zeitverlust in die Gegenwart, in die Nacht des Gewitters, zurücktransportieren kann. In der Zukunft treffen sie den ihnen als Graf Eberhard von Niederburg bekannten Mann, der sich als Mitarbeiter der Zeitreisebehörde vorstellt, sich aber an ihre Begegnung im Mittelalter nicht erinnern kann. Um den kausalen Kreis zu schließen, statten sie deswegen vor ihrer Rückkehr in die Gegenwart den Agenten mit den nötigen Informationen für die Rettungsmission des vorgeblichen Graf Eberhards aus, die dieser im Anschluss antritt.

2.1.3. Kirsten Boie: *Alhambra* (2008)

Der vierzehnjährige Boston nimmt in *Alhambra* (2008; in der Folge abgekürzt als *Alh*) im Rahmen des Spanischunterrichts seiner Schule an einer Sprachreise nach Granada teil. Überfordert durch den engen Kontakt mit Gleichaltrigen trennt er sich von der Gruppe und streift alleine durch die Stadt. In einem Andenkenladen sucht er in einem Karton mit orientalischen Keramikfliesen nach einem Souvenir für seine Mutter. Manuel Corazón, der Besitzer des Andenkenladens, hat den Karton in der Hoffnung aufgestellt, eine vermeintlich verfluchte Fliese aus dem Familienbesitz loszuwerden. Bei der Berührung der bemalten Fliese findet Boston sich unvermittelt im Granada des Aprils 1492 n. Chr. wieder. Die Stadt ist wenige Monate zuvor als letzter Teil der spanischen Reconquista den muslimischen Herrschern abgenommen worden und befindet sich im Strudel politischer und religiöser Umwälzungen. Die neuen Stadtherren, das spanische Königspaar Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragón, wägen das Schicksal der verbliebenen muslimischen und jüdischen Bevölkerung Granadas zwischen politischer Realität und Druck der Kirche ab. Boston schließt Freundschaft mit zwei gleichaltrigen Jungen, dem jüdischen Salomon und dem muslimischen Tariq. Wegen seiner blonden Haare und seines seltsamen Verhaltens wird er jedoch für den jungen Philip von Burgund gehalten, der anlässlich seiner Verlobung mit Isabellas unwilliger Tochter Johanna in der Stadt erwartet wird, und in die Alhambra gebracht, den ehemaligen Palast

des nasridischen Herrscherhauses, in welchem nun die Königsfamilie residiert. Dort erfährt er, dass sich die Königin konträr zu den historischen Fakten gegen eine Finanzierung der Indienreise des Christoph Kolumbus entschieden hat. Boston fühlt sich durch diese Tatsache auf einer elementaren Ebene in seiner Existenz bedroht, da sein ihm unbekannter amerikanischer Vater (nach Aussage seiner deutschen Mutter) ein direkter Nachfahre der *Mayflower*-Pilger ist. Ohne die Entdeckung des Kontinents durch die Kolumbusexpedition, so fürchtet er, wird das Treffen seiner Eltern und seine eigene Zeugung unmöglich. Mit Hilfe seiner ‚Verlobten‘ Johanna schafft er die Umstimmung Isabellas, bevor sein Identitätsschwindel auffliegt und er erneut fliehen muss. Da er zudem die für seinen Zeitsprung verantwortliche Fliese als entwendeten Teil der Alhambra erkannt hat, gelingt ihm, erneut durch die Unterstützung Johannas, Salomons und Tariqs, durch das Einsetzen des Stücks an die richtige Stelle die Rückkehr in die Gegenwart. Während seiner Abwesenheit ist dort dieselbe Anzahl von Tagen vergangen, was zu einer polizeilichen Suche nach dem verschwundenen Schüler geführt hat. Mit Hilfe des erleichterten Manuel Corazón erfindet Boston deswegen die Geschichte seiner Entführung durch Unbekannte, aus deren Gewalt er sich von alleine befreien konnte.

„As you're aware, it's an entirely different world back there.
 You have the advantage of your knowledge.
 You know the site, and you know the time, in detail. You know languages and customs.“
 „But our knowledge is academic.“ Chris said. „Not anymore,“ Doniger said.
 (Michael Crichton: *Timeline*, S. 144).

2.2 Wissensraum und Märchenraum

Der mittelalterliche Raum ist in den Zeitreiseromanen immer durch seine Alterität gekennzeichnet, „its spatial, cultural, and linguistic otherness to modernity“⁹⁷⁰. Wie beispielsweise eine Untersuchung von Günther BÄRNTHALER zeigt, dominieren auch im Mittelalterbild bei Jugendlichen zwei Stereotype: einmal ein auf die zeitlose Vorgegenwart projiziertes Wunschbild, die romantisierte Vorstellung eines „blutig-schönen (literarisch-fiktionalen) Abenteurers“⁹⁷¹, mit dem Begriffe wie ‚Ritter‘ oder ‚Burg‘ assoziiert werden, und andererseits die weit verbreitete Vorstellung vom ‚finsternen Mittelalter‘ als einer Epoche geprägt von Armut, Rückschrittlichkeit und Unterdrückung. Im Jugendroman *Kruisocht in spijkerbroek* (dt. Titel *Kreuzzug in Jeans*; 1973) der niederländischen Autorin Thea BECKMANN beispielsweise fasst der ins Jahr 1212 gereiste Jugendliche sein Schulwissen wie folgt zusammen:

In der Schule hatte er gelernt, dass die Menschen des Mittelalters schmutzig waren, sich nicht um Hygiene scherten und infolgedessen von schrecklichen Krankheiten heimgesucht wurden.⁹⁷²

Auch durch Zeitreisen zugänglich gemachte historische Erzählwelten oszillieren für den Rezipienten zwischen irritierender Alterität und identifizierbarer Vertrautheit. Um die historisch fremden Elemente in einen Verständniszusammenhang mit den vertrauten Bereichen zu bringen, gibt es in historisch besetzten *storyworlds* im Wesentlichen zwei Möglichkeiten.

Zum einen werden im Paratext der Romane oft in Nachworten und Glossaren die historischen Personen, Orte und Begriffe erklärt, ohne den Erzählfluss zu stören. In *Alhambra* etwa werden so in einem zehnteiligen

⁹⁷⁰ Trigg 2016, S. 196.

⁹⁷¹ Bärnthaler 1996, S. 444.

⁹⁷² Beckman 1978, S. 25; im deutschsprachigen Raum wurde der Roman zunächst unter dem plakativeren Titel *Kreuzzug ins Ungewisse* verlegt, mittlerweile wird er jedoch auch hier als *Kreuzzug in Jeans* (der wörtlichen Übersetzung des niederländischen Originaltitels) vermarktet, was auch auf die Verfilmung des Romans im Jahr 2006 zurückzuführen ist, bei welchem die deutsche Verleihfirma ebenfalls den näher am ursprünglichen Wortlaut liegenden Titel wählte.

Glossar knapp einhundert der „schwierigen Begriffe“⁹⁷³ erläutert. Zudem erlaubt dies den Autoren, Anspruch auf wissenschaftliche Kompetenzen zu erheben („Bevor ich dieses Buch geschrieben habe, habe ich unendlich viel gelesen“; Alh S. 427) und narratologische Abweichungen von der historisch verbuchten Wahrheit, über die zuvor die Verfügungsgewalt etabliert wurde, durch die literarische Kompetenz zu entschuldigen („passte mir einfach nur gut in die Geschichte“; Alh S. 429) und zu relativieren: „[a]ber dass es sie so oder so ähnlich gegeben haben könnte: Davon bin ich überzeugt“ (Alh S. 431).

Die zweite Möglichkeit besteht in der Integration moderner Denkmuster auf der Erzählebene selbst, durch welche die fremden Muster gebrochen werden. Wie Daniel FULDA ausführt, setzen Autoren des historischen Romans hier oft auf die Etablierung einer anachronistisch modern denkenden Figur. Während die Darstellung der sozialen Strukturen und Lebensumstände einer historischen Erzählwelt mit der Welt des Rezipienten in Kontrast gesetzt wird, wird so in der Darstellung von Gefühlswelten und Zielen einzelner Charaktere auf vertraute Muster gesetzt. Indem unsere Gewohnheiten und Normen als das „überhistorisch Normale“⁹⁷⁴ erscheinen, wird dem Leser ein leichter Zugang zu jeder beliebigen Vergangenheit angeboten.⁹⁷⁵ In *Alhambra* beispielsweise findet Boston in der gleichaltrigen Johanna eine Verbündete. Der Bericht seiner Erlebnisse, den er ihr mit den Worten „Ich weiß, es klingt wie ein Märchen“ (Alh S. 327), mitteilt, wird von der Prinzessin mit Hoffnung aufgenommen. Von ihrer Umwelt als „verträumt“ (Alh S. 316) wahrgenommen, hofft sie auf „etwas Wunderbares“ (Alh S. 302), auf den „Teil von etwas Geheimnisvollem, Unbekanntem“ (Alh S. 161), durch welche sie aus ihrer gegenwärtigen Situation befreit werden kann.

⁹⁷³ Alh S. 417; neben der Stadtgeschichte und Stadtgeographie Granadas und einigen spanischen und arabischen Vokabeln findet sich dort auch Frodo, die Hauptfigur aus Bostons Reiselektüre.

⁹⁷⁴ Fulda 2013, S. 202.

⁹⁷⁵ Vgl. Fulda 2013, S. 202ff.

Johanna von Kastilien ist so Gegenstand des im historischen Roman gebräuchlichen „fundamentale[n] Mentalitäts-Anachronismus“⁹⁷⁶: Eingebettet in den fremden Raum einer mittelalterlichen Herrscherdynastie wird das vertraute Unabhängigkeitsbedürfnis eines modernen Teenagers auf die Figur projiziert. Die soziale Isolation Bostons in der Gegenwart spiegelt sich in der Misere Johannas, die sich in ihrer Umgebung isoliert und von ihrer Kultur missverstanden fühlt:

Meine Mutter hat ihre Länder und ihre Frömmigkeit, mein Vater hat seine Geliebte, meine Schwestern sind klein, die Amme ist dumm. Ich habe niemanden. Immer allein, immer allein.

(Alh S. 368)

Als konfrontative und anpassungsunwillige Jugendliche wird sie von ihrer Umwelt als nonkonform, als „widerspenstig“ (Alh S. 317) und die „schwierigste“ (Alh S. 354) unter Isabellas und Ferdinands Nachkommen wahrgenommen. So wehrt sich Johanna gegen ihre der kulturellen Konvention entsprechenden Verlobung („Ich bin dreizehn Jahre alt! Ich habe noch viel Zeit“; Alh S. 50) und ihren Stand („Ich bin es wirklich leid, eine Prinzessin zu sein“; Alh S. 91). Ihre Amme muss sie wiederholt auf die praktizierten adeligen Normen hinweisen: „Denn du bist eine Prinzessin, und er ist ein Prinz, und da wird nicht gefragt.“ (Alh S. 92). Wie Boston empfindet zudem auch Johanna die Stadt Granada und die königliche Residenz in der Alhambra als einen fremden Raum, der noch immer durch die Kultur der Vorbesitzer geprägt ist: „Ich will zurück nach Córdoba. Córdoba gehört uns schon so lange, aber dieses hier ist immer noch wie ein fremdes Land.“ (Alh S. 92). Sie erkennt in Boston nicht nur einen Hochstapler, sondern auch eine raumfremde Präsenz, hilft ihm jedoch trotzdem bei der Anpassung seiner Tarnidentität ‚Philipp von Habsburg‘. Da sie als Mitglied des Königshauses vor Repressalien der Inquisition sicher ist, übernimmt sie die Verantwortung für Bostons Fluchtplan, indem sie einen Wahnsinnsanfall simuliert. In Vorausdeutung des historischen Schicksals Johannas von Kastilien scherzt sie: „Dann werden sie nur sagen, ich wäre verrückt. *Juana La Loca!* Johanna die Wahnsinnige!“⁹⁷⁷

⁹⁷⁶ Fulda 2013, S. 207; auch Ina KARG notiert eine vermehrte „Gestaltung der Figuren im Sinne einer heutigen Motivationslogik und politischer Korrektheit“; Karg 2012, S. 21.

⁹⁷⁷ Alh S. 383; Hervorhebung im Original; im Alter von sechzehn Jahren wird Johanna mit dem Sohn Kaiser Maximilians I., Philipp von Burgund, verheiratet, aus der Ehe entstammen unter anderem die beiden späteren Kaiser Karl V. und Ferdinand I. Nach dem

Zeitreisen als narratologische Werkzeuge oder, wie David WITTENBERG es formuliert, „narrative machines“⁹⁷⁸, räumen der literarischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eine dritte Möglichkeit ein: In Form des Zeitreisenden wird die moderne Mentalität direkt auf der Figurenebene etabliert, ohne sich mit anachronistischen ‚Querschlägern‘ konfrontiert zu sehen. Daniel FULDA betont gerade an diesem Punkt die besondere Nähe der Zeitreise zum klassischen historischen Roman:

Im Grunde sind Zeitreisen ein ehrliches und dem Genre angemessenes Motiv, denn das gesamte populäre Gattungssegment basiert darauf, identifikations-trächtige Figuren aus unserer mentalen Gegenwart in irgendeine Vergangenheit zu versetzen.⁹⁷⁹

Zur Etablierung einer *storyworld*-internen Vermittlungsinstanz mit geschichtswissenschaftlichem Spezialwissen, ohne welches die Identifizierung von und Orientierung in der historischen Vergangenheit nicht möglich ist, rücken deswegen oft Geisteswissenschaftler in den Handlungskern von Zeitreiseroomanen, um den kulturellen Austausch mit dem fremden Raum zu ermöglichen. Hierzu werden zusätzlich oft ein oder mehrere Charaktere eingeführt, die als eigens ausgezeichnete Vermittler zwischen Fremdem und Eigenem fungieren. Die Figur des Fachmannes übernimmt die Funktion des Abenteurers, der sich in unbekannte Gebiete vorwagt. Die von ihm erjagten Schätze sind historische Erkenntnisse. Erwachsene Figuren wie der Graf von Kahleberg oder die internatseigene (!) Professorin der Mediävistik auf Burg Rosenstoltz werden so als Stellvertreter der modernen Geschichtswissen-

Tod ihrer älteren Geschwister und Neffen ist Johanna ab 1500 die Erbin beider Königreiche ihrer Eltern. Nach dem Tod Isabellas 1504 ist sie Königin von Kastilien. Sie tritt die Regentschaft jedoch nicht an, sondern zieht sich in ein Kloster zurück und überträgt die Regentschaft ihrem Vater und später ihrem Sohn Karl. Bereits zeitgenössische Quellen berichten von einer Wahnsinnserkrankung Johannas als Grund für ihre Selbstisolation, Ursprung für den heute gängigen Beinamen ‚la Loca‘. In den letzten Jahrzehnten jedoch werden sowohl die Freiwilligkeit ihres Rückzugs als auch das Ausmaß ihrer psychischen Erkrankung von Fachwissenschaft und Populärrezeption zunehmend in Frage gestellt. Bethany ARAM und Elena GASCÓN VERA beispielsweise sehen Johanna als Opfer der politischen Machtkämpfe zwischen Spanien (ihrem Vater) und dem deutschen Reich (ihrem Ehemann und ihren Söhnen), die Wahnsinnserkrankung in erster Linie als ein propagandistisches Mittel zu ihrer politischen Neutralisierung; vgl. Aram 2008; Gascón Vera 2008.

⁹⁷⁸ Wittenberg 2013, S. 4.

⁹⁷⁹ Fulda 2013, S. 204.

schaften etabliert, welche über den Forschungsstand (und die Forschungsmeinung) der Gegenwart – in der Regel parallel zum dem Forschungsstand (und der Forschungsmeinung) des Autors – verfügen und dieses Wissen im Dialog mit den Protagonisten teilen. Ihr Fachwissen wird von theoretischen Spekulationen zur lebensrettenden Praxis: In Connie WILLIS' *Lincoln's Dreams* (1987) beispielsweise scheitern Mediziner an der Behandlung einer unter Alpträumen leidenden Patientin, während ein Fachhistoriker Schlüsselemente der Träume Robert E. LEE zuordnen und über die Verbindung zu der historischen Persönlichkeit die Heilung der Erkrankten einleiten kann.⁹⁸⁰ In Nils WIESNERS Roman ist die Zeitreise als solches ein allein der akademischen Forschung vorbehaltenes Werkzeug: „Kein Zugang zu den Zeitmaschinen außer für wissenschaftliche Zwecke und geschultes Personal.“⁹⁸¹ Zu ihrem eigenen Schutz, so erklärt der Graf den Teenagern, müssen Zeitreisende in „einigermaßen gehobener Position“ (FaBK S. 58) stehen. Seine Vormachtstellung erhält er damit nicht durch Vererbung oder Eroberung, sondern er wird Kraft seiner akademischen Ausbildung dazu ermächtigt; was ihn jedoch nicht mit weniger Standesdünkel erfüllt: „Glaubst du, die schicken Putzfrauen und Hausmeister hierher?“ (FaBK S. 70).

Das jugendliche Pendant des Fachwissenschaftlers ist die Figur des Strebers bzw. des auch in Deutschland zunehmend gebräuchlichen Anglizismus des *geek*. Das *Oxford English Dictionary* definiert *geek* als einen „overly diligent, unsociable student; any unsociable person obsessively devoted to a particular pursuit.“⁹⁸² Wie MATTHEWS jedoch unterstreicht, haftet dem Streber in der modernen Populärkultur auch ein Element maskierten Heldentums an. Er ist „the figure who lies behind all superheroes“⁹⁸³. Gleich-

⁹⁸⁰ Vgl. Willis 1992; Robert E. Lee (1807–1870): Während des Bürgerkrieges (1861–1865) Oberkommandant der Konföderation der amerikanischen Südstaaten. Die Träume der Patientin erweisen sich als Spiegelung derer des Generals während des Krieges.

⁹⁸¹ FaBK S. 57; Marvin BOOKER und Annemarie THOMAS stellen eine generelle Tendenz zu geschichtswissenschaftlich motivierten Zeitreisen fest: „time travel appears to have little value outside of academia“; Booker/Thomas 2009, S. 20; dies betrifft hauptsächlich Geschichtswissenschaftler, jedoch werden auch durchaus andere Fachwissenschaften einbezogen. In *The Technicolor Time Machine* etwa werden die Dienste eines Linguisten in Anspruch genommen: „He specializes in German languages or something like that“; Harrison 1970, S. 9.

⁹⁸² Oxford English Dictionary Online: *geek*, n (Internetdokument).

⁹⁸³ Matthews 2015, S. 104.

zeitig wird er in der kulturellen Wahrnehmung als Kombination von unverhältnismäßig starkem spezifischen Fachinteresse und sozialer Befangenheit, sogar gesellschaftlicher Isolierung stereotypisiert.

In Staton RABINS Jugendroman *Black Powder* (2005) etwa wird der Protagonist als typischer *geek* eingeführt, der Fachartikel der theoretischen Physik und Science Fiction-Literatur, hier als verknüpfte Interessensgebiete präsentiert, der typischen Freizeitgestaltung seiner Gleichaltrigen vorzieht:

Langston Davis was the kind of fourteen-year-old who would rather spend his evenings reading a Ray Bradbury book about Martians, or Dr. Kaku's latest essay about string theory, than pick up girls at a rave.⁹⁸⁴

Auch in Sigrid HEUCKS *Meister Joachims Geheimnis* (1989) setzt sich der junge Zeitreisende bereits zu Beginn von der Jugendkultur seiner Umgebung ab. Er distanziert sich von deren wirtschaftlicher Selbstständigkeit, romantischen Beziehungen und dem damit verbundenen Besuch von Diskotheken sowie der Computerspielkultur:

Andere Jungen in meinem Alter arbeiten in ihrer Freizeit, gehen mit ihren Mädchen in Discos oder hocken vor ihrem Computer. Ich interessiere mich nur wenig für Discos und gar nicht für Computer.⁹⁸⁵

In der technisierten Gegenwart und deren Sozialisationsstrukturen kann er sich nicht einordnen und findet auch keinen eigenen Raum, keine gleichgesinnten Freunde und keine romantische Partnerschaft – ein Dilemma, welches ihn als einen der wenigen jugendlichen Zeitreisenden einen dauerhaften Aufenthalt in der Vergangenheit suchen lässt.

Jugendliche Zeitreisende sind entweder selbst *geeks* oder sie haben, wenn sie sich in einer Gruppe bewegen, mindestens einen Vertreter dieses Typs unter sich. Auch Nils WIESNER positioniert die Interessensgebiete seiner Figuren entsprechend der für retrochronologische Zeitreisen typischen Schnittstelle von Natur- und Geisteswissenschaften und kondensiert die drei Teenager auf einen Mediävisten, einen Physiker und eine Naturschützerin. Alexanders Mittelalterbegeisterung, welche von Gregor auch auf die Persönlichkeit seines Freundes übertragen wird („Der alte Ritter, der!“ FaBK S. 22) wird als erstes über die Stoffkreise

⁹⁸⁴ Rabin 2005 S. 9.

⁹⁸⁵ Heuck 1933, S. 17.

mittelalterlicher Literatur identifiziert: „Über König Artus, Parzival, Siegfried und wie sie alle hießen. Er wusste einfach alles“ (FaBK S. 22). Er überträgt das Interessensgebiet auch auf Lebensbereiche seiner modernen Existenz, indem er beispielsweise die Körperhaltung eines Reiters beim Fahrradfahren imitiert (vgl. FaBK S. 9). Sein Mittelalterbild ist hauptsächlich von der literarischen Welt und der in ihr formulierten höfischen Kultur geprägt. So scherzt er beispielsweise mit Gregor über den Umgang mit dem anderen Geschlecht, der für die beiden Jungen mittlerweile von verstärktem Interesse ist, dem sie jedoch gleichzeitig mit Unsicherheit und Ratlosigkeit gegenüberstehen. Im Mittelalter, so argumentiert er, waren die intellektuellen Anforderungen der heterosexuellen Werbungsrituale weniger kompliziert:

[Damen] haben ständig mit ihren Stickrahmen am Fenster eines Turmes gesessen. Und wenn unten ein fahrender Ritter vorbeigekommen ist, hat er ihr ein Ständchen auf der Laute gegeben. Sie hat sich dann artig bedankt und ihm ein Tuch mit ihren Initialen heruntergeworfen. Das hat er sich dann an seine Rüstung geheftet, um in ihrem Namen und ihr zu Ehre in die Welt zu ziehen und Heldentaten zu vollbringen.⁹⁸⁶

Das entworfene Szenario hat Alexander einem Palimpsest aus mittelalterlicher Literatur und moderner Mittelalterrezeption entnommen: So verteidigt er sich auch gegen den Spott seiner Freunde mit einem Verweis auf die Herkunft seiner Quelle: „So hab ich es gelesen“ (FaBK S. 21).

Im Gegensatz zu *Alhambra* und *Verschollen im Mittelalter* führt das erhöhte Fachinteresse der Protagonisten in *Kahleberg* weder zu ihrer Isolierung noch erzeugt es gruppendynamische Spannungen, die über gutmütigen Spott hinaus gehen.⁹⁸⁷ In *Alhambra* dagegen verheimlicht Boston sein Fachinteresse zugunsten einer erfolgreicherer Einfügung in die Reisegruppe. Historisches Interesse will er „im Leben nicht zugeben“ (Alh S. 15), auch seiner Mutter gegenüber nicht. Bostons primärer Wunsch ist die Zugehörigkeit zu einem Freundeskreis, das Finden von „seine[n] Leute[n]“ (Alh S. 35). Da er seine eigene Persönlichkeit und Interessensgebiete als von der Norm abweichend erkennt und für seine

⁹⁸⁶ FaBK S. 21; im nur angedeuteten Wettstreit der beiden Jungen um die romantische Zuneigung Franziskas setzt sich übrigens Gregor (der Physiker) durch.

⁹⁸⁷ Z. B. wird Franziskas zoologisches Interesse von den beiden Jungen als „Frösche zählen“ bezeichnet, vgl. FaBK S. 20.

Rolle als Außenseiter verantwortlich macht, ist er bereit, seine Individualität dem Wunsch der Einfügung in eine soziale Gemeinschaft seiner Gleichaltrigen unterzuordnen.

Die Teilnehmer der Spanischreise stammen aus unterschiedlichen Altersstufen, zu größten Teilen aus höheren Klassen. Im normalen Schulalltag ist Boston zwar kein direktes Opfer von Mobbing, aber trotzdem ein von seinen Klassenkameraden isolierter Außenseiter. Er will die Gelegenheit nutzen, getrennt vom Rest des Jahrgangs mit seinen drei Klassenkameraden Kader, Tukan und Sergej Freundschaft zu schließen, zumindest aber ihre Meinung soweit positiv zu beeinflussen, dass sie ihn „ein bisschen normal“ (Alh S. 93) finden. Er verhält sich dazu „demütig“ (Alh S. 17), „leise“ (Alh S. 21) und ist auch zur uncharakteristischen Auflehnung gegen Autoritätspersonen bereit, um sich seinen Platz zu ‚verdienen‘ (vgl. Alh S. 23). Die gesellschaftliche Ächtung von Intellektualität und wissenschaftlichem Interesse hält Boston für einen temporären, altersbedingten Zustand, der sich mit zunehmender Reife auflösen soll: „[D]as durfte man, wenn man in die Oberstufe ging, ohne dabei peinlich zu sein. Wissen. Und es zugeben.“ (Alh S. 29). Er ist daher bereit, sein Verhalten zwischenzeitlich anzupassen, auch wenn ihn dies am Ausüben seiner eigenen Interessen hindert. So versteckt er beispielsweise seine Reiselektüre (vgl. Alh S. 9) und verzichtet auf das Fotografieren der Sehenswürdigkeiten. Als internen Kompromiss bietet er anderen Gruppenteilnehmern die wiederholte Aufnahme von Gruppenfotos an, in deren Hintergrund er die Umgebung immerhin teilweise festhalten kann („besser als nichts“; Alh S. 35).

Im mittelalterlichen Granada gelingt Boston die Anbindung an Gleichaltrige deutlich besser als in der Gegenwart. Er schließt Freundschaft mit Vertretern aller drei Weltreligionen: dem jüdischen Salomon, dem muslimischen Tariq und der christlichen Johanna. Alle drei glauben ihm den Bericht seiner Zeitreise und unterstützen ihn bei der Lokalisierung der Fliese: „Aber Tariq und Salomon wollten ihm helfen, obwohl auch für sie jetzt nichts gefährlicher war, als bei ihm zu bleiben. [...] Seine Leute. Er war nicht mehr allein.“ (Alh S. 255). Von Tariq erhält er in einem weiteren Beispiel verräumlichter Zeitvorstellung sogar den scherzhaften Beinamen „Boston-aus-der-Zukunft“ (Alh S. 254).

Im Mittelalter hat Boston außerdem den Vorteil, dass er eine Form von kondensiertem Wissensspeicher bei sich trägt. Bei der touristischen Führung durch die Alhambra vor seinem Zeitsprung hat er den Reiseführer der Lehrerin in Verwahrung genommen. Bei dem Schriftwerk handelt es sich um eine spezifische Art von Wissen, welches Fremden die Orientierung im Raum ermöglichen soll. Der Reiseführer richtet sich an eine bestimmte Bevölkerungsgruppe (Touristen) eines bestimmten Sprach- und Kulturraums (deutschsprachige Länder) eines bestimmten Zeitabschnittes der Gegenwart (dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts). Als pragmatisierte Form von Sachliteratur gehen Reiseführer weder aktiv auf Fragestellungen der historischen Geschichtswissenschaften ein noch setzen sie offen Informationen in einen kulturellen oder politischen Zusammenhang. Stattdessen handelt es sich um eine Sammlung von bemüht neutralen Fakten: „Sehr ausführlich war es nicht, was da stand“ (Alh S. 98). Obwohl er das Buch nicht zur räumlichen Orientierung nutzen kann („Der Stadtplan war zu nichts nütze“; Alh S. 163) dient es ihm trotzdem als kulturelles Bezugssystem, welches er auf den mittelalterlichen Raum anwendet. Entsprechend reagiert er bei der Begegnung mit Isabella von Kastilien: „War sie wirklich die Isabella aus dem Reiseführer?“ (Alh S. 106).

Als der Reiseführer in die Hände des königlichen Hofes fällt, wird er mit Misstrauen und Angst aufgenommen. Obwohl sich der Hof Isabellas von Kastilien im Jahr 1492 im Schwellenraum zur Neuzeit befindet und Errungenschaften wie der Buchdruck bereits bekannt sind, orientieren sich die Königin und ihre Zeitgenossen an mittelalterlichen Denkmustern:

Welcher Mönch konnte wohl so feine und gleichmäßige Zeichen schreiben, die trotzdem auch von den gelehrtesten meiner Männer kaum zu entziffern sind? Selbst diese neue Mode des Druckens, von der mir berichtet wurde, wäre dazu wohl kaum in der Lage.
(Alh S. 209)

Zwar erkennen sie die Schrift und können aus dem neuhochdeutschen Text einzelne Wörter erkennen, z. B. Granada, der Produktionsstandard eines mit moderner Massendrucktechnik erstellten Schriftwerks verängstigt die mittelalterlichen Menschen jedoch massiv. Noch beunruhigter nehmen die Königin und ihre Berater das Nebeneinander von lateinischer und arabischer Schrift (z. B. im Abdruck von Inschriften der Sehenswürdigkeiten) auf. Die abgedruckten Bilder und historischen Gemälde aus der Stadtgeschichte (einschließlich der acht Jahrhunderte langen maurischen Regierung) zeigen

ein für die Betrachter unerklärliches Nebeneinander der beiden Kulturen auf den Seiten des Buches. Isabella ist besonders durch die mehrfache Nennung ihres eigenen Namens verstört. Der Reiseführer erscheint ihnen nicht nur übernatürlichen, sondern auch widernatürlichen Ursprungs, was einer ihrer Berater auf den Einfluss des Teufels zurückführt: „In diesem Buch hat Satan geschrieben über Euch und über Eure Stadt und über den Emir in den Bergen!“ (Alh S. 211).

Zu der Alterität des mittelalterlichen Raumes gehören darüber hinaus auch die Sprachen, welche die zwischenmenschliche Kommunikation regeln. Anders als Zeitreisende mit Zielen in der Neuzeit haben es ihre ins Mittelalter reisenden Kollegen in der Regel mit einer historischen Vorstufe der ihnen vertrauten Sprache zu tun. Temporale Sprachhürden und deren Überwindung sind häufig thematisierte Fragestellungen im Umgang mit der Vergangenheit.⁹⁸⁸ In Edith NESBITS *Story of the Amulet* (1906) beispielsweise macht die Erzählinstanz zwar auf die Problematik aufmerksam, verweigert dann aber lapidar eine Erklärung: „I think I must have explained to you before how it was that the children were always able to understand the language [...]. If not, I have no time to explain it now.“⁹⁸⁹ Oft wird jedoch der phantastische Bereich der Zeitreise, sei er magisch, naturwissenschaftlich, mental oder sonstig fundiert, auf die Sprachkompetenz ausgeweitet, die das Bewegen im fremden (Zeit)raum ermöglicht. In *Alhambra* hebt das magische Attribut der Fliese Bostons internationale und intertemporale Sprachbarrieren gleichermaßen auf. Bei seinem ersten Kontakt mit den mittelalterlichen Einwohnern Granadas stellt er verwirrt fest: „Wieso fühlte sich Spanisch auf einmal an, als hätte er nie etwas anderes gesprochen?“ (Alh S. 68). Diese Fähigkeit steht auch nach seiner Rückkehr in die Gegenwart zu Bostons Verfügung. Problemlos entwickelt er mit dem spanischen Verkäufer der Fliese den Plan seiner falschen Entführung, mit dem er der Polizei sein Verschwinden erklären will. Ebenfalls kann er in einer Umkehrung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses die Sprachkompetenz seiner Spanischlehrerin Frau Hilbert aus

⁹⁸⁸ L. SPRAGUE DE CAMP parodiert die Problematik in seinem bekannten Essay *Language for Time Travellers* (1938), ausgestattet mit altenglischer Deklinationstabelle, Fußnotenapparat, sprachwissenschaftlicher Bibliographie und der abschließenden Empfehlung von „six dictionaries and a box of aspirin“ (Sprague de Camp 1978, S. 30).

⁹⁸⁹ Nesbit 1996, S. 98.

der Perspektive eines Muttersprachlers neu bewerten, als sie ihn aufgebracht vor den misstrauischen Fragen der skeptischen örtlichen Polizei in Schutz nimmt: „Ihr Spanisch war fantastisch, doch, tatsächlich, das hatte Boston gar nicht gewusst“ (Alh S. 410).

Auf *Burg Kahleberg* eliminiert eine aus dem Arsenal technischer Hilfsmittel des Instituts stammende Droge die temporale Sprachbarriere zum Althochdeutschen der Bevölkerung.⁹⁹⁰ Das Einsetzen der Wirkung der „Synapsensuppe“⁹⁹¹ wird auf der Erzählebene mitvollzogen. Während die (eher spätmittelalterliche) Idiomatik der Burgbewohner – „Nit lang verwilen, hinauff in den turrim!“ (FaBK S. 44) – anfangs auf der Schrift-ebene ‚authentisch althochdeutsch‘ wiedergegeben und von den Jugendlichen nur vage als „ausländisch“ (FaBK S. 44) wahrgenommen wird, werden nach der Einnahme des Hilfsmittels alle Sprachaussagen im Gegenwartsdeutsch wiedergegeben. Nur beim Besuch der lateinischen Messe versagt die Synapsensuppe, denn, wie die Zeitreisenden schlussfolgern, das Präparat basiert auf dem Kommunikationswillen. Der die Messe haltende Mönch hat gar kein Interesse am Verständnis seiner Zuhörer (vgl. FaBK S. 161f.).

Pete SMITHS Protagonisten dagegen müssen die Sprachhürden des Jahres 1227 nur mit den durch ihre schulische Ausbildung erlangten Kompetenzen bestreiten. Diese sind im Fall ihres Internats allerdings

⁹⁹⁰ Der Graf bezeichnet die Sprachstufe jedenfalls als Althochdeutsch (vgl. FaBK S. 55); da das 11. Jahrhundert in der Regel als Übergangszeit zwischen Alt- und Mittelhochdeutschen eingestuft wird, ist die Zuordnung nicht unkorrekt. Wie viele Zeitreisero mane umgeht auch *Ferien auf Burg Kahleberg* die beim Überschreiten historischer Sprachstufen zu erwartenden Kommunikationsschwierigkeiten durch den Einsatz futuristischer Technik. Das prominenteste Beispiel für dieses Stilmittel ist der *babel fish* aus Douglas ADAMS' *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Der Babelfish ist ein kleiner gelber Fisch, der sich von den Frequenzen der Gehirnwellen sprachbegabter Lebensformen ernährt und eine telepathische Verständnismatrix ausscheidet. Ins Ohr eingeführt, ermöglicht er zur Kommunikation mit allen intelligenten Lebensformen der Galaxis. In einem für ADAMS' Werk typischen Zynismus bringt die Entdeckung des Babelfishes jedoch keineswegs Frieden und Verständnis in die Galaxie, sondern wird zum Auslöser von weiteren Kriegen: „Meanwhile the poor Babel fish, by effectively removing all barriers to communication between different cultures and races, has caused more and bloodier wars than anything else in the history of creation“; Adams 2002, S. 42.

⁹⁹¹ FaBK S. 55; Alexander gelingt es trotz gründlicher Durchsuchung durch den Grafen, am Ende des Monats Proben der Synapsensuppe in die Gegenwart zu schmuggeln. Obwohl der Roman nur seine Pläne bezüglich des Betrügens beim Fremdsprachenunterricht erwähnt, sind seine späteren Erfolge als gefeierter Mediävist durchaus suspekt.

ungewöhnlich hilfreich für das Überleben im Mittelalter: „Latein gehörte im Internat zur Grundausbildung wie in anderen Schulen Deutsch und Englisch“ (ViM S. 110).

Mit der Wahl eines Internats als Ausgangspunkt der Zeitreise kombiniert SMITH einen weiteren Raumbegriff mit langer jugendliterarischer Tradition mit der Zeitreise. Auch der Internatsroman stellt zweckdienliche Strukturen zur narratologischen Verarbeitung jugendlicher Thematiken bereit. Für spezifische Ansprüche der Jugendliteratur bietet das Internat eine oft ideale Plattform als „traditionell utopischer Freiraum der Entwicklung“⁹⁹². Entsprechend kann der Internatsroman auf eine lange literarische Tradition zurückblicken.⁹⁹³ Speziell in der der Kinder- und Jugendliteratur tritt er gern in der Form von mehrbändigen Reihen auf, z. B. Oliver HASSENCAMPS *Burg Schreckenstein* (27 Bände, 1959–1988), oder Enid BLYTONS *Malory Towers* (sechs Bände, 1946–1951 ; dt. Titel: *Dolly*). Auch das weltweit erfolgreichste Werk der Kinder- und Jugendliteratur, J. K. ROWLINGS *Harry Potter*, vermischt den Internatsroman mit (u. a.) Elementen der Fantasy.

Das Internat stellt als separate „Gesellschaft in der Gesellschaft“⁹⁹⁴ eine Kombination von Freiraum und Ordnungsraum zur Verfügung. Wie Klaus JOHANN unterstreicht, reduziert der materiell und immateriell abgeschlossene Raum die Jugendlichen auf Rollen, die ihrer Altersgruppe angemessen sind.⁹⁹⁵ Während sie außerhalb des Internats auch andere Rollen einnehmen, sich etwa als ältere Geschwister in einer Fürsorgerolle befinden können, sind sie im Internat in erster Linie Schüler und Mitschüler.⁹⁹⁶ So befreit das Internat den Jugendlichen von der mit dem familiären Raum verbundenen Aufsicht und den Verpflichtungen:

⁹⁹² Brendel-Perpina 2010, S. 33.

⁹⁹³ Zur Geschichte des Internatsromans in der deutschsprachigen Literatur vgl. Johann 2003 und Stiepel 2016. JOHANN versteht das Internat als grundsätzlich ambivalenten Raum, sowohl im Sinn einer Anomie – einer gestörten Ordnung durch die Ablösung vom Familienverband – als auch als einen ‚nomischen‘ Raum der Bindung und Behütung. In der kleinen, verwalteten Welt des Internats wird dem Zögling sowohl Grenze als auch Halt, sowohl Freiraum als auch Struktur geboten; vgl. Johann 2003, S. 40ff.

⁹⁹⁴ Brendel-Perpina 2010, S. 27.

⁹⁹⁵ Vgl. Johann 2015, S. 51ff.

⁹⁹⁶ Die Ausnahme bilden oft Geschwisterpaare, wo die Familiendisposition auch im Internat aufrechterhalten wird, indem beispielsweise ältere Geschwister weiterhin die

Indem der Protagonist sich mit dem Eintritt ins Internat von seinem bisherigen Umfeld abgrenzt und sich, frei von elterlicher Bevormundung, in einer Gruppe Gleichaltriger neu positioniert, konkretisiert die Internatsgeschichte im Jugendroman typische Prozesse adoleszenter Ablösung und Autonomiefindung.⁹⁹⁷

Auch wenn oft ein starkes Zugehörigkeitsgefühl, gemeinschaftlicher Stolz und Solidarität entstehen, so ist das Internat kein Ersatz für Familie und Zuhause.⁹⁹⁸ Das Internat konstituiert für den Großteil des Jahres den Fürsorger, welcher die elementaren und pädagogischen Bedürfnisse der Schüler sicherstellt, dies jedoch in seiner Funktion als objektive Institution und nicht aus einer persönlichen oder familiären Verbindung heraus tut.

Das Internat Burg Rosenstoltz spiegelt nicht nur den mittelalterlichen Raum der Zeitreise, da es sich im selben Gebäude befindet, es ist auch die primäre Quelle des Mittelalterwissens und -bildes der Zeitreisenden. Auch während der Zeitreise sind sich die Jugendlichen der schulischen Art ihrer Informationen bewusst, indem sie korrekt eingesetztes Wissen als ihre „Hausaufgaben“ (ViM S. 112, S. 118) umschreiben.

Der Protagonist von *1227 Verschollen im Mittelalter* ist der fünfzehnjährige Nelson, ein neuer Schüler des Internats Burg Rosenstoltz, einer „Privatschule für Kinder und Jugendliche mit außergewöhnlichen Begabungen und Fähigkeiten“ (ViM S. 17). Mit einem Intelligenzquotienten von 184 ragt seine Begabung selbst unter der hochbegabten Schülerschaft als außergewöhnlich heraus und verhindert eine einfache Eingliederung in das soziale Netz seiner Gleichaltrigen (vgl. ViM S. 15). Dies ist jedoch der eigentliche Anlass für Nelsons Schulbesuch, da er als Sohn eines häufig den Arbeitsort wechselnden internationalen Botschafters nur in einer „Atmosphäre wie im Kloster“ (ViM S. 16) von einer Reihe hochqualifizierter Privatlehrer zu Hause unterrichtet wurde. In diesem Arrange-

Rolle von Beschützer/Fürsorger ausüben (müssen), z. B. im Fall von Luks älterer Schwester; vgl. VidZ S. 75.

⁹⁹⁷ Brendel-Perpina 2010, S. 28.

⁹⁹⁸ Im Fall von Waisenkindern dient das Internat allerdings durchaus häufig als Familien- oder Heimatersatz, so etwa in SCHWINDTS *Justin Time*-Romanen oder auch im Fall von Harry Potter, der über die Verbindung zu Hogwarts sogar Empathie für zwei seiner größten Leidbringer aufbringen kann: „Hogwarts was the first and best home he had known. He and Voldemort and Snape, the abandoned boys, had all found home here“; Rowling 2007, S. 697.

ment wird zwar seine Begabung gefördert, er leidet aber unter der fehlenden Sozialisation mit Gleichaltrigen, was auch die exotischen Erfahrungen des Lebens in fremden Kulturkreisen nicht aufwiegen können:

Er hatte fremde Länder gesehen, schon, fremde Kulturen kennengelernt, Eindrücke und Erfahrungen gesammelt wie andere ein ganzes Leben nicht. Aber glücklich war er dabei nicht gewesen.
(ViM S. 16)

Nachdem Nelson bei seinen Eltern den Wunsch nach einer „echte[n] Schule“ (ViM S. 16) durchsetzen konnte, wird er nach Rosenstoltz geschickt, wo die Förderung hochbegabter Jugendlicher mit dem sozialen Kosmos einer Schulanstalt in einem pädagogischen Raum kombiniert wird.

Nach Ina BRENDEL-PERPINA können Internate sowohl als utopischer *locus amoenus* als auch dystopischer *locus horribilis* gestaltet werden.⁹⁹⁹ Burg Rosenstoltz fällt eindeutig in die erste Kategorie. Das gesamte Internat ist ein pädagogischer Garten Eden, ein zur Erzeugung künftiger Spitzenwissenschaftler maßgeschneiderter Raum, an dem zwanglose Lehre und elitäre Wissenskultur im Vordergrund stehen. Das Lehrangebot beinhaltet Fächer wie Ägyptologie (vgl. VidR S. 61) und Philosophie (vgl. VidR S. 61), an Stelle einer Schulglocke läutet klassische Musik das Ende der Unterrichtsstunden ein (vgl. ViM. 14) und die Lehrer betreiben Yoga in den Unterrichtspausen (vgl. VidZ S. 19). Das Kollegium von Burg Rosenstoltz besteht aus größtenteils habilitiertem Fachpersonal, deren Unterrichtsführung entsprechend auf das erwachsene Publikum von Universitätsstudenten zugeschnitten ist. Den Schülern wird zudem die selbstständige Zusammenstellung ihrer Lehrpläne überlassen. Auch der Unterricht orientiert sich am Seminarsystem der Universität, so dass im Rahmen der Einzelfächer spezielle Schwerpunkte im vierteljährlichen Wechsel unterrichtet werden: „Der Stundenplan wechselte alle drei Monate, denn länger brauchten die meisten Schüler nicht, um den neuen Stoff zu erfassen“ (ViM S. 17). Wie auch in universitärer Lehre üblich,

⁹⁹⁹ Vgl. Brendel-Perpina 2010, S. 27; ein Internat kann durchaus auch beides beinhalten. ROWLINGS Hogwarts ist für den einsamen Waisenjungen Harry größtenteils ein Ort der Wunder und der Zugehörigkeit, beinhaltet jedoch auch insulare Räume der Unterdrückung und Willkür, etwa in Form von Professor Snapes Unterrichtsstunden. Ebenso wandelt sich die Schule in Abwesenheit einer gerechten und gütigen Schulleitung komplett in eine mit brutalen Mitteln geführte Zwangsanstalt, wie unter der Leitung von Dolores Umbridge im fünften und der Todesser im siebten Band.

nutzen beispielsweise die Professoren des Internates ihre beruflichen Kontakte, um besonders geförderten Schülern Vorträge vor wissenschaftlichem Fachpublikum zu ermöglichen (vgl. VidR S. 7ff.). SMITHS Zeitreisende verfügen dank dieser Ausbildung über ein historisches Fachwissen, welches den innerfiktionalen Anspruch erheben kann, dem höchsten Standard wissenschaftlicher Forschung zu entsprechen.

Doch trotz aller Vorteile ist auch das paradiesische Internat Rosenstoltz ein Raum, in dem sich die Schüler einer Reihe von gesellschaftlichen Hindernissen ausgesetzt sehen. Zum einen haben die hohe Intelligenz und das Fachwissen der Internatsschüler, welche die der meisten Erwachsenen übersteigen, keine Auswirkungen auf ihren Status als Minderjährige und die damit verbundenen Rollen innerhalb der Gesellschaft. Sie bleiben minderjährige Schutzbefohlene, durch die „wie durch Glas“ (ViM S. 79) hindurchgesehen werden kann. Der Kontrast zwischen hoher fachlicher Kompetenz und adoleszentem Körper der Jugendlichen, die „mit vom Stimmbruch beschlagener Stimme über theoretische Physik philosophieren“ (VidZ S. 20), verhindert die vollständige Anerkennung der erwachsenen Fachwelt. Die Schüler werden auf ihren gesetzlichen Status als Kinder reduziert:

Wenn sich Kinder vorwagten, um wissenschaftliche Thesen zu äußern, wurden sie gelobt und belächelt, auch das hatte Nelson mehr als einmal erfahren: Gelobt für den Mut, ein glattes Eis wie die Wissenschaften zu betreten, belächelt dafür, dass sie allem Anschein nach darauf ausgerutscht waren. Niemand nahm Kinder wirklich ernst. Das war auf Burg Rosenstoltz, dem Internat für Hochbegabte, im Übrigen nicht anders.
(ViM S. 22)

Burg Rosenstoltz ist trotz wissenschaftlichem Elitarismus ein schulischer Raum, in dem auch kindliche und adoleszente Verhaltensmuster Platz haben. Im Unterrichtsraum kommen Papierkügelchen zum Einsatz (vgl. ViM S. 13) und werden Kreideschlachten ausgefochten (vgl. ViM S. 199). Adoleszente Cliquesbildung und Konkurrenz unter den Jugendlichen sind dort ebenso Teil der Sozialisationserfahrung:

„Makroskopische Objekte,“ öffte ihn eine Schülerin nach. Einige kicherten. Andere bedachten den Angesprochenen mit Wörtern wie ‚Schlaufurz‘ oder ‚Klugscheißer‘. Nelson beobachtete, wie Luk sich auf seinem Stuhl versteifte. Das Mädchen, eine blondzopfige Brillenträgerin mit lila Strickjacke, beugte sich zu ihrer Nachbarin und flüsterte ihr etwas ins Ohr, woraufhin diese hysterisch zu kichern begann.
(ViM S. 21)

Die Schüler von Burg Rosenstoltz können damit aus ihrer Kompetenz nur vereinzelt Vorteile und wenig zusätzliche Freiheiten ziehen, werden jedoch trotzdem durch ihre Hochbegabung isoliert. Das Internat kann ebenso als ein Ort der institutionellen Ausgrenzung und Abschiebung dienen.¹⁰⁰⁰ Der kleinstädtische Umkreis der Burg empfindet Rosenstoltz als Fremdkörper, dem lokale Integration und Vertrauen verweigert werden:

Die Leute in der Gegend blickten mit Misstrauen hinauf zur Burg, auf der sie nur Spinner vermuteten und die sie abfällig ‚Geniefabrik‘, ‚Burg Frankenstein‘ oder ‚Schloss Wundersam‘ nannten.
(ViM S. 17)

Die durch ihre Intelligenz verursachte Ablehnung und Isolation kann auch bereits im Familienkreis vorliegen. Judiths Verhältnis zu ihren Eltern beispielsweise ist bis zu einem Grad abgestumpft, an dem auch ritualisierte Demonstrationen familiärer Bindung, etwa die besondere Aufmerksamkeit anlässlich eines Geburtstages, nicht mehr eingehalten werden: „Wäre einfach nett gewesen, wenn sie mir wenigstens zum Geburtstag eine Karte geschickt hätten. Aber selbst das bringen meine Alten nicht fertig“ (ViM S. 18f.).

Anders als ihre Freunde sieht Judith das Internat daher nicht als Raum der Förderung ihrer Hochbegabung und Möglichkeit zum Kontakt mit Gleichaltrigen, sondern als Haftanstalt, in der die durch ihre Abnormalität gezeichneten „Hirnmonster“ von ihren Familien und der Gesellschaft abgeschoben und isoliert werden:

Meine Eltern konnten mich gar nicht früh genug loswerden, als sie vor drei Jahren erfuhren, dass einige Professoren und Profiteure die geniale Idee hatten, ein Heim für kleine Klugscheißer zu gründen, um deren geplagte Mütter und Väter künftig vor nie enden wollenden Fragen und nervtötenden Diskussionen zu bewahren. Ihre pubertierenden Hirnmonster sperrte man auf Burg Frankenstein ein, einer als Bildungseinrichtung getarnten Irrenanstalt.
(ViM S. 16)

¹⁰⁰⁰ Vgl. Johann 2003, S. 53ff.

Die Burg konstituiert jedoch trotzdem einen identitätsvermittelnden Raum. Die Protagonisten demonstrieren Fürsorge für die Institution und einzelne ihrer Vertreter. Den grantigen, aber pflichtbewussten Hausmeister des Internats, welcher als Hobbyarchäologe unbeirrt von allgemeinem Spott in den Gärten der Burganlage nach Schätzen gräbt, belohnen die Jugendlichen durch das Vergraben von römischen Münzen im Jahr 168 für seine treuen Dienste an dem Internat und seinen Schülern (vgl. VidZ S. 48f.). Vor allem aber dient die Schule als gemeinschaftsstiftendes Element. Als die drei Zeitreisenden ihren Mitschüler Levent in den Tiefen des mittelalterlichen Burgturms lokalisieren können, sprechen sie den verwahrlosten Gefangenen zwar mit seinem eigenen Namen an, identifizieren sich jedoch selbst zunächst mit: „Wir sind Schüler des Internats“ (ViM S. 140). In späteren Romanen der Reihe wird der Titel ‚Burg Frankenstein‘ von den Schülern sogar selbst als Demonstration von Schulstolz übernommen (vgl. z. B. VidZ S. 65).

Das Internat bietet einen Kurs in Mediävistik an, welcher jedoch von den meisten Schülern ignoriert und nur von einigen Exzentrikern besucht wird.¹⁰⁰¹ Konträr zu Judiths scherzhafter Aussage über die Mediävistik als „Niederungen der verstaubten Geschichtswissenschaft“ (ViM S. 49) befindet sich der Kursraum im obersten Stockwerk der Burg, in einem hellen, „riesigen Dachgeschossraum“ (ViM S. 49). Nachdem er bereits zu Romanbeginn die Figuren vor dem Hintergrund einer Schulstunde zur theoretischen Physik der Zeitreise einführt, investiert SMITH erneut eine längere Zeitspanne in die Wiedergabe des Mediävistikunterrichtes. Zur Überraschung Nelsons findet er den Unterricht stimulierend: „Farbenprächtig, fesselnd und prall an Details. Der Nachmittag verging wie im Flug“ (ViM S. 53).

Wissensvermittlung charakterisiert sich in SMITHS Romanen in hervorgehobener Weise über die Person des Vermittlers. Die Anziehungskraft des Unterrichts wird durch die Lehrperson unterstrichen, bei der es sich (im Gegensatz etwa zu den von ernsten älteren Herren unterrichteten Naturwissenschaften) um eine fröhliche junge Frau handelt. Anders als ihre Kollegen bemüht sich Professor von der Saale wenig um

¹⁰⁰¹ Die theoretische Physik und Mediävistik, beides aktive Wissenschaften des 21. Jahrhunderts, welche im Unterrichtsangebot des Internats präsent sind, versteht Nelson als Bereiche ohne gemeinsame Schnittmengen. Beim Lesen von Levents Tagebuch wundert er sich über die ersten Passagen über Spielmänner: „Was hatten denn die zu suchen zwischen kaltem Licht und gekrümmter Raumzeit?“, ViM. 46f.

akademische Präsentationsformen, z. B. unterrichtet sie auf dem Pult sitzend und spricht selbstbewusst in ihrem starken schwäbischen Dialekt (vgl. ViM S. 54). Die attraktive Professorin ist „das krasse Gegenteil von Professor Ganzauge“ (ViM S. 50f.), dem Professor für Ökonomie. Der in Ganzauges Kurs behandelte Stoff weist Schnittmengen mit der Geschichtswissenschaft auf und wird als genuin interessant beschrieben: „die faszinierendsten Innovationen, die mitreißendsten Konflikte, die miesesten Affären, die aufregendsten Transaktionen und die schillerndsten Persönlichkeiten“ (ViM S. 76), verliert jedoch durch die leblose Unterrichtsführung des Lehrkörpers seine natürliche Anziehungskraft. Der Besuch des Unterrichts wird in der Metapher eines paralysierenden grauen Nebels umschrieben, „der allmählich in die Köpfe seiner Schüler sickerte und dort Lähmungserscheinungen hervorrief, von denen sich manche erst Tage später erholten.“ (ViM S. 35). Im Gegensatz zur lähmenden Erfahrung des Ökonomieunterrichts ist die Lehre der Mediävistikprofessorin belebend und erlaubt eine emphatische Verbindung zum Unterrichtsmaterial:

Sie fesselte ihre Schüler durch packende Schilderungen, ließ sie teilhaben an den Intrigen und Machtkämpfen der Großen, erweckte Ritter und Mönche, Kaiser und Päpste zum Leben, öffnete die Seelen der finsternen Helfershelfer und gab Nelson und den anderen bei all dem das Gefühl, selbst dabei zu sein, im Schlamm der Städte zu waten, den allgegenwärtigen Gestank zu ertragen, die alltägliche Gewalt und das Gewohnheitsrecht des Stärkeren.

(ViM S. 50f.)

Der Besuch des Unterrichts beinhaltet bereits eine Immersionserfahrung, welche die spätere Zeitreise vorwegnimmt: „Als Beethoven das Ende der ersten Stunde erklingen ließ, hatte Nelson Mühe, in die Gegenwart zurückzufinden“ (ViM S. 51).

Das durch die Professorin vermittelte Bild des Mittelalters weist die Stereotypisierung des ‚finsternen Mittelalters‘ zurück, pendelt dabei jedoch stellenweise in die Richtung einer romantischen Verklärung der Epoche:

Keineswegs sei diese tausendjährige Epoche finster und grausam, barbarisch, rückständig und freudlos gewesen, wie dies allzu oft auch von gelehrten Kollegen verbreitet werde. Das mittelalterliche Leben sei bunt und romantisch gewesen, die Menschen aufgeschlossen und fortschrittsgläubig, kurz, unsere eigene Kultur sei ohne das Mittelalter schlichtweg undenkbar.

(ViM S. 87)

Die mit Mittelalter verbundenen Elemente von Gewaltausübung und Unterdrückung, z. B. die Kreuzzüge, streicht die Professorin als Ausdruck einer überzeitlichen menschlichen Neigung zur Aggression heraus: „Aber das ist menschlich, nicht mittelalterlich“ (ViM S. 88). Als Nelson im Mittelalter das würdevolle Verhalten eines besiegten Turnierteilnehmers beobachtet, ruft er sich diese Lektion bewusst ins Gedächtnis:

In diesem Moment erinnerte er sich an Professor van der Saale, die so vehement dafür eingetreten war, das Mittelalter nicht zu verteufeln. Weil nicht die Zeit oder Umstände über Gut und Böse entschieden, sondern immer die Menschen – und sie allein.

(ViM, S. 215)

Damit lässt Professor van der Saale nicht nur als primäre Vermittlungsinstanz das Mittelalterliche in einem positiven Licht erscheinen, sie bereitet auch die Immersionserfahrung des Zeitsprungs vor und sie dient während des Aufenthalts im Mittelalter immer wieder als Bezugspunkt. So erinnert das Mittelhochdeutsch der Burgbewohner Nelson entfernt an den schwäbischen „Slang“ (ViM S. 95) der Lehrerin. Insbesondere ihre „Hymnen auf das Mittelalter“ (ViM S. 87) resonieren in der Erinnerung ihrer Schüler, etwa beim ersten Anblick der neu erbauten Burg im Jahr 1227: „Wer ein solches Wunderwerk zu konstruieren und zu errichten imstande war, der konnte in der Tat nicht primitiv und rückständig sein!“ (ViM S. 92).

Neben historischem Wissen werden auch die mythischen und märchenhaften Elemente, welche häufig mit dem Mittelalterlichen verbunden sind, als Referenzpunkte benutzt. Hier spielt oft die Frage nach dem Realitätsanspruch phantastischer Elemente eine untergeordnete Rolle. Dies mag mit dem Alter der Jugendlichen zusammenhängen, welchem oft eine gewisse Nähe zur Phantastik und dem Wunderglauben der Kindheit unterstellt wird: Bereits THOMASIN VON ZERCLAERE empfiehlt im *Welschen Gast* die Rezeption von *âventiuren* durch Jugendliche („juncherren unde vrôuwelîn“¹⁰⁰²), da „kundes muot“¹⁰⁰³ durch literarische Vorbilder geformt werden könne. Erwachsene jedoch, so fährt der Dichter fort, sollten erzählerische Stoffe meiden:

ave die ze sinne komen sint,
die suln anders dann ein kint
gemeistert werden, daz ist wâr,

¹⁰⁰² Thomasin I. I. V. 216.

¹⁰⁰³ Thomasin I., VIII., V. 1090.

wan si suln verlâzen gar
 diu spel, diu niht wâr sint.
 dâ mit sîn gemüet diu kint.¹⁰⁰⁴

Stattdessen sollen sich Erwachsene „zuht lêre und sinne unde wârheit“¹⁰⁰⁵ widmen. Die Vorstellung, dass phantastische Stoffe wie Märchen und Mythen vornehmlich jungen Lesern angemessen sind, während Erwachsene durch deren Realitätsferne („diu lüge ist ir gezierde krône“¹⁰⁰⁶) Schaden nehmen können, ist ebenso alt wie verbreitet.

In ihrem Essay *Why Are Americans Afraid of Dragons* (1979) fragt die Schriftstellerin Ursula LE GUIN nach den Gründen, warum die phantastischen, märchenhaften und mythischen Elemente wie der Drache in der Kinderliteratur akzeptiert und gefördert, in älteren Lesealtern jedoch als unrealistisch abgewertet werden. Deren Anspruch auf Realität, so argumentiert LE GUIN, spiele auch für Kinder keine Rolle:

Normal children don't confuse reality and fantasy – they confuse them much less often than we adults do (as a certain great fantasist pointed out in a story called „The Emperor's new clothes“). Children know perfectly well that unicorns aren't real, but they also know that books about unicorns, if they are good books, are true books. All too often, that's more than Mommy and Daddy know; for, in denying their childhood, the adult have denied half their knowledge and are left with the sad, sterile little fact: „Unicorns aren't real.“¹⁰⁰⁷

LE GUIN'S Essay entstand im Jahr 1975 und damit deutlich vor der aktuellen Renaissance der Phantastik, welche im Fahrwasser von *Harry Potter* und den *Lord of the Rings*-Verfilmungen das Genre auch für Erwachsene wieder populärer machte. Ihre Argumentation ist jedoch noch heute relevant. Festzuhalten ist nach wie vor eine generell höhere Akzeptanz phantastischer Elemente durch den Leser als eines der grundlegenden Kennzeichen der Kinderliteratur.¹⁰⁰⁸ Kinder gehen mit dem Einsatz ihrer Fantasie selbstsicherer um und ebenso ist ihnen das „interplay of fantasy with ordinary life“¹⁰⁰⁹ vertrauter. Im Gegenzug zur Literatur für erwachsene Leser bedarf

¹⁰⁰⁴ Thomasin I., VIII., V. 1081ff.

¹⁰⁰⁵ Thomasin I., VIII., V. 1117f.

¹⁰⁰⁶ Thomasin I., VIII., V. 1119.

¹⁰⁰⁷ Le Guin 1979, S. 44f.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Lehnert-Rodiek 1988, S. 62.

¹⁰⁰⁹ Senf 2015, S. 143.

ein Kinderbuch kaum textueller oder paratextueller Erklärungen für Inhalte, die von der Realität des Rezipienten abweichen.

Die Jugendliteratur sitzt auch hier, wie in vielen Dingen, zwischen den Stühlen zweier Lesealter. Anstatt sich von beiden abzugrenzen, können Texte und Rezipienten jedoch von beiden Seiten profitieren: „The golden age of Science Fiction is twelve“¹⁰¹⁰, behauptet beispielsweise David HARTWELL. Jugendliche Leser dieses Alters bilden besonders häufig eine enge, oft lebenslange Bindung zu phantastischen Stoffen, so argumentiert er, da sie die nötige Reife zum Leseverständnis (von Science Fiction) erreicht, aber noch nicht den Wunderglauben der Kindheit gegen die Rationalität des Erwachsenen eingetauscht haben.¹⁰¹¹ In der gesellschaftlichen Wahrnehmung ist die Ablösung vom kindlichen Wunderglauben Teil des Heranwachsens, Beteuerungen wie „Das sind doch nur Märchen! Und aus dem Alter bin ich raus!“ (FaBK S. 180) fester Teil pubertären Vokabulars.

Während einer Zeitreise ins Mittelalter ist die Vertrautheit mit dem Phantastischen für die Protagonisten jedoch eine wichtige Kompetenz im Umgang mit dem „blend of historical realism and fantasy which marks out time travel stories“¹⁰¹². Abgesehen davon, dass die Zeitreisen selbst „Abenteuer zwischen Welten aus Logik und Magie“¹⁰¹³ beinhalten, sind auch die mittelalterlichen Ziel(zeit)räume oft nicht nur historisch, sondern auch mythisch oder märchenhaft besetzt. Das Rosenstoltz des Jahres 1227 sieht so von der Ferne aus wie eine „Spielzeugstadt, märchenhaft und schön“ (ViM S. 159) und erscheint wie in ein „mystisches Licht“ (ViM S. 83) getaucht. In der Wahrnehmung der Figuren fügen sich solche mythischen Elemente nahtlos in die historisch-realen hinein:

Den verborgenen Weg durch den Sumpf schritten die Pferde hintereinander, und schweigend genoss Franziska den Anblick und den Geruch des Moores. Das Licht war nicht heller und die Farben waren nicht bunter als neunhundert Jahre später, doch Franziska kam es alles so zauberhaft unwirklich vor, dass sie beim erstbesten Lindwurm, so sich einer zeigen sollte, „Jawohl, so muss es sein!“ ausgerufen hätte.

(FaBK S. 119)

¹⁰¹⁰ Hartwell 1984, S. 3.

¹⁰¹¹ Vgl. Hartwell 1984, S. 3ff.

¹⁰¹² Bradford 2015, S. 61.

¹⁰¹³ Wünsche 2009, S. 698.

Hans Richard BRITTNACHER verweist auf die semiotische Verknüpfung des Drachen, der „Urform aller Monster“¹⁰¹⁴ mit dem Binnenraum des Sumpfes/Moores: „Der Sumpf gehört gewissermaßen immer noch der Prähistorie an, zur Welt des ursprünglichen Chaos“¹⁰¹⁵.

Das abgelegene Moor wird durch seine Kombination von Gefahr, Geheimnis und Naturschönheit nicht als phantastischer, aber als ein dem phantastischen angemessener Raum besetzt. Diese emotionale Verknüpfung der Wahrnehmung (Anblick und Geruch, Licht und Farben) mit dem Mythischen (Lindwurm), welche sich in dem emphatischen *Jawohl, so muss es sein!* ausdrückt, impliziert jedoch nicht die Notwendigkeit einer realitätsbezogenen Umsetzung. In *Kahleberg* bedauert Franziska gegenüber ihren beiden Freunden die Tatsache, dass die drei als Schritt zum modernen Erwachsenenstatus bereits den Glauben an phantastische Konzepte ablegen mussten, während sie in der mittelalterlichen Bevölkerung nicht nur einen weit verbreiteten Wunderglauben vorfindet, sondern dieser auch in keinem Konflikt zum Gesellschaftsstatus zu stehen scheint:

Der Imker lebt ganz alleine im Wald und glaubt, dass er mit einem Waldgeist verheiratet ist. Echt schrill! Aber eigentlich ist er zu beneiden. Er kann noch richtig an etwas glauben. [...] Ich und du und du, wir können doch eigentlich gar nichts mehr glauben. Wir haben doch schon viel zu viele Enttäuschungen erlebt. Dass der Weihnachtsmann eine Luftnummer ist, dass man vom Sandmannsand nicht müde wird. Nicht mal Mr. Spock ist wirklich Vulkanier!

(*FaBK* S. 140)

Mit dem Prozess des Erwachsenwerdens in der Moderne ist die Erwartungshaltung verbunden, sich von den kindlichen Denkmustern zu trennen. „Wir sind hier nicht im Märchenwald! Hier gibt es kein Königsschloss und keine neunköpfigen Drachen“ (*FaBK* S. 184), erinnert die Zeitreisende so später ihre Begleiter, als sich die beiden Jungen auf die Suche nach der sagenhaften Stadt Vineta machen wollen. Mit der Rezeption der „fesselnde[n] Seespukgeschichte“¹⁰¹⁶ sind die Zeitreisenden aus ihrem eigenen Kulturkreis vertraut. In der Sage erliegen die Einwohner der prächtigen Küstenstadt, die durch Handel zu großem Reichtum gekommen sind, der Sünde

¹⁰¹⁴ Brittnacher 2017, S. 170.

¹⁰¹⁵ Brittnacher 2017, S. 165.

¹⁰¹⁶ Lange/Lange 1991, S. 20.

des Stolzes. Sie bezeugen mangelnde Dankbarkeit und Würdigung der durch göttlichen Segen gewährten Reichtümer, indem sie z. B. die Hufe ihrer Pferde mit Gold beschlagen und ihre Säuglinge beim Wickeln mit Brot abwischen. Der Hochmut wird mit einer Sturmflut bestraft, die die Stadt im Meer versenkt.¹⁰¹⁷

Auf ihre Anfrage erklärt ihnen der Professor, das mythische Vineta sei identisch mit der historischen Wikingersiedlung Jomsborg bzw. Jumne, was die Jugendlichen mit einer Präsenz des Mythischen in der Realität gleichsetzen: „Und alle Welt hat immer von Jumne gewusst und Vineta trotzdem verzweifelt gesucht.“¹⁰¹⁸ Gregor plädiert nun für einen Besuch der Stadt, da er über die Lokalisierung des mythischen Vineta im real-historischen Jumne den phantastischen Raum der Sage als offen und betretbar interpretiert: „Ich will es *sehen* [...] Ich will, wenn jemand von Vineta erzählt, sagen können: *Ich bin da gewesen!*“¹⁰¹⁹ Die Divergenz zwischen Mythos und Geschichte wird durch den jungen Rezipienten vernachlässigt.

Doch gerade die Suche nach der mythischen Stadt veranlasst die Jugendlichen zum Verlassen des schützenden Kahlebergs und zu einer direkten Konfrontation mit dem unkontrollierten Raum des echten Mittelalters. Während eines Wikingerüberfalls werden Franziska und Gregor gefangen genommen und mit dem Schiff als Sklaven nach Jumne transportiert. Die Selbstvorwürfe Gregors, die Situation der beiden durch seinen Wunsch einer Reise nach Jumne verschuldet zu haben, korrigiert seine Begleiterin: „Nach Vineta wolltest du [...] nicht nach Jumne. Direkt ins Märchen.“ (FaBK S. 237).

Es zeigt sich also, dass sich bei der Orientierung in und dem Umgang mit dem fremden Raum des Mittelalters verschiedene Wissens- und Rezeptionskonzepte überlagern und ergänzen. Akademisch kanonisiertes Fachwissen steht hier oft neben populärkulturellem Erzählgut, der

¹⁰¹⁷ Zur Überlieferung des *Vineta*-Stoffes vgl. Lange/Lange 1991, S. 6ff.; Blair Brysac 2003, S. 62ff.; zur Rezeption des Motivs in der Moderne vgl. Filipowiak 1992, S. 17ff.

¹⁰¹⁸ FaBK S. 182; Jomsborg/Jumne war eine Siedlung der Jomswikinger an der Ostseeküste im heutigen Vorpommern, welche im 12. Jahrhundert zerstört wurde. Die genaue Lage bzw. auch die Existenz der Siedlung ist in der Forschung umstritten. Innerhalb des Romans ist jedoch beides eine auch in der Gegenwart bekannte Tatsache; vgl. Hermann 1991.

¹⁰¹⁹ FaBK S. 182; Hervorhebung im Original.

Anspruch an eine größtmögliche Nähe zur historischen Wirklichkeit neben der Projektion eigener Sehnsüchte auf ein fiktives Wunschbild. Auch jugendliche Protagonisten zeigen sich jedoch dazu in der Lage, diese verschiedenen Mittelalterbilder kritisch zu hinterfragen und subjektive Einflüsse wie die eigenen Emotionen zu identifizieren und zu respektieren. Die komplexen Facetten der neuzeitlichen Mittelalterrezeption und ihre direkte Konfrontation mit dem, was sich im Rahmen der Zeitreise als die historische Wahrheit etabliert, helfen so der Entwicklung eines (selbst)kritischen Denkens.

„I guess I saw a Disney cartoon once with a King John in it. But then he was, like, a fox or a lion or something, so I didn't take it too seriously.“
 (Alex Scarrow: *TimeRiders: The Doomsday Code*, S. 237).

2.3 Natürlicher Raum und konstruierter Raum

Die Vergangenheit ist für die Zeitreisenden in der Regel ein elternferner Schwellenraum und bietet damit eine dienstbare Fläche für Weiterentwicklung und Identitätsfindung. Auch die Präsenz erwachsener Autoritätsfiguren wie dem Grafen von Kahleberg erlaubt in der Regel ein neues Maß an Souveränität, z. B. wird in allen drei Romanen den Jugendlichen der Konsum von Alkohol gestattet und ihrer eigenen Verantwortung unterstellt.¹⁰²⁰ Für die Leser bildet die Rezeption der Werke damit einhergehend ebenfalls „risikofreie Räume des Übergangs, der Weiterentwicklung“¹⁰²¹. Claudia LÖTSCHER unterstreicht diese Erschließung von neuen, eigenen und freien Räumen als eine Grundstruktur der Reifeerfahrung in phantastischer Jugendliteratur.¹⁰²²

Trotzdem sind die gesellschaftlichen Schutzmechanismen der Kindheit oft noch verfügbar, um in Gefahrensituationen reaktiviert zu werden. Die Zeitreisenden betonen ihre extreme Jugend, um Unwissen zu entschuldigen oder Unschuld vorzutäuschen. Boston beispielsweise instrumentalisiert Kindlichkeit als Erklärung seines irrationalen Verhaltens am Königshof. Allein die gleichaltrige Johanna durchschaut die Darstellung: „Ein Kind, dachte Johanna, er gibt sich wie ein Kind. Und alle glauben sie ihm, die Dummköpfe“ (Alh S. 386). Auch in *Ferien auf Burg Kahleberg* entschuldigen die drei Hobbyarchäologen das Ausgraben des Zeittunnels dem fassungslosen Grafen von Kahleberg gegenüber mit: „Haben Sie das nicht auch gemacht als Kind?“ (FaBK S. 51). Der Einsatz von Kindlichkeit als Schutzmechanismus ist keineswegs auf den mittelalterlichen Raum beschränkt. Auch in der Gegenwart instrumentalisieren die Jugendlichen ihr Alter für ihre eigenen Zwecke: In Levents Tagebuch beschreibt er seinen Diebstahl der Maschinerie für seine Zeitmaschine während eines Praktikums beim Max-Planck-Institut. Nelson, welcher mit dem Tagebuch die Schritte des Verschwundenen rekonstruieren kann, vermutet,

¹⁰²⁰ Dies führt in allen drei Romanen zu mindestens einem verhängnisvollen Fall von starker Betrunkenheit; vgl. Alh S. 127f; ViM S. 137ff.; FaBK S. 93ff.

¹⁰²¹ Vgl. Pfennig 2014, S. 175f.

¹⁰²² Vgl. Lötscher 2011, S. 180.

dass der damals Zwölfjährige wegen seiner extremen Jugend unter keinen Verdacht geriet (vgl. ViM S. 72f.).

Ferien auf Burg Kahleberg beginnt mit dem Aufbruch der drei „Fast-Erwachsene[n]“ (FaBK S. 44) ins „große Abenteuer“ (FaBK S. 10) – der kurzzeitigen Unabhängigkeit von den Eltern. Die drei haben eine halb-autonome Situation durch das Campieren auf einem unbebauten Grundstück von Gregors Onkel erhandelt, welches neben der Burgruine liegt. Der Onkel führt eine Gastwirtschaft, die sich in erlaubbarer Nähe des Zeltplatzes befindet, stellt jedoch keinen ernstzunehmenden „Störenfried“ (FaBK S. 8) für die Feriengestaltung dar. Sie befinden sich damit unter der Ordnungsgewalt des Onkels, können jedoch in der Praxis Eigenständigkeit ausüben. Als während des Gewitters ihr Zelt überflutet wird, ziehen die drei den Schutz des mysteriösen Containers in der Burgruine dem Unterschlumpf bei Gregors Onkel vor. Die Eltern geben zwar durch die Erlaubnis der räumlichen Entfernung ihre Vormundschaft an den Onkel ab, erhalten sich jedoch eine sekundäre Aufsichtsmöglichkeit durch tägliche Telefonanrufe. Die durch moderne Kommunikationstechnik und den autorisierten Vormund überbrückte Distanz zu den Eltern wird durch den Zeitsprung nun verabsolutiert, die Jugendlichen befinden sich völlig außerhalb der elterlichen Verantwortlichkeit: „Die Eltern waren weit, über neunhundert Jahre weit entfernt“ (FaBK S. 93). Im Mittelalter erhalten sie einen neuen ‚Onkel‘ als Aufsichtsperson, der ihnen zwar neue Freiheiten einräumt, z. B. das Trinken von Alkohol, aber gleichzeitig auch neue Verhaltensmaßstäbe ansetzt: „Überspannt den Bogen nicht! Ich habe nur so viel Geduld, wie für den Umgang mit *vernünftigen, erwachsenen* Leuten nötig ist.“¹⁰²³

Da die ungewollte Zeitreise der Jugendlichen auf die unzureichende Sicherung des Zeittunnels durch das Institut und das persönliche Versagen des Professors zurückzuführen ist,¹⁰²⁴ übernimmt dieser die Verantwortung

¹⁰²³ FaBK S. 131; Hervorhebung im Original.

¹⁰²⁴ In der Auswahl des Sicherheitspasswortes, welches den Container verschließt, hat der Graf Wert auf ein angemessenes literarisches Niveau gelegt, dabei jedoch lediglich die Kultur seiner mittelalterlichen Umgebung berücksichtigt. Da die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* im deutschen Niedermoor des 11. Jahrhunderts weitgehend unbekannt sind, programmiert er „Sesam öffne dich“ als vermeintlich sichere Wahl ein. Für die Jugendlichen aus dem Jahr 2007 stellt dieses Passwort eine deutlich geringere Hürde dar; vgl. FaBK S. 52f.

für die Dauer des Aufenthaltes der nun ihrerseits als „Störenfriede“ (FaBK S. 131) fungierenden Gäste. Der Professor wird nicht nur der Lehrer der drei und übernimmt als vorgeblicher Onkel ihrer mittelalterlichen Alter Egos die Rolle eines familiären Vormunds, sondern ist auch ihr Bewacher, über dessen Verbote sie sich hinwegsetzen. Bereits vor der Zeitreise werden Freiheiten auf das Mittelalter projiziert, in dem die von den Eltern vorgeschriebenen Verhaltensregeln aufgehoben sind:

Wenn ich bei uns am Mittagstisch sitze und meine Mutter mit Adleraugen darüber wacht, dass kein Fleck auf die Tischdecke kommt, dann denke ich manchmal daran, wie hervorragend es früher gewesen sein muss, als jeder ohne Besteck rumfressen konnte, wie er wollte.
(FaBK S. 21f.)

Die vermeintliche Fremde ist somit noch immer nach vertrauten Regeln strukturiert, sie ist ein „raumförmiger Topo[s] der Ordnung, Einfriedung und damit institutionalisierter Geborgenheit“¹⁰²⁵. Denn bei Burg Kahleberg handelt es sich im Gegensatz zu Burg Rosenstoltz und dem „Granada der Könige“ (Alh S. 409) um ein explizit künstliches, durch die Moderne erschaffenes und kontrolliertes Mittelalter. Das Institut für beobachtende Geschichte hat die Burg selbst errichtet und die Geschichtsschreibung entsprechend gefälscht, um die Anlage auch im historischen Rückblick „vollkommen unbedeutend und nutzlos“ (FaBK S. 58) erscheinen zu lassen. Als betont unauffällige Anlage ist Kahleberg mit der mittelalterlichen Außenwelt zwar verbunden, bleibt jedoch unbehelligt. So kann der Graf alle Kontakte selbst initiieren und den Bedürfnissen seiner Forschung anpassen.

Für die drei Camper wird der Raum Kahleberg zu einem Mittelalterbiotop mit einer festgesetzten Aufenthaltsfrist und begleitendem Tutorium, welche beide vom Professor kontrolliert werden. Als das so durch die Moderne gefilterte Mittelalter von Alexander als weniger authentisch kritisiert wird, wird er direkt auf die ebenfalls damit verbundene Sicherheit verwiesen: „Das ist zwar nicht das Mittelalter, Alexander, wie du es gerne gehabt hättest, aber es ist eben auch nicht lebensgefährlich!“ (FaBK S. 184).

Die Frage nach der Authentizität der Mittelaltererfahrungen wird vermehrt gestellt. Auch Boston, welcher auf der Suche nach einem Mitbringsel für seine Mutter den Souvenirladen durchstöbert, demonstriert

¹⁰²⁵ Abraham 2014, S. 317.

ein Bewusstsein für die Frage nach historischer Authentizität. Während er eine Kiste mit orientalischen Fliesen begutachtet, erkennt er die Produkte als touristische Ware, welche sowohl ihr Alter als auch ihre Herkunft künstlich vortäuschen. Die Unterseite der Fliesen ist mit Filz beklebt, um ihnen den modernen Gebrauch als Glasuntersetzer zu ermöglichen. Die magische Fliese aus der Alhambra, auf die sein Blick schließlich fällt, hebt sich unter diesen merklich ab, da ihr die offensichtlichen Merkmale der Massenproduktion fehlen. Seine Kaufentscheidung will Boston von der Authentizität abhängig machen, welche er der Fliese zuschreiben kann: „Wenn sie echt alt war, würde seine Mutter sich mehr darüber freuen als über die neuen: Aber wenn sie gefälscht alt war, würde sie sie einfach nur grauenhaft kitschig finden“ (Alh S. 49). Als er die Fliese zur näheren Begutachtung in die Hand nimmt und dabei fragt, „Konnte man feststellen, was sie war, das eine oder das andere?“ (Alh S. 49), beantwortet der Gegenstand die Frage selbst, indem Boston selbst in eine ‚echt alte‘ Zeit transportiert wird.

In 1227 – *Verschollen im Mittelalter* ist die Frage nach der Authentizität auch dann noch relevant, wenn ein potentielles Beweisstück der Begegnung mit dem ungefilterten Mittelalter aus Gründen der Geheimniskammer nicht als solches ausgestellt werden kann. Nach der Rückkehr in die Gegenwart lässt Levent eine digitale Fotografie des mittelalterlichen Rosenstoltz großformatig entwickeln und hängt sie als Poster über seinen Schreibtisch im Internat. Das eigentlich gefährliche¹⁰²⁶ Bildmaterial tarnt sich als eine moderne Mittelalterrezeption der darstellenden Kunst, nur die Mitgliedschaft der exklusiven Wissensgemeinschaft der vier Zeitreisenden erlaubt die korrekte Einschätzung des Bildes:

Jeder andere Betrachter hätte in dem Bild die Vision eines verträumten Künstlers gesehen [...]. Nelson und seine Freunde wussten es besser. Sie waren dabei gewesen, als Levent die Aufnahme geschossen hatte.¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ Die Zeitreisenden fürchten sie sich vor dem Missbrauch der Technik und verwischen deswegen – das Bild ausgenommen – die Spuren ihrer Reise. Nach dem Abenteuer im Mittelalter können seine Freunde Levent sogar zur Stilllegung der Zeitmaschine Madonna überreden, in den beiden Folgebänden der Serie werden sie erneut nur als Rettungsmannschaft anderer Zeitreisender aktiv; vgl. Smith 2006, S. 21ff.

¹⁰²⁷ Smith 2006, S. 44.

Die historische Wirklichkeit kann in Zeitreiseromanen in direkte Konfrontation mit ihrer Rezeption gesetzt werden. So bleibt etwa die touristisch erschlossene Vergangenheit in *Corrupting Dr Nice* ebenfalls weit hinter den Erwartungen ihrer Besucher zurück. Die Ermordung Julius Caesars am 15. März 44. v. Chr. kann nicht mit dem dramatischen Effekt des SHAKESPEARE-Theaterstückes (ca. 1599) mithalten:

There was not as much blood as Genevieve had envisioned. As with so much of the real history she had witnessed, it was over too fast, and nowhere near as striking as the later dramatizations. A good performance of *Julius Caesar* would blow it off the stage.¹⁰²⁸

Nicht einfach Authentizität, sondern *demonstrative* Authentizität, steht im Fokus des Interesses von Robert Doniger, dem „obligatory slimy corporate type“¹⁰²⁹ in Michael CRICHTONS Roman *Timeline* (1999). Doniger begründet sein kommerzielles Zeitreiseprojekt, ein im tatsächlichen Mittelalter lokalisierter Mittelalter-Themenpark, mit dem Konzept der Authentizität. Dieses, so unterstreicht er, werde in der Konsumkultur des 21. Jahrhunderts zum zentralen Schlagwort:

Authenticity will be the buzzword of the twenty-first century. And what is authentic? Anything that is not devised and structured to make a profit. Anything that is not controlled by corporations. Anything that exists for its own sake and assumes its own shape. But of course, nothing in the modern world is allowed to assume its own shape. The modern world is the corporate equivalent of a formal garden, where everything is planted and arranged for effect. Where nothing is untouched, where nothing is authentic.¹⁰³⁰

Anlässlich eines Treffens mit amerikanischen Investoren lässt er seine Zeitreisenden kurze Videos von bedeutenden Momenten der amerikanischen Geschichte aufnehmen, welche die Geldgeber von der Tragfähigkeit des Projektes überzeugen sollen. Als ihm seine Mitarbeiter das gesammelte Material zur Sichtung präsentieren, reagiert Doniger verärgert: Die Aufnahmen der historischen Wirklichkeit können den Ansprüchen ihrer Rezeption durch die Gegenwart nicht entsprechen. Präsident Abraham Lincoln beispielsweise kann den Konzernchef beim Vortragen seiner legendären *Gettysburg address*¹⁰³¹ im Jahr 1863 nur wenig überzeugen: „He looks like a corpse. His

¹⁰²⁸ Kessel 1998, S. 36.

¹⁰²⁹ Engle 2007, S. 23.

¹⁰³⁰ Crichton 1999, S. 444.

¹⁰³¹ Abraham Lincoln hielt die Rede am 19. November 1863 anlässlich der Einweihung eines Friedhofs für die während der Schlacht von Gettysburg einige Monate zuvor

clothes are wrinkled [...] And is that his voice? It's *squeaky*.¹⁰³² Auch eine Aufnahme George Washingtons, welcher bei seiner Überquerung des Delaware Rivers am 25./26. Dezember 1778 seekrank im hinteren Teil des Bootes kauert,¹⁰³³ anstelle den historisierenden Gemälden entsprechend „like a general“¹⁰³⁴ am Bug zu stehen, wird von Doniger wütend abgelehnt.

Die Verteidigung seiner Angestellten, doch wie gewünscht die geschichtliche Realität gefilmt zu haben, lässt er nicht gelten: „I don't care about reality. I want something intriguing, something sexy. You're showing me a walking corpse and a drowned rat.“¹⁰³⁵ Erst das Angebot einer Editierung und digitalen Nachbearbeitung des Materials – „We'll take the wrinkles out with Photoshop“¹⁰³⁶ – kann Doniger von der Brauchbarkeit des Materials überzeugen. Entsprechend ist auch das Mittelalter, welches Doniger in seinem Themenpark konstruieren will, eine „corporate, artificial version of the medieval period, constructed for public consumption and as profit making device under the guise of being historically accurate“¹⁰³⁷. Das Label der ‚Authentizität‘, so wie Doniger es einsetzt, ist nur ein weiterer Filter, durch den das Bild des Mittelalters in der Moderne gesehen wird. Der Fachmann, welchen er zur Sicherung dieses Labels engagiert und der die Authentizität bezeugen soll, verweigert aus diesem Grund seine Mitarbeit am Projekt: „If I knew the ITC wanted Disneyland, I'd never have agreed“¹⁰³⁸. Am Ende von *Timeline* reagieren Robert Donigers Angestellte auf seine zunehmend skrupellosen Methoden, indem sie

gefallenen Soldaten; zur historischen Bedeutung der *Gettysburg address* für die Geschichte der amerikanischen Demokratie vgl. Peatman 2013. Auch wenn der Inhalt bekannt ist, existiert kein genauer Wortlaut der tatsächlich gehaltenen Rede, da keiner der Zuhörer mitschrieb und Lincoln selbst im Nachhinein mehrere Versionen verschriftlichte. Dies macht die *Gettysburg address* zum Ziel der Zeitreisenden in Wilson TUCKERS *The Lincoln Hunters* (1953), welche die Rede heimlich aufnehmen und der Zukunft zur Verfügung stellen wollen; vgl. Tucker 1953.

¹⁰³² Crichton 1999, S. 394; Hervorhebung im Original.

¹⁰³³ Die erfolgreiche nächtliche Überquerung des Flusses unter den schwierigen winterlichen Bedingungen ermöglichte Washington und seinen Truppen einen Überraschungsangriff auf in der Nähe stationierte hessische Truppen, die während des Unabhängigkeitskrieges auf Seiten Großbritanniens kämpften; vgl. Fischer 2006.

¹⁰³⁴ Crichton 1999, S. 394.

¹⁰³⁵ Crichton 1999, S. 395.

¹⁰³⁶ Crichton 1999, S. 395.

¹⁰³⁷ Walker 2012, S. 155.

¹⁰³⁸ Crichton 1999, S. 63.z

Doniger und seine Vorstellung von Authentizität mit einem tatsächlich ungefilterten Mittelalter konfrontieren: Mit der Zeitmaschine setzen sie den lästig gewordenen Chef im Jahr 1348 aus, dem Höhepunkt der europäischen Pestepidemie.

Wie Doniger bereuen auch die Jugendlichen in *Kahleberg* das Verlassen des durch die Moderne abgesicherten Bereichs, da ihre Situation sofort lebensbedrohliche Dimensionen annimmt. Burg Kahleberg und das dazugehörige Dorf präsentieren sich für die modernen Besucher als ein geschlossener Raum, der nicht nur durch das Ausgangsverbot eingeschränkt wird, sondern auch durch seine Abgelegenheit. Die geographische Lage in den infrastrukturell kaum erschlossenen Sümpfen trennt Kahleberg mehrere Tagesreisen von der nächsten Siedlung. Die Außenwelt ist durch natürliche (z. B. Wölfe) und menschliche (z. B. Räuber) Bedrohungen gekennzeichnet, die durch die sorgfältige Platzierung Kahlebergs und die Aufsicht des Professors von der Burg fern gehalten werden; dieser hält zwar in seiner Rolle als Burgherr die zeitgenössischen Gepflogenheiten ein, zieht trotzdem jedoch Vorteile aus seinem Fach- und temporalen Vorwissen, z. B. weiß er, wann ein besonders harter Winter zu erwarten ist, und sorgt für die entsprechenden Vorbereitungen. So führt er auch Hygienevorschriften auf der Burg ein, die den Schutz vor Krankheitsepidemien gewährleisten sollen (vgl. FaBK S. 142), aber in erster Linie sein eigenes Überleben sichern. Zwar ist er selbst durch moderne Impfungen vor Krankheiten geschützt, er lebt jedoch als einziger Zeitreisender der Burg mit den Bewohnern der Burg in einem symbiotischen Abhängigkeitsverhältnis. In seiner Rolle als adeliger Vorstand der Gemeinde verwaltet und beschützt er die Menschen in seiner Verfügungsgewalt („Sie sind einfache Leute, treuherzig und ahnungslos“; FaBK S. 62f), kann jedoch ohne ihre Arbeitskraft die Burg auch nicht bewirtschaften. Da er nur in monatlichem Abstand Kontakt mit der Zukunft hat, ist er für den Rest der Zeit auf seine Umgebung angewiesen.

Die von beiden Onkeln – in Gegenwart und dem Mittelalter – eingeräumten Freiheiten erweisen sich für die Jugendlichen als lebensgefährlich, und sie müssen sich von einer elterlichen Instanz retten lassen. Das kleinlaute Resümee lautet entsprechend: „[D]as Mittelalter ist tatsächlich lebensgefährlich“ (FaBK S. 258). Der gegenwärtige Raum wird

nun als Freiraum erkannt, da über die von der Moderne bereitgestellten Standards auch die Risiken beim Bewegen in fremden Räumen reduziert werden und somit ein größerer Entdeckungsradius möglich ist: „hier konnte man sich endlich wieder einen Schnupfen leisten und eine Erkältung riskieren!“ (FaBK S. 273).

Das authentische, ungefilterte Mittelalter ist in erster Linie ein Raum der Bedrohung, eine „Zeit, in der das Recht des Stärkeren über allem stand“ (ViM S. 83). Auch in *Verschollen im Mittelalter* überlagert die Lebensgefahr des mittelalterlichen Raumes die mit dem Zeitsprung verbundenen positiven Erfahrungen:

Aber am meisten sehnte er sich in seine Zeit und seine vertraute Umgebung zurück, wo alles berechenbar war und wo man nicht ständig um sein Leben oder das eines Freundes fürchten musste.

(ViM S. 170)

SMITHS Zeitreisende werden direkt bei ihrer Ankunft mit einer Demonstration der mittelalterlichen Ständeungleichheit und Gewaltausübung konfrontiert: Sie beobachten, wie durch ein „dumpfes Grollen“ angekündigt „sechs Ritter auf mächtigen Schlachtrössern“ (ViM S. 93) beinahe einen Bauern niederreiten. Sie sind besonders verstört durch das unterwürfige Verhalten des Bauern, der vor der „herrische[n] Stimme“ (ViM S. 93) des Anführers „zu einem winzigen Bündel geschrumpft“ (ViM S. 93) ist.

Boston, der weder Zeit zum Vorbereiten noch einen schützenden Mentor zur Verfügung hat, fühlt sich durch den mittelalterlichen Raum in erster Linie in seiner persönlichen Sicherheit bedroht. Für ihn ist die Auseinandersetzung mit dem Mittelalter stark über die Emotion der Angst geprägt. Diese hat durch die vermehrte Lebensgefahr die für Boston vertraute Form verloren: „In der letzten Woche habe ich einfach so oft Angst gehabt, dass sich Angst längst nicht mehr wie Angst anfühlt“ (Alh S. 341). Verunsichert sucht er den haptischen Kontakt mit seinem Mobiltelefon, der ihm in der Gegenwart Sicherheit und Hilfe garantiert hat, in der Vergangenheit jedoch nutzlos ist: „Wenn er es nicht mehr hatte, wie sollte er dann zu Hause anrufen, die Polizei anrufen, Frau Hilbert anrufen, damit irgendwer ihm zu Hilfe käme?“ (Alh S. 100).

Im Gegensatz zum menschlich geprägten Zivilisationsraum des Mittelalters präsentiert sich der mittelalterliche Wald als ein vom Men-

schen weniger oder gar nicht berührter Naturraum, der durch seine Unverdorbenheit und Sauberkeit besticht: „Keine Autos, keine Schornsteine. Nur die klare Luft und Sonnenschein“ (FaBK S. 128f.). Die im direkten Vergleich zur Gegenwart saubere Luft der mittelalterlichen Vergangenheit ist sogar oft die erste Wahrnehmung der ankommenden Zeitreisenden: So beginnt etwa Daphne DU MAURIERS Roman *The House on the Strand* (1969) mit dem Satz „The first thing I noticed was the clarity of the air.“¹⁰³⁹ Dies gilt nicht nur für vormoderne Vergangenheitsepochen: Auch Octavia BUTLERS Roman *Kindred*, in welchem die Zeitreisende die amerikanische Sklavengesellschaft des Jahres 1815 am eigenen Körper erfahren muss, beginnt im Schwellenraum einer friedlichen Waldlichtung: „I was in a green place.“¹⁰⁴⁰ In Abwesenheit industrieller Umweltverschmutzung werden auch Flüsse und Seen durch die auffällige Reinheit ihres Wassers hervorgehoben.¹⁰⁴¹ Die Ökologie des mittelalterlichen Raumes als urzeitlich unberührte Natur ist jedoch eine Erfindung der Mittelalterrezeption.¹⁰⁴²

Im Gegensatz zur jungfräulichen Reinheit des Naturraumes sind die Räume menschlicher Siedlung dagegen von starker Verunreinigung gekennzeichnet. Das enge Zusammenleben von Menschen („dreckstarende Bauern“; ViM S. 113f.) und Tieren, die mangelnden hygienischen und medizinischen Standards führen zu einer für die modernen Zeitreisenden oft unerträglichen olfaktorischen Reizüberflutung: „Der Gestank war atemberaubend. Es roch nach faulem Fleisch, nach Exkrementen und erbrochener Galle.“¹⁰⁴³

Auch hier spielt imperialistisches Gedankengut, bei dem die eigene Vergangenheit durch die Linse eines temporalen Kolonialismus wahrgenommen wird, eine Rolle. Valerie JOHNSON unterstreicht die Vorstellung einer indigenen Bevölkerung, die vor ihrer Eroberung und Kolonialisierung keine Wirkung auf ihre natürliche Umgebung ausübten, als einen der rückwirkenden Mythen des Imperialismus.¹⁰⁴⁴ Die Rezeption

¹⁰³⁹ Du Maurier 2003, S. 1; vgl. auch Crichton 1999, S. 186f., Harrison 1970, S. 42.

¹⁰⁴⁰ Butler 2014, S. 6.

¹⁰⁴¹ Vgl. z. B. Beckman 1978, S. 21.

¹⁰⁴² Vgl. Johnson 2015, S. 32.

¹⁰⁴³ ViM S. 26; vgl. auch Alh S. 93.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Johnson 2015, S. 32; JOHNSON führt den Begriff des *ecomediaevalism* ein, mit der Zielsetzung einer „consideration of how the presentation of medieval landscapes in

überlagert das historische ‚Original‘, in welchem die Wälder „equally human-built and -defined political constructions as ecological zones characterized by trees“¹⁰⁴⁵ waren.

Environments are part of an established and commercially cultivated ideal of what a medieval forest should be, and they visually communicate [...] that thick forest cover equates to primordial and untouched states.¹⁰⁴⁶

Nach Jacques LE GOFF wird der Wald in der mittelalterlichen Vorstellung zwar mit Wildnis im Sinn des Gegensatzes zu Zivilisation verstanden, ist jedoch nicht frei von menschlicher Einflussnahme.¹⁰⁴⁷ Der Gegensatz bestehe nicht zwischen den durch Menschen zivilisierten Raum und vom Menschen gänzlich unbeeinflusster, ursprünglicher Natur, sondern

between what was built, cultivated and inhabited (city, castle, village) and what was essentially wild (the ocean and forest) [...], that is, between men who lived in groups and those who lived in solitude.¹⁰⁴⁸

Die Abkehr von der Gesellschaft und der Rückzug in einen solchen Naturraum sind also nicht mit vollständiger Einsamkeit gleichzusetzen, denn er ist mit Randgruppen wie Räubern und Einsiedlern besetzt und wird von anderen Reisenden durchzogen. Im höfischen Roman kann ein Ritter auch im Wald stets auf ihm angemessene Gegner zum Kräfteressen hoffen. Artusritter Iwein, der im Zustand des Wahnsinns seine Erinnerung, sein Sprachvermögen und seine höfische Identität verloren hat, findet auch in der Wildnis noch hilfreiche Handelspartner, treue Weggefährten und magisch ausgestattete Helferinnen. Und Parzival trifft in allen Säumen der WOLFRAMSCHEN *storyworld* noch auf Verwandte mit Lektionen oder Informationen. Naturräume wie der Wald oder die Wüste werden in mittelalterlicher Literatur entsprechend nicht als völlig isoliert wahrgenommen, sondern existieren an den äußersten Rändern der Gesellschaft als durchaus menschliche Orte, an denen die sozialen Regeln aufgehoben oder transformiert werden.¹⁰⁴⁹

neomedieval texts constitutes a socially constructed ecology, one that has the potential to bridge the producer-consumer divide, skew critical reception of texts, and passively support existing cultural biases with real-world consequences“, Johnson 2015, S. 32.

¹⁰⁴⁵ Johnson 2015, S. 33.

¹⁰⁴⁶ Johnson 2015, S. 34.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Le Goff 2001, S. 54.

¹⁰⁴⁸ Le Goff, S. 56.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Le Goff 2001, S. 56.

Auch außerhalb der literarischen Darstellung wird Raum im Mittelalter über den Menschen erfasst, der ihn bearbeitet, wie sich beispielsweise an Maßeinheiten wie Elle, Fuß oder Morgen zeigt.¹⁰⁵⁰ Ebenso dienen mittelalterliche Weltkarten nicht nur als räumliche Orientierungshilfen oder der Abbildung von Geographie, sondern geben auch kulturelles Wissen wieder:

[T]he medieval map as a creative document that offered as much in the way of storytelling and cultural knowledge as it did geographical understanding for navigational or administrative purposes.¹⁰⁵¹

Für die Teenager in *Ferien auf Burg Kahleberg* wird der Schritt ins Mittelalter bereits durch das fiktive Dorf Lüttenwinkel vorbereitet, welches „Jahrhunderte lang vom Wasser völlig eingeschlossen“ (FaBK S. 13) war. Analog zu seinem mittelalterlichen Vorgänger, über welchen der Graf scherzt, „Alles so lausig hier im Wendenland!“ (FaBK S. 58), ist auch das moderne Lüttenwinkel durch die gleiche geographische Abgelegenheit, ähnliche infrastrukturelle Isolation und begrenzten Siedlungsraum im Niederungsmoor gekennzeichnet. Es fehlen dem Dorf auch im Jahr 2006 noch vereinzelte Kennzeichen der zeitgenössischen Massenkongressgesellschaft: „Nirgendwo eine Coca-Cola Reklame, wenn du weißt, was ich meine. Es ist alles so grün“ (FaBK S. 17). Dies zeichnet das Bild eines isolierten Raumes, der zwar ebenso Teil der Moderne wie seine Außenwelt ist, welcher sich jedoch in langsamer und deswegen natürlicher Weise aus der Vergangenheit in die Gegenwart bewegt hat. Umgeben ist Lüttenwinkel von einem vermeintlich atemporalen Naturraum, welcher sich seit dem Mittelalter in einer Stasis befindet.

In der Ökologie des mittelalterlichen Naturraumes, der sich den Zeitreisenden präsentiert, ist die Absenz jeder menschlichen Einwirkung das hervorstechendste Merkmal: „Es war wie in Filmen nach einem Krieg, nur andersrum. Es gab mehr Bäume, mehr Vögel, mehr Wald“ (FaBK S. 232). Tiere sind mit diesem Raum in vermeintlicher Harmonie verbunden, sicher vor der Bedrohung durch den Menschen, wie etwa die jugendliche Naturschützerin Franziska beim Anblick eines Seeadlers resümiert: „Das Tier hatte keine Ahnung, wie gut es im Mittelalter aufgehoben war“ (FaBK S. 79). Die Vierzehnjährige wird durch das veränderte Aussehen des mittelalterlichen Kahlebergs überrascht: In der Gegenwart handelt es sich um ein mit alten Bäumen bewaldetes Naturschutzgebiet,

¹⁰⁵⁰ Vgl. Borst 2004, S. 150.

¹⁰⁵¹ Molloy 2016, S. 201.

vorgeblich ohne menschliche Einflussnahme. Alte Bäume dienen als Signifikanten des Raumes, etwa die „jahrhundertealten, knochigen Linden“ (FaBK S. 20) auf dem Kahleberg oder die „uralte, knorrige Rotbuche“ (ViM S. 7) im Hof der Burg Rosenstoltz, die im Mittelalter zwar noch nicht präsent sind, aber trotzdem die Geschichtsträchtigkeit der Übergangsorte signalisieren. In Claudia FRIESERS *Oskar*-Romanen dient die uralte Eiche im Garten der Familie sogar als Portal in die Vergangenheit: „Dieser Baum hat, seit es ihn gibt, alle Augenblicke gespeichert.“¹⁰⁵² Das Fehlen der erwarteten Bäume im vermeintlich naturbelassenen Mittelalter Kahlebergs irritiert die ankommenden Zeitreisenden: „Wo sind die ganzen Bäume hin? [...] Die Erlen, die Kastanien und die herrliche Lindenallee?“ (FaBK S. 50). Der Graf klärt sie nicht nur über die Ökologie seines Kahlebergs auf, bei welchem es sich um einen menschlich besiedelten Raum handelt, sondern korrigiert auch die moderne Fehleinschätzung einer in Symbiose lebenden Flora und Fauna. Die Tierwelt selbst ist für die Kahlheit des Berges verantwortlich:

„Wir sind hier auf dem *Kahleberg*. Einst war auch er mit Bäumen bestanden. Doch eine Fischreiherkolonie hat sich hier niedergelassen und die gottsverdammten Biester haben sich vermehrt wie Unkraut in diesem fischreichen Sumpf. Fischreiherkot ist eine ziemlich ätzende Angelegenheit. Deshalb ist von den Bäumen nicht viel übrig geblieben.“[...]

„Ihre *gottsverdammten* Biester stehen unter strengem Naturschutz!“ erbot sich Franziska.

„Es sind Plagen!“ antwortete der Graf. „Sie stehlen meinen Fischern den Broterwerb und bringen sie an den Bettelstab. Wir befinden uns hier im 11. Jahrhundert, mein gutes Kind.“¹⁰⁵³

Im Wandel vom Mittelalter zur Gegenwart hat die dem Raum des Sumpfes zugewiesene Bedeutung eine grundsätzliche Änderung durchlaufen. Wie BRITTNACHER betont, sind gerade jene Attribute, welche den Sumpf für die Vormoderne als Ort des Ärgernisses und der Gefahr stigmatisieren, nämlich seine erschwerte Urbarmachung durch menschliche Besiedlung und Infrastruktur, welche so der dortigen Flora und Fauna den Raum vorbehält, in der Gegenwart positiv konnotiert:

Der Sumpf gilt nun als schützenswerter Naturraum, gerade weil das, was ihn lange *als locus horribilis* codierte, nämlich der ungeklärte Ursprung einer

¹⁰⁵² Frieser 2004, S. 24.

¹⁰⁵³ FaBK S. 50f; Hervorhebung im Original.

unablässigen Regeneration des Lebens zu sein, einer mittlerweile ökologisch gewendeten Perspektive als Vorzug gilt.¹⁰⁵⁴

Von ebenfalls großer Bedeutung bei der Betrachtung liminaler Räume ist der Übergangsraum, welcher die Zeitreise ermöglicht. Denn bereits festgestellt wurde, können Zeitmaschinen eine Vielzahl an semiotisch aufgeladenen Formen annehmen. Unter diesen sind gerade das Portal und der Vorgang der Schwellenüberschreitung sowohl in der Phantastik als auch der Kinder- und Jugendliteratur traditionell mit zentralen Bedeutungen versehen. Nach Marius CONKAN, der das Portal des Kleiderschranks in C.S. LEWIS' *Narnia*-Romanen untersucht, folgen Portale semantischen Richtlinien. Die eigentliche Funktion des Portals (in CONKANS Beispiel: Aufbewahrungsort von Kleidung) und die neu zugewiesene Funktion (Durchgangsbereich in das phantastische Königreich Narnia) treten in einen Dialog. Die Zuschreibung einer neuen Eigenschaft erfolgt nicht willkürlich, sondern innerhalb einer plausiblen semantischen Schnittmenge – sowohl Schränke als auch Durchgänge verfügen über Türen, welche eine Überschreitung ermöglichen.¹⁰⁵⁵ Die Funktion des Schrankes wird somit um eine phantastische Ebene erweitert. Wie Andrea SCHINDLER zudem betont, können Portale als „didaktische Zwischenräume“¹⁰⁵⁶ auch eine Eigendynamik entwickeln; das eponymische magische Baumhaus in Mary POPE OSBORNES Kinderbuchreihe dient nicht nur als Übergangsraum, sondern ist auch ein „geheimer Wissensraum“¹⁰⁵⁷ in eigenem Recht.

Auch wenn der Vorgang der Zeitreise über weniger materielle Hilfsmittel erfolgt, z. B. durch eine ererbte Fähigkeit zum selbstständigen Zeitsprung, durch welche der Zeitreisende also selbst zur Zeitmaschine wird,¹⁰⁵⁸ so können trotzdem zusätzliche Schwellenräume funktionalisiert werden, in welchem der zivilisatorische Wandel, welcher den Wechsel der Zeiten markiert, verlangsamt oder ganz unterdrückt wird. Die Zeitreisenden beginnen ihren Weg ins Mittelalter durch die Überquerung von Übergangsräumen, in denen die Zeichen der Moderne bereits zurückgenommen sind.

¹⁰⁵⁴ Brittnacher 2017, S. 169.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Conkan 2014, S. 106ff.

¹⁰⁵⁶ Schindler 2012, S. 297.

¹⁰⁵⁷ Schindler 2012, S. 306.

¹⁰⁵⁸ So etwa in der *Edelstein*-Trilogie von Kerstin GIER, vgl. Gier 2008.

Am Ende von *Alhambra* wird Boston so von Manuel in die ländliche Umgebung Granadas gefahren, wo er seinen angeblichen Entführern entkommen sei. Je weiter sie sich von der Stadt entfernen, desto zeitloser wird die Umgebung: menschenleer und naturbelassen. Nur die moderne Infrastruktur der asphaltierten Straße, die „glatt und neu“ (Alh S. 409) ist, markiert einen Grad menschlicher Urbarmachung des Raumes, welcher über das Mittelalter hinaus verweist. Wie auch das Dorf Lüttenwinkel in *Ferien auf Burg Kahleberg* erscheint der ländliche Gürtel um die Stadt Granada als ein Raum, welcher zwar durchaus durch die technologisierte Moderne geprägt ist, in welchem sich jedoch gleichzeitig die Zeichen der Gegenwart nur langsam und partiell durchsetzen können. Dieser Raum einer verhaltenen Moderne dient Boston nun als Übergangsraum, über welchen er den Weg zurück in die eigene Zeit antritt. Zu Fuß, ohne die Hilfe eines technischen oder phantastischen Fortbewegungsmittels, orientiert er sich am deutlichsten Zeichen, welches die Moderne im Raum ausweist: die Straße, welcher er bis zur nächstgelegenen Siedlung folgt.

Von den Mauerresten Kahlebergs zum modernisierten Rosenstoltz bis hin zur Altstadt Granadas sind zudem historische Gebäude tragende Säulen des Raumes, deren Aussehen sich zwar ändert, die jedoch trotzdem als Orientierung und demonstratives historisches Gewicht dienen. Die Burg, welche das Internat Rosenstoltz in ihren Mauern beherbergt, unterläuft in der Zeit zwischen 1227 und 2004 zwar massive Veränderungen in ihrer Bausubstanz, sie liegt jedoch auf einem durch ein Höhlensystem durchzogenen Berg. In diesen vom Wandel der Jahrhunderte fast unberührten Katakomben finden die Jugendlichen ‚Madonna‘, die Zeitmaschine ihres verschwundenen Mitschülers. Der religiösen Assoziation ihres Namens gemäß befindet sich die Maschine in der größten Höhle, einem steinernen Dom mit dem „Aussehen einer mächtigen Kathedrale“¹⁰⁵⁹. Wie ABRAHAM unterstreicht, ist die Position eines Übergangsraumes unter der Erde hoch symbolisch: „Sehr hoch droben oder sehr tief drunten verortet die fantastische Kinder- und

¹⁰⁵⁹ ViM S. 62; die Jungfrau Maria ist nur eine der beiden Assoziationen, welche Levent zur Auswahl des Namens veranlasst haben – die Maschine ist auch zusätzlich nach der amerikanischen Sängerin benannt (deren Namen natürlich ebenso auf die Mutter Gottes zurück geht); vgl. VidZ S. 15.

Jugendliteratur letzte verbliebene, oft als Geheimnisse gehütete Rückzugsräume.“¹⁰⁶⁰ Der Zugang zu den Katakomben erfordert das Aufstemmen einer „schweren Eisentür“ (ViM S. 66) und das Hinabsteigen in einen „schwarze[n] Schlund“ mit „eiskalte[r] Luft“ (ViM S. 61). Im Inneren des Berges verborgen, ändert sich das Aussehen von Madonnas Höhle zwischen den Jahren 186 und 2033 nicht, sie bleibt ein statischer Schwellenraum, in dem selbst die Luft bewegungslos scheint: „Es roch modrig — nach verfallener Erde oder brackigem Wasser“ (ViM S. 61). Auch im Jugendroman *Verliebt in eine Zeitreisende* (2014) von Kirsten JOHN, welcher an späterer Stelle genauer betrachtet werden soll, verfolgt der Übergang in die Vergangenheit des Jahres 1331 n. Chr. über den liminalen Zwischenraum einer Höhle, welche von den Veränderungen des Raums zwischen Mittelalter und Gegenwart weitgehend unberührt bleibt: „Es riecht nicht anders hier im Mittelalter, es sieht auch nicht anders aus. Der Regen ist eben Regen, die Höhle matschig an der Stelle, wo wir gelandet sind“ (VieZ S. 136). Erst das Verlassen der Höhle konstituiert den Eintritt in die fremde Epoche.

Ebenfalls als Verweise in die Vergangenheit präsent sind Instanzen gefälschten Mittelalters, gefiltert durch Rezeptionsformen wie Film und Literatur, aber auch durch Tourismus erschlossene Räume. Ein durch die Moderne erzeugtes, gestelltes Mittelalter wird immer wieder als Vergleichsmodell genommen, vor allem das allen Rezipienten bestens vertraute filmische Mittelalter: „Ein Film, dachte Nelson. Wir sind gefangen in einem gottverfluchten Film.“¹⁰⁶¹

Die Suspendierung der Ungläubigkeit, die eine emphatische Verbindung mit solchen gefälschten Historien voraussetzt, sind den Zeitreisenden bestens vertraut. Boston etwa sondert sich von seiner Reisegruppe ab und besucht das historische Geschäftsviertel *La Alcaicería*, in der sich Manuels Laden befindet. „Natürlich war das alles unecht“ (Alh S. 47), ist ihm bewusst. Durch einen Brand im Jahr 1843 ist das ehemalige Seidenhändlerviertel zerstört und von der Stadt neu errichtet worden, wobei die arabische Baukunst, der Granada seine Schönheit (und

¹⁰⁶⁰ Abraham 2014, S. 324; auch die Jugendlichen in *Ferien auf Burg Kahleberg* müssen den Zugang zur Vergangenheit, den Zeittunnel des Instituts, mit eigenen Händen aus der Erde ausgraben.

¹⁰⁶¹ ViM S. 151; vgl. auch Alh S. 68.

Touristik) verdankt, vereinheitlicht und betont wurde. Boston ist sich der Diskrepanz bewusst, empfindet jedoch trotzdem Euphorie beim Betreten des Marktes:

Aber es war wunderbar, dass sie ihn so wieder aufgebaut hatten. Vielleicht würde seine Mutter ihm zu Hause zu erklären versuchen, dass all dies kitschig war, und er würde nicht widersprechen. Dass es ihm jetzt gefiel, so sehr, dass er vor lauter Freude betrunken wurde, als er es von einer spanischen *cerveza* hätte werden können, würde sie ja nicht erfahren.

(*Alh S. 47*)

Nach seinem Zeitsprung wandert Boston desorientiert in die *judería*, das historische Judenviertel in Granada, welches er ebenfalls am Vormittag als Teil der touristischen Führung seiner Schulkasse kennengelernt hat. Die Umgebung hat sich seit dem 15. Jahrhundert in seiner Bausubstanz wenig gewandelt und gestattet dem Jugendlichen die räumliche Orientierung, ohne ihn jedoch über den Zeitsprung aufzuklären. Trotz einsetzender Dunkelheit ist das Viertel jedoch durch keine Straßenlaterne erleuchtet, was Boston als weiteres Beispiel der touristischen Nachbildung historischer Räume einordnet. Nun, wo es ihn in seiner eigenen Lebensführung behindert, empfindet er die Praxis als lästig und herabwürdigend: „Aber mussten sie tatsächlich so weit gehen mit ihrer Anbieterei bei den Touristen?“ (*Alh S. 71*).

Die Veränderungen im Raum des Judenviertels sind damit in erster Linie kulturell und gesellschaftlich, während die Bausubstanz unverändert bleibt. Boston trifft zudem an einem Zeitpunkt in der Geschichte des Stadtteils ein, an dem mit der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung gerade die wohl umfangreichste gesellschaftliche Veränderung abläuft. Dem muslimischen Jugendlichen Tariq, welcher sich zuvor als Teil der herrschenden Religionsgemeinschaft freundlicher Aufnahme durch die jüdische Bevölkerung sicher sein konnte, wird jetzt durch die patrouillierenden Spanier der Zugang zum Raum eingeschränkt. Gegenüber Boston reflektiert er:

„Man darf mich bei Nacht nicht sehen in der *judería*. Ya Allah, wie sehr sich alles verändert hat!“

„Das kann man sagen“, dachte Boston. „Nur dass wir damit hundertprozentig nicht das gleiche meinen.“¹⁰⁶²

¹⁰⁶² *Alh S. 69*; Hervorhebung im Original.

Ich weiß nicht, was dem Jungen fehlt, denkt seine Mutter. Er hat doch alles.
(Hans Magnus Enzensberger: *Wo warst du, Robert?* S. 8).

2.4 Identitätsraum

Levents erster erfolgreicher Zeitsprung, den er in seinem Tagebuch festhält, führt ihn in die letzten Monate des Zweiten Weltkrieges, in denen Burg Rosenstoltz durch Bombardierungen beschädigt wird und sich dem Ankommenden „Szenen wie in einem verdammten Kriegsfilm“ (ViM S. 44) präsentieren:

Draußen fallen Bomben, unglaubliche Explosionen, ein Zischen und Jaulen, bevor die nächste Granate einschlägt, ein Schrei, dann Stille, plötzlich zittert der Boden unter meinen Füßen, Splitter fliegen mir um die Ohren, einer trifft mich am Hals, ich blute, aber ich spüre keinen Schmerz. Noch seltsamer ist, dass ich auch sonst nichts empfinde; keine Angst, keine Beklemmungen, nichts. Ich bin wie betäubt, sehe Scheiben splintern, Wände einbrechen, bekomme kaum Luft vor Dreck und Staub und fühle mich wie einer; dem das Ganze nichts anhaben kann, weil er eigentlich nicht dazugehört. Dabei hätte ich krepieren können!
(ViM S. 44)

Die durch den Schock ausgelöste Lähmung verhindert die Wahrnehmung seiner Umgebung als real und lebensgefährlich. Nur mit der gefahrlosen Rezeption filmischer Kriegsszenarien als mentalem Vergleichsmuster vertraut, verhindert Levents Panikattacke seine eigene Lokalisierung und Aktionsfähigkeit im historischen Raum. Zynisch hält Levent die Episode als einen „Tag fürs Poesiealbum“ (ViM S. 44) fest. Auch andere Zeitreisende, wie z. B. Boston, haben Mühe, den Raum von einer durch Rezeption, Tourismus oder Traum konstruierten Kunstwelt zu unterscheiden und müssen sich wiederholt der Realität versichern: „Schwerer zu begreifen war, dass es all dies wirklich geben sollte. Vertreibung. Tod auf dem Scheiterhaufen. Und dass er mitten dazwischen war“ (Alh S. 97).

Die Protagonistin im Jugendroman *Purpurmond* von Heike Eva SCHMIDT, welche durch das Anlegen eines verfluchten Schmuckstückes in die Stadt Bamberg des Jahres 1632 transportiert wird und dort eine Hinrichtung auf einem Scheiterhaufen beobachtet, schließt dagegen demonstrativ die Augen vor den brutalen Geschehnissen: „Ich wollte das nicht sehen. Ich wollte nicht, dass es real war.“¹⁰⁶³

¹⁰⁶³ Schmidt 2012, S. 61.

Im Roman *The Technicolor Time Machine* (1967) des amerikanischen Autors Harry HARRISON wollen Filmproduzenten die etwa um das Jahr 985 n. Chr. erfolgte Besiedelung Grönlands durch Erik „den Roten“ Thorvaldsson kommerzialisieren. Im Bewusstsein, dass die Umdeutung von Geschichte zu Unterhaltungszwecken im Kern des Filmgeschäfts liegt – „What else have we ever done?“¹⁰⁶⁴ – verwerfen sie Titel wie „Eric the Red“¹⁰⁶⁵ (zu kommunistisch klingend) oder „Thorfinn Karlsefni“¹⁰⁶⁶ (unromantisch) und wählen stattdessen die bombastisch klingende Bezeichnung „Viking Columbus“¹⁰⁶⁷. Doch konfrontiert mit dem überzeitlichen Problem mangelnder finanzieller Ressourcen, gehen die Produzenten auf das Angebot des Ingenieurs einer Zeitmaschine ein, der sie mit ihrem Team direkt ins 10. Jahrhundert bringt. Dort können sie ihr „accurate, full-length, wide-screen, realistic, low-budget, high-quality historical“¹⁰⁶⁸ drehen, ohne sich um den Authentizitätsanspruch des Setdesigns, die Bezahlung der Statisten und die Einmischung durch lästige Filmgewerkschaften sorgen zu müssen.¹⁰⁶⁹ Als während des Drehs jedoch die angeheuerten zeitgenössischen „louse-ridden barbarians“¹⁰⁷⁰ durch eine Gruppe feindlicher Wikinger überfallen werden, verfällt das Filmteam völlig überfordert in eine Schreckstarre. Als schaffende Produzenten der gefilterten historischen Rezeption können sie die ungefilterte historische Realität nicht verarbeiten: „This was all so alien that they could think of themselves only as onlookers, they could not imagine themselves being involved in the murderous business taking place below“¹⁰⁷¹. Erst als der Kameramann beinahe durch einen der Angreifer enthauptet wird, erwachen die Zeitreisenden aus ihrer Lähmung und setzen sich mit Hilfe der mitgebrachten Schusswaffen zur Wehr.

Wie an späterer Stelle noch deutlich werden wird, ist das Genre des historischen Spielfilms bzw. die Filmbranche ein bedeutsames Bezugssystem, mit dem sich Bekanntes und Unbekanntes, Eigenes und Fremdes verbinden lassen. Viele Zeitreisende nutzen den Bezug zur filmischen

¹⁰⁶⁴ Harrison 1970, S. 17.

¹⁰⁶⁵ Harrison 1970, S. 17.

¹⁰⁶⁶ Harrison 1970, S. 17.

¹⁰⁶⁷ Harrison 1970, S. 39.

¹⁰⁶⁸ Harrison 1970, S. 9.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Harrison 1970, S. 9.

¹⁰⁷⁰ Harrison 1970, S. 52.

¹⁰⁷¹ Harrison 1970, S. 56.

Geschichtsrezeption als mentale Stütze. Die jugendliche Zeitreisende in Eva VÖLLERS *Zeitenzauber* beispielsweise hat es ins spätmittelalterliche Venedig verschlagen. Um die Situation in ein für sie verständliches und vertrautes Prinzip einzugliedern und dem Unbekannten den Schrecken zu nehmen, vergleicht sie sich mit einer Schauspielerin in einem historischen Spielfilm:

Im Spiegel sah ich [...] geheimnisvoll aus, eine faszinierende Fremde aus einem Kostümfilm. Mit einem Mal kam ich mir wirklich vor wie in einem Film. Einen, für den man mich gecastet hatte, ohne mich zu fragen. Jetzt spielte ich mit, ob ich wollte oder nicht. Leider kannte ich das Drehbuch nicht und wusste daher nicht, ob es gut oder schlecht ausging. Den Regisseur konnte ich danach nicht fragen, denn ich hatte keine Ahnung, wer er war. Und Sebastiano, der wohl so eine Art Regieassistent war, hatte sich in andere Zeiten verflüchtigt.¹⁰⁷²

Der Vergleich zu Darstellern in einem historischen Film ist deswegen stets präsent. Auch die Protagonistin in *Kindred* benutzt diese Parallelität, um das Gefühl der unüberbrückbaren emotionalen Distanz zum historischen Raum zu erklären:

I began to realize why Kevin and I had fitted so easily into this time. We weren't really in. We were observers watching a show. We were watching history happen around us. And we were actors.¹⁰⁷³

In der Regel setzt ein Überleben im mittelalterlichen Raum die sorgfältige Konstruktion einer mittelalterlichen Identität voraus, einer Rolle, in die der Zeitreisende schlüpfen kann. Diese Identität muss sich nicht nur in die mittelalterliche Umgebung einfügen und dem Zeitreisenden das sichere Bewegen und Agieren im Raum ermöglichen, sie muss auch plausible Erklärungsmodelle für eventuelle Anachronismen oder andere Fehler bereitstellen. Anstelle einer Anlehnung an die filmische Rezeption im Sinne einer Charakterrolle möchte ich hier mit dem aus dem Computerspiel entnommenen Begriff eines *Avatars* arbeiten.

Unter einem Avatar versteht man die „Verkörperungen einer personellen Instanz in einer anderen Welt oder Sphäre: ein geistiges Wesen erhält einen Körper in einer materiellen Welt“¹⁰⁷⁴. In der virtuellen Welt eines Computerspiels dient der Avatar als „graphical stand-in for the human

¹⁰⁷² Völler 2011 S. 157; im Folgenden abgekürzt als ZmG.

¹⁰⁷³ Butler 2014, S. 104.

¹⁰⁷⁴ Jörissen 2008, S. 277.

body“¹⁰⁷⁵. Er ist gleichzeitig Schnittstelle und Erweiterung – „ein manipulierbares, ein steuerbares Element“¹⁰⁷⁶ der diegetischen Spielwelt. Der Avatar dient so der gefahrlosen Erforschung neuer Räume und Erfahrungen:

The principle of the avatar offers a playful and exploratory mode of being-in-the-world; it temporarily transforms our situation on the level of perception and action, allowing us to try out and struggle with new kinds of bodies and bodily spaces.¹⁰⁷⁷

Im Computerspiel kann die digitale Umgebung über die Benutzeroberfläche des Avatars erschlossen werden. Der Avatar ist deswegen eine grundsätzlich soziale Konstruktion, welche in erster Linie der Interaktion dient.¹⁰⁷⁸

Aus mehreren Gründen lässt sich das Konzept des Avatars auf die Identitätskonstruktionen der Zeitreisenden im mittelalterlichen Raum anwenden. Zum einen bezieht sich, wie David OWEN bemerkt, bereits die Herkunft des Begriffs Avatar aus dem Sanskrit auf das Eintreten einer überlegenen Lebensform in einen fremden Raum.¹⁰⁷⁹

When deities had a desire to walk among the people or visit a world they had created, they would instantiate their essence into a physical body. In order to experience life from the perspective of the local inhabitants, the received avatar would typically talk and act very similar to the people who populated the world. Doing so would allow the deity to experience life as it was for mortal man.¹⁰⁸⁰

Dies ist eine Erwartungshaltung, welche auch die Zeitreisenden oft in den mittelalterlichen Raum tragen: Aus ihrem historische Wissen und ihrer Herkunft aus einer technisch weiter entwickelten Zivilisationsstufe leiten sie für sich eine göttliche Allmacht, zumindest aber den Status einer generellen Überlegenheit ab.

Zum zweiten hat das Agieren durch den Avatar keine direkten Folgen für den realen Körper des Spielers. Verletzungen, aber auch Beleidigungen zielen auf den virtuellen Körper und lassen den Spieler dahinter unverseht. Durch ihre Vertrautheit im Navigieren digitaler Räume können die jugendlichen Zeitreisenden das Konzept auch auf ihre Erfahrung

¹⁰⁷⁵ Dixon 2015, S. 259.

¹⁰⁷⁶ Beil 2012, S. 13.

¹⁰⁷⁷ Klevjer 2006, S. 96.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Heim 2014, S. 119.

¹⁰⁷⁹ Owen 2017, S. 25; zur Bedeutung des Avatars in der Populärkultur vgl. Waggoner 2009.

¹⁰⁸⁰ Scarborough/Bailenson 2014, S. 313.

der Vergangenheit anwenden. Emotionale Distanzierung von seinem Avatar erlaubt es etwa Boston, der in Granada für einen jüdischen Jungen gehalten und von den spanischen Stadtwachen für gezielte Demütigungen aus der Menge gewunken wird, die Situation durch passives Verhalten zu überleben. In Verhöhnung der jüdischen Speisevorschriften zwingen ihn die Soldaten, wie ein Schwein zu grunzen. Er überbrückt die Gefühle von Panik und Wut durch die interne Wiederholung des Mantras „sie haben mich ja nicht gemeint“ (Alh S. 177), mit der er die entwürdigende Behandlung durch die Männer auf seinen Avatar beschränkt und seine eigene Identität davon isoliert.

Rune KLEVJER spricht hier nicht nur von einer „avatarial prosthesis“¹⁰⁸¹, sondern sogar von einer „vehicular corporeality“¹⁰⁸² durch den Spieleravatar, welcher eben nicht nur Prothese und Rüstung, sondern auch das Beförderungsmittel des Spielers ist. Auch Tim RITTMANN argumentiert, dass beim Avatar „kein tiefgreifender Identifizierungsprozess“¹⁰⁸³ stattfindet und der Vorgang der Immersion eine „simple Aufmerksamkeitsverlagerung“¹⁰⁸⁴ von einer Welt in die andere ist.

Zum dritten ähnelt der mittelalterliche Raum, welcher durch eine Zeitreise erschlossen wird, stärker den digitalen Realitäten eines *open-world*-Computerspiels als einer filmischen *storyworld*.¹⁰⁸⁵ Der Zeitsprung kann so mit der virtuellen Teilnahme an einer Spielwelt verglichen werden, welche als *Immersion* definiert wird:

The experience of being transported to an elaborately simulated place is pleasurable in itself, regardless of the fantasy content. We refer to this experience as immersion. Immersion is a metaphorical term derived from the physical experience of being submerged in water. We seek the same feeling from a psychologically immersive experience that we do from a plunge in the ocean or swimming pool: the sensation of being surrounded by a completely other reality, as different as water is from air, that takes over all of our attention, our whole

¹⁰⁸¹ Klevjer 2006, S. 11.

¹⁰⁸² Klevjer 2006, S. 201.

¹⁰⁸³ Rittmann 2008, S. 79.

¹⁰⁸⁴ Rittmann 2008, S. 47.

¹⁰⁸⁵ Unter einem *open-world game* versteht man eine virtuelle Spielwelt, in welcher der Spieler ohne diegetische Einwirkung auf den Spielverlauf, das Erfüllen von Aufgaben oder Zeitlimit umherstreifen und sie erkunden kann. Im sogenannten *sandbox mode* kann dies auch in eigentlich auftragsgesteuerten Spielwelten ermöglicht werden. So ist es beispielsweise in den Spielen der *Assassin's Creed*-Reihe möglich, die Haupthandlung des Spiels zu ignorieren und beliebig durch die historische Spielwelt zu wandern; zum Genre der *open-world*-Computerspiele vgl. Moss 2017 (Internetdokument).

perceptual apparatus. We enjoy the movement out of our familiar world, the feeling of alertness that comes from being in this new place, and the delight that comes from learning to move within it. Immersion can entail a mere flooding of the mind with sensation ... But in a participatory medium, immersion implies leaning to swim, to do the things this new environment makes possible.¹⁰⁸⁶

In ihrer Monographie *Hamlet on the Holodeck* (1997) weist Janet HOROWITZ MURRAY den digitalen Medien die Räumlichkeit als eine ihrer vier grundlegenden Eigenschaften zu:¹⁰⁸⁷ „The new digital environments are characterized by their power to represent navigable space.“¹⁰⁸⁸ Lineare Erzählmedien wie Literatur oder Film können Raum zwar abbilden, ihn jedoch nicht für ihre Rezipienten navigierbar machen. Rezipienten einer digitalen Welt sind dagegen „active agents whose decisions play a decisive role in determining what happens in the storyworld“¹⁰⁸⁹. Die narratologischen Möglichkeiten des Computerspiels sind in der Gegenwartskultur, vor allem der Jugendkultur, stark präsent und haben zunehmenden Einfluss auf die Erzählstoffe:

In der Spielkultur verändert sich das Erzählen. [...] Die neuen Erzählungen sind offen für cross- und transmediale Weiterbearbeitungen – sowohl durch das Publikum als auch durch die Industrien –, deren Ende nicht absehbar und nicht immer wichtig ist. Die „Geschichtenerzähler“ in den Medien werden zunehmend dazu angehalten, sich bei ihrer Arbeit auf (Mit)Spieler einzustellen.¹⁰⁹⁰

Der Vergleich zum Computerspiel ist auch für die Zeitreisenden offensichtlich und muss oft sorgfältig entkräftet werden, um die reale Lebensgefahr der Situation zu realisieren:

Was seit ihrem Eintreffen geschehen war, fand ja nicht in einer Cyberworld statt. Burg Rosenstoltz, das Kloster und die Stadt drum herum – all das war ja nicht von irgendjemandem am Computer entworfen worden und auch die Menschen waren keine Phantasiegestalten, sondern aus Fleisch und Blut.
(ViM S. 169)

¹⁰⁸⁶ Horowitz Murray 1997, S. 98.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Horowitz Murray 1997, S. 79ff; die anderen drei Eigenschaften sind ihre vom Computer übernommene Prozessfähigkeit („its defining ability to execute a series of rules“, S. 71), die Partizipationsfähigkeit der Benutzer und Enzyklopedität der Wissensspeicherung; vgl. Horowitz Murray 1997, S. 71ff.

¹⁰⁸⁸ Horowitz Murray 1997, S. 79.

¹⁰⁸⁹ Ryan/Foote/Azaryahu 2016, S. 103.

¹⁰⁹⁰ Hengst 2017 (Internetdokument).

Die Avatare verfügen über die Möglichkeit, den aus der Moderne gewohnten Handlungsraum zu erweitern. Bostons wechselnde Avatare im mittelalterlichen Granada zeichnen sich alle durch eine höhere Gewaltbereitschaft als seine Gegenwartsidentität aus, welche im allgemein höheren Gefahrenpotential des Raums wurzelt. Zurück im Jahr 2007, einem durch weniger offene Gewaltausübung geformten Raum, muss er sich von diesen Verhaltensmustern bewusst distanzieren. Als ihm Manuel seine Verantwortlichkeit für den Zeitsprung gesteht, versichert er sich deswegen sorgfältig des ihn umgebenden Raumes, um die im Mittelalter gelernte Reaktionskette abzurechnen: „Noch vor wenigen Minuten hätte er zugeschlagen, ohne zu zögern. Aber dieses hier war eine andere Welt“ (Alh S. 405).

Zum vierten sind Avatare oft individualisierbar. Im Vorfeld des Spiels kann der Spieler häufig die physischen Attribute und Kleidung, jedoch auch spielrelevante Dinge wie Ausbildung, körperliche Fitness oder die Ausstattung seinen eigenen ästhetischen Maßstäben und der gewünschten Spielerfahrung anpassen. Die Erwartungshaltung eines solchen Avatar Designs nimmt in der Gegenwart zu: Im 21. Jahrhundert haben die digitalen Medien die diegetischen Möglichkeiten bis zu einem Grad ausgeweitet, dass von der Gegenwartskultur als einer *participatory culture*¹⁰⁹¹ die Rede ist. Erzählwelten haben sich in Erzähluniversen entwickelt, die sich über mehrere Medien erstrecken und dem Konsumenten mehr Einfluss auf die Diegese einräumt:

Among the greatest strengths and appeals of fiction is that it can construct, contain and project a virtually endless variation of worlds and scenarios, a unique testing ground for thought experiments, with tremendous aesthetic and experiential „fringe benefits“. Another appeal is that the readers participate in the construction of these worlds.¹⁰⁹²

Auch die Avatare der Zeitreisenden durchlaufen, wenn möglich, einen Prozess sorgfältiger Individualisierung und Anpassung an die speziellen Bedürfnisse. Die Protagonisten in *Kahleberg* erhalten beispielsweise direkt bei ihrer Ankunft im Mittelalter maßgeschneiderte Avatare, die ihnen alle nötigen Mittel zur kulturellen Assimilation zur Verfügung stellen: Neben zeitgemäßen Kleidungsstücken werden sie mit genauen Informationen über

¹⁰⁹¹ Vgl. Jenkins 2006.

¹⁰⁹² Heinze 2011, S. 226.

ihre neue Umgebung und die sozialen Regeln, unter denen diese funktioniert, versorgt. Vor allem aber stattet der Graf die Jugendlichen mit einer sozialen Stellung der Avatare aus, die sie problemlos in den mittelalterlichen Raum einbindet und, da sie als Blutsverwandte des adeligen Burgherrn gesellschaftlich über allen Burgbewohnern stehen, Bewegungsfreiheit und Sicherheit garantiert. Bereits in der Gegenwart genießen die Jugendlichen eine Sonderstellung innerhalb der Lüttenwinkler Dorfgemeinschaft. Zwar sind sie keine Einheimischen (sie stammen aus Ueckermünde in Mecklenburg-Vorpommern), genießen im Dorf jedoch trotzdem „so eine Art Hausrecht“ (FaBK S. 14), da Gregors Onkel als Bürgermeister (und Betreiber der Dorfkneipe) der Vorstand der Gemeinde ist – ein modernes Äquivalent des Grafen.

Durch gelegentliche Einschübe mittelalterlicher Perspektiven wird die Überzeugungskraft der Avatare reflektiert. So werden die Jugendlichen von den Bewohnern Kahlebergs als „unheimlich“ (FaBK S. 73) und die Ethik des Grafen als „zu milde“¹⁰⁹³ erkannt, ihre Autorität wird jedoch nicht in Frage gestellt. So lange sie nichts tun, was einen direkten Bruch mit ihrer Identität als junge Adelige bzw. Burggraf verursacht, überwiegt der soziale Stand alle als fremd, inkorrekt oder unerklärlich wahrgenommenen Elemente.

Die maßgeschneiderten mittelalterlichen Avatare sind jedoch stark lokal begrenzt. Außerhalb seines unmittelbaren Machtbereichs kann ihnen der Graf nicht helfen, den vermeintlichen Vater Graf Eberhard der Arglose (vgl. FaBK S. 269) mit dem externen Herrschaftsraum Niederburg und entsprechender politischer Handlungsgewalt gibt es nicht. Nur in Kahleberg, wo das Wort des Grafen die Fiktion aufrechterhält, steht ihnen die Identität der jungen Adelligen zu Verfügung. Während ihrer Gefangenschaft durch die Wikinger beschützen ihre mittelalterlichen Avatare die beiden jedoch trotzdem weiter, indem ein Mitgefangener die Wikinger auf ihren Adelsstatus hinweist. Die Aussicht auf einen möglichen Freikauf durch ihre adeligen Verwandten verhindert vorerst Misshandlungen durch ihre Wärter. Die Rettung aus den Händen der Wikinger durch die plötzliche Materialisierung der eigentlich vom Professor

¹⁰⁹³ FaBK S. 70; der Graf lässt so etwa einen Wilderer zur Strafe in der Burg arbeiten, anstatt ihm die Hand abzuhacken.

erfundenen Vaterfigur erfolgt, indem die Fiktion erweitert und ein weiterer Avatar eingebunden wird. Dies deutet den Wunsch nach Unabhängigkeit von elterlichen Einflüssen in der Gegenwart als vorzeitig an: Außerhalb eines abgesicherten Bereichs sind sie noch immer auf den Schutz Erwachsener angewiesen. Doch auch dem Grafen Gero, dem Architekten der Avatare und Erfinder der Figur des Grafen von Niederburg, ist die Identität des Retters unbekannt. Am Ende des Romans erweist sich die väterliche Hilfe stattdessen als der Eigenverdienst der drei Teenager. In Herrn Siegmund, dem Mitarbeiter des Instituts für Bildende Geschichte im 22. Jahrhundert, erkennen sie den mysteriösen Helfer wieder, während dieser sich jedoch an keine solche Begegnung erinnern kann. Vertraut mit den temporalen Spielereien der Zeitreise in der Populärkultur, können die Jugendlichen den ratlosen Institutsmitarbeitern die korrekte weitere Vorgehensweise erläutern: „[U]nser Lebensretter ist ein Korrekturparadoxon!“ (FaBK S. 269). Siegmund wird retroaktiv zurückgeschickt, um die Kontinuität der Zeitlinie einzuhalten. Wie Graf Gero den Jugendlichen eine mittelalterliche Identität maßschneidert, so übertragen sie nun den Avatar Graf Eberhard den Arglosen auf den Forscher und versorgen ihn anhand ihrer eigenen Erinnerungen an den Vorfall mit allen nötigen Informationen. Die Jugendlichen selbst haben ihren ‚Vater‘ konstruiert und (ihnen unbekannt) auch selbst gezeugt: In einer kurzen Perspektive Siegmunds am Ende des Romans durchforstet dieser nach der Abreise der Kinder die Genealogie seiner eigenen Familie, in welcher er einen der jungen Besucher als seinen Vorfahren identifizieren kann.¹⁰⁹⁴

Pete SMITHS Jugendliche dagegen müssen ihre Unternehmung mit gründlicher Recherche vorbereiten. Durch ihre privilegierte Schule steht ihnen das volle Spektrum der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft zur Verfügung, inklusive einer schulinternen Burgbibliothek, in der die Primärquellen der Geschichte von Burg Rosenstoltz aufbewahrt und im Rahmen des Mediävistikurses unter fachkundiger Leitung übersetzt werden (vgl. ViM S. 68).

¹⁰⁹⁴ Vgl. FaBK S. 270; Gregor ist sein Ur-ur-urgroßvater. Die Perspektive Siegmunds erlaubt zudem einen Ausblick auf die Zukunft der drei, die alle zu Koryphäen in ihren jeweiligen Interessensgebieten werden. Alexander wird ein Standardwerke der Mediävistik produzierender Historiker, Franziska eine international erfolgreiche Umweltschützerin und Gregor einer der Begründer der Temporalphysik.

Dank seiner sorgfältigen Planung wählt Levent so den mittelalterlichen Avatar eines fahrenden Spielmannes, dessen Status als Träger und Übermittler von Neuigkeiten und Kulturgut er für ausreichend flexibel und ortsungebunden hält. In seinem Tagebuch hält er fest:

Ein Spielmann käme nicht in Verlegenheit: Sein fremdes Aussehen und seine ungewöhnliche Sprache erklären sich von selbst – als Künstler kommt er von weit her. Er darf lesen können, obwohl er kein Mönch ist, und Dinge wissen, die kein anderer weiß: Schließlich hatte er viele Lehrer und trotz seiner Jugend Gigs an etlichen Höfen. Seine Neugierde gehört zu seinem Beruf, daher darf er Fragen stellen, ohne Misstrauen zu erregen.

(ViM S. 46)

Levents Planung scheitert bereits beim Verlassen des Höhlensystems. Der mittelalterliche Raum lässt sich nicht einfach durch die Gegenwart berechnen und kalkulierbar machen. Ein „unheimliches Rauschen“ (ViM S. 89) deutet bereits aus der Ferne an, dass der Fluss am Fuß des Berges, in der Gegenwart des Internats „nicht mehr als ein Rinnsal“ (ViM S. 89), im Jahr 1227 aus einem dreißig Meter breiten Strom von demonstrativer Naturgewalt besteht: „Mit zerstörerischer Wut donnerte er an ihnen vorbei, wobei seine Oberfläche wütend schäumte“ (ViM S. 90). In einem Echo der Entschuldigung Professor van der Saales für das Überziehen der Unterrichtszeit, da sie „der Strom der Geschichte mal wieder fortgespült“ (ViM S. 53f.) hat, wird Levent beim Versuch, den Fluss zu überqueren, buchstäblich weggespült. Der Raum des Mittelalters zeigt deutlich, wie weit eine problemlose Durchquerung unter voller Kontrolle des Zeitreisenden von der Realität entfernt ist.

Seine penible Planung macht Levent zunichte, als er sich ans Ufer schleppt und dort „allzu sorglos“ (ViM S. 78) mit einem Sturmfeuerzeug ein Feuer entfacht, um sich zu wärmen. Als weiteren offensichtlichen Anachronismus hat er seinen Reiseproviant in Frischhaltefolie eingepackt. Ein Bauer, der den Ankommenden ungesehen beobachtet, meldet ihn auf der Burg als einen „dunkle[n] Zauberer, aus dessen Händen Feuer wächst und der sich unter seiner durchsichtigen Haut in eine rabenschwarze Kröte verwandelt!“ (ViM S. 55). Das vorherige Einüben der Rolle kann Levent nicht mehr helfen. Die Anachronismen haben die Glaubwürdigkeit des Avatars bereits zu stark beschädigt, um noch korrigiert werden zu können:

Er stellte sich, wie er es Dutzende Male zu Hause geprobt hatte, als Laurentius von Byzanz vor, ein Spielmann, der auf dem morgen beginnenden Turnier die Gesellschaft feinfühligere Edelleute suche, die seine Kunst zu schätzen wüssten und begierig seien, jene Neuigkeiten zu erfahren, die er auf seinen Reisen gesammelt habe. Zur Bekräftigung seiner Worte, die keinerlei Wirkung zeigten, holte er seine Laute hervor und spielte einige Akkorde, die jedoch schief klangen, weil sich die Saiten im kalten Flusswasser verstimmt hatten.
(ViM S. 63)

Vor den herbeigerufenen Ordnungshütern kann der Avatar nicht überzeugen und die falsche Identität fällt in sich zusammen. Ohne einen schützenden Abstand zwischen seiner eigenen, modernen Identität und dem mittelalterlichen Raum büßt Levent nicht nur seine Bewegungsfreiheit, sondern auch seine Sicherheit ein.

Seine Mitschüler wählen bei ihrer Rettungsmission eine ähnliche Form von Avatar, bei welcher sie auf soziale Mobilität Wert legen und die zusätzlich die Bewegung in der Gruppe erlaubt:

Als Angehörige eines Bettelordens konnten sie sich frei bewegen. Und da den Franziskanern neben der Seelsorge auch die Pflege der Wissenschaften am Herzen lag, möchte dies als Erklärung herhalten, falls sie ihren Wissensvorsprung durch eine unbedachte Äußerung verrieten.
(ViM S. 84)

Sie geben sich als Mönche englischer (Edward von Dartmoor), irischer (Gawein von Killarney) und schottischer (Ignatio von Edinburgh) Herkunft aus: „Wir sind über das große Meer gesegelt, vom Land der Angelsachsen im hohen Norden.“ (ViM S. 60). Die als Herkunftsorte dienenden Standorte bedeutender zeitgenössischer Klöster liegen bewusst weit außerhalb der unmittelbaren Erreichbarkeit der meisten Turnierbesucher, weisen also aus dem Raum der Burg hinaus, sind jedoch gut bekannt und mit religiösen Diskursen verknüpft.¹⁰⁹⁵ Die Avatare der drei jungen Mönche verschaffen ihnen unauffälligen Zugang zur Burganlage, in welcher gerade die Turnierfestlichkeiten zur Einweihung des Gebäudes laufen. Sie werden von den Burgwachen zwar mit „abschätzige[n] Blicke[n]“ (ViM S. 133) bedacht, können jedoch passieren.

¹⁰⁹⁵ *Holyrood Abbey* in Edinburgh (1128) war ein überwiegend weltlich genutztes Chorherrenstift, *Buckfast Abbey* im Großraum Dartmoor (1018) ein Benediktinerkloster; lediglich bei *Muckcross Abbey* in Killarney handelt es sich um ein (allerdings erst 1340 gegründetes) Franziskanerkloster.

Die reibungslose Integration ihrer Avatare in die Menge der Turnierbesucher entwickelt jedoch schnell einen unerwünschten Nebeneffekt: Luk, welcher durch sein persönliches Interesse (und seine unerwiderten Gefühle für die attraktive Mediävistikprofessorin des Internats) bereits in der Gegenwart die intimste Beziehung zum Mittelalterlichen hatte, verliert die Grenze zwischen seiner modernen Identität und seinem Avatar ‚Gawein von Killarney‘ aus dem Auge. Er mischt sich in eine Diskussion einiger Mönche über den Machtkampf zwischen Kaiser Friedrich II. und Gregor IX. ein und erklärt die drei Zeitreisenden zu Vertrauten des kürzlich verstorbenen Franz von Assisi. Als Teil des inneren Kreises seien sie auch an dessen Totenbett anwesend gewesen. Diese persönlichen Erfahrungen seines Avatars schneidert Luk aus überliefertem Quellenmaterial zusammen, wobei er zu Tränen gerührt von dem Leben des Heiligen berichtet:

Nelson warf einen raschen Blick auf Judith, die völlig entgeistert in Luks Richtung startete. Ihr Freund – gab's das?! – er heulte! Nicht bloß ein bisschen, nein, er heulte hemmungslos! Waren sie im falschen Film? Entweder war an Luk ein großer Schauspieler verloren gegangen. Oder er glaubte plötzlich selbst an das, was er den Dominikanern weismachen wollte.

(ViM S. 113)

Im weiteren Verlauf des ersten Turniertages verschmilzt Luk immer stärker mit seinem Avatar. Mit der „Miene eines Wanderpredigers“ (ViM S. 136) kritisiert er die Vorstellung Walthers von der Vogelweide als hochmütig, obwohl er als moderner Mensch mit Interesse am Mittelalter die einzigartige Gelegenheit begeistert wahrgenommen hätte, und er hat zunehmend Schwierigkeiten, die Kommunikationssignale seiner beiden Freunde richtig zu interpretieren. Nelson, der das Verhalten Luks als eine „Form des Jerusalem-Syndroms“¹⁰⁹⁶ diagnostiziert, sieht in der zu starken Immersion seines Freundes eine wachsende Bedrohung seiner und ihrer aller Sicherheit:

Allmählich machte er sich Sorgen. Luk war nicht wiederzuerkennen. Er schien in seiner neuen Rolle ganz und gar aufzugehen. Das konnte gefährlich werden.

¹⁰⁹⁶ ViM S. 113; Unter dem Begriff *Jerusalem-Syndrom* werden psychotische Erkrankungen zusammengefasst, bei welchen sich Besucher der Stadt Jerusalem für Figuren aus dem Alten oder Neuen Testament halten, z. B. Jesus Christus; vgl. Bar-El 2000. Die Zahlen jährlich erkrankter Touristen und anderer Besucher der Stadt liegen bei über 100, so dass Alexander VAN DER HAVEN sogar für das Jerusalem-Syndrom als eine Subkultur plädiert, „in which symptoms of mental illness and religious behavior coexist peacefully“; van der Haven 2008, S. 118.

Hinter Nelson saß ja mit [einem verstümmelten Gelehrten] der lebende Beweis, wozu Fanatiker imstande waren, wenn sie glaubten, einem Außenseiter den rechten Weg weisen zu müssen.
(ViM S. 126)

Später versucht Luk seine mentale Verschmelzung mit dem Avatar zu rekapitulieren. Er sah sein Verhalten währenddessen als normal, während er seine beiden Begleiter als von der gesellschaftlichen Norm abweichend wahrnahm: „Die ganze Zeit war ich überzeugt, mit mir ist alles in Ordnung, nur ihr seid irgendwie uncool“ (ViM S. 173).

Mit dem Mittelalter konnte Luk in der Moderne nur in rezipierter oder anderweitig gefilterter Form interagieren. Er beschreibt seinem Freund die Sogwirkung, die der Kontakt mit echten Menschen des Mittelalters über die Plattform seines Avatars entwickelt hat:

Das alles hier ist wie ein cooler Traum. Du glaubst nicht, wie oft ich mir das gewünscht habe [...] [d]as alles hier in echt zu sehen, weißt du? Du ziehst dir ein Buch nach dem anderen rein, guckst dir irgendwelche beknackten Ritterfilme an, läufst durch 'ne Burg oder 'n Kloster – aber du bist nie wirklich dabei, alles spielt sich nur in deinem Kopf ab, verstehst du? [...] Und dann plötzlich wird dein Traum Wirklichkeit. Die Ritter haben sich nicht bloß für dich verkleidet, ihre Schwerter sind scharf, in der Burg leben Menschen, auf der Straße fahren keine Autos ...
(ViM S. 173)

Eine ähnliche Überlegung artikuliert in *Ferien auf Burg Kahleberg* auch Alexander, welcher jedoch einen direkteren Bezug zwischen seiner Rezeption und dem mittelalterlichen Raum Kahlebergs herstellt. Anders als Luk, welcher in der Retrospektive die durch die Moderne geschaffenen Mittelalterräume nun als unzureichend empfindet, sind es für Alexander explizit die Figuren aus seinen Büchern, welche zu ‚leben‘ begonnen haben:

In meinen Geschichtsbüchern [...] waren die mittelalterlichen Menschen, egal ob Ritter, Bauer oder Bäuerin, immer nur papierne Figuren. Und plötzlich haben diese blassen Menschen zu leben begonnen.
(FaBK S. 130)

Luks gewagte Behauptungen ihrer Anwesenheit am Totenbett Franz' von Assisi bringen am letzten Tag des Turniers die schützende Fassade der Avatare beinahe zum Einsturz: „Vor ihnen stand kein Geringerer als Alexander von Hales, Vertrauter Franz' von Assisi und einer der bedeutendsten

Theologen seiner Zeit.¹⁰⁹⁷ Der mittelalterliche Gelehrte wird von einem misstrauisch gewordenen Mönch unter den Turnierbesuchern kontaktiert und bestätigt, die Jugendlichen nicht am Todestag seines Lehrers gesehen zu haben. Luk ist nun jedoch in der Lage, das Agieren durch den Avatar mit der nötigen emotionalen Distanz durchzuführen, und kann die Situation durch cleveres Anpassen seiner früheren Aussagen entschärfen:

Nelson schluckte, aber Luk ließ sich nicht beirren. „Wir waren nicht physisch bei ihm in der Stunde seines Todes, aber stets in seiner Nähe, unter all jenen, die rund um die Kirche Portiuncula für unseren Vater gebetet haben. Ihr selbst habt uns die Todesnachricht überbracht und die letzten Worte des Herolds der Wahrheit verkündet, erinnert Ihr Euch?“
(ViM S. 194)

Am Abend des ersten Turnierbanketts führt der Versuch Nelsons und Judiths, den mit seinem Avatar verschmolzenen Luk durch das mehrfache Nachfüllen seines Weinbechers ruhig zu stellen, wenig überraschend nur zur weiteren Senkung seiner Hemmschwelle: „Der Antichrist ist tot!“, plärrte Luk. ‚Tot, tot, tot‘ (ViM S. 143). Unter dem Vorwand, Wasser für ihren offensichtlich betrunkenen ‚Mitbruder‘ zu beschaffen, können sich die Zeitreisenden jedoch gefahrlos Zugang zur Burgküche verschaffen und von dort in den Kerkerbereich gelangen. Die Attribute, welche dem sozialen Stand ihrer Avatare, ihrer Jugend und dem Zustand der Betrunkenheit gesellschaftlich zugeschrieben werden, erlauben ihnen hier eine unauffällige Bewegung im eigentlich vor Fremden verschlossenen Bereich der Burg: „Welche Gefahr sollte schon von drei besoffenen Jungmönchen ausgehen?“ (ViM S. 132).

Der Kerker der Burg ist ein von Gewalt, Schmutz und Hoffnungslosigkeit geprägter Raum, dessen „unheimliche Stille“ (ViM S. 141) nur vom Wimmern der Insassen unterbrochen wird. In einer zusammengekauerten Person in der Ecke einer Zelle glaubt Nelson Levent zu erkennen. Judith und Nelson treten an die Gitterstäbe heran und sprechen den Insassen mehrmals mit seinem Namen an, lassen also den Schutz der Avatare für einen Moment zugunsten ihrer modernen Identitäten fallen. Nur diese nämlich verfügen über den richtigen Namen und können

¹⁰⁹⁷ ViM S. 192. Im sechsten Zeitalter der *Schedelschen Weltchronik* wird Alexander von Hales (1185–1245) als „nwidertreiblicher vnnnd fürnemer lerer“ gelobt; vgl. Hartman Schedel 2004, S. 215.

Levent, den Internatsschüler, anstelle des mittelalterlichen Avatars ‚Laurentius von Byzanz‘ oder den namenlosen Gefangenen, adressieren:

Die Gestalt versuchte aufzustehen, knickte aber gleich wieder ein. Nelson rüttelte an der Tür, doch diese war mit einem schweren Eisenschloss gesichert. Die Gestalt keuchte und begann dann wimmernd auf die Freunde zuzukriechen. Als sie sie erreichte, streckte sie die Hände aus, packte das Gitter und zog sich an den Eisenstäben quälend langsam hoch.

Nelson zuckte zusammen. Es war eine Frau! Eine uralte Frau! Grauen kroch ihm unter die Haut, als ihn ihr wirrer Blick traf. Verfilzte graue Haare fielen ihr auf die Schultern. Ihre runzelige Haut war übersät mit eitrigen Beulen. Aus entzündeten Augen starrte sie die Freunde wirr an. „Levent“, krächzte sie, „Levent, ja, ja.“
(ViM S. 140)

Die Gefangene wirft den Namen an die beiden Zeitreisenden zurück, der Versuch der Kontaktaufnahme hat sich in Entsetzen verwandelt. Durch die Wiederholung des Namens können die beiden Jugendlichen sich jedoch nicht mehr in ihre Avatare zurückziehen, sie müssen die elende Situation der Frau ohne schützenden Filter ertragen. In dieser Situation nimmt Nelson das Mittelalter als durchgängig negativen Raum wahr, welcher den Stereotypen einer ‚finsternen‘ Zeit entspricht: Er wünscht sich „weg von diesem Ort des Grauens, fort aus dieser Epoche der Finsternis!“ (ViM S. 143).

Nelson befindet sich in deutlich weniger Gefahr eines Abrutschens in die mittelalterliche Mentalität seines Avatars. Zum einen zieht er den Bereich der theoretischen Physik den Geschichtswissenschaften vor und demonstriert zu seinem Fachbereich auch eine ähnlich emotional aufgeladene Verbindung. Im Prolog des dritten Bandes der *Verschollen-*Trilogie beispielsweise nimmt Nelson als Zuschauer am Start einer Weltraummission teil. Die wissenschaftliche Atmosphäre des Forschungsstützpunktes und das Abheben der Rakete erfasst er durch dieselben Vergleichsmuster („Märchen“ und „Feenzauber“; VidZ S. 12) wie Luk die vorangegangene Zeitreise ins Mittelalter.

Zum anderen hat Nelson in der Person Levents einen besonderen Fokuspunkt im mittelalterlichen Raum, welcher seinerseits zurück in die Gegenwart weist. Zwischen den beiden Charakteren findet stellenweise eine separate Immersion statt, welche auf eine mentale Verbindung der beiden Jungen zurückzuführen ist und Nelsons primären Fokus während der Handlung darstellt. Nelsons Interesse an dem Fall Levents basiert auf

der emotionalen Verbindung zu dem verschwundenen Schüler, die stellenweise ans Übernatürliche grenzt. In einer der wenigen Andeutungen auf phantastischen Inhalt magischen statt naturwissenschaftlichen Ursprungs spiegeln die Träume Nelsons mehrfach Levents Schicksal in einer Zeitlinie ohne eine erfolgreiche Rettungsmission wider, z. B. seinen Tod auf dem Scheiterhaufen (vgl. ViM S. 104f.). Ebenso erkennt er in Alpais von Greifenfels und Severin von Antiochia Personen aus den von Levent im Traum übernommenen Interaktionen wieder.

Die geistige Verwandtschaft der beiden Jungen spiegelt sich nicht in ihren Lebensumständen. Im Gegensatz zu Nelson, der zwar unter dem stetigen Wohnortwechsel seiner Kindheit leidet und dessen Beziehung zu seinen Eltern mit durchschnittlichen pubertätsbedingten Spannungen belastet ist,¹⁰⁹⁸ der ansonsten jedoch eine liebevolle und unterstützende Familie hinter sich weiß, handelt es sich bei Levent faktisch um einen Waisenjungen: Seine Mutter ließ ihn nach seiner Geburt im Krankenhaus zurück und ist seither verschwunden. In einem Waisenhaus groß geworden, ist er so durch seine Elternlosigkeit und hohe Intelligenz doppelt von seiner Umgebung abgesondert (vgl. ViM S. 34f.). Nelsons Fähigkeit, die Gedankengänge Levents nachzuvollziehen, ermöglicht es ihm jedoch, ein im Saum der Reisetasche verstecktes Tagebuch zu finden. Das Lesen des Tagebuchs erhöht den Identifikationsgrad mit dem Verschwundenen noch weiter. Obwohl die beiden Jungen sich nie getroffen haben, ist er in den Gedankengängen Nelsons von nun an sein „verscholener Freund“ (ViM S. 48).

Eine weitere Verbindung zwischen Nelson und Levent ergibt sich durch den gemeinsamen Mentor, den Physiklehrer Professor Winkeleisen. Von Nelson befragt, kommentiert auch Winkeleisen sofort die Parallelität der beiden Jungen: „Er war wie Sie. Hin und wieder tauchte er ab und niemand konnte ihm folgen. Hoch intelligent und hoch sensibel“ (ViM S. 25). Wie Nelson erlaubt auch Levents Begabung das Herstellen von Zusammenhängen und das Erreichen intellektueller Räume,

¹⁰⁹⁸ „Ohne dass sich seine Eltern irgendwas zu Schulden kommen ließen, nervten sie ihn immer öfter, und die Tatsache, dass er sich dafür schämte, kriedete er ihnen am Ende auch noch an.“ (ViDR S. 52.).

die ihrer Umwelt, einschließlich ihrer ebenfalls hochbegabten Mitschüler und Lehrer, verschlossen bleiben:

Der Vermisste war ihm in der letzten Nacht sehr nahe gekommen – aus seinen Worten klang dieselbe Begeisterung, die auch Nelson bei dem Gedanken empfand, längst versunkene Welten nicht bloß auszugraben, sondern darin spazieren zu gehen, mit den Menschen zu reden, von ihren Vorstellungen, von ihren Sehnsüchten zu erfahren.

(ViM S. 48)

Nachdem er durch den wortbrüchigen Alpais am Ende doch beinahe verbrannt wird, muss Levent von Nelson durch Mund-zu-Mund Beatmung wiederbelebt werden und erhält so durch seinen Mitschüler ein zweites Leben (vgl. ViM S. 235f.).

Ohne durch einen vergleichbaren Fokuspunkt die Perspektive des Avatars separat von seiner eigenen Identität zu halten zu können, muss Luk erst durch seinen Immersionsrausch auf schmerzhaft Weise lernen, alle Handlungen mit seinem Avatar dem Ziel der Zeitreise unterzuordnen: Denn die direkte Erfahrung des Mittelalters steht für die Protagonisten von *Verschollen im Mittelalter* nur an zweiter Stelle. In erster Linie dient der Aufenthalt in der Vergangenheit der Befreiung ihres Mitschülers aus der lebensbedrohlichen Situation in den Händen der mittelalterlichen Ordnungsinstanzen.

Während sich Nelson und Judith im Kerkerbereich verlaufen haben, ist es immerhin dem betrunkenen und mit seinem mittelalterlichen Avatar verschmolzenen Luk gelungen, Levent ausfindig zu machen. Die Begegnung mit dem (aus Luks Perspektive seit zwei Jahren) verschwundenen Mitschüler, welcher durch seinen (in seiner Perspektive einwöchigen) Aufenthalt im Kerker in gesundheitlich schlechter Verfassung ist, revidiert Luks verschobene Perspektive, und er kann seinen mittelalterlichen Avatar wieder von seinem modernen Ich trennen. So gelingt es ihm, den drei Rettern durch Überbetonung seines alkoholisierten Zustands eine Gelegenheit zur Befreiung Levents zu ermöglichen. Diese beinhaltet jedoch die Anwendung von Gewalt, um die beiden herbeigeilten Wachen mit dem mitgebrachten Elektroschocker außer Gefecht zu setzen, wozu keiner der drei modernen Jugendlichen die nötige Entschlusskraft mobilisieren kann. Sie bewerten ihre Handlungsunfähigkeit später als „zu feige oder zu unentschlossen [...] oder bloß zu dumm“ (ViM S. 143), aber tatsächlich sind sie weder in ihrem Leben als privilegierte

Internatsschüler einer westlichen Industriegesellschaft mit der Anwendung von Gewalt vertraut, noch ist dies Teil des Handlungsspielraums, den sie sich als junge Franziskanermönche zurechtgelegt haben.

Es lässt sich also feststellen: Die Fremdheit des mittelalterlichen Raumes ist nicht einseitig. Auch die Zeitreisenden weisen in den Augen der Vergangenheit einen großen Grad von Fremdheit auf. Diese Fremdheit offen zu kommunizieren stellt ein Risiko dar, da der Raum bereits über Übersetzungsmuster verfügt, um Fremdheit in einen für ihn verständlichen Kontext zu übertragen. Die fremden Elemente in Levents Erscheinung werden so in einen Kontext von teuflischen Einflüssen gesetzt. Nicht nur hat der Zeitreisende damit seine Bewegungsfreiheit eingebüßt, er wird auch als eine Gefahr eingestuft und soll nun durch seine Hinrichtung permanent aus dem Raum entfernt werden.

Eine raumkonforme Tarnidentität in Form eines Avatars ist oft der Versuch, genau diesen Prozess einer Interpretation durch die Bereitstellung eines anderen, harmloseren Erklärungsmusters zu unterlaufen. Hierzu muss der Avatar jedoch über die Grenzen einer simplen Verkleidung hinausgehen: Wie Levent feststellen muss, reicht es nicht, nur den modernen Körper zu tarnen. Auch die Denkmuster und kulturellen Normen der Gegenwart dürfen hinter der neuen Identität nicht mehr sichtbar sein und in einen Konflikt mit dem Avatar treten. Damit gehen die Anforderungen für den Gebrauch eines Avatars auch ebenso über schauspielerisches Talent hinaus: Es ist Fähigkeit zum empathischen Einfühlen in die Struktur eines fremden Raumes, die den Zeitreisenden nicht nur die notwendige Sicherheit und den antizipierten Handlungsspielraum verschafft, sondern im besten Fall auch neue Möglichkeiten und Verknüpfungen aufzeigt.

„Not good, mostly bad, but ultimately rewarding.
So this, I thought, is what it's like to engage with reality.“
(*Tod Wodicka: All Shall Be Well; And All Shall Be Well;
And All Manner of Things Shall Be Well, S. 188*).

2.5 Gesellschaftsraum

Pete SMITHS Zeitreisende sind nach der Lokalisierung ihres Freundes im Verlies der Burg an die Grenzen ihrer Handlungsmöglichkeiten gestoßen. Sie werden zudem beim unautorisierten Aufenthalt im Kerker von der Burgsicherheit erwischt und können sich nur mit Mühe einer Verhaftung durch den religiösen Fanatiker Alpais von Greifenfels entziehen, welcher als Anführer einer kleinen Gruppe ausgebildeter Ritter während des Turniers für die Sicherheit der Burg verantwortlich ist. Erst als Judith mit der höheren Autorität des Fürsten droht, macht der Ritter einen Rückzieher und lässt die drei gehen. Ihre Gelegenheit zur Rettung Levents haben sie jetzt jedoch verspielt. Alpais von Greifenfeld plant die Hinrichtung des ‚Ketzers‘ direkt nach dem Ablauf des Turniers.

Aber was konnten drei schwächliche Kinder der Neuzeit, bewaffnet mit einem Elektroschocker, Pfefferspray und einem Flitzebogen, gegen die kampferprobten, hoch gerüsteten und gewissenlosen Schergen der Glaubensritter ausrichten?

(*ViM S. 151*)

Die Zeitreisenden sind an die Grenzen ihrer Handlungsmöglichkeiten sowohl ihrer Avatare als auch ihrer modernen Identität gestoßen. Keiner der beiden Bereiche verschafft ihnen die nötige Kraft oder Befugnis, um ihren Freund zu retten. In der Folge müssen sie den mittelalterlichen Raum nach Möglichkeiten absuchen, ihren Handlungsrahmen zu erweitern. Anstatt sich mittels ihrer Avatare unauffällig durch den Raum zu bewegen, kann ihnen jetzt nur die Interaktion mit der mittelalterlichen Gesellschaft die nötigen Öffnungen im Raum bereitstellen.

Die mittelalterliche Burg Rosenstoltz ist hierzu jedoch ein idealer Gesellschaftsraum. Durch die Burgweihe und das begleitende Turnier wird der Bereich der Burg großräumig für alle Gesellschaftsschichten geöffnet; die Anwesenheit von zahlreichen Reisenden und Fremden ist für einen kurzen Zeitraum ein akzeptierter Teil des Raumes. Im Gegensatz zur schulischen Atmosphäre des modernen Internats ist die Burg

während des Turniers zu einer „richtige[n] Stadt“ (ViM S. 109) angeschwollen, in der sich die mittelalterlichen Bevölkerungsgruppen in öffentlicher Weise verbinden und vermischen:

Überall wimmelte es von Menschen. Auf einer großen Wiese zwischen den beiden Mauern übten sich Ritter und Knappen im Schwert- und Lanzenkampf, Bogenschützen zielten auf weit entfernte Stroh puppen. Rund um die Gebäude boten Händler lautstark ihre Waren feil, Mägde rannten schreienden Kindern hinterher, Knechte liefen mit Säcken auf den Schultern über den Hof, irgendeiner rollte ein riesiges Fass vor sich her und abseits standen Mönche in Gruppen beieinander und diskutierten wahrscheinlich über Gott und die Welt. (ViM S. 109f.)

Gemeinsam, wenn auch auf den Ständen angepassten Sitzmöglichkeiten, nehmen so die auf der Burg anwesenden Menschen als Publikum des Turniers teil und verbinden sich in ihren emotionalen Reaktionen auf die Ereignisse auf dem Turnierplatz, z. B. durch ein respektvoll „[t]iefes Schweigen“ (ViM S. 215) für die Aufgabe eines würdevollen Verlierers. Die Menschen werden auf dem abendlichen Festmahl verköstigt und nehmen an Unterhaltungsmöglichkeiten, z. B. einem Auftritt Walthers von der Vogelweide, teil.¹⁰⁹⁹ Die oberste juristische Instanz des Raumes ist der Burgherr, welchem alle Anwesenden unterstellt sind. Als Vorstand des „repräsentative[n] Verwaltungs- und Herrschaftszentrum[s]“¹¹⁰⁰ seiner Burg nimmt der Fürst von Rosenstoltz die Position von Richter und Friedenswahrer über seinen Herrschaftsbereich ein. Er interagiert mit den Zeitreisenden nie direkt, sondern wird nur aus der Entfernung in seiner Funktion als Gastgeber und Ausrichter des Festes beobachtet:

In der Mitte der herrschaftlichen Tribüne erhob sich ein Edelmann, auf den sich sogleich alle Blicke richteten. Er trug einen prächtigen, von einer silbernen Kette zusammengehaltenen weinroten Mantel, den auf beiden Seiten je eine

¹⁰⁹⁹ Während des Festmahls zu Ehren des Turniers auf Rosenstoltz erscheint in der Tat vor den Augen der entgeisterten Zeitreisenden („Das glaub ich jetzt nicht“; ViM S. 136) der wohl bekannteste Lieddichter des deutschsprachigen Mittelalters, welcher als „ein hagerer, bunt gekleideter Paradiesvogel in den Saal flatterte, den anwesenden Damen schmachthende Blicke zuwarf, den hohen Herren buckelnd seine Ehrerbietung zollte, bevor er sich endlich dem einfachen Volk zuwandte und ihm Kusshände zuwarf. Das alles wirkte allein schon komisch genug, bekam jedoch noch eine besondere Note dadurch, dass jener, der dies so keck und aufreizend darbot, seine besten Mannesjahre schon lange hinter sich hatte. Sein Publikum jedenfalls hatte er bereits gewonnen, noch bevor er den ersten Akkord auf seiner Laute anschlug“; ViM S. 136.

¹¹⁰⁰ Weddige 2003, S. 168.

rosafarbene Rose zierte. Sein leicht angegrautes Haar fiel ihm in großen Locken auf die Schultern und umrahmte ein markantes Gesicht, dem ein fein gestutzter Bart die besondere Note verlieh. Seine ganze Haltung war respektgebietend und die Stimme, die aus seinem Mund erklang, brauchte keinen Verstärker, um auch im hintersten Winkel des Platzes gehört zu werden.

(ViM S. 117)

Die Repräsentation von Macht und Reichtum in Form seiner prächtigen Kleidung entstammt dem mittelalterlichen Katalog herrschaftlicher Idealtät.¹¹⁰¹ Eine charismatische Ausstrahlung und Stimmgewalt dagegen sind auch in der mit Mikrofonen ausgestatteten Moderne noch Attribute, welche mit Anführern in Verbindung gebracht werden.

In der mittelhochdeutschen Literatur nehmen Turniere als Schlüsselereignisse oft eine zentrale Rolle ein.¹¹⁰² Auch in *Verschollen im Mittelalter* bildet das Turnier nicht nur Rahmen und Hintergrund der Handlung, sondern es wirkt sich auf die Handlungsebene selbst aus: Zunächst einmal handelt es sich bei der Burgweihe um ein historisches Ereignis, welches von den Zeitgenossen ausführlich dokumentiert wurde. Diese Schriftzeugnisse sind in der Gegenwart im Besitz der Internatsbibliothek und können so von den Jugendlichen im Rahmen des Mediävistikunterrichtes quellenkritisch untersucht werden. Auch wenn ihre Professorin die Berichte als teilweise „maßlos übertrieben“ (ViM S. 69) relativiert und auf die zeitgemäß blumigen Hyperbeln höfischer Darstellung – „Die stärksten und mutigsten Recken seien gegeneinander angetreten und die edelsten Damen hätten die Heldentaten der Ritter durch ihre Anwesenheit geadet“ (ViM S. 69) – hinweist, so stellen sie trotzdem eine Informationsfülle zur Verfügung, welche eine Vertrautheit mit dem Ereignis erlaubt. Das Turnier anlässlich der Burgweihe nimmt zudem in der Historiographie der Burg Rosenstoltz einen herausgehobenen Platz ein, da die Burg hier kurzzeitig über die regionalen Grenzen ihrer Zeit hinaus gesellschaftliche Aufmerksamkeit genießt.

Zum anderen öffnet das Turnier den Zeitreisenden ganz konkret den Raum, da es als Massenergebnis die Burg für die Menge der Turnierbesucher zugänglich macht. Zusätzlich schränkt das Turnier das Gefahrenpotential der gesamten Unternehmung etwas ein, da für die Dauer des Festes der allgemeine Burgfriede gilt: „Er ist selbst den Scheinheiligen

¹¹⁰¹ Vgl. Bumke 2005, S. 385.

¹¹⁰² Vgl. Schuh 2015, S. 109.

heilig“ (ViM S. 152). So lange die Zeitreisenden nicht über die gesellschaftlichen Grenzen der nichtadeligen Turnierbesucher hinaus agieren, können sie sich innerhalb des Burgraums sicher fühlen. Nelson assoziiert das Turnier mit den Massenfußballereignissen der Gegenwart:

Ein ohrenbetäubender Lärm drang zu ihnen herauf, ein Gemisch aus Waffengeklirre, martialischem Gebrüll, aufmunternden Rufen und schriller Musik. Die ganze Atmosphäre erinnerte Nelson an ein Fußballstadion kurz vor Beginn des Spiels, wenn sich die Vorfreude auf den bevorstehenden Schlagabtausch mit den ungezügelten Aggressionen mischt, die sich auf die gegnerische Mannschaft und deren Fans richten.

(ViM S. 115f)

Wie Dominik SCHUH unterstreicht, sind ritterliches Turnier und moderner Massenfußball wesentliche Männerdomänen, „die zugleich als Orte der Repräsentation und der Verhandlung männlicher Geschlechterbilder fungieren und nicht zuletzt stets von sexuellen Assoziationen und Interpretationen begleitet werden“¹¹⁰³. Es handelt sich in beiden Fällen um öffentliche Großveranstaltungen im Freien, „in denen eine (sportliche) Leistungselite vor Publikum gegeneinander antritt“¹¹⁰⁴. Als höfisches Fest konstituiert das Turnier im Mittelalter ein gesellschaftliches Großereignis, welches der Machtrepräsentation und Versammlung dient. Wie Jan ASSMANN unterstreicht, ist das Fest als soziale Größe eine wichtige Art von Vergangenheitsbezug:

Das Fest dient – neben vielen anderen Funktionen – auch der Vergegenwärtigung fundierender Vergangenheit. Fundiert wird durch den Bezug auf die Vergangenheit die Identität der erinnernden Gruppe.¹¹⁰⁵

Das historische und das literarische Turnier können jedoch keinesfalls synonym verwendet werden. Doch auch wenn das Verhältnis zwischen höfischem Ideal und sozialer Praxis kompliziert ist, so beeinflussten sich beide Bereiche trotzdem in einem „stetigen Wechselspiel“¹¹⁰⁶. Wie Dominik SCHUH betont, ist das Turnier mit der Institution des (höfischen) Rittertums aufs engste verbunden: „So wenig wie das Turnier ohne Ritterstand und die kulturellen Muster des Rittertums zu denken ist, so wenig kann die ritterlich-höfische Kultur ohne Turnier gedacht werden.“¹¹⁰⁷

¹¹⁰³ Schuh 2015, S. 108.

¹¹⁰⁴ Schuh 2015, S. 108.

¹¹⁰⁵ Assmann 1992, S. 53

¹¹⁰⁶ Schuh 2015, S. 116.

¹¹⁰⁷ Schuh 2015, S. 116.

In seiner Eigenschaft als öffentliches Fest dient das Turnier zudem der demonstrativen Darstellung von gesellschaftlichen Normen, etwa im Bereich der Geschlechterkonventionen:

In der gesellschaftlichen wie literarischen Praxis der ritterlich-adligen Welt besetzt das Turnier damit die Funktion eines Repräsentations- und Reproduktionsorts geschlechtlicher Ordnung, insofern in ihm männliche und weibliche Ideale eingefordert und ausgestellt und wesentliche Zuschreibungen wirkungsvoll ins Bild gesetzt werden.¹¹⁰⁸

In anderen Bereichen orientiert sich SMITH an mittelalterlichen Erzählkonventionen, etwa wenn die am Turnier anwesenden adeligen Zuschauerinnen in erster Linie über die Pracht ihrer Kleidung beschrieben werden:

Sie waren in bunte Gewänder aus Atlas und Damast, Brokat und Scharlach gehüllt, die an den Schultern eng anlagen, um in weiten Falten bis zu den Füßen herabzufallen. Ihre Haare hatten sie formvollendet in Locken gelegt oder mit bunten Bändern zu reizenden Kunstwerken drapiert. Kostbare Geschmeide aus Gold oder Silber, mit Perlen und Edelsteinen verziert, glänzten im Licht der hoch stehenden Sonne.
(ViM S. 116)

Der Gesellschaftsraum stellt den Zeitreisenden die Hilfe zur Befreiung ihres Mitschülers in Form eines „Weisen“ (ViM S. 122) zur Verfügung. Die mentalitäts-anachronistische Figur des Severin von Antiochia personifiziert moderne Toleranz und Weltoffenheit in der mittelalterlichen Gesellschaft. Er erscheint als freundlicher alter Gelehrter und weitgereister Weltenbummler, der sich liebevoll um ein kleines Waisenmädchen kümmert. Da er mit seinen gesellschaftskritischen („Dummheit ist das wahre Kreuz, das zu jederzeit und überall den Frieden auf Erden bedroht“; ViM S. 122) und politischen Äußerungen („Die Führer unserer Welt haben es von jeher vorgezogen, ihre Fehden anderen aufzubürden, die selten Fragen stellen“; ViM S. 120) den Ärger seiner Zeitgenossen auf sich gezogen hat, wurde er durch religiöse Fanatiker inhaftiert und geblendet. Er trägt die Verstümmelung jedoch „ohne Bitterkeit“ (ViM S. 121). Obwohl er die Fähigkeit zur visuellen Wahrnehmung des Raums verloren hat, zeigt er mehr Weitsicht als seine Umgebung. Nelson vergleicht ihn mit dem Seher Teiresias aus der griechischen Mythologie:

Er erinnerte Nelson auf verblüffende Weise an jenen blinden Seher, über den er einmal in einem Buch gelesen hatte. Aber der hatte zu einer anderen Zeit und

¹¹⁰⁸ Schuh 2015, S. 125.

an einem anderen Ort gelebt. Wenn es ihn denn überhaupt jemals gegeben hatte. Der Blinde hinter ihm dagegen war so wirklich wie der erbitterte Kampf, der sich zu ihren Füßen abspielte.¹¹⁰⁹

Severin erkennt die drei Zeitreisenden sofort als raumfremde Elemente. In einem der seltenen Beispiele innerhalb der Zeitreiseleratur, bei dem die Beseitigung der sprachlichen Hürden vom mittelalterlichen Raum ausgeht, kann er die neuhochdeutsche Unterhaltung der drei verstehen: „Der Herr, müsst ihr wissen, hat mir die Gabe verliehen, mich in fremden Idiomen zu bewegen und zurechtzufinden wie im Haus meiner eigenen Sprache.“ (ViM S. 146). Neben seiner Mondanität und generellen Offenheit konstituiert Severins Hochbegabung einen weiteren Verbindungspunkt zu den jugendlichen Zeitreisenden. Die Schüler von Burg Rosenstoltz identifizieren sich auch in der Gegenwart mit Vorbildern, mit denen sie die hohe Intelligenz teilen. So wählt Levent keinen Naturwissenschaftler und keine historische Persönlichkeit als Namensgeberin seiner Zeitmaschine, sondern die amerikanische Sängerin und Schauspielerin Madonna, sicher eine der größten und erfolgreichsten Künstlerinnen der Gegenwartskultur, die als Schülerin mit einem I.Q. von 140 getestet wurde: „Madonna, die Jungfrau, Madonna, der schillerndste Popstar aller Zeiten!“ (VidZ S. 15). Die Hochbegabung erzeugt ein Verbundenheitsgefühl zu der Musikerin, die, wie die Schüler theoretisieren, „wäre sie dreißig Jahre später geboren, womöglich in unserer elitären Anstalt gelandet wäre“ (VidZ S. 67).

Während Severin die Offenheit des mittelalterlichen Gesellschaftsraums repräsentiert, verkörpert Alpais von Greifenfeld seine Antithese. Er bewegt sich am extremistischen Rand der mittelalterlichen Gesellschaft und verkörpert einen überzeitlichen Fanatismus, welcher Fremdkörper in Frage stellt, abstößt und eliminiert. Statt eines Wappens tragen er und seine Anhänger ein schwarzes Schlangenkreuz auf ihrer Kleidung,

¹¹⁰⁹ ViM S. 121; Teiresias dient auch in KOWALSKIS *Company of the Dead* als Vergleichsmodell für einen Zeitreisenden. In dem Roman ist einer der Passagiere der Titanic in einer Zeitschleife gefangen und muss den Untergang immer wieder miterleben, ohne ihn abwenden zu können. Verhärtet setzt er sich mit Teiresias und Cassandra gleich – den Propheten der griechischen Tragödien, deren vergebliche Warnungen die Zukunft nicht beeinflussen können und der im Falle von Teiresias sogar verantwortlich für deren blutigen Ausgang sind. Der Zeitreisende beklagt seine Situation, erkennt jedoch den Vergleich zu den griechischen Tragödien als angemessen: „[T]he role of Tiresias ill suits me. Cassandra even less so, but why else would I be here? The absence of Greeks makes this no less a tragedy.“ (Kowalski 2007, S. 44f.).

womit sie sich als Anhänger des gerade gewählten Papstes Gregor IX. auszeichnen,¹¹¹⁰ von den Zeitreisenden jedoch mehrfach ängstlich als „Schlangenritter“ (ViM S. 145) bezeichnet werden, da ihnen die Schlange aus ihrer Gegenwartskultur als Symbol für das Böse bekannt ist.¹¹¹¹ Alpais ist für die Verhaftung und Verurteilung Levents und die Blendung Severins verantwortlich. Seine Teilnahme am Turnier nutzt SMITH, um ihn mit weiteren Verhaltensweisen zu besetzen, welche in der modernen Wahrnehmung als Charakterfehler erscheinen, im Mittelalter jedoch weit weniger oder gar nicht auffallen:

Alpais gab sich keine Mühe, seine Verachtung fürs gemeine Volk zu verbergen. Ohne die Zuschauer auch nur eines Blickes zu würdigen, jagte er seinen riesenhaften Schimmel an der Gegentribüne vorbei zur Ehrenloge, wo er länger als alle Ritter vor ihm in unterwürfiger Pose verharrte, um anschließend auch noch dem Gesandten des Papstes seine besondere Gunst zu erweisen.
(ViM S. 181)

Severin macht die drei Jugendlichen auf eine Möglichkeit zur Befreiung Levents aufmerksam, welche ihnen der Anlass des Turniers zur Verfügung stellt. Hierzu müssen sie einen ihrer Avatare gegen einen neuen austauschen: eine Minnedame. Diese nämlich hat die Aussicht auf die Erfüllung eines Wunsches durch den Burgherrn, welchen die Zeitreisenden zur Begnadigung ihres Mitschülers einsetzen können. Sie müssten so nicht auf Gewalt oder heimlichen Einbruch in den Kerker setzen, sondern könnten das gewünschte Ergebnis durch die Funktionalisierung einer gesellschaftlichen Tradition erreichen:

Der Sieger des Turniers wird sich am Ende vor seiner Herzensdame verneigen, um seinen Ruhm und seine Ehre an sie abzutreten. Damit steht ihr ein Wunsch frei, der eigentlich ihm gebührt, den sie jedoch in seinem Namen öffentlich kundtut. Auf diese Weise knüpft sie ein symbolisches Band zwischen ihnen. Die Erfüllung dieses Wunsches muss ihr gewährt werden – als Zeichen der Hochachtung vor der Tapferkeit und Gewandtheit des Ritters und der ewigen Gültigkeit der hohen Minne.
(ViM S. 152f.)

¹¹¹⁰ ViM S. 192; das päpstliche Wappen Gregors stellt einen gekrönten Adler dar, so dass hier wohl abgesehen vom Kreuz kein spezieller Bezug zur Person des Papstes impliziert ist.

¹¹¹¹ Beispielsweise und besonders prägnant in den *Harry Potter*-Romanen; zur Bedeutung der Schlange in J. K. ROWLINGS Romanserie vgl. z. B. Berman 2008.

Zur erfolgreichen Durchführung ihres Plans müssen die Zeitreisenden zunächst den wahrscheinlichsten Sieger des Turniers identifizieren. Dabei setzen sie Vergleichsmodelle aus ihrer eigenen modernen Jugendkultur an, interpretieren jedoch ebenso Signale des Turnierraumes und orientieren sich an ritterlichen Tugenden der höfischen Literatur des Mittelalters bzw. deren moderner Rezeption.

Die Favoriten des Turniers ermittelt Nelson so an der Reaktion der nichtadeligen Zuschauer, welche er im Gegensatz zum zurückhaltenden Verhalten der adeligen Hofgesellschaft schnell in eine moderne Analogie übersetzen und einordnen kann: „Ein Hype wie bei David Beckham oder Robbie Williams, dachte er. Ritter, die Popstars des Mittelalters. Der Gedanke gefiel ihm“ (ViM S. 129).

Die Zeitreisenden orientieren sich jedoch bei der Auswahl ihres Favoriten nicht nur an der allgemeinen Meinung und an körperlicher Überlegenheit, sondern auch an dem, was sie unter „wahre[r] Größe“ (ViM S. 215) und „ritterliche[n] Tugenden (ViM S. 184) verstehen. „[R]itterliche Ideale wie Maß und Ehre“ (ViM S. 215) sind sowohl innerhalb der mittelalterlichen Tugenddiskurse auch für die durch die moderne Rezeption des Rittertums geprägten Jugendlichen fester Teil des Ritterbildes.

Wie EHRISMANN unterstreicht, ist das höfischen Ritterbild ein weitreichendes Konzept, in dem sich zeitgenössische und spätantike Elemente, literarische Ideale und weltliche Praxis, adelige Vorbildlichkeit und christliche Tugenden, *courtoisie* und Kreuzzugsgedanke vermischen.¹¹¹² Das Bild des höfischen Ritters konnte ebenso durch die obersten Landesherren wie den regionalen Landadel funktionalisiert werden, konnte als Verhaltensnorm die Herrscherpraxis ebenso wie das Kriegshandwerk lenken und verband die europäische Aristokratie durch eine internationale Kultur gemeinsamer höfischer Normen.¹¹¹³ Die Orientierung am Tugendsystem vernetzt ebenso die jungen Zeitreisenden mit dem Turnierpublikum. Auch die Wahrnehmung der mittelalterlichen Zuschauer ist stark von dieser ritterlichen Tugendlehre geprägt. So erklärt einer der mittelalterlichen Turnierbesucher den Zeitreisenden: „Der tapferste, gewandteste und selbstloseste Ritter wird dieses Turnier gewinnen“ (ViM S. 153).

¹¹¹² Vgl. Ehrismann 1919; Laudage 2006, S. 18ff.

¹¹¹³ Vgl. Bumke 2005, S. 382ff.; Weddige 2003, S. 171ff.

In offensichtlicher Übereinstimmung moderner und mittelalterlicher Vorstellungen eines idealen Ritters ermitteln die Schüler schnell ihren Favoriten unter den Teilnehmern, welcher auch von den übrigen Zuschauern verehrt wird: einen mysteriösen Ritter, welcher nur unter der Bezeichnung *Der blaue Reiter* bekannt ist. Wie Barbara HAUPT unterstreicht, ist „mit dem höfischen Ritter immer auch ein ästhetisches Ideal verbunden“¹¹¹⁴. Auch wenn das Gesicht des blauen Reiters verdeckt bleibt, so ist seine Erscheinung trotzdem „imposant“ (ViM S. 139), auch aufgrund seiner überdurchschnittlichen Körpergröße: Unter den anderen Turnierteilnehmern ragt er als ein „Riese“ (ViM S. 139) hervor. Zudem haftet dem Reiter ein Element des Mythischen an:

Niemand kennt seinen wahren Namen noch seine Herkunft [...] Legenden ranken sich um ihn. Manche sagen, er sei von königlichem Geblüt, andere meinen, dass er ein Sarazene aus dem Morgenland ist. Wieder andere wissen aus sicherer Quelle, dass der geheimnisvolle Fremde ein sizilianischer Edelmann ist, den die unerfüllte Liebe zu einer verheirateten Frau von Turnier zu Turnier treibt, auf denen er eigentlich nur seinen eigenen Tod sucht.
(ViM S. 127)

Der blaue Ritter reitet anonym und trägt weder Insignien noch Wappen; er ist weder familiär, freundschaftlich noch durch ein Dienstverhältnis an andere Mitglieder der höfischen Gesellschaft gebunden. Auch im politischen Wettstreit zwischen Papst und Kaiser ist er parteilos. Damit entzieht sich die Figur einem bedeutenden Element des mittelalterlichen Rittertums, in welchem der Dienst des Ritters an der Gesellschaft an vorderster Stelle steht.

Er hält sich ehrenhaft an die Wettkampffregeln des Turniers und demonstriert Bescheidenheit: „Ohne sichtbare Regung empfing er die Ovationen, die manch anderem vor Stolz die Brust hätten schwellen lassen“ (ViM S. 181). Ebenso verzichtet der namenlose Ritter auf den wirtschaftlichen Aspekt der Turnierteilnahme, indem er von der Aneignung der Rüstungen seiner besiegten Gegner absieht, obwohl ihm dies „eigentlich zugestanden hätte“ (ViM S. 127).

Auf die Zeitreisenden macht der Ritter einen tiefen Eindruck. Als die sonst demonstrativ spöttische Judith, welche die Kämpfe des Reiters „andächtig und mit verklärtem Blick“ (ViM S. 128) verfolgt hat, scherzhaft überlegt, dem blauen Ritter ein Taschentuch als Minnepfand anzubieten,

¹¹¹⁴ Haupt 2006, S. 180.

weist ihr eifersüchtiger Mitschüler sie zunächst auf den begrenzten Handlungsspielraum ihrer Avatare hin, wendet jedoch ebenso die Vorstellung einer heterosexuellen Norm auf den Ritter an, von der dieser keineswegs abweichen würde: „Nelson verzog angewidert das Gesicht. ‚Du bist ein hässlicher Mönch‘, fauchte er, ‚und der blaue Reiter ganz sicher nicht schwul!“ (ViM S. 129).

Wie sie von Severin erfahren, wird der blaue Reiter neben der Ritterlichkeit auch mit einem zweiten zentralen Begriff höfischer Kultur eng verbunden: „Die ewige Gültigkeit der hohen Minne – er glaubt an sie, während die meisten anderen bloß darüber reden, um ihre wahren Motive zu verbergen“ (ViM S. 153). Erneut wird hier der Wissensrahmen des Mediävistikurses bei Professor van der Saale referiert. Im Gegensatz zum Rittertum kann Nelson hier Literatur und Realität nicht verbinden und das Konzept der *minne* nur schwer in seine eigenen Denkmuster einfügen:

Über die hohe Minne hatten sie im Unterricht gesprochen. Nelson erinnerte sich, dass vor allem der häufig so nüchtern daherredende Luk das Ideal der reinen Liebe beschworen und keine abweichende Meinung hatte gelten lassen. Er selbst dagegen fand es gelinde gesagt seltsam, dass ein Ritter, der wie ein Popstar verehrt wurde und somit jede haben konnte, sein Herz ausgerechnet an eine verschwendete, die für ihn unerreichbar war. Er konnte keinen Sinn darin erkennen, dass sich jemand für eine verheiratete Frau ein Bein ausriss, sich die Nase blutig oder gar zum Krüppel schlagen ließ, und dies mit der unumstößlichen Gewissheit, dass jeder Kuss, ja jede Berührung von vornherein absolut ausgeschlossen war. Da konnte man sich doch genauso gut in eine Nonne verlieben!

(ViM S. 152f.)

Die *minne* ist der Leitbegriff für die höfische Liebe des Mittelalters: „*hōhe minne* meint die dienende und werbende Verehrung einer Dame (*vrouwe*) durch den Mann (*ritter*).“¹¹¹⁵ Wie Cornelia WILD unterstreicht, bedeutete die *minne* „keine in einem romantischen Sinn ‚authentische‘, sondern eine raffinierte, extrem kodifizierte Liebe, hinter der man die Feinheiten der höfischen Kultur hervorscheinen sieht“¹¹¹⁶. Das mittelalterliche Ideal der höfischen Dame wurzelte in der Literatur und beeinflusste von dort aus die historische

¹¹¹⁵ Weddige 2003, S. 246.

¹¹¹⁶ Wild 2016, S. 261.

Gesellschaft.¹¹¹⁷ „Much of chivalric culture was built around a myth of women’s power over men through love.“¹¹¹⁸ Auch Joachim BUMKE unterstreicht den Dienstgedanken als zentrales Merkmal der höfischen Minne.¹¹¹⁹ Die höfische Liebe ist damit in erster Linie eine „Gesellschaftsutopie“¹¹²⁰.

In *Verschollen im Mittelalter* erscheint das Konzept der *minne* nicht nur als konstruiertes Ideal, sondern sogar als ein Fluch, welcher dem blauen Ritter die Einordnung in die Gesellschaft versagt. Denn mit dem blauen Reiter verbindet sich die Geschichte eines Turniers in Cordoba „vor mehreren Jahren“ (ViM S. 154), bei dem Grundbesitz in Form eines Reiterguts als ein ungewöhnlich hoher Siegerpreis ausgesetzt war. Als eine junge Kammerzofe zu Beginn des letzten Duells ohnmächtig von der Tribüne fällt, verzichtet der blaue Reiter auf Sieg und Siegerpreis, indem er den Kampf abbricht und die Dame eigenhändig vom Turnierplatz trägt: Seine selbstlose Geste wird mit der Legende des unbesiegten Reiters verknüpft und in einem Lied tradiert, welches im Umfeld der Turniersgesellschaft gut bekannt ist. Die unbekannte, seitdem verschwundene Dame erhält in der Dichtung den Namen Melisande:¹¹²¹

*Die schöne Jungfrau Melisande
fromm lebte in einem fernen Lande,
in das einst ein stolzer Ritter kam,
in blauem Gewand, aber ohne Nam,
um im Kampf seinen Ruhm zu mehren,
seiner toten Gemahlin zu Ehren.
In der Menge er Melisande erblickte,
deren holde Anmut ihn gleich verzückte,
als ein Unglück geschah und sie vor ihn fiel,
worauf der Ritter, als wär es ein Spiel,
die zum Stich bereite Lanze senkte
und den ruhmvollen Sieg seinem Gegner schenkte,
um die leblose Jungfrau vom Platze zu tragen*

¹¹¹⁷ Vgl. Weddige 2003, S. 181ff.

¹¹¹⁸ Mazo Karras 2003, S. 25.

¹¹¹⁹ Vgl. Bumke 2005, S. 507f.

¹¹²⁰ Bumke 2005, S. 528.

¹¹²¹ ViM S. 154; die Wahl des Namens scheint keine spezielle Bedeutung zu haben, da sich nur wenige Bezüge finden lassen. Der Name Melisande/Melisende ist historisch vor allem mit dem Herrscherhaus des christlichen Königreichs von Jerusalem verknüpft, vgl. Schein 1993, Sp. 495–496; eine (anachronistische) Verbindung ergibt sich zusätzlich zu *Pelléas et Mélisande* (1893), einem Theaterstück des belgischen Symbolisten Maurice MAETERLINCK und der darauf aufbauenden Oper von Claude DEBUSSY (1902). Beide instrumentalisieren die Figur des Artusritters Pelleas.

*in sein eigenes Zelt, wo er ohne zu zagen
um sie ein Netz aus Fürsorge webte,
bis sie die Augen aufschlug und lebte.*
(ViM S. 175)

In scheinbar ewigem Kreislauf reitet der namenlose Ritter seitdem, in der Hoffnung, die Dame wiederzusehen, als ein „ruheloser Geist“ (ViM S. 153) von Turnier zu Turnier. In dieser Zeit scheint er weder zu altern noch seine körperliche Kraft einzubüßen. Dies unterstreicht die mythische Komponente, welche dem blauen Ritter durch die mittelalterliche Gesellschaft zugeschrieben wird.

Die verlorene Minnedame des blauen Reiters wollen die Zeitreisenden nun nutzen, um durch den Siegerwunsch des Turniergewinners Levents Begnadigung auf rechtllichem und gewaltlosem Weg zu erreichen. In der Erinnerung des Reiters und dem durch das Lied tradierten Mythos ist diese ein Idealbild weiblicher Schönheit:

Natürlich war sie schön: ein Engel mit blond gelocktem Haar, mandelförmigen Augen, blutroten Lippen und samtweicher Haut. Ist immer so – die Spiel­männer singen jene Lieder, die das Volk zu hören wünscht. [...] Wenn sie noch lebt, hat sie Kinder, vermutlich einen ganzen Stall voll – aber das ist für uns nicht von Belang. In der Erinnerung bleibt sie jene Jungfrau, die ein namenloser Ritter einst vor dem Tod bewahrte.
(ViM S. 155)

Die Rolle der mythischen Jungfrau kann damit von jeder (jungen) Frau ausgefüllt werden, welche die beschriebene Idealität weiblicher Schönheit abbilden kann und dem Verhaltensmuster höfischen Benehmens folgt. Damit muss Judith trotz heftiger Proteste den Avatar des jungen Mönches gegen den der Minnedame eintauschen. Das einzige Mädchen der Gruppe erfüllt bereits ein Ideal zeitloser körperlicher Schönheit, welches durch höfische Kleidung und angepasstes Verhalten problemlos in die historische Umgebung übertragen werden kann. Dies steht im Gegensatz zu Judiths Gewohnheiten in der Gegenwart, wo sie ihre Gleichaltrigen mit einer spröden, sarkastischen Haltung auf Abstand hält und eine unkonventionelle Aufmachung in grellen, störenden Farben bevorzugt (vgl. ViM S. 8).¹¹²² Bei ihrer Kleidungswahl lehnt sie nicht nur die für ihr Alter und ihre sozio-

¹¹²² Die Nonkonformität richtet sich wohl eher an ihre Eltern und Mitschüler als an die Vertreter der schulischen Autorität, da Burg Rosenstoltz keine Kleiderordnung zu führen scheint, gegen die Judith sich auflehnen könnte.

kulturelle Umgebung erwarteten Normen ab, sondern legt auch darauf Wert, dass einzelne Elemente ihrer Outfits miteinander in Konflikt stehen. So trägt sie z. B. „zu quietschgelben Hotpants geringelte Kniestrümpfe und blumige Flip Flops“ (ViM S. 57). Weder der nonkonforme Kleidungsstil noch ihre spöttische Persönlichkeit schränken jedoch die Anerkennung ihrer körperlichen Schönheit ein, was auf der Textebene etwa durch den Neid der weiblichen Mitschüler registriert wird (vgl. ViM S. 9).

Durch die Vermittlungskünste Severins wechselt Judith durch mittelalterliche Kleidung und eine blonde Perücke ihren Avatar von einer „Raupe in einen Schmetterling“ (ViM S. 160); „Ihre Wangen glühten, ihre Lippen glänzten und ihr Haar fiel ihr wie ein weißgoldener Wasserfall die Schultern herab“ (ViM S. 171). Statt größtmöglicher Unauffälligkeit handelt es sich beim Avatar der Melisande um eine aufsehenerregende Erscheinung: Die begeisterte Turniergesellschaft nimmt die Minnedame ebenso als mythische Figur wahr wie den blauen Reiter. So berichtet ein Zeuge der Ankunft Melisandes:

Einem Engel gleich entstieg sie dem Pferdewagen, als wäre sie geradewegs vom Himmel herabgeschwebt. Ihre Füße berührten kaum den Boden und das Lächeln, das sie den Menschen schenkte, brannte sich diesen auf ewig ins Herz. Als sich unsere Blicke trafen, war mir, als ob wir uns schon lange kannten.
(ViM S. 175f.)

Den moralischen Gegenpol zum blauen Reiter stellt ein Turnierteilnehmer namens Brian von Lancaster dar: ein „fahrender Ritter der übelsten Sorte“ (ViM S. 124), welchen nur seine „persönliche Bereicherung“ (ViM S. 216) interessiert. Er zeichnet sich durch seine Brutalität aus, etwa indem er „entgegen jeder Regel“ (ViM S. 184) des höfischen Kampfes beim Tjosten auf den Hals seiner Gegner zielt. Da er dies stets als Versehen darstellt und das Gegenteil nicht nachweisbar ist, wird diese schamlose Verletzung des ritterlichen Regelsystems durch seine adelige Herkunft entschuldigt. Der Zweifelsfall geht immer zugunsten des Adelige aus: „Und ein Ritter von edler Herkunft kann nicht schlecht sein, oder?“ (ViM S. 125). Nach Arno BORST bedingen sich jedoch adelige Tugend und Ritterschaft im Mittelalter nicht zwangsläufig gegenseitig: „Alle Jahrhunderte des Mittelalters sind sich darin einig, dass vornehmes Geblüt und reicher Besitz zwar Grundlagen adeliger Haltung sind, sie aber noch nicht formen.“¹¹²³ Wie auch Hilbert WEDDIGE

¹¹²³ Borst 2004, S. 476.

unterstreicht, ist das hochmittelalterliche Rittertum noch ein gesellschaftliches Phänomen, das sich erst im Spätmittelalter in eine ständerechtliche Kategorie umformt.¹¹²⁴ Das höfische Rittertum wurde dem Mittelalter durch die Nachwelt früh als kennzeichnendes Stereotyp zugeordnet; bis heute ist der Ritter eines der „most inconspicuous icon[s]“¹¹²⁵, die mit der Epoche verbunden werden. Der Vorstellung eines ritterlichen Tugendadels¹¹²⁶ kann der „schändliche Sieger“ (ViM S. 184) Alpais kaum entsprechen. In der Perspektive der Zeitreisenden wird er entsprechend als moralisch „kaltblütig“ (ViM S. 218) wahrgenommen.

Als jedoch einer seiner Gegner durch die Verletzung am Hals stirbt, nimmt der kontinuierliche Regelbruch des Engländers eine neue moralische Dimension an. Denn die Gegnertötung innerhalb der Grenzen des ritterlichen Zweikampfes ist Gegenstand einer gesellschaftlich stark diskutierten Problematik. Ritter sind in erster Linie bewaffnete Kämpfer: „Ritterschaft, so wie die Dichter sie imaginieren, ist geradezu Synonym für gewaltsame Unterwerfung eines anderen.“¹¹²⁷ Als Trainingsraum für den Kriegsfall und Kanalisierung von Aggressionen ist das Turnier vom Standpunkt gesellschaftlicher Selbsterhaltung aus jedoch eine unökonomische Vorgehensweise. Wie HUBER betont, mindert das Schonungsgebot des Gegners die verbundene Unfall- und Todesgefahr auf nur unzureichende Weise; die ritterliche Gesellschaft riskiert durch das Turnier die „Dezimierung und Selbstauslöschung“¹¹²⁸. Da es sich beim Zweikampf auch im Mittelalter noch um eine „archaische Praxis“¹¹²⁹ handelt, spielt die Frage nach der Gegnertötung in- und außerhalb der Literatur eine große Rolle. Christoph HUBER zufolge stößt in den Guivreiz-Kämpfen Erecs das „kämpferische Draufgängertum an die Grenzen grotesker Überzeichnung“¹¹³⁰, indem der unterlegene Gegner nur durch eine exzessive Unterwürfigkeit seine Schonung sicherstellen kann. Der Iwein HARTMANS VON AUE jagt bekanntlich den verwundeten Gegner Ascalon

¹¹²⁴ Vgl. Weddige 2003, S. 172.

¹¹²⁵ Haines 2017, S. 151.

¹¹²⁶ Vgl. Lubich 2006.

¹¹²⁷ Friedrich 2005, S. 129.

¹¹²⁸ Huber 2007, S. 65.

¹¹²⁹ Friedrich 2005, S. 123.

¹¹³⁰ Huber 2007, S. 63.

„ane zuht“¹¹³¹, wie der Erzähler kritisiert. WOLFRAM VON ESCHENBACH markiert an der Frage der Gegnertötung durch Parzival die Weiterentwicklung seines Helden zum ritterlichen Ideal.¹¹³² In der mittelhochdeutschen Verserzählung *Mauricius von Craûn*, die etwa Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden ist,¹¹³³ veranlasst das versehentliche Erschlagen eines Gegners während eines Turniers den Täter (und Burgherren) zum Abbruch seiner Teilnahme an dem Wettstreit. Auch die übrigen Ritter sind durch den Todesfall erschüttert und verlieren die Freude an dem Ereignis:

der grâve ez wol bescheinde,
 wan er vil sêre weinde,
 daz er ie durch ritterschaft
 solde werden schulthaft.
 zehant entwâpende er sich dô.
 des wurden sî alle unvrô
 durch daz jâmerliche leit. [...]
 Dô sprâchens albesunder,
 ez wære ein michel wunder,
 daz der turnei verdürbe.
 ‚waz obe ein man stürbe.¹¹³⁴

Da Brian von Lancaster im Verlauf des Turniers zu offensichtlich zeigt, „was er von Begriffen wie Ehre, Anstand oder Fairness“ (ViM S. 217) hält, zieht er sich den zunehmenden Unmut des Publikums und, deutlich schlimmer, des Fürsten zu. Er kompensiert dies durch die Betonung der mit dem Rittertum auch immer verbundene Vorstellung der *militia Christi*¹¹³⁵ und trägt zu seinem nächsten Kampf ein weißes Wams mit rotem Kreuz über seiner Rüstung:

Dadurch tat er aller Welt kund, dass er am nächsten Kreuzzug teilzunehmen gedachte, um für das Christentum die Heilige Stadt Jerusalem zurückzuerobern. Ob er damit die verlorenen Sympathien der Zuschauer gewinnen oder sich bloß die Gunst der Kurie sichern wollte, blieb im Dunkeln.
 (ViM S. 216)

¹¹³¹ Iwein, V. 1056; vgl. hierzu Salmon 1974, Le Sage 1982, Jaeger 2001, S. 239ff.

¹¹³² Vgl. Huber 2007, S. 61.

¹¹³³ Das Verfasserlexikon geht von einer Entstehung des Werks nach ca. 1210/15 aus; vgl. Ziegler 1987, Sp. 993f.

¹¹³⁴ *Mauricius von Craûn*, V. 905–930.

¹¹³⁵ Vgl. Bumke 2005, S. 399ff.

Im finalen Zweikampf kann sich der blaue Reiter trotz einer schweren Verletzung gegen Brian von Lancaster durchsetzen. Als er nach der formellen Beendigung des Duells über den Turnierplatz zur Ehrenloge schreitet, wird er von seinem besieigten Gegner in einem Moment der Wut von hinten erschlagen: „Der blaue Reiter starb, wie er gelebt hatte: einsam und nach Erlösung strebend, die ihm das Schicksal nicht gewährte“ (ViM S. 219). Diese nicht nur offensichtliche Verletzung der Turnierregeln, sondern die öffentliche Ermordung eines Adligen vor hunderten von Zeugen hat schwere Konsequenzen für den englischen Ritter. Nun kann er weder seinen Stand noch das Versprechen der Kreuzzugsteilnahme zum Ausgleich für diese Gewalttat einsetzen. Der Fürst von Rosenstoltz veranlasst seine Verhaftung und verurteilt den Mord in einer öffentlichen Rede. Er erklärt die höfische *vreude* als Kennzeichen des Festes¹¹³⁶ durch den Vorfall zerstört:

Der hellste Tag ward verwandelt in eine mondlose Nacht. Ein ehrbarer Ritter, dessen Namen wir nie erfahren werden, ward seines Lebens beraubt durch die schändliche Tat eines Ruchlosen, die unsere Heimstatt befleckt auf alle Zeit. Schande über ihn!
(ViM S. 220)

Nicht nur die weltlich-höfischen Instanzen richten über die Ermordung des blauen Reiters: Während Lancaster vom Platz geführt wird, tritt mit Alexander von Hales eine geistliche Autorität aus der Menge und nimmt ihm das Wams des Kreuzzugritters ab.

Da der blaue Ritter der Sieger des Turniers bleibt, kann Judith als seine verbliebene Minnedame trotzdem die Begnadigung Levents durchsetzen. Durch die Instrumentalisierung der gesellschaftlichen Konventionen des Turniers können die Zeitreisenden so ihren Freund aus dem Gefängnis befreien. Nicht nur übernehmen sie durch die Jungfrau Melisande einen im Umfeld des Turniers verbreiteten Mythos, zu dessen Weitertradierung sie beitragen, Nelson steuert abschließend auch selbst zum kulturellen Erzählgut des Gesellschaftsraums bei, indem er ihm einen von seinem Vater geschenkten Zahn eines Kaimans als Reliquie ausgibt. Warum sich der angebliche Zahn im Besitz seines mönchischen

¹¹³⁶ Vgl. Haupt 2006, S. 177.

Avatars befindet, erklärt er seinem mittelalterlichen Gegenüber mit einem ‚Märchen‘, welches er aus einem Palimpsest seiner eigenen Lebenserfahrungen und kulturellen Hintergrund zusammenfügt:

In dem Märchen vermischten sich Sagen aus der Urzeit des Christentums mit ureigenen Erlebnissen; historische Gestalten trafen darin auf Menschen der Neuzeit, wie etwa jenen Zahnarzt, der Nelson vor wenigen Monaten erst die größten Schmerzen zugefügt hatte und unter dem in seiner Erzählung nun auch die greise Mutter Gottes leiden musste, [...] und das, nun, das sei eben er gewesen, Bruder Edward von Dartmoor, der letzte Hüter des heiligen Zahns.
(ViM S. 207)

Glücklich wieder in der Gegenwart angekommen und dabei während der beiden Kalenderjahre im 21. Jahrhundert nur um wenige Tage gealtert, tritt Levent wieder der Schülerschaft des Internates bei. Der Schulverwaltung erklärt Levent seine Abwesenheit mit „familiäre[n] Gründe[n]“ (ViM S. 249). Obwohl er keine Blutsverwandten hat, erkennt Levent nun Nelson, Luk und Judith als Familienangehörige an, die er mittels des gemeinsamen Aufenthaltes im mittelalterlichen Raum und der singulären Erfahrungen der fremden Kultur gewonnen hat.

„No!’ said Hermione in a terrified whisper. „Don’t you understand?
 We’re breaking one of the most important wizarding laws!
 Nobody’s supposed to change time, nobody!“
 (Joanne K. Rowling: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, S. 429.)

2.6 Verantwortungsraum

Die Grenzüberschreitung zwischen nominell unüberwindbar getrennten Räumen konstituiert nach wie vor einen der zentralen Topoi der phantastischen Literatur. Die Öffnung des Raums reicht vom partiellen Durchsickern kleinster übernatürlicher Elemente in die Realitätsebene der Protagonisten, z. B. in GOETHES Ballade *Der Erlkönig* (1782), bis hin zur vollständigen Transportation in eine phantastische Sekundärwelt, z. B. in C. S. LEWIS’ *The Chronicles of Narnia*-Romanreihe (1939).¹¹³⁷ Die Verbindung zweier solcher Räume muss nach NIKOLAJEVA immer eine Auswirkung auf beide Seiten des Wechsels haben, unabhängig von ihrer Dauer, Ausdehnung oder den betroffenen Parteien der Verbindung.¹¹³⁸

Die Zeitreise radikalisiert diese Verbindung speziell in ein vermeintlich einseitiges Abhängigkeitsverhältnis: Die Gegenwart kann ohne die Vergangenheit nicht existieren, jedenfalls nicht in der gleichen Form.¹¹³⁹ Abhängig vom chronophysikalischen Modell, welches der *storyworld* des Romans zugrunde liegt, kann der Zeitreisende durch seine Wirkung in der Vergangenheit fundamentale Änderungen an seiner eigenen Gegenwart vornehmen oder diese völlig auslöschen.

Die Zeitreisenden in SMITHS *Verschollen*-Trilogie entscheiden sich nach ihrer Reise ins Mittelalter deswegen zu der Stilllegung ihrer Zeitmaschine. In einer langen Diskussion wägen die Vier mögliche Vor- und Nachteile der Technologie in der Verfügungsgewalt ihrer Zeitgenossen ab. Als geistiger Nachwuchs der Wissenschaftselite, der in einer privilegierten Schuleinrichtung ausgebildet wird, stehen die Schüler dem

¹¹³⁷ Vgl. Lewis 1950.

¹¹³⁸ Vgl. Nikolajeva 1988, S. 95.

¹¹³⁹ Umgekehrt kann natürlich auch Geschichte nur durch die (Wahrnehmung in der) Gegenwart erzeugt werden, was auch in vielen Texten reflektiert wird, jedoch weniger existenzielle Folgen auf der *storyworld*-Ebene nach sich zieht, in welcher eine Veränderung der Vergangenheit die Gegenwart als Ganzes bedroht. Kathleen SINGLES bemerkt hierzu: „The real past does exist independently of the discourse that describes it, but [...] is only accessible indirectly through its narrative“; Singles 2012, S. 45.

Konzept des Fortschrittes mit wenig Skepsis gegenüber. Die wissenschaftliche Weiterentwicklung der Gesellschaft ist in ihrer Einschätzung sogar mit einer zwangsläufigen moralischen Verbesserung der Gesellschaft verbunden: Die Zukunft muss der Gegenwart überlegen sein. Aus dem Kontakt zu diesem utopischen Raum versprechen sie sich eine verantwortungsvollere Gesellschaft als die der Gegenwart: „Ich kann mir nicht vorstellen, dass künftige Generationen ihre Umwelt mit Ruß und Öl verpesten“ (VidR S. 23). Während die Jugendlichen vom Kontakt mit der Zukunft also positive Folgen erwarten, etwa durch das Lösen der zeitgenössischen Energiekrise, antizipieren sie mit vergangenen Epochen jedoch große Probleme:

Wenn die Zeitmaschine erst einmal in der Welt wäre, würde wohl niemand der Versuchung widerstehen können, die Geschichte zu verändern. Die Entwicklung der Menschheit würde zu einem Strategiespiel, an dem jeder teilhätte, nur dass dieses Spiel nicht am Computer oder einer Playstation gespielt würde, sondern in der realen Welt.
(VidR S. 22)

Erst der Verweis auf einen Wissenschaftler mit Vorbildfunktion für alle vier Teenager ermöglicht die Umstimmung Levents: Judith bemüht Albert EINSTEIN und seine große öffentliche Reue über die ungewollte Rolle seiner Forschungen bei der Entwicklung der Atombombe und fragt: „Was meint ihr, was er an unserer Stelle getan hätte?“¹¹⁴⁰ Die Jugendlichen fürchten also die Folgen für den historischen Raum, welche die Vorteile einer Öffnung des futuristischen Raumes zu überwiegen scheinen.

Darüber hinaus machen sich die Internatsschüler auch über eine kolonialistische Ausbeutung der Vergangenheit Sorgen, z. B. als Testgelände der Waffenindustrie, „weil die Menschen dort eigentlich sowieso schon tot sind.“ (VidR S. 24). Sie befürchten eine Verletzung des historischen Raumes, welcher, mit ‚entbehrlichen‘ Menschen gefüllt, ein Handeln ohne moralische oder rechtliche Konsequenzen ermöglicht. Auch wenn die Ausbeutung der Vergangenheit in der Nachfolge des *Yankees*

¹¹⁴⁰ VidR S. 26; die Atombombe im Zusammenhang eines Machtmissbrauchs auf einer existenziellen (statt Hank Morgans gesellschaftlich-sozialer) Ebene wird in der Nachkriegszeit zu einem kulturprägendem Bild, nachdem die Zerstörung Hiroshimas und Nagasakis im August 1945 die Welt mit dem Konzept von Massenvernichtungswaffen vertraut machte, welche nicht nur menschliche Opfer fordern, sondern auch den Lebensraum unbewohnbar machen.

eine selten erfolgreiche und noch seltener eine positiv dargestellte Unternehmung ist, so sind nur wenige Romane auf Figuren- oder Textebene gegen „Omnipotenzfantasien“¹¹⁴¹ immun, wie sie bereits im *Connecticut Yankee* thematisiert werden.

Dieser Aspekt wird in *Ferien auf Burg Kahleberg* ebenfalls diskutiert. Im ersten Gespräch mit dem Grafen von Kahleberg zitieren die drei blinden Passagiere des Zeittunnels sofort literarische Vorbilder, denen sie die Gestaltung ihres Aufenthalts im Mittelalter nachempfinden wollen. Die Zeitreise ist im Kanon der Populärkultur und dem Allgemeinwissen der Figuren soweit verankert, dass Bezüge zu bekannten Beispielen des Genres sofort etabliert werden können. Entsprechend wird MARK TWAINS *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, „ein mächtiger Brüller von einem Buch“ (FaBK S. 49), von Alexander direkt als Vergleichsmaterial herangezogen. In seiner Zusammenfassung des Inhalts für seine beiden Freunde unterschlägt er das blutige Scheitern des *Yankees* und sein „holocaust-like impact of the present on the past“¹¹⁴², sondern konzentriert sich auf die Stellung des modernen Menschen in der mittelalterlichen Umgebung, wo er durch sein Wissen „der absolute Crack“ (FaBK S. 49). sei. Der Graf korrigiert diese Einschätzung sofort. Nicht nur ist ihm das Werk selbst bekannt, sondern die Zukunft verwendet es speziell als didaktisches Material eines Negativexempels:

Der *Yankee* ist für die Praktikanten unseres Institutes Pflichtlektüre [...] Damit sie begreifen, wie sie nicht vorgehen dürfen im historischen Einsatz. Kommt bloß nicht auf die Idee, euch hier so zu benehmen! Erstens funktioniert es nicht, und zweitens ist es kreuzgefährlich.¹¹⁴³

Durch den direkten Vergleich mit dem Beispiel des *Yankees*, dessen „atrocious dictatorship“¹¹⁴⁴ den Raum Camelots so stark schädigt, dass er in der Geschichtsschreibung nur mehr als mythischer Stoff statt als historisches Faktum wahrgenommen wird, thematisiert WIESNER so den temporalen Imperialismus, der in der Nachfolge Hank Morgans in retrochronologischen

¹¹⁴¹ Kalbermatten 2012, S. 55.

¹¹⁴² Foote 1990, S. 62.

¹¹⁴³ FaBK S. 50.

¹¹⁴⁴ Heinze 2011, S. 219.

Zeitreisen zwar in der Regel problematisiert wird, aber eine generelle „exploitative attitude to the imagined landscapes“¹¹⁴⁵ nicht verdrängen kann.

In *Alhambra* ist Boston weit davon entfernt, aus seiner Situation Vorteile gegenüber dem fremden Raum zu erlangen. Überfordert mit der permanenten Lebensgefahr seiner Situation, erwägt Boston den Beitritt in ein Kloster, wo ihm die Identität eines Mönches Schutz und Versorgung garantieren würde. Dort müsste er „keine Angst mehr haben“ (Alh S. 320). Da er jedoch bereits vom Scheitern der Petition Christopher Kolumbus' erfahren hat, muss er davon ausgehen, dass ohne sein Eingreifen auch seine Gegenwart ausgelöscht wird: „Er würde nicht nach Hause zurückkehren können, wenn es sein Zuhause nicht mehr gab“ (Alh S. 255). Die Entdeckungsmission des „genuesische[n] Dummkopf[s]“¹¹⁴⁶, welcher am 3. August 1492 in See stach, wurde nicht nur zeit- und ortsgleich zu den religionspolitischen Ereignissen in Granada genehmigt und vorbereitet, sie ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein direktes Resultat der Kapitulation der muslimischen Stadt. Erst durch den Abschluss der aufwendigen und teuren Reconquista standen Isabella die für die Expedition notwendigen finanziellen Mittel zur Verfügung.¹¹⁴⁷

Für Boston macht die europäische Besiedlung Amerikas einen bedeutenden Teil seiner eigenen Identität aus. Er ist das Resultat der kurzen Beziehung seiner Mutter zu einem „wunderbaren jungen Amerikaner“ (Alh S. 14.) während ihres Auslandssemesters in der Stadt, nach der sie später ihren Sohn benennt. Der unbekannte Vater weiß nichts von der Existenz Bostons, jedenfalls den ausweichenden Aussagen der Mutter zufolge:

Da hatte sie sich ein wenig gewunden und gesagt, sie hatte damals einfach nicht gewusst, ob sie die Komplikationen überhaupt wollte, die es dann bestimmt gegeben hätte.

Aber Boston war sich ziemlich sicher, dass er die Komplikationen gewollt hätte und diesen Dad auch. Über vier Jahrhunderte konnte der seine Familie in Amerika schon zurückverfolgen, und das war in den USA mindestens so viel wert wie hier ein Adelstitel, sagte seine Mutter. Wer sagen konnte, dass seine Vorfahren vor fast vierhundert Jahren mit der Mayflower eingewandert waren, der war beinahe so etwas wie ein Baron.

(Alh S. 14)

¹¹⁴⁵ Webb 2015, S. 74; vgl. auch Foote 1991, S. 106.

¹¹⁴⁶ Nach der Aussage Isabellas; Alh S. 110.

¹¹⁴⁷ Vgl. Coleman 2003, S. 2.

Die *Mayflower* stach im Jahr 1620 mit 102 Passagieren an Bord von England in See. Die von den Pilgern gegründete Siedlung Plymouth im heutigen Großraum Boston wird von der amerikanischen Öffentlichkeit allgemein als Beginn der USA angesehen.¹¹⁴⁸ Eine dynastische Abstammung, welche auf Teilnehmer der *Mayflower*-Fahrt zurückgeführt werden kann, konstituiert ein amerikanisches Äquivalent von Adel.¹¹⁴⁹ Bostons Name, seine Herkunft und seine Identität sind damit gleichermaßen an die historische Ereigniskette geknüpft, die in der allgemeinen Wahrnehmung mit dem Jahr 1492 beginnt. Bostons Angst vor dem Nicht-Geborenwerden geht über sein eigenes Dasein hinaus. Seine gesamte Zeitlinie ist in ihrer Existenz bedroht. Indem er die Verantwortung für die Realisierung der Kolumbus-Expedition übernimmt, stellt er nicht nur seine eigene Geburt, sondern auch die Existenz aller Menschen in seinem vertrauten gegenwärtigen Umfeld sicher. „Damit Amerika entdeckt werden konnte“ (Alh S. 411), ist, wie Boston abschließend feststellt, der eigentliche Grund für den Zeitsprung. Der unbekannte Vater, stärker als andere Personen in Bostons Weltordnung mit der Kolonialisierung Nordamerikas verbunden, wird in einer Umkehrung des Zeugungsaktes ebenfalls vor der Auslöschung bewahrt.

Auch die erwachsenen Figuren in *Alhambra* werden mehrfach bei Versuchen gezeigt, ihre Realität mit Gewalt durch den Einsatz von Erzählmustern zu bereichern oder zu verändern. Als Boston, der vermeintliche Philip von Burgund, in nicht standesgemäßer Aufmachung und ohne Begleiter vor die spanische Königin geführt wird, romantisiert diese vor ihren Beratern demonstrativ seine Erscheinung, anstatt sie als Respektlosigkeit zu politisieren. Verkleidet und unerkannt, „genau wie vor Jahren mein geliebter Gemahl auf dem Wege zu mir“¹¹⁵⁰, sei der Junge zu seiner Verlobten gekommen, die ärmliche Kleidung „sicher die klügste aller Verkleidungen“ (Alh

¹¹⁴⁸ Vgl. z. B. Philbrick 2006.

¹¹⁴⁹ Zu den Amerikanern, die sich bis heute auf die genealogische Abstammung von den *Mayflower*-Pilgern berufen, gehören mehrere politische Dynastien und US-Präsidenten, z. B. die Familie Bush und Andrew Garfield, sowie prägende Persönlichkeiten der amerikanischen Gegenwartskultur, z. B. *Superman*-Darsteller Christopher Reeve, Clint Eastwood, Julia Child, und Marilyn Monroe; vgl. die Website der *Mayflower Society* (Internetdokument).

¹¹⁵⁰ Alh S. 105; da die Ehe gegen den Willen von Isabellas Bruder, Heinrich IV. von Kastilien, geschlossen wurde, verkleidete sich Ferdinand der Überlieferung zufolge als Diener, um unerkannt zu Isabella in die Stadt Valladolid reisen zu können; vgl. Liss 2015, S. 51ff.

S. 108) in der aufgeheizten Atmosphäre des gerade zurückeroberten Gebietes. Während sie anfangs noch im „steifseidenen“ (Alh S. 105) Kleid Unnahbarkeit signalisiert, wirkt sie durch die Erinnerung an ihre Jugend lebendig. Auch das Scheitern Bostons an der korrekten Ausführung des Handkusses verwirft sie als Resultat seiner Herkunft aus dem barbarischen Norden.¹¹⁵¹ Bevor sie das Paar alleine lässt, überträgt sie die romantisierten Ansprüche der dynastischen Eheverbindung auf die beiden Jugendlichen, die einander zu ‚finden‘ haben: „Das verlange ich. Das verlangt der König. Das verlangt das Schicksal unserer Häuser Kastilien und Aragón, Burgund und Habsburg!“ (Alh S. 109).

Dem Souvenirhändler Manuel Corazón wird der fehlende Wunderglaube in *Alhambra* zum Verhängnis: Im Jahr 1492 hat ein betrunkenen spanischer Soldat, wohl ein Vorfahre Manuels, erzürnt über die Einteilung von Wachposten zum Schutz der Palastanlage, welche er mit ihren Verzierungen in arabischer Schrift als Symbol des Islams sieht, eine Fliese aus der Wandverzierung in der Alhambra entfernt.¹¹⁵² Wütend schlägt er „mitten hinein in das Band von kufischer Schrift“ (Alh S. 42) und löst die Fliese heraus, bevor er von seinem Vorgesetzten ertappt und weggeschickt wird. Das verstümmelte Schriftornament bleibt mit einer „hässliche[n] Lücke wie eine Wunde“ (Alh S. 403) zurück, die materielle Verletzung des Raumes und Metapher für das zerbrochene Miteinander der Religionsgemeinschaften in Granada unter der Herrschaft der Nasriden. Erst die Platzierung der Fliese an ihrem Platz in der Alhambra, „wo sie hingehört“ (Alh S. 405), kann Bostons Zeitsprung revidieren.

Seit Jahrhunderten nun wird diese Fliese unter Warnungen und phantastischen Schilderungen in Manuels Familie weitergereicht. Keiner der Angehörigen Manuels wagt es jedoch während des fünfhundertjährigen Besitzes des Artefaktes, den Mythos durch das Berühren der Fliese zu widerlegen bzw. durch den resultierenden Transport zum Zeitpunkt ihres Diebstahls aus der Alhambra und die Rückgabe den Familienfluch

¹¹⁵¹ Gemeint ist Philips Heimat Flandern und Burgund; seine mangelnde Fähigkeit des Handkusses führt Boston dagegen auf eine Lücke in seinem kulturellen Wissen der Gegenwart zurück, anstatt das Konzept als nur dem Mittelalter zur Verfügung stehend einzuordnen: „Er sah im Fernsehen nicht solche Filme, wer tat das schon“, Alh S. 107.

¹¹⁵² Das Wandbild bildet das Motto des nasridischen Herrscherhauses von Granada ab: *Wa-la-ghaliba illa'llah* – Es gibt keinen Sieger außer Allah; vgl. Alh S. 42.

aufzuheben, auch Manuel nicht, obwohl er am Gehalt des Familienmythos zweifelt: „Niemand wusste ja, ob, was seit Jahrhunderten über die Fliese berichtet wurde, nicht vielleicht nur ein Märchen wäre!“ (Alh S. 407). Die rationale Skepsis Manuels resultiert aus der Überlieferungssituation: In seiner Kindheit hat ihm sein Großvater „hinter vorgehaltener Hand“ (Alh S. 352) die der Fliese zugeschriebenen magischen Attribute tradiert. Mittlerweile erwachsen, wirtschaftlich angeschlagen und depressiv, kann er jedoch nicht die Kraft zur Aufgabe des unrentablen Ladens im historischen *La Alcaicería* und zum Verlassen der Stadt aufbringen. Vom Text nur angedeutet, hält ihn die Magie der Fliese in der Stadt fest, bis die erfolgte Verletzung des Raums durch das Entfernen der Fliese mit einem Zeitsprung revidiert ist. Da er unterbewusst das Relikt als verantwortliches Objekt für sein Unglück identifiziert, legt er es in einen Karton zur Warenauslage vor seinem Laden, in der Hoffnung, dass ein Käufer durch die Berührung der Fliese deren phantastische Anlage widerlegt und sie mitnimmt; („Sollte es ein Gottesurteil sein“; Alh S. 52). Die Rückführung der Fliese durch Boston erlöst damit auch den Verkäufer von der örtlichen Bindung an die Altstadt von Granada, den Ort der Verfehlung seines Vorfahren.

In einer Mischung aus Solidaritätsgefühl und Selbstschutz haben mittlerweile Bostons Mitschüler die Abwesenheit des „Kleinen“ (Alh S. 272) vor der Gruppenleitung verheimlicht, interpretieren das Verschwinden sogar positiv als Ausdruck von Eigenständigkeit und Entdeckungslust: „Der ist einfach abenteuerlustig“ (Alh S. 85). Als Boston jedoch auch am nächsten Morgen noch nicht ins Hostel zurückgekehrt ist, übernehmen die drei Jungen zögerlich die Verantwortung und stellen sich dem zu erwartenden Ärger der Gruppenleiterin: „Brüllt [Frau Hilbert] eben bisschen rum,“ sagte Kader, „lass sie doch, wenn sie sich dann besser fühlt. Aber sagen müssen wir das“ (Alh S. 102). Während die Polizei „wie im Krimi“ (Alh S. 272) die Ermittlungen aufnimmt, wird das Reiseprogramm des Sprachkurses eingestellt und die Schüler haben freien Ausgang in der Stadt, an dem Kader, Tukan und Sergej jedoch durch ihr zunehmend schlechtes Gewissen keine Freude mehr empfinden können. Die Auswirkungen von Bostons Verschwinden auf die Lehrerin, die sichtlich „grau und eingefallen“ (Alh S. 272) wirkt, und die tägliche Anwesenheit von Bostons verzweifelter Mutter verstärken ihre

Gewissensbisse: „Bostons Mutter war angereist gekommen, sie hatte gefragt und geweint und versteinert ausgesehen und war zu ihnen ins *hostal* gezogen“ (Alh S. 273). Da sie die Kompetenz der örtlichen Polizei bezweifeln, die sie für „blind und blöd“ (Alh S. 273) halten („weiß doch jeder“; Alh S. 273), nutzen die drei die Bewegungsfreiheit und leiten eigene Ermittlungen ein, auch weil sie die Vorstellung aufregend und „voll 007 James Bond“ (Alh S. 273) finden.

Die drei Jungen stöbern Manuel auf, der in der Zwischenzeit seine eigenen Schuldgefühle mit Alkoholkonsum und gezielter Verdrängung behandelt hat: „Das kleine Luder hat auch noch die Fliese mitgehen lassen, dachte Manuel probeweise. Wenn er es oft genug dachte, würde es sich vielleicht richtig anfühlen“ (Alh S. 55). Die Dämonisierung der Jugendlichkeit durch die Erwachsenenwelt, die er dazu instrumentalisiert („Jungen in dem Alter stahlen wie die Raben. Jungen in dem Alter durfte man nicht trauen“; Alh S. 135), verliert durch die Konfrontation mit Bostons Mitschülern ihre Wirkung. Er bricht zusammen und beichtet ihnen die Existenz der Fliese und die in der Familientradition überlieferte Warnung. Die drei weisen das Gehörte nicht sofort als unwahr ab, sondern nehmen Manuel ernst: „Sie lachten nicht. Keiner von ihnen lachte ihn aus“ (Alh S. 351). Die drei reagieren auf das Phantastische sogar emphatisch genug, um ihm Vorwürfe zu machen: „Mann, aber wirklich! Wie konnten Sie dann die Fliese hinlegen, damit einer sie nimmt?“ (Alh S. 352). Obwohl unschlüssig bezüglich des Wahrheitsgehalts, sind sie jedoch mit Manuel einig, die erwachsenen Autoritäten außen vor zu lassen: „die Geschichte kannst du nicht mal den Bullen erzählen“ (Alh S. 353). Unverrichteter Dinge kehren die Jugendlichen ins Hostel zurück, wo sie zögerlich die Möglichkeit von Zeitreisen theoretisieren, jedoch schnell in gewohnte anti-intellektuelle Verhaltensmuster zurückfallen: „Erzähl das doch mal in Physik! [...] Kriegst ’ne gute Note. Schreiben sie dir ins Zeugnis: Tukan macht sich Gedanken“ (Alh S. 365). Schließlich rationalisieren sie das Gehörte und verwerfen Manuels Erzählung nervös als die Phantasien eines Alkoholikers.

Manuel hat währenddessen den letzten Zweifel an der Fliese als „lächerliches altes Märchen“ (Alh S. 56) verloren und nimmt seinen Alkoholkonsum wieder auf. Der zurück in die Gegenwart transportierte Bos-

ton findet den Verkäufer schließlich bewusstlos auf der nächtlichen Straße. Befreit von der lähmenden Magie der Fliese und beflügelt von seiner Erleichterung entwickelt Manuel nun Initiative und Kompetenz. Er behandelt Boston als einen Gleichgestellten, indem er ihm etwa ein Erwachsenen vorbehaltenes Getränk (Kaffee) einschenkt und mit ihm zusammen eine plausible, realitätskonforme Coverstory entwickelt: „Etwas, an das jeder leicht glauben kann“ (Alh S. 408). Er achtet auf die richtige Ausstattung, indem er ihn mit alter Kleidung versorgt: „Die Modelle sind mindestens fünf Jahr alt. Alte Klamotten! Das glaubt die Polizei“ (Alh S. 408). Vor ihrem Abschied bittet er Boston mit den Worten: „Vielleicht habe ich doch nicht wirklich daran geglaubt“ (Alh S. 408) um Verzeihung.

Als einzige der unter den drei Romanen bedient sich BOIE in *Alhambra* nicht eines fiktionalen Handlungsraumes, durch den sich historisch belegte Ereignisse und Persönlichkeiten wie Walther von der Vogelweide nur randläufig bewegen, sondern verortet ihre Handlung in einer historischen Stadt vor dem Hintergrund weltgeschichtlicher Großereignisse: Wie die Verse der *Ringparabel* aus LESSINGS *Nathan der Weise* im Eingangszitat von *Alhambra* bereits vorausdeuten,¹¹⁵³ spielt der Toleranzgedanke im Miteinander der drei monotheistischen Weltreligionen eine zentrale Rolle. Bostons historisches Vorwissen hat in keiner Weise das Potential, die Machtverhältnisse umzudrehen: NIKOLAJEVA zufolge können Jugendliche in der Vergangenheit durch ihr modernes Wissen zwar die Oberhand über die Erwachsenen gewinnen, jedoch haben sie oft nicht die Möglichkeit oder Fähigkeit, diese auch zu nutzen.¹¹⁵⁴

Dem Fall Granadas ist eine jahrzehntelange Kampagne der beiden katholischen Monarchen Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragón vorausgegangen. Die 1469 geschlossene Ehe der beiden etabliert zum ersten Mal seit Jahrhunderten wieder eine vereinte Zentralmacht im christlichen Spanien.¹¹⁵⁵ Rom – Papst Sixtus IV. und sein Nachfolger Innozenz VIII. – sieht in der christlichen Rückeroberung der Iberischen Halbinsel einen dringend erforderlichen politischen Erfolg, welcher dem

¹¹⁵³ Vgl. Alh S. 5; vgl. Lessing 2007; zur mittelalterlichen Tradition der *Ringparabel* vgl. Stempel 2016.

¹¹⁵⁴ Vgl. Nikolajeva 2012, S. 53.

¹¹⁵⁵ Vgl. Ben-Chanan 1999, S. 22.

expandierenden türkischen Großreich im Osten Europas entgegengesetzt werden kann, und stattdie *Reconquista* mit den politisch-religiösen und finanziellen Vergünstigungen eines offiziellen Kreuzzugs aus.¹¹⁵⁶ Mit der Einführung der Heiligen Inquisition beginnt das christliche Spanien bereits im Jahr 1478 mit der systematischen Vertreibung der Juden aus Spanien, was nun auch der jüdischen Bevölkerung Granadas unmittelbar bevorsteht. Obwohl der Kapitulationsvertrag zwischen den christlichen Herrschern und dem letzten Emir Granadas die Sicherheiten der muslimischen Bevölkerung vor einer ähnlichen Enteignung, Zwangskonversion und Vertreibung garantieren sollte, werden sie im Folgejahr ebenfalls vertrieben.¹¹⁵⁷ Der religiöse Konflikt durchzieht alle Komponenten des mittelalterlichen Raumes, in welchen Boston durch die Fliese der Alhambra transportiert wird. Er materialisiert sich in den Belagerungsspuren der Stadt, den Schäden an Gebäuden, der Militärpräsenz in den Straßen, dem Rauch in der Luft und den Emotionen der Bewohner. Die Juden standen zuvor unter muslimischer Herrschaft als *dhimmijun* (Schutzbürger minderen Rechts) unter besonderem Patronat des Herrschers.¹¹⁵⁸ Zwar waren sie so von Politik ausgeschlossen und mit speziellen Steuern belastet, die im Koran vorgegebene Toleranz andersgläubiger Monotheisten gewährte ihnen jedoch eine gewisse Sicherheit und Lebensstandard, was BEN-CHANAN zufolge sogar stellenweise eine kulturelle Symbiose der drei Bevölkerungsgruppen erlaubte.¹¹⁵⁹ *Alhambra* konstruiert das Ende der knapp achthundertjährigen islamischen Herrschaft in Spanien als kulturellen Rückschritt. Kirsten BOIE kontrastiert das christliche und muslimische Mittelalter der Iberischen Halbinsel im Nachwort des Romans als zwei extreme Gegenpole eines zivilisatorischen Spektrums: „Denn während im Rest Europas gerade zu dieser Zeit ‚das finstere Mittelalter‘ herrschte, war das maurische Spanien hochzivilisiert“ (Alh S. 427).

Diese Haltung des Textes zeigt sich nicht nur in Bostons modernen Reflexionen über die Situation, sondern wird durch erzählperspektivische Einschübe mittelalterlicher Bewohner Granadas unterstrichen, etwa

¹¹⁵⁶ Vgl. O'Callaghan 2014, S. 122ff.

¹¹⁵⁷ Vgl. O'Callaghan 2014, S. 186ff.

¹¹⁵⁸ Vgl. Ben-Chanan 1999, S. 11.

¹¹⁵⁹ Vgl. Ben-Chanan 1999, S. 11.

Isabellas Gewissenskonflikt im Umgang mit der nichtchristlichen Bevölkerung und den konträr laufenden Versuchen ihrer Berater, ihre Entscheidung zu beeinflussen: „Wie kann ich wissen, was dem Herrn wohlgefällig ist, wenn die Diener seiner Kirche so Unterschiedliches von mir verlangen?“ (Alh S. 314).

Vom Deutschland des 21. Jahrhunderts kennt Boston nur eine lose Verbindung zum heimischen Christentum und die Selbstverständlichkeit staatlich garantierter Religionsfreiheit. Entsprechend kann er zwar die Wut Tariqs und Salomons über ihre anstehende Vertreibung verstehen, jedoch nicht die religiöse Komponente hinter der Misshandlung nachvollziehen. „All dieses Gerede über Religion, hatte Boston gedacht. Wen kümmert denn das?“ (Alh S. 95). Trotzdem ist er in der Lage, die Situation in Granada mit den Kriegen seiner Gegenwart in Verbindung setzen:

Hinter seinen Augen sah Boston das Wohnzimmer, seine Mutter auf dem Sofa mit einer Tasse Tee, im Fernsehen die Nachrichten, die ihn nicht kümmerten. Alles war so unendlich weit weg gewesen, jetzt war es ganz nah.
(Alh S. 397)

Er begreift Religionskriege als ein überzeitliches Phänomen menschlicher Zivilisation. Während er sich jedoch in der Gegenwart ‚unendlich weit weg‘ von den Krisenherden, z. B. im Nahen Osten befand, ist der mittelalterliche Raum Granadas Brennpunkt religiös motivierter Gewalttaten. Zwar artikuliert Boston Mitgefühl für die Vertriebenen und Entrüstung über das Vorgehen der Eroberer, aber er stützt dies auf ethische Grundsätze: Die Enteignung der Vertriebenen erkennt er als „Diebstahl“ (Alh S. 95). Mit den modernen Idealen des deutschen 21. Jahrhunderts großgezogen, ist religiöse Diskriminierung für Boston keine gesellschaftliche Problematik, sondern ein individueller Charakterfehler, der für ihn eine generelle moralische Schwäche des entsprechenden Menschen nach sich zieht. So geht er auch (korrekt) davon aus, dass sich die spanischen Machthaber nicht an die im Kapitulationsvertrag vereinbarten Zugeständnisse halten werden. Den zu erwartenden Wortbruch erschließt er sich über eine generell mit religiösem Extremismus verbundene Ehrlosigkeit, welche seinem eigenen moralischem Umfeld entspringt: „Was konnte Menschen, die andere nur wegen ihrer Religion auf dem Scheiterhaufen brennen ließen, ein Vertrag wohl wert sein“ (Alh S. 97).

Da er Religion nicht als identitätsvermittelndes Konzept begreift, hat er wenig Bedenken, sich zugunsten seiner ungehinderten Bewegung im

fremden Raum wechselnd für einen muslimischen, jüdischen oder christlichen Jungen auszugeben: „Es war zu Hause nicht wichtig gewesen, also warum sollte es jetzt eine Rolle spielen?“ (Alh S. 95). Stärker lastet der Diebstahl einer Pferddecke auf seinem Gewissen, mit der er seine moderne Kleidung verhüllt (vgl. Alh S. 171).

Durch die permanente Lebensgefahr und die Abhängigkeit von Fremden lernt Boston die Kontrolle seiner Angst und übernimmt abschließend auch aktiv die Verantwortung für das Leben Anderer. Als nach der gelungenen Flucht klar wird, dass der verantwortliche Wachmann seine Nachlässigkeit mit dem Leben bezahlen wird, bittet er Tariq und Salomon, für den Spanier im Pferdekarren, der ihnen als Fluchtfahrzeug dient, Platz zu machen: „Wir rücken zusammen“ (Alh S. 398).

Auf der Rückfahrt nach Deutschland berichten ihm Kader, Tukan und Sergej von ihrer Begegnung mit Manuel Corazón, nach dessen Aussagen ihr verschwundener Mitschüler in der Zeit gereist ist. Im Bewusstsein, dass die mit Manuel konstruierte realitätskonforme Geschichte seiner Entführung die phantastische Begebenheit der Zeitreise überlagert, antwortet Boston: „Bin ich ja auch“ (Alh S. 413). Die als Scherz aufgenommene Aussage öffnet ihm nun endgültig den gesellschaftlichen Raum seiner Gleichaltrigen, mit denen er sich in gemeinsamem Lachen verbinden kann:

„Habt ihr das gehört, Leute? Ist der ja auch!“ Der ganze Bus lachte. Sylvia warf ihm ein Lächeln zu. Boston lachte mit. Meine Leute, dachte er. Meine Leute.
(Alh S. 413f.)

Fire-breathing dragons indeed! Anyone knows they're just symbols of inner conflict!
(Elizabeth Ann Scarborough: *The Camelot Connection*, S. 73).

3 They do things differently there – Mittelalter als Kultur

Der Roman *The Go-Between* (1953) des britischen Schriftstellers Leslie Poles HARTLEY beginnt mit den Worten: „The past is a foreign country; they do things differently there“¹¹⁶⁰. Das darin enthaltene Konzept von Vergangenheit als fremdem Land, welches nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktioniert und in dem unterschiedliche Sitten praktiziert werden, spiegelt den touristisch wirkenden *modus operandi* vieler Zeitreisender in wirksamer Weise wider. HARTLEYS Zeilen werden im Zusammenhang mit der literarischen Zeitreise so häufig zitiert,¹¹⁶¹ dass sie, wie John GRANT feststellt, sogar mittlerweile Teil ihres Fachjargons geworden sind.¹¹⁶² Die Tatsache, dass *The Go-Between* keinesfalls eine Zeitreise im eigentlichen – im phantastischen – Sinn behandelt, unterstreicht die grundlegende Anwendbarkeit der gedanklichen Gleichsetzung von temporaler Vergangenheit und räumlicher Fremde. Es ist der Fund seines alten Tagebuchs, der HARTLEYS Protagonisten zur Auseinandersetzung mit einer verdrängten Episode seiner Jugend befähigt, die er mit Hilfe der Aufzeichnungen rekonstruieren und verarbeiten kann.

Der Historiker David LOWENTHAL, der HARTLEYS Zitat als Titel seiner Monographie zur kulturellen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (1985) borgt, stellt in seiner Einleitung fest: „If the past is a foreign country, nostalgia has made it the foreign country with the healthiest tourist trade of all“¹¹⁶³. Betrachtet man retrochronologische Zeitreisen unter den Gesichtspunkten des *tourist trade* – eines durch die Nostalgie der Moderne angetriebenen Fremdenverkehrsgewerbes –, so wird aus dem Zeitreisenden ein touristischer Besucher der Vergangenheit. Als solcher bewegt er sich in einem durch eine fremde Kultur geprägten Raum, welchen er durch die Brille seiner eigenen kulturellen Prägung aufnimmt und differenziert. Die Art und Weise, auf welche der Zeitreisende den Raum wahrnimmt, unterscheidet sich von den Bewohnern

¹¹⁶⁰ Hartley 2002, S. 17.

¹¹⁶¹ Z. B. als Eingangszitat in Ian MORTIMERS *The Time Traveller's Guide to Medieval England*; vgl. Mortimer 2009, oder in Paul NAHINS motivgeschichtlicher Untersuchung *Time Machines*; vgl. Nahin 2001, S. 42.

¹¹⁶² Vgl. Grant 2012, S. 65.

¹¹⁶³ Lowenthal 1985, S. 3.

des entsprechenden Ziel(zeit)ortes in erster Linie aufgrund des unterschiedlichen kulturellen Hintergrundes, von dem aus die Figuren agieren. Ian MORTIMER bemerkt entsprechend in der Einleitung zu *A Time Traveller's Guide to Elizabethan England* (2013): „Different societies see landscapes differently“¹¹⁶⁴.

Ist die überbrückte Zeitspanne zwischen zwei Zeitpunkten ausreichend groß (d. h. über die Grenzen der unmittelbaren Gegenwart hinweg), so bedeutet die Auseinandersetzung mit der anderen Zeit und dem durch sie generierten Raum automatisch die Auseinandersetzung mit einer anderen, einer fremden Kultur. Denn, wie Martin NIES unterstreicht, Kultur ist „nicht nur räumlich im Sinne der synchronen Koexistenz differenter Kulturen, sondern immer auch zeitlich als diachrone Einheit zu definieren“¹¹⁶⁵. Auch Bernhard WALDENFELS betont die Anwendung kultureller Bilder über die Grenzen der unmittelbaren Gegenwart hinweg: „[A]ls Erinnerungs- und Erwartungsbilder prägen sie die zeitlichen Horizonte der Fremderfahrung“¹¹⁶⁶.

Damit verhandelt der überwiegende Teil von Zeitreiseerzählungen die Auseinandersetzung zwischen zwei oder mehr diachron verbundenen Kulturen: Hank Morgans industrielle Demokratie trifft so etwa auf den höfischen Feudalismus des Artushofes, der viktorianische Humanismus des WELLS'SCHEN Zeitreisenden sieht sich mit der brutalen Lebenssymbiose der Eloi und Morlocks konfrontiert.

Der Status einer fremden, *anderen* Kultur kann hierbei ebenso räumlich wie zeitlich distanzierten Kulturen zugeschrieben werden. Catherine BROWN betont: „The past can feel like a place as much as it does a time – a *foreign* place, outside of the gates of the familiar, beyond the gate and the gatekeepers of the *now*“¹¹⁶⁷. Kultur ist kein zeitlich statisches Konstrukt, sondern sie ist einem kontinuierlichen Wandel unterworfen. Mit jedem Jahr der zurückgelegten zeitlichen Distanz schrumpft die gemeinsame Schnittmenge zweier kultureller Entwicklungsstadien einer Gesellschaft. In Ursula LEGUINS Kurzgeschichte *Another Story or A Fisherman of the Inland Sea* (1994) erhält der Protagonist durch eine Anomalie im Raum-Zeit-Gefüge

¹¹⁶⁴ Mortimer 2013, S. 9.

¹¹⁶⁵ Nies 2011, S. 206.

¹¹⁶⁶ Waldenfels 2010, S. 28.

¹¹⁶⁷ Brown 2000, S. 547; Hervorhebung im Original.

die Möglichkeit, die im Alter von 21 Jahren getroffene Entscheidung zum Verlassen seines Heimatplaneten O zu revidieren, indem der nun Zweiunddreißigjährige anstelle seines jüngeren Ichs in sein Heimatdorf zurückkehrt. Die (aus seiner Perspektive) vergangenen elf Jahre haben in der traditionsgebundenen Welt Os nur minimalen Wandel hinterlassen, was sie, wie er resümiert, zu einem für Zeitreisen idealen Ort macht:

O is a good world to time travel in. Things don't change. Our trains run on the same schedule to the same places for centuries. We sign for payment and pay in contracted barter or cash monthly, so I did not have to produce mysterious coins from the future.¹¹⁶⁸

Auch wenn die kulturelle Statik des Planeten dem Zeitreisenden die einfache Bewältigung der Infrastruktur und die nahtlose Wiedereinfügung in die Gemeinschaft seines Heimatdorfes erlaubt, so macht doch in den meisten Fällen gerade die Herausforderung eines kulturell veränderten Raums einen großen Anteil der Faszination am Konzept einer Zeitreise aus. Entsprechend stehen gerade jene alteritären Aspekte als Resultat einer chronodiegetischen Bewegung in der Regel im Vordergrund der Erzählung.

Im Gegensatz zu LE GUIN'S Planet O ist der kulturelle Wandel auch weniger Jahre in den meisten Erzählwelten deutlich markiert. Selbst wenn der Zeitreisende einen retrochronologischen Sprung innerhalb der eigenen Lebenszeit absolviert, sich also nicht in einen explizit als ‚fremd‘ konnotierten Raum begibt, muss er trotzdem den Differenzen im kulturellen Gefüge Rechnung tragen, das durch technische Neuerungen (z. B. Smartphones), populärkulturelle Phänomene (z. B. *Harry Potter*) und weltpolitische Zäsuren (z. B. die Anschläge des 11. Septembers 2001) bereits tiefgreifend verändert worden ist. Selbst Elemente wie modifizierte Fahrpläne der öffentlichen Verkehrsmittel können den Raum bereits so weit umstrukturieren, dass sich der Zeitreisende in einer als heimatlich verstandenen Umgebung wie ein Fremder bewegen muss, für den die Fortbewegung mit erhöhtem Aufwand verbunden ist. In dieser Hinsicht gleicht die Annäherung an die eigene Vergangenheit der Auseinandersetzung mit einem fremden Kulturkreis, dessen Elemente erst in den eigenen Verständnishorizont ‚übersetzt‘ bzw. rückübersetzt

¹¹⁶⁸ Le Guin 2005, S. 418.

werden müssen. Martin NIES sieht auch die eigene Vergangenheit deswegen als einen inhärent fremden Raum:

Vom eigenen Standpunkt aus sind also alle raumzeitlich ‚abwesenden‘ Kulturen als ‚fremd‘ zu betrachten, da sie erst anhand der spezifischen Merkmale, Strukturen und Funktionen, die ihre Hinterlassenschaften kennzeichnen, rekonstruiert werden müssen.¹¹⁶⁹

Das phantastische Element einer Zeitreise macht nun diesen kulturellen Raum der Vergangenheit zugänglich, welcher durch die Gegenwart sonst nur in sekundärer Weise erfahrbar ist.¹¹⁷⁰ Bewegung durch die Zeit meint also auch Bewegung durch kulturelle Entwicklungsstadien, gerade weil in der Regel parallel keine nennenswerte räumliche Bewegung erfolgt – Zeitreisende bleiben meist am selben Standort. Stattdessen wird ein und der selbe geographische Raum in unterschiedlichen Phasen seines kulturellen Wandels gezeigt und der historische Prozess wird anhand eines gleichbleibenden räumlichen Rahmens markiert. Veränderungen lassen sich am selben Raum besonders gut hervorheben. Das verschlafene Dorf Lüttenwinkel und der feudale Herrschaftsbereich der Burg Kahleberg, das moderne Hochbegabteninternat und die spätmittelalterliche Burg Rosenstoltz – diese Räume sind kulturelle Konstruktionen, welche in unterschiedlichen Epochen den selben geografischen Raum einnehmen, jedoch trotzdem diachron stets verbunden bleiben. Die Verbindung ergibt sich jedoch nicht nur aus dem geographischen Standort und geteilter Materie wie z. B. dem Mauerwerk der Burg, sondern auch durch kulturelle Schnittmengen. Durch Mittelalter mag man notwendigerweise wie durch ein fremdes Land navigieren, dessen Bewohner exotisch und dessen Gewohnheiten ungewohnt sind, es bleibt mit der Gegenwart jedoch trotzdem immer in einem Kausalitätsverhältnis verbunden. Beide Zeitstufen verfügen über einen gemeinsamen Anteil kultureller Zeichensätze, auch wenn dieser durch den Wandel zur Neuzeit geschmälert und in der Rezeption dieser Zeichen oft einem

¹¹⁶⁹ Nies 2011, S. 211.

¹¹⁷⁰ Gerade in der Science Fiction ist hier häufig die fast schon Oxymoron-artige Verknüpfung zwischen gesellschaftlichem und technischem Fortschritt und gleichzeitigem nostalgischen Blick zurück in die Vergangenheit zu beobachten. Die technischen Möglichkeiten der Zukunft dienen in solchen Erzählwelten primär der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. In ihrer Studie über das kulturelle Phänomen der Nostalgie bezeichnet Svetlana BOYM solche Erzählstoffe, in welchen der Zugriff auf die Vergangenheit über futuristische Methoden etabliert wird, mit dem Begriff der *technonostalgia* bzw. dem *Jurassic Park syndrome*; vgl. Boym 2001, S. 33ff.

Bedeutungswandel unterzogen wird. Im Gegensatz zu dem Besuch von räumlich entfernten Kulturen ist die eigene Vergangenheit stets mit einem Aspekt der intimen Verbundenheit behaftet, auch wenn sich diese mit wachsendem zeitlichen Abstand verringert.

„Fremd“ muss dabei keineswegs unerklärlich oder nicht nachvollziehbar bedeuten. Die semiotische Brücke zwischen dem Eigenen und dem Fremden kann durch Emotionalität geschlagen werden. In Claudia FRIESERS Kinderbuch *Oskar und das Geheimnis der verschwundenen Kinder* (2004) beispielsweise registriert der junge Zeitreisende Oskar im Jahr 1484 beim Anblick der Lorenzkirche in seiner Heimatstadt Nürnberg nicht nur die Veränderungen des umgebenden städtischen Raums und ihre Auswirkungen auf das Gebäude, sondern kann sich auch emphatisch in die Wahrnehmung der mittelalterlichen Nürnberger versetzen (bzw. was er als solche annimmt), einschließlich einer körperlichen Reaktion:

Oskar kam [die Lorenzkirche] größer vor als in seiner Zeit. Aber das lag wohl daran, dass die Kirche nur von niedrigen Häusern umgeben war und nicht von vielstöckigen Gebäuden. Die zwei Türme rechts und links des Haupteingangs ragten steil in die Höhe. Über dem Portal befand sich ein riesiges Rundfenster mit bunten Glasscheiben, die im Sonnenlicht glänzten. Auf einen mittelalterlichen Menschen wirkte das Gotteshaus, dessen Türme beinahe den Himmel berührten, sicher wie ein Wunder. Selbst Oskar bekam eine Gänsehaut, als er an der Fassade hochsah.¹¹⁷¹

In BUTLERS Roman *Kindred* erkennt die Zeitreisende die Beerdigungspraktiken, welche sie mit ihrer eigenen kulturellen Identität des 20. Jahrhunderts verbindet, in denen der Sklavengemeinschaft ihrer Vorfahren im 19. Jahrhundert: „I never thought about how far back the custom might go“¹¹⁷². Sie kann einen Kern der eigenen Kultur in der Vergangenheit identifizieren. Für das als Titel des Romans dienende Wort ‚*kindred*‘ ergeben sich im Deutschen zwei Übersetzungsmöglichkeiten: ‚verwandt‘ und ‚gleichartig‘. Wie auch das *Oxford English Dictionary* belegt, bezeichnet das Wort sowohl eine Verwandtschaft im direkten familiären als auch eine im übertragenen Sinn: „Similarity of character, origin, or qualities“¹¹⁷³. *Kindred* weist so nicht allein auf die Blutsverwandtschaft zwischen Dana und ihren Vorfahren hin, sondern auch auf die kulturelle Verbindung zweier semiotischer Systeme – dem

¹¹⁷¹ Frieser 2004, S. 46.

¹¹⁷² Butler 2014, S. 282.

¹¹⁷³ Oxford English Dictionary Online: kindred, n. and adj (Internetdokument).

modernen, mittelständigen Amerika einer jungen Afroamerikanerin und der Gemeinschaft der Plantagensklaven im Jahr 1815, welche trotz ihrer enormen Unterschiede das Ereignis eines Todesfalls mit vergleichbaren gesellschaftlichen Riten absolvieren.

Die Zeitreise überbrückt nicht nur temporale und räumliche, sondern auch kulturelle Entfernungen. Wie ‚Zeit‘ und ‚Raum‘ ist auch ‚Kultur‘ ein wandelbares Konstrukt mit einer langen Definitionsgeschichte und einer großen Bandbreite an Anwendungsbereichen. Der Begriff der Kultur, wie er im Rahmen dieser Arbeit angewendet werden soll, orientiert sich in erster Linie an den theoretischen Überlegungen der Semiotik. Diese versteht Kultur im Sinn einer „bedeutungshaltigen Welt“¹¹⁷⁴. Generell umfasst der semiotische Kulturbegriff alle Zeichensysteme, über welche eine Gesellschaft verfügt. Dies beinhaltet materielle und immaterielle, regelmäßige und singuläre, theoretische und praktizierte Elemente. Auch „elementare Verhaltensweisen“¹¹⁷⁵ werden kulturell konstituiert, z. B. nimmt das Bekunden von Schmerz oder Freude in verschiedenen Gesellschaften verschiedene akzeptierte Formen und Ausmaße an. Jan ASSMANN versteht Kultur so als eine Wissensansammlung:

ein Komplex identitätssichernden Wissens, der in der Gestalt symbolischer Formen wie Mythen, Liedern, Tänzen, Sprichwörtern, Gesetzen, heiligen Texten, Bildern, Ornamenten, Malen, Wegen, ja – wie im Falle der Australier – ganzer Landschaften objektiviert ist.¹¹⁷⁶

Der deutsche Philosoph Ernst CASSIRER definiert Kultur als ein „Symbolsystem“¹¹⁷⁷ – eine Art semiotische Brille, über welche der Mensch die „unberührte Wirklichkeit“¹¹⁷⁸ wahrnimmt, übersetzt und schließlich versteht. Dies macht nach CASSIRER den grundsätzlichen Unterscheidungspunkt zwischen dem Menschen und allen anderen organischen Lebensformen aus, da letztere mit ihrer Umwelt durch eine unmittelbare, biologisch gesteuerte Reaktion auf Schlüsselreize interagieren. Beim Menschen dagegen wird diese Reaktion durch Zwischenschaltung des kulturellen Symbolsystems verzögert und neu ausgerichtet. CASSIRER versteht das

¹¹⁷⁴ Burkard 2017, S. 42.

¹¹⁷⁵ Posner 2008, S. 423.

¹¹⁷⁶ Assmann 1992, S. 89.

¹¹⁷⁷ Cassirer 1960, S. 38

¹¹⁷⁸ Cassirer 1960, S. 39.

Erzeugen und den Gebrauch von Symbolen deswegen als eine elementare Eigenschaft des Menschen:

Der Mensch lebt in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum. Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind Teile dieses Universums. Sie sind die bunten Fäden, die das Symbolnetz weben, das verknotete Gewebe menschlicher Erfahrung.¹¹⁷⁹

Der Mensch ist also über die Zeichen der Kultur definiert, mit welcher er sich umgibt und mit der er in einem konstanten Interaktionsverhältnis steht. Symbole und Symbolsysteme dienen nicht nur der Kommunikation und Interaktion mit Anderen, sondern auch der Erfassung der eigenen Identität. Der Mensch ist in CASSIRERS Vorstellung nicht über seine Vernunft, sondern über seine Semiotik zu bestimmen, er sei kein *animal rationale*, sondern ein *animal symbolicum*.¹¹⁸⁰

Besonders im Umgang mit fremder Kultur und mit dem Konzept der Alterität hat der kultursemiotische Ansatz des russischen Literaturtheoretikers und Semiotikers Jurij M. LOTMAN im Zuge des *spatial turns* wieder verstärkte Aktualität erfahren.¹¹⁸¹ LOTMANS Überlegungen eignen sich in besonderer Weise für die Parameter einer literaturwissenschaftlichen Arbeit. Denn, wie Michael FRANK unterstreicht, bei LOTMAN sind die Konzepte von Narratologie und Kultursemiotik bereits inhärent miteinander verzahnt: Seine „Erzähltheorie ist eine Kulturtheorie, die in narrativen Strukturen Kulturmodelle erkennt, und umgekehrt ist seine Kulturtheorie eine Text-, Erzähl- und Übersetzungstheorie“¹¹⁸².

Im Mittelpunkt von LOTMANS Kultursemiotik steht der Begriff der *Semiosphäre*, bei welcher er sich an Vladimir VERNADSKIJS Definition der *Biosphäre* orientiert.¹¹⁸³ Als *Semiosphäre* bezeichnet LOTMAN die „Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur“¹¹⁸⁴. In der *Semiosphäre* organisiert sich das kulturelle Wissen einer Gesellschaft,

¹¹⁷⁹ Cassirer 1960, S. 39.

¹¹⁸⁰ Vgl. Cassirer 1996, S. 51.

¹¹⁸¹ Vgl. Frank 2012, S. 217ff., Koschorke 2012, S. 29ff.

¹¹⁸² Frank 2012, S. 219.

¹¹⁸³ Vgl. Lotman 2010, S. 165ff.; der russische Geologe und Geochemiker VERNADSKIJ definiert Biosphäre als die Gesamtheit aller organischen lebenden Materie der Erde einschließlich des Raumes, den sie bewohnt und in welchem sie in einem wechselseitig konstitutiven Verhältnis steht; vgl. Vernadskij 1997, S. 38ff.

¹¹⁸⁴ Lotman 1990, S. 287.

nach TITZMANN „die Gesamtmenge der Aussagen/Propositionen, die die Mitglieder eines (raumzeitlich begrenzten) kulturellen/epochalen Systems für wahr halten“¹¹⁸⁵. Die Semiosphäre ist damit „zugleich Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur“¹¹⁸⁶. Wie die Biosphäre ist auch die Semiosphäre ein interaktiver, ständig im Wandel befindlicher Organismus, der sich durch seine „innere Mannigfaltigkeit“¹¹⁸⁷ und Ungleichmäßigkeit auszeichnet. Die Semiosphäre ist zeitlich und räumlich, historisch und regional, gesellschaftlich und sozial einem konstanten Umwälzungsprozess unterworfen. Zwar unterläuft ihr Raum eine ständige Erneuerung, welche ihn in seiner Gesamtheit betrifft, etwa in Form von Kleidungsstilen,¹¹⁸⁸ generell entwickeln sich in seinem Inneren einzelne Bereiche jedoch rascher als andere, da sie dabei von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst werden.¹¹⁸⁹ Während die Semiosphäre alle Mitglieder eines Kulturkreises umfasst, ist sie in ihrem Inneren in Subbereiche entlang der Grenzen zwischen Regionen, Gesellschaftsschichten, Altersgruppen, Geschlechtern etc. aufgeteilt. LOTMAN unterscheidet hier vor allem die beiden Bereiche Kern (bzw. Zentrum) und Randgebiet (bzw. Peripherie), die in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinanderstehen und kontinuierlich Impulse austauschen.

Im Kern befinden sich die „dominierenden semiotischen Systeme“¹¹⁹⁰ einer Kultur, z. B. die Hochsprache, die dominante Religion oder die Gesetzschreibung. Hier sind die Strukturen gefestigter und schwerer beeinflussbar, während sie in den Randgebieten der Semiosphäre flexibler und durchlässiger werden. Der „kodifizierende[n] und sanktionierende[n] Macht“¹¹⁹¹ des Zentrums steht eine entsprechend geringere Macht in der Peripherie entgegen, das System in seiner Gesamtheit beeinflussen zu können. In der Peripherie findet dafür der Großteil des kulturellen Austauschs sowohl miteinander als auch mit Elementen außerhalb der

¹¹⁸⁵ Titzmann 2003, S. 3057.

¹¹⁸⁶ Lotman 2010, S. 165.

¹¹⁸⁷ Lotman 1990, S. 296.

¹¹⁸⁸ Vgl. Lotman 2010, S. 165.

¹¹⁸⁹ Vgl. Lotman 1990, S. 294.

¹¹⁹⁰ Lotman 1990, S. 295.

¹¹⁹¹ Ruhe 2015, S. 171.

Semiosphäre statt. Je weiter man sich vom Zentrum entfernt, desto problematischer wird zudem das Verhältnis zwischen der diktierten Norm und der semiotischen Praxis.¹¹⁹²

In den peripheren Randgebieten finden sich die „Zonen kultureller Zweisprachigkeit“¹¹⁹³, beispielsweise Reisewege oder Handelszentren. Diese konstituieren liminale Räume, in welchen der semiotische Austausch untereinander und mit dem Bereich außerhalb möglich ist. In der Peripherie finden sich die mobilen Mitglieder der Gesellschaft, z. B. Reisende und gesellschaftliche Außenseiter, bei welchen es sich oft um „Experten für Mehrdeutigkeit und diffuse Identitäten“¹¹⁹⁴ handelt.

Außerhalb der Semiosphäre schließlich sammelt sich alles, was als fremd konnotiert wird und erst beim Überqueren der Grenze übersetzt und semiotisiert wird.¹¹⁹⁵ An der Grenze der Semiosphäre also wird Fremdes von Eigenem unterschieden, neue Impulse werden zunächst in die Randgebiete aufgenommen, übersetzt und assimiliert, bevor sie die Möglichkeit haben, in das Zentrum vorzudringen und Teil des kulturellen Kerns zu werden.¹¹⁹⁶ Die Grenze hat damit die Funktion eines „Puffermechanismus, der die Information umwandelt“¹¹⁹⁷.

Der Raum innerhalb der Grenze wird als ‚unser eigener‘, als ‚vertraut‘, ‚kulti-
viert‘, ‚sicher‘, ‚harmonisch organisiert‘ usw. erklärt. Ihm steht der Raum ‚der anderen‘ gegenüber, der als ‚fremd‘, ‚feindlich‘, ‚gefährlich‘ und ‚chaotisch‘ gilt.¹¹⁹⁸

Kultur ist durch ihre Fähigkeit, Fremdes von Eigenem zu unterscheiden, ein fundamentaler Stifter von Gemeinschaftssinn: „Alles kann zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren“¹¹⁹⁹.

In Bezug auf die kulturelle Wissensmenge, welche einer Gesellschaft zur Verfügung steht, unterscheidet Jan ASSMANN zwischen dem *kommunikativen Gedächtnis*, den „Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt“¹²⁰⁰, und dem *kulturellen Gedächtnis*, in welchem die

¹¹⁹² Vgl. Lotman 2010, S. 178.

¹¹⁹³ Lotman 1990, S. 292.

¹¹⁹⁴ Koschorke 2012, S. 31.

¹¹⁹⁵ Vgl. Lotman 1990, S. 288.

¹¹⁹⁶ Vgl. Lotman 1990, S. 292.

¹¹⁹⁷ Lotman 1990, S. 292.

¹¹⁹⁸ Lotman 2010, S. 174.

¹¹⁹⁹ Assmann 1992, S. 139.

¹²⁰⁰ Assmann 1992, S. 50.

Vergangenheit zu „symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet“¹²⁰¹, gerinnt. Nach ASSMANN gehen nicht nur das kommunikative Gedächtnis, sondern auch die Bereiche des mimetischen (handelnden) und des materiellen Gedächtnisses mehr oder weniger bruchlos in den Bereich des kulturellen Gedächtnisses über.¹²⁰² Nicht nur kommunizierte Inhalte, sondern auch Handlungen können entsprechend als Riten und materielle Dinge als Symbole oder andere Repräsentationen Eingang in ein kulturelles Gedächtnis finden.

Auch die Art, wie ein Individuum sich selbst in Bezug zu Vergangenen setzt, beeinflusst die Selbstwahrnehmung in signifikanter Weise.¹²⁰³ Geschichte spielt so in der Ausformung von sowohl individueller als auch kollektiver Identität eine wichtige Rolle.¹²⁰⁴ Jan ASSMANN definiert die Kultur einer Gesellschaft an sich in erster Linie als eine diachrone Struktur, die sich nur in ihrem historischen Zusammenhang erschließen lässt. Kultur definiert ASSMANN entsprechend als die „Tradition in uns“¹²⁰⁵. Traditionen wiederum sind die

über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewusstsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.¹²⁰⁶

Nach dieser Einschätzung kann Kultur nur über die Bezugnahme auf die Vergangenheit existieren. Die Relation einer Gesellschaft auf die Vorstufen der eigenen Kultur, die Verortung innerhalb einer Entwicklungslinie ist damit ein konstitutives Merkmal der kulturellen Selbstwahrnehmung. Der Grad einer solchen historischen Integration dient oft auch als Merkmal, mit dem sich ‚Hochkultur‘ sowohl von gegenwärtig orientierten Strömungen innerhalb des eigenen Kulturkreises als auch von fremden Kulturen absetzt. So wirft Herbert ROSENDORFERS zeitreisender Gelehrter, welcher aus dem chinesischen Mittelalter ins München des ausgehenden 20. Jahrhunderts reist, dem modernen Deutschland einen eklatanten Mangel an Vergangenheitsbezug vor:

¹²⁰¹ Assmann 1992, S. 52.

¹²⁰² Vgl. Assmann 1992, S. 19ff.

¹²⁰³ Vgl. Morris 2011, S. 83.

¹²⁰⁴ Vgl. Weedon 2004, S. 28.

¹²⁰⁵ Assmann 2006, S. 69.

¹²⁰⁶ Assmann 2006, S. 69f.

Wir kennen die Kaiser und die Dichter unserer fernsten Vergangenheit. Die heute hier wissen von uns nichts. Mir scheint, sie kennen sie nicht nur nicht, sie wissen gar nicht, dass sie eine Vergangenheit haben.¹²⁰⁷

Vergangenheit als solche wahrzunehmen, setzt Jan ASSMANN zufolge zwei Dinge voraus: Die Vergangenheit darf zum einen kein komplettes Leerzeichen sein, d. h. sie muss noch über Zeugnisse verfügen, die ihre Existenz belegen. Zum anderen müssen sich diese Zeugnisse von dem als Gegenwart eingestuften kulturellen Standpunkt durch eine „*charakteristische* Differenz“¹²⁰⁸ unterscheiden. Er unterstreicht zudem nicht nur den subjektiven Charakter der Vergangenheit, sondern deren grundsätzliche Konstruktion: „Die Vergangenheit, so lautet unsere These, entsteht überhaupt erst dadurch, dass man sich auf sie bezieht.“¹²⁰⁹

Ein Teil der Übersetzungsleistung, welche der Zeitreisende in der Vergangenheit seiner eigenen Kultur erbringen muss, liegt deswegen nicht nur in der Bedeutungsübertragung, sondern auch dem Rückbezug (bzw. Vorbezug) auf jene Elemente, welche er in veränderter Form, verändertem Ausmaß oder zugewiesener Bedeutung aus seiner eigenen Semiosphäre kennt. Anders ausgedrückt: in welchem Maß die Gegenwart durch die Vergangenheit konstituiert wird und umgekehrt, welche Zeichen der Vergangenheit durch die Gegenwart zugeschrieben werden. In der Jugendliteratur spielt, wie noch gezeigt werden soll, der Einfluss der Populärkultur eine zentrale Rolle, welcher den anderer Wissensvermittler wie des Schulunterrichts in der Regel überlagert bzw. diesen bewusst vorgezogen wird.

In der Selbstwahrnehmung einer Gesellschaft ist die Verortung der historischen Vergangenheit – bzw. dessen, was der gegenwärtige Diskurs als ‚historisch‘ und ‚Vergangenheit‘ konstituiert – in der Regel von zentraler Bedeutung. Da für die Parameter dieser Arbeit das Mittelalter und sein Stellenwert in der Gegenwartskultur im Mittelpunkt stehen, stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Epoche als kulturelle Größe innerhalb der jeweiligen Semiosphäre, die als Ursprungsort der Zeitreisenden fungiert. Welche Bedeutungsinhalte werden der Epoche zugeschrieben und in welchen Teilbereichen vermittelt? Welchen Stellenwert

¹²⁰⁷ Rosendorfer 2002, S. 33; Hervorhebung im Original.

¹²⁰⁸ Assmann 1992, S. 32; Hervorhebung im Original.

¹²⁰⁹ Assmann 1992, S. 31.

kann beispielsweise das im Kern der Semiosphäre angesiedelte, kanonisierte Schulwissen im Kontrast mit dem in der Peripherie der Jugendkultur verorteten Mittelalterbild für sich beanspruchen?

Die Zeitreisenden der hier untersuchten Texte sind innerhalb ihrer eigenen Semiosphäre noch zusätzlich im Bereich der Jugendkultur zu verorten, was den kulturellen Unterschied zum Mittelalter noch deutlicher hervortreten lässt. In den Erzählwelten der Romane geht somit das Konstrukt ‚Semiosphäre Mittelalter‘ nicht nur den Dialog mit dem Konstrukt ‚Semiosphäre Gegenwart‘ ein, sondern innerhalb dessen mit einer Subkultur, welche durch die Jugendlichen konstituiert wird.

Die Subkultur der Jugend existiert als „eine gesellschaftliche Teilkultur mit verschiedenen Inhalten und Stilen“¹²¹⁰. Wie bereits festgestellt, ist das Alter der Adoleszenz in besonderer Weise durch seinen liminalen Status ausgezeichnet. Die Jahre der Adoleszenz konstituieren eine entscheidende Zeitspanne für die Entwicklung der eigenen Identität. Dies erfolgt in der Regel in Konfrontation mit der kulturellen Norm, welche durch die Gesellschaft außerhalb des familiären Umfeldes vorgegeben wird. Mario ERDHEIM sieht die Jugend deswegen als den Zeitraum, in welchem „von der Ordnung der Familie zur Ordnung der Kultur“¹²¹¹ gewechselt wird. Dies erfolgt in der Regel über die Orientierung, Ablehnung und Einordnung in Bezug auf ebendiesen Kulturkreis. In der Adoleszenz erfolgt also eine verstärkte Auseinandersetzung mit jenen kulturellen Bereichen, welche der Erwachsenen-Welt vorbehalten sind bzw. ihnen in besonderem Maß zugeschrieben werden. Im Jugendroman *In High Places* (2006) beispielsweise, einem weiteren Werk der *Crosstime Traffic*-Reihe Harry TURTLEDOVES, misst die Protagonistin Anette den Prozess ihres Erwachsenwerdens am Erlernen und Verinnerlichen von so genannten ‚Erwachsenen-Sätzen‘, z. B. „It could have been worse“¹²¹². Der in der Aussage enthaltene Pragmatismus verdeutlicht Anettes Akzeptanz und ihre Anpassungswilligkeit an den größeren kulturellen Kontext. Doch Anette sieht sich auch mit jedem assimilierten Stück erwachsener Phraseologie ein Stück weiter von ihrer Kindheit entfremdet.

¹²¹⁰ Kahlert 2007, S. 81.

¹²¹¹ Erdheim 2006, S. 17.

¹²¹² Turtledove 2006, S. 270.

Mit dem Eintritt ins Erwachsenenleben erfolgt auch die unvermeidliche Ablösung von der Jugendkultur. Jugendkulturen sind daher in ihrer Natur transitorisch angelegt;¹²¹³ sie umfassen einen bestimmten Abschnitt im menschlichen Leben, welcher ebenso durch seinen Übergangscharakter gekennzeichnet ist.

Youth has been consistently important to cultural analysis because it presents a crucial point of cultural reproduction and cultural change. Youth names a field in which society reproduces itself and marks changes through the incorporation and exclusion of individuals and groups in relation to social systems that precede and contextualize them.¹²¹⁴

Jan ASSMANN räumt der Jugend eine besondere Stellung im kulturellen Gefüge einer Gesellschaft ein. Kinder werden als „junge Barbaren“¹²¹⁵ in den Kulturkreis hineingeboren und müssen erst einen Lernprozess durchlaufen, bevor sie als vollwertige Mitglieder an der Gesellschaft teilnehmen können. Dieser Prozess der Aneignung bzw. Abgrenzung von der Leitkultur der Erwachsenen macht Jugendliche offener für neue Impulse, was sie zwar in der Peripherie der Semiosphäre verortet, ihnen jedoch oft auch den Status von kulturellen Trendsettern erlaubt. Neue Kommunikationsprinzipien wie Mobiltelefone oder *social networks* beispielsweise finden oft erstmals über die Sphäre der Jugendkultur Eingang in eine Gesellschaft.¹²¹⁶ Angela TILLMANN und Ralf VOLLBRECHT verstehen Jugendkulturen entsprechend als „dynamische Aktionsfelder fluktuierender Zeichenpraktiken“¹²¹⁷.

Durch ihren notwendigen Transformationscharakter wird der Jugendphase also eine stärkere kulturelle Offenheit zugeschrieben, welche sie von der Kindheit und dem Erwachsenenalter abhebt. Der Jugendliche erscheint in der öffentlichen Wahrnehmung als empfänglicher für Impulse von außerhalb des eigenen Kulturkreises, als eher bereit, Fremdes anzunehmen und zu integrieren. Diese Einschätzung zeigt sich auch in Zeitreiseroomanen, nicht nur, aber vor allem in der Jugendliteratur.

¹²¹³ Vgl. Tillmann/Vollbrecht 2006, S. 189.

¹²¹⁴ Driscoll 2002, S. 10.

¹²¹⁵ Assmann 1992, S. 136.

¹²¹⁶ Zum enormen Einfluss von sozialen Medien auf die Jugendkultur und zur Rolle von Facebook als normsetzendem und konsumlenkendem *media super-peer* vgl. z. B. Cingel/Wartella 2015.

¹²¹⁷ Tillmann/Vollbrecht 2006, S. 188.

Alison WALLER unterstreicht eine Tendenz zum „ahistorical essentializing of adolescence across time and cultures“¹²¹⁸ in den Erzählwelten der Jugendliteratur. Es sind häufig andere Jugendliche, welche dem Zeitreisenden mit Offenheit und Akzeptanz entgegenkommen, während die Erwachsenenwelt den Fremden als ein Störelement ablehnt und bekämpft. In BOIES *Alhambra* kann Boston auf die Hilfe Gleichaltriger aller drei im spätmittelalterlichen Granada miteinander ringenden Großreligionen setzen: den jüdischen Salomon, den muslimischen Tariq und die christliche Johanna. Ebenso ist in den drei Helfern von der Königstochter bis zum Bauerssohn ein breites soziales Spektrum vorhanden; alle drei verbindet eine Akzeptanz des Fremden und der verwirrenden Elemente, welche er in den Kulturkreis der Stadt hineinträgt.

Der im Gegensatz zur erwachsenen Umwelt kulturell offene Jugendliche erscheint also als Konstante, welche in der Gegenwart wie auch im Mittelalter der Zeitreise etabliert ist und dort als Anknüpfungspunkt dient.

¹²¹⁸ Waller 2009, S. 71.

Was gegen Pitbulls hilft, kann auch bei einem Hexenjäger nicht schaden, dachte ich.
(Heike Eva Schmidt: *Purpurmond*, S. 91).

3.1 Textauswahl

Mit einem verstärkten Fokus auf das Konzept von Kultur sollen im Folgenden drei Jugendromane aus dem Bereich der so genannten *Mädchenliteratur* untersucht werden: Andrea SCHACHTS *Die Blumen der Zeit* (2010), Eva VÖLLERS *Zeitenzauber – Die magische Gondel* (2011) und Kirsten JOHNS *Verliebt in eine Zeitreisende* (2014). Bei *Zeitenzauber* und *Verliebt in eine Zeitreisende* handelt es sich um die jeweiligen Eröffnungsromane von mehrteiligen Buchreihen, von denen jedoch nur der erste Band ins Mittelalter führt.

Malte DAHRENDORF zufolge handelt es sich bei Mädchenliteratur um solche Werke, die ein „spezifisch weibliches“ Empfinden, weibliche Sehweise zum Darstellungsprinzip erheben, d. h. die Mädchen geschlechtsspezifisch ansprechen in dem, was sie von den Jungen unterscheidet¹²¹⁹. Als Textsorte, welche sich primär auf die Zielgruppe von weiblichen Lesern in einem für die Auseinandersetzung mit geschlechtlicher Identität und Sexualität kritischen Alter richtet, trägt die Mädchenliteratur einen nicht unerheblichen Teil zum Genderdiskurs bei. Das Genre ergibt sich so notwendig aus dem, was zeitgenössische Geschlechterdiskurse unter dem Begriff ‚Mädchen‘ verhandeln – aber durchaus auch aus dem, was kontrastierend und ergänzend dem Begriff ‚Junge‘ zugeordnet wird. Die Bedeutungen, welche dem männlichen und weiblichen, aber auch dem jungen, jugendlichen und dem erwachsenen, älteren Körper zugeschrieben werden, sind nie kulturell statisch, werden jedoch, wie Gertrud LEHNERT unterstreicht, als unverändert feststehende Konstante registriert: „Geschlecht ist ein diskursives Konstrukt, und zugleich wird es subjektiv als authentisch erlebt.“¹²²⁰ Auch Judith BUTLER argumentiert hier mit dem Begriff der *gender performativity*:

gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts.¹²²¹

¹²¹⁹ Dahrendorf 1980, S. 17.

¹²²⁰ Lehnert 1997, S. 24.

¹²²¹ Butler 1988, S. 519.

Für den Mädchenroman sind hier die Farbe Rosa (bzw. Pink) und die damit verbundenen Diskurse von Weiblichkeit wichtig. Mehr als jede andere Farbe wird Rosa/Pink als demonstratives Aussagemittel in Bezug auf Geschlecht eingesetzt und erkannt.¹²²² Die oft ‚pinkifizierten‘¹²²³ Mädchenromane haben einen sicheren Stand innerhalb der Jugendliteratur, es existiert jedoch auf dem Buchmarkt mittlerweile kein männliches Pendant von ähnlicher Bedeutung mehr. Romane, die nicht explizit für eine weibliche Leserschaft konzipiert sind, werden in der Regel an beide Geschlechter vermarktet, z. B. durch ein neutrales Motiv auf dem Buchumschlag. Gerne wird hier eine ganze Gruppe von Protagonisten beider Geschlechter eingeführt, um breitere Identifikationsmöglichkeiten einzuräumen, z. B. in *SMITHS 1227 – Verschollen im Mittelalter*. Mädchenromane brauchen keine gegengeschlechtliche Aufstockung ihres Figurenarsenals. Hier bleibt die Perspektive auf die weibliche Hauptfigur beschränkt und männliche Charaktere werden weniger als Identifikationsfiguren, sondern als Antagonisten, Familienmitglieder oder oft als potentielle romantische Partner positioniert.

Im biologischen Sinn ist das jugendliche Mädchen, im Sinn des weiblichen Menschen während der Pubertät, schon immer Teil der menschlichen Lebenswelt. Physische Pubertät ist jedoch nicht mit sozialer oder gesellschaftlicher Reife gleichzusetzen.¹²²⁴ Ebenso wie es sich beim Jugendlichen selbst um ein gesellschaftliches Konstrukt handelt, ist auch das jugendliche Mädchen eine neuzeitliche ‚Erfindung‘. Catherine DRISCOLL sieht das jugendliche Mädchen deswegen als einen besonderen, sogar notwendigen „marker of cultural identity“¹²²⁵ der Neuzeit in den westlichen Industrienationen. Die westliche Moderne instrumentalisiert in besonderem Maß das Mädchen und seinen Status in der Gesellschaft, um sich sowohl von der eigenen Geschichte als auch von anderen zeitgenössischen Kulturen abzusetzen.¹²²⁶ Denn hier liegt eine spezielle

¹²²² Vgl. Tomkowiak 2014, S. 177f.

¹²²³ In einer jüngst erschienenen Monographie zu den auch in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart noch sehr dominanten Geschlechterdivergenzen spricht Kerstin BÖHM von den parallelen Trends der *Archaisierung und Pinkifizierung*; vgl. Böhm 2017.

¹²²⁴ Vgl. z. B. van Gennep 2005, S. 71ff.

¹²²⁵ Driscoll 2002, S. 15.

¹²²⁶ Vgl. Driscoll 2002, S. 15ff.

Auszeichnung der weiblichen Adoleszenz als schützenswerte Lebensphase vor, welche weder den (im selben Maß) bevormundeten Status des Kindes noch die Verantwortlichkeit der erwachsenen Frau beinhaltet, welche in anderen Kulturkreisen und auch der eigenen kulturellen Vergangenheit oft synonym mit Ehe und Mutterschaft ist. Man kann den weiblichen Teenager und seine Stellung in der Gesellschaft also durchaus als eine Art Gütesiegel interpretieren, über welches sich die westliche Welt von anderen kulturellen Vorstellungen weiblicher Lebenspraxis absetzen kann.

Ausführliche Studien zu deutschsprachiger Mädchenliteratur liegen z. B. von Carmen WULF und Susanne ZAHN vor.¹²²⁷ Stets im Dialog mit dem gesellschaftlichen Diskurs, bescheinigt Carmen WULF der deutschen Mädchenliteratur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits ein deutliches „Nebeneinander moderner und konservativer Themen und Motive“¹²²⁸. Das jugendliche Mädchen muss sich mit den im kulturellen Umfeld tradierten Erwartungen an weibliche Lebensplanung auseinandersetzen, welche hier in der Regel noch auf eine entsprechende Berufslaufbahn, heteronormative Partnerwahl und Familiengründung abzielt. Diese Erwartungen müssen sowohl mit den eigenen Wünschen als auch einer möglicherweise im Konflikt (z. B. dem Zweiten Weltkrieg) oder einem Prozess der Umwälzung befindlichen Gesellschaft (z. B. der deutschen Wiedervereinigung) abgeglichen werden.

Für junge Mädchen ist der Prozess der Identitätsfindung in der Regel mit der aktiven Auseinandersetzung mit populären Diskursen weiblicher Idealität verbunden.¹²²⁹ In der Medienvielfalt des 21. Jahrhundert sind die an jugendliche Mädchen gerichteten medialen Produkte – bzw. alles, was sich die Jugendkultur als solche aneignet – ein zentraler Teil des Diskurses, durch welchen die Kultur die Frage nach Weiblichkeit und die damit verbundenen Rollenvorstellungen ständig neu definiert und beantwortet. Für die Beschäftigung mit der Zeitreise ist hierbei bedeutsam, dass das wandelnde Bild von Weiblichkeit und weiblicher Jugendlichkeit ebenso das Wissen über die entsprechenden Konzepte in anderen

¹²²⁷ Vgl. Wulf 1996, Zahn 1983.

¹²²⁸ Wulf 1996, S. 382.

¹²²⁹ Vgl. Morrison 2016, S. 244.

Kulturen oder früheren historischen Epochen der eigenen Kultur beinhaltet.¹²³⁰ Zum gesellschaftlich konstruierten Bild des modernen deutschen Mädchens gehört somit auch sein Kontrast zum (ebenso gesellschaftlich konstruierten) Bild des amerikanischen, japanischen, iranischen Mädchens – und des mittelalterlichen Mädchens.

Besonders prägnant in Bezug auf mittelalterliche Stoffe ist hier beispielsweise das so genannte *princess narrative*, etabliert primär (aber nicht ausschließlich) durch den amerikanischen *Walt Disney*-Konzern.¹²³¹ Das milliardenschwere *Disney Princess*-Franchise, das seinen Erfolg auf den klassischen Zeichentrickadaptationen der GRIMM'SCHEN Märchen, *Snow White and the Seven Dwarves* (1937), *Cinderella* (1950) und *Sleeping Beauty* (1959), aufbauen konnte, ist mittlerweile eine „directing force of young American girls' culture“¹²³² und auch im gesamten westlichen Kulturraum ein „almost unavoidable part of girlhood“¹²³³. Als aktiv rezipierte Elemente der zeitgenössischen Populärkultur stehen pseudo-mittelalterliche Erzählstoffe wie das *princess narrative* im Vordergrund der kulturellen Wissensmenge, über die der Mensch des 21. Jahrhunderts verfügt. Zwar bemüht sich das Unternehmen in den letzten Jahrzehnten um die Anpassung an zeitgenössische Diskurse, z. B. durch die ethnische Erweiterung seines Prinzessinnenpersonals¹²³⁴ und die Verlagerung des Handlungsschwerpunkts weg von romantischer Liebeserfüllung hin zu Emanzipation und Selbstverwirklichung,¹²³⁵ vor allem die mittelalterliche Stoffe rezipierenden Werke stehen jedoch nach wie vor in der Kritik, ein rückständiges Frauenbild zu repräsentieren.¹²³⁶ Clare BRADFORD argu-

¹²³⁰ Vgl. Driscoll 2002, S. 18.

¹²³¹ Vgl. z. B. Nash 2015, S. 3.

¹²³² Bruce 2005, S. 7.

¹²³³ Nash 2015, S. 5.

¹²³⁴ Vgl. *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1999), *The Princess and the Frog* (2009).

¹²³⁵ Vgl. *Tangled* (2010), *Brave* (2012) und *Frozen* (2013); im deutschen Filmverleih wurden die Filme teilweise umbenannt: *Tangled* und *Frozen* wurden durch den hohen Wiedererkennungswert unter den deutschen Namen ihrer Märchenvorlagen veröffentlicht, jedoch, wie im deutschsprachigen Raum üblich, durch den Zusatz aufgeblähter Untertitel mit den englischen Titeln verknüpft: *Rapunzel – Neu verhöhnt*, und *Die Eiskönigin – Völlig unverfroren*.

¹²³⁶ Vgl. z. B. Alisa CLAPP-ITNYRES Essay *Help! I'm a Feminist But My Daughter Is a „Princess Fanatic“!* (2010) zur Problematisierung des Geschlechterdiskurses in den *Disney Princess*-Zeichentrickfilmen.

mentiert, dass vor allem die früheren *princess*-Filme die Institution reproduktiver Heterosexualität propagieren, indem sie sie mit dem symbolischen Wert des mittelalterlich-märchenhaften aufladen.¹²³⁷ Denn innerhalb der Grenzen dieser vormodernen Erzählwelten stoßen sich Elemente wie die Hervorhebung hausfraulicher Tugenden (*Schneewittchen*), die Darstellung heteronormativer Partnerschaftsfindung als weibliches Lebensziel (*Aschenputtel*) oder das Bild der passiv auf den männlichen Retter wartenden Jungfrau in Nöten (*Dornröschen*) nicht an zeitgenössischen Genderdiskursen, sondern sind als Teil eines kohärenten Ganzen akzeptiert. Die Erzählstoffe werden mit dem Begriff ‚Mittelalter‘ verknüpft, obwohl weder ihre Entstehungszeit in der Gegenwart noch ihre Fiktionalität in Frage stehen.

Catherine DRISCOLL weist noch 2002 auf ein fehlendes Interesse feministischer Diskurse am jugendlichen Mädchen um seiner selbst willen hin. Wie sie feststellt, ist das jugendliche Mädchen seltener Gegenstand der feministischen Diskussion, ohne mit einem direkten Bezug zur erwachsenen Frau versehen zu werden.¹²³⁸ Genderrollen stehen oft im Vordergrund kultureller Konflikte, sowohl im Mikrokosmos der Familie als auch im Makrokosmos einer Gesamtgesellschaft. Das jugendliche Mädchen, welches sich zwangsläufig im Prozess der Auseinandersetzung mit diesen verschiedenen Polen von Genderdiskursen befindet, wird so gerne zum Symbolträger von sowohl Emanzipation als auch Tradition, von Neudefinition wie auch Rückbezug auf Werte, welche der kulturellen Vergangenheit zugeschrieben werden. Anders gesagt: Hinter dem Mädchen in der Jugendliteratur stehen oft die erwachsene Frau, welche aus ihr werden wird, und die gesellschaftliche Aussage, die durch diese Frau vermittelt wird. In den letzten Jahrzehnten wird die weibliche Adoleszenz jedoch zusehens als Lebensabschnitt in eigenem Recht erkannt, welcher sich nicht zwangsläufig über die in dieser Zeit durchlaufenen Charakterentwicklungen und Lebensentscheidungen für das spätere Erwachsenenleben legitimieren muss. Analog zu Begriffen wie *childhood*, *adulthood* und *boyhood* kennt die englische Sprache für weibliche Kinder und

¹²³⁷ Vgl. Bradford 2012, S. 176; der Aufsatzband *The Disney Middle Ages* (2012) von Tison PUGH und Susan ARONSTEIN bietet einen hervorragenden Überblick über die Mittelalterrezeption des *Disney*-Medienkonzerns.

¹²³⁸ Vgl. Driscoll 2002, S. 15ff.

Teenager den Begriff *girlhood*, für welchen es im Deutschen, abgesehen vielleicht vom mittlerweile veralteten Begriff des *Backfischs* (bzw. des Backfischalters) keine sinngemäße Übersetzung gibt.¹²³⁹ Das *Oxford English Dictionary* definiert *girlhood* als „[t]he state of being a girl; the time of life during which one is a girl“¹²⁴⁰. *Girlhood* – ‚Mädchenheit‘ – beschreibt also nicht einfach nur den zeitlichen Lebensabschnitt der weiblichen Kindheit und Jugend, sondern auch den Zustand des Mädchenseins selbst.

¹²³⁹ Zur Backfischliteratur des 19. Jahrhunderts vgl. z. B. Zahn 1983, S. 127ff.

¹²⁴⁰ Oxford English Dictionary Online: *girlhood*, n (Internetdokument).

3.1.1 Andrea SCHACHT *Die Blumen der Zeit* (2010)

Der Roman *Die Blumen der Zeit* der Kölner Autorin Andrea SCHACHT (in der Folge abgekürzt als BdZ) wurde erstmals 2010 im Kinder- und Jugendbuchverlag *Boje* veröffentlicht und wird für das Lesealter 12–14 ausgewiesen. 2012 wanderte die Lizenz zu *Random House*, die die Rechte an einer Reihe historischer Romane der Autorin besitzen und *Die Blumen der Zeit* nun parallel als historischen Roman bei *Blanvalet* verlegen. Der Roman ist ein Beispiel für die vereinzelt problematische Sandwichlage der Jugendliteratur zwischen Kinderbuch und Erwachsenenliteratur, an deren Grenzen oft textunabhängige Faktoren die Einordnung bestimmen. Die Handlung des Romans findet zudem im selben Erzähluniversum wie Andrea SCHACHTS fünfbandige historische Kriminalromanreihe *Begine Almut Bossart* (2003–2008) statt.¹²⁴¹ Im Gegensatz zu den fünf anderen Texten, die im Rahmen dieser Arbeit zentral analysiert werden, ist die Zeitreisende in *Die Blumen der Zeit* keine Jugendliche, sondern eine erwachsene Frau. Die adoleszente Perspektive ist hier die zweier Jugendlicher aus dem mittelalterlichen Köln.

Die Kölner Historikerin Dr. Alena Buchbinder findet bei der Untersuchung einer botanischen Handschrift Instruktionen für einen „Garten der Zeit“ (BdZ S. 122), dessen Kräuter und Blumen beim Verbrennen einen magischen Rauch erzeugen, welcher die Zeitreise ermöglicht. Nach sorgfältiger Vorbereitung gelingt ihr der Übertritt ins Jahr 1376 n. Chr., wo sie zwei Monate lang die Epoche unauffällig und unter möglichst wenig Kontakt mit der Bevölkerung beobachten will. Im spätmittelalterlichen Köln angekommen, wird jedoch ein Teil der für die Rückkehr benötigten Samen zerstört. Da ein erneutes Pflanzen und Ernten der Samen zwei Jahre benötigt, mietet sie sich in einem Haus des Kölner Ratsherren Adrian van Kerpen ein und verdient ihren Lebensunterhalt mit dem Buchbinden. Während dieser Zeit schließt sie Freundschaft mit der dreizehnjährigen Dockarbeiterstochter Mirte, die als Päckelchesträgerin arbeitet. Da der Zeitreisenden bewusst ist, dass das Mädchen mit großer Wahrscheinlichkeit Opfer eines historischen Brandes werden wird, welcher im Sommer 1378 für Mirtes Wohngebiet verzeichnet ist,

¹²⁴¹ Einige Nebenfiguren, z. B. der Päckelchesträger Pitter (vgl. BdZ S. 6) und der Kölner Gelehrte Ivo vom Spiegel (vgl. BdZ S. 164ff.) tauchen auch in den *Begine Almut*-Romanen auf.

lässt sie ihr eine versteckte Warnung zukommen. So kann die Jugendliche den Brand zwar überleben, sie verliert jedoch ihr Elternhaus. Da auch ihr gewalttätiger Vater bei dem Brand ums Leben gekommen ist, zieht Mirte bei der Buchbinderin ein, die für sie nun Lehrerin und Mutterersatz wird, deren Unangepasstheit zur spätmittelalterlichen Umgebung ihr jedoch durch das enge Zusammenleben zunehmend deutlicher vor Augen geführt wird. Von der Historikerin ermuntert, setzt sich Mirte über die sozialen Schranken des mittelalterlichen Kölns hinweg und schließt Freundschaft mit dem gleichaltrigen Laurens, dem Sohn des Kölner Ratsherren Adrian van Kerpen.

Da das allgemeine Misstrauen der Bevölkerung gegen die Fremde durch einen fanatischen Mönch und eine örtliche Hebamme geschürt werden und nun Gerüchte über ihr Vorwissen des Brandes durchsickern, wird die Zeitreisende der Hexerei angeklagt und verhaftet.

Durch die Freundschaft zwischen Mirte und seinem Sohn gerät Adrian van Kerpen in der Folge ebenfalls in den Einflussbereich der Zeitreisenden und assistiert in deren Freisprechung von den Vorwürfen der Hexerei. In der Folge gesteht Alena den drei mittelalterlichen Kölnern ihre Herkunft aus der Gegenwart und gibt ihnen vor ihrer Rückkehr ins 21. Jahrhundert eine Reihe von Hinweisen, von welchen die kommenden Generationen der Familie in der beginnenden Ära der Vormoderne profitieren soll. Den beiden Jugendlichen ermöglicht der Einfluss der Zeitreisenden den Ausbruch aus den für sie vorgesehenen Lebensbahnen, was sich schließlich auch durch das Eingehen der eigentlich nicht standesgemäßen Liebesbeziehung äußert. Zurück in der Gegenwart wird Alena durch die Nachkommen der Familie van Kerpen aufgesucht und erhält die Aufzeichnungen der Familienchronik zum Lesen.

3.1.2 Eva Völler: *Zeitenzauber* (2011)

Der Jugendroman *Zeitenzauber: Die magische Gondel* von Eva VÖLLER (in der Folge abgekürzt als ZmG) erschien 2011 im *Baumhaus* Verlag als erster Teil einer Trilogie, welche mit den beiden Folgebänden *Zeitenzauber: Die goldene Brücke* (2013; in der Folge abgekürzt als ZgB) und *Zeitenzauber: Das verborgene Tor* (2014; in der Folge abgekürzt als ZvT) vervollständigt wird. In der anschließenden Trilogie VÖLLERS unter dem Titel *Time School* übernimmt die Protagonistin Anna als Mentorin die Ausbildung neuer Zeitwächter.¹²⁴²

Während des Sommerurlaubs mit ihren Eltern in Venedig erwirbt die siebzehnjährige Schülerin Anna in einem abgelegenen Laden eine Karnevalsmaske. Am selben Tag nimmt sie mit ihren Eltern als Zuschauer am historischen Gondelfestival *regata storica* teil und wird von einem Drängler in der Menge in einen Kanal gestoßen. Als sie wieder aus dem Wasser auftaucht, befindet sie sich im Venedig des Jahres 1499. Bartolomeo, der dortige Vertreter einer magie-basierten Zeitreiseorganisation, stuft Annas Zeitsprung zunächst als Versehen ein und verspricht ihr, sie nach Ablauf von zwei Wochen durch seinen Kollegen Sebastiano wieder in die Gegenwart des Jahres 2011 zu transportieren. In der Zwischenzeit quartiert er Anna bei dem Holzschnitzer Jacopo und seiner Frau Mathilda ein, die eine kleine Kräuterhandlung betreibt. Das ältere Ehepaar beherbergt eine weitere unfreiwillige Zeitreisende: Die französische Adelige Clarissa, welche aus dem Jahr 1789 stammt und bereits seit zwei Jahren im 15. Jahrhundert festsetzt. Als Sebastiano, welcher ebenfalls aus dem Jahr 2011 stammt, Anna nach zwei Wochen zurück in die Gegenwart bringen will, schlägt auch dieser Versuch fehl: Es wird deutlich, dass Anna einer kleinen Gruppe von speziellen Zeitreisenden gehört, welche von den mysteriösen ‚Alten‘, welche die Organisation leiten, zur Erfüllung einer bestimmten Aufgabe in die Vergangenheit geholt werden. Erst danach ist ihnen die Rückkehr in ihre Heimatzeit möglich. Anna muss so die Ermordung des Fürsten Trevisan verhindern, eines einflussreichen Mitgliedes der venezianischen Regierung. Auf einem in einigen Tagen anstehenden Maskenball soll dieser einem abtrünnigen Zeitreisenden

¹²⁴² Einen einleitenden Kurzroman der *Time School*-Trilogie stellte der Verlag im Juni 2017 unter dem Titel *Der Anfang* kostenlos online zur Verfügung (im Folgenden zitiert als TSdA); vgl. Völler 2017 (Internetdokument).

zum Opfer fallen, welcher im Venedig des Jahres 1499 unter der adeligen Identität ‚Alvise Malipiero‘ operiert. Da sie nun eine Aufgabe zum Schutz der historischen Chronologie hat, bringt Sebastiano sie nicht mehr zur Kräuterhandlung zurück, sondern bringt sie als eine vermeintliche junge Adelige kurzzeitig in einem Frauenkloster unter. Diese neue mittelalterliche Identität ermöglicht ihr den Zugang zum Maskenball, wo sie die unmittelbare Ermordung Trevisans zwar vorerst unterbrechen, aber, wie ein erneut scheiternder Versuch der Heimkehr in die Gegenwart zeigt, Alvises Pläne nicht dauerhaft vereiteln kann. Es gelingt ihm trotzdem, Trevisans politische Stellung im Rat der Zehn zu untergraben und am nächsten Tag den venezianischen Stadtrat vom Bau einer transatlantischen Flotte und der Besiedelung Amerikas zu überzeugen. Zusammen mit der noch immer drohenden Ermordung Trevisans wird diese Entscheidung die Zeitlinie zerstören und zum Untergang des venezianischen Stadtstaates im 16. Jahrhundert führen. Das Venedig des Jahres 2011 ist in dieser neuen Zeitlinie eine zerstörte „Ruinenlandschaft“ (ZmG S. 302). Anna erinnert sich jedoch, dass sie die Fähigkeit zum selbstständigen Zeitreisen hat, welche ihr bereits als kleines Kind von den Alten verliehen wurde. Die Karnevalsmaske, zu deren Kauf Anna in der Gegenwart manipuliert wurde und die ihr nun erneut übergeben wird, dient als magischer Fokuspunkt für solche Zeitsprünge. Jetzt vertrauter im Anwenden ihrer magischen Fähigkeit und durch ihre zunehmende Selbstständigkeit während des Aufenthalts in der Vergangenheit kann Anna aus eigener Kraft in der Zeit zurückspringen, sich in einer letzten Konfrontation gegen Alvise durchsetzen und so ihre Aufgabe erfüllen. Danach kehrt sie in die nun wiederhergestellte Gegenwart zurück, wo sie unmittelbar nach ihrem Sturz in den Kanal wieder aus dem Wasser auftaucht. Vor ihrer Abreise nach Deutschland nimmt Anna das Angebot der Alten an, zusammen mit Sebastiano, mit dem sich im Verlauf des Romans eine Liebesbeziehung entwickelt hat, als „Ferienjob“ (ZgB S. 11) für die Organisation der Zeitwächter zu arbeiten. Die beiden Folgebände der Trilogie handeln so entsprechend von den Einsätzen Annas im Auftrag der Alten. *Die goldene Brücke* spielt im Paris des Jahres 1625 und *Das verborgene Tor* (2014) im London des frühen 19. Jahrhunderts.

3.1.3 Kirsten John: *Verliebt in eine Zeitreisende* (2011)

Kirsten JOHNS Jugendroman wurde erstmals 2011 unter dem Titel *Ariadne – Zeitreisende soll man nicht aufhalten* im Arena Verlag veröffentlicht, der zweite Band *Pandora – Zeitreisende soll man nicht aufhalten* im folgenden Jahr. Die hier als Textgrundlage verwendete Taschenbuchausgaben erscheint unter dem Titel *Verliebt in eine Zeitreisende* (im Folgenden abgekürzt als *VieZ*) und *Zeitreisende küsst man nicht* (in der Folge abgekürzt als *Zkmn*) ebenfalls bei Arena.

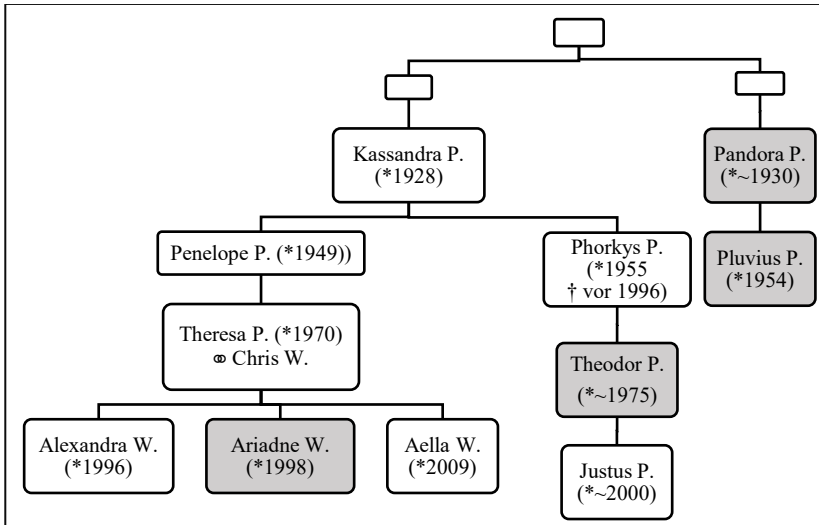


Abbildung 1: Stammbaum der Perrevoort-Familie mit ungefähren Geburtsjahren (Träger des Zeitreisen-Gens grau).

Die Romanhandlung dreht sich um die Mitglieder der weit verzweigten Perrevoort-Familie, welche alle Ausprägungen von übernatürlichen Fähigkeiten entwickeln. Vor allem in der weiblichen Linie manifestiert sich dies vermehrt in so genannten Springern, welche die Fähigkeit zur Zeitreise besitzen. Die jüngste Zeitreisende der Familie ist die dreizehnjährige Ariadne Wallenstein. Ariadnes ältere Schwester Alexandra verfügt dagegen über Pyrokinese, während die zweijährige Aella die Fähigkeit zur Unsichtbarkeit hat. Chris Wallenstein, der Vater der drei Schwestern, ist vor vier Jahren unter ungeklärten Umständen verschwunden. Bei ihren ersten vorsichtigen Zeitsprüngen wird Ariadne von dem einzigen ihr bekannten Zeitreisenden der

Familie betreut: Pluvius Perrevoort, der (angebliche) Bruder ihrer verstorbenen Großmutter Penelope, welcher als „Zeit-Vagabund“ (VieZ S. 212) an keinem festen (Zeit)ort wohnt, seinen Großnichten jedoch regelmäßige Besuche abstattet. Beim letzten dieser Besuche wird Pluvius vor Ariadnes Augen in einen Riss im Raum-Zeit-Gefüge gezerrt. Vorher konnte er sie noch auf den Aufenthaltsort eines Schlüssels hinweisen, welcher in der Wand eines gerade neu gebauten Hauses eingemauert worden ist. Während sie den Schlüssel an sich bringt, lernt Ariadne den gleichaltrigen Moritz Haußmann kennen, dessen Familie das Baugrundstück besitzt.

Nachdem sie Moritz bei einem versehentlichen Zeitsprung ins Jahr 1968 verliert, kommt ihr dort die jugendliche Version ihres Großonkels Pluvius zur Hilfe, welcher im Jahr 1968 ebenfalls vierzehn ist. Sie macht dort außerdem die Bekanntschaft ihrer gerade neunzehnjährigen Großmutter Penelope, welche sie entgegen eindringlicher Warnungen (beider Versionen) ihres Großonkels vor ihrem Unfalltod im Jahr 2002 warnt. Da auch der jugendliche Pluvius keine Anhaltspunkte zur Suche nach seinem entführten älteren Ich hat, springen die drei Jugendlichen zu Pluvius' eigenem Mentor, einem Zeitreisenden mit permanentem Wohnsitz im Jahr 1331 n. Chr., um diesen um Hilfe zu bitten. Im Mittelalter angekommen, erkennt Ariadne den Mentor als ihren verschwundenen Vater. Ariadnes Vater klärt sie über die Bedeutung des Schlüssels auf: Er öffnet ein Kästchen, in welchem sich eine virtuelle Karte aller aktiven Zeitreisenden und ihrer Aufenthaltsorte befindet. Er warnt seine Tochter vor einer Organisation von ‚Sammlern‘, welche sich die durch die Sprünge der Zeitreisenden entstandenen Zeittunnel zunutze machen und historische Gegenstände aus der Geschichte entfernen, um sie zu verkaufen. Um das Kästchen vor den Sammlern zu schützen, verbirgt sich Chris Wallenstein mit Pandora Perrevoort, der Hüterin des Kästchens, im Mittelalter. Diese hält sich in der benachbarten Burg unter der Tarnung einer mittelalterlichen Adelligen versteckt. Pluvius gesteht Ariadne, dass sie in Wirklichkeit nur entfernt miteinander verwandt sind. Pandora ist seine Mutter und hat ihn als Kind bei ihrer Cousine, Ariadnes Urgroßmutter, abgesetzt und war seitdem ebenfalls verschwunden.

Ein Quartett von Sammlern, welche unter den Decknamen Zelos, Bia, Kratos und Nike operieren, ist Ariadne jedoch zu ihrem Vater gefolgt und kann Pandora und Chris in der benachbarten Burg aufspüren, um die

Herausgabe des Kästchens zu erzwingen, welches Pandora irgendwo in der Gegenwart versteckt hat. Die drei Jugendlichen können jedoch entkommen und den Kasten lokalisieren. In einer letzten Auseinandersetzung können der ältere Pluvius befreit und Zelos, der Anführer der Sammler, an seiner Stelle in dem Zeitriss gefangen gesetzt werden. Chris Wallenstein hat zum Schutz des Kästchens und der Rettung seiner Tochter jedoch gegen eine Grundregel der Zeitreise-Organisation verstoßen und kann nicht zu seiner Familie zurückkehren. Er nimmt das Kästchen mit sich, während er den Schlüssel Ariadne anvertraut. Pandora, welche durch ihren Aufenthalt in einer mittelalterlichen Zeitschleife unter Gedächtnisverlust leidet, und der jüngere Pluvius verbleiben in der Gegenwart, anstatt wieder ins Jahr 1968 zurückzukehren. Im zweiten Band, *Zeitreisende küsst man nicht*, locken die drei verbliebenen Sammler Ariadne, Pluvius und Moritz ins Jahr 1823, wo sie durch unvorsichtigen Einsatz gestohlener Zeitreise-Technik einen Zeitriss erzeugt haben, welcher die Sammler in der Biedermeierzeit festhält und durch dessen langsames Ausbreiten ihr Leben bedroht wird. Da die Situation die Fähigkeiten der Jugendlichen übersteigt, sich die zuständigen Erwachsenen jedoch erneut außerhalb ihrer Reichweite befinden, müssen Ariadne und ihre Schwester auf die Hilfe Pandoras zurückgreifen, welche eigentlich die Position als Oberhaupt der Zeitreisenden innehat und somit eine Begnadigung des flüchtigen Vaters der Mädchen ermöglichen könnte. Diese hält sich allerdings nach wie vor für eine mittelalterliche Adelige. In Hoffnung auf eine Heilung von Pandoras Identitätsverlust machen sich die drei Frauen auf die Suche nach dem Sternfasser, einem weiteren Artefakt der Zeitreisegilde, welcher ebenfalls im Mittelalter versteckt ist. Nachdem mit dessen Hilfe die Großtante wiederhergestellt und die Sammler besiegt sind, wendet sich Pandora jedoch gegen ihre Nichten und verurteilt in ihrer Funktion als Richterin Chris Wallenstein erneut als Gesetzesbrecher, woraufhin dieser die Familie wieder verlassen und sich in einer anderen Zeit verstecken muss.

Du denkst, die Tintenwelt sei wie verzaubert, eine Welt voller Wunder, aber glaub mir, ich habe vieles von deiner Mutter über diese Welt erfahren, das dir gar nicht gefallen würde. Sie ist grausam und gefährlich, voller Dunkelheit und Gewalt, regiert von Stärke, Meggie, nicht von Recht.

(Cornelia Funke: *Tintenblut*, S. 96).

3.2 Fremde Kultur

Wie die Mediävistin Catherine BROWN (in Referenz auf *The Go-Between*) unterstreicht, ist die Konstruktion des Mittelalters durch die moderne Rezeption inhärent durch ihren alteritären Charakter gekennzeichnet: „the Middle Ages were invented to be a foreign country“¹²⁴³. Das Mittelalter ist, wie bereits deutlich wurde, in erster Linie eine Konstruktion der nachfolgenden Zeitalter, und diese konstruieren und konstruieren die Epoche spezifisch als einen Kontrapunkt zur jeweiligen Gegenwart.

Doch das Mittelalter ist nicht einfach nur als *anders*, sondern als *fremd* konnotiert. Bernhard WALDENFELS konkretisiert diese Varianz zwischen den beiden Konzepten als den Unterschied zwischen Verschiedenheit und Geschiedenheit:

Während das Andere die bloße numerische oder generische Verschiedenheit bezeichnet, die wir mit jedem Tisch oder mit jeder Blume teilen, bezeichnet das Fremde eine Geschiedenheit. Es bezeichnet Ferne, Abwesenheit, Unzugänglichkeit, Nichtzugehörigkeit, einen Bezug also, der wie der fremde Blick, wie die eigene Kindheit, wie Vergessenheit und Vergangenheit, wie die erlittene Gewalt einen Entzug einschließt.¹²⁴⁴

Hier wird der Begriff der Alterität als die Verbindung von „anders und fremd“¹²⁴⁵ bzw. als die „Fremdheit der Anderen“¹²⁴⁶ wichtig. Alterität bezeichnet Fremdes, welches vom eigenen „sozio-kulturellen bzw. historischen Standpunkt weit entfernt scheint“¹²⁴⁷. Die Vergangenheit ist somit stets das Andere, das Fremde, das Alteritäre. Und speziell, wenn die Vergangenheit ‚Mittelalter‘ heißt, überwiegen die alteritären Elemente, unabhängig vom Grad des Verständnisses, den der Besucher aus der Moderne durch historische Fakten, technische Wissensvorsprünge oder populärkulturelle Übertragungen ausmachen kann oder auszumachen glaubt.

¹²⁴³ Brown 2000, S. 547.

¹²⁴⁴ Waldenfels 2012, S. 61.

¹²⁴⁵ Kragl 2013, S. 95.

¹²⁴⁶ Waldenfels 2012, S. 62.

¹²⁴⁷ Baisch 2013, S. 187.

Auch in der Vergangenheit des eigenen Kulturkreises ist der Zeitreisende ein Außenstehender, ein Reisender, welcher von auswärts kommt und bestenfalls als geehrter Gast in den Raum Aufnahme finden kann. Wie BURKARD unterstreicht: „Klar aber ist, dass man der, die, das Fremde zum Bereich des Liminalen zählen muss“¹²⁴⁸. Als Reisender tritt der Zeitreisende damit in der Regel als ein Fremder in die mittelalterliche Semiosphäre ein und verortet sich so in den Randgebieten. Die Kultur fungiert dabei als „eine Art Immun- oder Identitätssystem einer Gruppe“¹²⁴⁹, welches gleichermaßen verbindet und fremde Elemente ausschließt.

In seinem 1908 erschienenen *Exkurs über den Fremden* beschreibt Georg SIMMEL Fremdheit über die räumliche Analogie von Grundbesitz:

Der Fremde ist eben seiner Natur nach kein Bodenbesitzer, wobei Boden nicht nur in dem physischen Sinne verstanden wird, sondern auch in dem übertragene einer Lebenssubstanz, die, wenn nicht an einer räumlichen, so an einer ideellen Stelle des gesellschaftlichen Umkreises fixiert ist. Auch in den intimeren Verhältnissen von Person zu Person mag der Fremde alle möglichen Attraktionen und Bedeutsamkeiten entfalten; aber er ist, so lange er eben als Fremder empfunden wird, in dem Andern kein ‚Bodenbesitzer‘.¹²⁵⁰

Dafür kann der Fremde nach SIMMEL jedoch den Raum kulturell bereichern, indem er „Qualitäten, die aus ihm nicht stammen und stammen können, in ihn hineinragt“¹²⁵¹. Zudem verfügt er gerade durch seine Fremdheit über eine objektive „Vogelperspektive“¹²⁵² über den Raum, den er besucht. Zeitreisende haben in der Regel wenig Interesse daran, zu ‚Bodenbesitzern‘ der mittelalterlichen Kultur zu werden, die Ermöglichung einer Rückkehr in die eigene Zeit ist meist sogar der Fokus der Handlung. Gerade wenn der Aufenthalt ungewollt oder durch Umstände erzwungen ist, distanziert sich der Besucher aus der Neuzeit emotional von der fremden Vergangenheit, etwa durch eine abwertende Generalisierung. JOHNS Zeitreisende verwerfen beispielsweise das Mittelalter als „Wer-weiß-wann“ (Zkmm S. 21), das Jahr 1823 als „Achtzehnhundert und ein paar Zerquetschte“ (Zkmm S. 33). Das Aufenthaltsjahr des Vaters (1331 n. Chr.) wird innerhalb beider Bände überhaupt nur ein einziges Mal konkretisiert, in allen anderen Instanzen

¹²⁴⁸ Burkard 2017, S. 46.

¹²⁴⁹ Assmann 1992, S. 140.

¹²⁵⁰ Simmel 1908, S. 510.

¹²⁵¹ Simmel 1908, S. 509.

¹²⁵² Simmel 1908, S. 510.

wird die Zeit als ‚Mittelalter‘ generalisiert. Auch das barocke Bamberg in *Purpurmond* wird zu „Annodunnemal“¹²⁵³.

Anna, VÖLLERS Zeitreisende im Venedig des Jahres 1499,¹²⁵⁴ nimmt den städtischen Raum unter der emotionalen Gleichsetzung von ‚eigen‘ mit ‚richtig‘ als permanenten Verweis auf die Zukunft, aus der sie stammt, wahr:

Schräg gegenüber, am anderen Ufer, lag einer der schönsten Palazzi Venedigs, die Ca'd'Oro, jedenfalls würde er in der Zukunft so heißen und dann ein Museum sein. Ihn hier inmitten der historischen Umgebung vor mir zu sehen, exakt am selben Ort wie in der Zukunft, nur ein paar hundert Jahre jünger, war wie eine verheißungsvolle Verbindung zu meiner eigenen Zeit, der *richtigen* Zeit.¹²⁵⁵

Die Vergangenheit als Gegenwart zu erleben, erkennt sie korrekt als einen widernatürlichen Zustand, ihre Anwesenheit im Spätmittelalter als eine Aberration im Raum-Zeit-Gefüge. Die Rückkehr in die Gegenwart soll Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wieder in ihrer ursprünglichen, ‚richtigen‘ Kausalität anordnen. In Erwartung ihrer bevorstehenden Abreise resümiert sie deswegen: „Bald wäre all das hier *wirklich* Vergangenheit. Ich würde es von einer anderen, besseren Seite aus betrachten können. Nämlich rückblickend“¹²⁵⁶.

¹²⁵³ Schmidt 2012, S. 95

¹²⁵⁴ Die Wahl Venedigs als Handlungsort des Romans lässt sich auf mehr als nur die bekannte Faszination von deutschen Schriftstellern für die norditalienische Stadt zurückführen. Wie Martin NIES unterstreicht, kann Venedig seit der Goethezeit ebenso auf eine literarische Tradition des phantastischen Anderen zurückblicken. Dem literarischen Venedig liegen Assoziationen mit Erotik und Verfall nahe. Zu den räumlichen Anomalien, welche Venedig im Rahmen solcher Texte verkörpert, gehören das durch die Infrastruktur der Stadtanlage nahe gelegte Labyrinth (mit der „damit häufig korrelierten fundamentalen Identitäts-Verwirrung“; Nies 2017, S. 199) und das ‚Scheinende Sein‘ des Carnevals, welcher mit seiner Maskerade einen Raum einer temporär wandelbaren Identität schafft. Das fehlende Fundament eines geologischen Bodens versieht die Stadt mit einem deutlichen Aspekt der Artifizialität und Fragilität. Ihre Lage in der Lagune entrückt sie nicht nur räumlich von der Küste, sondern auch (durch die fehlende Möglichkeit zu Neubauten, die Abwesenheit von Autos) zeitlich von der Gegenwart, vgl. Nies 2017. NIES sieht im literarischen Venedig einen Raum, welcher für eine große Bandbreite von Erzählstoffen eine „primär katalysatorische Funktion für figurale Transformationsprozesse“ (Nies 2017, S. 181f.) einnimmt.

¹²⁵⁵ ZmG S. 87; Hervorhebung im Original; ähnliches zeigt ihre Aussage zu den zahlreichen Schiffen im Hafen der Stadt: „Die vielen altertümlichen Schiffe boten einen schönen und zugleich verstörenden Anblick, weil sie so deutlich zeigten, dass dies die Vergangenheit war“; ZmG S. 202.

¹²⁵⁶ ZmG S. 87; Hervorhebung im Original.

Die Herauslösung aus dem eigenen Kulturkreis und dem Kreis der Sprecher der selben semiotischen Sprache stellt dabei nicht nur die Herausforderung, sondern auch die Attraktivität der schöpferischen Imagination einer Zeitreise dar. Diese Herauslösung findet jedoch in der Regel unter der Prämisse eines zeitlich begrenzten Aufenthalts in der Vergangenheit statt. Der überwiegende Teil von geplanten Zeitreisen intendiert nur einen kurzzeitigen Besuch in der Vergangenheit. Ungeplant Zeitreisende verwenden oft ihre gesamten Ressourcen auf eine Rückkehr. Eine dauerhafte Trennung von der eigenen Semiosphäre wird schnell zum Exil. Denn Kultur ist als wirkungsmächtiger Stifter von persönlicher und gesellschaftlicher Identität auch der zentrale Grundstock für die Entwicklung von Zusammengehörigkeitsgefühl.

Ein Zeitreisender kann sich das neue semiotische Zeichensystem zwar aneignen, er wird jedoch immer ein Fremder bleiben. In Michael CRICHTONS *Timeline* (1999) bleibt so etwa der Historiker Marek freiwillig im vierzehnten Jahrhundert zurück. Seinen Freunden aus der Gegenwart hinterlässt er in Form eines Grabmals die Nachricht, die Entscheidung nicht bereut zu haben. Sein Professor hegt jedoch im Privaten Zweifel an der Behauptung:

He was thinking that however much Marek had loved it, it could never be his world. Not really. He must always felt a foreigner there, a person separated from his surroundings, because he had come from somewhere else.¹²⁵⁷

In der Kurzgeschichte *My Object All Sublime* (1961) von Poul ANDERSON wird die Gegenwart deswegen sogar von der entfernten Zukunft als Strafkolonie genutzt. „Can you imagine a better revenge on a condemned criminal than to maroon him in the past?“¹²⁵⁸, fragt ein auf diese Weise Verurteilter, als er sich nach langen Jahren des Exils einem Freund in der Gegenwart anvertraut. Wie er erklärt, ergibt sich die Härte der Bestrafung nicht nur aus dem als rückständig wahrgenommenen Zivilisationslevel der Gegenwart,¹²⁵⁹ welches

¹²⁵⁷ Crichton 1999, S. 489.

¹²⁵⁸ Anderson 2001, S. 5.

¹²⁵⁹ In ASIMOVs *End of Eternity* (1955), TUCKERS *Lincoln Hunters* (1958) und DUNNS *Days of Cain* (1998) wird die Gegenwart des 20. Jahrhunderts mit der Vormoderne als eine gemeinsame, rückständige Epoche zusammengefasst; Antike, Mittelalter und Neuzeit sind gleichermaßen „ancient“ (Tucker 1958, S. 7), „primitive“ (Dunn 1998, S. 15) oder „primitive history“ (Asimov 2000, S. 19). In der *Verschollen*-Trilogie von Pete SMITH bezeichnen die aus dem Jahr 2033 stammenden Jugendlichen die Gegenwart der Protagonisten (2008) scherzhaft als das „finstere Mittelalter“ (VidZ S. 51) oder eröffnen

dem aus der Zukunft ‚Gesträndeten‘ gewohnten Komfort versagt, sondern vor allem aus der allgemeinen Fremdheit des kulturellen, gesellschaftlichen und sogar astronomischen Raumes:

Little things you never noticed, some particular food, the way people walk, the games played, the small-talk topics. Even the constellations. They're different in the future. The sun has travelled that far in its galactical orbit.¹²⁶⁰

Nur mit Mühe, so beschreibt er weiter, konnte er sich nach jahrelanger Anpassungsarbeit an die Gegenwart gewöhnen und einen Grad von persönlicher Zufriedenheit erreichen. Unglücklicherweise gibt sich an dieser Stelle des Gesprächs sein Gegenüber als ein von der Zukunft gesandter Agent zu erkennen, welcher den Erfolg des Urteils kontrollieren soll. Da sich das Leben im 20. Jahrhundert als unzureichend leidvoll enthüllt hat, erneuert der Agent die Verbannung des Sträflings und setzt diesen im spätmittelalterlichen Damaskus ab. Mit dem vergrößerten kulturellen Abstand sind auch die Chancen einer Eingewöhnung entsprechend gesunken. Um den Prozess weiter zu erschweren, wählt der Beamte zusätzlich einen Abschnitt politischer Instabilität und anstehender kultureller Umwälzung in der Geschichte der Stadt: „the year before the Tamerlane sacked it“¹²⁶¹.

Besonders gravierend ist die Trennung vom eigenen Kulturkreis, wenn keine Option zur Rückkehr zur Verfügung steht, z. B. indem die Heimatzeitlinie durch die Handlungen des Zeitreisenden selbst zerstört wurde. Der Zeitreisende ist in diesem Fall nicht nur räumlich Gesträndeter, sondern auch kulturelle Waise. Stephen FRYS zeitreisender Doktorand in *Making History* (1996) wacht nach einem ‚geglückten‘ Eingriff in die Vergangenheit, bei welchem er die Zeugung Adolf Hitlers verhindert, in den 1990er Jahren einer alternativen Zeitlinie auf, in welcher die faschistischen Achsenmächte den Zweiten Weltkrieg gewonnen und Europa unterjocht haben. Da seine Familie durch den nun fest in Europa etablierten Nationalsozialismus nach Amerika vertrieben wurde, findet er sich statt in seiner Heimatuniversität Cambridge im amerikanischen Princeton wieder. Zur kulturellen Orientierung bittet er einen Kommilitonen um die Demonstration eines Grundstocks

einen Kommunikationskanal mit den Worten: „Zivilisation an Steinzeit – seid ihr auf Empfang?“ (VidZ S. 119).

¹²⁶⁰ Anderson 2001, S. 9.

¹²⁶¹ Anderson 2001, S. 10; der türkisch-mongolische Feldherr Timur („Tamerlan“) eroberte die Stadt im Jahr 1401 n. Chr.

historischen Allgemeinwissens: die US-amerikanischen Präsidenten des 20. Jahrhunderts, deren Namen auch kulturelle Epochen der westlichen Welt signalisieren. Die Aufzählung seines Gesprächspartners divergiert nach Richard Nixon, welcher im deutlich konservativeren Amerika der Alternativzeitlinie drei Amtszeiten erfolgreich absolviert, von dem aus der Heimatzeitlinie mitgebrachten Wissen. Die Präsidenten der Kanonzeitlinie, welche der Zeitreisende auf ihre kulturelle Aussagekraft untersucht, sind bei seinem Gegenüber mit keinen oder völlig anderen Bedeutungen versehen: „Kennedy, Carter, Bush, LBJ, Clinton, they mean nothing to you? [...] „My little brother is called Clinton, but he sure as hell ain’t president“¹²⁶².

Seine wiederholten Versuche, den potentiellen Verbündeten vom Wahrheitsgehalt seines Berichts der Zeitliniendivergenz zu überzeugen, werden von diesem als Folge einer Kopfverletzung abgetan. Schließlich entlädt sich die Frustration des Zeitreisenden in einer Tirade an Liedtexten, Werbeslogans, Filmen, Politik und Weltgeschichte aus der Semiosphäre seiner Heimatzeitlinie:

Play it again, Sam. I’m gonna make him an offer he can’t refuse. She loves you, yeah, yeah, yeah. The force may be with you, young Skywalker, but you are not a Jedi yet. I love the smell of napalm in the morning. The Truth Is Out There. Hasta la vista, baby. *Catch 22*. There will be no White Wash at the White House. *The Tin Drum*. What’s the Story, Morning Glory? *Schindler’s List*. The name’s Bond, James Bond. Ich bin ein Berliner. *Catcher in the Rye*. You may say that a dreamer, but I’m not the only one. Perhaps someday you’ll join me, and the wo-o-o-rld will live as one. Beam me up, Scotty. I shall return. Sing if you’re glad to be gay, sing if you’re happy that way. *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Never, in the field of human conflict has so much been owed by so many to so few. One small step for a man, one giant leap for mankind. *From Here to Eternity*. Never mind the bollocks, here’s the Sex Pistols. *The Bridge on the River Kwai*. Marlene Dietrich. E. T., phone home. What good is sitting, alone in a room, come hear the music play, life is a cabaret, old friend, it’s only a cabaret. The Zapruder film and the grassy knoll. *The Dirty Dozen*. It’s coming home, it’s coming home, it’s coming, football’s coming home. *Where Eagles Dare*. I smoked it but I didn’t inhale. Where’s the beef? Read my lips, no new taxes. Scooby Dooby Doo, where are you? We’ve got some work for you now. There!¹²⁶³

Doch der Verlust des Kulturkreises bedeutet auch den Verlust anderer Sprecher einer gemeinsamen Sprache und der Fähigkeit zum kulturellen Dialog.

¹²⁶² Fry 2004, S. 376; das Kürzel LBJ bezieht sich auf Lyndon B. Johnson, den 36. Präsidenten der Vereinigten Staaten (1963–1969).

¹²⁶³ Fry 2004, S. 376f.

Die Semiosphäre von FRYS Zeitreisendem hat nur einen einzigen Bewohner. Es unterscheidet sich zwar die allohistorische Umgebung in einigen grundlegenden Punkten nur wenig von der ursprünglichen Zeitlinie: beide Männer verfügen über die gemeinsame Sprachbasis des Englischen. Doch trotzdem laufen seine Kommunikationssignale ins Leere, da er über die kulturelle Bedeutung der verwendeten Zitate als Einziger verfügen kann. Nur eine Übersetzung der Zeichen kann einen Austausch ermöglichen.

Denn auch wenn sein Gesprächspartner die Zeichen nicht verstehen kann, so ist er jedoch nach dem Gefühlsausbruch trotzdem bereit, seinen Schilderungen einer alternativen Gegenwart Glauben zu schenken und an einer Lösung des Problems zu arbeiten. Emotionalität, so wird suggeriert, ist ein überzeitlich kommunizierbares Phänomen. Auch wenn der Amerikaner die kulturellen Signale des Zeit(linien)reisenden nicht übersetzen kann, so erkennt er die Verzweiflung des Zeitreisenden als genuin. Der Zeitreisende kann seine Emotionen als Bedeutungsträger eines überkulturellen semiotischen Systems einsetzen. Wie die Zeitreisenden (bzw. Dimensionsreisenden) in *Gunpowder Empire* (2003), einem Band der Jugendromanreihe *Crosstime Traffic* von Harry TURTLEDOVE, feststellen: „human nature didn't change that much across timelines“¹²⁶⁴.

Auch der Mensch des Mittelalters unterscheidet sich in erster Linie über das Zeichensystem, welches er in seiner Lebenspraxis verwendet, von den Besuchern aus der Gegenwart. Doch selbst der Wandel vom Mittelalter zur Gegenwart hinterlässt noch eine kulturelle Schnittmenge, welche die Elemente des Eigenen und Unveränderten unter dem Fremden und Verformten erkennbar macht. Kulturelle Ausdrucksformen und Praktiken können den historischen Wandel durchaus in einer erkennbaren Form oder Funktion überdauern und vom Zeitreisenden erkannt werden. Eine erfolgreiche Zeitreise setzt nicht nur das Erkennen dieser Zeichen und die Übertragung in den eigenen Verständnishorizont, sondern auch ebenso das Erkennen der diachronen Traditionslinien und Veränderungen voraus. Zentral ist auch hier der Aspekt der Rezeptionsfilter, durch welche das Wissen über die fremde Kultur des Mittelalters in den Wissenshorizont der Gegenwart gelangt:

Jedes solche fremdkulturelle Wissen, das Teil des eigenen Wissens ist, ist natürlich ein Wissen über die Gegebenheiten des anderen Systems, d. h. es ist,

¹²⁶⁴ Turtledove 2003, 49.

selbst wenn es sich um einfache Textkenntnis (zum Beispiel antiker oder biblischer Texte) zu handeln scheint, immer schon kulturbedingte, mehr oder minder der fremden Kultur adäquate Interpretation.¹²⁶⁵

Wird innerhalb einer diegetischen Welt eine Semiosphäre konstruiert, welche als mittelalterlich erkannt werden soll, so wird durch den Begriff ‚Mittelalter‘ bereits ein semiotischer Zeichensatz zugewiesen.¹²⁶⁶ Man muss hier Ina KARG zustimmen, die feststellt, dass

es offenbar einen gesellschaftlichen Grundkonsens und Wissensbestand über eine Epoche gibt, der sich auf bestimmte Symbolträger stützt und von dem man glaubt, er sei auch für Kinder und Jugendliche wichtig und erfahrungswert.¹²⁶⁷

Diese Signale werden in der Wahrnehmung der Rezipienten als ‚mittelalterlich‘ interpretiert, müssen aber nicht zwangsläufig mit der historischen Epoche verbunden sein. Nachdem beispielsweise die jugendliche Zeitreisende in Heike Eva SCHMIDTS *Purpurmond* bei ihrem ersten Besuch im Bamberg des Jahres 1632 Zeugin einer Hexenverbrennung wird, ordnet sie ihren Aufenthalts(zeit)ort fälschlicherweise als „irgendwo im Mittelalter“¹²⁶⁸ ein. Die Hinrichtungsart des Scheiterhaufens, vor allem aber die historische Hexenverfolgung werden in der Wahrnehmung der Gegenwart noch immer stärker mit dem Mittelalter als mit der Frühen Neuzeit verknüpft.

Die Konfrontation mit fremden Elementen, welche dem als verlässlich angenommenen Mittelalterbild der Gegenwart zuwiderlaufen und sich einer problemlosen Übersetzung entziehen, kann deswegen den Zeitreisenden so weit überfordern, dass er sie als Elemente einer dritten, vollständig fremden Kultur anstelle des (lokalen) Mittelalters einstuft. In *Verliebt in eine Zeitreisende* schlussfolgert so Ariadne, welche sich in der Vergangenheit des Jahres 1331 auch in ihrer eigenen Heimatstadt nicht orientieren und den lokalen Dialekt der mittelalterlichen Bauern nicht verstehen kann, dass der Zeitsprung sie nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich von ihrem Kulturkreis entfernt hat: „Himmel, ich bin zwar im Mittelalter, aber anscheinend in einem anderen Land gelandet!“ (VieZ S. 139).

Damit überwiegen für das Mittelalter, wie es sich Ariadne präsentiert, die alteritären Aspekte:

¹²⁶⁵ Titzmann 2003, S. 3057.

¹²⁶⁶ Vgl. z. B. Karg 2012, S. 19.

¹²⁶⁷ Karg 2007, S. 157f.

¹²⁶⁸ Schmidt 2012, S. 85.

Einige Differenzen werden vielmehr plakativ herausgestellt, insbesondere das, was unseren Ansprüchen und Normen zuwiderläuft, von der viel größeren Schutzlosigkeit gegenüber Natur- und Wetterunbilden und mangelnder Hygiene bis zu herrscherlicher Willkür und der prinzipiellen Unterordnung der Frau.¹²⁶⁹

Zu den vermeintlichen Hauptkennzeichen der mittelalterlichen Kultur, welche sich dem Zeitreisenden in besonders scharfem Kontrast zur eigenen Zeit präsentiert, zählen die Bereiche von Hygiene und Grundversorgung. Die Abwesenheit der in der Gegenwart der westlichen Industrienationen als Norm akzeptierten hygienischen Standards macht sich oft schon beim ersten Atemzug der Zeitreisenden bemerkbar. David LOWENTHAL bemerkt so in seiner motivgeschichtlichen Sammlung *The Past is a Foreign Country*: „That the past does literally stink is a lesson time travellers would soon learn“¹²⁷⁰. Die Fremdheit des Mittelalters demonstriert sich auf der olfaktorischen Ebene in der Regel durch die Allgegenwärtigkeit von Gestank, welcher den Zeitreisenden konstant an die Anwesenheit im fremden Raum erinnert.

In den *Zeitenzauber*-Romanen nutzt Anna so bei ihrer späteren Arbeit als Zeitwächterin den sanitären Geruch ihrer Umgebung als eines der ersten Orientierungsmittel nach einem Zeitsprung: „Die nächste Empfindung war der Gestank. Allein das war der Beweis: Ich befand mich definitiv in der Vergangenheit“ (ZgB S. 44).

Auch das Mittelalter in *Verliebt in eine Zeitreisende* riecht „nach Mist und Fäulnis“ (VieZ S. 171). Die ungewohnte Intensität der Gerüche führt dabei sogar zu einer körperlichen Beeinträchtigung der Zeitreisenden, welche die Bewegung im fremden Raum zusätzlich erschwert: „Meine Augen tränen. Der Gestank nimmt mir fast den Atem“ (VieZ S. 140).

Bei der Rückkehr in die Gegenwart ist die Erleichterung über das Fehlen der olfaktorischen Belastung so deutlich, dass sie auch hier die eigentlich vertrauten Regeln des Raums vernachlässigt: „Glücklich atme ich die frische Luft ein, spüre den milden Wind auf meiner Haut und werde fast von einem Auto überrollt, das mich anhupt und mit einer Schlenkerbewegung ausweicht.“ (VieZ S. 274).

Fremd ist auch das Essen, dessen Beschaffung, Zusammensetzung und kultureller Rahmen des Konsums bei jedem längeren Aufenthalt kontinuierlich Aufmerksamkeit fordert. Denn beim Eintritt in einen

¹²⁶⁹ Fulda 2013, S. 201f.

¹²⁷⁰ Lowenthal 1985, S. 28.

anderen Kulturkreis ist auch kulinarische Fremdheit zu beachten. Dem Mittelalter wird in diesem Bereich, wie auch in der Frage von Hygiene und medizinischen Standards, gerne eine dem modernen Menschen abstoßend erscheinende Rückständigkeit zugeschrieben. Die Widerwärtigkeit des mittelalterlichen Essens, so ist eines der wiederkehrenden Vorurteile, übersteige die Vorstellungskraft des Zeitreisenden: „Don't even try to imagine medieval soup“¹²⁷¹, warnt so Terry PRATCHETTS deprimierter Zeitreisender in *Once and Future*. In *Verliebt in eine Zeitreisende* wird Ariadne bei ihrem Besuch einer Bauernfamilie mit einer „stinkenden Brühe“ (VieZ S. 152) bewirtet. Diese kann nicht nur Ariadnes der Gegenwart entnommenen Definition von Nahrung nicht entsprechen, sondern präsentiert eine so große geschmackliche, olfaktorische und visuelle Fremdheit, dass sie sie auch der partiellen Fremdheit des Mittelalters nicht zuordnen will:

Was auch immer in diesem Topf sein mag: Es stinkt fürchterlich. Ich kann nicht einen einzigen Geruch ausmachen, der mir bekannt vorkommt, nichts, was mit Essbarem zu tun hat. Es ist einfach so, als wäre ich auf einem fremden Planeten gelandet und müsste jetzt außerirdische Nahrung zu mir nehmen. Üble außerirdische Nahrung.
(VieZ S. 142)

Allerdings ist sie durchaus in der Lage, die Problematik einer Fremdheit, welche sich nicht mit den durch die eigene Kultur zur Verfügung gestellten Signifikanten abdecken lässt, auch auf die Bewohner des Mittelalters anzuwenden. Bereits der Vater warnt sie, ihr Körper und ihre Kleidung seien „viel zu sauber für einen Menschen aus dieser Zeit“ (VieZ S. 144). Durch ihren als fremdartig erkennbaren Körper werde Ariadnes Erscheinung von den Bewohnern eines Bauernhauses als „eine Art Engel“ (VieZ S. 144) übersetzt.

Ein Mädchen, dessen verfilzt aussehende Haare unter einer Haube hervorlugen, traut sich an mich heran und streckt zögernd seine Hand nach mir aus. So wie man sich einem Hund nähert, von dem man nicht weiß, ob er beißt. Es betastet meinen Rock, dann sieht es hoch zu mir und lächelt mich mit schiefen Zähnen an, und mir wird klar, dass wir uns hundertmal mit Asche einreiben können und dennoch aussehen wie Menschen von einem fernen Planeten.
(VieZ S. 171)

¹²⁷¹ Pratchett 2015, S. 204.

Ariadne erkennt die Alterität ihres Körpers und die so notwendige Übersetzung in einen phantastisch-religiösen Zusammenhang durch die Bauern. In eine Analogie ihrer eigenen kulturellen Sprache übersetzt, wählt sie für sich selbst dagegen das Bild eines „Menschen von einem fremden Planeten“, um die Reaktionen nachzuvollziehen.

Beim Wiedersehen mit dem Vater kurze Zeit später erhält die junge Zeitreisende eine Reihe von Verhaltensrichtlinien, welche ihren Umgang mit der mittelalterlichen Kultur erleichtern sollen. Bereits die erste dieser Anweisungen betrifft den Bereich des Nahrungskonsums: „Wichtige Regel für Besuche im Mittelalter: Möglichst nichts essen“ (VieZ S. 144). In Erinnerung an den Eintopf der Bauernfamilie interpretiert Ariadne dies als Verweis auf die Ungenießbarkeit bzw. Unverträglichkeit des mittelalterlichen Essens für den modernen Magen.

Tatsächlich jedoch warnt der Vater vor allem vor der Unberechenbarkeit, der der Zeitreisende beim Konsum unbekannter Nahrung ausgesetzt ist. Als Ariadne bei einem späteren Zeitsprung in die Zeit des 19. Jahrhunderts erfreut ein bekanntes Frühstückensemble bestehend aus frischem Brot und Marmelade serviert wird, ordnet sie die Essenskultur der Epoche als ‚eigen‘ statt ‚fremd‘ ein und wird beim unvorsichtigen Konsum eines Getränks prompt von einem der Sammler unter Drogen gesetzt (vgl. Zkmm S. 42). Ebenso schreitet sie im Jahr 1968 nicht ein, als sich der durch die versehentliche Zeitreise überforderte Moritz in der Wohnung ihrer jungen Großmutter mit dem Verzehr von deren selbstgebackenen Keksen ablenkt – diese sind jedoch mit THC versetzt. Der Vierzehnjährige gelangt durch den übermäßigen Konsum des Haschischgebäcks in einen Rauschzustand, welcher auch nach der Rückkehr in die Gegenwart noch mehrere Stunden anhält. Eine Entdeckung würde nicht nur die negative Aufmerksamkeit der modernen Strafverfolgung, sondern die der elterlichen Instanzen auf sich ziehen und im Fall von Moritz’ Familienleben sogar bleibenden Schaden anrichten, da hier die phantastischen Hintergründe des Versehens nicht aufgedeckt werden können. Kulturelle Fremdheit bedeutet damit ebenso die Unfähigkeit, die hinter Sichtbarem verborgenen Konsequenzen überblicken zu können.

Wie bereits deutlich wurde, bietet die Zeitreise als ein narratologisches Werkzeug eine aus dem Blickwinkel der Mittelalterrezeption besonders faszinierende Erzählmöglichkeit: Sie erlaubt die unmittelbare Gegenüberstellung zweier Mittelalterbilder innerhalb einer Erzählwelt. Das

Rezeptionsbild, welches durch den Zeitsprung zugänglich und somit innerhalb der Grenzen der Erzählwelt als das ‚richtige‘ Mittelalter etabliert ist, wird mit mindestens einem weiteren konfrontiert, welches sich der Zeitreisende über die Wissensgesellschaft und Populärkultur seiner Semiosphäre geformt hat. Beide dieser Mittelalter sind *anders*, jedoch nicht notwendigerweise auch *fremd*. Der Begriff ‚Mittelalter‘ ist dem modernen Menschen in der Regel gut vertraut. Aus akademischer Versiertheit, emotionaler Verbundenheit an die Lebensgewohnheiten der Vergangenheit der eigenen Kultur oder Chrono-Chauvinismus der vermeintlich rückständigen Epoche gegenüber heraus vermag sich so mancher Zeitreisender eine Vertrautheit mit der anderen Zeit zuschreiben, welche sich erst im direkten Kontakt als trügerisch erweist.

Entsprechend können kulturelle Zeichen aus dem vermeintlich sicheren Mittelalterwissen heraus falsch übersetzt werden. In *Verliebt in eine Zeitreisende* interpretiert Ariadne so selbstsicher das drängende Glockenläuten sämtlicher Kirchen der Umgebung als den allgemeinen Aufruf zum Gottesdienst: „Es ist eben ein religiöses Zeitalter“ (VieZ S. 180f.). Tatsächlich jedoch dient das Läuten der Glocken der Warnung der Bevölkerung vor dem Anrücken feindlicher Truppen und der Aufforderung zum Rückzug in die sichere Burg. Die Funktion der Kirchenglocken als ein auch über den religiösen Bereich hinaus einsetzbares Kommunikationsmittel kann sie durch ihre enge semantische Verbindung zwischen Mittelalter und Religion nicht erkennen. In der Folge missinterpretiert sie auch die Menschenmenge, welche sich aus den Dörfern zur Burg bewegt, als Teil eines Wochenmarktes. Doch während sie sich mit ihrer Schwester unter die Menge mischt, um so unauffällig Zugang zur Burg zu erhalten, fällt den beiden Mädchen die deutlich von Angst und Anspannung gezeichnete Stimmung auf. In einer noch schärferen Fehlinterpretation überträgt Ariadne ihre eigene Ablehnung der Lebensumstände des Mittelalters auf die Bevölkerung der Epoche:

„So fröhlich wie für einen Markttag scheinen die mir nicht zu sein“, raunt Alex mir zu.

„Mittelalter“, flüstere ich zurück. Ich fand ja schon bei meiner ersten Reise, dass die Menschen in dieser Zeit nichts zu lachen haben.

(VieZ S. 242)

Dabei wird sie bereits zu Beginn des Romans durch ihren Tutor, den älteren Pluvius, auf die Divergenz zwischen Rezeption und ‚Wirklichkeit‘ hingewiesen, als er Ariadne von einem seiner Besuche im Mittelalter berichtet:

Ein paar Ritter waren hinter mir her und ich kann dir sagen: Von ›Ritterlichkeit‹ haben die noch nie gehört. In Wirklichkeit sind das betrunkene, streitlustige Vollidioten mit einem ungesunden Hang zur Brutalität. Das einzig Gute ist: Sie sind recht wasserscheu. Muss an ihren Rüstungen liegen.

(*VieZ S. 14*)

Da die Dreizehnjährige noch Jahre von einer ernsthaften Anwendung ihrer Fähigkeit entfernt zu sein scheint, wird diese im sicheren Umfeld der Gegenwart erzählte theoretische Lektion im Zeitreisen noch durch Humor entschärft; zwar macht der erwachsene Pluvius auf die Fehlbarkeit von Rezeptionsmustern aufmerksam, die Lebensgefahr der geschilderten Situation verharmlost er jedoch durch die vermeintlich einfache Neutralisierung der „betrunkene[n], streitlustige[n] Vollidioten“ (*VieZ S. 14*) durch die komödiantische Achillesferse der Wasserscheue.

Chris Wallenstein dagegen, dessen Erfahrung anstelle nur kurzer Besuche ein mehrjähriges Exil im 14. Jahrhundert umfasst, unterstreicht beim Wiedersehen mit seiner Tochter die tödliche Unberechenbarkeit des Mittelalters:

Wir befinden uns hier im Mittelalter, das ist kein Spiel. Diese Gesellschaft ist unberechenbar. Sie ist geprägt von ihrer Religion und regiert von Adeligen, denen ein Menschenleben nicht viel gilt. Sie horten hinter dicken Mauern riesige Reichtümer, schmieden Allianzen und brechen sie wieder, Grenzen verschieben sich, es herrscht fast ständig Krieg. Dazu kommen noch der Dreck, die Krankheiten ... es ist eine gnadenlose Welt.

(*VieZ S. 150*)

Ariadnes Vater erkennt einer Reise in die fremde Epoche keinen Spielcharakter zu und betont, dass die den Raum prägende „einzeitliche“ (*VieZ S. 152*) Gesellschaft nicht nach der Gegenwart vertrauten Regeln kalkulierbar ist. Die von ihm aufgestellten „furchtbar überlebenswichtige[n] Mittelalterregeln“ (*Zkmm S. 123*) konzentrieren sich entsprechend auf Distanz und Neutralität, insbesondere gegenüber der adeligen Oberschicht:

Erste Regel: Meide die einzeitliche Bevölkerung.

Zweite Regel: Wenn du doch Kontakt hast, halte dich an die einfachen Menschen, die tun dir nichts. Meistens zumindest.

Dritte und wichtigste Regel: Gib dich niemals, wirklich niemals als Adeliger oder höherstehende Person aus. Das glaubt dir eh niemand und wird wirklich sehr, sehr gefährlich, falls du es doch tust.

(*VieZ S. 152*)

Vor allem der Eimischung in jene Gesellschaftsbereiche, welche mit politischer, religiöser oder kultureller Machtausübung verbunden sind, spricht der Vater die Erfolgchancen ab: Das Mittelalterwissen der Neuzeit, so unterstreicht er, reicht nicht zu einer erfolgreichen Täuschung der fremden Umwelt aus.

Nur wenige Zeitreisende verfügen über die Ressourcen bzw. das Wissen, sich wie WIESNERS Graf von Kahleberg oder gar Mark TWAINS Yankee in eine zentrale, kulturbestimmende Position innerhalb eines mittelalterlichen Raums zu manövrieren. Und selbst dann zeigt das Beispiel des *Yankees*, welche verheerenden Folgen ein erzwungener kultureller Wandel durch ein fremdes Element in einer erschlichenen Machtposition haben kann. Als Fremder kann der Zeitreisende jedoch auf eine Reihe von Integrationsmustern zurückgreifen, welche in der mittelalterlichen Semiosphäre bereits vorhanden sind. Wie Bernhard WALDENFELS betont, ist die Integration von Fremden am Rand der eigenen Gesellschaft in den meisten Kulturen fest etabliert: „Wir begegnen Fremdem nicht erst draußen, sondern schon drinnen, im eigenen Hause, im eigenen Lande und in der eigenen Kultur, und dies mit wechselnden Graden der Fremdheit“¹²⁷².

Denn der Fremde ist keine unbestimmte Größe, er verfügt über die Zuweisung *fremd* bereits über eine Bedeutung, welche, wie Florian KRAGL bemerkt, bereits einen Grad von Verständnis beinhaltet: „In dem Moment, wo ich etwas als ›fremd‹ bezeichne, habe ich es kategorisiert und damit auch verstehbar gemacht“¹²⁷³. Kultur kann als Deutungssystem nur dann funktionieren, wenn sie das Eigene ebenso wie das Fremde integrieren kann:

Anders gesagt, man benötigt einen hinreichend großen Vorrat an Leer-signifikanten, die fähig sind, alle möglichen Bedeutungen anzunehmen und sie dahin zu transportieren, wo man sie brauchen kann.¹²⁷⁴

Der wichtigste dieser Leersignifikanten ist der Gast. Unter dem Mantel des Gastes erlangt der Reisende einen zeitlich begrenzten Aufenthalt, während

¹²⁷² Waldenfels 2010, S. 25.

¹²⁷³ Kragl 2013, S. 95.

¹²⁷⁴ Burkard 2017, S. 45.

dem er in die Gesellschaft eingeordnet ist. Seine „von außen hineingetragene [...] Fremdheit“¹²⁷⁵ wird zwar nicht aufgehoben, aber „suspendiert“¹²⁷⁶.

Als Gast kann der Fremde außerdem auf etablierte Institutionen wie das Gasthaus und kulturelle Verhaltensnormen wie das Gastrecht zurückgreifen.¹²⁷⁷ Beim kulturell definierten Status des Gastes handelt es sich, wie BURKARD hervorhebt, um ein reziprokes Konzept, welches einen Raum des Austauschs zwischen Gastgeber und Gast ermöglicht. Reisende sind in der Regel in der Peripherie zu verorten, unabhängig von ihrem sozialen Stand. Als Gast bleibt der Fremde im „permanente[n] Feld des Liminalen“¹²⁷⁸, ist jedoch in dieser Funktion in der Gesellschaft integriert. Erst wenn sich der Fremde dauerhaft aus dem liminalen Bereich des Reisenden und des Gastes hinausbewegt, kommt es zum Konflikt mit der etablierten Gesellschaft der Gastgeber:

Sobald sich das Fremde nicht mehr nur in flüchtigen, kommenden und gehenden Erscheinungen manifestiert, sondern sich ansiedelt, lässt es sich also semantisch als ein ‚Aufstand der Zeichen‘ verstehen, als eine beständige Irritation, und in der Konsequenz eine Provokation für die Inhaber der jeweiligen Herrschaftsgewalt.¹²⁷⁹

Gleichzeitig beinhaltet die Kategorisierung von Fremden auch die Gefahr einer negativen Konnotation der Fremdbilder, wie es bei der Rezeption des Mittelalters häufig der Fall ist. Wie WALDENFELS unterstreicht, schlagen Fremdbilder leicht in Feindbilder um, da ihre „Verführungskraft durch ihre Eindeutigkeit erhöht wird“¹²⁸⁰.

Die Gefahr einer Verschränkung von *fremd* und *Feind* bestimmt in Andrea SCHACHTS *Die Blumen der Zeit* einen maßgeblichen Teil des Handlungskerns. In dem Roman tritt die Zeitreisende als Fremde in den Raum des spätmittelalterlichen Kölns ein. Diese Reise plant die Wissenschaftlerin unter dem Vorsatz strenger emotionaler Distanz zu ihrer Umgebung, welche sie unter rein wissenschaftlichen Gesichtspunkten

¹²⁷⁵ Burkard 2017, S. 54.

¹²⁷⁶ Burkard 2017, S. 53.

¹²⁷⁷ So weist etwa SCHUMACHER darauf hin, dass sich das Begriffspaar von ‚Gast‘ und ‚Wirt‘ primär auf das Verhalten gegenüber Fremden bezieht; vgl. Schumacher 2009, S. 115. Im *Mittelhochdeutschen Handwörterbuch* von Matthias LEXER ist die erste Bedeutungszuordnung von *gast* der „Fremde“; vgl. Lexer 2017, S. 742.

¹²⁷⁸ Burkard 2017, S. 54.

¹²⁷⁹ Burkard 2017, S. 54.

¹²⁸⁰ Waldenfels 2010, S. 28.

beobachten möchte. Vor allem zwischenmenschlichen Kontakt und persönliche Verbindungen will die Zeitreisende beim neutralen ‚Sezieren‘ des Forschungsgegenstandes vermeiden:

Wenn ich bedenke, mit welch hehren Zielen ich diesen Schritt gewagt habe, damals vor knapp zwei Jahren. Der Wissenschaft wollte ich dienen. Einen Monat, nur einen kurzen Monat lang wollte ich bleiben, so wenig Kontakt wie möglich mit den Menschen haben. Ich wollte sie beobachten, studieren, analysieren – eine Epoche unter dem Mikroskop betrachten, sezieren, Aufzeichnungen machen und wieder verschwinden.

(BdZ S. 30)

Doch die ungewollte Verlängerung des Aufenthalts im spätmittelalterlichen Köln verschuldet die Zeitreisende gerade durch ihre Anteilnahme am Leiden der weiblichen Bevölkerung. In Konfrontation mit einer örtlichen Hebamme, in deren „Schmuddelhänden“ (BdZ S. 110) sie einen bedeutenden Faktor der hohen Wochenbettsterblichkeit ermittelt, versucht die Zeitreisende diese von der Umsetzung moderner hygienischer Standards zu überzeugen. Im Gegensatz zu der in der Stadtgemeinschaft fest etablierten und als „Gevatterin“ (BdZ S. 58) honorierten Hebamme kann sie in ihrer Position als sowohl Raum- als auch Fachfremde jedoch keine Autorität beanspruchen – entsprechend abweisend reagiert die Hebamme auf die ungefragte Kritik an der Grundlage ihres Lebensunterhaltes. Durch ein Gefühl der Verpflichtung gegenüber den „armen Weiber[n]“ (BdZ S. 110) motiviert, zieht sich die Zeitreisende mit weiteren Versuchen der Einmischung in die regionalen Angelegenheiten eine einflussreiche Widersacherin zu. Ihre Warnungen und Hilfsangebote an die Kölner Frauen interpretiert die Hebamme so, dass die Fremde sie „bei den Wöchnerinnen angeschwärzt und herumerzählt [habe], die Wehfrau verstünde nichts von ihrem Gewerbe“ (BdZ S. 86). Sie bedroht damit nicht nur die gesellschaftliche Position der Hebamme, sondern auch deren Lebensunterhalt. Diese verschafft sich Zugang zum Haus der Zeitreisenden, um dort nach einer Möglichkeit der Diskreditierung der Fremden zu suchen. Dabei von der Historikerin erappt, zerbricht im Streit zwischen den beiden Frauen das Behältnis mit den zur Rückkehr notwendigen Pflanzen (vgl. BdZ S. 142).

Da sie nun während der für das Nachwachsen der ‚Blumen der Zeit‘ notwendigen zwei Jahre im Mittelalter gestrandet ist, etabliert sich die Zeitreisende als alleinlebende, wohlhabende Witwe in der Stadt. Vom

kulturell aufgeschlossenen Ratsherren Adrian van Kerpen mietet sie ein Haus und arbeitet nebenher als Buchbinderin. Doch die nun semi-permanente Anwesenheit lässt die Fremdheit und Abnormität noch stärker hervorstechen. Als „eine Fremde mit sonderbaren Angewohnheiten“ (BdZ S. 67), „Fremde mit seltsamen Angewohnheiten“ (BdZ S. 81), „Fremde mit ungewöhnlichen Angewohnheiten, gebildet wie ein Mann“ (BdZ S. 114) irritiert die Zeitreisende nicht nur durch ihre räumliche, sondern auch ihre demonstrative kulturelle Fremdheit:

Auf der anderen Seite vergaß Frau Alena ständig das Tischgebet, band sich Schleier oder Gebende äußerst schlampig über die Haare und arbeitete auch am heiligen Sonntag in ihrer Werkstatt. Und zur Messe ging sie nicht immer.
(BdZ S. 81)

Akzeptanz und Freundschaft gelingt ihr vornehmlich mit jenen Mitgliedern der Gesellschaft, welche sich in den Randgebieten der Semiosphäre der spätmittelalterlichen Stadt bewegen. Ihr Vermieter, Adrian van Kerpen, hat durch Bildung und Reisen ein höheres Level an kultureller Offenheit erlangt: „Er ist ein gebildeter Mann, einer, der gereist ist und von dieser Welt mehr gesehen hat als andere“ (BdZ S. 31). Die jugendliche Mirte dagegen hat zwar den Raum des mittelalterlichen Kölns noch nie verlassen, sie interagiert jedoch durch ihre Arbeit als Päckelchesträgerin mit den Kölner Händlern und Reisenden.¹²⁸¹ Die Botendienste als eine direkte Art des Kulturtransfers schließen, wie sie selbst betont, eine große Bandbreite kultureller Diversitäten ein:

Ich habe schon mit vielen eigenartigen Menschen zu tun gehabt. Viele Reisende, Fremde aus fernen Ländern, mit wunderlichen Sitten und Angewohnheiten, einige waren noch nicht mal Christen, sondern Mauren oder gar Heiden.
(BdZ S. 122)

Entsprechend nimmt auch Mirte die fremde Frau als „einigermaßen seltsam“ (BdZ S. 11) und „manchmal eigenartig“ (BdZ S. 108) wahr, akzeptiert jedoch alle unbekannt und befremdlichen Elemente ihrer Mentorin als Konsequenz einer außer-räumlichen Herkunft: „Mirte nahm einfach an, dass das in ihrer Heimat als ganz selbstverständlich angesehen wurde“ (BdZ S. 21).

¹²⁸¹ Der Aufgabenbereich der Boten wird folgendermaßen umschrieben: „fremde Kaufleute zu ihren Unterkünften zu führen, Pilger zu den Klöstern und Kirchen, Reisende zu den Badehäusern oder Tavernen, allerlei Botschaften von hier nach dort zu tragen oder eben Päckchen aller Art an ihrem Bestimmungsort abzuliefern.“ (BdZ S. 10).

In Ermangelung legitimer Möglichkeiten zur Entfernung der gefährlichen Fremden aus dem städtischen Raum verlegt sich die gedemütigte Hebamme auf die Verbreitung von Gerüchten, welche die Fremdheit und Unangepasstheit der Zeitreisenden in den Kontext von Teufelspraktiken übersetzt. Diese Gerüchte bestätigen Laurens van Kerpen, der die Freundschaft der Buchbinderin mit seinem verwitweten Vater eifersüchtig beobachtet, zusätzlich in seinem Misstrauen:

Eine Fremde, ein Weib ohne Familie, ohne männlichen Schutz, mit wer weiß was für einem Lebenswandel. Die Gerüchte behaupteten sogar, dass sie eine Zaubersche sei. Das musste [sein Vater] doch auch schon gehört haben. Und wie die aussah! Eitel war das Weib, und wie sie immer die roten Haare unter dem Gebende hervorrutschen ließ. Keine anständige Frau würde das zulassen. Gestern hatte sie die Kopfbedeckung sogar ganz abgenommen, und als sie sich über den Vater gebeugt hatte, hatten ihre Locken im Feuerschein wie Flammen geleuchtet.

(BdZ S. 36f.)

Die zunächst nur auf der Ebene von Gerüchten etablierte Zuweisung als „Zaubersche“ (BdZ S. 36) nimmt die Form einer direkten Bedrohung an, als Alena erneut ihren Vorsatz verletzt und den Ratsherren in einer schriftlichen Botschaft vor der anstehenden Brandkatastrophe warnt. Über ein absichtlich locker angebrachtes Siegel stellt sie sicher, dass die als Botin der Nachricht dienende Mirte ebenfalls in den Besitz der Information gelangt. In ihrem Tagebuch resümiert die Zeitreisende, das Eingreifen in den historischen Verlauf in erster Linie aus Zuneigung für die Jugendliche heraus riskiert zu haben:

Und doch konnte ich es diesmal nicht über mich bringen, die Menschen am Fischmarkt – nein, sei ehrlich zu dir, Alena –, dieses eifrige junge Mädchen in den Tod in den Flammen zu schicken.

(BdZ S. 30)

Durch die rechtzeitige Warnung kann die Zeitreisende zwar den Verlust von Menschenleben eingrenzen, die Nachricht ihrer korrekten Vorhersage des Brandes verbreitet sich jedoch schnell in der Stadt und die Gerüchte konkretisieren sich zu einer Verhaftung der Zeitreisenden unter dem Vorwurf von Teufelspraktik. Denn der Vorhersage des genauen Zeitpunkts und Einschlagortes eines Blitzes kann das mittelalterliche Köln nur übernatürliche Erklärungsmuster zuweisen.

Im Kontext der Anschuldigungen verweist die Hebamme erneut auf die Fremdheit der Zeitreisenden als legitime Grundlage für ihren Antagonismus: „Die ist nicht von hier“ (BdZ S. 240). Die Situation ändert sich erst durch den Beweis, dass sich auch die Hebamme selbst gegen die Gesetze des Raums strafbar gemacht hat. Zur Beschaffung von Leichenwachs, welches sie in ihren Salben verarbeitet, hat die Hebamme Grabschändung begangen: „Grabfrevel ist eine Schandtat, für die sie umgehend in den Kerker wandert“ (BdZ S. 197). Erst der Rechtsbruch der Anklägerin kann damit die Fremde entlasten – zuvor kann auch die Fürsprache des Rats Herrn nichts ausrichten.

Durch ihre Hilfe für die Fremde setzen sich die beiden Jugendlichen bewusst in einen direkten Konflikt mit ihrer kulturellen Umwelt und den weltlichen und kirchlichen Autoritäten, welche über ihr Leben einen erheblichen Einfluss ausüben. Als sie ihnen vor ihrer Abreise für ihre Unterstützung dankt, verweist die Zeitreisende auf das christliche Gebot der Nächstenliebe, welches sie als ein Konzept hervorhebt, das Gegenwart und Mittelalter teilen.

„[I]hr habt einer Frau geholfen, die euch seltsam, vielleicht sogar gefährlich erscheinen musste. Fremdartigen, Einsamen und Verlassenen beizustehen ist zwar eine Pflicht der Nächstenliebe, sie wird aber selten geleistet. Viel häufiger schauen die Menschen weg oder schlimmer noch, sie verjagen sie oder verfolgen sie gar.

(BdZ S. 260)

Auch das schnelle Umschlagen von Fremd- zu Feindbildern hebt sie als überzeitliches Phänomen der menschlichen Zivilisation hervor. Fremdheit zu überbrücken, so argumentiert sie dagegen, ist Pflicht einer (christlichen) Kulturgemeinschaft.

In phantastischen Texten können übernatürliche Erzählmittel zusätzlich in den Prozess der Vermittlung von kulturellen Fremdbildern eingreifen. Innerhalb der Erzählwelt von *Verliebt in eine Zeitreisende* beispielsweise erscheint die Zeit selbst als eine eigenständige Entität, „ein merkwürdiges Wesen“ (VieZ 114) mit menschlichen Eigenschaften, Meinungen und der Fähigkeit zum emotionalen Handeln.¹²⁸² Aus Angst vor Repressalien unterbricht sich so JOHNS Erzählinstanz selbst, um die Ereignischronologie nicht zu verändern, da die Zeit über proleptisches

¹²⁸² Vgl. VieZ S. 6; dies ist auch in den *Zeitenzauber*-Romanen der Fall, wo „höhere Mächte“ (ZmG S. 143) über den Zeitfluss wachen und die Zeit eine Instanz göttlicher (temporaler) Allmacht darstellt: „Die Zeit kennt viele Wege und viele Welten“ (ZmG S. 314).

Erzählverhalten „sehr, sehr böse“ (VieZ S. 24) werde. Die durch die Gilde durchgeführten Zeitreisen werden in JOHNS Romanen durch diese nebulöse Entität zwar geduldet, trotzdem konstituieren Zeitsprünge grundsätzlich widernatürliche Vorgänge, welche die Zeit ‚verwunden‘ (vgl. VieZ S. 17). Da jedoch die Zeitreisenden ihre Gabe mit Übung zwar steuern, nicht jedoch unterbinden können, konzentrieren sich die Bemühungen der Gilde in erster Linie darauf, als eine Form von Zeitpolizei („Leute, die aufpassen“; VieZ S. 18) diese potentiellen Schäden einzugrenzen.

Die „größten Feinde“ (VieZ S. 156) von Kirsten JOHNS Zeitreisenden sind die so genannten ‚Sammler‘ – eine Organisation retrochronologischer Schmarotzer, welche nicht selbst über die Fähigkeit zum Zeitreisen verfügen, jedoch mit Hilfe von gestohlener Technologie Zeitreisenden beim Springen durch die Zeit folgen können. Ihr Ziel ist das Erbeuten von historisch bedeutsamen Gegenständen, welche sie in der Zukunft verkaufen. Die durch die Zeitsprünge erzeugten Tunnel halten sie künstlich offen, verhindern also die natürliche Heilung der durch jeden Akt der Zeitreise erzeugten Wunde in der Oberfläche der Weltzeit. Durch diese Tunnel, welche die Zeit „wie einen Schweizer Käse“ (VieZ S. 156) durchlöchern, gefährden die Sammler die Stabilität der Zeit. Außerdem können durch die oft unbewachten Tunnel der Sammler auch versehentlich Unbeteiligte in ein Zeitloch fallen und in einer fremden Zeit stranden.

Durch Technologien „aus der Wissenschaft der Zukunft“ (Zkmn S. 228) wie Pandoras Kasten und den im zweiten Band gesuchten Sternfasser ist es der Gilde jedoch möglich, die Bewegungen von allen Personen nachzuverfolgen, welche sich außerhalb ihrer eigenen Zeit bewegen. Dies betrifft sowohl die Zeitreisenden der Gilde als auch die temporalen ‚Unfälle‘. Dabei werden nur zeitlich deplatzierte Personen in ihren jeweiligen Aufenthalts(zeit)orten notiert, während die „einzeitliche[] Bevölkerung“ (VieZ S. 145) als Teil des Raumes erkannt und nicht hervorgehoben wird. Innerhalb einer ‚falschen‘ Zeit spüren alle Zeitreisenden einen konstanten „Sog“ (Zkmn S. 133), welcher sie an ihre Zeitfremdheit erinnert. Nur in seiner eigenen Zeit kann ein Zeitreisender Ruhe finden.

Ein zu langer Aufenthalt kann jedoch – eine entsprechende kulturelle Akklimatisierung vorausgesetzt – zur Aufhebung der Zeitfremde und Unsichtbarkeit für Überwachungsmonitore der Zeitreisegilde führen:

„Jeder Zeitreisende kann seinen Platz verlieren, den er verlassen hat. Hat was mit der Dauer der Abwesenheit zu tun“ (Zkmn S. 177). Der Sternfasser zeigt die kulturelle Heimatzeit seines jeweiligen Halters an (vgl. Zkmn S. 119). Der Status der Fremdheit wird somit durch die Artefakte einer unbenannten, überlegenen Zukunft künstlich zugewiesen, kann jedoch auch überwunden werden. Im Gegensatz zur *Zeitenzauber*-Erzählwelt, in der temporale Umsiedler durch phantastische Mechanismen wie das Einsetzen falscher Erinnerungen und die Bereitstellung passgenauer Lücken im gesellschaftlichen Gefüge der Zielzeit unterstützt werden, so ist hier der Erfolg allein von der Anpassungswilligkeit des Zeitreisenden abhängig. Der jugendliche Pluvius macht so „erstaunlich schnell“ (Zkmn S. 251) den kulturellen Sprung vom Jahr 1968 ins Jahr 2001, welches am Ende des zweiten Bandes vom Sternfasser als seine neue Heimatzeit angezeigt wird.

Einem weiteren erfolgreichen Umsiedler begegnen die jugendlichen Protagonisten im zweiten Band: Ein junger Pferdeknecht aus dem Jahr 1331 n. Chr., der sich beim Klang der vor den anrückenden Truppen warnenden Glocken in den Wald zurückgezogen hat, stolpert über eine Kaninchenfalle und stürzt in einen Zeittunnel, welcher im Jahr 2007 mündet. Die Behörden der Gegenwart halten den Fremden für das obdachlose Opfer eines Unfalls, durch welchen sie sich seinen verängstigten Zustand, seine unverständliche Sprache und seine scheinbare Wahnvorstellungen erklären. Doch der junge Mann, der aus seinem mittelalterlichem Leben Gehorsam und ein hartes Arbeitspensum gewöhnt ist, kann seine anfängliche Panik und Kommunikationsprobleme schnell überwinden und die neuen Umstände zu seinem Vorteil nutzen. Er findet eine Stelle als Hotelpage, bezieht eine eigene kleine Wohnung und schafft sich eine Katze an. Als schließlich die Gilde der Zeitreisenden auf den Knecht aufmerksam wird, ist seine kulturelle Assimilation bereits zu weit fortgeschritten, um eine Rückkehr ins Mittelalter zu ermöglichen: „dazu war ich schon zu lange hier gewesen“ (Zkmn S. 190). Und zurück ins Mittelalter will der Hotelpage nicht, wie er betont: „Ich bin froh, dass ich dieses neue Leben leben kann“ (Zkmn S. 191).

Ariadne, die während seiner Erzählung bestürzt erkennt, dass ein von ihr selbst zuerst geöffneter Zeittunnel für seine Situation verantwortlich ist, äußert jedoch Skepsis am Optimismus des Mannes. Schuldbewusst

weist sie auf die Unfreiwilligkeit seiner Umsiedlung hin: „Er ist nachgezogen worden, weil ich damals zu unvorsichtig war. Und jetzt hat er sich im besten Fall arrangiert“ (Zkmm S. 191). Für sie kann eine kulturelle Assimilation, die nicht aus eigenem Entschluss initiiert, sondern durch äußere Umstände erzwungen wird, nur unvollständig bleiben.

Die Anpassungswilligkeit des Knappen kontrastiert stark mit Pandora Perrevoort, dem anderen Fall eines ‚mittelalterlichen‘ Exilanten, mit dem sich Ariadne konfrontiert sieht. In *Verliebt in eine Zeitreisende* ist Pandora, Pluvius’ Mutter, jahrelang in einer Zeitschleife gefangen, in welcher sich zwei Tage im Jahr 1331 n. Chr. konstant wiederholen. Nach Einschätzung ihrer Familie hat sie so fünfzig Jahre verbracht, während denen sie nicht gealtert ist. Der Avatar einer jungen mittelalterlichen Adelligen, welche sie ursprünglich als Tarnung konstruiert hat, überlagert in der Folge ihre eigene Identität. Im Avatar verschränken sich Elemente, welche sie aus dem realen Mittelalter übernommen hat, mit Rezeptionselementen. Pandora kann die beiden Bereiche nicht mehr unterscheiden. Dies zeigt sich vor allem in ihrer Sprache. Zwar spricht sie Neuhochdeutsch, gebraucht jedoch einen „Sprachmischmasch“ (Zkmm S. 97), der „weder original nach Mittelalter noch wirklich modern“ (Zkmm S. 97) klingt.

Die beiden Tage der Zeitschleife machen die einzige Erinnerung aus, auf die sie aktiv zugreifen kann. Auf die Frage Ariadnes, wie lange sie sich auf der Burg befindet, antwortet sie, „[s]eit ich mich erinnern kann.“ (VieZ S. 255). Als das „gewählte Oberhaupt“ (Zkmm S. 288) der Gilde der Zeitreisenden ist Pandora eigentlich eine Autoritätsperson, der alle anderen Zeitreisenden unterstellt sind, und als alleinerziehende Mutter eines (zum Zeitpunkt ihres Verschwindens) vierjährigen Sohnes ist sie zudem verantwortlich für ihre eigene kleine Kernfamilie. Zu diesen beiden Bereichen ihres modernen Lebens, welche die größte Bedeutung für die Konstruktion ihrer eigentlichen Identität haben, hat sie jeden Bezug verloren. Von Ariadne auf ihren Sohn, den nun vierzehnjährigen Pluvius, angesprochen, verneint Pandora nicht nur den Status der Mutterschaft, sondern auch ihre Stellung als Führungspersönlichkeit. Allein der emotionale Bezug zum Namen ihres Sohnes ist noch vorhanden:

Mir war nie das Glück vergönnt, eines Kindes Mutter und eines Mannes Weib zu sein. Ich bin völlig mittellos und der herrschaftlichen Familie sehr dankbar,

dass ich hier wohnen darf. [...] Aber Pluvius ist ein schöner Name, da sprecht ihr wahr.

(*VieZ* S. 255)

Von ihren Nichten aus der Zeitschleife befreit und in das Jahr 2011 gebracht, lebt die nach wie vor „zeitverwirrt[e]“ (Zkmm S. 299) Pandora bei ihrer Cousine, Ariadnes Großmutter Penelope. Die Rückführung in die Moderne und Wiedervereinigung mit ihrer Familie kann jedoch die Immersion in die mittelalterliche Identität nicht aufheben. Die ans Mittelalter gewöhnte Frau sieht sich, wie auch der Knappe der Burg, mit einem massiven Kulturschock konfrontiert. Doch im Gegensatz zu dem jungen Mann reagiert sie auf den fremden, unerklärlichen Raum mit Angst und Ablehnung: „Sie glaubt, wir hätten sie in ein fremdes Land entführt. Ein Land mit Elektrizität und Autos, mit Farbfernsehern und Rasenmähern. Ein Land, das sie als Alptraum empfindet“ (Zkmm S. 52). Auch die Familienmitglieder werden weiterhin als fremd und unverständlich kategorisiert: „Ich kenne Euch gar nicht.“ (Zkmm S. 109). Wie Ariadne es in ihren eigenen kulturellen Metaphern ausdrückt, werden sie von Pandora „wahlweise für Zauberer und Hexen oder so eine Art Alien“ (Zkmm S. 57) gehalten.

Durch eine Vielzahl von kulturellen „Marotte[n]“ (Zkmm S. 54) aus dem Mittelalter, z. B. der Verweigerung der Benutzung von Besteck (vgl. Zkmm S. 55), verschließt sich Pandora jeder Akklimatisierung an die Moderne. Im Haus von Ariadnes Großmutter Penelope wird die wiedergefundene Verwandte liebevoll versorgt und vor dem Kontakt mit dem Rest der Gegenwartsgesellschaft behutsam geschützt. Doch für die übrigen Frauen der Familie ist das „Theater um das Burgfräulein“ (Zkmm S. 50) eine konstante Quelle von Irritation, da Pandora alle als fremd wahrgenommenen Elemente der neuen Umgebung aus ihrer pseudomittelalterlichen Perspektive heraus beurteilt und negativ auslegt. So interpretiert sie den Kurzhaarschnitt und die schwarze Kleidung Alexandras als „Zeichen üblen Lebenswandels“ (Zkmm S. 36) und kritisiert das Verhalten der Mädchen („Ihr solltet nicht reden, wozu man Euch nicht gefragt hat“; *VieZ* S. 261) und ihre Lebensführung („Die meisten Edelräulein sind verheiratet in Eurem Alter“; Zkmm S. 109). Die konstante Maßregelung nach den Normen einer Zeit, welche Ariadne selbst als rückständig einstuft, erscheint der Jugendlichen als eklatante Doppelmoral: „Als hätte sich gerade das Mittelalter durch besonders gute Tischmanieren ausgezeichnet!“ (Zkmm S. 53).

Vom zurückgelassenen Mittelalter dagegen spricht die Großtante im „sehn-suchtsvollen Unterton“ (Zkmm S. 94). Die Gegenwart ist ihr „zu schnell. Und zu laut“ (Zkmm S. 94). Die moderne Beleuchtung nimmt sie als einen wider-natürlichen Zustand wahr, bei welchem die „Sonne in einer Glühbirne gefangen [ge]halten“ (Zkmm S. 55) wird und das natürliche Licht des Nachthimmels überstrahlt. „Wir hatten den Mond [...] Und die Sterne. Aber bei euch sieht man nichts. Nur Licht. Eingesperrte Sonnen überall, die euch das Wichtige nicht erkennen lassen“ (Zkmm S. 103). Auf den Widerspruch ihrer Nichte, die Himmelskörper seien in der Moderne ebenso vorhanden, entgegnet sie deswegen: „Aber anders.“ (Zkmm S. 103). Die Kultur wirkt sich in dieser Wahrnehmung auch auf jene Bereiche des Raumes aus, die eigentlich als überzeitliche Konstante existieren.

Aus der Perspektive der modernen Jugendlichen wirkt das Verhalten der Erwachsenen übertrieben hilflos und „geziert“ (Zkmm S. 94). Entsprechend den Verhaltensnormen, welche sie dem Mittelalterlichen zuschreibt, macht Pandora keine Versuche, sich aus der als Gefangenschaft wahrgenommenen Situation zu befreien, sondern sucht aktiv die Unterstützung durch einen männlichen Retter, dem sie diese Verantwortung übertragen kann:

Allerdings steht sie irgendwie auf alle männlichen Wesen, egal welchen Alters, weil sie die allesamt für Ritter hält. Und sie immer noch hofft, eines nicht allzu fernen Tages aus dieser unheimlichen, sonneneinsperrenden Welt gerettet zu werden.

(Zkmm S. 55)

Durch die phantastischen Fähigkeiten der Familienmitglieder bereits von ihrem kulturellen Umfeld isoliert, ist die Einheit der Familie den Perrevoorts ein zentrales Anliegen. Auch wenn sie dem Verhalten der Großtante im Privaten wenig Empathie entgegen bringt („Also ehrlich: Das Mittelalter ist nun wirklich nicht die Zeit, nach der man sich sehnen muss“; Zkmm S. 95) – gegenüber Außenstehenden nimmt Ariadne Pandora als weitere Zeitreisende und Familienmitglied deswegen umgehend in Schutz: „Du wärst auch anstrengend, wenn du aus einer völlig anderen Zeit kämst und hier leben müsstest“ (Zkmm S. 57).

Durch die schonende Behandlung durch ihre Familie und ihre eigene Anpassungsunwilligkeit, etwa im Bereich moderner Kleidung, sticht Pandora im Raum der Gegenwart als offensichtlicher Fremdkörper hervor.

Der nun im Hotel arbeitende Knappe, welcher Pandora aus der gemeinsamen Zeit im Jahr 1331 n. Chr. kennt, registriert das auffällige Verhalten Pandoras „missbilligend“ (Zkmn S. 102). Er kann ihre Ablehnung nicht nur nicht nachvollziehen, sondern nimmt sie auch als Gefährdung seines eigenen neuen Lebenskomforts wahr. Kontakt will er deswegen erst, wenn sich Pandora „etwas eingewöhnt hat“ (Zkmn S. 99). Auf ihre Frage, ob sich der Knappe eine Rückkehr ins Mittelalter wünscht, antwortet er mit einem generellen Verweis auf den umgebenden Raum: „Zurück? Um Himmels Willen, Frau. Seht euch doch um“ (Zkmn S. 99). Doch Pandora ist nicht in der Lage, die Umgebung als etwas anderes als als fremden Raum zu registrieren. Die Unfähigkeit der Anpassung ihres Blickwinkels weist Pandoras Immersion als Folge eines Traumas aus, aus dem sie sich nicht ohne Hilfe befreien kann,

Denn es handelt sich bei Pandoras „Burgfräulein“ (Zkmn S. 50) nicht um eine natürliche kulturelle Identität, sondern um einen konstruierten Avatar, unter dem sich die Zeitreisende in der mittelalterlichen Umgebung verborgen hielt. Durch die jahrzehntelange Gefangenschaft in der Zeitschleife, während der sie nur von den räumlichen Zeichen des Mittelalters umgeben ist, verliert Pandora die Bezüge zu ihrer eigentlichen Identität; diese wird vom Avatar, welcher dem mittelalterlichen Raum zugeordnet ist, überlagert. Das erlittene Trauma verhindert die Heilung des Persönlichkeitsbruchs: Auch nach ihrer Befreiung aus der Schleife ist Pandora noch in ihren Auswirkungen gefangen. Nachdem die liebevolle Geduld der Familie keine Wirkung zeigt, ist zur Lockerung des Traumas und für den Beginn der Heilung ein weiterer psychischer Schock nötig.

Dieser erfolgt, als sich in *Zeitreisende küsst man nicht*, dem zweiten Band der Reihe, der Konflikt mit den Sammlern verschärft und sich mit der angedrohten Entführung der jüngsten Schwester Aella auf den Bereich von Ariadnes unmittelbarer Familie ausdehnt. Ohne Möglichkeit, ihren Vater oder andere Mitglieder der Gilde zu kontaktieren, greifen Ariadne und die ältere Schwester Alexandra widerwillig auf Pandora zurück, welche als einzige erwachsene Zeitreisende in ihrer Reichweite verblieben ist. Von den verängstigten und frustrierten Nichten aus der schützenden Umgebung des Familienhauses gezwungen und mit der vollen Bandbreite der Moderne konfrontiert, zeigen sich erste Risse im

Avatar: Zum ersten Mal seit ihrer Ankunft bricht Pandora das Verhaltensprotokoll des ‚Burgfräuleins‘ und verliert die Beherrschung. In einer wütenden Tirade entlädt sie ihre Frustration über die fremde Moderne und die eigene Unfähigkeit, ihre Situation zu verstehen oder zu ändern (vgl. Zkmm S. 103ff.). Ariadne bricht nun im Gegenzug mit der bisher praktizierten schonenden Behandlung der Tante:

„Nein, ehrlich.“ Ich mache einen Schritt auf meine Großtante zu. „Wenn früher alles besser war, und damit meine ich eine Zeit mit Mond und Seuchen und Pest und so was, dann geh doch!“

„Springen? Ich soll springen?“ Pandora betrachtet mich.

„Ja, springen. Wenn es dir in unserer Zeit so stinkt, dann spring doch!“

(Zkmm S. 105)

Während der Umgang der Familie mit der Zeitverwirrung Pandoras bisher von geduldiger Akzeptanz bestimmt wurde, so wird sie nun zum ersten Mal mit Aggression aus dem Kreis ihrer Fürsorger konfrontiert. Dies setzt das Auflösen der Immersionserkrankung fort. Ariadnes sarkastischer Vorschlag, durch einen Zeitsprung ins Mittelalter zurückzukehren, reaktiviert Pandoras Erinnerung an die Beherrschung der Fähigkeit. Zwar bleibt sie weiterhin in der pseudomittelalterlichen Identität verhaftet, sie besinnt sich jedoch auf die Existenz des Sternfassers und dessen Fähigkeit zur temporalen Reorientierung: „Er sagt mir, wo ich bin. Wirklich bin. Er ist für alle, die sich in der Zeit verlieren“ (Zkmm S. 119). Ihr gelingt ein Sprung zum Aufenthalts(zeit)ort des Reliktes, bei welchem ihr die beiden Mädchen gegen ihren Willen folgen. Auch wenn sie weiterhin die familiäre Bindung dementiert („Ihr seid nicht wirklich meine Nichte [...] Ich kenne Euch gar nicht“; Zkmm S. 109) und auf die theoretische Volljährigkeit der beiden Jugendlichen unter mittelalterlichen Standards hinweist, so übernimmt sie in der Folge trotzdem zum ersten Mal die Rolle der verantwortlichen Erwachsenen.

Wie der von Pandora im ersten Band der Reihe verwahrte Kasten befindet sich auch das Versteck des Sternfassers in der Vormoderne: Das kompassähnliche Gerät ist, als eine goldene Sonne getarnt, „die über Jesus in einer steinernen Wolke aufblitzt“ (Zkmm S. 131), in einem Kirchenaltar eingebaut. Die genaue Jahreszahl des Verstecks wird nicht benannt, jedoch schlussfolgert Ariadne, nachdem sie auf einem der noch nicht „allzu verwittert“ (Zkmm S. 114) aussehenden Grabsteine des anliegenden Friedhofs die Lebensdaten des Begrabenen entziffern kann

(1418–1438): „Das kann nur Mittelalter bedeuten, meine Lieblingszeit“ (Zkmn S. 114). Die tatsächliche historische Einordnung des Aufenthalts(zeit)ortes der drei Frauen, welcher sich durchaus bereits in der Frühen Neuzeit befinden könnte, ist hier zu vernachlässigen: Ariadne deutet die kulturellen Zeichen als mittelalterlich und nimmt ihre Umgebung in der Folge durch die Brille dieser Erwartungshaltung wahr. Die Inschriften auf den Grabsteinen liest sie so als einen konstanten Verweis auf die schlechte Versorgung und niedrige Lebenserwartung, welche sie mit der Epoche verbindet: „Im Mittelalter geht das sowieso ruck, zuck. Wir haben hier schließlich die Auswahl an Pest, Folter und...“ (Zkmn S. 115).

Mit dem Sternfasser gelingt Pandora die Befreiung aus der Immersion. Dies sichert den Mädchen zwar eine fachkundige Unterstützung in der Auseinandersetzung mit den Sammlern, bringt jedoch auch unerwartete neue Probleme mit sich: Während sich die ‚zeitverwirrte‘ Pandora der Fürsorge ihrer Nichten untergeordnet hat, ist die wiederhergestellte Persönlichkeit Pandoras eine „Zeitreisende durch und durch“ (Zkmn S. 293). Als „so eine Art Richterin“ (Zkmn S. 288) der Gilde ordnet sie familiäre Bindungen als sekundär ein und verurteilt den erneuten Regelbruch, welchen Chris Wallenstein zur Rettung seiner Tochter aus der Zeitschleife der Biedermeierzeit begeht, als Straftat, was den Vater erneut zum Flüchtigen macht.

Auch die Beziehung zu ihrem nun jugendlichen Sohn Pluvius, welchen sie als Vierjährigen bei ihrer Cousine Cassandra, der Urgroßmutter Ariadnes, abgab, ist gespannt. Zur schmerzhaften Enttäuschung von Mutter und Sohn können die beiden die einst enge familiäre Bindung nicht reaktivieren, das Verhältnis ist primär durch ein Gefühl der Fremdheit gekennzeichnet (vgl. Zkmn S. 181). Pluvius hat nur ein undeutliches Erinnerungsbild an die Mutter behalten, z. B. das Bild einer Brosche oder das Singen eines Kinderlieds. Im Gespräch mit Pandora erweisen sich jedoch viele dieser vermeintlichen Erinnerungen an die Mutter als falsch oder wurden im Nachhinein von anderen Mutterfiguren übertragen: Das Schmuckstück, so stellt sich heraus, gehört Cassandra; das Kinderlied hat der Junge von Penelope gelernt. „Es ist nicht nur, als wäre eine völlig Fremde zurückgekommen“, ist Pluvius’ bitteres Resümee des ersten

Treffens mit Pandora, „[s]ie nimmt mir auch noch die wenigen Erinnerungen an meine Mutter weg, die ich noch habe. Oder zu haben glaubte.“ (Zkmn S. 195).

Die traumatischen Auswirkungen einer Zeitschleife werden erneut demonstriert, als auch Ariadne, Pluvius und Moritz im Jahr 1823 in eine ähnliche temporale Gefangenschaft geraten. Die Sammler, welche sich in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als Mitglieder der Bourgeoisie ausgeben, inhaftieren die drei Jugendlichen in ihrem Anwesen und geben sie gegenüber den einzeitlichen Bediensteten als Verwandtenbesuch aus. Diese Avatare von wohlhabenden jungen Bürgerlichen müssen die Zeitreisenden nun in einer eintägigen Zeitschleife aufrechterhalten. Die drei sind dort Monate gefangen. Wie Pandora verliert auch Ariadne schnell den Bezug zu ihrem modernen Leben und verschmilzt mit der neuen Identität. Auch hier mischen sich moderne Rezeptionen von der Vergangenheit mit den Impulsen, welche von der historischen Umgebung vorgegeben werden. Sie nutzt so beispielsweise ein pseudo-altmodisches Vokabular, z. B. „Galan“ (Zkmn S. 276). Sie vermischt dies mit vagen Erinnerungen an die Beispiele, mit deren Hilfe Pandora die Fremdheit der Moderne artikuliert: „Wir hatten eine Sonne, die man in ein Glas sperren konnte, nur das weiß ich noch“ (Zkmn S. 267). Als letztes und deutlichstes Zeichen der Immersion verliert Ariadne die Namen ihrer Freunde, „Motzki und Pluzikus“ (Zkmn S. 269).

Doch im Gegensatz zu Pandora kann Ariadnes Immersion durch den Kontakt mit ihrer Familie, welche einen zentralen Ankerpunkt ihrer eigenen Identität darstellt, vollständig aufgehoben werden: Der Vater spricht sie mit ihrem Vornamen an und wiederholt seine Begrüßungsworte während des unverhofften Wiedersehens im Jahr 1331 (vgl. Zkmn S. 279), bei welchem er sich der Tochter als Zeitreisender zu erkennen gegeben hat. Durch diese beiden zentralen Erfahrungen geführt, kann Ariadne sich in nur wenigen Augenblicken wieder in ihrer modernen Identität zurechtfinden.

Im Vergleich der Immersionserfahrungen der beiden Frauen wird deutlich: Eine gefestigte kulturelle Identität ist nur dann ausreichend, wenn sie durch eine emotionale Verbindung mit anderen Menschen der eigenen kulturellen Epoche ergänzt wird.

I remembered a hoary old time-travel paradox and pulled it out.
 „Yeah, but what if you went back and killed your own grandfather?“
 He stared at me, baffled. „Why the fuck would you do that?“
 (Stephen King: 11/22/63, S. 61).

3.3 Kommunikative Kultur

Der Zeitreisende muss im fremden Raum eine konstante Übersetzungsleistung erbringen. Nicht nur müssen die mittelalterlichen Elemente in den eigenen Verständnishorizont übertragen werden, um eine Kommunikation aufbauen zu können, sondern oft müssen die alteritären Elemente, welche der Zeitreisende in den mittelalterlichen Raum trägt und nicht verbergen kann, ebenso mit einer plausiblen normkonformen Erklärung versehen werden. Andernfalls besteht die akute Gefahr, dass der Raum die fremden Zeichen selbst übersetzt. Um erneut Arthur C. Clarks drittes Gesetz zu bemühen: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“¹²⁸³. Mittelalterliche Zeitreisende von Hank Morgan bis zu Bugs Bunny¹²⁸⁴ finden sich so der Ketzerei angeklagt und mit dem Tod auf dem Scheiterhaufen bedroht, da sich der Raum ihre Fremdheit am einfachsten durch übernatürliche Erklärungsmuster aus dem religiösen Bereich verständlich machen kann.

In Scott MEYERS Roman *Off to Be the Wizard* (2013) hat sich der Protagonist durch versehentliches Hacken in den Programmiercode des Universums moderate realitätsverändernde Fähigkeiten (einschließlich der Zeitreise) angeeignet und muss nun vor der Strafverfolgung seiner Gegenwart fliehen. Als Unterschlupf wählt er eine vormoderne Gesellschaft, in der, wie er hofft, seine phantastischen Eingriffe in das Gefüge der Erzählwelt nicht als Tatbestand eines cleveren Betrugs, sondern als Manifestation magischer Fähigkeiten interpretiert werden. Dabei ist er sich durchaus bewusst, dass ein solcher kultureller Kontext auch negative Auslegungen der demonstrierten Magie bereitstellen kann:

He knew that the things the file allowed him to do would seem like magic to anyone who witnessed them. If he was going to escape to a point in the past, it should be a time when magic was believed to exist. That way, instead of people yelling, „Magic! It must be some kind of trick! Let’s beat him until he tells us the secret.“ hopefully they would yell, „Magic! I’ve heard of that! I’ve never seen it in person, though!“

¹²⁸³ Clarke 2000, S. 2.

¹²⁸⁴ Vgl. Jones 1978 (Film).

The trick was finding a time and a place where the next sentence wouldn't be,
„Let's burn him!“¹²⁸⁵

Auf der Suche nach einem Ziel(zeit)ort, in welchem Magie mit positiven Zeichensätzen belegt ist, führen ihn seine Überlegungen zum einzigen ihm bekannten ‚historischen‘ Beispiel eines Zauberers: Merlin. Auch wenn er sich des fiktionalen Charakters der Figur bewusst ist, hofft er dennoch, dass sich die mittelalterliche Kultur Englands durch die Präsenz des Stoffes und den Glauben an deren Wahrheitsgehalt als empfänglich für seine Darstellung eines Zauberers zeigen wird. Ausgestattet mit seinem Smartphone und einem alten Draco Malfoy-Halloweenkostüm springt er ins England des Jahres 1150 n. Chr. und hofft, so die richtigen Kommunikationssignale auszusenden.¹²⁸⁶

Kommunikation ist die Grundlage allen kulturellen Austauschs und semiotischer Übersetzung. Zur erfolgreichen Kommunikation von Inhalten, welche den Zeitreisenden vielleicht nicht aus dem Bereich des Fremden, zumindest jedoch aus dem des Unerklärten, des Feindlichen rücken, ist die Sprache das wichtigste Mittel. Denn, wie Roland BARTHES betont, sie ist ein schöpferischer Akt: „Benennen heißt immer: existieren zu lassen“¹²⁸⁷. Dies betrifft speziell die Sprache als Kommunikationsmittel. Der Dialog, so unterstreicht auch Jurij LOTMAN, ist der „elementare Akt des Übersetzens“¹²⁸⁸, während Übersetzung der „elementare Akt des Denkens“¹²⁸⁹ ist. Wird ein raumfremdes Element in den Sprachkonventionen des Raumes artikuliert, ist ihm bereits ein Teil der Fremdheit genommen.

Wie Jan ASSMANN unterstreicht, ist zudem das Sprechen selbst ein inhärent sozialer Akt: „Durch Sprechen wird eine soziale Welt aufgebaut und in Gang gehalten“¹²⁹⁰. Zeitreisen ins Mittelalter müssen hier jedoch zunächst die historische Sprachstufe berücksichtigen: die Vergangenheit

¹²⁸⁵ Meyer 2014, S. 27.

¹²⁸⁶ Sein überraschender Erfolg bei dieser Unternehmung ist, wie sich herausstellt, weniger auf sein Talent als Trickbetrüger als auf die Tatsache zurückzuführen, dass vor ihm bereits mehrere Hacker aus der Gegenwart den selben Plan ausgeführt und somit die mittelalterliche Gesellschaft positiv vorgeformt haben.

¹²⁸⁷ Barthes 1985, S. 97.

¹²⁸⁸ Lotman 2010, S. 191.

¹²⁸⁹ Lotman 2010, S. 191.

¹²⁹⁰ Assmann 1992, S. 141.

ist auch deswegen ein fremdes Land, weil sie eine fremde Sprache spricht. Zur Verständigung sind daher in der Regel Hilfsmittel nötig.

Als Teil der phantastischen Literatur greifen Zeitreiseerzählungen so gerne auf magische oder technisierte Übersetzungskanäle zurück. In Connie WILLIS' *Doomsday Book* beispielsweise soll ein im Gehirn implantierter „interpreter“¹²⁹¹ die Gedanken der Zeitreisenden im vierzehnten Jahrhundert während des Sprechaktes direkt ins Mittelenglische übertragen. Auch wenn es selbst unbekannte lokale Dialekte überbrücken können soll, so benötigt das Implantat jedoch trotzdem eine Verständnisbasis, von der es die semantischen Bezüge ableiten kann. Diese erarbeitet sich Kivrin durch das Studium des Mittelenglischen, welches sich vor allem auf die überlieferte Schriftsprache („pages and pages of Chaucer“¹²⁹²) stützt. Im Mittelalter angekommen und durch ein starkes Fieber zusätzlich desorientiert, versteht Kivrin den gesprochenen Dialekt der lokalen Bevölkerung nicht – die akademische Rekonstruktion der nationalen Sprachstufe und die regionale historische Realität liegen zu weit auseinander, um dem *interpreter* eine Verknüpfung zu erlauben.

Den Angestellten des Gutshofs, welcher sie im Wald auffindet, hält sie wegen der Unvereinbarkeit seiner Sprache mit der von ihr erlernten Basis für einen Fremden: „a slave [the lord] brought back from the Crusades, a slave who spoke Turkish or Arabic, and that was why she couldn't understand him“¹²⁹³. Nachdem sie ihren Irrtum bemerkt, verzichtet sie zunächst auf Sprache als Kommunikationsmedium und verlegt sich auf nonverbale Interaktion mit ihrer Umwelt. Erst als sie die Hausherrin ihre kleine Tochter wegen eines aufgeschlagenen Knies trösten sieht, die in der Situation gesprochenen Worte durch den überkulturellen Kontext übersetzen kann, kann sie die nötigen Bezüge zwischen mündlichem und schriftlichem Mittelenglisch herstellen und den *interpreter* mit den notwendigen kognitiven Brücken versorgen.

In den *Zeitenzauber*-Romanen wird Sprachbarriere zum Mittelalter ebenfalls durch einen solchen phantastischen Mechanismus überbrückt. Das temporale Gleichgewicht von VÖLLERS Erzählwelt wird von einer in der entfernten Zukunft angesiedelten Gruppe geschützt, die nach dem

¹²⁹¹ Willis 1992, S. 16.

¹²⁹² Willis 1992, S. 105.

¹²⁹³ Willis 1992, S. 103.

Prinzip von Vergangenheit und Gegenwart als zwei wechselseitig aufeinander wirkenden Faktoren operiert: Nicht nur produziert die Vergangenheit die Gegenwart, sondern auch die Gegenwart muss ihre eigene Vergangenheit immer wieder aufs Neue sicherstellen. Dazu werden gelegentlich Menschen aus ihren ursprünglichen Zeitlinien entfernt und in die Vergangenheit begleitet, wo sie ihre bisherige Identität und Erinnerungen verlieren, sich jedoch durch eine an deren Stelle tretende zeitgenössische Identität nahtlos in die neue Umgebung einfügen. In der neuen Epoche müssen sie durch „wertvolle, zukunftsweisende Aufgaben“ (ZgB S. 41) den Lauf der Geschichte in die vorgesehene Richtung lenken. Die Begleitung dieser temporalen Umsiedler gehört zum Aufgabenbereich der Zeitwächter. Im zweiten Band der *Zeitenzauber*-Romane ist Anna der Organisation als Zeitwächter beigetreten und übernimmt die Begleitung eines Physikers aus ihrer Gegenwart (mittlerweile 2013), der mit seiner Frau und seiner kleinen Tochter in die Frühe Neuzeit eskortiert wird. Dort soll er durch seine Forschung einen gezielten Fortschrittsimpuls in der Nautik setzen, den die Zeitlinie in der gewünschten Form benötigt. Die Aufgabe der Ehefrau und des Kindes dagegen beschränkt sich darauf „ihn glücklich zu machen und für ihn da zu sein“ (ZgB S. 41), ihre Funktion in der fremden Epoche ist allein auf den Ehemann und Vater ausgerichtet. Die Umstände dieser Überführung lösen bei Anna schwere Schuldgefühle aus und in der Folge weigert sie sich, diesen Teil der Arbeit als Zeitwächter weiter zu erfüllen. Ihr Mitgefühl richtet sich nicht nur auf die beiden dem männlichen Wohlbefinden untergeordneten weiblichen Schicksale, sondern auch auf den aus der Umsiedlung resultierenden Verlust der den Frauen zustehenden zeitgenössischen Kulturerfahrung: „Das kleine Mädchen würde nie eine Barbie bekommen und nie ins Kino gehen“ (ZgB S. 42).

Kultur ist in der Perspektive der Zeitwächterin eng mit dem Bereich von Heimat und Familie verbunden. Während ihres Aufenthaltes im mittelalterlichen Venedig assoziiert sie mit der zurückgelassenen Moderne nicht nur ihre menschliche Umgebung, sondern auch die damit verbundene Kulturerfahrung: „Nach Hause... ich dachte an Mama und Papa und meine Freunde, an die Schule, an Oma, an den neuen Film, den ich mir schon die ganze Zeit ansehen wollte.“ (ZmG S. 247).

Im Gegensatz zu den Umsiedlern behalten andere unfreiwillige Zeitreisende der *Zeitenzauber*-Erzählwelt ihre Erinnerungen und Identität, werden jedoch bis zur Erfüllung einer bestimmten Aufgabe in der Vergangenheit festgehalten. Zu deren Unterstützung überwindet – wie die ‚Synapsensuppe‘ in WIESNERS *Burg Kahleberg* – auch in VÖLLERS Romanreihe ein phantastischer Mechanismus die Sprachbarrieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Der intertextuelle Bezug zu Douglas ADAMS' *babel fish*¹²⁹⁴ ist in den *Zeitenzauber*-Romanen noch deutlich nuancierter, indem Anna die Übersetzungshilfe als „eine Art intergalaktische[n] Translator“ (ZmG S. 51) beschreibt. Anders als die Synapsensuppe oder der Babelfisch jedoch funktioniert der Translator nicht nur als Übersetzer, als einfacher Überträger von Inhalten, sondern auch gleichzeitig als Informationsfilter, semiotischer Übersetzer und aktive Zensur von Inhalten. Dieser „innere Zwangstranslator“ (ZmG S. 66) überträgt bereits während des Sprechaktes die fremden Begriffe in ihren kulturell nächstmöglichen Vergleich. In der semiotischen Zeichenübertragung des galaktischen Translators wird so beispielsweise „Film“ zu „Kostümstück“ (ZmG S. 43), „cool“ zu „klarsichtig“ (ZmG S. 244), „ausgebildete Sanitäterin“ zu „Ich bin der Heilkunst mächtig“ (TSdA S. 28) und „Das ist echt der Oberhammer“ zu „Was für eine unermessliche Wohltat“ (ZmG S. 289). Zusätzlich verhindert eine eingesetzte Sperre die Weitergabe von anachronistischen Informationen an die historische Umgebung. Dies bezieht sich nicht nur auf Sprechakte, sondern auf alle Formen der Kommunikation, einschließlich der Informationsvermittlung durch Gestik, z. B. Augenzwinkern (vgl. ZmG S. 63), oder das Zeichnen eines Smileys (vgl. ZmG S. 262).

Innerhalb der Begrenzung, welche also die Semiosphäre des entsprechenden historischen Raums dem Translator aufzwingt, ist der Mechanismus jedoch ausgesprochen flexibel. So kann er auch die hinter einer Aussage verborgene Intension in die Übersetzung einschließen. Er passt sich auch verschiedenen historischen Sprachstufen und Sprachebenen an, z. B. durch die Verwendung von Amtssprache, „wenn man es so meinte“ (TSdA S. 13). Aus der Zukunft stammende Elemente können durch eine „Anachronismus-Blockade“ (ZmG S. 53) in keiner Weise kommuniziert werden. Als die Protagonistin nach ihrer Ankunft im Jahr 1499 in Konfrontation mit

¹²⁹⁴ Vgl. Kapitel III 2.2. dieser Arbeit.

Bartolomeo („der Bärtige“), dem dort zuständigen Boten der Zeitreiseorganisation, wütend die Herausgabe ihres mp3-Players einfordert, kann sie den Namen des Gerätes nicht aussprechen:

Spiegel? Ich stöhnte laut auf. Wieso hatte ich Spiegel gesagt? Ich wollte *iPod* sagen! „Spiegel“, wiederholte ich entsetzt. „Spiegel!“
Der Bärtige seufzte. „Versuch es gar nicht erst.“
„Was habt ihr mit mir gemacht?“, rief ich anklagend. „Wieso kann ich nicht mehr Spiegel sagen? Ich meine natürlich nicht Spiegel, sondern Spiegel!“
„Was immer du sagen willst, du kannst es nicht aussprechen. Weil es ein Anachronismus wäre.“¹²⁹⁵

Der Translator erlaubt ihr nur die der Vormoderne nächstliegende Analogie zur Funktion eines Handspiegels, welche das Gerät durch seine Größe und das verglaste Display erfüllen kann.

Die Sprachsperrung ist allerdings personen- und nicht epochengebunden. In der Anwesenheit von Personen aus derselben Semiosphäre können die Zeitreisenden wieder frei über ihren Zeichensatz verfügen. Auf diese Weise lässt sich auch die Anwesenheit von unerwünschten Zuhörern ermitteln (vgl. ZmG, S. 192), da diese die Sperre wieder aktivieren.

Während sie im Gespräch mit Bartolomeo, der selbst kein Zeitreisender, sondern nur örtlicher Bevollmächtigter in seiner eigenen Zeit des Jahres 1499 ist, keine modernen Begriffe aussprechen kann, hebt sich die semiotische Sperre in der Gesellschaft Sebastianos auf, da er wie sie aus dem Kulturkreis des Jahres 2011 stammt. Der plötzlich wiederhergestellte Zugang zur Verbalisierung ihrer Kultur löst in ihr, nicht unähnlich Stephen FRYs Zeitreisenden, eine Art Zeichenrausch aus: „Handy. PC. Kino. Popcorn. Cola. Gilmore Girls [...] Lady Gaga. Wonderbra“ (ZmG S. 69). Die von Anna artikulierten kulturellen Elemente stammen alle aus dem Bereich der populären Massenkultur. Wegen der unbeeindruckten Reaktion ihres Gegenübers bemüht sie sich um einen „seriösen Gesichtsausdruck“ (ZmG S. 69) und verwendet einen Zeichensatz, den sie persönlich mit Seriosität verbindet: „Unicef [...] World Wildlife Fund. Greenpeace“ (ZmG S. 69).

Im Gegensatz zu Boston in BOIES *Alhambra*, welcher nach seiner Rückkehr in die Gegenwart die spanische Sprachkompetenz behält, verliert Anna jedoch mit dem Wiedereintritt ins Jahr 2011 das durch die

¹²⁹⁵ ZmG S. 43; Hervorhebung im Original.

Zeitreise erhaltene Italienisch des Spätmittelalters. Dies erschwert die während des Aufenthalts im Jahr 1499 begonnene Liebesbeziehung zu Sebastiano, da die beiden die Muttersprache des jeweils anderen (Deutsch bzw. Italienisch) nicht sprechen. In der Gegenwart allerdings steht das Englische als gemeinsame Sprachplattform zur Verfügung, auch wenn sich Anna als keine „große Leuchte“ (ZmG S. 328) im schulischen Englischunterricht einschätzt.

Ganz ohne phantastische Hilfsmittel müssen sich dagegen die Protagonisten in *Die Blumen der Zeit* und *Verliebt in eine Zeitreisende* den fremden Raum semiotisieren. In JOHNS Romanen offenbart die Bekanntschaft mit dem jüngeren, aus dem Jahr 1968 stammenden Pluvius im Unterschied mit Ariadne und Moritz bereits einen deutlichen Sprachwandel: „Es gibt tatsächlich einen Dialekt. Einen Zeit-Dialekt“ (Zkmm S. 192). Hier sind es jedoch einzelne Vokabeln und Bedeutungsverschiebungen, z. B. „Beatschuppen“ (VieZ S. 71) „Verschnitt“ (VieZ S. 79) oder „Ab-zocken“ (VieZ S. 168), welche eine Bedeutungsübertragung fordern, während die sprachliche und kulturelle Basis der drei Jugendlichen noch weitestgehend die gleiche Schnittmenge aufweist.

Im Mittelalter allerdings müssen die Zeitreisenden alternative Kommunikationsmöglichkeiten einsetzen. In *Verliebt in eine Zeitreisende* können die drei Jugendlichen so größtenteils nonverbal mit einer Gruppe jugendlicher Bauern interagieren. Um Ariadne ungestörte Zeit mit dem wiedergefundenen Vater zur Verfügung zu stellen, lassen die beiden Jungen Vater und Tochter für einige Zeit in der Hütte alleine und streifen zu zweit durch das bäuerliche Umland. Dabei treffen sie auf einige jugendliche „Mittelaltertypen“ (VieZ S. 167), von denen sie zu einer Partie ‚Bruchenball‘ herausgefordert werden. In der Kommunikation mit den Gleichaltrigen können grobe Inhalte vermittelt werden: „Ehrlich gesagt haben wir nicht alles verstanden, aber offensichtlich ist das so eine Art Fußball“ (VieZ S. 166).

Bei Bruchenball, einer vorgeblich historischen Vorstufe des modernen Fußballspiels, handelt es sich, wie Katharina ZEPPEZAUER-WACHAUER feststellt, um eine dem Mittelalter wohl in der Romantik nachträglich angedichtete Erfindung, da in der historischen Überlieferung vor dem 19. Jahrhundert keine Hinweise auffindbar sind.¹²⁹⁶ Dies hindert

¹²⁹⁶ Vgl. Zeppezauer-Wachauer 2012, S. 144.

jedoch nicht am enthusiastischen Einsatz des „Spiel[s] aus dem Mittelalter“¹²⁹⁷ auf LARPs und Mittelalterfesten.¹²⁹⁸ Dabei muss ein aus Leder genähter, bis zu 140 kg schwerer Sack auf die Seite des gegnerischen Teams gewuchtet werden. Vorgeblich diene Bruchenball im Mittelalter als spielerisches Training von Knappen, um die Sicherung des verwundeten Herren vom Schlachtfeld im kriegerischen Ernstfall zu üben.¹²⁹⁹ Die Spieler sind dabei nur mit ihren Unterhosen (mhd. *bruoch*¹³⁰⁰) bekleidet, worauf der Name des Spiels basieren soll.

Nachdem Chris Wallenstein die drei Jugendlichen zurücklässt, um auf der benachbarten Burg Pandora Perrevoort zu suchen, schleichen sie sich davon, um am Spiel teilzunehmen. Die Kommunikation mit den Spielern kommt erneut mit Körpersprache und Gestik aus: „Die Mittelaltertypen erwarten uns mit verschränkten Armen. Sie begrüßen uns mit einem kurzen Nicken.“ (VieZ S. 172). Während die beiden Jungen bisher in einem Konkurrenzverhältnis um die romantische Zuneigung Ariadnes standen und sich an ihren unterschiedlichen kulturellen Hintergründen aufrieben, treten sie nun in Konfrontation mit den mittelalterlichen Jungen, welche sie als „ziemliche Angeber“ (VieZ S. 165) ablehnen, als „Rücken an Rücken“ (VieZ S. 175) kämpfende Verbündete auf.

Ariadne wählt währenddessen einen Platz in der Zuschauermenge, welche die Fremde in ihrer Mitte nur unter Vorbehalt unter sich duldet und „gebührende[n] Abstand“ (VieZ S. 171) hält. Erneut geht hier der Impuls zur Annäherung vom jüngeren Teil der mittelalterlichen Gesellschaft aus und benötigt keine gemeinsame Sprachbasis: „Nur das kleine Mädchen mit der Haube stellt sich neben mich und lächelt zu mir hoch. Ich lächele zurück“ (VieZ S. 173).

Das Konzept von Bruchenball wird von Ariadne als unzivilisiert („mit einer Horde Neandertaler um einen Ball prügeln“; VieZ 188), chaotisch („alle werfen sich auf den monströsen Ball“; VieZ S. 174), obszön („ein

¹²⁹⁷ Wagner/Nalop 2015, S. 181.

¹²⁹⁸ Vgl. Zeppezauer-Wachauer 2012, S. 143ff.

¹²⁹⁹ Vgl. Wagner/Nalop 2015, S. 181, Depping 2010, S. 237.

¹³⁰⁰ Nach LEXER bezeichnet das Wort eine „Hose um Hüfte und Oberschenkel“ (Lexer 2017, Sp. 368); Katrin KANIA präzisiert in einem entsprechenden Kapitel ihrer Dissertation über mittelalterliche Kleidung die *bruche* als die männliche Unterhose; vgl. Kania 2010, S. 121ff.

paar halb nackte Jugendliche“; VieZ S. 172, „Schlammcatthen“; Zkmn S. 22) und lebensgefährlich („Mörderball“; VieZ S. 180) kritisiert. Einer Vergleichsbasis mit dem modernen Fußball (und damit einer gemeinsamen kulturellen Schnittmenge) widerspricht sie energisch (vgl. VieZ S. 174). Trotzdem benutzt sie das ihr bekannte Sportformat als Orientierung, um dem Spielverlauf folgen zu können:

Anscheinend müssen die Spieler versuchen, den Riesenball in verschiedene Richtungen zu bugsieren: Ein Tor oder so etwas gibt es nicht. Regeln anscheinend auch nicht, zumindest darf man an der gegnerischen Unterhose ziehen, sich auf den Gegner stürzen, ihn mit dem Kopf in den Schlamm tauchen, mit dem Ball überrollen, sich auf ihn stellen und aha, schlagen darf man ihn anscheinend nicht. Zumindest nicht so offensichtlich. Da schreien die Zuschauer sofort aus Leibeskräften und ein Mann mit Hasenscharte bückt sich und wirft mit Dreckklumpen. Ob das der Schiedsrichter ist?

(VieZ S. 174)

Auch in die Kommunikation während des Spiels schaltet sie sich ein, indem sie das Vokabular des Fußballs auf das Geschehen überträgt: „Foul‘, schreie ich, ‚das ist ein Foul‘, während auch die Dorfbewohner erregt miteinander diskutieren.“ (VieZ S. 175). Als Bedeutungsträger ihres Ausrufs dient nicht der sprachliche Inhalt, sondern die Emotion, welche ihn begleitet. Die Bewohner des Bauerndorfes verstehen die Aussage auch ohne gemeinsame Sprachbasis.

Später treffen Ariadne und ihre Schwester, welche die örtliche Burg nach ihrer Großtante Pandora durchsuchen, auf eine reich gekleidete junge Frau. Ariadne bezeichnet die Adelige wegen ihrer bleichen Gesichtsfarbe als „Geistermädchen“ (VieZ S. 247), da sie die in der mittelalterlichen Kultur als Schönheitsideal verehrte weiße Haut aus ihrer modernen Sicht als ungesund und unnatürlich wahrnimmt. Das Burgfräulein eröffnet die Konversation mit dem lateinischen „Pax vobiscum“ (VieZ S. 247). Die Zeitreisende kann zu diesem Zeitpunkt nur auf die Erfahrungen in der Kommunikation mit der dörflichen Bevölkerung zurückgreifen, bei welcher sich alle Gesprächsteilnehmer in ihrer jeweiligen Muttersprache (bzw. der historischen Sprachstufe der gemeinsamen Muttersprache) artikulieren, sich der Inhalt jedoch im Wesentlichen durch den Kontext des Gesprochenen übermittelt. Entsprechend antwortet Ariadne auch der Burgdame auf Neuhochdeutsch und vertraut darauf, dass ihr Tonfall ihre Intention vermittelt: „Es tut mir leid [...] aber wir sprechen kein Latein. Und wir wollen auch gar nicht lange stören: Wir

sind auf der Suche nach jemandem“ (VieZ S. 247f.). Die gut verständliche Antwort des Geistermädchens („So seid auch ihr begrüßt“; VieZ S. 248) überrascht die beiden Zeitreisenden: „Es klingt, abgesehen von der Wortwahl, überhaupt nicht merkwürdig und ist wesentlich besser zu verstehen als das, was meine Bauernfamilie gesprochen hat.“ (VieZ S. 248). Ariadne versäumt es in der Folge, aus der enormen sprachlichen Diskrepanz zwischen den beiden Begegnungen die korrekte Schlussfolgerung zu ziehen: Die Burgdame spricht ebenfalls Neuhochdeutsch und täuscht lediglich durch eine altertümliche Wortwahl den Anschein einer früheren Sprachstufe vor. Bei der vermeintlichen Adelligen handelt es sich um ein Mitglied der Sammler, welche die beiden Mädchen als unerfahrene Zeitreisende erkennt und ihre Antwort entsprechend nicht an den realen mittelalterlichen Raum, sondern die Konventionen moderner Mittelalterrezeption anpasst. Damit gelingt es ihr, das Vertrauen Ariadnes zu gewinnen, die über eine gemeinsame Sprachbasis enorm erleichtert ist und die Bedenken ihrer Schwester ignoriert. Alexandra kann die Inkonsistenzen in der Erscheinung der Sammlerin zwar registrieren, diese aber gegenüber ihrer Schwester nur vage als „unheimlich“ (VieZ S. 249) artikulieren.

Die Sammlerin führt die beiden Mädchen zu Pandora, wo sie auch ihren Vater antreffen. Dieser durchschaut die Täuschung und neutralisiert die gegnerische Zeitreisende, indem er sie in einem Verlies der Burg einsperrt. Erst deren wütender Protest in einer „ganz und gar nicht mehr burgfräuleinhafte[n] Stimme“ (VieZ S. 265), was mit Ariadnes Bild einer mittelalterlichen Adelligen kontrastiert, lässt die Jugendliche die Sammlerin als eine raumfremde Person erkennen.

Abseits von Sprechakten ist auch die Kleidung ein wichtiger Faktor für die zwischenmenschliche Kommunikation. Kleidung ist als fester Bestandteil einer Kultur in allen menschlichen Gesellschaften von Bedeutung. Geht Kleidung über die Grundbedürfnisse des Bedeckens und des Schutzes des Körpers hinaus, greift das semiotische System der Mode. Roland BARTHES spricht bei diesem durch Kleidung vermittelten Zeichensystem auch vom „vestimentären Code“¹³⁰¹. Während der Begriff der *Kleidung* sich in erster Linie auf die textile Materie bezieht, realisiert sich

¹³⁰¹ Barthes 1985, S. 195.

Mode „durch das Zusammenspiel von Kleidern, Körpern, Wahrnehmung und Bedeutungszuweisungen in Zeit und Raum“¹³⁰². Durch den Filter der Mode gelesen, wandelt sich Kleidung von Materie zum zentralen Kommunikationsmedium. In ihrer bis heute einflussreichen Monographie *Seeing through Clothes* (1978) argumentiert die amerikanische Historikerin ANNE HOLLANDER, dass „in clothing then, visual need may indeed be stronger than practical need“¹³⁰³. Als ein in der Lebenspraxis der Menschen unumgängliches, omnipräsentes Zeichensystem ist Mode ein integraler Teil einer Gesellschaft, an dem sich – die entsprechende Lesekompetenz vorausgesetzt – eine Fülle von kulturellem Wissen able- sen lässt. Auch Gertrud LEHNERT unterstreicht:

Moden sagen viel aus über eine Kultur, ihr Selbstverständnis und ihre Geschichte, über Konzepte von Geschlecht, von Individualität und Privatheit, über ästhetische Vorlieben. Mode macht das kulturell variable Menschenbild anschaulich und auf dem Leib spürbar. Insofern ist Mode ein kulturelles Zeichensystem in einem sehr weiten Sinne; sie wird immer ‚gelesen‘.¹³⁰⁴

In Europa lässt sich besonders im Hoch- und Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit die Mode als fundamentales Zeichensystem gesellschaftlicher Zugehörigkeit nachweisen. Dies lässt sich am literarischen Diskurs des Mittelalters beobachten, beispielsweise an der zentralen Bedeutung der Ankleideszenen in höfischen Romanen wie HARTMANNNS VON AUE *Erec* und *Iwein* oder WOLFRAMS VON ESCHENBACH *Parzival*.¹³⁰⁵ Auch in der historischen Wirklichkeit zeugt die hohe Anzahl von verschriftlichten Kleiderordnungen, welche nach Neidhard BULST im Zeitraum von etwa 1200 bis 1800 n. Chr. zu den „verbreitetsten Gesetzestexten in Europa“¹³⁰⁶ gehören, von der allgemeinen Anwendung der Kleidung als „Zeichensystem für Distinktion

¹³⁰² Vgl. Lehnert 2015, S. 29.

¹³⁰³ Hollander 1978 S. 31; vgl. auch Zitzlsperger 2015, S. 106.

¹³⁰⁴ Lehnert 2015, S. 29.

¹³⁰⁵ Zur Bedeutung der Kleidung in der mittelalterlichen Literatur vergleiche insbesondere Elke BRÜGGENS Monographie *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts* (1989) und Andreas KRAß' *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel* (2006).

¹³⁰⁶ Bulst 1993, S. 32.

und Anpassung¹³⁰⁷, aber ebenso auch konkret als ein „Indikator für Autorität und für staatlich legitimierte Amtsausübung“¹³⁰⁸. Vormoderne Kleidung transportiert, deutlich stärker als ihre Nachfolger im 21. Jahrhundert, als visuelle Manifestation von sozialer Hierarchie gesellschaftlichen Einfluss und politische Macht.

In Jugendromanen, vor allem in denen für eine weibliche Zielgruppe, erlangt die Mode eine verstärkte Bedeutung. Die Kleidung eines Kindes – die Anschaffung, das Waschen und die Instandhaltung, das Festlegen der jeweils angemessenen Tragesituation, teilweise auch das Anlegen selbst – fällt zu großen Teilen noch in den Bereich der elterlichen Verfügungsgewalt. Mit dem Emanzipationsvorgang der Adoleszenz geht dieser Aspekt der Lebenspraxis in der Regel in die Hand des Jugendlichen selbst über. Kleidung wird zum Instrument der Auseinandersetzung mit der kulturellen Umgebung und der Ausbildung der eigenen Individualität. Caroline HUNT unterstreicht die Bedeutung der Kleidung als ein Symbol für die Identitätssuche Jugendlicher, was zu einer Steigerung ihrer Bedeutung im Übergang von der Kinder- zur Jugendliteratur führt.¹³⁰⁹

Jugendlichen Mädchen wird gerne ein erhöhtes Interesse am und daraus ableitend auch eine erhöhte Kompetenz im Lesen des semiotischen Codes der Mode zugeschrieben.¹³¹⁰ In Bianca TURETSKYS Jugendbuchreihe *The Time-Traveling Fashionista* (2011–2013) grenzt diese erhöhte modische Wahrnehmung sogar an den Bereich einer übernatürlichen Gnadengabe. In den Romanen können Kleidung und andere Gegenstände die Lebensenergie ihrer Besitzer aufnehmen, „if a very traumatic or wonderful event happened while she was wearing that garment“¹³¹¹, welche spätere Besitzer nutzen können, vorausgesetzt sie verfügen über „a certain type of sensitivity to pick it up“¹³¹². Über das Anlegen historischer Kleidung wird die Protagonistin so in die entsprechenden Epochen transportiert.

Ariadne vermerkt als eine weitere maßgebliche Richtlinie des Zeitreisens: „Aber andere Zeiten, andere Sitten, und sich der Epoche entsprechend zu

¹³⁰⁷ Zitzlsperger 2015, S. 91.

¹³⁰⁸ Bulst 1993, S. 40.

¹³⁰⁹ Vgl. Hunt 1996, S. 6.

¹³¹⁰ Vgl. Lehnert 2014, S. 32.

¹³¹¹ Turetsky 2011, S. 260.

¹³¹² Turetsky 2011, S. 260.

kleiden, ist eine der Überlebensregeln beim Zeitreisen“ (Zkmmn S. 145). In Genevieve VALENTINES Kurzgeschichte *Trousseau: Fashion for Time Travellers* (2013) weist die Informationsbroschüre einer Agentur für Zeitreisen eindringlich auf das Kommunikationspotential der Kleidung hin:

It's impossible to disappear into your dress. Everything you wear betrays you – its make, its cost, its age. Why you have it, or why you don't [...]; where you're going, wherever that is, every stitch will give you away.¹³¹³

Die Fähigkeit des Lesens des vestimentären Codes der eigenen Kultur ist also eine Grundkompetenz, welche die Mitglieder zur Teilnahme und Navigation durch ihre Gesellschaft benötigen. Auch in durch fremde Kulturen geprägten Räumen muss ein Besucher die Signale erkennen und anwenden können. Doch für das Mittelalter, ein zeitlich entrückter und damit nicht beobachtbarer Raum, kann das Zeichensystem der Mode nur rückwirkend konstruiert werden. Akademische Theorie und reale Praxis klaffen für die Zeitreisenden hier schnell weit auseinander.

Die Zeitreisende in WILLIS' *Doomsday Book* hat ihr Kleid mit sorgfältig rekonstruierten historischen Herstellungsarten selbst gewebt und mit Färberwaid blau gefärbt. Doch auch in diesem Bereich stellen sich die der akademischen Recherche zur Verfügung stehenden Mittel schnell als unzureichend heraus: „My dress is wrong, of too fine a weave, and the blue is too bright“¹³¹⁴. Aber noch deutlich schwerwiegender zeichnet ihr eigener Körper sie als ein Fremdelement aus: „I'm too tall, my teeth are too good, and my hands are wrong“¹³¹⁵.

Kleidung kann nicht nur durch fremde (anachronistische) Elemente Signale an den Raum aussenden, welche den Zeitreisenden gefährden. Auch die richtige Kleidung, falsch getragen, falsch behandelt oder am falschen Körper kann zu einer Vielzahl von Problemen führen.¹³¹⁶ Eine weitere zentrale Lektion, die Ariadne im Verlauf der Romanhandlung erhält, besteht im Zusammenspiel von Kleidung und Körper. Denn die Tarnung der Zeitreisenden wird besonders erschwert, wenn die Zeichen des modernen Körpers

¹³¹³ Valentine 2013, S. 446f.

¹³¹⁴ Willis 1992, S. 163.

¹³¹⁵ Willis 1992, S. 163.

¹³¹⁶ Nicht umsonst erscheint einer der berühmtesten Zeitreisenden, der von Arnold Schwarzenegger gespielte *Terminator*, immer völlig nackt in der Vergangenheit; seine erste Handlung nach seiner Ankunft besteht daher stets im Diebstahl von zeitgenössischer Kleidung; vgl. Cameron 1984 (Film).

nicht durch die Zeichen mittelalterlicher Kleidung überdeckt werden können, sich also die Aussagen widersprechen. Nach Anne HOLLANDER verbargen die langen Röcke und weiten Schnitte von vormoderner und frühneuzeitlicher Mode viel vom körperlichen Teil der Gehbewegung der Frau. Erst im zwanzigsten Jahrhundert, so argumentiert HOLLANDER weiter, entwickelte sich weibliche Mobilität und körperliche Aktivität zum Gegenstand von Attraktivität, so dass die Mode diese nun durch das Tragen von Hosen und kürzeren Röcken hervorzuheben suchte.¹³¹⁷

In *Verliebt in eine Zeitreisende* verrät so die unter der Kleidung verborgenen Gangart der zwei Sammlerinnen ihre Identität als Menschen der Gegenwart. Der Vater berichtet Ariadne von seiner Gefangennahme durch die gegnerischen Zeitreisenden, bei welcher er die Sammler jedoch bereits im Vorfeld aus der Masse der mittelalterlichen Bevölkerung herauslesen konnte:

„Vor mir auf dem Weg konnte ich vier Menschen sehen, zwei Frauen und zwei Männer. Sie waren zwar mittelalterlich gekleidet, doch irgendetwas stimmte nicht: Es lag an der Art, wie sie gingen.“

„Gingen?“, frage ich nach.

„Ja. Die beiden Frauen gingen so wie du und deine Schwester: Ihr wackelt ein wenig mit den Hüften. [...] Und diesen leichten Hüftschwung haben alle in unserer Zeit, also alle nach Elvis. Früher hätte das als anrützig gegolten. Die Menschen bewegten sich viel steifer, ruhiger. Besser kann ich es nicht erklären.“
(*VieZ* S. 299f.)

Die kulturelle Prägung eines Menschen manifestiert sich somit nicht nur auf der geistigen, sondern auch auf der körperlichen Ebene. Auch unter der korrekten zeitgenössischen Kleidung verborgen verrät sich der moderne Körper.

Der vestimentäre Code entsteht also im Zusammenspiel von Kleidung und Körper. „Offensichtlich wird der Kleidung die Macht zugeschrieben, auf Menschen zu wirken und sie zu verändern“¹³¹⁸. Zeitreisende können sich diese Macht in dem Ausmaß zunutze machen, wie der Körper sie mitträgt. In *1227 – Verschollen im Mittelalter* statten sich die drei Zeitreisenden mit teils aus „Theater und Kostümverleihe[n]“ (*ViM* S. 76) zusammengesuchten, teils mit der Nähmaschine hergestellten Kostümen aus. Da sie die Haartracht als Teil dieses Zeichensystems erkennen, rasieren sich die drei Jugendlichen zudem eine Mönchstonsur in ihre

¹³¹⁷ Vgl. Hollander 1978, S. 339ff.

¹³¹⁸ Lehnert 1997, S. 31.

modernen Frisuren; auch Judith opfert der kulturellen Anpassung ihre langen Haare. Bei ihrer späteren Verwandlung in die Dame Melisande werden die langen Haare durch eine Perücke wieder ersetzt.

Erkennt man Mode als einen performativen Prozess zur Signalisierung von gesellschaftlicher Zugehörigkeit, so werden bei der Kleidungswahl der Zeitreisenden die beiden Deutungsbereiche von *Kostüm* und *Verkleidung* interessant.

Die *Verkleidung* bezeichnet bereits in ihrer wörtlichen Bedeutung das Anlegen von Kleidung, welche eine auf den Träger bzw. die Tragsituation unzutreffende Bedeutung signalisiert, sich allerdings immer noch möglichst nahtlos in den Raum einfügen soll. Oft ist die Prämisse der *Verkleidung* ihre Unauffälligkeit: „Es ist nämlich wichtig, auf Reisen nicht so aufzufallen. Überlebenswichtig“ (Zkmn S. 22). Eine *Verkleidung* dient jedoch primär der Tarnung der eigenen Identität, um sich eine sonst nicht mögliche Mobilität im fremden Raum zu verschaffen. Im Biedermeier trägt Ariadne so ihre „heiß geliebten“ Chucks (Zkmn S. 145) unter dem langen Rock verborgen weiter. Die Schnürschuhe dienen nicht nur der besseren Mobilität, sie sind auch ein Ankerpunkt ihrer eigentlichen Identität einer modernen westlichen Jugendlichen, welche sie durch die *Verkleidung* zwar verbirgt, jedoch keineswegs ablegt.¹³¹⁹

Die Grundbedeutung des Kostüms dagegen ist Anne HOLLANDER zufolge „to catch the eye with something unusual“¹³²⁰. Das Kostüm ist ein Akt der Performanz; das kostümierte Individuum will gesehen werden.

Durch seine inhärente Auffälligkeit wird das Kostüm zum fragwürdigen Hilfsmittel, wenn es um die Einfügung in einen fremden Raum geht. In den *Tintenherz*-Romanen von Cornelia FUNKE ist der Kostümverleih eine besonders unzuverlässige Quelle für historisch unauffällige Kleidung:

Eine Frau, die an dem Brunnen Wasser schöpfte, musterte misstrauisch das Kleid aus schwerem, dunkelrotem Samt, das Elinor trug. Verflucht! Sie hatte es bei einem Kostümverleih besorgt, ebenso wie den Kittel, den Darius trug.

¹³¹⁹ *Chuck Taylor All-Stars* bzw. *Chucks*, die nach dem amerikanischen Basketballspieler Charles Hollis Taylor (1901–1969) benannten Schuhe der Firma Converse, wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Basketballschuhe erfunden. Mittlerweile ist der Schnürschuh mit nahezu unverändertem Design ein kennzeichnendes Objekt zahlreicher Subkulturen, vor allem im Bereich der Jugendkultur; vgl. van Rooijen 2011, S. 142 ff.

¹³²⁰ Hollander 1978, S. 239.

„Mittelalter“, hatte sie verlangt, aber hier stand sie nun und fiel auf wie ein Pfau in einer Schar Krähen!¹³²¹

Als eines der zentralen kulturellen Zeichensysteme ist das Ermitteln, Anschaffen und Anlegen von „einzeitlicher Mode“ (Zkmn S. 289) für Zeitreisende also von zentraler Bedeutung. In Kirsten JOHNS Romanen resümiert Ariadne so nach ihren ersten Zeitsprüngen: „Inzwischen hat Mode für mich wahrhaftig eine lebenswichtige Bedeutung erhalten“ (Zkmn S. 36).

Wie viele Protagonistinnen von Jugendromanen zeichnet sich auch Ariadne durch eine erhöhte Sensibilität für die Semiotik von Kleidung und Körper aus. Wenn sie einer neu kennengelernten Person keinen Namen zuweisen kann, instrumentalisiert sie beispielsweise stets ein äußerliches Merkmal zur Zuweisung eines Spitznamens. Hier gebraucht sie modische Accessoires, z. B. „Haubenfrau“ (Zkmn S. 123), „Haubemädchen“ (VieZ S. 174), „Monokelmann“ (VieZ S. 279), und physische Attribute, etwa das bereits erwähnte „Geistermädchen“ (VieZ S. 247), „Muskelpaket“ (VieZ S. 174), „Segelohr“ (VieZ S. 175), „Hakennasemann“ (Zkmn S. 273) oder, im Fall einer besonders feindseligen alten Dame, „Frettchen“ (Zkmn S. 157).

Die Erfahrungen, welche sie aus dem Zeitreisen gewinnt, können Ariadnes Lesefähigkeit der modischen Zeichen bedeutend erweitern. Zum einen erkennt sie den historischen Wandel einzelner modischer Zeichen, deren Lesart durch die Brille der eigenen Semiotik sich nicht zwangsläufig mit der historischen Umgebung deckt. Was sich als Teil seines zeitgenössischen Kulturraums nahtlos in die Umgebung einfügt, nimmt außerhalb seines kulturellen Rahmens schnell die Auffälligkeit eines Kostüms an. Bei ihrem Besuch im Jahr 1968 sticht ihr so die zeitgenössische Kleidung der Umgebung kontinuierlich als übertrieben und kostümiert ins Auge, auch wenn sie diese Reaktion bewusst unterdrückt: „Ich muss mir auf die Zunge beißen, um nicht über die weiten Hosen und schrillen Farben zu lachen. Wie im Fasching“ (VieZ S. 75).

Auf der anderen Seite erlaubt ihr die kulturelle Schnittmenge zwischen den Jahren 2011 und 1968 eine Einfügung in den Raum, die keinen speziellen Kleiderwechsel benötigt. Die Freizeitkleidung der Jugendlichen, bestehend aus einer Bluse, einem Paar Jeans und den bereits erwähnten Chuck

¹³²¹ Funke 2007, S. 314.

Taylor-Schnürschuhe, sind auch in der Vergangenheit der 1960er Jahre schon etablierte Grundelemente des modischen Zeichensystems.

Ich trage nichts Besonderes, nur eine Bluse, die mit einem Gürtel über meiner dunkelblauen Röhrenjeans zusammengebunden ist, dazu knallgrüne Chucks. Eigentlich passe ich ganz gut in diese Zeit, finde ich.
(*VieZ* S. 76)

Durch diese unproblematische modische Einfügung in die Vergangenheit ermutigt, stattet sich Ariadne auch für den ersten Sprung ins Mittelalter mit Kleidungsstücken aus der Gegenwart aus. Die Schnittmenge zwischen der eigenen Alltagskleidung der Jugendlichen und der erwarteten historischen Umgebung hat sich jedoch so weit verringert, dass sie auf die Garderobe ihrer Mutter zurückgreift. Sie wählt hier Zeichen der modischen Semiotik, welche sie dem Mittelalter zuschreibt: einen bodenlangen Rock und eine Rüschenbluse. Die Rüsche ist seit der Renaissance fester Teil der europäischen Mode, wird aber als „frivol überflüssiges Emblem des Modischen schlechthin“¹³²² in der Wahrnehmung der Gegenwart vor allem mit dem Barock identifiziert. Das so zusammengestellte Ensemble assoziiert Ariadne selbst zwar primär als ein Kostüm („als gehe ich zum Silvesterball“; *VieZ* S. 133), dessen Zeichen über die Alltagsmode der Gegenwart hinaus weisen, dennoch geht sie davon aus, dass hier wie im Fall der Jeans eine kulturelle Schnittmenge zur Mode des Ziel(zeit)ortes vorliegt. Moritz und Pluvius dagegen, ihre ebenso unerfahrenen Begleiter, hängen sich Vorhangstoffe um, um eine vormoderne Männertunika zu imitieren (vgl. *VieZ* S. 133).

Da die drei Jugendlichen in dem so konstruierten „Mittelalterzeug“ (*VieZ* S. 185) im Jahr 1331 sofort als Fremde auffallen, wählt Ariadne für ihren zweiten Sprung zwar erneut einen langen Rock, ersetzt die Rüschenbluse jedoch durch neutralere Kleidungsstücke: „ein braunes T-Shirt mit langen Ärmeln und mein dunkelblaues Wollkleid“ (*VieZ* S. 234). Sie resümiert: „Inzwischen weiß ich ja, wie die Leute im Mittelalter ausgesehen haben, und Rüschenblusen hatten sie keine an“ (*VieZ* S. 234). Im zweiten Band schließlich greift sie auf die Ressourcen zurück, welche ihr verschwundener Mentor, der ältere Pluvius, hinterlassen hat. In dessen Zimmer findet sie ein Sortiment von „Klamotten aus den verschiedensten Zeiten“ (*Zkmm* S. 24), mit deren Hilfe sie nun ihre „Mittelalteraufmachung [...] ordentlich aufgemotzt“ (*Zkmm* S. 24) hat. Auch hier

¹³²² Vinken 2013, S. 192.

wählt sie Kleidungsstücke, welche sie dem Mittelalter zuschreibt: einen langen Rock und ein Mieder. Ebenfalls aus diesem Fundus wählt der jüngere Pluvius ein Paar von „ungemein spitz zulaufenden Schnabelschuhen“ (Zkmm S. 25f.), welche zwar aus der passenden historischen Epoche stammen, in welchen er jedoch kaum laufen kann.

Andrea SCHACHT schließlich konzentriert sich in *Blumen der Zeit* auf einen weiteren zentralen Komplex zwischenmenschlicher Kommunikation: das Erzählen. Eng verbunden mit Sprache, stellt Erzählen einen wichtigen Teil der semiotischen Übersetzungsleistung des Raumes dar. Der Erzählvorgang, das Teilen von Geschichten und Stoffen, kann als machtvoller Gemeinschaftsstifter fungieren.

Im Jugendroman *The Devil's Arithmetic* (1988) der Amerikanerin Jane YOLEN übernimmt die dreizehnjährige Hannah am Sederabend des jüdischen *Pessach*-Festes, bei dem in ritualisiertem Erzählen an den Auszug des Volks Israel aus Ägypten erinnert wird, die Aufgabe des symbolischen Türöffnens für den Propheten Elias. Dabei wird sie in die unmittelbare Vergangenheit ihrer Familie im Polen des Zweiten Weltkrieges versetzt. Obwohl sich die Generation ihrer Großeltern aus Überlebenden des Holocausts zusammensetzt, hat Hannah durch die Abschirmung ihrer Eltern und das Umfeld der amerikanischen Jugendkultur wenig emotionalen Bezug zu der Thematik, welche sie hauptsächlich über „bits and pieces of her classroom discussions“¹³²³ vermittelt bekommen hat. In dieser Weise also „ignorant about the historical past, complacent about the present, and possibly numbed to the suffering of others“¹³²⁴, gelangt die Jugendliche durch einen Zeitsprung in das Jahr 1942, wo sie sich in der Identität einer jungen Jüdin wiederfindet, welche eine Cholera-Erkrankung knapp überlebt hat. Hannahs verstörte Reaktion und ihr von der Norm abweichendes Verhalten werden von ihrer Umgebung als Folge des Fiebers rationalisiert. Die Deportation der jüdischen Gemeinde in ein Konzentrationslager kann Hannah nicht verhindern. Da sie nun jedoch die kulturelle Signifikanz des Erzählens und Erinnerns erkannt hat, spendet sie den anderen Frauen im Lager durch das Teilen ihres eigenen kulturellen Erzählguts Trost:

¹³²³ Yolen 1990, S. 72.

¹³²⁴ Senf 2015, S. 139.

Stories seemed to tumble out of Hannah's mouth, reruns of all the movies and books she could think of. She told the girls about *Yentl* and then about *Conan the Barbarian* with equal vigor; about *Star Wars*, which confused them, and *Fiddler on the Roof* which did not. She told them the plot of *Little Women* in ten minutes, a miracle of compression, especially since her book report had been seven typed pages. She mesmerized them with her tellings.¹³²⁵

Schulisches Lesematerial wird von Hannah ebenso herangezogen wie private Lektüre. Von den gewählten Erzählstoffen stellen nur der Roman *Little Women* von Louisa MAY ALCOTT (1868/69; dt. Titel *Betty und ihre Schwestern*) und das von Robert E. HOWARD in den 1930er Jahren geschaffene Erzähluniversum *Conan the Barbarian* keine direkten Anachronismen dar. Der Spielfilm *Yentl* (1983) und das Musical *Fiddler on the Roof* (1964; dt. Titel *Anatevka*) dagegen sind zwei dominante Beispiele der jüdisch-amerikanischen Populärkultur aus Hannahs Gegenwart des Jahres 1988. Beide Werke spielen jedoch in jüdischen Gemeinden in Osteuropa zu Beginn des 20. Jahrhunderts, womit die semiotische Schnittmenge mit den anderen Gefangenen mehr als ausreichend ist, um verstanden zu werden. George LUCAS' *Star Wars* dagegen wird trotz seiner Orientierung an Joseph CAMPBELLS Heldenweg¹³²⁶ und dem damit verbundenen kulturellen Erkennungswert nur mit Verwirrung aufgenommen.

SCHACHTS Zeitreisender steht das im Rahmen der universitären Ausbildung angeeignete Mittelhochdeutsch zur Verfügung, mit dem sie sich problemlos verständigen kann. Sie hat zu diesem Zweck sogar ein mittelhochdeutsches Wörterbuch (vgl. BdZ S. 107f.) mit sich genommen, welches Mirte beim Aufräumen in die Hände fällt. Aber auch wenn hier, im Gegensatz etwa zu *Doomsday Book*, die akademische Sprachrekonstruktion der Gegenwart erfolgreich auf die reale Anwendungspraxis der Vergangenheit übertragen werden kann, so macht sich die Fremde trotzdem im täglichen Sprachgebrauch als kulturell Außenstehende sichtbar: „Sie sprach anders als die Kölner“ (BdZ S. 21) und gebraucht als „komisch“ (BdZ S. 124), „fremd“ (BdZ S. 12), „ungewöhnlich“ (BdZ S. 145) und „ausländisch“ (BdZ S. 110) auffallende Wörter und Begriffe. Die Unverständlichkeit der Zeitreisenden verlegt sich von der sprachlichen auf die kulturelle Ebene.

¹³²⁵ Yolen 1990, S. 50.

¹³²⁶ Vgl. Lawrence 2006.

Auch mit einer gemeinsamen Sprachbasis bleibt die Zeitreisende damit isoliert. Zudem lebt sie nach wie vor unter dem Avatar einer wohlhabenden Kaufmannswitwe, welche von außerhalb des Raums zugezogen ist. Diese falsche Identität überlagert jede Interaktion mit ihrer Umwelt. Nachdem sich jedoch im Zusammenleben mit Mirte eine emotionale Nähe zwischen den beiden Frauen entwickelt hat, will sie die Jugendliche über die Umstände ihrer Ankunft ins Vertrauen ziehen. Damit kann sie zwar die kulturelle Isolation nicht aufheben, jedoch den Avatar fallen lassen. Bei der Aufdeckung ihrer tatsächlichen Identität sorgt sie sich weniger um eine eventuelle ablehnende Reaktion Mirtes als vielmehr um die Möglichkeit, dass das Konzept der Zeitreise als Teil des neuzeitlichen Erzähldiskurses den Verständnishorizont des Mädchens überfordert (vgl. BdZ S. 124). Wenn sich die Zeitreise nicht mit der mittelalterlichen Wissenskultur vereinbaren, der Status als Zeitreisende nicht übersetzen lässt, kann sie den Avatar einer räumlich zugezogenen Fremden nie ablegen.

Doch mit dieser Befürchtung unterschätzt die Zeitreisende die kulturelle Wissensmenge des mittelalterlichen Raumes. Bereits zu Beginn des Romans kommentiert sie bereits die Reichhaltigkeit des mündlichen Erzählguts und dessen Kontrast zur verschriftlichen Kultur: „Bildung ist rar, die Fantasie aber blüht“ (BdZ S. 31). In den Gasthäusern und öffentlichen Plätzen der Stadt existiert eine aktive Szene von Geschichtenerzählern, Sängern und Puppenspielern. Mirte nimmt an diesem Aspekt der Kultur begeistert teil: „Sie liebte Geschichten“ (BdZ S. 124).

Als die Zeitreisende der kulturell aufgeschlossenen Jugendlichen ihre Herkunft beichtet und die räumliche in die zeitliche Fremde übersetzt – „Mirte, ich stamme nicht aus einem anderen Land, sondern aus einer anderen Zeit“ (BdZ S. 122f.), – reagiert diese zwar mit Erstaunen, nicht aber mit dem erwarteten Unverständnis. Aus ihrem reichen Repertoire an Erzählstoffen kann sie sofort ein passendes Vergleichsmodell ermitteln: eine Geschichte, welche sie von einem „Englandfahrer“ (BdZ S. 125) in einer Taverne vorgetragen hörte: „So wie Thomas der Reimer? Habt ihr eine Fee getroffen?“ (BdZ S. 123).

THOMAS OF ERCELDOUNE bzw. THOMAS THE RHYMER ist ein für das 13. Jahrhundert im schottischen Erceldoune (dem heutigen Earlston) verzeichneter Dichter und Prophet, der als „generic hybrid“¹³²⁷ auch der Protagonist einer Reihe von spätmittelalterlichen Balladen ist. Sir Walter SCOTT überträgt die bekannteste der Balladen 1803 ins moderne Englisch, die gesamte Stofftradition einschließlich der Prophezeiungen wird jedoch erst 1875 durch den britischen Philologen James MURRAY editiert und veröffentlicht.¹³²⁸ Im englischen Sprachraum, vor allem in Nordengland und Schottland, ist der Stoff gut bekannt und verzeichnet eine produktive Rezeption bis in die Gegenwart.¹³²⁹ In der Ballade wird der Dichter von einer Feenkönigin in ihr Reich eingeladen, wo er sieben Jahre verbringt. Als Abschiedsgeschenk stattet die Fee Thomas mit der Gabe der Prophezeiung aus. Daran geknüpft ist jedoch „a tongue that can never lie“¹³³⁰ – das Unvermögen, etwas anderes als die Wahrheit zu artikulieren. Aus letzterem Element ergibt sich auch der Beiname ‚True Thomas‘.

Im deutschen Sprachraum bekannt ist vor allem *Thomas der Reimer* (1860), Theodor FONTANES Übertragung der SCOTT'SCHEN Version, welche von Carl LOEWE vertont wurde. In FONTANES Ballade wird der Name des Protagonisten auf „Tom der Reimer“¹³³¹ abgekürzt. Auch die Zeitreisende gebraucht diesen Spitznamen, da sie den Stoff hauptsächlich durch seine moderne Rezeption kennt: „Mirte, warum habe ich je an dir gezweifelt. Du kennst die Geschichte von Tom dem Reimer? [...] ganz offensichtlich ist dir das Konzept der Zeitreise nicht ganz unbekannt“ (BdZ S. 124).

Da sie nun über ein passendes semiotisches Modell verfügt, kann Mirte den Bericht der Zeitreisenden sofort auf seinen wesentlichen Inhalt reduzieren. Sie reagiert primär mit Empathie, da sie den ungewollten Aufenthalt Alenas in der Vergangenheit in erster Linie als schmerzliche

¹³²⁷ Cross 2008, S. 166.

¹³²⁸ Vgl. Cooper 2005, S. 171ff. und Porter 2010; zur Edition von MURRAY vgl. Thomas of Erceldoune 1875.

¹³²⁹ Beispielsweise der 1990 erschienene Roman *Thomas the Rhymer* von Ellen KUSHNER; vgl. Kushner 2004. Zur deutsch- und englischsprachigen Rezeption des Stoffes in Populärkultur und Fachwissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Utz 2006.

¹³³⁰ Scott 1841.

¹³³¹ Fontane 1860, S. 332.

Trennung vom eigenen Kulturkreis erkennt: „Ihr müsst Euch sehr fremd gefühlt haben“ (BdZ S. 125).

Auch die Warnung der Zeitreisenden vor der Brandkatastrophe kann sie nun mit Hilfe der Analogie als zukünftiges Wissen identifizieren: „Thomas der Reimer hat immer die Wahrheit gesagt, heißt es in der Geschichte. Er wusste, was geschehen würde. So wie ihr auch, nicht wahr?“ (BdZ S. 124). Die Parallelität der Zeitreisenden zur Figur des THOMAS OF ERCELDOUNE wird damit durch die zweite kennzeichnende Eigenschaft der mittelalterlichen Figur unterstrichen: Thomas ist nicht nur ein Zeitreisender, sondern erlangt auch die Gabe der Prophezeiung. Durch ihren Eingriff in die historische Ereigniskette – sie warnte Mirte vor dem durch einen Blitzeinschlag verursachten Brand am Fischmarkt – wird auch Andrea SCHACHTS Zeitreisende zur Prophetin. Die Fähigkeit der Zukunftsvorhersage wird Alena in doppelter Weise zugeschrieben. Während Mirte hier erneut auf die mündliche Erzähltradition verweist – „Ihr hört euch wirklich an wie einer der Propheten, Frau Alena.“ (BdZ S. 185) –, mit welcher sie mit THOMAS DEM REIMER bereits in einem positiven Zusammenhang vertraut ist, wird sie von anderen Vertretern des spätmittelalterlichen Raumes negativ ausgelegt und als Bedrohung interpretiert: „Weiber, die Prophezeiungen machen, stehen mit den finsternen Mächten in Verbindung“, mahnte der dicke Mönch mit dumpfer Stimme“ (BdZ S. 49).

Doch auch wenn sie die Assoziation selbst zurückweist, so bedient sich die Zeitreisende selbst „prophetische[r] Worte[]“ (BdZ S. 184), als sie ihren Vertrauten ein Bild der Zukunft aufzeichnet.

Bei der Beschreibung der Zerstörung Kölns im Zweiten Weltkrieg verzichtet sie so bewusst auf eine Beschreibung der technischen Hintergründe moderner Kriegsführung und wählt eine eschatologische Assoziation:

Ein furchtbarer Krieg wird über das Land kommen und die Stadt mit Feuer und Schwefel überziehen. Sie wird nur noch ein Trümmerfeld sein, kein Stein bleibt auf dem anderen. Nichts wird übrig geblieben sein von dem, was ihr heute kennt. Kirchen, Kloster, Märkte – alles wird zu Staub. Nur der Dom bleibt inmitten der Trümmer unversehrt.

(BdZ S. 184)

Nach Mirte soll als nächster der gleichaltrige Laurens in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden. Hier müssen die Kommunikationssignale jedoch auf die veränderte Situation des Kaufmannssohns angepasst werden.

Mirte und Laurens befinden sich nicht nur an entgegengesetzten Enden des sozialen Spektrums, sondern auch an denen der Erzählkultur. Während Mirte die volkssprachige, mündliche Erzählkultur rezipiert, welche durch Sänger und Reisende in die Tavernen getragen wird, liegt das Interesse von Laurens in der (auf Latein) verschriftlichen Naturwissenschaft und Theologie. Die beiden verkörpern damit jeweils die mündliche Erzähltradition und den schriftlichen Wissensstand des spätmittelalterlichen Kölns.

Beide Jugendlichen teilen jedoch den Wunsch, sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten gegen die ihnen gesetzten Grenzen durchzusetzen. Laurens stäubt sich gegen die räumliche Fixierung, die die vom Vater vorgesehene Laufbahn als Tuchhändler im Familienbetrieb mit sich bringt, und kann seine eigentliche Leidenschaft – die Astronomie – nur in seiner Freizeit ausüben. Durch seine Freundschaft mit einem Mönch des örtlichen Klosters hat er Zugang zur Klosterbibliothek und intellektuelle Austauschmöglichkeiten über die „Bücher der alten Philosophen“ (BdZ S. 18). Nicht nur vom Vater wird Laurens durch seine Ablehnung des vorgesehenen Lebensweges isoliert, er hat auch wenig Kontakt zu Gleichaltrigen, da er lieber studiert oder sich mit den „gebildeten Mönchen in Groß Sankt Martin“ (BdZ S. 138) austauscht. Die mit dem kaufmännischen Beruf verbundenen Privilegien, die materielle Sicherheit, das gesellschaftliche Ansehen und die Einflussmöglichkeiten, welche sein Vater als Ratsherr der Stadt Köln genießt, vor allem aber die Möglichkeit des überregionalen Reisens, welche ihm als einem der wenigen Menschen seines Umfeldes eingeräumt werden, vernachlässigt er in seiner ablehnenden Haltung. Im Gegensatz zu Mirte, deren Erzählkultur als Gemeinschaftsgut in den Gaststätten geteilt wird, damit also eine starke soziale Komponente beinhaltet, wird Laurens durch seine Erzählkultur von seiner Umgebung isoliert. Da sich seine Interessensgebiete nicht mit seiner sozialen Stellung und den damit verbundenen Erwartungen und Pflichten vereinbaren lassen, erweist sich der Jugendliche in den Augen seine Umwelt als unfähig, sich in den Raum seiner

Heimat einzufügen. Laurens selbst unterstützt diese Einschätzung, indem er seinerseits die gemeinschaftsbildenden Elemente des Raums ignoriert:

Grollend stapfte Laurens über den Alter Markt [sic] und achtete nicht auf die Buden und Stände, an denen die Händler ihre Waren feilboten, beachtete den Kax nicht, den Pranger, an dem ein betrügerischer Fischhändler gebunden stand, der mit den stinkenden Produkten seines Gewerbes beworfen wurde, harrete nicht auf die anpreisenden Rufe des Zahnbrechers, der versprach, fast schmerzlos faule Zähne zu ziehen.

(BdZ S. 37)

In der Interaktion mit der Zeitreisenden dagegen wird die naturwissenschaftliche Neugierde des Jugendlichen nicht nur akzeptiert, sondern bestätigt und gefördert. Die Erlaubnis zur Benutzung ihres Astrolabiums schließlich macht Laurens endgültig „zu ihrem stammelnden Diener“ (BdZ S. 61).

Während sich die Beziehung zwischen Mirte und Alena auf der Grundlage von gegenseitiger Fürsorge und emotionaler Nähe entwickelt, entsteht die Freundschaft zwischen Laurens und der Zeitreisenden entsprechend auf der Ebene des wissenschaftlichen Austauschs. Der Jugendliche gefällt sich selbst in der Position eines fortschrittlichen Denkers, welcher die Grundsätze des eigenen Kulturraums in Frage stellt und sich an der vermeintlichen Rückständigkeit der Wissensgesellschaft aufreißt. So echauffiert er sich etwa über die – in der mittelalterlichen Erzählwelt SCHACHTS als Tatsache akzeptierte – Vorstellung einer scheibenförmigen Erde,¹³³² obwohl der von ihm als Vorbild verehrte „Thomas von Aquin, der große Kölner Gelehrte“ (BdZ S. 18), dieses Bild bereits widerlegt hat.¹³³³

Mirte hat das Verständnis und die Akzeptanz der Zeitreise aus ihrem Umgang mit der mündlichen Erzählkultur erlangt. Um Laurens in die Hintergründe der Situation der Zeitreisenden einzuführen, beschließt

¹³³² Die Vorstellung der Erde als einer Scheibe ist ein Weltbild, welches dem Mittelalter fälschlicherweise zugeschrieben wird, obwohl eher das Gegenteil den historischen Tatsachen entspricht; vgl. z. B. Aufgebauer 2006, S. 428, Russel 1997 und Wolf 2004. Doch das „ebenso wirksame wie falsche“ (Wolf 2004, S. 10), „almost universal“ (Russel 1997, S. viii.) anerkannte Vorurteil lässt sich stellenweise sogar in der mediävistischen Fachwissenschaft nachweisen. Selbst Arno BORST beispielsweise bemerkt in *Lebensformen im Mittelalter*, die Erde sei „nach allgemeiner mittelalterlicher Auffassung“ (Borst 2004, S. 144) eine Scheibe gewesen.

¹³³³ In *Summa Theologica*, 1,1,2: „Astrologus demonstrat terram esse rotundam per eclipsim solis et lunae.“ (Thomas von Aquin 1982, S. 6).

Mirte, ihn zunächst mit den mittelalterlichen Stoffen in den Tavernen vertraut zu machen.

Dazu führt sie ihn zunächst an den Rand der Semiosphäre des spätmittelalterlichen Kölns, an einen zentralen Schnittpunkt von kulturellem Austausch und gesellschaftlicher Kommunikation: in ein Gasthaus mit einem „guten Geschichtenerzähler“ (BdZ S. 136), welches „gerne und viel von den Reisenden aufgesucht“ (BdZ S. 136) wird. Hier hat sie selbst die Erzählstoffe aufgenommen, welche ihr die Verständnisbasis für den Bericht der Zeitreisenden gegeben haben. Diesen Erfolg hofft sie, nun auf ihren Begleiter übertragen zu können. Die Atmosphäre des Gasthauses ist von Kommunikation und Geselligkeit geprägt:

Im Schankraum herrschte, wie zu dieser Abendstunde zu erwarten, ein reges Treiben. Fuhrleute, Rheinschiffer, Handwerker, Scholaren, Händler aller Art hatten sich an langen Bänken niedergelassen und verleibten sich dicke Brote mit Schinken, kaltem Braten oder Käse ein, Schüsseln mit einem Brei aus Fleisch und Gemüse wurden herumgereicht, zwei Mägde brachten Kannen mit Bier und anderen Getränken an die Tische, der Duft von Gebratenem hing im Raum, über die mehr oder minder lautstarke Unterhaltung hin trillerte ein Flötenspieler seine Liedchen.

(BdZ S. 136f.)

Die Wirtin grüßt Mirte sofort „freundlich mit Namen“ (BdZ S. 137) und scherzt liebevoll mit ihr. Auch Laurens, welcher sonst zwar ab und zu pflichtbewusst mit den Lehrlingen des väterlichen Betriebs ein Bier trinken geht, jedoch die einsame Lektüre oder die Gesellschaft der Mönche dem „raue[n] Gebaren“ (BdZ S. 138) der Gasthäuser vorzieht, beginnt sich in der familiären Atmosphäre zu entspannen.

Mirte bezahlt den anwesenden Flötenspieler, Meister Klingsohr (BdZ S. 137),¹³³⁴ für den Vortrag eines Liedes. Im Bewusstsein der Problemfelder, mit denen Laurens in seinem eigenen Privatleben ringt, wünscht sie sich jedoch nicht *Thomas der Reimer*, sondern wählt aus dem spätmittelalterlichen Erzählrepertoire eine weitere Version des Dornröschenschlafes, bei welchem sie ein höheres Identifikationspotential für ihren Begleiter erkennen kann: die im 13. Jahrhundert entstandene

¹³³⁴ Sicher eine Anspielung auf den Zauberer Klinschor, den Schlossherren von Schastelmarveille, eine Gestalt aus der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, u. a. WOLFRAMS VON ESCHENBACH *Parzival* und dessen Rezeption im *Wartburgkrieg*.

„Entrückungslegende“¹³³⁵ *Mönch Felix*. Laurens wird „augenblicklich [...] in den Bann seiner Geschichte gezogen“ (BdZ S. 139):

Tief im Wald, drüben in den sieben Bergen, findet man das Kloster Heisterbach, in dem sich eine ungeheuerliche Geschichte zugetragen hat. [...] In diesem stillen Kloster lebte einst ein Mönch, ein großer Gelehrter der heiligen Schrift. Auch andere Wissenschaften betrieb er, immer auf der Suche nach einer Erklärung für Gottes Schöpfung. Doch wie das bei so gelehrten Männern ist, verrannte er sich mehr und mehr darin, und nagende Zweifel versetzten ihn in beständige Unruhe.

(BdZ S. 139)

Ähnlich wie Laurens isoliert sich auch der Mönch von Heisterbach vom eigenen Raum und der eigenen Kulturgemeinschaft des Klosters. Den christlichen Glauben, auf welchem seine Lebenswirklichkeit als Mönch fundiert, zweifelt er an; die Worte der Bibel erscheinen ihm „wie unlösbare Rätsel“ (BdZ S. 139). Er fixiert seine Frustration schließlich auf einen Spruch aus dem *Buch der Psalmen*: „Tausend Jahre sind vor Gott wie ein Tag.“¹³³⁶ Wie in der walisischen Sage von *Rhys at the Fairy Dance* der Feldarbeiter Rhys der Musik der *fairy* in deren Tanzkreis folgt,¹³³⁷ so wird auch der Mönch schließlich durch ein Geräusch aus den Grenzen des eigenen Raumes hinaus in den Bereich des Phantastischen hinein gelockt:

Versunken in seine Grübeleien wanderte der Mönch eines Tages im Klostergarten umher. Hier aber riss ihn der Gesang eines ihm unbekanntes Vogels aus seinen Gedanken, und er verließ den ummauerten Garten und folgte dem aufplatternden Vogel tiefer und tiefer in den Wald hinein.

(BdZ S. 139)

Im fremden Raum des Waldes außerhalb der Klostermauern verliert der Mönch die Orientierung. Schließlich schläft er auf einem Baumstumpf ein. Als er aufwacht und den Weg zurück ins Kloster findet, weist der vertraute Raum deutliche Spuren zeitlichen Wandels auf:

Doch hier packte ihn das Erstaunen. Es hatte sich so vieles verwandelt hier – andere Bäume wuchsen dort, neue Gebäude waren errichtet worden, selbst die Klosterkirche hatte einen Anbau erhalten. Bestürzung packte den Mönch, er trat auf einen Bruder zu, der sich in den Beeten zu schaffen machte, und fragte ihn, warum alles so verändert sei. Doch der lachte nur und meinte, er sei nun schon seit zwanzig Jahren im Kloster, und nichts habe sich in dieser Zeit besonders verändert. Und dann fragte er neugierig, woher er denn käme, dass ihm das

¹³³⁵ Vgl. Palmer 1987, Sp. 647.

¹³³⁶ Psalm, 90:4.

¹³³⁷ Vgl. Kapitel II. 1.1. dieser Arbeit.

sonderbar erschien. Das verwirrte den Mönch noch weit mehr, und er eilte auf die Kirche zu, um über das Wunderliche nachzudenken.

(BdZ S. 139)

In der kulturellen Statik des organisierten Mönchlebens ist die Gemeinschaftsaktivität des gemeinsamen Betens unverändert geblieben; sie findet zur selben Zeit, zum selben Ort mit gleichbleibenden Inhalten statt. Nur das menschliche Element des Raumes hat sich verändert. Der Mönch kann keinen seiner Mitbrüder unter den Betenden erkennen. Der Abt schließlich wird auf den unbekanntem Mönch aufmerksam und „grüßte ihn als Fremden“ (BdZ S. 139). Der Mönch widerspricht der Einordnung als Raumfremder energisch:

Der Mönch begehrte auf und sagte, er sei doch kein Fremder, sondern nur eben kurz in den Wald gegangen. Verwundert schüttelte der Abt den Kopf und fragte nach seinem Namen. Als er ihn nannte, trat ein weiterer Bruder hinzu und erklärte, ein Mann dieses Namens sei in den Annalen verzeichnet. Vor dreihundert Jahren sei er in den Wald gegangen und nie mehr zurückgekehrt. In diesem Augenblick begriff der Mönch die Worte, über die er einst gegrübelt hatte: Denn tausend Jahre sind dir wie ein Tag, der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache. Und als er dies erkannte, brach er tot vor dem Altar zusammen.

(BdZ S. 139f.)

Wie für die Dornröschenschläfer Rhys oder König Herla nach dem Verlassen des temporal Anormalen schnell der Tod folgt, so ist auch dem Mönch von Heisterbach keine erneute Einfügung in den Raum möglich. Auch wenn der neue Raum eine beträchtliche kulturelle Schnittmenge mit dem zurückgelassenen aufweist, so kann das Isolieren von und das freiwillige Verlassen der Ursprungszeit nur mit dem Ableben des Schläfers enden. Das Lied des Mönches von Heisterbach enthält somit auch eine Warnung vor Wissensdrang, der über die Grenzen jener Bereiche hinausweist, welche durch die eigene Kultur in den Bereich des Wunderbaren, und damit explizit Unerklärbaren eingeordnet werden.

Mirtes Hoffnung, durch die gemeinschaftliche Atmosphäre des Wirtshauses und den Vortrag des Liedes die Rezeptionswilligkeit und Verständnisfähigkeit des Jungen entsprechend erweitert zu haben, erfüllt sich nicht. Laurens würdigt zwar die Vortragskunst des Sängers und den Stoff selbst als „[n]ette Geschichte“ (BdZ S. 141), unterstreicht jedoch sofort die Fiktionalität des „Märchen[s]“ (BdZ S. 141), mit der sich das

Lied von den naturwissenschaftlichen Texten seiner präferierten Freizeitlektüre unterscheide. Auf Mirtes anschließenden Bericht von der Zeitreise der Buchbinderin reagiert der Jugendliche entsprechend mit Ärger. Er spricht dem „dumme[n] Märchen“ (BdZ S. 146) und „Aberwitz“ (BdZ S. 146) der Zeitreise jeden Realitätsgehalt ab. Erst als er sich in den Bereich der ihm vertrauten Wissenskultur zurückgezogen und mit den befreundeten Mönchen über die Natur des menschlichen Zweifels ausgetauscht hat, ändert er seine Einstellung. Von seinem engsten Vertrauten, dem jungen Mönch Lodewig, wird der Jugendliche zum Nachdenken über und die Akzeptanz von „Wunder[n], die wir Menschen nicht erklären können“ (BdZ S. 167), ermuntert. Er beschließt, die Hilfeleistungen und Freundschaftsbeweise, welche ihm die Zeitreisende bereits erwiesen hat, seiner Skepsis überzuordnen.

Nachdem die Erfahrung mit Mirte der Zeitreisenden die diachrone Anwendbarkeit von Erzählstoffen deutlich demonstriert hat, erweitert Alena in gemeinsamen Erzählabenden, bei welchen schließlich auch Laurens und sein Vater anwesend sind, diese gemeinsame Schnittmenge an semiotischen Zeichen. Sie wählt hierzu die Erzählungen der *matière de Bretagne*:

Sie berichtete von einem König Artur, der eine Tafelrunde um sich versammelt hatte, deren Ritter die ausgefallensten Abenteuer bestehen mussten, sie sprach von Merlin, dem Zauberer, und der Fee Morgane, von Parzival, der auszog, den heiligen Gral zu finden.
(BdZ S. 257)

Diese Stoffe haben zwar weder über Mirtes Tavernensänger noch Laurens' Klosterbibliothek Eingang in das Erzählwissen der Jugendlichen gefunden, stellen jedoch keinen Anachronismus dar. Alena betont deren Verfügbarkeit und Verbreitung im Spätmittelalter und ermuntert zur Suche und zu eigener Rezeption der Stoffe auch über die regionalen und sprachlichen Grenzen der eigenen Kultur hinaus:

Wenn ihr eifrig sucht, Laurens und Mirte, dann werdet ihr diese Geschichten in Büchern wiederfinden. Wolfram von Eschenbach hat sie aufgeschrieben, aber in romanischer Sprache gibt es eine Version von Chrétien de Troyes und in englischer Sprache hat Geoffrey of Monmouth sie erzählt.
(BdZ S. 257f.)

Die intensive aktive Rezeption des Artusstoffes verbindet die Kulturen von Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen. Die Zeitreisende sieht dies in der Überzeitlichkeit des Menschen und der menschlichen Emotionen begründet, welche die Anwendbarkeit der Erzählungen über die Grenzen der eigenen Epoche hinaus mit sich zieht.

Wie alle wirklich großen Geschichten verlieren sie nie ihren Reiz. Sie überdauern Jahrtausende, weil sie von Menschen handeln, von ihren tiefsten Beweggründen, von Liebe und Vertrauen, von Verrat und Hass, von Leben und Tod.

(BdZ S. 259)

Der Mensch selbst bleibt also trotz seiner veränderten kulturellen Umgebung in seinem Wesen gleich. Als Mirte sich nach den grundsätzlichen Differenzen zwischen der Gegenwart der Zeitreisenden und der Vergangenheit des mittelalterlichen Kölns erkundigt, antwortet die Zeitreisende, es habe sich „[u]ngeheuer viel“ (BdZ S. 127) verändert. Als einzige überzeitliche Konstante sei der Mensch als statische Größe im Raum verblieben: „Nur die Menschen sind geblieben mit all ihren Launen und Gefühlen, ihren Zweifeln und ihrem Glauben.“ (BdZ S. 127).

„I was in '78 recently,“ he announced. „I brought you this.“
 He handed me a single by the Beatles. I didn't recognize the title.
 „Didn't they split in '70?“
 „Not always.“
(Jasper Fforde: The Eyre Affair, S. 3).

3.4 Populärkultur

Eines der zentralen semiotischen Hilfsmittel, mit welchem sich der Besucher aus der Gegenwart – bewusst oder unbewusst – im fremden Kultursystem orientiert, ist das aus der populärkulturellen Rezeption der Moderne gewonnene Mittelalterbild. Dieses ist in der Regel so dominant, dass es andere dem jugendlichen Zeitreisenden zur Verfügung stehende, durchaus als realitätsnäher akzeptierte Mittelalterbilder, z. B. das Schulwissen, überlagert.

Der Schulunterricht und das dort vermittelte Mittelalter repräsentieren die intentionellen, durch den Staat kanonisierten Geschichtsbilder. Als solche werden sie im Rahmen der adoleszenten Auseinandersetzung mit den kulturbestimmenden Instanzen der Gesellschaft oft bewusst marginalisiert und abgewertet. Wie Boston in Kirsten BOIES *Alhambra* die Beschäftigung mit der Vergangenheit außerhalb des Schulunterrichts als kontraproduktiv für das Einfügen in die soziale Gemeinschaft der Gleichaltrigen erkennt, so grenzen sich auch andere jugendliche Zeitreisende demonstrativ vom „Spießerhobby schlimmer als ein Schrebergarten“¹³³⁸ ab.

Auch in *Verliebt in eine Zeitreisende* kommentiert Ariadne ihr schulisches Engagement („Obwohl ich in Erdkunde selten richtig aufgepasst hatte“, ZmG S. 241) und ihre Leistung („In Geschichte bin ich nicht gerade eine Leuchte“, Zkmn S. 31) eher zurückhaltend. Für das weltpolitische Geschehen der eigenen Gegenwart zeigt sie ebenfalls wenig Interesse, was sich etwa durch das Vermeiden des abendlichen Nachrichtensehens mit der Mutter („wer will die schon sehen“ VieZ S. 206) äußert.

Auch die Kulturvermittlung innerhalb der Familie kann eine marginalisierte Position einnehmen. Dies betrifft auch die touristische Rezeption von historischen Stätten im Rahmen von Familienaktivitäten. Die

¹³³⁸ Schmidt 2012, S. 181; als solches betitelt die Zeitreisende in Heike Eva SCHMIDTS *Purpurmond* das Interesse ihrer Mutter an historischer Ahnenforschung.

Wallenstein-Schwestern beispielsweise haben als Töchter „echte[r] Ruinenfans“ (VieZ S. 240) zahlreiche mittelalterliche Burganlagen „besuchen müssen“ (VieZ S. 240), aus denen Ariadne sich immerhin rudimentäre Orientierungshilfen ableiten kann:

Wenn ich auch nicht viel über intakte Burganlagen weiß, so haben mir meine Ruinenbesuche eines deutlich gemacht: Es gibt nur ein Tor. Und wenn du da nicht reinkommst, kannst du es vergessen.
(VieZ S. 241)

Eva VÖLLERS Anna nimmt als Teil des Familienurlaubs in Venedig an den von den Eltern gebuchten Stadtführungen teil, auf welche sie trotz ihres Desinteresses während des Aufenthaltes im Spätmittelalter immer wieder Bezug nimmt (vgl. ZmG S. 66, ZmG S. 97 und ZmG S. 116). Auch wenn diese in der Wahrnehmung der Jugendlichen häufig einen ähnlich vernachlässigten Stellenwert wie der Schulunterricht einnehmen, so prägen sich die so besuchten Burganlagen und Stadtführungen oft nachhaltig in die verfügbare Wissensmenge historischer Fakten ein. Diese intensivere Begegnung mit der Vergangenheit findet über den Kontakt mit den materiellen Artefakten der fremden Epoche statt – jene Elemente des Raums also, welche sich Gegenwart und Vergangenheit teilen.

In *Zeitenzauber* bilden Annas Eltern, ein Professor für mittelalterliche Archäologie und eine Physikerin, mit ihren Fachkompetenzen sogar das ideale Paar zur Erziehung einer Mittelalterzeitreisenden, können aber in ihrer Tochter für keinen der beiden Fachbereiche Leidenschaft wecken oder ihr einen Wissensvorsprung vermitteln. Dies führt zu einem partiellen Gefühl der Entfremdung des eigentlich liebevollen Familienverbandes:

Anachronismus! Ich meine – aber hallo?! Wer sollte so was interessant finden?
Gut, ich hätte natürlich fragen können, was das bedeutet, aber meine Eltern blicken mich bei dieser Art Fragen immer an, als könne ich unmöglich ihre Tochter sein, sondern eher jemand, der aus Versehen zur Familie gehörte. Mein Vater war Professor und meine Mutter hatte einen Dokortitel, und ich hatte gerade die elfte Klasse wiederholt, mit Noten, die nicht viel besser waren als in der zehnten.
(ZmG S. 13)

Das historische Wissen aus erster Hand, mit dem Anna aus der Vergangenheit wiederkehrt, unterstreicht nur ihr Desinteresse an historischer Forschung bzw. deren Nutzen. So begleitet sie etwa nach ihrer Rückkehr ihren Vater an die Universität in Venedig, wo dieser zur Begutachtung eines neu

entdeckten mittelalterlichen Schriftstücks eingeladen wurde. Die wissenschaftliche Diskussion um den Fund erscheint Anna durch ihr intimes Wissen jedoch nun als sinnlos: „Schließlich wusste ich ja schon, dass das Dokument echt war, immerhin hatte ich es selbst vor fünfhundert Jahren fabriziert“ (ZmG S. 329).

Die Bindung Annas an das Venedig des Jahres 1499 bleibt emotional und nicht wissenschaftlich. Aus diesem Grund verzichtet sie auch auf eine anschließende Recherche über das weitere Leben der in der Vergangenheit gefundenen Freunde, sondern überlagert erneut bewusst mit der eigenen Vorstellungskraft die wahrscheinlichen historischen Tatsachen:

Ich blickte an der Fassade hoch und stellte mir vor, dass Marietta und Trevisan hier beide bis in ihr hohes Alter viele glückliche Jahre verbracht hatten. Theoretisch hätte Sebastiano in den Stadtarchiven nach ihnen forschen können, doch wir hatten schon darüber gesprochen, dass wir uns damit vielleicht schöne Illusionen zerstört hätten. In früheren Jahrhunderten hatten die Menschen nun mal eine sehr viel kürzere Lebenserwartung als heute.

(ZmG S. 331)

Die durch die Forschung zur Verfügung stehenden Fakten werden nicht nur vernachlässigt, sondern stehen dem auf die Vergangenheit projizierten Wunschbild aktiv im Weg und werden deswegen bewusst gemieden. Dabei ist Anna die Fiktionalität der „schönen Illusionen“ (ZmG S. 331) jedoch klar.

Als ein ebenfalls offen fiktionales Geschichtsbild stehen den jugendlichen Protagonisten die Erzählstoffe der populären Massenmedien zur Verfügung, welche durch ihren favorisierten Stellenwert andere Vermittlungsinstanzen ebenfalls in der Regel ausstechen können. Obwohl Alison WALLER vor allem den Teenager in besonders starkem Maß in der Sphäre der Populärkultur verortet,¹³³⁹ verzeichnet die Populärkultur bei Rezipienten aller Lebensalter einen stetig steigenden Einfluss. Populärkultur bewegt sich immer stärker in das Zentrum der Semiosphäre und somit in eine kulturtragende und -prägende Position.¹³⁴⁰ Svetlana BOYM bezeichnet die Erzeugnisse der populären Medienformate sogar als die ‚Hauptwährung der globalisierten Gegenwart‘.¹³⁴¹

¹³³⁹ Vgl. Waller 2009, S. 10.

¹³⁴⁰ Vgl. z. B. Trocha/Walowski 2014, S. 263.

¹³⁴¹ Vgl. Boym 2001, S. xvii.

Zunächst einmal ist zu unterstreichen, dass es sich bei der Populärkultur um ein Phänomen handelt, welches erst mit der industriellen Moderne auftritt.¹³⁴² Populärkultur ist dabei nicht grundsätzlich mit Massenkultur gleichzusetzen.¹³⁴³ Denn, wie Dimitri LIEBSCH unterstreicht, Massenkultur ist in erster Linie ein normativer Begriff, der als „Negativfolie“¹³⁴⁴ zur Hochkultur eingesetzt wird. Auch wenn der Aspekt der „hopelessly commercial“¹³⁴⁵ Massenmedien sicher auch das Bild der Populärkultur einfärbt, so konstituiert, wie der britische Kulturwissenschaftler John STOREY betont, Populärkultur in erster Linie genau dies – populäre Kultur. Als solche bezeichnet sie kulturelle Produkte, welche sich sowohl durch eine generelle Beliebtheit als auch durch einen großen Bekanntheitsgrad auszeichnen.¹³⁴⁶ Sie „artikuliert und befriedigt zeitgenössische Bedürfnisse“¹³⁴⁷ in einem kulturumspannenden Rahmen und kann gerade dadurch als ein tragfähiges semiotisches Zeichensystem fungieren.

Dies gilt vor allem für die Jugendkultur, in welcher bestimmte populärkulturelle Inhalte gern als nur Eingeweihten (den Jugendlichen) vorbehaltene Kommunikationsmittel eingesetzt werden. In der Gegenwart macht ein Gleichaltriger Anna zu Beginn des Romans ein Kompliment, indem er sie mit der Hauptdarstellerin der TV-Serie *Hannah Montana*¹³⁴⁸ vergleicht, die auf dem amerikanischen Fernsehsender *Disney Channel* läuft – eine Anspielung auf die jugendliche Populärkultur, der die anwesenden Erwachsenen nicht folgen können. Auf dieses Teilwissen greift Anna später zurück, als sie, desorientiert nach ihrem Zeitsprung, von ihrem vermeintlichen Entführer nach ihrem Namen und Wohnort gefragt wird. Um diesen abzuschütteln, antwortet sie mit „Hannah Montana“, wohnhaft am „Disney Kanal“ in der Annahme, ihr erwachsenes Gegenüber kenne den Zusammenhang nicht (vgl. ZmG S. 41). Die tatsächliche Unkenntnis Bartolomeos ergibt sich aus einer temporalen statt innerkulturellen Distanz, doch das Prinzip bleibt gleich: Die Jugendliche kann über die fiktionalen Inhalte der Serie als einzige

¹³⁴² Vgl. Storey 2008, S. 12.

¹³⁴³ Vgl. z. B. Korte/Paletschek 2009, S. 14.

¹³⁴⁴ Liebsch 2010, S. 205.

¹³⁴⁵ Storey 2008, S. 8.

¹³⁴⁶ Vgl. Storey 2008, S. 5f.

¹³⁴⁷ Korte/Paletschek 2009, S. 14.

¹³⁴⁸ Vgl. Correl [u.a.] 2006–2011 (Serie).

verfügen und diese erfolgreich als Tarnung der eigenen Identität nutzen. Bartolomeo glaubt ihren Aussagen.

Auch die Zeitreise selbst – ein Zeichensystem, welches zu großen Teilen von den Erzeugnissen der Populärkultur getragen wird – kann über Referenzen zu anderen fiktionalen Zeitreisenden erfasst werden. Das kulturell etablierte Wissen um die Zeitreise erlaubt Eva VÖLLERS Anna, die Funktion der Zeitwächter richtig als „eine Art Time-Task-Force oder so?“ (ZmG S. 69) bzw. „Time Cop“ (ZmG S. 214) einzuordnen. Und in *Verliebt in eine Zeitreisende* kann Ariadne durch die Kenntnis des „Film[s] mit dem Murmeltier“¹³⁴⁹ ihre Festsetzung in einer Zeitschleife als solche erkennen. Auch SMITHS Zeitreisende verweisen auf die *Back to the Future*-Filmreihe (vgl. ViM S. 77), Nils WIESNERS Protagonisten auf Burg Kahleberg auf Mark TWAINS *Yankee* (vgl. FaBK S. 49ff.) und James CAMERONS *Terminator* (vgl. FaBK S. 144).¹³⁵⁰ Beide Romane thematisieren zudem mit *Star Trek* ein Franchise, das von Beginn an eng mit der Zeitreise verknüpft ist (vgl. FaBK, S. 140, ViM S. 86).¹³⁵¹

Der emotionale Bezug zu einem Erzählstoff kann ebenso als Verbindungsmittel für zwei Vertreter unterschiedlicher Kulturkreise dienen, selbst wenn sich die Rezeptionsbeispiele unterscheiden. In *Verliebt in eine Zeitreisende* beispielsweise können die beiden Rivalen Moritz und Pluvius erst in einem geteilten Erzählstoff eine Basis für eine Freundschaft ermitteln:

Die beiden lieben diese Musketier-Geschichte: das Einzige, was sie gemeinsam haben. Wobei Pluvius sich auf eine französische Fassung von 1961 bezieht, während Moritz den „Mann mit der eisernen Maske“ liebt. Die allerneueste Verfilmung mit Orlando Bloom finden sie dagegen wahlweise „unauthentisch“ (Pluvius) und „strunzblöd“ (Moritz).¹³⁵²

¹³⁴⁹ Zkmn S. 63; gemeint ist der amerikanische Spielfilm *Groundhog Day* von Regisseur Harold RAMIS (1993); dt. Titel: *Und täglich grüßt das Murmeltier*.

¹³⁵⁰ Vgl. Cameron 1984 (Film).

¹³⁵¹ Zum Zeitreisemotiv in *Star Trek* vgl. Böhlau 2020.

¹³⁵² Zkmn S. 27; gemeint sind (1) *Les Trois Mousquetaires* (1961), Bernard BORDERIES französische Filmadaptation des gleichnamigen Romans von Alexandre DUMAS, (2) Randall WALLACES englischsprachiger Spielfilm *The Man in the Iron Mask* (1998), welcher ebenfalls lose auf DUMAS' *d'Artagnan*-Romantrilogie basiert, und (3) *The Three Musketeers* (2011) von Paul W. S. ANDERSON, die momentan aktuellste Kinoverfilmung der Romanvorlage.

Doch vor allem wenn es um die Rezeption des Mittelalters durch die Erzählstoffe der Populärkultur geht, so müssen sich die jugendlichen Protagonisten mit einer Reihe von Schwierigkeiten auseinandersetzen.

Zum einen existieren hier Erfahrungswerte der jungen Protagonisten dazu, dass das aus den populärkulturellen Medien erhaltene Mittelalterbild durchaus historisch erwiesene Fakten enthält und so stellenweise auf andere Bereiche angewendet werden kann. In Kerstin GIERS *Rubinrot* beispielsweise können die Protagonistin und ihre Freundin bei einer Geschichtsarbeit über die Regierungszeit Elizabeth I. Tudor die Bestnote erzielen, obwohl sie die im Text abgefragten historischen Fakten aus der Rezeption historischer Spielfilme erlangt haben:

Wir hatten beide ein A-, obwohl unsere ‚gute Vorbereitung‘ darin bestanden hatte, uns die Elizabeth-Filme mit Cate Blanchett auf DVD anzuschauen und dabei Chips und Eis zu futtern.¹³⁵³

Daraus erwächst nicht selten der Anspruch über die Erzeugnisse der populären Geschichtsrezeption auch ein Verständnis für die tatsächliche Epoche erhalten zu haben.

Diese Problematik steht auch im Vordergrund der achtbändigen Jugendbuchreihe *The Missing* der amerikanischen Jugendbuchautorin Margaret PETERSON HADDIX (2008–2015), welche historische Traumata thematisiert, die durch das ungeklärte Verschwinden minderjähriger Opfer auf besondere Weise im gesellschaftlichen Gedächtnis erinnert und mythisiert werden. So befasst sich *Sabotaged* (2010), der dritte Band, über die Figur der Virginia Dare mit dem bis heute unbekanntem Schicksal der *Roanoke*-Kolonie in Nordamerika im Jahr 1602.¹³⁵⁴ Ähnlich wie in DUNNS

¹³⁵³ Gier 2009, S. 15; bezieht sich auf die beiden Spielfilme von Regisseur Shekhar KAPUR aus den Jahren 1998 und 2007 mit Cate Blanchett in der Rolle der Elizabeth I. Tudor.

¹³⁵⁴ Vgl. Peterson Haddix 2010; der britische Seefahrer Sir Walter Raleigh konnte Elizabeth I. im Sommer 1584 von einer Kolonialisierung Nordamerikas überzeugen und veranlasste in den Jahren 1585 und 1587 zwei Siedlungsversuche auf der vor der Küste des heutigen Bundesstaates North Carolina gelegenen Insel *Roanoke*. Das Scheitern beider Siedlungen ist bis heute Teil des Gründungsmythos der Vereinigten Staaten, vor allem das ungeklärte Verschwinden der 117 Bewohner der zweiten *Roanoke*-Siedlung zwischen den Jahren 1587 und 1590, als den beiden Schiffen der Siedlung während einer Versorgungsfahrt nach England durch den spanisch-englischen Seekrieg die Rückreise verwehrt blieb. Zwar handelt es sich erst bei dem 1607 gegründeten Jamestown um die erste erfolgreiche britische Siedlung auf dem Kontinent, die *Roanoke*-Kolonie verzeichnet jedoch das erste auf nordamerikanischem Boden geborene Kind europäischer Abstammung: Virginia Dare, die 1587 geborene Enkeltochter des Expeditionsleiters John

Days of Cain die Abwendung des Holocausts vom weltweiten Trauma zum Topos heroischer Selbstbefreiung werden soll,¹³⁵⁵ so werden in *The Missing* die historisch bedeutsamen Vermissten durch Agenten einer fernen menschlichen Zukunft entführt, die die Vergangenheit über die Tilgung der durch ihr Verschwinden verursachten Traumata positiv verändern wollen. Die Kinder werden künstlich ins Säuglingsalter zurückversetzt und im Amerika des frühen 21. Jahrhunderts als Adoptivkinder ‚normaler‘ Familien großgezogen. Mit modernen Idealen sollen sie im Anschluss in ihre Ursprungszeit zurückkehren und dort an den historischen Schlüsselpunkten tiefgreifende gesellschaftliche Änderungen vornehmen. Nun vierzehnjährig, werden sie jedoch von der gegenläufigen Fraktion der Zukunft aufgespürt und sollen in ihre jeweiligen Heimatepochen geschickt werden, um dort die Rollen ihrer historischen Alter Egos unverändert weiterzuspielen und die Kontinuität des Zeitstroms aufrechtzuerhalten. Im Gegenzug für ihre Kooperation dürfen sie nach ihrem historischen Verschwinden von der Wahrnehmungsfläche der Weltgeschichte wieder in die Gegenwart zurückkehren.

In *Sent* (2009), dem zweiten Band der Reihe, müssen zwei der Jugendlichen die Plätze der als *Prinzen im Tower* bekannten Söhne des englischen Königs Edward IV. einnehmen.¹³⁵⁶ Durch die Übernahme ihrer historischen Abbilder, den *Tracers*, verfügen die beiden Jungen neben ihren eigenen Lebenserinnerungen nun gleichzeitig über die mittelalterlichen Erinnerungen und Weltbilder der Prinzen. Damit erfolgt nicht etwa eine Vermischung des semiotischen Kulturraumes, sondern vielmehr eine Parallelisierung von Gegenwart und Vergangenheit als

White. Der durch Virginia Dare symbolisierte genealogische Anspruch der Siedler auf den Kontinent wird durch die rätselhaften Umstände ihres Verschwindens zusätzlich mythisch aufgeladen. Hinweise wie der in den Grundpfeiler des Siedlungshaupthauses geritzte Schriftzug CROATOAN inspirieren bis heute Fachwissenschaft und Populärkultur gleichermaßen zur Auseinandersetzung mit „America’s oldest mystery“ (Miller 2001, S. x); vgl. Miller 2001, S. 127ff., Arner 1978. *Sabotaged* nähert sich dem Roanoke-Mythos vor allem durch den Aspekt familiärer Bindungen, indem die Zeitreisenden Zeugen der verzweifelten Suche John Whites nach seiner Tochter und Enkeltochter werden; vgl. Peterson Haddix 2010, S. 87ff.

¹³⁵⁵ Vgl. Kapitel II. 1.5.3. dieser Arbeit.

¹³⁵⁶ Der zwölfjährige König Edward V. und sein Bruder Richard wurden nach dem Tod ihres Vaters 1483 von ihrem Onkel, König Richard III., im Tower von London inhaftiert und dort wahrscheinlich ermordet; vgl. Lander 1986.

separate Semiosphären, auf welche simultaner Zugriff möglich ist. Der Zeitreisende Chip (Edward V.) beschreibt die Erfahrung wie folgt:

I could look at the stars and know that they are lightyears away, that they're red giants or yellow dwarfs, that they're the products of nuclear fusion – but also think that they were painted by God, on a tapestry. I even thought that the stars resolved around the earth!¹³⁵⁷

Die dadurch resultierende Parallelität der beiden Epochen innerhalb einer Person versetzt die Jungen in die Lage, für ihre beiden versehentlich mitgereisten Freunde, die Geschwister Jonah und Katherine, als kulturelle Übersetzer zu agieren. Diese haben keine Tracer und damit auch keinen Zugang zur Mentalität des Mittelalters, müssen sich die entsprechenden Bezüge also mit dem ihnen zur Verfügung stehenden kulturellen Wissen herstellen. Jonah zieht so Parallelen zwischen den Erbfolgestreitigkeiten des Rosenkrieges und dem Walt Disney-Zeichentrickfilm *The Lion King* (1994),¹³⁵⁸ in dem der Vater des Löwenjungen Simba durch seinen Bruder Scar ermordet und die Königswürde usurpiert wird. Simba als der dieser Ambition im Weg stehende Erbe des Bruders wird durch Scar ebenfalls aus der Erbfolge entfernt. Die entsprechende Übertragung der Figurenkonstellation des Kinderfilms auf die Situation der britischen Königsfamilie im Jahr 1483 führt zu Jonahs Schlussfolgerung, der Onkel (Richard III.) habe den Tod seines Bruders (Edward IV.) veranlasst:

„Did your uncle kill your father?“ he asked in a choked voice.
But both Chip and Alex were shaking their heads.
„Nah,“ Chip said. „He just got sick and died.“
„Maybe he was poisoned,“ Jonah said. *Scar killed Simba's father*, he thought. It was awful when remembering Disney movies terrified you.
Alex snorted.
„Nobody had to poison him,“ he said. „He was kind of a ... a party animal.“¹³⁵⁹

Die beiden Prinzen wissen den ausschweifenden Lebenswandel ihres Vaters für das frühe Ableben verantwortlich, welchen sie für ihre Begleiter in den modernen Euphemismus des „party animal[s]“ übertragen.¹³⁶⁰ Doch es sind

¹³⁵⁷ Peterson Haddix 2009, S. 44f.

¹³⁵⁸ Vgl. Allers/Mikhoff 1994 (Film); dt. Titel: *Der König der Löwen*.

¹³⁵⁹ Peterson Haddix 2009, S. 52; Hervorhebung im Original.

¹³⁶⁰ Die historischen Umstände des Todes des erst 41-jährigen Herrschers sind umstritten, werden aber in der Regel eher einer Krankheit als einem Giftmord zugeordnet; vgl. Ross 1997, 414ff.

nicht nur die übertragenen Rezeptionsstoffe, sondern auch die unmittelbaren Bearbeitungen der historischen Epoche, aus denen sich die Besucher die Erwartungshaltung ableiten: „now we know what'll happen!“¹³⁶¹ Denn besagter Onkel, Richard III. York, ist vor allem im englischsprachigen Raum als „one of the worst villains in literature“¹³⁶² und Hauptfigur des gleichnamigen SHAKESPEARE-Theaterstücks aus dem Jahr 1591 bekannt.¹³⁶³ Die Dämonisierung Richards III. als Kindsmörderer durch die Historiographie, welche sich in dem Theaterstück spiegelt, wird innerhalb des Romans mehrfach reflektiert und erweist sich schnell als unzutreffend: Richard von York hat seine Neffen zwar inhaftiert und aus der Erbfolge entfernt, hat aber keine offensichtlichen Pläne, sie zu töten.¹³⁶⁴

Der Zeitreisegagent aus dem 24. Jahrhundert, der die Jugendlichen während ihres Aufenthaltes im Mittelalter betreut, bringt nicht nur das Geschichtsverständnis einer weiteren, zukünftigen Epoche in die Diskussion, sondern durch seine Zeitmaschine auch einen gottgleichen Blick auf die geschichtlichen Zusammenhänge, die er ungefiltert durch Überlieferung und Interpretation wahrnehmen kann. Er rechtfertigt die inkorrekte Dämonisierung Richards sogar, da er sie innerhalb einer kausalen Kette sieht:

„Time needed Richard to be a villain,“ JB explained carefully. „The year 1483 was something of a turning point in history. Before that, killing for political gain was ... expected. Ordinary. But the way the princes disappeared from the Tower, the way everyone thought they knew what had happened, the way people were so horrified at Richard killing kids ... that changed history.“¹³⁶⁵

Die Umdeutung der Ereignisse des Jahres 1483 durch die historische und literarische Rezeption wird nicht nur geduldet, sondern als tragende Stütze der folgenden Kulturgeschichte sogar durch die Zeitreisenden gezielt ge-

¹³⁶¹ Peterson Haddix 2009, S. 133.

¹³⁶² Peterson Haddix 2009, S. 132.

¹³⁶³ Vgl. Griffiths 1995.

¹³⁶⁴ Das Verschwinden der beiden Jungen aus dem Tower entpuppt sich in PETERSON HADDIX' Roman als eine durch ihre Mutter organisierte heimliche Rettung. Die beiden nehmen zwei Jahre später als Soldaten getarnt an der Schlacht von Bosworth gegen Heinrich VII. Tudor teil, wo sie wie ihr Onkel ums Leben kommen. Mit dem Ergebnis der Schlacht endet historisch die Herrschaft des Hauses York.

¹³⁶⁵ Peterson Haddix 2009, S. 294.

schützt. Der vermeintliche Kindsmord der Prinzen im Tower hat ein notwendiges gesellschaftliches Trauma hinterlassen, welches jedoch, wie die Jugendlichen feststellen, nicht auf den historischen Fakten, sondern auf deren Rezeption beruht.

Populärkulturelles Wissen ist nicht nur dominanter, sondern kann dadurch auch schneller und teilweise auch erfolgreicher angewendet werden als das (oft institutionell vermittelte) Fachwissen. So hat beispielsweise Anna in der Schule Unterricht zur Selbstverteidigung erhalten, kann jedoch dieses Wissen in einer entsprechenden Situation gegen Alvis Malipiero nur partiell abrufen und in einem „halbherzigen Schubsen“ (ZmG S. 166) umsetzen. Frustriert erinnert sie sich an die Aussage der Sportlehrerin, welche der modernen Frau eine kulturell „anerzogene Rücksichtnahme“ (ZmG S. 166) zuschreibt:

Die meisten Mädchen und Frauen haben Skrupel, mit voller Kraft zuzuschlagen. Sogar dann, wenn ihr Leben davon abhängt, dass sie ihren Angreifer ausschalten. Sie haben zu viel Angst ihm weh zu tun. Außerdem sind sie dazu erzogen, Konflikte niemals mit Gewalt zu lösen.
(ZmG S. 166)

Diese Hemmschwelle kann sie jedoch bei der nächsten körperlichen Auseinandersetzung mit dem Antagonisten erfolgreich überbrücken, indem sie sich anstelle der persönlichen Erfahrungswerte des Sportunterrichts auf eine Szene des amerikanischen Spielfilms *Miss Undercover*¹³⁶⁶ konzentriert, in welchem ebenfalls Handgriffe zur Abwehr eines Angreifers demonstriert werden. Die im Rahmen der filmischen Rezeption erhaltene Lektion erweist sich als leichter auf die eigene Situation übertragbar.

Auch historisches Allgemeinwissen kann Anna deutlich leichter abrufen, wenn es aus dem Bereich der Populärkultur bezogen wird. Bei der ersten Begegnung mit Clarissa beispielsweise, die aus dem Frankreich des Jahres 1793 stammt, ergibt das Abrufen von Annas vorhandenem historischen Allgemeinwissen über das 18. Jahrhundert in Frankreich primär die Erinnerung an ihr schulisches Versagen. „[Ich wusste] in etwa

¹³⁶⁶ ZmG S. 249; bezieht sich auf den US-amerikanischen Spielfilm *Miss Congeniality* (2000; dt. Titel: *Miss Undercover*) von Regisseur Donald PETRIE. Eine burschikose FBI-Agentin wird als Kandidatin bei einer Miss-Wahl eingeschleust, bei der ein Bombenanschlag angedroht wird. In der angesprochenen Szene führt die Agentin während des Talentwettbewerbs anstelle der üblichen Gesangs- oder Tanzeinlage eine Demonstration zur Selbstverteidigung gegen Angreifer vor.

so viel wie bei meiner letzten Geschichtsarbeit zu dem Thema, nämlich so gut wie nichts.“ (ZmG S. 51). Das Populärwissen dagegen ergibt „einen Film mit Kirsten Dunst“¹³⁶⁷, aus welchem sie die historischen Zusammenhänge der Französischen Revolution abrufen kann.

Das Medium des Spielfilms bzw. der Fernsehserie ist hier oft das dominanteste Medium. Oft wird die Produktion eines historischen Spielfilms, also eine bewusste Kostümierung eines partiellen Raumes unter den Prämissen, welche die Rezeptionsdiskurse der jeweiligen Epoche zu beschreiben, von den verwirrten Zeitreisenden zunächst als logischste Erklärung für den veränderten Raum ermittelt.¹³⁶⁸ Auch Anna geht von einer Nachstellung von historischer Vergangenheit im Rahmen der modernen Vergangenheitsrezeption aus:

Ging die *Regata storica* etwa auch über Nacht weiter? War das ein neues Konzept? Alles auf altertümlich gestylt, nirgends elektrisches Licht, keine Motorboote, keine normalen Klamotten mehr? Oder handelte es sich um einen Film, von dem hier gerade eine Szene gedreht wurde, und gleich würden überall die Scheinwerfer angehen und der Regisseur Schnitt! brüllen und vor der nächsten Klappe das Schminkteam zum Abpudern auf den Set schicken?
(ZmG S. 41)

In der Folge bleibt die populärkulturelle Geschichtsrezeption Annas bevorzugtes Referenzsystem, auch wenn sie deren Fiktionalität nie vergisst. Sie benutzt vielmehr die herauslesbaren historischen Kerne der Erzählwelten, um sich rückwärts an die Hintergründe heranzutasten:

Beim Googeln nach ‚Paris 1625‘ hatte ich den Namen d’Artagnan entdeckt und mich an den Film erinnert, den ich letztens erst auf DVD gesehen hatte. Daraufhin hatte ich mir *Die drei Musketiere* als E-Book runtergeladen und im Flugzeug ein paar Kapitel quergelesen. Ein paar der Mitspieler fand ich jetzt bei Wikipedia wieder. Ludwig der Dreizehnte. Kardinal Richelieu. Aha, der war in dem Film von Christoph Waltz gespielt worden, das wusste ich noch.¹³⁶⁹

¹³⁶⁷ ZmG S. 52; gemeint ist der 2006 erschienene Kinofilm *Marie Antoinette* von Sofia Coppola.

¹³⁶⁸ Das Genre des Historienfilms ist im Englischen unter anderem auch unter der Bezeichnung *costume drama* bekannt, während der deutsche Begriff des Kostümfilms sich auf Filme mit großem Produktionsaufwand bezieht, welche keinesfalls zwingend in der Vergangenheit spielen müssen.

¹³⁶⁹ ZgB S. 32; gemeint ist ebenfalls Paul W. S. ANDERSONS Spielfilm *The Three Musketeers* (2011).

Den venezianischen Adligen Trevizan beschreibt sie als „Harrison Ford in einem altertümlichen Kostüm“ (ZmG S. 161). Auch als sie beispielsweise während ihrer späteren Tätigkeit als Zeitwächter den jungen Giacomo Casanova aus dem Gefängnis befreit, verbindet sie die historische Persönlichkeit des Schriftstellers explizit mit seiner filmischen Rezeption in der Gegenwart als den „Typ, den Heath Ledger in einem meiner Lieblingsfilme gespielt hatte“¹³⁷⁰.

Die filmische Rezeption bietet ebenso Hilfestellungen im Bereich sozialer Interaktion. Während einer Begegnung im Jahr 1625 mit Anna von Österreich, der Königin von Frankreich, sucht sie ihr Populärwissen nach Verhaltensnormen im Umgang mit Monarchen ab und ahmt schließlich eine Verbeugung nach, an welche sie sich aus der Fernsehserie *The Tudors* erinnert,¹³⁷¹ welche zwar offensichtlich etwas inkorrekt ist, von ihrem Gegenüber jedoch trotzdem als ein erkennbares Zeichen von Ehrerbietung akzeptiert wird.

Auch in *Verliebt in eine Zeitreisende* orientieren sich Ariadne und Alexandra bei der Begegnung mit der als Burgdame verkleideten Sammlerin am Mittelalterfilm, auch wenn sich dieser Bereich der Populärkultur offensichtlich nicht im Zentrum ihres Interesses befindet:

Ich werfe Alex einen Blick zu, doch die sieht ebenso unsicher aus. Was tut man denn in so einem Fall? Verzweifelt versuche ich, mir sämtliche Mittelalterfilme ins Gedächtnis zu rufen, die ich je gesehen habe. Mir will kein einziger einfallen. Nur „Robin Hood“ mit Kevin Costner, obwohl ich gar nicht weiß, in welcher Zeit der genau spielt, und ich den auch blöd fand. Das Mädchen wartet. Ich knicke. Das ist das Einzige, was mir einfällt. Alex sieht mich verblüfft an und will es mir nachtun, erinnert sich aber gerade noch rechtzeitig, dass sie ja jetzt ein Junge ist. Also macht sie einen Diener.¹³⁷²

Das Nebeneinander und Gegeneinander von Populärkultur und historischem Fachwissen erzeugt für die Zeitreisenden also oft Schwierigkeiten. Eine weitere zentrale Problematik des modernen Mittelalterbildes liegt in seiner Komplexität. Denn die populäre Rezeption des europäischen Mittelalters setzt sich keineswegs aus zwar offen fiktionalen, jedoch trotzdem

¹³⁷⁰ ZgB S. 11; gemeint ist der amerikanische Spielfilm *Casanova* des Regisseurs Lasse HALLSTRÖM (2005).

¹³⁷¹ Vgl. ZgB S. 204; bezieht sich auf die britisch-amerikanische Fernsehserie von Michael HIRST (2007–2010), welche die Regierungszeit von Heinrich VIII. Tudor zum Thema hat.

¹³⁷² VieZ S. 247; bezieht sich auf den amerikanischen Spielfilm *Robin Hood: Prince of Thieves* (dt. Titel: *Robin Hood: König der Diebe*) von Kevin REYNOLDS aus dem Jahr 1991.

miteinander zu einem kohärenten Ganzen verbundenen Erzählungen zusammen. Vielmehr existieren zahlreiche Ebenen von populärkulturellem Mittelalter, in welchen sich Rezeptionsformen verschiedener Zeitalter, Medienformate, Genres, Nationalitäten und Zielgruppen vermischen und kontrastieren. Die Herausforderung der Zeitreisenden liegt damit nicht nur in der Unterscheidung zwischen Rezeption und Realität, zwischen überlieferten Geschichtsbildern und historischen Tatsachen, sondern auch im Abgleich verschiedener Produktionen von Mittelalterrezeption untereinander.

Wie zudem bereits deutlich wurde, sind alle kulturellen Wissensbereiche einem Wandel unterworfen, dies gilt nicht nur für populärkulturelle Rezeptionsformen, sondern auch für das, was eine Gesellschaft als historisches Wissen erkennt und vermittelt. Viele Elemente und Informationen werden entweder vergessen oder als Teil des veralteten Wissensmodells der Vergangenheit eingestuft. Dies bei der schnelllebigen und großflächigen Produktion von Populärkultur im 21. Jahrhundert im besonderen Maß der Fall. Der erste Band der *Zeitenzauber*-Reihe stammt aus dem Jahr 2011. Viele der von Anna angesprochenen, jedoch selten namentlich benannten Filme und Serien stammen aus den Jahren 2000 bis 2010. Diese Bezüge sind für einen jugendlichen Leser im Jahr 2020 bereits deutlich weniger gut zu erkennen. Auch die Romane selbst sind so der Problematik unterworfen, keine diachron anwendbare Verständlichkeit der verwendeten Bezüge aufrechterhalten zu können. Sie sind schnell veraltet.

Durch ihre Allgegenwärtigkeit werden die Mittelalterchiffren, welche in populärkulturellen Medien erzeugt und verbreitet werden, gerne zu einem Gesamtbild zusammengefasst und generalisiert.¹³⁷³ Ein überzeichnetes Beispiel für ein solches intertextuelles Populärmittelalter ist der humoristische Reiseführer *So You Created a Wormhole* (2012) von Phil HORNSHAW und Nick HURWITCH. Das Werk, welches sich als *Time Traveler's Guide to Time Travel* präsentiert und dabei die Darstellungskonventionen der Reiseliteratur instrumentalisiert, vermischt populärwissenschaftliche Genrelemente von Zeitreiserooman, Science Fiction

¹³⁷³ Vgl. Walker 2012, S. 150.

und Fantasy mit Geschichte, Naturwissenschaft und Philosophie. Geschichtliches Allgemeinwissen und kulturelle Stereotype werden hier ebenso wie fiktionale Rezeptionswerke zu einem semi-kohärenten Geschichtsbild zusammengesetzt. In einer Aufzählung der vorgeblichen Erkennungsmerkmale des Mittelalters werden sowohl historische Ereignisse (z. B. die Kreuzzüge), architektonische (z. B. Kirchen mit Glasfenstern) und kulturelle (z. B. Ritter) Erkennungszeichen als auch populäre Fehl- bzw. Vorurteile (z. B. Scheiterhaufen) genannt.¹³⁷⁴ Außerdem wird eine Vielzahl von Querverweisen sowohl auf die mittelalterliche Literatur (z. B. das Motiv der Gralssuche)¹³⁷⁵ als auch auf die populäre Mittelalterrezeption eingebaut. Dazu zählen auch zahlreiche indirekte Produktionen von Mittelalterrezeption, etwa ROWLINGS *Harry Potter*,¹³⁷⁶ „that movie with Matthew McConaughey with the dragons and the end of the world“¹³⁷⁷, vor allem aber das Fantasymittelalter TOLKIENS: So enthält der Ratgeber beispielsweise eine Anleitung zum Drachentöten, bei denen der Zeitreisende auf die Hilfe einer Gruppe von TOLKIEN'SCHEN Gefährten¹³⁷⁸ zurückgreifen soll. Eine Reihe von Zeitreiseroomanen werden in Form von Empfehlungen aus dem Erfahrungsschatz anderer Mittelalterzeitreisender eingefügt, z. B. dem Vorgehen des Yankees (das Vortäuschen von Zauberkraften)¹³⁷⁹ oder der Mitnahme eines „boomsticks“¹³⁸⁰.

Auch das im Rahmen des Fantasy-Genres rezipierte Mittelalter befindet sich im Vordergrund des kulturellen Zeichenschatzes, mit dem die jungen Zeitreisenden ihre Umgebung semiotisieren. So hebt etwa Anna die Schönheit der Kurtisane Marietta hervor, indem sie sie mit einer Figur TOLKIENS vergleicht, die sich ebenfalls durch ihre unwirkliche Schönheit auszeichnet:

¹³⁷⁴ Vgl. Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 192.

¹³⁷⁵ Vgl. Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 202f.

¹³⁷⁶ Vgl. Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 192.

¹³⁷⁷ Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 193; gemeint ist der postapokalyptische Actionfilm *The Reign of Fire* (2002) von Bob BOWMAN.

¹³⁷⁸ Vgl. Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 201f.

¹³⁷⁹ Vgl. Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 213f.

¹³⁸⁰ Hornshaw/Hurwitsch 2012, S. 192; bezieht sich auf den Protagonisten in Sam RAIMIS Spielfilm *Army of Darkness* (1992), dessen Einschüchterungsstrategie gegenüber der mittelalterlichen Bevölkerung im Hochhalten seiner Schrotflinte und dem bekannten Zitat „This is my boomstick“ besteht.

Marietta kam die Treppe herangeschwebt wie eine Elfenkönigin. In fließende weiße Seide gehüllt und mit offenem Haar sah sie tatsächlich aus wie Arwen in *Der Herr der Ringe*.
(ZmG S. 127)

Sie wendet Vergleichsmuster desselben Ursprungs ebenso in der Gegenwart an, etwa wenn sie als Zeichen der Solidarität gegenüber ihrer besten Freundin deren untreuen Exfreund abwertend als „Gollum“ (ZmG S. 14) bezeichnet. Die stofflichen und ästhetischen Bezugssysteme der Verfilmungen von TOLKIENS *Herr der Ringe*-Romanen werden nicht erst in der Vergangenheit aktiv, sondern werden gleichermaßen in beiden Lebenswelten benutzt.

Doch obwohl die populäre Kultur der Gegenwart mit ihren einprägsam vermittelten historischen Fakten, ihren Verhaltensnormen, ästhetischen Referenzen und Erklärungsmustern dem Zeitreisenden Orientierung und ein Gefühl von Sicherheit vermitteln kann, bleibt sie doch immer eine unsichere Stütze im Umgang mit dem fremden Raum. Denn die Rezeption ist in ihrer unmittelbarsten Eigenschaft eine Konstruktion. Das Mittelalter der Zeitreisenden dagegen ist echt.

„Maybe I don't like being different,“ Meg said
 „but I don't want to be like everybody else, either.“
 (Madeleine L'Engle: *A Wrinkle in Time*, S. 155).

3.5 Weibliche Kultur

Als abschließender Gesichtspunkt soll nicht vernachlässigt werden, dass *Blumen der Zeit*, *Verliebt in eine Zeitreisende* und *Zeitenzauber* durch ihre Positionierung als primär an jugendliche Mädchen gerichtete Literatur die Frage nach dem Bild von Weiblichkeit in den Vordergrund rücken. Es sind junge, weibliche Zeitreisende, welche sich mit dem Aufeinanderprallen der Kulturen von Moderne und Mittelalter auseinandersetzen müssen. Damit verbindet sich eine erhöhte Sensibilität für die Unterschiede in Bereichen wie den gesellschaftlichen Erwartungshaltungen, dem Rechtsstatus oder dem Idealbild, welche dem jugendlichen Mädchen und der erwachsenen Frau im Rahmen der jeweiligen Epochen zugeschrieben werden. Für weibliche Zeitreisende beschränken sich diese kulturellen Divergenzen oft nicht auf Beobachtungen, sondern können die Bewegungsmöglichkeiten im fremden Raum massiv beeinflussen.¹³⁸¹

Wie im Verlauf dieser Arbeit bereits deutlich wurde, zeichnet sich die Zeitreise ins Mittelalter durch eine ungeheure Vielzahl und Diversität ihrer Bearbeitungen aus. In der Nachfolge Hank Morgans haben sich auch weibliche Zeitreisende fest als Teil des Motivkatalogs etabliert. Doch im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen reisen Frauen häufiger als Teil einer Gruppe in die Vormoderne, wie etwa Pete SMITHS Judith oder Nils WIESNERS Franziska. Dem mittelalterlichen Raum wird mehr oder weniger explizit das Risiko zugeschrieben, eine allein reisende Frau als Transgression der Normen zu werten und mit Gewalt zu bestrafen.

Dies betrifft auch das Risiko einer Vergewaltigung, dem beispielsweise die (erwachsenen) weiblichen Zeitreisenden in Wolfgang JESCHKES *Das Cusanus-Spiel* (2005)¹³⁸² und in Gillian POLLACKS *Langu[e]dot[dot]doc 1305* (2014)¹³⁸³

¹³⁸¹ Im Roman *The Future of Another Timeline* von Annalee NEWTITZ (2019) ist die Emanzipation der Frau in der Moderne der Kernpunkt des Konfliktes zwischen zwei rivalisierenden Fraktionen von Zeitreisenden; sowohl eine Gruppe von Frauenrechtlerinnen als auch eine misogynen Gegenbewegung versuchen die Zeitlinie an historischen Schwellenpunkten zu verändern. Dies ist auch ein zentrales Thema in Irmtraut MORGNERS *Trobadora*-Romanen.

¹³⁸² Vgl. Jeschke 2013, S. 1031f.

¹³⁸³ Vgl. Pollack 2014, S. 262f.

zum Opfer fallen. Im Gegensatz zur Kinderliteratur, bei welcher die Thematik nicht zum gesellschaftlich akzeptablen Erzählmaterial gehört,¹³⁸⁴ wird die Gefahr von sexuellem Missbrauch in der Jugendliteratur als Teil der Lebenswirklichkeit der Leserschaft akzeptiert und thematisiert, auch über den Bereich der problemorientierten Erzählungen hinaus.

Allerdings ist der Bereich in der Jugendliteratur oft weiterhin mit einem partiellen Tabu behaftet. Viele Texte beschränken sich auf Umschreibungen oder Andeutungen, ohne dass der Tatbestand einer möglichen Vergewaltigung auf der Textebene explizit artikuliert wird.

Wenn etwa die jugendliche Protagonistin in *TURTLEDOVES In High Places* (2006) in eine vormoderne Alternativzeitlinie entführt und als Sklavin verkauft wird, wird sie von den anderen Frauen zwar vor der Gefahr einer potentiellen Vergewaltigung gewarnt, diese wird jedoch nur ausweichend als „things [...] they wouldn't likely do to a man, you know“¹³⁸⁵ umschrieben. Auch in Pete SMITHS *1227 – Verschollen im Mittelalter* wird Judith in ihrer Verkleidung als Dame Melisande von einer Gruppe Männer überrascht, welche ihr ankündigen: „Und wie wir uns um dich kümmern werden, schönes Kind...“¹³⁸⁶ Auch wenn der Inhalt der Drohungen allen Beteiligten klar ist, geht der Text nicht näher auf die Thematik ein.

Die selbstständige Durchquerung des mittelalterlichen Raumes beinhaltet also ein erhöhtes Gefahrenpotential für die weiblichen Zeitreisenden. Hier wird oft auf eine männliche Verkleidung zurückgegriffen. Denn Kultur stellt auch ein semiotisches Zeichensystem zur Geschlechtereinordnung zur Verfügung, von denen ein nicht unbedeutender Anteil aus dem Bereich der Mode stammt.¹³⁸⁷ Das Motiv des *Crossdressings* kann auf eine lange literarische Tradition zurückblicken, welche auch schon lange vor dem Mittelalter nachgewiesen ist. Jedoch enthalten auch die

¹³⁸⁴ Ausgenommen sind kinderliterarische Werke, in welchen die Problematik im Zentrum der Erzählung steht und die oft im Hinblick auf die Bedürfnisse einer therapeutischen Behandlung und Verarbeitung von Traumata bzw. der Prävention von Kindesmissbrauch konzipiert sind; vgl. z. B. Dagmar GEISLERS Bilderbuch *Mein Körper gehört mir!* (2011).

¹³⁸⁵ Turtle dove 2006, S. 183.

¹³⁸⁶ Vgl. ViM S. 246.

¹³⁸⁷ Vgl. Kapitel III. 3.3. dieser Arbeit.

mittelalterlichen Erzählungen von Frauen in Männerkleidung oft ein Element der Warnung, wie etwa Ingrid BENNEWITZ herausstellt:

Jeder Versuch der Transgression der Geschlechtergrenzen (sowohl der körperlichen als auch der sozialen) wird – außer unter klar definierten Sonderkonditionen – gesellschaftlich sanktioniert.¹³⁸⁸

Ariadnes Schwester Alexandra legt so im Mittelalter Jungenkleidung an, da sie (so ergibt die Recherche der Jugendlichen) mit ihrem Kurzhaarschnitt die zeitgenössischen körperlichen Zeichen von Weiblichkeit nicht völlig ausfüllen kann, ohne gleichzeitig negative Interpretationen auf sich zu ziehen: „so weit wir nachgelesen haben, waren kurze Haare bei Frauen damals ein Zeichen für Schande oder von Ketzerei“ (VieZ S. 135). Ariadne resümiert hierzu:

[A]ls Zeitreisende ist man stets gezwungen, eine Rolle zu verkörpern: Die Menschen anderer Epochen sind sehr empfindlich, was das angeht. Entweder ist man ein Junge oder ein Mädchen, und das hat man sofort an der Haartracht zu sehen. Alles andere ist verdächtig.
(*Zkmm* S. 141)

Die Auseinandersetzung mit Genderdiskursen erfolgt in erster Linie über die Person der Protagonistin. Gerade in Jugendromanen dient diese in besonderer Weise als Identifikationsfigur und Projektionsfläche für zeitgenössische Diskurse. Die jugendliche Protagonistin weist Schnittmengen mit dem Begriff der Heldin auf, wie die Sozialpsychologen Scott ALLISON und George GOETHALS in ihrer Monographie *Heroes. What They Do & Why We Need Them* (2011) definieren. Denn, wie sie unterstreichen, ist auch der Zweck einer Heldenerzählung, die Rezipienten zu bilden und zu inspirieren („to educate and inspire“¹³⁸⁹).

In ihrer 1994 veröffentlichten Monographie *Ordinary Heroines* beschäftigt sich Nadya AISENBERG mit dem weiblichen Heldentum in jener

¹³⁸⁸ Bennewitz 2002, S. 4.

¹³⁸⁹ Allison/Goethals 2011, S. 32; ALLISON und GOETHALS isolieren drei zentrale Bereiche, in welchen sich die Exorbitanz eines modernen Helden oder einer Heldin erweist: Kompetenz, Moralität und Bewährung. Während sich die Bewährung eines Helden („overcoming obstacles“; Allison/Goethals 2011, S. 8) auf der Handlungsebene manifestiert, sind die Bereiche von Kompetenz und Moralität eher Teil der Figurencharakterisierung. Moralität meint dabei nach ALLISON und GOETHALS nicht zwingend eine inhärente Charakterstärke des Helden, sondern vielmehr moralisches Handeln in einem Entscheidungsmoment: „Many heroes are defined by doing the right thing at a critical moment even when their lives until that point have not been heroic“; Allison/Goethals 2011, S. 9.

Form, wie es sich in der literarischen Moderne als parallele Einheit zum männlichen Helden entwickelt hat. Die Heldin, so AISENBERG, ersetzt die in der Regel physisch orientierten männlichen Heldentugenden durch moralische Analogien. So transformieren sich beispielsweise körperliche Stärke und Tapferkeit, welche der Held in der Regel im Kampf beweist, bei seinem weiblichen Gegenstück in ethische Kategorien wie Charakterstärke und moralische Courage.¹³⁹⁰ Die physische Aktivität als „typisch männlich tradierte Eigenschaft steht im Gegensatz zum oft tradierten Bild weiblicher Passivität“¹³⁹¹ und dem Geschlechterstereotyp „schwärmerisch-romantischer, emotionaler Weiblichkeit“¹³⁹². Doch die gezielte Ablehnung dieses Rollenbildes gehört zu den Stärken vieler prominenter Beispiele starker weiblicher Hauptfiguren der aktuellen Jugendliteratur.¹³⁹³ In der zeitgenössischen Jugendliteratur erlangt die weibliche Heldin deswegen eine zunehmend „aktive, raumgreifende Präsenz“¹³⁹⁴.

Trotzdem spielt in Mädchenromanen in der Regel der Aspekt romantischer Partnerschaftsfindung eine größere Rolle als in Werken, welche für beide Geschlechter oder nur für männliche Leser konzipiert sind. Dies ist auch in phantastischen Mädchenromanen noch prominent der Fall. Birgit SCHLACHTER macht auf den vor allem durch die *Twilight*-Romane Stephenie MEYERS ausgelösten „Liebesroman-Boom in der populären Jugendliteratur“¹³⁹⁵ aufmerksam, welcher sich exklusiv an das phantastische Genre knüpft.¹³⁹⁶ SCHLACHTER unterstreicht dabei die seit dem 18.

¹³⁹⁰ Vgl. Aisenberg 1994, S. 13.

¹³⁹¹ Kalbermatten 2011, S. 168.

¹³⁹² Kalbermatten 2011, S. 231.

¹³⁹³ Vgl. Kalbermatten 2011, S. 169.

¹³⁹⁴ Kalbermatten 2012, S. 53.

¹³⁹⁵ Schlachter 2016, S. 143; zwar waren romantische Erzählungen auch zuvor ein Fokus der Mädchenliteratur, die intensive Verbindung mit dem phantastischen Genre in dieser Größenordnung ist jedoch eine aktuelle Entwicklung.

¹³⁹⁶ Die *Twilight*-Romane der amerikanischen Schriftstellerin Stephenie MEYER und ihre Verfilmungen sind einem regressiveren Frauenbild verpflichtet. Dem *Twilight*-Franchise wird deswegen die Propagierung eines zeitgemäßen Beziehungsbildes vorgeworfen, welches sich an der Schutzbedürftigkeit und Unterwürfigkeit der Protagonistin und der besitzergreifenden Dominanz ihres romantischen Partners zeigt; vgl. Schlachter 2016, S. 148ff; vgl. Ashcraft 2013. In der Jugendkultur ist der Stoff jedoch weiterhin populär, auch wenn hier durchaus ein Bewusstsein für die problematischen Geschlechtsrollen vorhanden ist. Obwohl sie beispielsweise die Bücher selbst besitzt und mit deren Inhalt vertraut ist (vgl. ZmG S. 241), instrumentalisiert VÖLLERS Anna

Jahrhundert etablierte Dreiteilung der Handlung von Liebeserzählungen: Hier werden zunächst die Begegnung des Liebespaares und die Entwicklung einer romantischen Bindung erzählt, die im zweiten Teil durch das Aufkommen von Hindernissen gestört wird. Diese können im dritten Teil überwunden werden, die Vereinigung des Paares ist erfolgreich.¹³⁹⁷

Als Variation dieses dreiteiligen Schemas kombinieren aktuelle Jugendbuchreihen den Liebesroman mit diversen Genre-Schemata aus dem phantastischen Bereich, beispielsweise mit denen der Zeitreise. SCHLACHTER bezeichnet diesen Prozess als „paradigmatische Serialität“¹³⁹⁸. Die von der paradigmatischen Serialität Gebrauch machenden Werke übernehmen zwar einen bereits bestehenden Motivatikatalog, beispielsweise den der Zeitreise, orientieren sich jedoch in Format, Struktur und Erzählfokus am Liebesroman. Die der Liebeserfüllung in den Weg gestellten Hindernisse des Plots stammen so in der Regel aus dem übernatürlichen Bereich des annektierten Erzählstoffes, was SCHLACHTER zufolge eine „Marginalisierung des fantastischen Schemas“¹³⁹⁹ nach sich ziehe. So kritisiert sie an den *Zeitenzauber*-Romanen VÖLLERS, dass „das Zeitreisemotiv [...] hier lediglich noch als Kulisse für eine Liebes- und Kriminalgeschichte“¹⁴⁰⁰ diene – ein scharfes Urteil, welches den Romanen nicht ganz gerecht wird: Weder die Liebesbeziehung zu dem Zeitwächter Sebastiano noch die Intrigen der gegnerischen Zeitreisenden nehmen den Fokus der Erzählung ein, sondern Annas tägliches Leben im fremden Zeitalter, ihre Interaktion mit den Bewohnern und ihr Navigieren durch den Kulturraum, bei welchem sie durch die phantastischen

die *Twilight*-Romane ebenfalls als Negativbeispiel, um das „schwärmerische Getue“ (ZmG S. 113) zu beschreiben, mit welchem die jungen Nonnen im venezianischen Kloster auf ihren vorgeblichen Cousin Sebastiano reagieren. Auch Kirsten JOHNS Ariadne bemüht den Stoff, um sich über die Liebesbeziehung ihrer älteren Schwester lustig zu machen; vgl. Zkmn S. 15.

¹³⁹⁷ Vgl. Schlachter 2016, S. 147.

¹³⁹⁸ Schlachter 2016, S. 144; paradigmatische Serialität kann auch auf paratextueller Ebene erfolgen, indem Verlage durch Veröffentlichungskonventionen wie Covergestaltung bewusst Verbindungen herstellen.

¹³⁹⁹ Schlachter 2016, S. 148.

¹⁴⁰⁰ Schlachter 2016, S. 148; dies ist ein nicht unvertrauter Vorwurf an die Erzähler von Zeitreiseerzählungen. Auch Werner OEDER kritisiert Autoren und Filmemacher, die die Zeitmaschine nur als „bequemes Vehikel für den Einstieg in ein bestimmtes Genre“ (Oeder 1993, S. 40) nutzen und ihr Erzählpotential ignorieren würden.

Mechanismen des intergalaktischen Translators unterstützt und durch die beinhaltete Anachronismuzensur behindert wird.

Doch auch über das Phänomen der paradigmatischen Serialität hinaus lässt sich seit der Jahrtausendwende gerade in der Populärkultur für und über junge Mädchen ein verstärktes Interesse an den phantastischen Stoffen feststellen,¹⁴⁰¹ welche in vielen Fällen ebenfalls mit den märchenhaft-legendarischen Erzählstoffen der Vormoderne korrespondieren. Dieser Trend erklärt sich auch durch das enorme Einsatzpotential von übernatürlichen Elementen als Instrumente der Subversion, „fähig die bestehende Ordnung umzukehren“¹⁴⁰². Bei der so möglichen Infragestellung des kulturellen Herkunftsraumes, die allgemein ein inhärentes Anliegen der Jugendliteratur ist, stehen auch Geschlechterdiskurse im Zentrum.

Alison WALLER macht hier beispielsweise auf das Genre der so genannten „witchcraft novels“¹⁴⁰³ aufmerksam, deren Figurenpersonal überwiegend weiblich besetzt ist, da sich auch kulturelle Diskurse um die Hexerei durch eine matriachale Einfärbung auszeichnen. Der Zugriff auf die (erzählwelt-intern oft versteckte) Subkultur der Hexerei und Möglichkeit der eigenen Anwendung übernatürlicher Fähigkeiten ist oft mit einer Ermächtigung der weiblichen Figur gegenüber ihrer äußeren Umwelt verbunden, welche keinen Anteil an dem phantastischen Bereich hat. Die mythologischen und historischen Bezüge des Hexendiskurses erlauben damit einen besonderen Zugang zu den Fragen von „matrilineal power and contemporary female identity“¹⁴⁰⁴. WALLER sieht zudem das wiederkehrende Motiv der körperlichen Metamorphose in phantastischer Jugendliteratur als ein universales Imaginationsbild der Adoleszenz.¹⁴⁰⁵ Innere Reifeprozesse werden oft anhand der zunehmenden Kompetenz im Umgang mit den übernatürlichen Begabungen bzw. deren Wachstum festgemacht.¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰¹ Vgl. Nash 2015, S. 3.

¹⁴⁰² Kokorski 2012, S. 215.

¹⁴⁰³ Waller 2009, S. 29.

¹⁴⁰⁴ Waller 2009, S. 29.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Waller 2009, S. 44.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Kokorski 2012, S. 216.

Gerade in phantastischen Erzählwelten nehmen die Protagonisten nicht nur die Funktion von Helden, sondern darüber hinaus auch die von Heilsbringern ein. Karin KOKORSKI betont, dass gerade in der Kinder- und Jugendliteratur die Verbindung des Protagonisten mit einem phantastischen Element oft in einer Form von Auserwähltheit resultiert.¹⁴⁰⁷ Auch innerhalb einer Erzählwelt, in der Zeitreisen institutionalisiert sind und einer ausgewählten Gruppe zur Verfügung stehen, erhalten beispielsweise die weiblichen Hauptfiguren in *Zeitenzauber* und *Verliebt in eine Zeitreisende* die Sonderstellung als Auserwählte.

Aus Volker KLOTZ' 1979 veröffentlichter Monographie zum Abenteuerroman übernehmen Manuela KALBERMATTEN und Sonja LOIDL für ihre Untersuchungen zur weiblichen Heldin in der Kinder- und Jugendliteratur den Begriff der *Gnadengabe*: eine phantastische Auszeichnung der jugendlichen Protagonistin, die als „Mittel und Markierung zugleich“¹⁴⁰⁸ einen Status von Auserwähltsein indiziert bzw. auslöst.¹⁴⁰⁹ KALBERMATTEN unterstreicht, dass die magische Gnadengabe nicht nur als Element der Bestimmung und Prädestination fungiert, sondern auch als Kanal oder Antriebsselement für andere, nicht phantastisch basierte Charaktereigenschaften dienen kann. Die Auszeichnung Hermione Grangers in den *Harry Potter*-Romanen beispielsweise, so argumentiert KALBERMATTEN, bestehe gerade in der Kombination ihrer beiden Gnadengaben: Magie und intellektuelle Fähigkeiten. Nur als Hexe hebt sich Hermione von ihrem familiären Umfeld und der restlichen Welt der nichtmagischen Muggel ab, nicht aber von den restlichen Schülern der *Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry*. Hermiones phantastische Gnadengabe der Zauberkraft erlaubt jedoch einen neuen Anwendungsbereich für ihre „eigentliche Gnadengabe“¹⁴¹⁰, ihre hohe Intelligenz und Lernfähigkeit. Diese Eigenschaften, welche keinen phantastischen Hintergrund haben, helfen ihr, ihre magischen Fähigkeiten schneller und stärker als ihre Mitschüler zu entwickeln und somit auch aus dieser Gruppe hervorzustechen.¹⁴¹¹ „You are the cleverest witch of your age I've

¹⁴⁰⁷ Vgl. Kokorski 2012, S. 206.

¹⁴⁰⁸ Loidl 2016, S. 153.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Klotz 1979, Kalbermatten 2011, S. 115ff. und Loidl 2016, S. 150ff.

¹⁴¹⁰ Kalbermatten 2011, S. 116.

¹⁴¹¹ Vgl. Kalbermatten 2011, S. 116 und S. 140ff.

ever met, Hermione“¹⁴¹², gesteht ihr im dritten Band der Lehrer Remus Lupin zu, nachdem sie zugibt, als einzige der gesamten Schülerschaft des Internats seinen Status als Werwolf entschlüsselt zu haben, den sie jedoch gleichzeitig aus Mitgefühl verschwiegen hat.

Übernatürliche Gnadengaben sind oft mit dem Herkunftsraum verknüpft, indem sie als Teil eines kulturellen, spirituellen oder genetischen Erbes auftreten.¹⁴¹³ Aus den angeborenen Fähigkeiten kann so der Status eines Weltenretters resultieren.¹⁴¹⁴ Auch in der *Edelstein*-Romantrilogie von Kerstin GIER,¹⁴¹⁵ dem momentan erfolgreichsten Zeitreisestoff im Bereich des deutschen Mädchenbuchs, tritt die Fähigkeit zum Zeitreisen als genetisches Erbgut der beiden Londoner Familien Montrose und de Villiers auf.¹⁴¹⁶

Kirsten JOHNS Ariadne kehrt nicht nur im Verlauf der Handlung immer wieder das ursprüngliche Schutzverhältnis innerhalb der Familie um, indem sie selbst die Funktion einer Retterin für ihre erwachsenen

¹⁴¹² Rowling 1999, S. 372.

¹⁴¹³ Vgl. Loidl 2016, S. 153f.

¹⁴¹⁴ Vgl. Loidl 2016, S. 156.

¹⁴¹⁵ Die drei Bände der Reihe, *Rubinrot* (2009), *Saphirblau* (2010) und *Smaragdgrün* (2010), wurden von Felix FUCHSSTEINER und Katharina SCHÖDE unter gleichbleibenden Titeln verfilmt (2013, 2014 und 2016).

¹⁴¹⁶ Im Gegensatz zu Kirsten JOHNS Familie Perrevoort/Wallenstein beschränkt sich die Manifestation der Fähigkeit auf eine kleine Minderheit der Nachkommen: Im Verlauf der sechshundertjährigen Familiengeschichte sind insgesamt nur sechs weibliche (Familie Montrose) und sechs männliche (de Villiers) Zeitreisende zu erwarten, von denen nur die zwölfte und letzte noch aussteht. Da die Geburtsdaten der Zeitreisegenträger durch eine Prophezeiung bereits seit Jahrhunderten bekannt sind, werden die Zeitreisenden seitens einer durch die Familien geführten Geheimloge seit ihrer Kindheit sorgfältig unterrichtet und auf ihre spätere Rolle vorbereitet, bevor sich die Fähigkeit im Teenageralter manifestiert. Der zwölften Zeitreisenden werden durch die Mythologie der Loge Fähigkeiten zugeschrieben, welche die ihrer Vorgänger übertreffen sollen. In der matriarchal geführten Familie Montrose wird so die sechzehnjährige Charlotte, die am Entscheidungstag zur Welt kommt, einem strengen Trainingsprogramm unterzogen, während die Protagonistin der Romane, ihre (vermeintlich) um einen Tag jüngere Cousine Gwendolyn das Leben eines normalen Teenagers leben kann. Als sich jedoch unerwartet das falsche Mädchen als die gewünschte Heilsbringerin herausstellt, muss sich die Geheimloge statt mit der erwarteten, gründlich indoktrinierten Schülerin mit der kritischen Einstellung einer Außen-seiterin auseinandersetzen, deren Geschichtsbild sich zudem aus einer halbherzigen Schulausbildung und Populärwissen zusammensetzt. Doch gerade diese Attribute erlauben es ihr, sich im Verlauf der Handlung gegen die destruktiven Elemente innerhalb der Loge durchzusetzen.

Familienmitglieder einnimmt; sie ist darüber hinaus noch durch eine ererbte Gnadengabe ausgezeichnet. Denn innerhalb von JOHNS Erzählwelt äußert sich der hier grundsätzlich korrosive Charakter der Zeitsprünge in körperlichen Folgen für die Zeitreisenden, welche mit „jede[r] Menge Nebenwirkungen“ (VieZ S. 155) für die Ordnungsverletzung abgestraft werden, z. B. durch den Verlust einzelner Zähne (vgl. Zkmn S. 138) oder unmittelbarem Kreislaufkollaps (vgl. VieZ S. 135).¹⁴¹⁷ Ariadne ist nicht nur als einzige bekannte Zeitreisende von diesen Abnutzungserscheinungen ausgenommen, sie ist zusätzlich dazu in der Lage, den durch die Manipulationen der Sammler entstandenen Schaden an der Materie der Zeit zu heilen.

Als Mittel zur Kanalisierung dieser Fähigkeiten erhält Ariadne eine Lanzette, eines der „sagenhaften Instrumente“ (Zkmn S. 258), welches die Gilde aus der fernen Zukunft erhalten hat. Ariadne erkennt die phantastische Signifikanz des Werkzeugs und wählt aus ihrer eigenen kulturellen Semiotik ein Beispiel eines gnadenbegabten Weltenretters: George LUCAS' Luke Skywalker.¹⁴¹⁸ Die Lanzette wird zum „Jedi-Ritter-Lanzetten-Schwert“ (Zkmn S. 259), bei dessen Handhabung sie sich „wie ein Jedi-Ritter“ (Zkmn S. 258) fühlt.

Anders als das Laserschwert ist jedoch die Lanzette keine Waffe, sondern ein Instrument der Heilung: „Wir müssen diesen Zeitriss heilen.“¹⁴¹⁹ Als sie die Wunde mit Hilfe der Lanzette schließt, erhält Ariadne für einen kurzen Moment einen gottgleichen Überblick über den Zeitfluss:

Ich blicke in einen tobenden, Farben schleudernden Schlund. Blitze zucken mir über die Augen, dringen dahinter ein, bohren sich in mein Hirn. Ein Strahl von Geschichte trifft mich, meine Geschichte, mein Leben: Ich weiß alles in diesem Augenblick. Kenne meine Vergangenheit, meine Zukunft.
(Zkmn S. 281)

¹⁴¹⁷ Auch in *Zeitenzauber* ist die Bewegung durch die Zeit mit körperlichen Beschwerden der Reisenden verbunden, allerdings ist die Protagonistin hier ebenso betroffen wie alle übrigen Zeitreisenden: „Ich kam mir vor wie klein gehackt, gut durchgekaut und ausgespuckt“ (ZmG S. 80).

¹⁴¹⁸ Vgl. Lucas 1977 (Film).

¹⁴¹⁹ Zkmn S. 282; Hervorhebung im Original.

Doch mit der Heilung des Zeitrisses endet die Notwendigkeit des Zustandes einer temporalen Allwissenheit; Ariadne hat das Gesehene „im nächsten, gnädigen Moment“ (Zkmn S. 281) wieder vergessen.

Auch die Protagonistin in den *Zeitenzauber*-Romanen von Eva VÖLLER wird mit einer Gnadengabe ausgezeichnet. Während jedoch das Phantastische in Kirsten JOHNS Romanen innerhalb der familiären Ordnung etabliert ist, wird es in *Zeitenzauber* durch Fremdeinwirkung in den Raum der Familie getragen. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren, welche als Erwachsene durch die Zeitwächter rekrutiert werden (vgl. ZmG S. 189), wird Anna bereits im Kleinkindalter, während dem die Protagonistin weder ein fundiertes Einverständnis geben noch eine kohärente Erinnerung an das Geschehene behalten kann, durch Führungsmitglieder des Zeitreiseverbundes „spezialbehandelt“ (ZmG S. 191).

Die so erhaltene „Gabe“ (ZmG S. 186) des eigenständigen Zeitreisens bleibt bis zu Beginn der Handlung im Wesentlichen inaktiv. Allerdings entwickelt Anna zusätzlich einen übernatürlich geschärften Gefahrensinn, der sich durch einen Juckreiz in ihrem Nacken äußert (vgl. ZmG S. 19ff und 123ff.). Der Warnmechanismus schützt Anna vor den Gefahren, denen sie in ihrem modernen Leben ausgesetzt ist, z. B. einem beschädigten Sprungbrett im Schwimmbad, und dehnt sich auch auf ihre Eltern aus, indem z. B. ein mittelschwerer Autounfall der Familie verhindert wird. Erst in der Vergangenheit und der dort vermehrten Lebensbedrohung wird die Gabe jedoch zum Vorteil, welcher sie auch unter den anderen Zeitreisenden hervorhebt. Während zudem die übrigen Mitglieder der Organisation den Zeitsprung nur unter der Verwendung von Hilfsmitteln wie der im Titel des ersten Bandes benannten magischen Gondel erzielen können, gelingt Anna an einem entscheidenden Punkt der Handlung die selbstständige Rückkehr aus dem zerstörten Gegenwarts-Venedig der Alternativzeitlinie in das Jahr 1499, wo sie die verheerende historische Ereigniskette wieder korrigieren kann.

Doch trotzdem ist es weder der Besitz der phantastischen Gnadengabe noch das mehrfach zuerkannte klassische männliche Heldenattribut von überdurchschnittlicher Courage (vgl. ZmG S. 182, ZmG S. 184, ZmG S. 300 und ZmG S. 317), welche als die zentrale, handlungstragende Kompetenz der Protagonistin hervorsticht. Denn die Stärken der Protagonistin, die der Text ins Zentrum rückt, liegen deutlich bei den eher den

weiblichen Heldentugenden zugeordneten Bereichen des Sozialen, des Moralischen und Kreativen. Eine unkonventionelle Kompetenz Annas liegt beispielsweise in ihrer ausgeprägten Vorstellungskraft. Während sie in der Gegenwart als Träumerin mit „zu viel Fantasie“ (ZmG S. 186) belächelt und von der Mutter sogar wegen „intermittierenden Wahrnehmungsstörungen“ (ZmG S. 44) in ärztliche Behandlung gegeben wird, erweist sich die Fähigkeit in der Vergangenheit als Vorteil. Anna ist in der Lage, emotionale oder körperliche Stressfaktoren auszublenden und gezielt mit Bildern aus ihrem eigenen Lebensbereich zu überlagern.

Als sie nach dem Sturz in den Kanal im mittelalterlichen Venedig erwacht und die Anwesenheit im völlig veränderten Raum nicht in einen plausiblen Zusammenhang bringen kann („Entweder ich war tot und im Fegefeuer. Oder ich stand unter Drogen. Oder es war ein Film. Oder ich war verrückt“; ZmG S. 42), entscheidet sie sich kurzerhand zur Immersion in eine selbst konstruierte Phantasie. Auch den sie misstrauisch befragenden Bartolomeo ordnet sie als eine zwar fiktionale, jedoch harmlose, „freundliche Fata Morgana“ (ZmG S. 44) dieser Konstruktion unter:

Am besten fing ich gleich damit an, alles, was ich hier erlebte, als eine Art Illusion zu betrachten. Zum Beispiel diesen mürrischen Venezianer. Nachdem er mir mitgeteilt hatte, dass ich mich in der Vergangenheit befand, verfiel er in Schweigen, und weil er sowieso bloß in meiner Einbildung existierte, hielt ich es nicht für nötig, mit ihm zu reden.

(ZmG S. 44)

Das Schamgefühl beim gemeinsamen Waschen mit Clarissa im Hinterhof der Kräuterhandlung unterdrückt sie, indem sie die vertrautere Situation in der „Sammeldusche für Mädchen“ (ZmG S. 63) des Sportunterrichts visualisiert. Annas Imaginationsvermögen ist so wirkungsvoll, dass sie es auch zur Behandlung von physischen Problemen einsetzen kann. Die durch die Zeitsprünge ausgelösten Verdauungsbeschwerden bekämpft sie ebenso:

Ich hatte gelernt, es einigermaßen unter Kontrolle zu bringen, indem ich mir vorstellte, ich hätte eine Imodium akut genommen. Die imaginäre Tablette wirkte beinahe so gut wie eine richtige, wenn man sie schnell genug einwarf.

(ZmG S. 201)

Darüber hinaus ist Anna im Lesen der Körpersprache anderer Menschen geübt (vgl. ZgB S. 17) und kann die gesellschaftlichen Umgangsformen auch der fremden Zeit schnell entschlüsseln und für ihre Zwecke nutzen. So kann sie etwa ihre Gefangennahme durch ihre Gegenspieler abwenden, indem sie

einen Bekannten aus der Gegenwart, welchen sie als einen der temporalen Umsiedler im Spätmittelalter wiedertrifft, in der Menge entdeckt und in ein Gespräch verwickelt. Obwohl sich dieser nicht an sie erinnern kann und auf ihren Kontakt mit offener Verwirrung reagiert, kann sie sich trotzdem „wie bei einem langjährigen Kumpel“ (ZmG S. 170) bei ihm einhaken und die Mitnahme in seiner Gondel sicherstellen.

Diese Fähigkeit zur sozialen Interaktion und dem Aufbauen persönlicher Beziehungen ist insbesondere mit Blick auf die Verbindungen zu anderen Frauen innerhalb des mittelalterlichen Raumes signifikant.

Denn als eines der zentralen Elemente, welches die Heldin vom Helden unterscheidet, isoliert Nadya AISENBERG den Stellenwert sozialer Bindungen des Helden und seine Fähigkeit bzw. Bereitschaft, sich in eine Gemeinschaft einzufügen.¹⁴²⁰ Während für den männlichen Helden das Bild des einsamen Wolfes als Merkmal von Eigenständigkeit und Stärke interpretiert wird bzw. seiner Heldenhaftigkeit nicht entgegenläuft, wird das Einzelgängertum bei der weiblichen Heldin als Zeichen eines emotionalen Missstandes gedeutet: „Contrasting hero and heroine, we see that whereas solitude is a given for the hero, women seeking solitude are seen as unnatural“¹⁴²¹. Während für die Entwicklung des männlichen Helden die Ablösung vom Ursprung und der Alleingang von zentraler Bedeutung sind, durchlaufen Heldinnen ihre Entwicklungswege oft als gemeinschaftssuchende, gemeinschaftsheilende und gemeinschaftsbildende Elemente.¹⁴²²

In ihrer Monographie *Communities of Women* (1978) weist Nina AUERBACH auf die weibliche Gemeinschaft als eine Einheit hin, welche „simultaneously defective and transcendent“¹⁴²³ für die sie umgebende Gesellschaft fungiert. AUERBACH sieht diese Gemeinschaften von Frauen, wie sie als ein wiederkehrendes Element in der Literatur zu finden sind, als Absage an das Ideal der für und durch den Mann lebenden Frau, welche wichtige Lebensstationen wie das Eintreten in die Gesellschaft der Erwachsenen nur über männliche Billigung absolvieren kann.¹⁴²⁴

¹⁴²⁰ Vgl. Aisenberg 1994, S. 117ff.

¹⁴²¹ Aisenberg 1994, S. 28.

¹⁴²² Vgl. Aisenberg 1994, S. 118.

¹⁴²³ Auerbach 1978, S. 5.

¹⁴²⁴ Vgl. Auerbach 1978, S. 5.

Das Aufbauen von Gemeinschaft, insbesondere die Gemeinschaft mit anderen Frauen, ist für die drei Protagonistinnen in *Die Blumen der Zeit* und *Zeitenzauber* eine wichtige Komponente, welche ihnen die Orientierung im fremden Raum und die Übersetzung der fremden Kultur erlaubt. Weibliche Gemeinschaften werden vor allem aktiv bei der Überbrückung jener Schranken, die durch autoritäre, oft patriarchale Strukturen konstituiert werden.

In *Zeitenzauber* wechselt Anna während ihres etwa einmonatigen Aufenthaltes im Jahr 1499 mehrmals die Unterkunft. Nachdem sie zwei Wochen in der Kräuterhandlung Mathildas und Jacopos gelebt hat, übernachtet sie zunächst im Bordell der Kurtisane Marietta, bevor sie im Nonnenkloster *San Zaccaria* Aufnahme findet. Als letzte Unterkunft dient schließlich das Herbergszimmer Sebastianos. An allen vier Orten entwickelt sie Beziehungen zu anderen Frauen und Mädchen und baut sich ein soziales Netzwerk auf, deren Mitglieder ihr auch durch das durch sie vermittelte Wissen als ihre primäre Orientierungshilfe im fremden Raum dienen.

Dies gelingt vor allem durch Annas ausgeprägte Fähigkeit der Empathie, welche nach Tess COSSLETT zentral für jede Erfahrung der Vergangenheit ist.¹⁴²⁵ Generell wird auch Empathie eher dem Weiblichen als dem Männlichen zugeschrieben, selbst im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur.¹⁴²⁶ Dabei handelt es sich jedoch nur teilweise um ein kulturell konstruiertes Stereotyp.¹⁴²⁷ Annas Mitgefühl richtet sich vor allem auf die Situation der Frauen im mittelalterlichen Venedig, etwa die hohe Opferzahl von Kindbettfieber (vgl. ZmG S. 81).¹⁴²⁸

Natürlich beurteilt sie das „Elend, das im Gesundheitssektor herrschte“ (ZmG S. 80), und die „miese, rückständige Zeit [...] ohne Schule und

¹⁴²⁵ Vgl. Cosslett 2002, S. 248.

¹⁴²⁶ Vgl. Schilcher 2001, S. 43ff.

¹⁴²⁷ Die wissenschaftliche Forschung weist einen höheren Grad von durchschnittlichem Empathievermögen in Personen weiblichen Geschlechts nach; auch wenn hier die kulturelle Prägung eine führende Rolle zu spielen scheint, so lässt sich trotzdem ein Teil des Unterschieds zu den männlichen Testpersonen auf biologische Faktoren, z. B. den Einfluss von Testosteron, zurückführen; vgl. Christov-Moore/Simpson 2014.

¹⁴²⁸ Auch andere, deutlich weniger drastische kulturelle Unterschiede, wie etwa die noch nicht ‚erfundene‘ (= als Importgut eingeführte) Schokolade kommentiert sie in emotionalen Zusammenhängen: „Allein bei der Vorstellung, dass Schokolade erst in ungefähr vierhundert Jahren erfunden werden würde, hätte ich heulen können vor Mitleid mit den armen Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts.“ (ZmG S. 80).

Kindergeld“ (ZmG S. 273) vor allem aus dem Blickwinkel der ethischen Grundsätze und sozialen Strukturen ihrer Gegenwart heraus, welche sie auf den fremden Raum in der Vergangenheit überträgt: „Amnesty international hätte hier ein breites Betätigungsfeld gefunden“ (ZgB S. 10). Bei einem späteren Einsatz im Norwegen des 10. Jahrhunderts verzichtet sie sogar auf das Tragen von Pelzkleidung, da es ihrer Ethik als Tierschützerin widerspricht, und zieht es vor, in einem wollenen Umhang zu frieren (vgl. TSdA S. 6f.).

Doch anders als andere Zeitreisende fühlt sich Anna als Vertreterin einer als (meist) überlegen eingestuften Zeitepoche den spätmittelalterlichen Menschen nicht überlegen. Sie versucht nie, ihr Neuzeitwissen zu ihrem Vorteil auszuspielen, sondern ordnet sich den mittelalterlichen Gegebenheiten größtenteils unter, etwa beim sonntäglichen Kirchgang mit der Gastfamilie:

Ich konnte mich ja schlecht damit rausreden, dass ich evangelisch war, zumal ich nicht genau wusste, ob Luther überhaupt schon geboren war. [...] Ich tröstete mich damit, durch meine Anwesenheit die internationale Ökumene zu unterstützen, bevor sie überhaupt erfunden war.

(ZmG S. 83f.)

Ihre kulturelle Assimilation schreitet so weit fort, dass sie beispielsweise gegen Ende ihres Aufenthalts beim Glockenläuten in der Stadt den Impuls zum demonstrativen Gebet unterdrücken muss (vgl. ZmG S. 221).

Die erste und wichtigste zwischenmenschliche Beziehung zu einer Person einer anderen Epoche knüpft Anna bereits am Tag ihrer Ankunft. Da Sebastiano und Bartolomeo sie zunächst für eine versehentliche Zeitreisende ohne eine historische Aufgabe halten und auf eine schnelle Rückkehr hoffen, organisieren sie in der Zwischenzeit ihre Aufnahme in der Kräuterhandlung, wo sie die Rolle einer Hilfskraft übernimmt. Die Unterkunft in dem Haushalt vermittelt Anna zwei wichtige Bezugspunkte, auf welche sie bis zu ihrer Rückkehr in die Gegenwart immer wieder zurückgreift.

Zum einen richtet sich der Laden mit den dort hergestellten Tees und Seifen vor allem an die medizinischen und hygienischen Bedürfnisse der Unterschicht Venedigs; zusätzlich betreibt Mathilda unter der Hand einen schwunghaften Handel mit esoterischen Tinkturen, z. B. Liebeszau-

bern oder Potenzmitteln. Über ihre Mitarbeit im Geschäft und den direkten Kontakt mit den Kunden erhält Anna einen breiten Einblick in die Lebensumstände und Kultur der nichtadeligen Gesellschaft. Auch nach ihrem Auszug wird das so erhaltene Wissen immer wieder hervorgeholt, z. B. die Schwierigkeit von steriler Wundversorgung (vgl. ZmG S. 177f.) und das Fehlen zuverlässiger Verhütungsmethoden (vgl. ZmG S. 319).

Zum anderen trifft Anna dort ihre wichtigste Bezugsperson in der fremden Epoche, da das ältere Ehepaar als Pflegefamilie für eine weitere Zeitreisende fungiert: die französische Adelige Clarissa, die aus dem Jahr 1789 n. Chr. stammt und bereits seit zwei Jahren im 15. Jahrhundert festsetzt. Clarissa ist bei der Erfüllung der ihr zugewiesenen Aufgabe gescheitert und hat dabei zusätzlich den Tod von Sebastianos Vorgänger verschuldet. Alle Versuche ihrer Rückführung sind seitdem misslungen, so dass Clarissa nun in der Kräuterhandlung arbeiten und auf eine neue Aufgabe hoffen muss. Die beiden gleichaltrigen Mädchen schließen Freundschaft. Anna teilt die Arbeitslast Clarissas in der Kräuterhandlung und in Mathildas Haushalt. Ebenfalls aus einer raumfremden Epoche, jedoch mit einer Herkunftszeit, welche zeitlich zwischen Annas Gegenwart und dem Jahr 1499 angesiedelt ist, kann Clarissa so immer als Vermittlungsinstanz zwischen den beiden Kulturkreisen agieren (z. B. vgl. ZmG S. 41).

Über die geteilte Problematik einer ungewollten Zeitreise in eine fremde Vergangenheit gehen die beiden Mädchen schnell eine enge emotionale Verbindung ein. Clarissa ist es, die Anna erfolgreich den Realitätsgehalt der Zeitreise vermitteln kann: „Es ist kein Traum. Und keine Wahnvorstellung. Es ist alles echt. Eine echte Welt. Die echte Vergangenheit.“ (ZmG S. 49). Clarissa ist als retrochronologisch Reisende ebenfalls durch die im intergalaktischen Translator enthaltene Anachronismusperre betroffen. Diese hebt sich jedoch im Gespräch mit der weiter aus der Zukunft stammenden Anna völlig auf (vgl. ZmG S. 50). Anna stellt damit einen Gesprächspartner dar, bei dem Clarissa nicht permanent einer Sprachzensur unterliegt.

Auch nach ihrer Umquartierung hält Anna den Kontakt zu Clarissa aufrecht. Sie sorgt sich um ihre Gesundheit und das nun wieder erhöhte Arbeitspensum (vgl. ZmG S. 147). Bei ihrem Besuch auf dem Maskenball

organisiert sie die Begleitung durch Clarissa als „moralische und anderweitige Unterstützung“ (ZmG S. 144). Als Sebastiano durch eine Verwundung neutralisiert und Bartolomeo verhaftet werden, wendet sich Anna deswegen hilfeschend an Clarissa. Diese jedoch wird schon seit Jahren durch ihren Pflegevater manipuliert, den Holzschnitzer Jacopo, welcher sich nun als Alvis Malipieros Hintermann zu erkennen gibt. Unter Druck gesetzt und mit der Möglichkeit einer Heimreise geködert, verrät Clarissa Anna und Sebastiano an ihre Gegenspieler. Nachdem ihre Nachricht ohne Antwort geblieben ist, verleitet sie die Angst um die Sicherheit der Freundin Anna zum Verlassen ihres Verstecks, was zu ihrer Gefangennahme führt.

Obwohl Anna Clarissa nun zunächst bitter als „eine von den Bösen“ (ZmG S. 312) kategorisiert, nimmt schnell Mitleid überhand: „In ihrem Blick erkannte ich die Verzweiflung“ (ZmG S. 315). Auch hier kann sie aus den sozialen und körperlichen Zeichen der Freundin die tatsächliche Situation ablesen: „[S]ie wirkte todunglücklich. Ihr Gesicht war kreidebleich und das lange blonde Haar hing ihr ungepflegt über die Schultern“ (ZmG S. 312).

In einer letzten Konfrontation stellt sich Clarissa schützend vor Anna, als diese von Alvis angegriffen wird, und wird an ihrer Stelle verletzt. Durch diese Handlung öffnet sich Clarissa nun endlich die Möglichkeit zur Heimkehr ins 18. Jahrhundert. Doch stattdessen entschließt sie sich zum Bleiben im spätmittelalterlichen Venedig. Denn auch Clarissa hat sich während des Aufenthalts in der fremden Zeit in die weibliche Gemeinschaft des spätmittelalterlichen Venedigs eingefügt und zu den Kundinnen der Kräuterhandlung eine Bindung aufgebaut, die auch – zur Überraschung Annas – ihre harsche Pflegemutter Mathilda einschließt. Als das Verschwinden Jacobos auch Mathildas Existenz aus der Zeitlinie löscht, zeigt Clarissa als einzige offene Trauer über deren Schicksal (vgl. ZmG S. 320). Das von Mathilda gelernte Handwerk erlaubt Clarissa nun den Aufbau einer eigenen Existenz, durch die sie für die Frauen Venedigs weiterhin medizinische und hygienische Hilfestellungen leisten kann (vgl. ZmG S. 323).

Nach zwei Wochen Aufenthalt in der Kräuterhandlung soll Anna zurück in die Gegenwart gebracht werden. Nachdem der Versuch scheitert, bringt

Sebastiano sie zunächst zu seiner Verbündeten Marietta, die ein Kurtisanenhaus betreibt. Zunächst im Unklaren über die Funktion des „ziemlich vornehmen Bau[s]“ (ZmG S. 97), freut sich Anna vor allem über den Luxus der neuen Unterkunft. Die Qualität des Essens und die Möglichkeiten zur Körperhygiene bieten einen deutlich höheren Komfort als in Mathildas Haus. Der stets präsente Kontrast zum Lebensstandard der Gegenwart wird hier deutlich entschärft: Selbst „das Bettzeug war wunderbar leicht und luftig wie ein Daunenbett der Zukunft.“ (ZmG S. 98).

Auch Marietta selbst begegnet Anna freundlich und hilfsbereit. Seitdem Sebastiano vor einigen Jahren als noch unerfahrener Zeitwächter das Gebot des Nichteinmischens ignoriert hat und Marietta gegen einen gewalttätigen Freier zur Hilfe gekommen ist, hilft sie ihm aus Dankbarkeit mit den ihr zur Verfügung stehenden Ressourcen immer wieder aus. Sie verfügt als Besitzerin des Bordells über beträchtliche finanzielle Mittel, soziale Netzwerke und Einfluss. Wie Sebastiano erklärt, genießen die von der Oberschicht Venedigs besuchten Kurtisanen wie Marietta großes gesellschaftliches Ansehen; dies überträgt er für Anna in eine moderne Analogie: „Man könnte sagen, sie sind die Supermodels des fünfzehnten Jahrhunderts“ (ZmG S. 109).

Im Gespräch mit Anna charakterisiert auch Marietta selbst die Arbeit als Kurtisane als einen der wenigen emanzipatorischen Lebenswege, welche der Raum des spätmittelalterlichen Venedigs jungen Frauen anbietet. Auch in dieser Situation demonstriert Anna ihre ausgeprägte Fähigkeit zur Empathie, selbst wenn sie hier von dem moralischen Standpunkt des 21. Jahrhunderts heraus urteilt:

„Für ein Mädchen gibt es in Venedig nicht viele Möglichkeiten, unabhängig und trotzdem im Wohlstand zu leben. [...] Die von mir gewählte Art gilt vielfach als verrucht, aber sie ist nicht die schlechteste.“

Ich nickte und hatte auf einmal ein schlechtes Gewissen, denn ich stellte mir vor, wie erbärmlich ich mich wohl an ihrer Stelle gefühlt hätte, ohne Eltern, ohne Schulausbildung, ohne Möglichkeiten auf einen Job. Und ohne einen Vater Staat, der einem im Notfall unter die Arme griff.

(ZmG S. 218.)

Innerhalb der Mauern des Kurtisanenhauses haben sich die Bewohnerinnen zu einer Einheit zusammengeschlossen, welche durch Marietta umsorgt und vor den schlimmsten Facetten des Gewerbes geschützt wird. Auch Anna wird von Marietta umgehend als Schutzbefohlene eingeordnet. Als ein Kunde

Anna für eine der Kurtisanen hält und ihr Avancen macht, schreitet Marietta sofort ein: „Sie steht nicht zur Verfügung. [...] Sie ist meine kleine Cousine und nur zu Besuch da“ (ZmG S. 105). Auch im weiteren Verlauf demonstriert sie immer wieder Fürsorge für das jüngere Mädchen, etwa indem sie ihr saubere Kleidung bringt oder sie ermahnt, sich nachts nicht ohne warmen Umhang in der Stadt zu bewegen. Indem sie Anna einen ihrer eigenen, prächtigen Umhänge aufdrängt, stellt sie ihr auch den gesellschaftlichen Schutz zur Verfügung, welchen wertvolle Kleidung ihren Trägerinnen zukommen lässt (vgl. ZmG S. 305).

Die Unterstützung Mariettas in der Auseinandersetzung gegen Alvisе Malipiero entstammt darüber hinaus nicht primär der Loyalität zu Sebastiano, sondern ist die Reaktion auf eine Transgression, welche der Antagonist innerhalb ihres Verantwortungsbereiches begangen hat. Als Kunde des Bordells hat er eine von Mariettas Angestellten verstümmelt, nachdem diese ihr Recht auf die Ablehnung von „sadistischen Spielchen“ (ZmG S. 305) ausgeübt hat. Marietta nimmt diesen Angriff auf eine unter ihrem Schutz stehende Person persönlich: „Er ist nicht nur Sebastianos Feind, sondern meiner“ (ZmG S. 305). Als offizielle Strafe für diesen Rechtsbruch steht ihr zwar nur der Ausschluss Alvises aus dem privilegierten Kreis ihrer Kunden zur Verfügung, inoffiziell nutzt sie jedoch ihre Verbindungen, um Alvises politische Ziele zu behindern.

Nachdem Anna am Morgen nach ihrer Ankunft im Kurtisanenhaus dort direkt Alvisе Malipiero über den Weg läuft, bringt Sebastiano sie nach der ersten Übernachtung in einer Unterkunft unter, von der er sich nicht nur Schutz vor einer Entdeckung durch ihre Gegenspieler, sondern auch eine Einschränkung von Annas Bewegungsfreiheit erhofft. Die unerwartete Anpassungsfähigkeit Annas an das mittelalterliche Leben und das selbstständige Ermitteln der Jugendlichen stellen für den Zeitwächter eine zunehmende Belastung in seiner Arbeit dar.

Er versieht sie mit der neuen Identität einer Dame des niederen Adels und übernimmt selbst die Rolle ihres Cousins und Vormunds. Als solcher organisiert er ihre Aufnahme als Gast in San Zaccaria, einem speziell für die Töchter der italienischen Oberschicht eingerichteten Benediktinerkloster – ein Gesellschaftsbereich, mit dem Anna während ihrer Arbeit in Mathildas Kräuterhandlung keine Berührungspunkte erhalten hat. Entsprechend stammen die einzigen Informationen, über

welche sie im Vorfeld des Eintritts in das Kloster verfügen kann, aus der halberzigen Lektüre des elterlichen Stadtführers in der Gegenwart. Aus dessen Zusammenfassung über die historische Institution leitet sie die Funktion des Klosters als „eine Art Verwahranstalt für Frauen aus reichem Hause“ (ZmG S. 116) ab, deren Mitglieder aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden und „bis an ihr Lebensende betend hinter Klostermauern versauern“ (ZmG S. 116) müssen.

Statt einer erwarteten „Verwahranstalt“ erweist sich die Gemeinschaft der Frauen innerhalb der Klostermauern jedoch deutlich weniger restriktiv und trostlos als erwartet. Die Innenausstattung des Klosters ist luxuriös, das Essen „reichhaltig und schmackhaft“ (ZmG S. 120) und viele der jungen Nonnen tragen statt des Habits die „ganz normale[] Alltagskleidung“ (ZmG S. 113) der reichen Oberschicht. Nachdem sich ihr vorgeblicher Cousin Sebastiano verabschiedet hat, wird Anna sofort von Nonnen im Kinder- und Jugendalter „von allen Seiten umringt und ausgefragt“ (ZmG S. 116). Im Gespräch mit den Nonnen werden Annas Erwartungen hinsichtlich des Klosterlebens schnell korrigiert:

Im Laufe der Unterhaltung mit den Mädchen erfuhr ich allerdings, dass ihr Leben im Kloster gar nicht so übel war. So regte sich beispielsweise niemand auf, wenn die Nonnen sich in ihren Zimmern schminkten oder hübsche Kleider anzogen; nur in der Öffentlichkeit durfte das niemand sehen. [...] Sie verrieten mir auch weitere pikante Einzelheiten: Nachts gab es manchmal Feiern mit Musik und Tanz und Wein, neulich auch erst wieder. Ab und zu kamen sogar Männer zu den Feiern, dann wurde es richtig lustig.
(ZmG S. 116f.)

Wie auch bei der Darstellung des Beginentums in Andrea SCHACHTS *Blumen der Zeit* handelt es sich auch bei VÖLLERS Konzeption von San Zaccaria um eine weibliche Gemeinschaft, welche innerhalb ihrer eigenen Grenzen die patriarchalen Strukturen der sie umgebenden Gesellschaft gezielt unterläuft, ohne mit ihnen in offenen Konflikt zu treten. Die Mädchen und Frauen des Klosters machen sich die normkonforme Fassade zunutze und folgen außerhalb des öffentlichen Blicks ihren eigenen Interessen – einschließlich der Äbtissin, welche „ab und zu selbst ganz gerne“ (ZmG S. 122) feiert. Im Hinblick auf ihre vorherigen Einblicke in das Leben der Unterschicht und das Kurtisanenhaus kann Anna so feststellen: „Allem Anschein nach gab es in diesem Jahrhundert Schlimmeres als ein Nonnenleben“ (ZmG S. 117).

Das Zimmer teilt sich Anna mit einem weiteren Gast des Klosters: der neapolitanischen Witwe Dorotea, deren betagter Ehemann kürzlich während einer Geschäftsreise in Venedig verstorben ist. Auch Dorotea entspricht nicht Annas Erwartungen an eine „Dame in mittleren Jahren [...], verhärtet, vergrämt und farblos“ (ZmG S. 118), sondern erweist sich als attraktive junge Frau in farbenprächtiger Kleidung, die Annas Beileidsbekundungen mit einem „nachlässigen Achselzucken“ (ZmG S. 119) verwirft und ihre Aufmerksamkeit stattdessen auf die Vorbereitung für den am Abend erwarteten Besuch ihres Liebhabers und dessen Begleiters richtet. Dieser ist zu Annas Entsetzen Alvise Malipiero, dessen Entdeckung ihrer Identität sie nur mit Mühe umgehen kann. Immerhin kann sie die Verbindung Alvises zu Dorotea nutzen, um für sich selbst und Clarissa eine Einladung zu einem Maskenball zu erlangen, auf dem er seinen Mordanschlag auf Trevisan ausüben will. Wie Marietta teilt auch Dorotea großzügig ihre eigene Garderobe und Kosmetika mit den beiden Mädchen und öffnet ihnen den damit verbundenen sozialen Raum des Maskenballs.

Nur als Edeldame kann Anna Zugang zum Maskenball erhalten und dort die Aufgabe erfüllen, die ihr die Rückkehr in ihre eigene Zeit erlaubt. Allerdings erkennt sie ebenfalls, dass ihr die nun abgelegte Identität als einfache Magd deutlich mehr Bewegungsfreiheit eingeräumt hat, da Edeldamen nur „verschleiert und unter männlichem Schutz“ (ZmG S. 135) die Straßen Venedigs passieren können. Obwohl sich ihr nun also ein wichtiger Teilort des mittelalterlichen Raums geöffnet hat, hat sich die ihr zur Verfügung stehende Fläche, auf der sie sich ungehindert bewegen kann, stark verringert. Durch den Schleier kann sie zudem ihre „ganze Umgebung nur leicht verschwommen sehen“ (ZmG S. 263), was sie noch zusätzlich isoliert.

Die letzte Unterkunft, in der Anna während ihrer Zeit im mittelalterlichen Venedig wohnt, ist schließlich das Herbergszimmer Sebastianos. Hierzu gibt sie sich bei der Vermieterin, der verwitweten Monna Faustina, als dessen Ehefrau aus. Nachdem Sebastiano von Alvise verletzt wird und sich die Wunde entzündet, dreht sich das Verhältnis von Fürsorgendem und Schutzbefohlenen um. Anna muss für den zunehmend schwächer werdenden Zeitwächter die Verantwortung übernehmen. Entgegen ihrer sonstigen Komfortorientierung stellt sie nun ihre eigenen Bedürfnisse hinter denen des Verletzten zurück: „Lass mich das machen. Du gehörst

ins Bett.“ (ZmG S. 180). Sie schläft auf dem Boden vor dem Krankenbett und gibt erst ihm zu trinken, bevor sie sich selbst versorgt (vgl. ZmG S. 187). Da jedoch nach beiden gesucht wird, kann auch Anna das Haus nicht verlassen, der zur Verfügung stehende physische Raum hat sich auf die Herberge verringert. Als Handlungsmöglichkeit bleibt Anna jetzt nur die zuvor geschlossene Gemeinschaft mit den anderen Frauen, über deren diverse Kompetenzen und Ressourcen sie nun die notwendige medizinischer Versorgung (Clarissa) und finanzielle Unterstützung (Marietta) organisieren kann. Als Botin greift sie auf Monna Faustina zurück, die für sie die Verbindung zu den anderen Helferinnen herstellt. Anna kann Marietta überzeugen, über ihren gesellschaftlichen Einfluss die Freilassung Bartolomeos zu erwirken, welcher als Einziger Sebastiano zur medizinischen Behandlung in die Gegenwart bringen kann.

In Kirsten JOHNS Romanen ist weibliche Gemeinschaft ebenfalls ein zentrales Element im Leben der Protagonistin. Hier ist es der fast ausschließlich weibliche Familienverband in der Gegenwart. Als Alleinerziehende ihrer drei Töchter und durch das zusätzliche Konfliktpotential durch deren phantastische Begabungen ist Ariadnes Mutter Theresa mit dem Alltag der Familie völlig ausgelastet. Theresa befindet sich in einem konstanten Erklärungszwang gegenüber ihrer Umwelt, da sie „die absurdesten Entschuldigungen für Kinder erfinde[n] muss], die Vorhänge ankokeln, im Keller verschwinden oder erst gar nicht zu sehen sind“ (VieZ S. 31). Allerdings besteht Therasas ‚Hexending‘, wie sich im zweiten Band herausstellt, in der Manipulation fremder Gedächtnisse, was sie auch vor ihren Töchtern geheim hält (vgl. Zkmn S. 212). Damit ist die Mutter dazu in der Lage, die Wahrnehmung der Gesellschaft partiell zu beeinflussen, die Zuweisung von Attributen der Fremdheit und Gefahr in harmloseren Analogien zu entschärfen. Trotzdem (oder gerade deswegen) nimmt die Familie Wallenstein in ihrer nicht näher benannten deutschen Heimatstadt die Rolle von exzentrischen Außenseitern ein. Die noch unkontrollierten magischen Fähigkeiten der drei Schwestern, die vor der Umgebung verborgen werden müssen, sorgen für ihre Isolierung und für permanente Konflikte mit den städtischen Ordnungsinstanzen; ein Polizeibeamter geht, überfordert mit den übernatürlichen Geschehnissen um die Familie, sogar in Pension (vgl. VieZ S. 22).

Vor allem die Fähigkeit der zweijährigen Aella zur Unsichtbarkeit erschwert das tägliche Leben der Familie. Die beiden älteren Töchter unterstützen Theresa deswegen nicht nur bei der Betreuung des Kleinkindes (vgl. z. B. Zkmm S. 7ff.), sondern sehen sich auch selbst in der Position von Beschützerinnen der Mutter, woraus sie die Legitimation ihrer eigenen Regelbrüche ableiten:

Ich will ihr auf keinen Fall noch größere Angst machen. Sie hat genug zu tun mit Aella, ihrem verschwundenen Mann und jetzt auch noch mit einer Tochter, die in der Zeit springen kann und an der gleich ein ganzer Schwarm Sammler hängt.

(*VieZ* S. 314)

Zusätzlich liegt auch das Wohlergehen der Urgroßmutter Cassandra, die in einem fortgeschrittenen Stadium von Altersdemenz in einem naheliegenden Pflegeheim lebt, in Therasas Verantwortung. Aus der schwierigen Situation folgt eine verstärkte familiäre Einheit zwischen der Mutter und den drei Töchtern. Die vier bilden eine weibliche Gemeinschaft, die sich aufgrund ihrer phantastischen Erbschaften gegenüber der Umwelt zwangsläufig abschotten muss. Die ausweichenden Antworten der Mutter in Bezug auf ihr eigenes ‚Hexending‘ und die Geburt der kleinen Aella, die offensichtlich trotz seines Verschwindens vom gemeinsamen Vater gezeugt wurde, werden von den beiden älteren Töchtern als Teil der phantastischen Umstände der Familie akzeptiert und nicht hinterfragt.

Als Ariadne bei ihrem Besuch im Jahr 1968 die jugendliche Version ihrer verstorbenen Großmutter Penelope trifft, wird sie in erster Linie auf die schmerzhaft leere Stelle in der Gegenwart der Familie erinnert: „Sie sieht so schön und lebendig aus, dass es weh tut“ (*VieZ* S. 100). Entsprechend überwiegt das Wohl der weiblichen Familiengemeinschaft, die durch das Überleben der Großmutter nur gestärkt werden kann, die Warnungen ihres (männlichen) Mentors vor einem Eingriff in die Struktur der Vergangenheit.

Die fortlaufende Existenz Penelopes führt zu einer spürbaren Entlastung der Mutter, die nun nicht mehr als die einzige Erwachsene die Verantwortung für die Familie alleine tragen muss. In dieser zweiten Zeitlinie, die durch Ariadnes Warnung ihrer Großmutter vor ihrem tödlichen Unfall im Jahr 2002 entsteht, lebt auch die Urgroßmutter Cassandra nun statt in einer Pflegeeinrichtung bei ihrer Tochter und wird von dieser betreut. Obwohl sie auch in dieser Realität bereits Anzeichen

ihrer Demenzerkrankung vorweist, ist sie durch die Fürsorge Penelopes doch „wesentlich besser beieinander“ (VieZ S. 121), der Krankheitsverlauf durch die familiäre Nähe entschärft. Sie kann ihre drei Urenkelinnen zwar nicht auseinanderhalten („A-Kindchen mit den hübschen Locken“; VieZ S. 125), ist aber trotzdem dazu in der Lage, sie als ihre Nachkommen zu erkennen und familiäre Zuneigung zu demonstrieren.

Eine intensive Bindung existiert insbesondere zwischen Ariadne und Alexandra, der ältesten Schwester. Obwohl die beiden Schwestern ein normales Maß an geschwisterlichen Reibungen zeigen, treten sie gegenüber Elementen außerhalb des engen Familienverbandes der Wallenstein-Frauen als Einheit auf. In Konfrontation mit Außenstehenden „springt Alex sofort für mich in die Bresche“ (VieZ S. 8). Ariadnes Rolle als Beschützerin dehnt sich umgekehrt ebenso auf die ältere Schwester aus, der sie beispielsweise nichts vom Treffen mit dem verschwundenen Vater im Mittelalter berichtet, da sie „Alex' Verzweiflung und ihre Tränen noch zu gut in Erinnerung“ (VieZ S. 197) hat.

Trotzdem ist sie noch jung genug, um in der körperlichen Nähe zur Mutter Trost und Geborgenheit zu suchen und sich „wie ein Kleinkind“ (Zkmn S. 179) an diese zu kuscheln. Als Jugendliche unterliegt Ariadne zudem weiterhin der mütterlichen Strafgewalt, welche sich in zeitgemäßen Sanktionen wie Hausarrest (vgl. VieZ S. 195) und Telefonverbot (vgl. VieZ S. 199) äußert. Auch im fremden Raum des Mittelalters überlagert die Verantwortlichkeit gegenüber der Mutter alle anderen Ansprüche, welche durch Personen außerhalb des Familienverbundes oder generelle Umstände an ihre Person gestellt werden. Die Sorge „Wie soll ich das meiner Mutter erklären?“ (VieZ S. 258) spielt bei der Eruierung von Ariadnes Handlungsmöglichkeiten eine dominante Rolle. Als sie im Jahr 1331 erkennt, durch die ansetzende Belagerung die Burg nicht mehr verlassen zu können, richtet sich ihre erste Sorge auf den in der Gegenwart verhängten Stubenarrest:

„Aber das geht nicht“, stammele ich intelligenterweise. „Wir müssen hier weg. Wir können nicht hierbleiben, das geht nicht.“ Ich schlucke. „Ich habe Stubenarrest“, füge ich kläglich hinzu. Alex tippt sich gegen die Stirn. „Na, das wird die Angreifer sicher beeindruckten. Vielleicht lassen sie das mit der Belagerung dann doch besser bleiben.“

(VieZ S. 256)

Die phantastischen Begabungen werden familienintern als „Hexending[e]“ (VieZ S. 7) bezeichnet. Die positiven und negativen Konnotationen des Wortes *Hexe* spiegeln auch die ambivalenten Gefühle der Betroffenen wider, denn die Fähigkeiten führen nicht nur zur gesellschaftlichen Ausgrenzung, sondern haben auch die Zersplitterung der Kernfamilie – den Verlust des Vaters – zu verantworten. Bereits vor seinem Verschwinden kann er durch seinen Beruf, bei dem es sich ohne das Wissen der Töchter um die Arbeit für die Gilde der Zeitreisenden handelt, keine kontinuierliche Anwesenheit im Familienalltag leisten. Für Ariadne nimmt der Vater so schnell die Eigenschaft eines Störellements der Gemeinschaft an:

Für mich war er stets ein Abreisender und die wenige Zeit, die er mit uns verbrachte, konnte ich nie richtig genießen, weil ich wusste, dass er bald wieder verschwinden würde. Bis er dann gar nicht mehr kam.
(VieZ S. 147)

Das Element des Phantastischen ist in JOHNS Erzählwelt nicht nur innerhalb des Familienraums etabliert, es besitzt als solches auch eine eigene Genealogie und Verhaltensstrukturen, welche den schwierigen liminalen Raum der Kindheit und Jugend überbrücken helfen. Ariadne und der jüngere Pluvius werden so z. B. mit Mentoren aus dem Kreis der Familie versorgt, welche das erste Auftreten der Fähigkeit begleiten und lenken.¹⁴²⁹ Zum Beginn der Handlung wird der sporadisch zu Ariadnes Mentorat erscheinende ältere Pluvius als einziger Mann in diesem engeren Familienkreis geduldet.

Nach dessen Entführung sucht Ariadne nach einem Weg, den verschwundenen Onkel und Ersatzvater zu retten. Dieser führt zu einer Wiedervereinigung mit dem eigenen Vater, in dessen Person sich Entfremdung und Zugehörigkeit überschneiden. Nach vier Jahren ist der Vater „vertraut [...] und doch so fremd“ (VieZ S. 53). Doch der Aspekt der Fremdheit überwiegt zunächst und Ariadne verweigert sich einer Gesprächssituation. Erst als sie sich auf die Attribute konzentriert, welche der Vater an ihre beiden Schwestern vererbt hat – „er hat Alex’ und Aellas

¹⁴²⁹ Die ‚Hexendinge‘ anderer Familienmitglieder tendieren zur Bewegung des aletischen Zeigers der Temporalität der Erzählwelt. Penelope, die Großmutter, kann einige Sekunden in die Zukunft sehen (vgl. Zkmm S. 172f.), während Phorkys, der bereits verstorbene Bruder Penelopes, die Uhrzeit bis auf die Sekunde genau bestimmen kann (vgl. Zkmm S. 206).

helle Augen“ (VieZ S. 53) –, kann sie die eigenen Gefühle der Situation unterordnen.

Am Ende des Romans muss sie zudem erkennen, dass das vierjährige Verschwinden des Vaters in Wirklichkeit das ungewollte Resultat von Ariadnes eigenem Handeln ist, da sie selbst in die unmittelbare Vergangenheit der Familie springt und dort den Vater um Hilfe gegen die Sammler bittet. Die Rechtsverletzung, welche Chris Wallenstein zur Rettung seiner Tochter begeht, macht ihn in der Folge zum Flüchtigen vor den Ordnungsinstanzen der Zeitreisegilde. Ariadne kann nun die Abwesenheit des Vaters aus dem Familienalltag als ein Opfer erkennen, welches er zum Schutz der Familie erbracht hat. Den bisherigen Wunsch nach einem der gesellschaftlichen Norm entsprechenden, anwesenden Vater gibt sie in der Folge leichten Herzens auf:

Kann schon sein, dass ich nie einen Vater hatte, der mit uns gegrillt hat oder der lange bei uns bleiben konnte. Aber immerhin habe ich einen Vater, vor dem ich wie aus dem Nichts auftauchen kann, beinahe vier Jahre älter als er mich vor zwei Minuten noch gesehen hat. Dem ich einen völlig bescheuerten Satz wie „Ich komme aus der Zukunft“ vorsetzen kann und der mich nur erstaunt anlächelt und fragt: „Was kann ich für dich tun?“

(VieZ S. 277)

Die emotionale Bindung an ihre Familie ist so Ariadnes primäre Handlungsmotivation und moralischer Fokus. Sie ist stets in der Begleitung von mindestens einem anderen Mitglied ihrer Familie, in der Regel der jüngere Pluvius oder ihre Schwester Alexandra. Auch ihre Bewegung im mittelalterlichen Raum des Jahres 1331 n. Chr. orientiert sich an Familienangehörigen, auch wenn sich diese Tatsache Ariadne nicht sofort erschließt. Der Mentor des jüngeren Pluvius, dessen mögliche Hilfe der Grund für den Sprung ins Mittelalter ist, ist Ariadnes Vater. Ein erneuter Sprung ins Mittelalter dient der Rettung des Vaters und Pandora Perrevoorts aus der in der Burg gestellten Falle der Sammler; die Familienmitglieder sind der primäre Grund, die als rückständig betrachtete Epoche aufzusuchen.

Dem Schutz der Familienmitglieder ordnet Ariadne jede andere Gesetzmäßigkeit unter. Wie die fürsorgliche Behandlung der zeitverwirrten Pandora demonstriert, dehnt sich dieser enge Familienbegriff auch auf andere Frauen aus, welche in dem geschützten Bereich der Kernfamilie akzeptiert werden. Da sie jedoch auch den Anspruch der familiären Treue auf alle Familienmitglieder überträgt, trifft sie die Reaktion

der wiederhergestellten Pandora, welche die begangenen Rechtsbrüche nach den Gesetzen der Gilde verurteilt und den Vater abermals aus dem Familienkreis exiliert, völlig überraschend. Nicht alle Mitglieder der weiblichen Gemeinschaft der Perrevoort-Familie sehen diese als zentralen Bestandteil ihrer eigenen Lebenswirklichkeit an.

Weibliche Gemeinschaft erweist sich auch in SCHACHTS *Die Blumen der Zeit* als von zentraler Bedeutung, in erster Linie anhand der Beziehung zwischen der erwachsenen Zeitreisenden Alena und der jugendlichen Mirte, für welche sie „mit liebevoller Zuneigung“ (BdZ S. 81) zur Mentorin und zum Mutterersatz wird. Mirte, die als zweitälteste Tochter eines alkoholabhängigen Vaters ihre jüngeren Geschwister mitversorgen muss, hofft auf eine Überwindung ihrer sozialen Grenzen. Bereits zu Beginn der Freundschaft zwischen den beiden Frauen setzt die Zeitreisende für die Jugendliche den Unterricht bei den örtlichen Beginen durch, so dass Mirte auch nach ihrer Rückkehr in die Gegenwart im mittelalterlichen Raum auf ein Unterstützungsnetzwerk weiblicher Solidarität zurückgreifen kann.

Auch bei der „laienreligiösen Bewegung“¹⁴³⁰ der Beginen handelt es sich um eine weibliche Gemeinschaft, welche die vorhandenen Strukturen zum Vorteil der Frauen unterwandert. Letha BÖHRINGER unterstreicht den emanzipatorischen Aspekt der historischen Organisation:

Sie bot den Frauen mittelalterlicher Städte eine Erweiterung ihrer Wahlmöglichkeiten, eine echte Alternative zu Ehe und Kloster. Das Beginentum ermöglichte ihnen eine relativ freie Lebensweise im sicheren und geschützten Raum der Stadt, wo sie weitgehende Bewegungsfreiheit und Nähe zu ihren Familien genossen.¹⁴³¹

Das spätmittelalterliche Köln, das als „Hochburg“¹⁴³² der Beginenbewegung gilt, bildet auch die Grundlage für Andrea SCHACHTS historische Kriminalromanreihe *Begine Almut Bossart* (2003–2008), welche sich nominell im selben Erzähluniversum wie *Blumen der Zeit* befindet. In SCHACHTS Werk zeichnen sich die Beginen durch ihre Verortung in der Peripherie der Semiosphäre aus; wirtschaftlich unabhängig und mit tiefen Wurzeln in der

¹⁴³⁰ Böhringer 2016, S. 8; zur Tradition der Beginen im europäischen Spätmittelalter vgl. Ennen 1999, S. 120ff. und Stabler Miller 2014, S. 35ff.

¹⁴³¹ Böhringer 2016, S. 34.

¹⁴³² Böhringer 2016, S. 8.

städtischen Gemeinschaft, sind sie „viel weltoffener als die Nonnen“ (BdZ S. 10) und tragen durch ihr breites Betätigungsfeld ihre Weltoffenheit und Eigenständigkeit auch in andere Bereiche der Gesellschaft:

Es waren arbeitsame Frauen, ledig oder verwitwet, die in einem Geviert von Häuschen zusammenwohnten und sich ihren Unterhalt mit der Seidenweberei verdienten und zudem auch allerlei Fürsorgepflichten ausübten. Dazu gehörte neben der Kranken- und Armenpflege der Unterricht junger Mädchen.
(BdZ S. 10)

Die Beginen demonstrieren vereinzelt Einfluss auch auf die patriarchalen Elemente der Gesellschaft. Als sich beispielsweise Mirtes Vater dem Unterricht der Tochter widersetzt, sucht ihn die Meisterin der Beginen persönlich auf; nach dem Gespräch mit der Frau ist er „mürrisch bereit, seiner Tochter die drei halben Tage Unterricht zu erlauben“ (BdZ S. 10).

Durch den Unterricht im Beginenkloster hat Mirte Lesen, Schreiben und Rechnen gelernt und hofft, durch diese Erweiterung ihrer Arbeitskompetenz nun einem Kaufmann oder Handwerker „eine nützliche Gattin“ (BdZ S. 19) sein zu können. Damit gelänge ihr ein Ausbruch aus der am Existenzminimum lebenden Gesellschaftsschicht der Arbeiter. Doch stattdessen bestimmt der Vater sie zur zukünftigen Ehe mit dem Hafenarbeiter Wickbold, einem „vierschrötigen Kerl mit speckigen Haaren“ (BdZ S. 42). Über die Realität einer solchen Verbindung macht sich Mirte keine Illusionen:

[Wickbold] würde sie wie ihr Vater behandeln. Eine Dienstmagd für Bett und Küche, die man prügeln konnte, wann immer einem danach war. Mit der man kein Wort außer Fluchen und Schimpfen wechseln musste, und wenn man ihrer überdrüssig war, ging man in die Taverne oder zu den Huren.
(BdZ S. 157)

Da die patriarchale Verfügungsgewalt des Vaters den Ambitionen seiner Tochter im Weg steht, sie aber keine gesellschaftlich akzeptierte Möglichkeit des Widerstandes hat, kann der Tod des Vaters während des Brandes nur eine Verbesserung der Lebensmöglichkeiten Mirtes bedeuten. Das Haus der Familie ist zerstört, doch durch die rechtzeitige Warnung überleben Mirte und ihre beiden jüngeren Geschwister den Brand mit den meisten ihrer Habseligkeiten. Die bereits verheiratete ältere Schwester nimmt die beiden kleinen Kinder bei sich auf und übernimmt so jene Fürsorge für sie, welche zuvor hauptsächlich auf Mirte lastete. Doch die Kapazitäten der Schwester, welche ebenfalls ins Milieu der Arbeiterschicht geheiratet hat, sind damit

überlastet, so dass Mirte selbst auf einen Platz im Haushalt verzichtet. Durch den Alkoholkonsum des Vaters hat sie bereits seit Jahren die wirtschaftliche Hauptlast der Familie getragen und ist somit zuversichtlich, aus eigener Kraft Unterkunft und Versorgung für sich sicherstellen zu können.

Der vom Vater vorgesehene Ehemann macht zwar weiterhin seine Ansprüche geltend, indem er auf ihre prekäre Lage ohne einen Vormund hinweist – „Eine vaterlose Maid ist großen Gefahren ausgesetzt in den Gassen“ (BdZ S. 42) –, doch mit dem Tod des Patriarchen fühlt sich Mirte an dessen Willen nicht mehr gebunden. Der Vater, so erklärt sie Wickbold, habe die Schutzfunktion für seine Töchter ohnehin nicht erfüllt, so dass sein Ableben keinen Unterschied darstellt. Wickbold jedoch lässt ihre Zurückweisung nicht als legitimes Argument gegen seine sexuellen Ansprüche gelten: „Störrische Frauenzimmer machen mehr Spaß“ (BdZ S. 43).

An dieser Stelle greift die Zeitreisende, die durch die Warnung vor dem Großbrand bereits ihre Vorsätze von Distanz zur Bevölkerung verletzt hat, erneut in das Leben der Jugendlichen ein. Auch ihr droht Wickbold sexuelle Gewalt an, welche er nicht nur durch ihren Status einer alleinstehenden Frau, sondern auch durch körperliche Zeichen legitimiert: „Ich [sic] seid ein hübsches Weib, und rote Haare, so sagt man, verheißen große Leidenschaft“ (BdZ S. 43). Die Zeitreisende setzt den Mann durch Anwendung moderner Selbstverteidigung außer Gefecht und bietet Mirte Unterkunft und Schutz an. Den andauernden Drohungen Wickbolds greift sie vor, indem sie das Mädchen ebenfalls in Selbstverteidigung unterrichtet (vgl. BdZ S. 44) und die spätere, eigentlich nicht standesgemäße Beziehung zu Laurens und den damit verbundenen Anspruch einer ebenbürtig(er)en Partnerschaft unterstützt: „Mit Laurens konnte man reden, er hörte zu, er konnte lachen, er nahm sie ernst“ (BdZ S. 157).

Während des Zusammenlebens bringt sie Mirte die Grundlagen einer am modernen Standard gemessenen Körperhygiene und Ernährung bei (vgl. BdZ S. 81). Später unterrichtet sie Mirte als Existenzgrundlage und Investition für spätere Generationen im Handwerk des Buchbindens (vgl. BdZ S. 148f.). Außerdem erhält Mirte die körperliche Zuneigung, welche ihr bisher in ihrem Leben gefehlt hat:

Mirte schmiegte ihren Kopf an Frau Alenas Schulter und wurde in den Arm genommen. Das hatte schon seit Jahren niemand mehr getan. Ihre Mutter war keine besonders zärtliche Frau gewesen, nur ihre Schwester hatte sie dann und wann getröstet, wenn der Vater sie wieder verprügelt hatte. Eine Weile saß sie ganz still und von Gefühlen überwältigt da.

(BdZ S. 128)

Dabei handelt es sich trotzdem um eine wechselseitige Beziehung zwischen den beiden Frauen. Im Gegenzug für die Unterstützung hilft Mirte der Zeitreisenden bei ihrer nach wie vor nur halbherzigen kulturellen Anpassung, beispielsweise erinnert sie an das Anlegen ihres Gebendes (vgl. BdZ S. 175) und übernimmt für ihre Mentorin das (von den Händlern erwartete) Feilschen auf dem Markt (vgl. BdZ S. 168). Allerdings lässt sich Mirte auch von der neuen, fürsorglichen Elternfigur nicht ihre Eigenständigkeit absprechen:

Frau Alena hätte es gerne gesehen, wenn sie nicht mehr als Päckelchesträgerin arbeitete. Doch Mirte hatte ihr respektvoll erklärt, dass sie die Verbindung zu ihren Freunden nicht aufgeben wollte.

(BdZ S. 81)

Am Endes des Romans überzeugt Alena deswegen Laurens' Vater, ihn in Paris studieren zu lassen und anschließend an die gerade in der Gründung begriffene Universität Köln als Lehrer zurückzukehren (vgl. BdZ S. 261).¹⁴³³ Die wirtschaftliche Absicherung der Familie überantwortet sie stattdessen Mirte, welche als Buchbinderin einen Familienbetrieb gründen soll, der in einigen Generationen durch die Erfindung des Buchdrucks Reichtümer erwirtschaften wird (vgl. BdZ S. 264).

Aus dem Abstand der Jahrhunderte hinaus verfügt die Zeitreisende zudem über das Wissen, dass sich die Epoche des Mittelalters im Jahr 1378 bereits dem Ende zuneigt: „Es ist an der Zeit. Der Wandel steht kurz bevor“ (BdZ S. 260). Auch hier wird das Mittelalter bei aller akademischer Neugierde für den Untersuchungsgegenstand letztlich ein Zustand, der überwunden werden muss. Mit den von ihr beeinflussten Jugendlichen führt sie dabei selbst Elemente der Beschleunigung ein. Aber gleichzeitig macht die entschleunigte Welt des Mittelalters auch den Reiz der Zeitreise aus. So schreibt die Zeitreisende in ihr Tagebuch: „Ich werde die Ruhe vermissen, die Zeitlosigkeit in einer Welt ohne Uhren, ohne Termine, ohne Sekundenzeiger.“ (BdZ S. 232.)

¹⁴³³ Die *Universitas Studii Coloniensis* wurde (auf Initiative der Stadt Köln) am 21. Mai 1388 gegründet.

Auf Wiedersehen, Vergangenheit, dachte ich. Es war schrecklich hier. Und wundervoll.
(Eva Völler: *Zeitenzauber. Die magische Gondel*, S. 146).

IV Zusammenfassung & Ausblick

In der Einleitung von *The Time Traveller's Guide to Medieval England* (2008), seiner als Reiseführer konzipierten Darstellung des spätmittelalterlichen Englands, unterstreicht der Historiker Ian MORTIMER: „As soon as you start to think of the past happening (as opposed to it having happened), a new way of conceiving history becomes possible“¹⁴³⁴. Das Vergangene als einen offenen Raum zu verhandeln, eröffnet dem Rezipienten eine völlig neue Rezeptionsform. Die Zeitreise, so wurde deutlich, ist deutlich mehr als ein phantastisches Genre, eine populärkulturelle *trope* oder ein Erzählmotiv. Sie kann diese Formen annehmen, weist aber in ihrer grundsätzlichen Beschaffenheit weit darüber hinaus. *Zeitreise* ist die prinzipielle Struktur einer Erzählwelt, in der Vergangenheit und Zukunft räumliche Eigenschaften annehmen.

Auch wenn H. G. WELLS allgemein als der Vater der Zeitreise gewürdigt wird, so lassen sich im Jahrhundert vor der Veröffentlichung der *Time Machine* bereits Texte nachweisen, welche die Temporalität einer Erzählwelt in einer *bis dato* unbekannten Art dehnen, verbiegen und für die Bedürfnisse einer experimentelleren Art des Erzählens umformen. Doch trotz dieser frühen Ansätze wird die Zeitreise erst im 20. Jahrhundert zu einem weltweit bekannten Teil der erzählenden Kultur. Dies geschieht in Verbindung mit dem Aufkommen der beiden populärkulturellen Großgattungen der Fantasy und Science Fiction, welche beide durch ihre phantastischen Strukturen und ihre Nähe zum non-mimetischen Erzählen die Zeitreise als eines ihrer Grundmotive aufnehmen und so in die Mitte der populären Erzählkultur tragen.

Ihre große erzählerische Bandbreite liegt in der enormen Flexibilität begründet, welche die Zeitreise schöpferischer Imagination zur Verfügung stellt. Denn die Zeitreise ist nicht nur ein Konzept mit weitläufiger kultureller Ausdehnung, sie verfügt auch über das narratologische Potential, fundamentale Prinzipien der menschlichen Vorstellungskraft zu hinterfragen und *ad absurdum* zu führen.

¹⁴³⁴ Mortimer 2008, S 1.

„The past is a foreign country“¹⁴³⁵. In Referenz auf den Eröffnungssatz von L. P. HARTLEYS Roman *The Go Between* (1953) fragt die Mediävistin Catherine BROWN: „If the past is a foreign country, who are we who spend so much time in it? Anthropologists? Archeologists? Tourists? Colonists? Orientalists? Go-Betweens?“¹⁴³⁶ In den sechs Romanen aus dem Bereich der deutschsprachigen Jugendliteratur, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, treten die Protagonisten die Zeitreise in das ‚fremde Land‘ des europäischen Mittelalters unter sehr unterschiedlichen Vorzeichen an: Sie kommen als junge Historiker und Archäologen, als ungewollte Ferienurlauber, als designierte Zeitwächter, als Erlöser von einem jahrhundertelangen Fluch, als Retter von Familienmitgliedern und Freunden, als Beschützer ganzer Städte und welthistorischer Zeitlinien.

In Nils WIESNERS Roman *Ferien auf Burg Kahleberg* (2008) zelten drei Jugendliche neben einer mittelalterlichen Burgruine im abgelegenen deutschen Niedermoor. Ihr neugieriges Graben an den Fundamenten legt die vergangene Zeit in einer sehr viel unmittelbarer Weise als einer archäologischen Ausgrabung frei: Ein Zeittunnel führt die drei Schüler ins 11. Jahrhundert n. Chr., wo ein Historiker aus dem 22. Jahrhundert die Burg als Stützpunkt für seine Forschungen eingerichtet hat. In der fernen Zukunft wird Geschichte dank der Zeitreise nicht mehr rekonstruiert, sondern beobachtet. Burg Kahleberg ist in erster Linie ein Übergangsraum, ein zurückgenommenes Mittelalter: Das *Institut für Beobachtende Geschichte* hat den Raum der Burg erbaut, abgesichert und den Bedürfnissen ihrer akademischen Forschung angepasst. Unter der Obhut des Grafen von Kahleberg, unter dessen adeliger Autorität sich mit dem Professor eine ebenso raum- wie zeitfremde Person verbirgt, können die drei Teenager zwar an der alltäglichen Lebenspraxis der Bevölkerung teilnehmen, die üblichen Gefahren des mittelalterlichen Raumes sind aber in großen Teilen durch die futuristischen Mittel neutralisiert. Der Graf agiert ebenso als kultureller Vermittler, welcher alle nötigen Transferdienste und Erklärungen leistet. Echtes – im Sinne von unübersetztes – Mittelalter erleben die drei Urlauber erst durch das abenteuerlustige Verlassen des geschützten Raums Kahlebergs. Doch anstelle der legendären Stadt Vineta, die sie eigentlich suchen, erwartet die Schüler

¹⁴³⁵ Hartley 2002, S. 17.

¹⁴³⁶ Brown 2000, S. 550.

die lebensgefährliche Realität eines Wikingerangriffs, aus dessen fatalen Konsequenzen sie sich nicht aus eigener Kraft, sondern erneut nur mit Hilfe der Zukunft befreien können.

Willkür und Lebensgefahr dominieren auch den mittelalterlichen Raum in Kirsten BOIES *Alhambra* (2008). Der Roman erzählt die Zeitreise des deutschen Schülers Boston, der während einer Sprachreise nach Granada durch die Berührung einer verzauberten Fliese in das Jahr 1492 n. Chr. transportiert wird, kurz nachdem die katholischen Könige die spanische Stadt aus der Hand der muslimischen Herrscher zurückerobert haben. Die verhängnisvolle Fliese, welche ein betrunkenen spanische Soldat während der Einnahme der Stadt aus dem Gebäude schlägt, symbolisiert die Verletzung des Raumes, welche im Jahr 1492 n. Chr. alle Gesellschaftsschichten der Stadt Granada betrifft. Mit der Rückführung der Fliese in die Alhambra, welche als Wahrzeichen Granadas Gegenwart und Vergangenheit verbindet, kann Boston einen Teil dieser Verletzung reparieren.

Boston ist nicht nur der sozial unsicherste unter den Protagonisten der hier verhandelten Romane, er tritt seine ungeplante Zeitreise auch unter den ungünstigsten Vorzeichen an: Versetzt in die Vergangenheit einer auch in der eigenen Gegenwart fremden Stadt, mitten in eine der brisantesten Phasen ihrer Stadtgeschichte, muss er ohne die Unterstützung anderer Zeitreisender auskommen – sei es die Gesellschaft gleichaltriger Mit(zeit)reisender oder die Hilfestellung durch Mentorfiguren aus einer ebenso fremden, mythischen Zukunft. Für Boston präsentiert sich das Mittelalter als ein Raum der Gefahr, Unsicherheit und Demütigung. Auf der anderen Seite gelingt ihm gerade in diesem Raum der Extreme der Erfolg in jenem Bereich, an den sich in der Gegenwart seine größten Sehnsüchte knüpfen: die Freundschaft mit anderen Jugendlichen, das Einfügen in einen Verbund von „seine[n] Leute[n]“ (Alh S. 35). Aus den im Jahr 1492 geschlossenen Freundschaften, den gemeinsamen Erfahrungen und der erwiesenen Loyalität kann er nach seiner Rückkehr in die Gegenwart neues Selbstvertrauen ziehen. Mit einer möglichen Ablehnung der Entdeckungsfahrt des Christopher Kolumbus durch Isabella von Kastilien steht zudem der Beginn der europäischen Besiedelung Amerikas auf dem Spiel. Als Sohn einer deutschen Mutter und eines amerikanischen Vaters ist die genetische und kulturelle Verbindung Europas und Amerikas für Boston ein elementarer Bestandteil seiner Identität. Er muss in die

historischen Ereignisse eingreifen, um deren Verlauf in die gewünschte Richtung zu lenken und so seine eigene Existenz sicherzustellen. Boston wird somit vom sozialen Außenseiter zum Gründer und Beschützer seines gesamten Umfelds.

Wie Boston muss sich auch die zeitreisende Protagonistin in Eva VÖLLERS *Zeitenzauber* (2011) mit der doppelten Fremdheit einer Touristin auseinandersetzen. Der italienischen Stadt Venedig, wo sie mit ihren Eltern ihre Sommerferien verbringt, droht durch das Wirken von antagonistischen Zeitreisenden eine verheerende allohistorische Zeitlinie, welche die blühende Lagunenstadt, deren Schönheit und Stadtgeschichte sie in der Gegenwart zur gewinnbringenden Touristenattraktion macht, zu einer postapokalyptischen Ruinenlandschaft werden lässt. Auch hier wird die jugendliche Touristin in die Vergangenheit gezogen, um die Katastrophe abzuwenden. Wie in *Alhambra* erweist sich hier das Wirken der Zeitreisenden als Merkmal einer wechselseitigen Kausalität von Vergangenheit und Gegenwart. Die Gegenwart baut nicht nur in einseitiger Weise auf der Vergangenheit auf, sondern im Gegenzug muss ebenso auch die Vergangenheit durch die Gegenwart kontinuierlich bestätigt werden. Ohne das Wirken der Zeitreisenden im Mittelalter kann die Moderne ihrer Heimatzeit nicht existieren.

Für VÖLLERS Protagonistin setzt sich der Raum des Mittelalters in erster Linie durch die Menschen zusammen, mit denen sie während ihres einmonatigen Aufenthalts im Jahr 1499 n. Chr. zusammenlebt, mit denen sie Erfahrungen teilt, für die sie Empathie entwickelt und deren Freundschaft sie gewinnt. In diesen persönlichen Bindungen, in den meisten Fällen zu anderen Frauen, erfährt sie die Kultur des Mittelalters, welche sich in vielen Fällen von den ihr entgegengebrachten Vorurteilen unterscheidet. Diese Beziehungen erweisen sich als Annas entscheidender Vorteil in der Auseinandersetzung mit den antagonistischen Elementen inner- und außerhalb der fremden Epoche.

Die Jugendlichen in *1227 – Verschollen im Mittelalter* (2004) suchen einen Zeitgenossen im fremden Raum des Mittelalters. In den Katakomben unter dem Hochbegabteninternat Burg Rosenstoltz hat der Schüler Levent eine Zeitmaschine gebaut und ist ins Jahr 1227 n. Chr. gereist, um dort das prächtige Turnier zum Anlass der Burgweihe zu besuchen. Als er die offensichtlichen Anachronismen seiner Erscheinung

jedoch nicht mit Erklärungen versehen kann, welche seine Person in einen den Zeitgenossen plausiblen Zusammenhang setzt, wird er als Ketzer verurteilt und soll am Ende des Turniers hingerichtet werden. Drei seiner Mitschüler aus der Gegenwart folgen seinen Spuren ins 13. Jahrhundert. Die Befreiung des gestrandeten Zeitreisenden steht im Vordergrund ihrer Bemühungen. Anders als viele andere Zeitreisende nehmen sie das Mittelalter zwar als lebensgefährlich, jedoch auch als einen Raum blühender Kultur in eigenem Recht wahr. Entsprechend nutzen sie, als sich die aus der Moderne mitgebrachten Vorteile schnell als wirkungslos erweisen, eine Möglichkeit zur Befreiung ihres Mitschülers, die ihnen der Raum selbst zur Verfügung stellt. In der örtlichen Turnierkultur existiert bereits ein *usus* mit beträchtlicher rechtlicher Tragweite: Der Minnedame des Turniersiegers wird vom Burgherren ein Blankoversprechen zugestanden, durch dessen Einsatz sie Levents Begnadigung erreichen können. Zusätzlich wird der Favorit des Turniers mit der Geschichte einer verlorenen Minnedame in Verbindung gebracht, welche als aktives Element der Erzählkultur des Raumes tradiert wird. Mit der Hilfe von Verbündeten aus dem Rand der mittelalterlichen Gesellschaft kann eine der Zeitreisenden in die Rolle der mythischen Minnedame schlüpfen und so eine rechtmäßige Begnadigung ihres Freundes erreichen. Statt sich erfolgreich mit Hilfe von historischem Wissen, fortgeschrittener Technik oder der moralischen Unbefangenheit von kulturell Außenstehenden gewaltsam einen Weg durch den Raum der mittelalterlichen Burg Rosenstoltzes zu erzwingen, folgen sie den bereits vorhandenen Möglichkeiten.

Auch die erwachsene Zeitreisende in Andrea SCHACHTS *Blumen der Zeit* (2010) versucht, innerhalb der kulturellen und gesellschaftlichen Grenzen, die das Köln des Jahres 1378 n. Chr. bestimmen, auf das Leben zweier Jugendlicher einzuwirken. Die Historikerin ist alleine zu Forschungszwecken in die Vergangenheit gereist, kann aber ihre Vorsätze von akademischer Distanz zu ihrem Untersuchungsgegenstand nicht aufrechterhalten. Trotz ihrer Vorsicht werden ihre Handlungen, wie es auch SMITHS Levent widerfährt, von der Gesellschaft des Spätmittelalters in den Kontext von teuflischer Praxis übersetzt und es kommt zu einer Anklage wegen Hexerei, von der sie sich nur durch die Unterstützung von Verbündeten befreien kann, die aus dem Raum selbst stammen und

dessen Regeln kennen. Nicht aus der Moderne mitgebrachte Vorteile, sondern die Ermittlungsarbeit zweier mittelalterlicher Jugendlicher können eine Freisprechung erreichen, indem die Hauptanklägerin der Zeitreisenden durch Aufdeckung ihrer eigenen Rechtsbrüche diskreditiert und die Anklage somit entkräftet wird. Im Gegenzug hilft die Zeitreisende den beiden Teenagern, die regionalen und gesellschaftlichen Grenzen der Zeit aufzuweichen und ihre eigenen Lebensziele umzusetzen.

Für Ariadne, die Protagonistin in Kirsten JOHNS Jugendroman *Verliebt in eine Zeitreisende* (2011), wird jede Begegnung mit der Vergangenheit durch die Probleme bestimmt, mit denen sich die Familie der Jugendlichen in ihrer eigenen Gegenwart auseinandersetzen muss – für sie interessieren an der fremden Epoche vor allem die Möglichkeiten, diese Probleme zu beheben. Auch das phantastische Element der Zeitreise entstammt hier Ariadnes eigener Familie: Die Protagonistin hat die Fähigkeit zum Zeitsprung geerbt. Die Suche nach einer Möglichkeit zur Rettung ihres entführten Mentors führt Ariadne ins Jahr 1331 n. Chr. und dort zum Wiedersehen mit dem seit Jahren verschwundenen Vater. Das Aufdecken der Hintergründe seiner Abwesenheit und die Aussöhnung zwischen Vater und Tochter erlauben Ariadne eine neue Akzeptanz der phantastischen Elemente ihrer Familienkultur, die sie zuvor wegen der daraus resultierenden Belastung und gesellschaftlichen Ausgrenzung als Störfaktoren wahrgenommen hat. Ebenso ermöglicht ihr ein Zeitsprung ins Jahr 1968 das Umschreiben der Familiengeschichte in eine glücklichere Version, in der die Großmutter im Jahr 2011 noch lebt.

Es findet sich im Jahr 1331 noch eine weitere Zeitreisende aus dem Familienverband: Ariadnes Großtante Pandora, welche sich als Hüterin eines bedeutungsvollen Artefakts der Zeitreisegilde in der fremden Epoche ebenfalls in der entfernten Vergangenheit des Mittelalters verbirgt. Wenn dieses Artefakt einer Gruppe von rivalisierenden Zeitreisenden in die Hände fiel, würde durch deren Missbrauch seiner Macht die Struktur der Zeit selbst in Gefahr geraten. Das von allen Zeitreisenden der Familie als rückständig eingestufte Mittelalter dient dem Vater und der Großtante gleichermaßen als Versteck und Exil, durch dessen temporale Abgelegenheit und generelle Unattraktivität sie sich vor einer Entdeckung sicher fühlen. Die Familienmitglieder sind auch im mittelalterlichen Raum Ariadnes Konstanten: Die Wege, welche sie im

Mittelalter des Jahres 1331 n. Chr. verfolgt, sind in der Regel an ihnen orientiert. So reist sie meist in der Begleitung eines Familienmitglieds – dem Großonkel, der Schwester. Und die Wege führen sie zu weiteren Verwandten – zum Vater, zur Großtante. Das Mittelalter ist für Ariadne ein Hindernis, durch dessen Überwindung sie die nötigen Teile zum Wiederherstellen der familiären Einheit und Harmonie erreichen kann.

Wie Katherine PROUKOU unterstreicht: „Young protagonists are not young because their intended readership is young. They are young protagonists because it is necessary.“¹⁴³⁷ Denn Jugendlichkeit ist kein Leerzeichen, sondern bringt einen eigenen, oft notwendigen Zeichensatz in die Erzählung ein. Die adoleszenten Protagonisten sind kulturell offener, da sie sich in einem durch seinen Übergangscharakter gekennzeichneten Entwicklungsabschnitt befinden. Zeit und Raum sind zudem in der Adoleszenz Konzepte von zentraler Bedeutung, da sie die Auseinandersetzung mit Weiterentwicklung, Fortbewegung, Ausgrenzung, Grenzüberschreitung und Tabubrüchen ermöglichen. Die phantastische Metapher einer Reise durch die Zeit, in welcher sich Zeit und Raum verknüpfen, bietet damit eine Vielzahl von erzählerischen Möglichkeiten, die der Jugendliteratur nahestehen.

Raum und Kultur erweisen sich als bedeutsame Schlagworte, welche das Mittelalter der Zeitreisenden kennzeichnen. So verhandelt etwa keine der Zeitreisen innerhalb der sechs Romane einen geographischen Ortswechsel; die Jugendlichen verbleiben an ihren Ausgangsorten in der Gegenwart, bei welchen es sich, ausgenommen die nicht benannte deutsche Heimatstadt der Wallenstein-Schwester in Kirsten JOHNS Romanen, um bedeutende Zivilisationsorte mit ausgeprägten Wurzeln im Mittelalter und darüber hinaus handelt. Dies schließt sowohl fiktive Siedlungen (Rosenstoltz und Kahleberg) als auch geschichtsträchtige Städte wie Granada, Venedig und Köln ein. Hier werden Übergangsorte bedeutend: Als vermeintlich temporal statische Größen des Raumes bilden der venezianische Kanal und die Höhle unter Burg Rosenstoltz Konstanten, die Vergangenheit und Zukunft verbinden.

Das Mittelalter erweist sich als ein Raum, welcher in den Erzählwelten höchst unterschiedliche Formen annehmen kann. Die Epoche oszilliert

¹⁴³⁷ Proukou 2005, S. 62.

dabei oft zwischen den beiden Polen einer „Epoche der Finsternis“ (ViM S. 143) und „zauberhaft unwirklich[em]“ (FaBK S. 119) Märchen. Dieser Dualismus, so wurde deutlich, ist bereits beim ersten Mittelalterzeitreisenden der Weltliteratur präsent. Im Gegensatz zum humanistischen Forschungsdrang des WELLS'SCHEN Time Travellers betritt der Yankee die fremde Epoche als Reformator und Kritiker; sein Wirken im höfischen Feudalismus verweist nicht nur auf das ambivalente Mittelalterbild Mark TWAINS, sondern auch auf den Zwiespalt, der den Umgang mit der Epoche durch ihre nachfolgenden Zeitalter insgesamt kennzeichnet.

Die Kultur des Mittelalters und der Raum, der diese formt (und im Gegenzug ebenso von ihr geformt wird), treten also in den untersuchten Romanen unter sehr unterschiedlichen Vorzeichen auf. Unabhängig von der Form, welche die Auseinandersetzung mit der fremden Zeit prägt, ist stets ein Element der kulturellen Überbrückung notwendig. Doch auch mit penibler Vorbereitung der Reise, Fähigkeiten von phantastischen Übersetzungshilfen, der Unterstützung von Vermittlern aus der Gegenwart und fernen Zukunft und den Kompetenzen der Jugendlichen selbst: Das Mittelalter ist immer der Raum des Anderen, selbst wenn die Elemente des Fremden entschärft werden können. Nicht umsonst übersetzt der phantastische „Translator“ (ZmG S. 51), der in VÖLLERS *Zeitenzauber*-Romanen die Kommunikation in und mit der fremden Zeit sicherstellt, die Aussage der Zeitreisenden, „Ich heiße Anna und komme aus der Zukunft“ in den Satz „Ich heiße Anna und komme von weit her“ (ZmG S. 120).

Durch das phantastische Erzählen, zu dessen Erzählmitteln die Zeitreise zählt, wird das Mittelalter in einer neuartigen Art und Weise zugänglich. In der Phantastik kann sich das Mittelalter aus dem Zeitraum seiner eigenen Epoche herauslösen und sich der Gegenwart in der Form von divergierenden Alternativzeitlinien oder Paralleluniversen öffnen, in der Zukunft von irdischer Raumfahrt auf fremden Planeten entdeckt werden oder sich in einer düsteren Postapokalypse die Erde selbst zurückerobern. Eine weiterführende Untersuchung solcher phantastischer Erzählkonventionen aus dem Blickwinkel der Mittelalterrezeptionsforschung verspricht spannende Einblicke in den Umgang des Mittelalters durch die Gegenwart, zeichnet sich Beschäftigung mit dem Mittelalter doch vor allem durch einen fesselnden Charakter aus: Mittelalter kann vieles sein, nur langweilig ist es selten.

Eine Zeitreise legt auch Bruno PREISDÖRFER seinem Geschichtswerk *Als Deutschland noch nicht Deutschland war* (2015) zugrunde. Er will darin die Goethezeit „erzählerisch erfahrbar machen“¹⁴³⁸. Dies hätte den Vorteil, dass den so durch die Lektüre Zeitreisenden nichts weiter passieren könne, „als dass ihnen vor Schläfrigkeit das Buch aus den Händen fällt“¹⁴³⁹.

Bei Zeitreisen in die Goethezeit – vielleicht.

¹⁴³⁸ Preisdörfer 2015, S. 14.

¹⁴³⁹ Preisdörfer 2015, S. 442.

V Siglenverzeichnis

Alh	Boie, Kirsten: Alhambra. Hamburg: Oetinger 2007.
BdZ	Schacht, Andrea: Die Blumen der Zeit. Köln: Boje 2010.
FaBK	Wiesner, Nils: Ferien auf Burg Kahleberg. Halle: Projekte 2008.
TSA	Völler, Eva: Der Anfang. Time School. Köln: Bastei Entertainment 2017.
TSed	Völler, Eva: Time School: Auf ewig dein. Köln: Bastei-Lübbe 2017.
VidR	Smith, Pete: 168 – Verschollen in der Römerzeit. Wien, Heidelberg: Ueberreuter 2006.
VidZ	Smith, Pete: 2033 – Verschollen in der Zukunft. Wien, Heidelberg: Ueberreuter 2008.
VieZ	John, Kirsten: Verliebt in eine Zeitreisende. Würzburg: Arena 2014; (Erstveröffentlichung 2011 unter dem Titel: Ariadne. Zeitreisende soll man nicht aufhalten).
ViM	Smith, Pete: 1227 – Verschollen im Mittelalter. Frankfurt am Main: Fischer Schatzinsel 2004.
Zkmn	John, Kirsten: Zeitreisende küsst man nicht. Würzburg: Arena 2014; (Erstveröffentlichung 2012 unter dem Titel: Pandora. Zeitreisende soll man nicht aufhalten).
ZgB	Völler, Eva: Zeitenzauber. Die goldene Brücke. Köln: Baumhaus 2013.
ZmG	Völler, Eva: Zeitenzauber. Die magische Gondel. Köln: Baumhaus 2011.
ZvT	Völler, Eva: Zeitenzauber. Das verborgene Tor. Köln: Baumhaus 2014.

VI Literaturverzeichnis

1 Primärquellen

1.1 Primärliteratur (ab 1700)

- Adams, Douglas: *The Ultimate Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. New York: Ballantine 2002; (Erstveröffentlichung 1979).
- Alcott, Louisa May: *Little Women*. London [u. a.]: Penguin 2010; (Erstveröffentlichung 1868).
- Amery, Carl: *Das Königsprojekt*. München: Heyne 1992; (Erstveröffentlichung 1974).
- Amis, Martin: *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. London: Vintage 2003; (Erstveröffentlichung 1991).
- Anderson, Poul: *Brave to Be a King*. In: Anderson, Poul: *Time Patrol*. Riverdale: Baen 2006a, S. 55–112; (Erstveröffentlichung 1959).
- Anderson, Poul: *My Object All Sublime*. In: Pepper, Dennis (Hg.): *The Young Oxford Book of Timewarp Stories*. Oxford: Oxford University Press 2001, S. 1–10; (Erstveröffentlichung 1961).
- Anderson, Poul: *The Man Who Came Early*. In: Turtledove, Harry; Greenberg, Martin H. (Hg.): *The Best Time Travel Stories of the 20th Century*. New York: Ballantine 2005, S. 136–161; (Erstveröffentlichung 1956).
- Anderson, Poul: *The Sorrow of Odin the Goth*. In: Anderson, Poul: *Time Patrol*. Riverdale: Baen 2006b, S. 333–465; (Erstveröffentlichung 1983).
- Anderson, Poul: *The Year of the Ransom*. In: Anderson, Poul: *Time Patrol*. Riverdale: Baen 2006d, S. 641–735; (Erstveröffentlichung 1988).
- Anderson, Poul: *Time Patrol*. In: Anderson, Poul: *Time Patrol*. Riverdale: Baen 2006c, S. 1–55; (Erstveröffentlichung 1955).
- Asimov, Isaac: *The Dead Past*. In: Asimov, Isaac: *The Complete Stories*. Volume 1. New York: Doubleday 1990, S. 3–40; (Erstveröffentlichung 1965).
- Asimov, Isaac: *The End of Eternity*. London: Voyager 2000; (Erstveröffentlichung 1955).
- Baxter, Stephen: *The Time Ships*. London: HarperCollins 1995.
- Beckman, Thea: *Kreuzzug ins Ungewisse*. Wien, Heidelberg: Ueberreuter 1978; (Erstveröffentlichung 1973).
- Bellamy, Edward: *Looking Backward*. 2000–1887. New York [u. a.]: Signet Classics 2000; (Erstveröffentlichung 1888).
- Belli, Gioconda: *Bewohnte Frau*. Wuppertal: Peter Hammer 1988.
- Blumenthal, Howard J.; Curley, Dorothy F.; Williams, Brad: *The Complete Time Traveler. A Tourists Guide to the Forth Dimension*. Berkeley: Ten Speed 1988.

- Boie, Kirsten: Alhambra. Hamburg: Oetinger 2007.
- Bradbury, Ray: A Sound of Thunder. In: Pepper, Dennis (Hg.): The Young Oxford Book of Timewarp Stories. Oxford: Oxford University Press 2001, S. 31–44; (Erstveröffentlichung 1952).
- Butler, Octavia: Kindred. London: Headline 2014; (Erstveröffentlichung 1971).
- Carroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland. And: Through the Looking-Glass and What Alice Found There. London [u. a.]: Penguin Classics 2009; (Erstveröffentlichung 1865).
- Collins, Suzanne: The Hunger Games. New York: Scholastic 2008.
- Crichton, Michael: Eaters of the Dead. The Manuscript of Ibn Fadlan, Relating His Experiences with the Nordmen in A. D. 922. New York: Ballantine 1993; (Erstveröffentlichung 1976).
- Crichton, Michael: Timeline. New York: Ballantine 1999.
- Curley, Marianne: Old Magic. New York: Simon Pulse 2002; (Erstveröffentlichung 2000).
- Defoe, Daniel: Robinson Crusoe. Hg. von Michael Shinagel. New York [u. a.]: W. W. Norton and Company 1994; (Erstveröffentlichung 1719).
- Dickens, Charles: A Christmas Carol and Other Christmas Books. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2006; (Erstveröffentlichung 1843).
- Dorst, Tankred: Merlin oder Das wüste Land. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Du Maurier, Daphne: The House on the Strand. London: Virago 2003; (Erstveröffentlichung 1969).
- Dunn, Jeffrey R.: Days of Cain. London: New English Library 1998.
- Duve, Karen: Die entführte Prinzessin: Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern. Frankfurt am Main: Eichborn 2005.
- Duve, Karen: Die entführte Prinzessin: Von Drachen, Liebe und anderen Ungeheuern. München: cbt Fantasy 2008; (Erstveröffentlichung 2005).
- Ende, Michael: Momo. Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. München: Heyne 1996; (Erstveröffentlichung 1973).
- Enzensberger, Hans Magnus: Wo warst du, Robert? München: Hanser 1998.
- Eschbach, Andreas: Das Jesus Video. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe 2000; (Erstveröffentlichung 1998).
- Fforde, Jasper: Lost in A Good Book. London: Hodder 2005; (Erstveröffentlichung 2002).
- Fforde, Jasper: The Eyre Affair. London: Hodder 2001.
- Finger, Bill: Sir Batman at King Arthur's Court. In: DC Comics: Batman #36 (1945).
- Fontane, Theodor: Jenseits des Tweed: Bilder und Briefe aus Schottland. Berlin: Julius Springer 1860; (Erstveröffentlichung 1860).

- Ford, Ford Madox: *Ladies Whose Bright Eyes*. Manchester: Carcarnet Press Limited 1988; (Erstveröffentlichung 1935).
- Friedel, Egon: *Die Rückkehr der Zeitmaschine*. Zürich: Diogenes 1974; (Erstveröffentlichung 1946).
- Frieser, Claudia: *Oskar und das Geheimnis der verschwundenen Kinder*. Hamburg: Cecilie Dressler 2004.
- Fry, Stephen: *Making History*. London [u. a.]: Random House 1996.
- Funke, Cornelia: *Tintenblut*. Hamburg: Cecilie Dressler 2005.
- Funke, Cornelia: *Tintenherz*. Hamburg: Cecilie Dressler 2003.
- Funke, Cornelia: *Tintentod*. Hamburg: Cecilie Dressler 2007.
- Geisler, Dagmar: *Mein Körper gehört mir! Ein Aufklärungsbuch der Pro Familia Darmstadt*. Bindlach: Loewe 2011.
- Gier, Kerstin: *Rubinrot. Liebe geht durch alle Zeiten*. Hildesheim: Gerstenberg 2008.
- Gier, Kerstin: *Saphirblau. Liebe geht durch alle Zeiten*. Hildesheim: Gerstenberg 2010.
- Gier, Kerstin: *Smaragdgrün. Liebe geht durch alle Zeiten*. Hildesheim: Gerstenberg 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Reclam 2001; (Erstveröffentlichung 1832).
- Greer, Andrew Sean: *The Impossible Lives of Greta Wells*. New York: HarperCollins 2013.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 2014; (Erstveröffentlichung 1812).
- Hale, Edward E.: *Hands Off*. Boston (MA): J. Stilman Smith & Co 1895.
- Harrison, Harry: *The Technicolor Time Machine*. London: New English Library 1970; (Erstveröffentlichung 1967).
- Hartley, Leslie Poles: *The Go-Between*. New York: NYRB Classics 2002; (Erstveröffentlichung 1953).
- Hawke, Simon: *The Ivanhoe Gambit*. North Charleston (SC): CreateSpace 2013; (= *TimeWars 1*); (Erstveröffentlichung 1984).
- Heinlein, Robert A.: *By His Bootstraps*. In: Heinlein, Robert A.: *The Menace from Earth*. London: Corgi 1959, S. 40–87; (Erstveröffentlichung 1941).
- Heinlein, Robert A.: *Time Enough For Love. The Lives of Lazarus Long*. New York: Berkley 1984; (Erstveröffentlichung 1973).
- Heuck, Sigrid: *Meister Joachims Geheimnis*. Frankfurt am Main: Fischer Schatzinsel 1996; (Erstveröffentlichung 1989).

- Hornshaw, Phil; Hurwitch, Nick: So You Created a Wormhole. A Time Traveler's Guide to Time Travel. London, New York: Berkley 2012.
- Irving, Washington: Rip van Winckle. Stuttgart: Reclam 1980; (Erstveröffentlichung 1819).
- Jacobi, Peter: Mein Leben als Buch. Hamburg: Nautilus 2000; (Erstveröffentlichung 1999).
- Jarman, Julia: The Time-Travelling Cat and the Viking Terror. London: Andersen 2008.
- Jeschke, Wolfgang: Das Cusanus-Spiel. München: Droemer 2005.
- Jeschke, Wolfgang: Der letzte Tag der Schöpfung – Midas – Das Cusanus-Spiel. Drei Romane in einem Band. München: Heyne 2013.
- Jeter, K. W.: Morlock Night. Nottingham: Angry Robot 1991; (Erstveröffentlichung 1979).
- John, Kirsten: Verliebt in eine Zeitreisende. Würzburg: Arena 2014; (Erstveröffentlichung 2011 unter dem Titel: Ariadne. Zeitreisende soll man nicht aufhalten).
- John, Kirsten: Zeitreisende küsst man nicht. Würzburg: Arena 2014; (Erstveröffentlichung 2012 unter dem Titel: Pandora. Zeitreisende soll man nicht aufhalten).
- Kessel, John: Corrupting Dr Nice. London: Victor Gollancz 1998; (Erstveröffentlichung 1997).
- Kilworth, Garry: Let's Go to Golgotha! In: Pepper, Dennis (Hg.): The Young Oxford Book of Timewarp Stories. Oxford: Oxford University Press 2001, S. 123–135; (Erstveröffentlichung 1975).
- King, Stephen: 11/22/63. New York: Scribner 2011.
- Kowalski, David J.: The Company of the Dead. London: Titan 2012.
- Kracht, Christian: Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- Kühn, Dieter: Ich war Hitlers Schutzengel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Kushner, Ellen: Thomas the Rhymer. New York: Spectra 2004; (Erstveröffentlichung 1990).
- Le Guin, Ursula K.: Another Story or A Fisherman of the Inland Sea. In: Turtledove, Harry; Greenberg, Martin H. (Hg.): The Best Time Travel Stories of the 20th Century. New York: Ballantine 2005, S. 390–425; (Erstveröffentlichung 1994).
- Lenk, Fabian: Freiheit für Richard Löwenherz. Ravensburg: Ravensburger 2010; (= Die Zeitdetektive 13).
- Lessing, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Stuttgart: Reclam 2007; (Erstveröffentlichung 1779).
- Lewis, Clive Staples: The Lion, the Witch and the Wardrobe. London: Collins 1987; (Erstveröffentlichung 1950).
- Martin, George R. R.: A Game of Thrones. A Song of Ice and Fire: Book One. New York: Bantam 2011; (Erstveröffentlichung 1996).
- McEwan, Ian: The Child in Time. London: Cape 1987.

- Mesta, Gabriel: *The Martian War: A Thrilling Eyewitness Account of the Recent Invasion As Reported by Mr. H.G. Wells*. New York [u. a.]: Pocket 2006.
- Meyer, Scott: *Off to Be The Wizard*. Seattle: 47North 2014.
- Mitchell, Edward Page: *The Clock That Went Backward*. In: Asimov, Isaac; Waugh, Charles G.; Greenberg, Martin (Hg.): *Isaac Asimov Presents the Best Science Fiction of the 19th Century*. London: Victor Gollancz 1983, S. 113–127; (Erstveröffentlichung 1881).
- Moorcock, Michael: *Behold the Man*. London: Millenium 1999; (Erstveröffentlichung 1969).
- Moore, Ward: *Bring the Jubilee*. New York: Farrar, Straus and Young 1952.
- Morgner, Irmtraut: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. München: Luchterhand 1977.
- Nesbit, Edith: *The Story of the Amulet*. London [u. a.]: Puffin 1996; (Erstveröffentlichung 1906).
- Newitz, Annalee: *The Future of Another Timeline*. London: Orbit 2019.
- Niffenegger, Audrey: *The Time Traveler's Wife*. London: Vintage 2005; (Erstveröffentlichung 2003).
- North, Claire: *The First Fifteen Lives of Harry August*. London: Orbit 2014.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. London [u. a.]: Penguin Books 2013.
- Palma, Félix J.: *Die Landkarte der Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Kindler 2010.
- Peterson Haddix, Margaret: *Found*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers 2008; (= *The Missing* 1).
- Peterson Haddix, Margaret: *Sabotaged*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers 2010; (= *The Missing* 3).
- Peterson Haddix, Margaret: *Sent*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers 2009; (= *The Missing* 2).
- Poe, Edgar Allan: *A Tale of the Ragged Mountains*. In: Poe, Edgar Allan: *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Garden City: Doubleday 1984, S. 207–215; (Erstveröffentlichung 1844).
- Poznanski, Ursula: *Die Verratenen*. Bindlach: Loewe 2012.
- Pratchett, Terry: *A Hat Full of Sky*. London: Corgi Books 2005; (Erstveröffentlichung 2004).
- Pratchett, Terry: *Once and Future*. In: Pratchett, Terry: *A Blink of The Screen. Collected Shorter Fiction*. London: Corgi 2012, S. 192–212.
- Pratchett, Terry: *Thief of Time*. London [u. a.]: Corgi 2002; (Erstveröffentlichung 2001).
- Pullman, Philipp: *His Dark Materials. The Award-Winning Trilogy: Northern Lights, The Subtle Knife and The Amber Spyglass in One Volume*. London [u. a.]: Scholastic 2002.
- Rabin, Staton: *Black Powder*. New York [u. a.]: Margaret K. McElderry 2005.
- Rittig, Gabriele: *Mission Zeitreise: Rettet Richard Löwenherz*. Wien: G & G 2007.

- Robinson, Kim Stanley: *The Years of Rice and Salt*. New York: Bantam 2003.
- Rosendorfer, Herbert: *Briefe in die chinesische Vergangenheit*. München: dtv 2002; (Erstveröffentlichung 1983).
- Rowling, J. K.; Tiffany, John; Thorne, Jack: *Harry Potter and the Cursed Child, Parts One and Two*. London: Little Brown 2016.
- Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury 2007.
- Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury 2000.
- Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury 1999.
- Ryan, Carrie: *Divide and Conquer*. New York: Scholastic 2012; (= Infinity Ring 2).
- Scarborough, Elisabeth Ann: *The Camelot Connection*. In: Godwin, Parke (Hg.): *Invitation to Camelot. An Arthurian Anthology of Short Stories*. New York: Ace 1988, S. 46–82.
- Scarrow, Alex: *TimeRiders*. London [u. a.]: Puffin 2010.
- Scarrow, Alex: *TimeRiders. The Doomsday Code*. London [u. a.]: Puffin 2011.
- Schacht, Andrea: *Der dunkle Spiegel*. München: Blanvalet 2005; (Erstveröffentlichung 2003).
- Schacht, Andrea: *Die Blumen der Zeit*. Köln: Boje 2010.
- Schmidt, Heike Eva: *Purpurmond*. München: Droemer Knauer 2012.
- Schwindt, Peter: *Justin Time – Zeitsprung*. Bindlach: Loewe 2004.
- Scieszka, Jon: *Knights of the Kitchen Table*. New York: Puffin 1991; (= The Time Warp Trio 1).
- Scott, Walter: *Ivanhoe*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1998; (Erstveröffentlichung 1820).
- Scott, Walter: *The Poetical Works of Sir Walter Scott*. Edinburgh: Robert Cadel 1841.
- Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*. London [u. a.]: Penguin Classics 1994; (Erstveröffentlichung 1818).
- Smith, Pete: *1227 – Verschollen im Mittelalter*. Frankfurt am Main: Fischer Schatzinsel 2004.
- Smith, Pete: *168 – Verschollen in der Römerzeit*. Wien, Heidelberg: Ueberreuter 2006.
- Smith, Pete: *2033 – Verschollen in der Zukunft*. Wien, Heidelberg: Ueberreuter 2008.
- Sprague de Camp, Lyon: *A Gun for A Dinosaur*. In: Turtledove, Harry; Greenberg, Martin H. (Hg.): *The Best Time Travel Stories of the 20th Century*. New York: Ballantine 2005, S. 110–135; (Erstveröffentlichung 1954).
- Sprague de Camp, Lyon: *Language for Time Travellers*. In: Sprague de Camp, Lyon: *The Best of L. Sprague de Camp*. Introduction by Poul Anderson. New York: Ballantine 1978, S. 15–31; (Erstveröffentlichung 1938).
- Sprague de Camp, Lyon: *Lest Darkness Fall*. New York: Ballantine 1979; (Erstveröffentlichung 1939).

- Strugatzki, Boris; Strugatzki, Arkadi: *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1990; (Erstveröffentlichung 1964).
- Strugatzki, Boris; Strugatzki, Arkadi: *Montag beginnt am Samstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982; (Erstveröffentlichung 1965).
- Tolkien, John Ronald Reuel: *The Hobbit, or There and Back Again*. London: HarperCollins 1999; (Erstveröffentlichung 1937).
- Tolkien, John Ronald Reuel: *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins 2007; (Erstveröffentlichung 1954/55).
- Tucker, Wilson: *The Lincoln Hunters*. New York [u. a.]: Rinehart 1958.
- Turetsky, Bianca: *The Time-Travelling Fashionista and Cleopatra, Queen of the Nile*. New York: Poppy 2013.
- Turetsky, Bianca: *The Time-Travelling Fashionista at the Palace of Marie Antoinette*. New York: Poppy 2013.
- Turetsky, Bianca: *The Time-Travelling Fashionista on Board the Titanic*. New York: Poppy 2011.
- Turtledove, Harry: *Gunpowder Empire*. New York: Tor 2003.
- Turtledove, Harry: *In High Places*. New York: Tor 2006.
- Twain, Mark: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Berkeley (CA) [u. a.]: University of California Press 1979; (=The Works of Mark Twain 9); (Erstveröffentlichung 1899);
- Twain, Mark: *Adventures of Huckleberry Finn*. Berkeley (CA) [u. a.]: University of California Press 1988; (= The Works of Mark Twain 8); (Erstveröffentlichung 1884).
- Twain, Mark: *Life on the Mississippi*. New York: Vintage Books/The Library of New York 1991; (Erstveröffentlichung 1883).
- Twain, Mark: *Switzerland, the Cradle of Liberty*. In: Twain, Mark: *The Complete Essays of Mark Twain*. Garden City: Doubleday 1963, S. 110–118.
- Twain, Mark: *The Adventures of Tom Sawyer*. In: Twain, Mark: *Tom Sawyer*. Berkeley (CA) [u. a.]: University of California Press 1980, S. 31–237; (Erstveröffentlichung 1876).
- Twain, Mark: *The Complete Essays of Mark Twain*. Garden City: Doubleday 1963.
- Ungar, Richard: *Time Snatchers*. New York [u. a.]: G. P. Putnam's Sons 2012.
- Valentine, Genevieve: *Trousseau: Fashion for Time Travellers*. In: Vandermeer, Anne; Vandermeer, Jeff (Hg.): *The Time Traveller's Almanac*. New York: Tor 2013, S. 445–448.
- Völler, Eva: *Time School: Auf ewig dein*. Köln: Bastei-Lübbe 2017.
- Völler, Eva: *Zeitenzauber. Die magische Gondel*. Köln: Baumhaus 2011.
- Völler, Eva: *Zeitenzauber. Die goldene Brücke*. Köln: Baumhaus 2013.
- Völler, Eva: *Zeitenzauber. Das verborgene Tor*. Köln: Baumhaus 2014.

- Vonnegut, Kurt, Jr.: *Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade. A Duty-Dance with Death*. New York [u. a.]: Dell 1991; (Erstveröffentlichung 1969).
- Vonnegut, Kurt, Jr.: *The Sirens of Titan*. New York: Delacorte 1974; (Erstveröffentlichung 1959).
- Wells, Herbert George: *The Time Machine*. London [u. a.]: Penguin 2005; (Erstveröffentlichung 1895).
- White, Terence Hanbury: *The Once and Future King*. New York [u. a.]: Ace 1987; (Erstveröffentlichung 1954).
- Wiesner, Nils: *Ferien auf Burg Kahleberg*. Halle: Projekte 2008.
- Willis, Connie: *Doomsday Book*. New York [u. a.]: Spectra 1993; (Erstveröffentlichung 1992).
- Willis, Connie: *Lincoln's Dreams*. New York [u. a.]: Bantam 1992; (Erstveröffentlichung 1987).
- Wynne Jones, Diana: *A Tale of Time City*. London [u. a.]: Teens Mandarin 1993; (Erstveröffentlichung 1987).
- Wynne Jones, Diana: *A Tough Guide to Fantasy Land*. London: Gollancz 2004.
- Yolen, Karen: *The Devil's Arithmetic*. New York [u. a.]: Puffin 1990; (Erstveröffentlichung 1988).
- Yu, Charles: *How to Live Safely in a Science Fictional Universe*. Corvus: London 2010.
- Živković, Zoran: *Der unmögliche Roman*. Köln: DuMont 2011.
- Zusak, Markus: *The Book Thief*. New York [u. a.]: Knopf 2006.

1.2 Primärliteratur (*Antike und Mittelalter*)

- Anicus Manlius Severinus Boethius: *Trost der Philosophie. Consolatio Philosophiae*. Hg. und übersetzt von Ernst Gegenschatz und Olof Gigon. München, Zürich: Artemis 1990.
- Aristoteles: *Aristoteles' Physik – Vorlesung über Natur – Erster Halbband: Bücher I–IV*. Hg. und übersetzt von Hans-Günter Zekl. Leipzig: Felix Meiner 1987; (= Philosophische Bibliothek 380).
- Augustinus: *Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhard*. Frankfurt am Main: Insel 1987.
- Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Hg. von Helmut de Boor. Wiesbaden: Heinrich Albert 1996.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Freiburg [u. a.]: Herder 1980.
- Geoffrey of Monmouth: *The History of the Kings of Britain. An Edition and Translation of De Gestis Britonum (Historia regum Britanniae)*. Hg. von Michael D. Reeve und übersetzt von Neil Wright. Woodbridge: Boydell 2007.
- Gualteri Mapes: *De Herla Rege*. In: Gualteri Mapes: *De Nugis Curialium*. Hg. von Thomas Wright. London: Camden Society 1850, S. 14–17.
- Hartmann von Aue: *Erec*. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwettler Erec-Fragmente. H. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. Tübingen: Max Niemeyer 2006.
- Homer: *Odysee*. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam 1996.
- Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*. Stuttgart: Reclam 2005.
- Leitzmann, Albert (Hg.): *Kleinere mittelhochdeutsche Lehrgedichte. Erstes Heft: Tirol und Fridebrant, Winsbecke, Winsbeckin*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1928.
- Mauricius von Craûn. Nach dem Text von Edward Schröder. Hg. von Dorothea Klein [u. a.]. Stuttgart: Reclam 1999.
- Petrus Damiani: 119. (*De divina omnipotencia*). In: Reindel, Kurt (Hg.): *Die Briefe des Petrus Damiani*. Teil 3. Nr. 91–150. München: Monumenta Germaniae Historica 1989, S. 341–384.
- Schedel, Hartmann: *Weltchronik. Kolorierte Ausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von Stephan Füssel*. Augsburg: Weltbild 2004.
- Sophokles: *König Ödipus*. Hg., übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012.
- Thomas Malory: *Le Morte Darthur, Or, The Hoole Book of Kyng Arthur and of His Noble Knyghtes of the Rounde Table: Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism*. New York [u. a.]: Norton 2004.
- Thomas of Erceldoune: *The Romance and Prophecies of Thomas of Erceldoune: Printed from Five Manuscripts; with Illustrations from the Prophetic Literature of the 15th and 16th Centuries*. Hg. von James A. H. Murray. London: The Early English Text Society 1875.

- Thomas von Aquin: Summa Theologica. Band I. Gottes Dasein und Wesen. Übersetzt von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs. Graz [u. a.]: Styria 1982; (= Die deutsche Thomas-Ausgabe 1).
- Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2004.
- Togan, Ahmed Zeki Validi (Hg.): Ibn Fadlān's Reisebericht. Nachdruck der Ausgabe von 1939. Nendeln: Kraus 1966.
- William Shakespeare: Shakespeare's Hamlet. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Nachdruck der Ausgabe von 1850. New York [u. a.]: De Gruyter 2017.
- Williamson, Craig (Hg.): Beowulf and Other Old English Poems. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press 2011.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2003.

1.3 Computerspiele

- Désilets, Patrice (Design): Assassin's Creed. Kanada: Ubisoft Montréal 2007.
- Miyamoto, Shigeru (Design): The Legend of Zelda: Ocarina of Time. Japan: Nintendo 1998.
- Time Gate: Knight's Chase. Frankreich: Infogames 1996.

1.4 Brettspiele

- Chassenet, Peggy/ Rozoy, Manuel (Design): Lumen Fidei. Frankreich: Space Cowboys 2017.
- Looney, Andrew (Design): Chrononauts. USA: Looney Labs 2000.
- Tragedy Looper. Japan: BakaFire Party 2011.

1.5 Spielfilme und Fernsehserien

- Abrams, J. J. (Regie): Star Trek. USA 2009.
- Allers, Roger; Minkoff, Rob (Regie): The Lion King. USA 1994; (dt. Titel: Der König der Löwen).
- Anderson, Paul W. S. (Regie): The Three Musketeers. Deutschland [u. a.] 2011; (dt. Titel: Die drei Musketiere).
- Bancroft, Tony; Cook, Barry (Regie): Mulan. USA 1998.
- Berlanti, Greg; Johns, Geoff; Kreisberg, Andrew (Hg.): The Flash. USA, seit 2014.
- Borderie, Bernard (Regie): Les Trois Mousquetaires. Frankreich, Italien 1961; (dt. Titel: Die drei Musketiere).
- Bowman, Bob (Regie): Reign of Fire. USA [u. a.] 2002; (dt. Titel: Die Herrschaft des Feuers).
- Buck, Chris; Lee, Jennifer (Regie): Frozen. USA 2013; (dt. Titel: Die Eiskönigin – Völlig unverfroren).
- Burton, Tim (Regie): Planet of the Apes. USA 2001; (dt. Titel: Planet der Affen).
- Cameron, James (Regie): The Terminator. USA 1984; (dt. Titel: Terminator).
- Clements, Ron; Musker, John (Regie): Aladdin. USA 1992.
- Clements, Ron; Musker, John (Regie): The Princess and the Frog. USA 2009; (dt. Titel: Küsse den Frosch).
- Coppola, Sofia (Regie): Marie Antoinette. USA, Frankreich, Japan 2006.
- Deitch, Donna (Regie): The Devil's Arithmetic. USA 1999; (dt. Titel: Des Teufels Rechnung).
- Donner, Richard (Regie): Scooged. USA 1988; (dt. Titel: Die Geister, die ich rief...).
- Espenson, Jane (Regie): Warehouse 13. USA 2009–2014.
- Flynn, Emmett J. (Regie): A Connecticut Yankee in King Arthur's Court. USA 1921.
- Fuchssteiner, Felix (Regie): Rubinrot. Deutschland 2013.
- Fuchssteiner, Felix; Schöde, Katharina (Regie): Saphirblau. Deutschland 2014.
- Fuchssteiner, Felix; Schöde, Katharina (Regie): Smaragdgrün. Deutschland 2016.
- Gabriel, Mike; Goldberg, Eric (Regie): Pocahontas. USA 1995.
- Greno, Nathan (Regie): Tangled. USA 2010; (dt. Titel: Rapunzel – Neu verhöhnt).
- Hallström, Lasse (Regie): Casanova. USA 2005.
- Harvey, Anthony (Regie): The Lion in Winter. USA, Großbritannien 1968; (dt. Titel: Der Löwe im Winter).
- Hirst, Michael (Regie): The Tudors. USA, Großbritannien, Irland, Canada, 2007–2010.
- Jones, Chuck (Regie): Bugs Bunny in King Arthur's Court. USA 1978.

- Junger, Gil (Regie): Black Knight. USA 2001; (dt. Titel: Ritter Jamal – Eine schwarze Komödie).
- Kapur, Shekhar (Regie): Elizabeth. Großbritannien [u. a.] 1998.
- Kapur, Shekhar (Regie): Elizabeth: The Golden Age. Großbritannien [u. a.] 2007; (dt. Titel: Elizabeth – Das goldene Königreich).
- Kurzel, Justin (Regie): Assassin's Creed. Frankreich, USA 2016.
- Logan, Joshua (Regie): Camelot. USA 1967; (dt. Titel: Camelot – Am Hofe König Arthurs).
- Lucas, George (Regie): Star Wars: Episode IV – A New Hope. USA 1977; (dt. Titel: Krieg der Sterne).
- McTiernan, John (Regie): The 13th Warrior. USA 1999; (dt. Titel: Der 13. Krieger).
- Meyer, Nicholas (Regie): Time After Time. USA 1979; (dt. Titel: Flucht in die Zukunft).
- Newman, Sydney (Schöpfer): Doctor Who. Großbritannien 1969–1989, 1996, seit 2005.
- Pal, George (Regie): The Time Machine. USA 1960; (dt. Titel: Die Zeitmaschine).
- Petrie, Donald (Regie): Miss Congeniality. USA 2000; (dt. Titel: Miss Undercover).
- Purcell, Steve (Regie): Brave. USA 2012; (dt. Titel: Merida – Legende der Highlands).
- Raimi, Sam (Regie): Army of Darkness. USA 1992; (dt. Titel: Armee der Finsternis).
- Ramis, Harold (Regie): Groundhog Day. USA 1993; (dt. Titel: ...und täglich grüßt das Murmeltier).
- Reitherman, Wolfgang (Regie): The Sword and the Stone. USA 1963; (dt. Titel: Die Hexe und der Zauberer).
- Roddenberry, Gene (Schöpfer): Star Trek: The Next Generation. USA 1987–1994; (dt. Titel: Raumschiff Enterprise – Das nächste Jahrhundert).
- Scott, Ridley (Regie): Kingdom of Heaven. USA 2005; (dt. Titel: Königreich der Himmel).
- Singer, Brian (Regie): X-Men: Days of Future Past. USA 2014; (dt. Titel: X-Men: Zukunft ist Vergangenheit).
- Wallace, Randall (Regie): The Man in the Iron Mask. USA, Großbritannien 1998; (dt. Titel: Der Mann in der eisernen Maske).
- Young, Roger (Regie): A Knight in Camelot. USA 1998; (dt. Titel: Ein Ritter in Camelot).
- Zemeckis, Robert (Regie): Back to the Future. USA 1985; (dt. Titel: Zurück in die Zukunft).
- Zemeckis, Robert (Regie): Back to the Future II. USA 1989; (dt. Titel: Zurück in die Zukunft II).
- Zemeckis, Robert (Regie): Back to the Future III. USA 1990; (dt. Titel: Zurück in die Zukunft III).

2 Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf: Bedeutende Räume. *Elementar-Poetisches* in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld: transcript 2014, S. 313–328.
- Ächtler, Norman: Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte. In: *KulturPoetik* 14 (2014), S. 244–268.
- Adler, Charles L.: *Wizards, Aliens, and Starships: Physics and Math in Fantasy and Science Fiction*. Oxford [u. a.]: Princeton University Press 2014.
- Airlie, Stuart: *Strange Eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema*. In: Nelson, Janet L.; Linehan, Peter (Hg.): *The Medieval World*. London, New York: Routledge 2001, S. 163–183.
- Aisenberg, Nadya: *Ordinary Heroines. Transforming the Male Myth*. New York: Continuum 1994.
- Alber, Jan: Impossible Storyworlds – and What to Do with Them. In: *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, 1 (2009), S. 79–96.
- Alber, Jan: Unnatural Temporalities: Interfaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic. In: Lehtimäki, Markku [u. a.] (Hg.): *Narrative, Interrupted*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 174–191.
- Alber, Jan: Unnatural Narrative. In: Hühn, Peter [u. a.] (Hg.): *Handbook of Narratology*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014, S. 887–895.
- Alcoer, Rudyard J.: *Time Travel in the Latin American and Caribbean Imagination. Re-Reading History*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2011.
- Aldiss, Brian: *Science Fiction as Science Fiction*. Frome: Bran's Head 1978.
- Alexander, Jeffrey C.: Toward a Theory of Cultural Trauma. In: Alexander, Jeffrey C. [u. a.] (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley (CA) [u. a.]: University of California Press 2004, S. 1–30.
- Allison, Scott T.; Goethals, George R.: *Heroes. What They Do & Why We Need Them*. New York: Oxford University Press 2011.
- Al'tov, Genrikh: Levels of Narrative Ideas: Colors on the SF Palette. Übersetzt von Nicholas Galichenko. In: *Science Fiction Studies* 5 (1978), S. 157–163.
- Álvarez Chillida, Gonzalo: Spanien. In: Benz, Wolfgang (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 1. Länder und Regionen. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 345–350.
- Ames, Melissa: The Fear of the Future and the Pain of the Past. The Oust to Cheat Time in *Heroes*, *FlashForward*, and *Fringe*. In: Ames, Melissa (Hg.): *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson, MS: University Press of Mississippi 2012, S. 110–124.

- Anderson, Poul: L. Sprague de Camp – Engineer and Sorcerer. In: Sprague de Camp, L.: The Best of L. Sprague de Camp. Introduction by Poul Anderson. New York: Ballantine 1978, S. ix–xvii.
- Aram, Bethany: Queen Juana – Legend and History. In: Gómez, María A. [u. a.] (Hg.): Juana of Castile. History and Myth of the Mad Queen. Lewisburg: Bucknell University Press 2008, S. 33–46.
- Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München: dtv 2007.
- Armer, Michael Karl: Nachwort. In: Armer, Michael Karl; Jeschke, Wolfgang (Hg.): Die Fußangeln der Zeit. Die schönsten Zeitreise-Geschichten. Erster Teil. München: Wilhelm Heyne 1984, S. 340–346.
- Armitt, Lucie: Space, Time and Female Genealogies: A Kristevan Reading of Feminist Science Fiction. In: Sceats, Sarah; Cunningham, Gail (Hg.): Image and Power. Women in Fiction in the Twentieth Century. London, New York: Longman 1996, S. 51–61.
- Armitt, Lucie: Fantasy Fiction. An Introduction. New York: Continuum 2005.
- Arner, Robert D.: The Romance of Roanoke: Virginia Dare and the Lost Colony in American Literature. In: The Southern Literary Journal 10 (1978), S. 5–45.
- Arnold, John: What is Medieval History? Cambridge (MA), Malden (MA): Polity 2008.
- Arnold, Klaus: Kindheit im europäischen Mittelalter. In: Zur Sozialgeschichte der Kindheit 4 (1986), S. 443–467.
- Arnold, Klaus: Kinderkreuzzug. In: Lexikon des Mittelalters V. München: Artemis & Winkler 1991, Sp. 1150–1151.
- Arntzenius, Frank: Causal Paradoxes in Special Relativity. In: The British Journal for the Philosophy of Science 41 (1990), S. 223–243.
- Ashcraft, Donna M.: Deconstructing *Twilight*. Psychological and Feminist Perspectives on the Series. New York [u. a.]: Peter Lang 2013.
- Asimov, Isaac: Introduction: The First Century of Science Fiction. In: Asimov, Isaac; Waugh, Charles G.; Greenberg, Martin (Hg.): Isaac Asimov Presents the Best Science Fiction of the 19th Century. London: Victor Gollancz 1983, S. 9–12.
- Asplund Ingemark, Camilla: The Chronotope of Enchantment. In: Journal of Folklore Research 43 (2006), S. 1–30.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 1992.
- Assmann, Jan: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München: Beck 2006.
- Auerbach, Nina: Communities of Women. An Idea in Fiction. Cambridge (MA): Harvard University Press 1978.

- Aufgebauer, Peter: „Die Erde ist eine Scheibe“ – Das mittelalterliche Weltbild in der Wahrnehmung der Neuzeit. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 57 (2006), S. 427–441.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Literaturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Bachtin, Michael M.: *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008; (Erstveröffentlichung 1975).
- Baetzold, Howard G.: A Connecticut Yankee in King Arthur's Court (1889). In: LeMaster, J.R.; Wilson James D. (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. London, New York: Routledge 1993, S. 174–175.
- Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik. In: Ridder, Klaus; Patzold, Steffen (Hg.): *Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität*. Berlin: Akademie 2013, S. 185–206.
- Baker, Daniel: Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy. In: *Journal of the Fantastic in the Arts* 23 (2012), S. 437–459.
- Bar-El, Yair [u. a.]: Jerusalem Syndrome. In: *The British Journal of Psychiatry* 176 (2000), S. 86–90.
- Barnow, Dagmar: Historische Erfahrung im Untergrund der Vergangenheit: *Es ist nicht leicht, ein Gott zu sein*. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): *Polaris 10. Ein Science-Fiction Almanach*, Arkadi und Boris Strugatzki gewidmet. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 170–180.
- Barrows, Adam: Time Without Partitions: *Midnight's Children* and Temporal Orientalism. In: *Ariel: A Review of International English Literature* 42 (2012), S. 89–101.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (Erstveröffentlichung 1967).
- Bartsch, Christoph: Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons *The Star Rover*. In: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (Hg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 53–77.
- Baumgärtner, Alfred Clemens: Das Abenteuer und die Jugendliteratur. Überlegungen zu einem literarischen Motiv. In: Ader, Dorothea [u. a.] (Hg.): *Sub Tua Platano. Festgabe für Alexander Beinlich. Kinder- und Jugendliteratur – Deutschunterricht – Germanistik*. Emsdetten: Lechte 1981, S. 218–225.
- Baxter, Sylvester: Unsigned Review of *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, Boston Sunday Herald, 15. December 1889. In: Anderson, Frederick (Hg.): *Mark Twain. The Critical Heritage*. London, New York: Routledge & Kegan Paul 1971, S. 148–152.
- Ben-Chanan, Yaacov: Juden im maurischen und christlichen Spanien (711–1492). Chancen und Scheitern einer Symbiose zwischen unterschiedlichen Kulturen. In: Rehrmann, Norbert; Koehert, Andreas (Hg.): *Spanien und die Sepharden. Geschichte, Kultur, Literatur*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1999, S. 7–25.

- Benford, Gregory: Time and *Timescape*. In: Science Fiction Studies 20 (1993), S. 184–190.
- Bennewitz, Ingrid: Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters. In: Bennewitz, Ingrid; Kasten, Ingrid (Hg.): Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter. Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur. Münster: Lit 2002, S. 1–10.
- Bennewitz, Ingrid: Die Sehnsucht nach wahren Geschichten. Mittelalterrezeption in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Schmidt-Hannisa, Hans-Walter; Krobb, Florian (Hg.): Weg und Bewegung. Medieval and Modern Encounters. Festschrift in Honor of Timothy R. Jackson und Gilbert J. Carr. Konstanz: Hartung-Gorre 2008, S. 15–24.
- Bennewitz, Ingrid; Schindler, Andrea (Hg.): Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010. Bamberg: University of Bamberg Press 2012; (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 5).
- Berman, Lauren: Dragons and Serpents in J. K. Rowling's *Harry Potter* Series: Are They Evil? In: Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature 27 (2008), S. 45–65.
- Bernstein, Sara: Nowhere Man: Time Travel and Spatial Location. In: French, Peter A.; Wettstein, Howard K. (Hg.): Philosophy and Science Fiction. Boston (MA) [u. a.]: Wiley Periodicals 2015, S. 158–168.
- Bigelow, John: Time Travel Fiction. In: Preyer, Gerhard; Siebelt, Frank (Hg.): Reality and Humean Supervenience. Essays on the Philosophy of David Lewis. Lanham (MD): Rowman & Littlefield 2001, S. 57–92.
- Bildhauer, Bettina: Forward into the Past. Film Theory's Foundation in Medievalism. In: Bernau, Anke; Bildhauer, Bettina (Hg.): Medieval Film. Manchester, New York: Manchester University Press 2009, S. 40–59.
- Biwu, Shang: Unnatural Narratology: Core Issues and Critical Debates. In: Journal of Literary Semantics 44 (2015), S. 169–194.
- Black, Jeremy: Other Pasts, Different Presents, Alternate Futures. Bloomington [u. a.]: Indiana University Press 2015.
- Blair Brysac, Shareen: Atlantis of the Baltic. In: Archaeology 56 (2003), S. 62–66.
- Böhlau, Sarah: 'Lorca, I'm Really Gonna Miss Killing You'. The Fictional Space Created by Time Loop Narratives. In: Mittermeier, Sabrina; Spychala, Mareike (Hg.): Fighting for the Future. Essays on *Star Trek: Discovery*. Liverpool: Liverpool University Press 2020, S. 127–143.
- Böhm, Ekkehard: Der Großvater im Wurmloch. Zum Phänomen der literarischen Zeitreise. In: die horen 50 (2005), S. 83–98.
- Böhm, Kerstin: Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur. Bielefeld: transcript 2017.
- Böhringer, Letha: Kölner Beginen im Spätmittelalter – Leben zwischen Kloster und Welt. In: Geschichte in Köln 63 (2006), S. 7–34.

- Booker, Marvin Keith; Thomas, Annemarie: *The Science Fiction Handbook*. Chichester, Malden (MA): Wiley-Blackwell 2009.
- Borsò, Vittoria: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften = Räume und Geschichte*. Bielefeld: transcript 2007, S. 279–295.
- Borst, Arno: *Lebensformen im Mittelalter*. Berlin: Ullstein 2004.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic 2001.
- Bradford, Clare: „Where Happily Ever After Happens Every Day.“ *The Medievalisms of Disney Princesses*. In: Pugh, Tison; Aronstein, Susan (Hg.): *The Disney Middle Ages. A Fairy-Tale and Fantasy Past*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2012, S. 171–188.
- Bradford, Clare: *The Middle Ages in Children’s Literature*. London [u. a.]: Palgrave Macmillan 2015.
- Brecke, Anna: Time Travel, Chronology and Narrative Flow in *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*. In: McDonald, Kathleen (Hg.): *Americanization of History: Conflation of Time and Culture in Film and Television*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011, S. 255–270.
- Brendel-Perpina, Ina: Faszinosum Internat. In: *JuLit 3* (2010), S. 27–33.
- Brittnacher, Hans Richard: Phantastisches Gelände: Der Sumpf. In: Schenk, Klaus; Zeisberger, Ingold (Hg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 165–179.
- Britton, Piers D. G.: Design for Screen SF. In: Bould, Mark; [u. a.] (Hg.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. London, New York: Routledge 2009, S. 341–349.
- Brooke, Keith (Hg.): *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*. London [u. a.]: Palgrave Macmillan 2012.
- Brown, Bryson: Defending Backwards Causation. In: *Canadian Journal of Philosophy 22* (1992), S. 429–444.
- Brown, Catherine: In the Middle. In: *The Journal of Medieval and Early Modern Studies 30* (2000), S. 547–574.
- Brown, Joanne; St. Clair, Nancy: *The Distant Mirror. Reflections on Young Adult Historical Fiction*. Lanham (MD) [u. a.]: The Scarecrow Press 2006.
- Bruce, Alexander M.: Princesses Without A Prince: A Consideration of Girls’ Reactions to Disney’s *Princess* Movies. In: *Children’s Folklore Review 28* (2005), S. 7–22.
- Brüggen, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 1989; (= Beihefte zum *Euphorion* 23).
- Brüggen, Elke: Die Rüstung des Anderen. Zu einem rekurrenten Motiv bei Wolfram von Eschenbach. In: Mühlherr, Anna [u. a.] (Hg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 127–144.

- Bryant, Brantley L. (Hg.): Geoffrey Chaucer Hath A Blog. *Medieval Studies and the New Media*. London [u. a.]: Palgrave Macmillan 2010.
- Bulst, Neithard: Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge. In: *Saeculum* 44 (1993), S. 32–46.
- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München: dtv 2005.
- Burg, Irene von [u. a.] (Hg.): *Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989*. Göppingen: Kümmerle 1991; (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 550).
- Burkard, Franz-Peter: Von Gästen und Menschenfressern. Zur kulturellen Wahrnehmung von Fremdheit. In: Rauh, Andreas (Hg.): *Fremdheit und Interkulturalität. Aspekte kultureller Pluralität*. Bielefeld: transcript 2017, S. 41–58.
- Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal* 40 (1988), S. 519–531.
- Byard, Victoria: „I belong to the future“: Timeslip Drama as History Production in *The Georgian House* and *A Traveler in Time*. In: Jones, Matthew; Ormrod, Joan (Hg.): *Time Travel in Popular Media. Essays on Film, Television, Literature and Video Games*. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 149–164.
- Campbell, Joseph: *The Hero With A Thousand Faces*. Novato (CA): New World Library 2008; (Erstveröffentlichung 1949).
- Cantor, Norman F.: *The Meaning of the Middle Ages. A Sociological and Cultural History*. Boston (MA): Allyn and Bacon 1973.
- Cantor, Norman F.: *Inventing the Middle Ages. The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. New York: Quill/W. Morrow 1991.
- Cart, Michael: *Young Adult Literature. From Romance to Realism*. Chicago: American Library Association 2011.
- Cassirer, Ernst: *Was ist der Mensch?* Stuttgart: Kohlhammer 1960.
- Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Hamburg: Meiner 1996.
- Cheng, John: *Astounding Wonder. Imagining Science and Science Fiction in Interwar America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2012.
- Christov-Moore, Leonardo; Simpson, Elizabeth [u. a.]: *Empathy: Gender Effects in Brain and Behavior*. In: *Neuroscience and Biobehavioral Reviews* 46 (2014), S. 604–627.
- Chu, Seo-Young: *Do Metaphors Dream of Literal Sleep? A Science-Fictional Theory of Representation*. Cambridge (MA): Harvard University Press 2010.
- Churchill, Winston: *If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg*. In: *The Wisconsin Magazine of History* (1961), S. 243–251.

- Cingel, Drew P.; Wartella, Ellen: ‚Like‘ It or Not. The Impact of Facebook and Social Networking Sites on Adolescents’ Responses to Peer Influence. In: Miller, Toby (Hg.): Routledge Companion to Popular Culture. New York [u. a.]: Routledge 2015, S. 426–435.
- Clapp-Itnyre, Alisa: Help! I’m a Feminist But My Daughter Is a ‚Princess Fanatic‘! Disney’s Transformation of Twenty-First-Century Girls. In: Children’s Folklore Review 32 (2010), S. 7–22.
- Clare Ingham, Patricia: Untimely Travel: Living and Dying in Connie Willis’s *Doomsday Book*. In: Paz, James; Kears, Carl (Hg.): Medieval Science Fiction. London: King’s College London 2016, S. 79–93.
- Clarke, Arthur C.: Foreword to Millennial Edition. In: Clarke, Arthur C.: Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible. London: Indigo 2000, S. 1–3.
- Classen, Albrecht: Philippe Ariès and the Consequences. History of Childhood, Family Relations, and Personal Emotions. Where do we stand today? In: Eckardt, Regine [u. a.] (Hg.): Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2011.
- Clute, John: Isaac Asimov. In: Seed, David (Hg.): A Companion to Science Fiction. Malden (MA) [u. a.]: Blackwell 2005, S. 364–374.
- Cohen, Jeffrey Jerome: Blogging the Middle Ages. In: Bryant, Brantley L. (Hg.): Geoffrey Chaucer Hath A Blog. Medieval Studies and the New Media. London [u. a.]: Palgrave Macmillan 2010, S. 29–42.
- Coleman, David: Creating Christian Granada. Society and Religious Culture in an Old-World frontier City, 1492–1600. Ithaca: Cornell University Press 2013.
- Conkan, Marius: On The Nature of Portals in Fantasy Literature. In: Caietele Echinox 26 (2014), S. 105–113.
- Cooper, Helen: Thomas of Erceldoune: Romance as Prophecy. In: Saunders, Corinne J. (Hg.): Cultural Encounters in the Romance of Medieval England. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2005, S. 171–188.
- Cornelius, Michael G.: On Disassociative Configurations of Time and Space. In: Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I. (Hg.): Time-Travel Television. The Past from the Present, the Future from the Past. London: Rowman & Littlefield 2015, S. 1–14.
- Cosslett, Tess: „History from Below“: Time-Slip Narratives and National Identity. In: The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children’s Literature 26 (2002), S. 243–253.
- Cowen, Janet: „Old Sir Thomas Malory’s Enchanting Book“: A *Connecticut Yankee* reads *Le Morte D’Arthur*. In: Wheeler, Bonnie (Hg.): Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field. Suffolk, Rochester: D. S. Brewer 2004, S. 311–324.
- Cox, Brett F.: Steampunk. In: Westfahl, Gary (Hg.): The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders. Volume 2. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2005, S. 755–757.

- Cristofari, Cécile: Time Travel as Trope in Television Series. In: Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I. (Hg.): Time-Travel Television. The Past from the Present, the Future from the Past. London: Rowman & Littlefield 2015, S. 27–36.
- Cross, Roseanna: ‚Heterochronia in *Thomas of Erceldoune*, *Guingamor*, ‚The Tale of King Herla‘, and *The Story of Meriadoc, King of Cambria*. In: Neophilologus 92 (2008), S. 163–175.
- Crossley, Robert: In the Palace of Green Porcelain: Artefacts from the Museums of Science Fiction. In: Slusser, George; Rabkin, Eric S. (Hg.): Styles of Creation. Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds. Athens, London: The University of Georgia Press 2009, S. 205–220.
- Crowley, Robert: Introduction. In: Crowley, Robert (Hg.): What If? The World’s Foremost Historians Imagine What Might Have Been. London [u. a.]: Berkley 2000, S. xi–xv.
- Crowley, Robert (Hg.): What If? The World’s Foremost Historians Imagine What Might Have Been. London [u. a.]: Berkley 2000.
- Csicsery-Ronay, Istvan, JR.: Towards the Last Fairy Tale: On the Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys’ Science Fiction, 1963–72. In: Science Fiction Studies 13 (1986), S. 1–41.
- Csicsery-Ronay, Istvan, JR.: Science Fiction/Criticism. In: Seed, David (Hg.): A Companion to Science Fiction. Malden (MA) [u. a.]: Blackwell 2005, S. 43–59.
- Csicsery-Ronay, Istvan, JR.: The Seven Beauties of Science Fiction. Middleton (CT): Wesleyan University Press 2008.
- Currie, Mark: About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Dahrendorf, Malte: Das Mädchenbuch und seine Leserin: Versuch über ein Kapitel ‚triviale‘ Jugendliteratur. Mit einem Anhang über Mädchenbücher der DDR. Hamburg: Verlag für Buchmarktforschung 1970.
- Damian-Grint, Peter: Introduction: Popular Medievalism and Nostalgia. In: Damian-Grint, Peter (Hg.): Medievalism and *manière gothique* in Enlightenment France. Oxford: Voltaire Foundation 2006, S. 1–14.
- Danesi, Marcel: Cool. The Signs and Meanings of Adolescence. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press 1994.
- D’Arcens, Louise (Hg.): The Cambridge Companion to Medievalism. Cambridge: Cambridge University Press 2016.
- Davis, Paul: The Lives and Times of Ebenezer Scrooge. London [u. a.]: Yale University Press 1990.
- Debus, Allen A.: Dinosaurs in Fantastic Fiction: A Thematic Survey. London [u. a.]: McFarland 2006.
- Dell, Helen: Nostalgia and Medievalism: Conversations, Contradictions, Impasses. In: postmedieval: a journal of medieval cultural studies 2011 (2), S. 115–126.
- Demandt, Alexander: Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn ... ? Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005; (Erstveröffentlichung 1984).

- Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009; (= Narratologia 22).
- Deypping, André: Von Olympia bis zur lex sportiva. Gedanken zur Geschichte des Sportrechts. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte: Germanistische Abteilung 127 (2010), S. 324–337.
- Dixon, Steve: Digital Performance: A History of New Media in Theater. Cambridge (MA): MIT Press 2015.
- Döhl, Reinhard: Mittelalterrezeption im Rundfunk. Exkurs über reproduktive und produktive Rezeption. In: Kühnel, Jürgen [u. a.] (Hg.): Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“. Göppingen: Kümmerle 1982; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 358), S. 261–280.
- Doležel, Lubomír: Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds. Baltimore (MD), London: The Johns Hopkins University Press 1998a.
- Doležel, Lubomír: Possible Worlds of Fiction and History. In: New Literary History 29 (1998b), S. 785–809.
- Doležel, Lubomír: Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press 2010.
- Dowe, Phil: The Case for Time Travel. In: Philosophy 75 (2000), S. 441–451.
- Driscoll, Catherine: Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory. New York [u. a.]: Columbia University Press 2002.
- Durst, Uwe: Theorie der Phantastischen Literatur. Tübingen, Basel: Francke 2001.
- Dwyer, Larry: Time Travel and Changing the Past. In: Philosophical Studies 27 (1975), S. 341–350.
- Earman, John: Bangs, Crunches, Whimpers and Shrieks. Singularities and Acausalities in Relativistic Spacetimes. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 1995.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum *Namen der Rose*. München, Wien: Carl Hanser 1985.
- Eco, Umberto: Dreaming of the Middle Ages. In: Eco, Umberto: Travels in Hyperreality. San Diego (CA): Harcourt Brace Jovanovich 1986, S. 61–72.
- Edelstein, Andrew: *Slaughterhouse-Five*: Time Out of Joint. In: College Literature 1 (1974), S. 128–139.
- Ederer, Petra: Das erstarrte Kind in Jeans. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 145–164.
- Edwards, Malcolm J.: Time Travel. In: Nicholls, Peter; Clute, John (Hg.): The Encyclopedia of Science Fiction. New York [u. a.]: Granada 1979, S. 605–607.
- Ehrismann, Gustav: Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 56 (1919), S. 137–216.

- Einstein, Albert: Raum, Äther und Feld in der Physik (1930). In: Dünne, Jörg; Günzel Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 94–102.
- Elton, Geoffrey Rudolph: *The Practice of History*. London: Sidney University Press 1967.
- Emery, Elisabeth: Medievalism and the Middle Ages. In: Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s)*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2009, S. 77–91.
- Engle, John: A Hard Day's Knights. Movie Time Travel, the Middle Ages, and a New Millennium: Gil Junger's *Black Knight* and Richard Donner's *Timeline*. In: *Babel – Littératures plurielles* 15 (2007), S. 1–33.
- Ennen, Edith: *Frauen im Mittelalter*. München: Beck 1999.
- Erdheim, Mario: Adoleszenzkrise und institutionelle Systeme. Kulturtheoretische Überlegungen. In: Parin, Paul; Apsel, Roland (Hg.): *Ethnopschoanalyse. Solidarität, Individualität, Emanzipation*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2006, S. 9–30.
- Ewald, Petra: *Tintenherz: Zur Verwendung sprachlicher Bilder in der Jugendliteratur*. In: Pohl, Inge; Schellenberg, Wilhelm (Hg.): *Linguistische Untersuchungen jugendliterarischer Texte im Rahmen einer relationalen Stilistik*. Frankfurt am Main: Lang 2015, S. 57–90.
- Fergusson, Niall: Einführung: Virtuelle Geschichtsschreibung. Unterwegs zu einer Chaostheorie der Vergangenheit. In: Fergusson, Niall (Hg.): *Virtuelle Geschichte. Historische Alternativen im 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Primus 1999, S. 9–114.
- Fergusson, Niall (Hg.): *Virtuelle Geschichte. Historische Alternativen im 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Primus 1999.
- Fermanis, Porscha: Culture, Counter-culture, and the Subversion of the Comic in Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. In: *The Mark Twain Annual* (2007), S. 93–107.
- Filipowiak, Władysław [u. a.]: *Wolin Vineta – Die tatsächliche Legende vom Untergang und Aufstieg der Stadt*. Rostock: Hinstorff 1992.
- Fischer, David Hackett: *Washington's Crossing*. Oxford: Oxford University Press 2006.
- Fischer, Hubertus: Ritter, Schiff und Dame. *Mauritius von Craün: Text und Kontext*. Heidelberg: Winter 2006.
- Fluck, Winfried: The Restructuring of History and the Intrusion of Fantasy in Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. In: Fluck, Winfried (Hg.): *Forms and Functions of History in American Literature. Essays in Honor of Ursula Brumm*. Berlin: Schmidt 1981, S. 134–148.

- Foote, Bud: *The Panchronicon: A New Hampshire Yankee in Queen Elizabeth's Court*. In: Langford, Michele K. (Hg.): *Contours of the Fantastic. Selected Essays from the Eight International Conference on the Fantastic in the Arts*. New York [u. a.]: Greenwood Press 1990, S. 57–63.
- Foote, Bud: *The Connecticut Yankee in the Twentieth Century. Travel to the Past in Science Fiction*. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 1991; (= *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy* 43).
- Foster, Edward M.: *Aspects of the Novel*. London [u. a.]: Hodder & Stoughton 1993; (Erstveröffentlichung 1927).
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz [u. a.] (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Stuttgart: Reclam 1992, S. 34–46.
- Frank, Cathrine: *Tinklers and Time Machines: Time Travel in the Social Fantasy of E. Nesbit and H. G. Wells*. In: Hintz, Carrie; Ostry, Elaine (Hg.): *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York [u. a.]: Routledge 2003, S. 72–88.
- Frank, Michael C.: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills**. In: Frank, Susi K.; Ruhe, Cornelia; Schmitz Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 217–246.
- Frenzel, Elisabeth: *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg [u. a.]: Herder 1980.
- Fried, Johannes: *Das Mittelalter. Geschichte und Kultur*. München: Beck 2008.
- Friedrich, Udo: *Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfes im Mittelalter*. In: Braun, Manuel; Herberichs, Cornelia (Hg.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 123–158.
- Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s)*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2009; (= *Studies in Medievalism XVII*).
- Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s) II*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2010; (= *Studies in Medievalism XVIII*).
- Fugelso, Karl (Hg.): *Ethics in Medievalism*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2014; (= *Studies in Medievalism XXIII*).
- Fugelso, Karl; Ferré, Vincent; Montoya, Alicia C. (Hg.): *Medievalism on the Margins*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2015; (= *Studies in Medievalism XXIV*).
- Füger, Wilhelm: *Streifzüge durch Allotopia. Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums*. In: *Anglia* 102 (1984), S. 349–391.
- Fuhrmann, Horst: *Einladung ins Mittelalter*. München: C. H. Beck 1989.
- Fulda, Daniel: *Zeitreisen. Verbreiterungen der Gegenwart im populären Geschichtsroman*. In: Horstkotte, Silke; Leonhard, Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2013, S. 189–211.

- Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Gansel, Carsten; Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter 2011, S. 15–48.
- Gascón Vera, Elena: Juana I of Castile, Catherine of Aragon, and the Failure of Feminine Power in the Construction of Empire. In: Gómez, María A. [u. a.] (Hg.): Juana of Castile. History and Myth of the Mad Queen. Lewisburg: Bucknell University Press 2008, S. 47–59.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Fink 2010.
- Gentry, Francis G. (Hg.): German Medievalism. Woodbridge, Suffolk: Brewer 1991; (= Studies in Medievalism III, 4).
- Gentry, Francis G.; Müller, Ulrich: The Reception of the Middle Ages in Germany: An Overview. In: Gentry, Francis G. (Hg.): German Medievalism. Woodbridge, Suffolk: Brewer 1991, S. 399–422.
- Gerok-Reiter, Annette; Hammer, Franziska: Spatial Turn/Raumforschung. In: Ackermann, Christiane; Egerding, Michael (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 481–516.
- Gerrig, Richard J.: Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading. New Haven (CT), London: Yale University Press 1993.
- Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I.: Introduction. Back and Forth in Time. In: Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I. (Hg.): Time-Travel Television. The Past from the Present, the Future from the Past. London: Rowman & Littlefield 2015, S. xiii–xviii.
- Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I. (Hg.): Time-Travel Television. The Past from the Present, the Future from the Past. London: Rowman & Littlefield 2015.
- Gleick, James: Time Travel. A History. New York: Pantheon 2016.
- Goetz, Hans-Werner: Umberto Eco und das Interesse am Mittelalter: Zum Umgang der Mediävistik mit historischen Romanen und populären Mittelalterbildern. In: Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald (Hg.): Ecos Echos. Das Werk Umberto Ecos: Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken. München: Wilhelm Fink 2000, S. 37–52.
- Gomel, Elana: Shapes of the Past and the Future: Darwin and the Narratology of Time Travel. In: Narrative 17 (2009), S. 334–352.
- Gomel, Elana: Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination. London [u. a.]: Continuum 2010.
- Gomel, Elana: Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature. New York [u. a.]: Routledge 2014; (= Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literatures 25).
- Goodman, Nelson: Ways of Worldmaking. Cambridge (MA): Hackett 1988; (Erstveröffentlichung 1978).

- Grant, John: Timeslips. In: Westfahl, Gary (Hg.): *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders*. Volume 2. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2005, S. 821–823.
- Grant, John: Infinite Pasts, Infinite Futures: The Many Worlds of Time Travel. In: Brooke, Keith (Hg.): *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*. London [u. a.]: Palgrave Macmillan: 2012, S. 61–82.
- Grenz, Dagmar: Männerbilder und weibliche Adoleszenzfantasien. Sexualität, Liebe und Geschlechterbeziehungen in der deutschen Mädchenliteratur von den 1950er Jahren bis zur Gegenwartsliteratur. In: Gansel, Carsten; Zimniak, Paweł (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 353–382.
- Griffiths, Ralph A.: Richard III. In: *Lexikon des Mittelalters*. Band VII. München: Artemis 1995, Sp. 812–813.
- Groeber, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: Beck 2008a.
- Groeber, Valentin: Willkommen in der Zeitmaschine. In: *Literaturen 11* (2008b), S. 16–20.
- Günzel, Stephan: Space and Cultural Geography. In: Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar (Hg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 307–320.
- Günzel, Stephan: Bild und Erzählung im Computerspiel. In: Kracke, Bernd; Ries, Marc (Hg.): *Expanded Narration. Das neue Erzählen. Biennale des bewegten Bildes 2013*. Bielefeld: transcript 2013, S. 381–390.
- Günzel, Stephan: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: transcript 2017; (= Edition Kulturwissenschaft 143).
- Guthrie, Steve: Time Travel, Pulp Fictions, and Changing Attitudes About the Middle Ages: Why You Can't Get Renaissance On Somebody's Ass. In: Ashton, Gail (Hg.): *Medieval Afterlives and Contemporary Culture*. London [u. a.]: Bloomsbury 2015, S. 99–111.
- Guttmann, Allen: Mark Twain's *Connecticut Yankee*: Affirmation of the Vernacular Tradition? In: Kesterson, David B. (Hg.): *Critics on Mark Twain*. Coral Gables: University of Miami Press 1986, S. 103–108.
- Hall, Linda: Time No Longer – History, Enchantment and the Classic Time Slip Story. In: Collins, Fiona (Hg.): *Historical Fiction For Children: Capturing the Past*. London: Fulton 2001, S. 43–53.
- Hammond, John R.: *A Preface to H. G. Wells*. Harlow: Longman 2001.
- Hartland, Edwin Sidney: *The Science of Fairy Tales. An Inquiry into Fairy Mythology*. London: Walter Scott 1891.
- Hartwell, David: *Age of Wonders. Exploring the World of Science Fiction*. New York: Walker and Company 1984.

- Haught, Leah: Performing Nostalgia: Medievalism in *King Arthur* and *Camelot*. In: *Arthuriana* 24 (2014), S. 97–126.
- Haupt, Barbara: Der höfische Ritter in der mittelhochdeutschen Literatur. In: Laudage, Johannes; Leiverkus, Yvonne (Hg.): *Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit*. Köln [u. a.]: Böhlau 2006, S. 170–192.
- Haydock, Nickolas: Medievalism and Excluded Middles. In: Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s) II*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2010, S. 17–30.
- Heilbrun, Carolyn, G.: *Reinventing Womanhood*. London: Victor Gollancz 1979.
- Heim, Michael R.: The Paradox of Virtuality. In: Grimshaw, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 111–128.
- Heinze, Carl: *Mittelalter Computer Spiele. Zur Darstellung und Modellierung von Geschichte im populären Computerspiel*. Bielefeld: transcript 2012.
- Heinze, Rüdiger: Temporal Tourism: Time Travel and Counterfactuality in Literature and Film. In: Birke, Dorothee [u. a.] (Hg.): *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2011, S. 212–226.
- Heinze, Rüdiger: The Whirligig of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality. In: Alber, Jan (Hg.): *A Poetics of Unnatural Narrative. Theory and Interpretation of Narrative*. Columbus: Ohio State UP 2013, S. 31–44.
- Hellekson, Karen: *The Alternate History. Refiguring Historical Time*. Kent [u. a.]: Kent State University Press 2001.
- Herbst Buzay, Elizabeth; Buzay Emmanuel: Neomedievalism and the Epic in Assassin's Creed. The Hero's Quest. In: Young, Helen (Hg.): *The Middle Ages in Popular Culture. Medievalism and Genre*. Amherst: Cambria 2015, S. 113–132.
- Herman, David: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2002.
- Herman, David: *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell 2009.
- Herrmann, Joachim: Jomsborg. In: *Lexikon des Mittelalters V*. München: Artemis & Winkler 1991, Sp. 621.
- Herrmann, Leonhard: Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2013, S. 47–65.
- Herweg, Mathias; Keppler-Tasaki, Stefan: Mittelalterrezeption. Gegenstände und Theorienansätze eines Forschungsgebiets im Schnittpunkt von Mediävistik, Frühneuzeit- und Moderneforschung. In: Herweg, Mathias; Keppler-Tasaki, Stefan (Hg.): *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 1–12.
- Herweg, Mathias; Keppler-Tasaki, Stefan (Hg.): *Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012.

- Hienger, Jörg: Literarische Zukunftsphantastik. Eine Studie über die Science Fiction. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972.
- Hilton, Mary; Nikolajeva, Maria: Introduction: Time of Turmoil. In: Hilton, Mary; Nikolajeva, Maria (Hg.): Contemporary Adolescent Literature and Culture. The Emergent Adult. Farnham: Ashgate 2012, S. 1–16.
- Hochbruck, Wolfgang: Chronosyndrom Light: Das Mittelalter als Projektions- und Rückzugsraum. In: Buck, Thomas Martin; Brauch, Nicola (Hg.): Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis. Münster [u. a.]: Waxmann 2011, S. 215–233.
- Holischka, Thomas: Zur Philosophie des virtuellen Ortes. In: Schlitte, Annika; Hünefeldt, Thomas (Hg.): Ort und Verortung. Beiträge zu einem neuen Paradigma interdisziplinärer Forschung. Bielefeld: transcript 2017, S. 199–213.
- Hollander, Anne: Seeing through Clothes. New York: Viking Press 1978.
- Hollinger, Veronica: Deconstructing the *Time Machine*. In: Science Fiction Studies 14 (1987), S. 201–221.
- Horowitz Murray, Janet: Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace. New York: Free Press 1997.
- Howells, William Dean: Unsigned Review of *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, Harper's Magazine, January 1890. In: Anderson, Frederick (Hg.): Mark Twain. The Critical Heritage. London, New York: Routledge & Kegan Paul 1971, S. 152–156.
- Huber, Christoph: Ritterideologie und Gegnertötung. Überlegungen zu den *Erec*-Romanen Chrétien's und Hartmann's und zum *Prosa-Lancelot*. In: Gärtner, Kurt; Kasten, Ingrid (Hg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1993, S. 59–73.
- Hunt, Caroline: Young Adult Literature Evades the Theorists. In: Children's Literature Association Quarterly 21 (1996), S. 4–11.
- Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York [u. a.]: Routledge 2004; (Erstveröffentlichung 1988).
- Jaeger, Charles Stephen; Hellwig-Wagnitz, Sabine: Die Entstehung höfischer Kultur. Vom höfischen Bischof zum höfischen Ritter. Berlin: Schmidt 2001; (= Philologische Studien und Quellen 167).
- Jameson, Fredrick: In Hyperspace. In: London Review of Books 37 (2015), S. 17–22.
- Jenkins, Henry: Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York [u. a.]: New York University Press 2006.
- Johann, Klaus: Grenze und Halt, der Einzelne im „Haus der Regeln“. Zur deutschsprachigen Internatliteratur. Heidelberg: Winter 2003; (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 201).

- Johann, Klaus: Das Internat in der Literatur. Zur Geschichte und Charakteristik des Genres *Internatsliteratur* in der deutsch- und anderssprachigen Literatur von Mittelalter bis heute. In: Haep, Christopher (Hg.): Grundfragen der Internatpädagogik. Theorie und Praxis. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 27–67.
- Johnson, Rian: Introduction. In: Vandermeer, Anne; Vandermeer, Jeff (Hg.): *The Time Traveller's Almanach*. New York: Tor 2013, S. x–xii.
- Johnson, Valerie B.: Ecomedievalism: Applying Ecotheory to Medievalism and Neomedievalism. In: Fugelso, Karl; Ferré, Vincent; Montoya, Alicia C. (Hg.): *Medievalism on the Margins*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2015, S. 31–37.
- Jones, David S.: *Virgin Soils Revisited*. In: *The William and Mary Quarterly* 60 (2003), S. 703–742.
- Jones, Matthew; Ormrod, Joan: Context and Concepts of Time in the Mass Media. In: Jones, Matthew; Ormrod, Joan (Hg.): *Time Travel in Popular Media. Essays on Film, Television, Literature and Video Games*. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 5–18.
- Jones, Matthew; Ormrod, Joan (Hg.): *Time Travel in Popular Media. Essays on Film, Television, Literature and Video Games*. Jefferson (NC): McFarland 2015.
- Jones, Terry: Epilogue: Re-creating the Medieval World. In: Robinson, Carol L.; Clements, Pamela (Hg.): *Neomedievalism in the Media. Essays on Film, Television and Electronic Games*. Lewiston [u. a.]: The Edwin Mellen Press 2012, S. 389–392.
- Jörissen, Benjamin: The Body is the Message. Avatare als visuelle Artikulationen, soziale Aktanten und hybride Akteure. In: *Paragrana* 17 (2008), S. 277–295.
- Kahlert, Heike: Konturen einer geschlechtskategorialen Jugendforschung im Zeitalter der Globalisierung. In: Villányi, Dirk; Witte, Matthias D.; Sander, Uwe (Hg.): *Globale Jugend und Jugendkulturen. Aufwachsen im Zeitalter der Globalisierung*. Weinheim, München: Juventa 2007, S. 75–92.
- Kalbermatten, Manuela: „Von nun an werden wir mitspielen.“ Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Zürich: Chronos 2011.
- Kalbermatten, Manuela: Wie junge Abenteuerinnen Erfolgsgeschichte(n) schreiben. Ermächtigungsfantasien und Leistungsimperative im Fantasy-Abenteuer. In: *KJL & M* 12 (2012), S. 53–63.
- Kania, Katrin: *Kleidung im Mittelalter. Materialien – Konstruktion – Nähtechnik*. Ein Handbuch. Köln [u. a.]: Böhlau 2010.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft: Text der Ausgabe 1781 mit Beifügung sämtlicher Abweichungen der Ausgabe 1787*. Hg. von Karl Kehrbach. Leipzig: Reclam 1878; (Erstveröffentlichung 1781).
- Karg, Ina: Ritter, Elfen, Zauberwelten. Mittelalterbilder in aktuellen Kinder- und Jugendbüchern. In: Mertens, Volker; Stange, Carmen (Hg.): *Bilder vom Mittelalter*. Eine Berliner Ringvorlesung. Göttingen: V&R unipress 2007, S. 155–179.

- Karg, Ina: Fremdheitsdiskurse und Leitkulturen. Mittelalterbezogene Kinder- und Jugendliteratur zwischen einst und jetzt. In: Bennewitz, Ingrid; Schindler, Andrea (Hg.): Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010. Bamberg: University of Bamberg Press 2012, S. 11–30.
- Karg, Ina: (Keine) Freude über die ‚Lebenszeichen‘? Vermittlung von Mittelalter und seiner Literatur an die nachfolgende Generation im Deutschunterricht. In: Herweg, Mathias; Keppler-Tasaki, Stefan (Hg.): Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 425–441.
- Karras, Ruth Mazo: From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2003.
- Kasbohn, Henning: Die Unordnung der Räume. Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff. In: Schmeink, Lars; Müller, Hans-Harald (Hg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 39–55.
- Keebaugh, Cari: The Many Sides of Hank: Modifications, Adjustments, and Adaptations of Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. In: ImageText: Interdisciplinary Comics Studies 3 (2007), S. 1–30.
- Kern, Stephen: The Culture of Time and Space, 1880–1918. London [u. a.]: Harvard University Press 2003; (Erstveröffentlichung 1993).
- Kesterson, David B. (Hg.): Critics on Mark Twain. Coral Gables: University of Miami Press 1986; (= Readings in Literary Criticism 21).
- Kimminich, Eva: Kultur(schutt)recycling: Von Kids und Barbaren, Jesuslatschen und Dreadlocks. Jugend im Spannungsfeld von Konzepten und Kulturprogrammen. In: Jacke, Christoph [u. a.] (Hg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: transcript 2006, S. 34–69.
- Kincaid, Paul: Time Travel. In: Westfahl, Gary (Hg.): The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders. Volume 2. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2005, S. 819–821.
- Kiourti, Ira: Killing Baby Suzy. In: Philosophical Studies (2008), S. 343–352.
- Klevjer, Rune: What is the Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games. Bergen: University of Bergen Library 2006.
- Klinkowitz, Jerome: *Slaughterhouse-Five*. Reforming the Novel and the World. Boston (MA): Twayne 1990.
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne. München: Hanser 1979.
- Knight, Stephen: Merlin. Knowledge and Power through the Ages. Ithaca, London: Cornell University Press 2009.

- Koenen, Anne: Die Vergangenheit als Alptraum. Dystopien in der amerikanischen Frauenliteratur. In: Schenkel, Elmar (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur. Frankfurt am Main: Vervuert 1998, S. 199–223.
- Köhn, Rolf: Was ist und was soll eine Geschichte der Mittelalterrezeption? Thesen eines Historikers. In: Burg, Irene von (Hg.) [u. a.]: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göttingen: Kümmerle 1991; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550), S. 407–432.
- Kokorski, Karen: „It’s magical!” Supernatural Elements in Children’s Literature and Young Adult’s Fiction. In: Schmeink, Lars; Börger, Astrid (Hg.): Collision of Realities. Establishing Research on the Fantastic in Europe. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 205–217.
- Korte, Barbara; Paletschek, Silvia: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel. In: Korte, Barbara; Paletschek, Silvia (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: transcript 2009, S. 9–60.
- Koschorke, Albrecht: Zur Funktionsweise kultureller Peripherien. In: Frank, Susi K.; Ruhe, Cornelia; Schmitz Alexander (Hg.): Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited. Bielefeld: transcript 2012, S. 27–39.
- Koselleck, Reinhart: Einführung. In: White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 1–6.
- Kragl, Florian: Alterität als Methode. In: Braun, Manuel (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 95–126.
- Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen: Francke 2006; (= Bibliotheca Germanica 50).
- Krohn, Rüdiger (Hg.): FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. I. Göttingen: Kümmerle 1986; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 360).
- Krohn, Rüdiger: Die Enteignung des Mittelalters. Oder: Der Verlust der einen auf der Suche nach der anderen Zeit. In: Burg, Irene von (Hg.) [u. a.]: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göttingen: Kümmerle 1991; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550), S. 469–486.
- Krohn, Rüdiger (Hg.): FORUM. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption. Bd. III. Göttingen: Kümmerle 1992; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 540).
- Kühnel, Jürgen: Produktive Mittelalterrezeption. Fragmentarische Beobachtungen, Notizen und Thesen. In: Burg, Irene von (Hg.) [u. a.]: Mittelalter-Rezeption IV: Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposiums zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göttingen: Kümmerle 1991; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 550), S. 433–468.

- Kühnel, Jürgen [u. a.] (Hg.): Mittelalter-Rezeption I. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions „Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Göppingen: Kümmerle 1979; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286).
- Kühnel, Jürgen [u. a.] (Hg.): Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“. Göppingen: Kümmerle 1982; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 358).
- Kühnel, Jürgen [u. a.] (Hg.): Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“. Göppingen: Kümmerle 1988; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 479).
- Kukkonen, Karin: Plot. In: Hühn, Peter [u. a.] (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014, S. 706–719.
- Kupersmith, Abraham: Twain and Freud on the Human Race. Parallels on Personality, Politics and Religion. Jefferson (NC), London: McFarland 2009.
- Kurwinkel, Tobias: Medienverbund. In: Schäfer, Horst (Hg.): Lexikon des Kinder- und Jugendfilms im Kino, im Fernsehen und auf Video. Teil 6: Genre, Themen und Aspekte. 42. Ergänzungslieferung. Meitingen: Corian 2013, S. 1–5.
- Labbie, Erin Felicia: Pop Medievalism. In: Fugelso, Karl; Ferré, Vincent; Montoya, Alicia C. (Hg.): Medievalism on the Margins. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2015, S. 21–29.
- Lăcan, Carmen: Zeit und Figur. Die Konfiguration der Figur durch die Zeit als temporale Identitätskonstruktion in Max Frischs *Stiller*. In: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (Hg.): Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 291–315.
- Lacey, Lauren J.: The Past That Might Have Been, the Future That May Come. Women Writing Fantastic Fiction, 1960s to the Present. Jefferson (NC): McFarland 2014; (= Critical Explorations of Science Fiction and Fantasy 43).
- Lamb, Robert Paul: A Postmodern Subject in Camelot: Mark Twain's (Re-)Vision of *Malory's Morte Darthur* in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. In: Fulton, Helen (Hg.): A Companion to Arthurian Literature. Malden (MA) [u. a.]: Blackwell 2009, S. 401–419.
- Lampart, Fabian: Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Armin und Manzoni. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Lampe, David: ‚The Accuracies of My Impressions‘. Mark Twain, Ford Madox Ford, and Michael Crichton Re-Imagine Chivalry. In: Swan, Jesse G. [u. a.] (Hg.): The Year's Work in Medievalism. Eugene (OR): Wipf & Stock 2002, S. 84–96.
- Lange, Ingrid; Lange, Paul Werner: Vineta – Atlantis des Nordens. Leipzig: Urania 1991.
- Laudage, Johannes: Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit. Eine Einführung. In: Laudage, Johannes; Leiverkus, Yvonne (Hg.): Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit. Köln [u. a.]: Böhlau 2006, S. 11–35.

- Lawrence, John Shelton: Joseph Campbell, George Lucas and the Monomyth. In: Kapell, Matthew; Lawrence, John Shelton (Hg.): Finding the Force of the *Star Wars* Franchise. Fans, Merchandise, & Critics. New York: Peter Lang 2006, S. 21–33.
- Le Blanc, Thomas: Zeitreise: Mit der Zeitmaschine in die Vergangenheit. In: Le Blanc, Thomas: Roboter und Zeitmaschinen. Fünf Essays zur Science Fiction. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar e. V. 1993, S. 21–30.
- Le Goff, Jacques: The Medieval Imagination. Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Le Guin, Ursula K.: Science Fiction and Mrs. Brown. In: Le Guin, Ursula K.; Wood, Susan (Hg.): The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. New York: G. P. Putnam's Sons 1979, S. 101–119.
- Le Sage, David: „Äne zuht“ or „Äne schulde“? The Question of *Iwein's* Guilt. In: The Modern Language Review 77 (1982), S. 100–113.
- Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: dtv 1997.
- Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld: transcript Verlag 2014; (= Fashion Studies 1).
- Lehnert, Gertrud: Mode als kulturelle Praxis. In: Gürtler, Christa; Hausbacher, Eva (Hg.): Kleiderfragen. Bielefeld: transcript 2015, S. 29–44.
- Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verl. 1987; (= Bonner Untersuchungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft 3).
- Leiby, David: The Jaws of the Intellect Grip the Flesh of Occurrence: Order in Time Travel. In: Westfahl, Gary [u. a.] (Hg.): Worlds Enough and Time. Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2002, S. 37–48.
- Lem, Stanislaw: The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring. In: Science Fiction Studies (1974), S. 143–154.
- Lewis, David: The Paradoxes of Time Travel. In: American Philosophical Quarterly (1976), S. 145–151.
- Lewis, David: Truth in Fiction. In: American Philosophical Quarterly 15 (1978), S. 37–46.
- Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bd. Stuttgart: S. Hirzel 2017.
- Libeskind, Daniel: trauma / void. In: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit R.; Weigel, Sigrid (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln [u. a.]: Böhlau 1999, S. 3–26.
- Liebsch, Dimitri: Probleme (mit) der Populärkultur. In: Hecken, Thomas (Hg.): Philosophie und Popkultur. Bochum: Posth 2010, S. 203–219.
- Liebsch, Katharina: „Jugend ist nur ein Wort“: Soziologie einer Lebensphase und einer sozialen Gruppe. In: Liebsch, Katharina (Hg.): Jugendsoziologie. Über Adoleszente, Teenager und neue Generationen. München: Oldenbourg 2012, S. 11–32.

- Lindauer, Tanja: Von Zeitmaschinen, Zeitumkehrern und Chronographen: Technische, magische und technisch-magische Zeitreisen. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 85–104.
- Liss, Peggy K.: Isabel the Queen: Life and Times. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press 2015.
- Llinares, Dario: Woody Allen's (Post)Modern Nostalgia Games. The Critical Rhetoric of Cinema as Time Machine. In: Jones, Matthew; Ormrod, Joan (Hg.): Time Travel in Popular Media. Essays on Film, Television, Literature and Video Games. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 271–283.
- Loidl, Sonja: „Den Tod als Gewissheit, geringe Aussicht auf Erfolg – worauf warten wir noch?“ Opferbereitschaft und Gnadengabe als zentrale Aspekte von HeldInnenidentität in aktueller phantastischer Jugendliteratur. In: Ferstl, Paul [u. a.] (Hg.): Fantasy Studies. Wien: Ferstl & Perz 2016, S. 147–165.
- Loquai, Franz: Buch im Buch und Film im Film. Überlegungen zur Selbstreflexivität in Literatur und Film. In: Manger, Klaus (Hg.): Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerick. Heidelberg: Winter 1999, S. 181–205.
- Löser, Freimut: Von der Neuzeit zum Mittelalter. Der Weg des Helden im Artus-Roman Mark Twains. In: Klein, Dorothea [u. a.] (Hg.): Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Wiesbaden: Reichert 2000, S. 723–747.
- Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990), S. 287–305.
- Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Lötscher, Christine: Osmose im Zauberbuch: Das Buch als Ort des Übergangs in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur seit 1970. In: Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Perspektiven der Kinder- und Jugendbuchforschung. Zürich: Chronos 2011, S. 173–184.
- Lowenthal, David: The Past is a Foreign Country. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1985.
- Lowenthal, David: Nostalgia tells it like it wasn't. In: Shaw, Christopher; Chase, Malcolm (Hg.): The Imagined Past. History and Nostalgia. Manchester: Manchester University Press 1989, S. 18–32.
- Lubkoll, Christine: Stoff, literarischer. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 684–685.
- Luckhurst, Roger: The Science-Fictionalization of Trauma: Remarks on Narratives of Alien Abduction. In: Science Fiction Studies 25 (1998), S. 20–52.
- Lukács, Georg: Der historische Roman. Berlin: Aufbau 1955; (Erstveröffentlichung 1937).
- Luzzi, Joseph: The Rhetoric of Anachronism. In: Comparative Literature 61 (2009), S. 69–84.

- Malmgren, Carl D.: Towards a Definition of Science Fantasy. In: *Science Fiction Studies* 15 (1988), S. 259–281.
- Martin, Philip: *A Guide to Fantasy Literature. Thoughts on Stories of Wonder & Enchantment*. Milwaukee: Crickhollow 2009.
- Mathis, Andrew E.: *The King Arthur Myth in Modern American Literature*. Jefferson (NC), London: McFarland 2002.
- Matthews, David: *Medievalism. A Critical History*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2015.
- May, Markus: Die Zeit ist aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur. In: Ruthner, Clemens; Reber, Ursula; May, Markus (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006, S. 173–187.
- Mendleson, Farah: *The Inter-Galactic Playground. A Critical Study of Children's and Teens' Science Fiction*. Jefferson (NC), London: McFarland 2009; (= *Critical Explorations of Science Fiction and Fantasy* 14).
- Mieszkowski, Sylvia: Pharmakon Zeitreise: Verborgene kulturelle Phantasmen in Audrey Niffeneggers *The Time Traveler's Wife*. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 54 (2006), S. 393–408.
- Mikota, Jana: „Leere passte gut zum Neubeginn ihres Lebens“. Die Darstellung der weiblichen Adoleszenz in der aktuellen phantastischen Literatur. In: Lötscher, Christine [u. a.] (Hg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Wien [u. a.]: Lit 2014, S. 361–375.
- Miller, Lee: *Roanoke. Solving the Mystery of the Lost Colony*. New York: Arcade Pub 2001.
- Mittler, Hubert: *Prinz Eisenherz oder: Das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 2000 in ausgewählten historisierenden Comics*. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2008.
- Molloy, Paddy: Here Be Dragons: Mapping Space and Time, Medieval and Modern. In: Davies, Joshua; Fugelso, Karl (Hg.): *Medievalism and Modernity*. London [u. a.]: Boydell & Brewer 2016, S. 197–214.
- Morris, Kym: Time and Self: How Time Travel Reveals What It Means to Be Human. In: *Popular Culture Review* 22 (2011), S. 79–90.
- Morrison, Connie: Creating and Regulating Identity in Online Spaces: Girlhood, Social Networking, and Avatars. In: Mitchell, Claudia; Rentschler, Carrie (Hg.): *Girlhood and the Politics of Place*. New York, Oxford: Berghahn 2016, S. 244–258.
- Mortimer, Ian: *The Time Traveller's Guide to Medieval England. A Handbook for Visitors to the Fourteenth Century*. London: Vintage 2009; (Erstveröffentlichung 2008).
- Mortimer, Ian: *The Time Traveller's Guide to Elizabethan England*. London: Vintage 2013.
- Müller, Jan-Dirk: *Höfische Kompromisse: Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen: Max Niemeyer 2007.
- Müller, Jan-Dirk: *„Episches“ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2017.

- Müller, Ulrich; Verduin, Kathleen (Hg.): *Mittelalter-Rezeption V. Gesammelte Vorträge des V. Salzburger Symposions* (Burg Kaprun, 1990). Göppingen: Kümmerle 1996; (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 630).
- Nahin, Paul J.: *Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*. New York: AIP Press 2001.
- Nash, Ilana: *The Princess and the Teen Witch: Fantasies of the Essential Self*. In: Forman-Brunell, Miriam; Hains, Rebecca (Hg.): *Princess Cultures. Mediating Girl's Imaginations and Identities*. New York [u. a.]: Peter Lang 2015, S. 3–23.
- Newton, Isaac: *Sir Isaac Newton's mathematische Principien der Naturlehre*. Hg. von Jakob Philipp Wolfers. Berlin: Oppenheim 1872; (Erstveröffentlichung 1687).
- Nichols, Allene: *Trekking through Postmodern Time in Star Trek: The Next Generation*. In: Ginn, Sherry; Leitch, Gillian I. (Hg.): *Time-Travel Television. The Past from the Present, the Future from the Past*. London: Rowman & Littlefield 2015, S. 17–26.
- Nies, Martin: *Kultursemiotik*. In: Barmeyer, Christoph; Genkowa, Petia; Scheffer, Jörg (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau: Stutz 2011, S. 207–225.
- Nies, Martin: „Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks“ – Venedig als räumliche Manifestation des Fantastischen in ästhetischer Kommunikation. In: Schenk, Klaus; Zeisberger, Ingold (Hg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 181–204.
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988.
- Nikolajeva, Maria: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Oxford [u. a.]: The Scarecrow Press 2005.
- Nikolajeva, Maria: *The Development of Children's Fantasy*. In: James, Edward; Mendleson, Farah (Hg.): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 50–61.
- Niven, Larry: *The Theory and Practice of Time Travel*. In: Niven, Larry: *All the Myriad Ways*. New York: Ballantine 1971, S. 110–123.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008.
- Obermeier, Anita: *Medieval Narrative Conventions and the Putative Antimedievalism of Twains Connecticut Yankee*. In: Gentrup, William F. (Hg.): *Reinventing the Middle Ages & the Renaissance. Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*. Turnhout: Brepols 1998, S. 223–239.
- O'Callaghan, Joseph F.: *The Last Crusade in the West. Castile and the Conquest of Granada*. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press 2014.

- Oeder, Werner: Die wirklich erste Zeitmaschine: Erkundigungen zu H. G. Wells' *The Time Machine*. In: Tholen, Georg Christoph; Schöll, Michael; Heller, Martin (Hg.): *Zeitreise. Bilder/Maschinen/Strategien/Rätsel*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993, S. 27–46.
- Oexle, Otto Gerhard: Das entzweite Mittelalter. In: Althoff, Gerd (Hg.): *Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 7–28.
- Oexle, Otto Gerhard: Memoria als Kultur. In: Oexle, Otto Gerhard (Hg.): *Memoria als Kultur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 9–78.
- O'Mahony, Daniel: „Now How Is That Wolf Able to Impersonate a Grandmother?“ History, Pseudo-history and Genre in *Doctor Who*. In: Butler, David (Hg.): *Time and Relative Dissertations in Space. Critical Perspectives on Doctor Who*. Manchester, New York: Manchester University Press 2007, S. 56–67.
- Ortenberg, Veronica: *In Search of the Holy Grail. The Quest for the Middle Ages*. London, New York: Hambledon Continuum 2006.
- Ortenberg West-Harling, Veronica: Medievalism as Fun and Games. In: Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s) II*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2010, S. 1–16.
- Owen, David: *Player and Avatar. The Affective Potential of Videogames*. Jefferson (NC): McFarland 2017.
- Paden, William D.: I Learned It at the Movies: Teaching Medieval Film. In: Utz, Richard; Swan, Jesse G. (Hg.): *Postmodern Medievalism*. Cambridge: Brewer 2005, S. 79–98.
- Page, Michael R.: *The Literary Imagination from Erasmus Darwin to H.G. Wells: Science and Ecology*. Farnham: Ashgate 2012.
- Palmer, Nigel F.: Mönch Felix. In: Ruh, Kurt [u. a.] (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Band 6*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1987, Sp. 646–649.
- Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press 1986.
- Peatman, Jared: *The Long Shadow of Lincoln's Gettysburg Address*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2013.
- Peitz, Annette: *Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. New York [u. a.]: Peter Lang 2010; (= *Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* 64).
- Pepper, Dennis: Introduction. In: Pepper, Dennis (Hg.): *The Young Oxford Book of Timewarp Stories*. Oxford: Oxford University Press 2001, S. vii–viii.
- Pernoud, Régine: *Überflüssiges Mittelalter? Plädoyer für eine verkannte Epoche*. Zürich, München: Artemis 1979.
- Pesch, Helmut W.: *Fantasy und Intertextualität. Methodenprobleme in der Genretypologie*. In: Schmeink, Lars; Müller, Hans-Harald (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 7–18.

- Peterson, Hal: Chucks! The Phenomenon of Converse: Chuck Taylor All Stars. New York: Skyhorse 2016.
- Pfennig, Daniela: Sinnperspektiven statt Fluchtmöglichkeiten. Fantastische Parallelwelten als Orte der Entwicklung. In: Lötscher, Christine [u. a.] (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Wien [u. a.]: Lit 2014, S. 171–183.
- Philbrick, Nathaniel: Mayflower. A Story of Courage, Community, and War. London [u. a.]: Penguin 2007.
- Philmus, Robert M.: The Logic of Prophecy in *The Time Machine*. In: Bergonzi, Bernard. A Collection of Critical Essays (Hg.): H. G. Wells. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall 1976, S. 56–68.
- Pietschmann, Horst: Ferdinand II ‚der Katholische‘. In: Lexikon des Mittelalters IV. München: Artemis & Winkler 1989, Sp. 358–359.
- Pietschmann, Horst: Isabella ‚die Katholische‘. In: Lexikon des Mittelalters V. München: Artemis & Winkler 1991, Sp. 669–671.
- Pilkington, Ace G.: Introduction: Science Fiction and Fantasy Conquer the World. In: Kapell, Matthew William; Pilkington, Ace G. (Hg.): The Fantastic Made Visible. Essays on the Adaptation of Science Fiction and Fantasy from Page to Screen. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 1–12.
- Planka, Sabine: Back (in)to History: Die Zeitreise im Bilderbuch. In: Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 63–83.
- Planka, Sabine (Hg.): Die Zeitreise. Ein Motiv in Literatur und Film für Kinder und Jugendliche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014; (= Kinder- und Jugendliteratur intermedial 3).
- Porter, Gerald: Tom der Reimer. In: Ranke, Kurt [u. a.] (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 13. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2010, Sp. 748–751.
- Posner, Roland: Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe. In: Landsch, Marlene [u. a.] (Hg.): Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S. 1–65.
- Preisendörfer, Bruno: Als Deutschland noch nicht Deutschland war. Reise in die Goethezeit. Berlin: Galiani 2015.
- Prince, Gerald: The Disnarrated. In: Style 22 (1988), S. 1–8.
- Proctor, William: Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot. In: Scope: An Online Journal of Film and Television Studies 22 (2012), S. 1–19.
- Pugh, Tison; Weisl, Angela Jane: Movie Medievalisms. Five (or Six) Ways of Looking at an Anachronism. In: Johnston, Andrew James; Rouse, Margitta; Hinz, Philipp (Hg.): The Medieval Motion Picture. The Politics of Adaptation. New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 83–100.

- Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton (NJ): Princeton University Press 1977.
- Reinke, Heinrich: Über Städtegründung. Beobachtungen und Phantasien (1957). In: Haase, Carl (Hg.): *Die Stadt des Mittelalters*. Erster Band: Begriff, Entstehung und Ausbreitung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 331–363.
- Resnick, Irven Michael: *Divine Power and Possibility in St. Peter Damian's De Divina Omnipotentia*. Leiden [u. a.]: E. J. Brill 1992.
- Richardson, Brian: *Unnatural Narrative. Theory, History and Practice*. Columbus: Ohio State University Press 2015.
- Richmond, Alasdair: *Time-Travel Fictions and Philosophy*. In: *American Philosophical Quarterly* 38 (2001), S. 305–318.
- Ricoeur, Paul: *Die erzählte Zeit*. Paderborn: Wilhelm Fink 1991; (= *Zeit und Erzählung* III).
- Rieder, John: *On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History*. In: *Science Fiction Studies* 37 (2010), S. 191–209.
- Riffaterre, Michael: *Chronotopes in Diegesis*. In: Mihailescu, Calin-Andrei; Hamarneh, Walid (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press 1996, S. 244–256.
- Rittmann, Tim: *MMORPGs als virtuelle Welten. Immersion und Repräsentation*. Boizenburg: vwh 2008.
- Robertson, Benjamin: „Some Matching Strangeness“: *Biology, Politics, and the Embrace of History in Octavia Butler's Kindred*. In: *Science Fiction Studies* 37 (2010), S. 362–381.
- Robinson, Carol L.: *Introduction. Neomedievalism in a Vortex of Discourse: Film, Television and Digital Games*. In: Robinson, Carol L.; Clements, Pamela (Hg.): *Neomedievalism in the Media. Essays on Film, Television and Electronic Games*. Lewiston [u. a.]: The Edwin Mellen Press 2012, S. 1–14.
- Rohr, Christian: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Wie das Mittelalter in einem Nebel von Klischees versinkt*. In: Rohr, Christian (Hg.): *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*. Wien [u. a.]: Lit 2011, S. 343–350.
- Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 1994; (= *Literature, Culture, Theory* 7).
- Ronen, Ruth: *Are Fictional Worlds Possible?* In: Mihailescu, Calin-Andrei; Hamarneh, Walid (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press 1996, S. 21–30.
- Rösch, Stefan: *Filmtourismus – Vom Reisen an den Original-Drehort*. In: Klein, Armin [u. a.] (Hg.): *Kulturtourismus für alle? Neue Strategien für einen Wachstumsmarkt*. Bielefeld: transcript 2017, S. 233–253.
- Rosenfeld, Gavriel D.: *The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2005.
- Ross, Charles: *Edward IV*. New Haven (CT): University of Yale Press 1997.

- Rossi, Melanie: Das Mittelalter in Romanen für Jugendliche. Historische Jugendliteratur und Identitätsbildung. New York [u. a.]: Peter Lang 2010; (= Kinder- und Jugendliteratur, -literatur und -medien 64).
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Von der Erziehung. München: Winkler 1979; (Erstveröffentlichung 1762).
- Ruhe, Cornelia: Semiosphäre und Sujet. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 170–177.
- Rusch, Kathryn: Alternate History. Worlds of What Ifs. In: Brooke, Keith (Hg.): Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction. London [u. a.]: Palgrave Macmillan: 2012, S. 83–96.
- Russell, Jeffrey Burton: Inventing the Flat Earth. Columbus and Modern Historians. Westport (CT): Praeger 1997.
- Ruthner, Clemens: Fantastic Liminality. A Theory Sketch. In: Schmeink, Lars; Börger, Astrid (Hg.): Collision of Realities. Establishing Research on the Fantastic in Europe. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2012, S. 49–63.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: Hühn, Peter [u. a.] (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014a, S. 726–742.
- Ryan, Marie-Laure: Space. In: Hühn, Peter [u. a.] (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014b, S. 420–432.
- Ryan, Marie-Laure: Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure. In: Poetics 9 (1980), S. 403–422.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press 1991.
- Ryan, Marie-Laure: Temporal Paradoxes in Narrative. In: Style 43 (2009), S. 142–164.
- Ryan, Marie-Laure: Impossible Worlds. In: Bray, Joe [u. a.] (Hg.): The Routledge Companion to Experimental Literature. London, New York: Routledge 2012, S. 368–379.
- Ryan, Marie-Laure; Foote, Kenneth E.; Azaryahu, Maoz: Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet. Columbus: The Ohio State University Press 2016.
- Said, Edward W.: Orientalism. London, Henley: Routledge & Kegan Paul 1978.
- Saint-Gelais, Richard: How To Do Things With Worlds: From Counterfactuality to Counterfictuality. In: Birke, Dorothee [u. a.] (Hg.): Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2011, S. 240–252.
- Salewski, Michael: Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte. München: dtv 1986.
- Salmon, Paul: „Äne zuht“: Hartmann von Aue’s Criticism of *Iwein*. In: The Modern Language Review 69 (1974), S. 556–561.

- Sambell, Kay: *Carnivalizing the Future: A New Approach to Theorizing Childhood and Adulthood in Science Fiction for Young Readers*. In: *The Lion and the Unicorn* 28 (2004), S. 247–267.
- Sargent, Pamela: *Science Fiction and Biology*. In: Gunn, James [u. a.] (Hg.): *Reading Science Fiction*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2009, S. 219–226.
- Savage, Jon: *Teenage. The Creation of Youth Culture*. London: Chatto & Windus 2007.
- Scarborough, James K.; Bailenson, Jeremy N.: *Avatar Psychology*. In: Grimshaw, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 129–144.
- Schacher, Yael: 1889, August 28. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. In: Marcus, Greil; Sollors, Werner (Hg.): *A New Literary History of America*. Cambridge (MA): Harvard University Press 2009, S. 410–415.
- Scharff, Thomas: *Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*. In: Meier, Mischa; Slanička, Simona (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln [u. a.]: Böhlau 2007, S. 63–83.
- Schein, Sylvia: *Melisende*. In: *Lexikon des Mittelalters VI*. Zürich: Artemis & Winkler 1993, Sp. 495–496.
- Schilcher, Anita: *Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur der 90er Jahre*. New York [u. a.]: Peter Lang 2001; (= *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien* 15).
- Schindler, Andrea: *Mittelalterrezeption im zeitgenössischen Musiktheater*. Wiesbaden: Reichert 2009; (= *Imagines Medii Aevi* 23).
- Schindler, Andrea: *Didaktische Zwischenräume. Über den Wert von Inseln und Baumhäusern*. In: Bennewitz, Ingrid; Schindler, Andrea (Hg.): *Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010*. Bamberg: University of Bamberg Press 2012, S. 297–314.
- Schlachter, Birgit: *Das Liebesromanschema in aktuellen Jugendromanen. Feministische und postfeministische Lektüren*. In: Josting, Petra; Roeder, Caroline; Dettmar, Ute (Hg.): *Immer Trouble mit Gender? (= Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medienforschung. kjl&m 16)*. München: kopaed 2016, S. 143–154.
- Schlechtweg-Jahn, Ralf: *Interpassivität und die Anrufung des Subjekts – Kunst, Geschichte und Gewalt im Computerspiel *Assassin's Creed**. In: Wagner, Silvan (Hg.): *Interpassives Mittelalter? Interpassivität in mediävistischer Diskussion*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 137–156.
- Schmideler, Sebastian: *Vergegenwärtigte Vergangenheit. Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012; (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 740).
- Schmolinsky, Sabine: *The Production of Future. Chronotope and Agency in the Middle Ages*. In: *Historical Social Research* 48 (2013), S. 93–104.

- Schneider-Ferber, Karin: *Alles Mythos! 20 Populäre Irrtümer über das Mittelalter*. Stuttgart: Konrad Theiss 2009.
- Schuh, Dominik: *Ernstes Spiel mit scharfen Waffen. Ritterliches Turnier und männlicher Wettbewerb*. In: Sieburg, Heinz (Hg.): *›Geschlecht‹ in Literatur und Geschichte. Bilder, Identitäten, Konstruktionen*. Bielefeld: transcript 2015, S. 107–128.
- Schultz, James A.: *The Knowledge of Childhood in the German Middle Ages, 1100–1350*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1995.
- Schumacher, Meinolf: *Gast, Wirt und Wirtin. Konstellationen von Gastlichkeit in der Literatur des Mittelalters*. In: Friedrich, Peter; Parr, Rolf (Hg.): *Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation*. Heidelberg: Synchron 2009, S. 105–116.
- Schwarz, Andrea (Hg.): *„Wollten Sie auch schon einmal pestverseuchte Kühe auf Ihre Gegner werfen?“ Eine fachwissenschaftliche Annäherung an Geschichte im Computerspiel*. Münster: Lit 2012; (= Medien Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 13).
- Scott, Margaret: *Fashion in the Middle Ages*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2011.
- Segal, Eyal: *Time Travel Stories as a Challenge to Narratology: The Case of *The Time Traveler's Wife**. In: *Poetics Today* 36 (2015), S. 529–560.
- Selling, Kim: *Fantastic Neomedievalism: the Image of the Middle Ages in Popular Fantasy*. In: Ketterer, David (Hg.): *Flashes of the Fantastic. Selected Essays from the *War of Worlds* Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport (CT) [u. a.]: Praeger 2004, S. 211–218.
- Senf, Carol A.: *The Devil's Arithmetic* and Time Travel: Truth and Memory. In: Kerman, Judith B. (Hg.): *The Fantastic in Holocaust Literature and Film*. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 137–148.
- Shippey, Tom: *Medievalisms and Why They Matter*. In: Fugelso, Karl (Hg.): *Defining Medievalism(s)*. Cambridge (MA): D. S. Brewer 2009, S. 45–54.
- Shukla, Pravina: *Costume. Performing Identities through Dress*. Bloomington: Indiana University Press 2015.
- Simmel, Georg: *Exkurs über den Fremden*. In: Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1908, S. 509–512.
- Simonis, Annette: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Winter 2005; (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 220).
- Singles, Kathleen: *Alternate History. Playing with Contingency and Necessity*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2013; (= Narrating Futures 5).
- Sklar, Elizabeth S.: *The Case of the Disappearing Text: *Connecticut Yankee* for Kids*. In: Lupack, Barbara Tapa (Hg.): *Adapting the Arthurian Legends for Children. Essays on Arthurian Juvenalia*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2004, S. 73–105.

- Slusser, George; Chatelain, Danièle: Conveying Unknown Worlds: Patterns of Communication in Science Fiction. In: *Science Fiction Studies* 29 (2002), S. 161–185.
- Smedman, M. Sarah: Springs of Hope: Recovery of Primordial Time in „Mythic“ Novels for Young Readers. In: *Children’s Literature* 16 (1988), S. 91–107.
- Smeenck, Chris; Wüthrich, Christian: Time Travel and Time Machines. In: Callender, Craig (Hg.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2011, S. 577–630.
- Smith, Nicholas J. J.: Bananas Enough for Time Travel? In: *British Journal for the Philosophy of Science* 48 (1997), S. 363–389.
- Sommer, Roy: Making Narrative Worlds: A Cross-Disciplinary Approach to Literary Storytelling. In: Heinen, Sandra; Sommer, Roy (Hg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 88–107.
- Spaulding, A. Timothy: Re-forming the Past. History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative. Columbus: The Ohio State University Press 2005.
- Spivack, Charlotte: *Merlin’s Daughters. Contemporary Women Writers of Fantasy*. New York [u. a.]: Greenwood 1987.
- Stableford, Brian: Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia. New York [u. a.]: Routledge 2006.
- Stableford, Brian: Narrative Strategies in Science Fiction. In: Gunn, James [u. a.] (Hg.): *Reading Science Fiction*. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2009, S. 33–42.
- Stabler Miller, Tanya: *The Beguines of Medieval Paris. Gender, Patronage, and Spiritual Authority*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2014.
- Steer, Georg: Alexander von Hales. In: Ruh, Kurt [u. a.] (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Band 1*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1978, Sp. 218–220.
- Stempel, Wolf-Dieter: Die Ringparabel im Vorfeld der *Decameron*-Version. In: Aurnhammer, Achim [u. a.] (Hg.): *Die drei Ringe. Entstehung, Wandel und Wirkung der Ringparabel in der europäischen Literatur und Kultur*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 33–46.
- Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington [u. a.]: Indiana University Press 1978.
- Stiepel, Anna: „Prison-Paradise?“ Das Internat als Entwicklungsraum in deutschsprachigen Romanen nach 1968. Marburg: Tectum 2016; (= Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 13).
- Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. New York [u. a.]: Pearson 2008.
- Störmer-Caysa, Uta: *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2007.
- Störmer-Caysa, Uta: Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung. Über die zyklische Raumzeitstruktur vormoderner Erzählungen mit biographischem Schema. In: Haferland,

- Harald; Meyer, Matthias (Hg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2010, S. 361–383.
- Suárez de la Torre, Emilio: The Portrait of a Seer. The Framing of Divination Paradigms through Myth in Archaic and Classical Greece. In: Dill, Ueli; Walde, Christine (Hg.): Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen. Fritz Graf zum 65. Geburtstag. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 158–188.
- Sutcliff Sanders, Joe: Young Adult SF. In: Bould, Mark [u. a.] (Hg.): The Routledge Companion to Science Fiction. London, New York: Routledge 2009, S. 442–450.
- Savin, Darko: Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven (CT), London: Yale University Press 1979.
- Savin, Darko: Positions and Presuppositions in Science Fiction. London [u. a.]: Macmillan Press 1988.
- Swinfen, Ann: In Defence of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literatur since 1945. London [u. a.]: Routledge & Kegan Paul 1984.
- Tattersdill, Will: *Discovery* and the Form of Victorian Periodicals. In: Mittermeier, Sabrina; Spychala, Mareike (Hg.): Fighting for the Future. *Essays on Star Trek: Discovery*. Liverpool: Liverpool University Press 2020, S. 145–163.
- Taylor, Patricia R.: Criminal Appropriations of Shakespeare in Jasper Fforde's *Something Rotten*. In: *College Literature* 37 (2010), S. 23–41.
- Thompson, Raymond H.: The Return from Avalon. A Study of the Arthurian Legend in Modern Fiction. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 1985; (= Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy 14).
- Tillmann, Angela; Vollbrecht, Ralf: Ich-Findung, Selbsterprobung und jugendkulturelle Praktiken in einer virtuellen Gesellschaft. In: Jacke, Christoph [u. a.] (Hg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: transcript 2006, S. 188–206.
- Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland; Robering, Klaus; Sebeok, Thomas A. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 3. Teilband. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2003, S. 3028–3103.
- Todorov, Tzvetan: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Blumensath, Heinz (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 263–294.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Wagenbach 2013.
- Tolkien, John R. R.: On Fairy-Stories. In: Tolkien, John R. R.: *Tree and Leaf. The Homecoming of Beornthoth Beorhthelm's Son*. London: HarperCollins 2001, S. 1–81.
- Tomkowiak, Ingrid: Die Farbe Rosa. In: Maase, Kaspar [u. a.] (Hg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 177–192.

- Tondro, Jason: Camelot in Comics. In: Sklar, Elizabeth S.; Hoffman, Donald L. (Hg.): King Arthur in Popular Culture. Jefferson (NC): McFarland 2002, S. 169–181.
- Tosh, John: Why History Matters. New York [u. a.]: Palgrave Macmillan 2008.
- Trabant, Jürgen: Zur Einführung: Vom *linguistic turn* der Geschichte zum *historical turn* der Linguistik. In: Trabant, Jürgen (Hg.): Sprache der Geschichte. München: R. Oldenbourg 2005, S. VII–XXII.
- Trencheva, Elena; Pantouvaki, Sofia: A Stitch in Time. Film Costume as A Narrative Tool Beyond Time Linearity. In: Jones, Matthew; Ormrod, Joan (Hg.): Time Travel in Popular Media. Essays on Film, Television, Literature and Video Games. Jefferson (NC): McFarland 2015, S. 219–232.
- Trigg, Stephanie: Medievalism and Theories of Temporality. In: D’Arcens, Louise (Hg.): The Cambridge Companion to Medievalism. Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 196–209.
- Trilling, Renée R.: The Aesthetics of Nostalgia. Historical Representation in Old English Verse. Toronto: University of Toronto Press 2009.
- Trimmer, Sarah; Grenby, Matthew O.: The Guardian of Education. A Periodical Work: For 1806. Bristol, Tokyo: Thoemmes 2002.
- Trocha, Bogdan; Walowski, Pawel: Phantastik als spekulatives „moralisches Labor“? Der literarisch-axiologische Aspekt der Suche nach Identitätsmustern in der postmodernen Welt. In: Lötscher, Christine [u. a.] (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Wien [u. a.]: Lit 2014, S. 263–290.
- Tuchman, Barbara Wertheim: A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century. London [u. a.]: Penguin 1980.
- Turner, Victor: Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca, London: Cornell University Press 1974.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main: Campus 2000.
- Umland, Rebecca; Umland, Samuel: The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film: From Connecticut Yankees to Fisher Kings. Westport (CT): Greenwood 1996.
- Utz, Richard: Speaking of Medievalism: An Interview with Leslie J. Workman. In: Utz, Richard; Shippey, Tom (Hg.): Medievalism in the Modern World. Essays in Honor of Leslie Workman. Turnhout: Brepols 1998, S. 433–449.
- Utz, Richard: Medieval Philology and Nationalism: The British and German Editors of *Thomas of Erceldoune*. In: Florilegium: Journal of the Canadian Society of Medievalists 23 (2006), S. 27–45.
- Utz, Richard: Preface. A Moveable Feast: Repositionings of “The Medieval” in Medieval Studies, Medievalism and Neomedievalism. In: Robinson, Carol L.; Clements, Pamela (Hg.): Neomedievalism in the Media. Essays on Film, Television and Electronic Games. Lewiston [u. a.]: The Edwin Mellen Press 2012, S. i–v.
- Utz, Richard; Swan, Jesse G. (Hg.): Postmodern Medievalism. Cambridge: Brewer 2005; (= Studies in Medievalism VIII).

- van der Haven, Alexander: The Holy Fool Still Speaks. The Jerusalem Syndrome as a Religious Subculture. In: Mourad, Suleiman Ali; Mayer, Tamar (Hg.): Jerusalem. Idea and Reality. New York [u. a.]: Routledge 2008, S. 103–122.
- van Gennep, Arnold: The Rites of Passage. Abingdon: Routledge 2005; (= Routledge Library Editions Anthropology and Ethnography 3).
- van Rooijen, Jeroen: Zerlegt. Kleidung auf dem Seziertisch. Zürich: NZZ Libro 2011.
- Vandermeer, Anne; Vandermeer, Jeff (Hg.): The Time Traveller's Almanach. New York: Tor 2013.
- Vernadskij, Vladimir Ivanovič: Der Mensch in der Biosphäre. Zur Naturgeschichte der Vernunft. Frankfurt am Main: Lang 1997.
- Vice, Sue: Introducing Bakhtin. Manchester, New York: Manchester University Press 1997.
- Vihvelin, Kadri: What Time Travelers Cannot Do. In: Philosophical Studies (1996), S. 315–330.
- Vinken, Barbara: Angezogen. Das Geheimnis der Mode. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.
- Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei ... Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: Haverkamp, Alfred; Heit, Alfred (Hg.): Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium. München: dtv 1987, S. 185–228.
- Vonnegut, Kurt, Jr.: Some Comments on Mark Twain's *A Connecticut Yankee on King Arthur's Court* by Kurt Vonnegut at the Age of Seventy-Two. In: Fisher Fishkin, Shelley (Hg.): The Mark Twain Anthology. Great Writers on his Life and Works. New York: Literary Classics of the United States 2010, S. 431–435.
- Vranas, Peter B. M.: What Time Travelers May Be Able To Do. In: Philosophical Studies 150 (2010), S. 115–121.
- Wachhorst, Wyn: Time-Travel Romance on Film: Archetypes and Structures. In: Extrapolation 25 (1984), S. 340–359.
- Waggoner, Diana: The Hills of Faraway. A Guide to Fantasy. New York: Atheneum 1978.
- Waggoner, Zach: My Avatar, My Self. Identity in Video Role-Playing Games. Jefferson (NC): McFarland 2009.
- Wagner, Hans-Jürgen; Nalop, Karin: Brucheball – Ein Kampfspiel aus der Ritterzeit. In: Marquardt, Anja; Kuhn, Peter (Hg.): Von Kämpfern und Kämpferinnen – Kampfkunst und Kampfsport aus der Genderperspektive – Kampfkunst und Kampfsport in Forschung und Lehre 2014. Viertes internationales Symposium und Jahrestagung der dvs-Kommission „Kampfkunst und Kampfsport“ vom 9.–11. Oktober 2014 in Ludwigsburg. Hamburg: Feldhaus 2015, S. 181–187.
- Waldenfels, Bernhard: Fremderfahrung, Fremdbilder und Fremdorte. Phänomenologische Perspektiven der Interkulturalität. In: Hirsch, Alfred; Kurt, Ronald (Hg.): Interkultur – Jugendkultur. Heidelberg: Springer 2010, S. 21–35.

- Waldenfels, Bernhard: Fremdheit und Alterität im Hinblick auf historisches Interpretieren. In: Becker, Anja; Mohr, Jahn (Hg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie 2012, S. 61–71.
- Walker, Alison Tata: „What’s in *Your* Wallet?“ How to Construct an „Authentic“ Middle Ages. In: Robinson, Carol L.; Clements, Pamela (Hg.): *Neomedievalism in the Media. Essays on Film, Television and Electronic Games*. Lewiston [u. a.]: The Edwin Mellen Press 2012, S. 149–164.
- Waller, Alison: *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. New York [u. a.]: Routledge 2009.
- Walton, Jo: *What Makes This Book So Great. Re-Reading The Classics of Science Fiction and Fantasy*. London: Corsair 2014.
- Walton, Kendall L.: How Remote Are Fictional Worlds from the Real World? In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (1978), S. 11–23.
- Webster, Samuel Charles: *Mark Twain, Business Man*. Boston: Little, Brown and Company 1946.
- Wecter, Diction (Hg.): *Mark Twain To Mrs. Fairbank*. San Marino (CA): Huntington Library 1949.
- Weddige, Hilbert: *Einführung in die germanistische Mediävistik*. München: Beck 2006.
- Weedon, Chris: *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Maidenhead: Open University Press 2004.
- Weinreich, Frank: *Fantasy. Einführung*. Essen: Oldib 2007.
- Weisl, Angela Jane: *Coming Of Age in the Middle Ages. The Quest for Identity in Medieval Novels for Young Adults*. In: Ashton, Gail (Hg.): *Medieval Afterlives and Contemporary Culture*. London [u. a.]: Bloomsbury 2015, S. 167–176.
- Wells, Herbert George: Appendix B: Wells on Moreau and Science Fiction. 3. From H.G. Wells’ „Preface“ *The Scientific Romances of H. G. Wells*. In: Wells, Herbert George: *The Island of Doctor Moreau*. Petersborough [u. a.]: Broadview 2009, S. 180–183.
- Werner, Lukas: *Zeit*. In: Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch der Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler 2011, S. 150–158.
- Wesseling, Elisabeth: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamin 1991; (= *Utrecht publications in general and comparative literature* 26).
- Westfahl, Gary: *The Quarries of Time*. In: Westfahl, Gary [u. a.] (Hg.): *Worlds Enough and Time. Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2002, S. 1–10.
- Westfahl, Gary (Hg.): *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders. Volume 2*. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2005.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.
- Wild, Cornelia: *Die Liebe der *trobadors**. In: Zumbusch, Cornelia; Koppenfels, Martin von (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2016, S. 261–274.

- Winthrop-Young, Geoffrey: Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History. In: Historical Social Research 34 (2009), S. 99–117.
- Wittenberg, David: Time Travel. The Popular Philosophy of Narrative. New York: Fordham University Press 2013.
- Wolf, Burkhardt: Räume des Wissens. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur und Raum. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015, S. 115–125.
- Wolf, Jürgen: Die Moderne erfindet sich ihr Mittelalter – oder wie aus der „mittelalterlichen Erdkugel“ eine „neuzeitliche Erdscheibe“ wurde. Stuttgart: Steiner 2004.
- Wolf, Mark J. P.: Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation. New York [u. a.]: Routledge 2012.
- Workman, Leslie J. (Hg.): Medievalism in England. Cambridge (MA): D. S. Brewer 1992; (= Studies in Medievalism IV).
- Workman, Leslie J. (Hg.): Medievalism in Europe. Cambridge (MA): D. S. Brewer 1993; (= Studies in Medievalism V).
- Wulf, Carmen: Mädchenliteratur und weibliche Sozialisation. Erzählungen und Romane für Mädchen und junge Frauen von 1918 bis zum Ende der 50er Jahre. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Frankfurt am Main, Berlin: Lang 1996.
- Wünsche, Marie-Luise: Magische Buchwelten und phantastische Sprachspiele. Zur Ästhetik und Didaktik gegenwärtiger Kinder- und Jugendliteratur. In: Anz, Thomas; Kaulen, Heinrich (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2009, S. 697–714.
- Wüstenhagen, Maria: „Den Beistand der Geschichte könnte keiner entbehren...“ Mittelalter und Sozialismus im *Trobadora*-Roman Irmtraut Morgners. Bamberg: University of Bamberg Press 2014.
- Wynne Jones, Diana: Freedom to Write. In: Wynne Jones, Diana (Hg.): Reflections on the Magic of Writing. New York [u. a.]: Greenwillow 2012, S. 237–250.
- Young, Helen (Hg.): The Middle Ages in Popular Culture. Medievalism and Genre. Amherst: Cambria 2015.
- Younger, Beth: Learning Curves. Body Image and Female Sexuality in Young Adult Literature. Lanham (MD) [u. a.]: The Scarecrow Press 2009; (= Scarecrow Studies in Young Adult Literature 35).
- Zahn, Susanne: Töchterleben. Studien zur Sozialgeschichte der Mädchenliteratur. Frankfurt am Main: Difa 1983; (= Jugend und Medien 4).
- Zeppezauer, Katharina B.: *kurzwil* oder Entertainment. Ein einleitender Erklärungsversuch des Faszinosums „Mittelalterrezeption“. In: Rohr, Christian (Hg.): Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur. Wien, Zürich, Berlin: Lit 2011, S. 13–23.

- Zeppezauer-Wachauer, Katharina B.: Kurzwil als Entertainment: Das Mittelalterfest als populärkulturelle Mittelalterrezeption. Historisch-ethnografische Betrachtungen zum Event als Spiel. Marburg: Tectum 2012.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Moritz von Craún. In: Ruh, Kurt [u. a.] (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Band 6. Berlin [u. a.]: De Gruyter 1987, Sp. 692–700.
- Zitzlsperger, Philipp: Zwischen ›Lesbarkeit‹ und ›Unlesbarkeit‹ der Kleider-Codes. Zur bildlichen Repräsentation unauthentischer Kleidung. In: Wenrich, Rainer (Hg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld: transcript 2015, S. 89–107.

3 Internetquellen

- Campbell, Susan: At the Altar of Scandinavian Commerce. The Hartford Courant. 19.09.2004; vgl. http://articles.baltimoresun.com/2004-09-19/entertainment/0409180168_1_ikea-shoppers-cocooning (Zuletzt geprüft am 07.02.21; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sind die Inhalte der Website der *Baltimore Sun* zwar im amerikanischen Raum weiter öffentlich zugänglich, von europäischen IP-Adressen jedoch nicht mehr abrufbar).
- Hengst, Heinz: Ludisch-narrative Fusionen. In: Kurwinkel, Tobias (Hg.): Wissenschaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien 2017; vgl. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/2028-ludisch-narrative-fusionen> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Lindley, Arthur: The Ahistoricism of Medieval Film 1998; vgl. <http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- MacLaurin, Wayne: A Conversation With George R.R. Martin 2000; vgl. <https://www.sfsite.com/01a/gm95.htm> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Moss, Richard: Roam Free: A History of Open-World Gaming 2017; vgl. <https://arstechnica.com/gaming/2017/03/youre-now-free-to-move-about-vice-city-a-history-of-open-world-gaming/> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Oxford English Dictionary Online: geek, n.; vgl. <http://www.oed.com/view/Entry/77307> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Oxford English Dictionary Online: girlhood, n.; vgl. <http://www.oed.com/view/Entry/78483> (Zuletzt geprüft 07.02.2021).
- Oxford English Dictionary Online: kindred, n. and adj.; vgl. <http://www.oed.com/view/Entry/103472> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Oxford English Dictionary Online: Mitty, n.²; vgl. www.oed.com/view/Entry/120335 (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Oxford English Dictionary Online: trope, n.; vgl. www.oed.com/view/Entry/206679 (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Pyrdum, Carl S.: Medieval Ikea Adjectives 2004; vgl. <http://www.gotmedieval.com/2004/09/medieval-ikea-adjectives.html> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Simons, Chris: Daphne du Maurier 1977; vgl. http://www.cornwalls.co.uk/history/people/daphne_du_maurier.htm (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- The Mayflower Society: Notable Descendants; vgl. <https://www.themayflowersociety.org/the-pilgrims/notable-descendants> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).

- TvTropes: Hitler's Time Travel Exemption Act; vgl. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HitlersTimeTravelExemptionAct> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- TvTropes: Playing with a Trope aka: Meta Trope Intro; vgl. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PlayingWithATrope?from=Main.MetaTropeIntro> (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).
- Verlagswebsite des cbt Kinder- und Jugendbuchverlages; vgl. <http://www.randomhouse.de/Verlag/cbt-Kinder-und-Jugendbuecher/16000.rhd> (Zuletzt geprüft 07.02.2021).
- Völler, Eva: Der Anfang. *Time School*-Prequel 2017; vgl. https://www.luebbe.de/bastei-entertainment/ebooks/junge-erwachsene/der-anfang/id_6665729 (Zuletzt geprüft am 07.02.2021).

4 Gesetzestexte

- Bürgerliches Gesetzbuch (BGB): Bürgerliches Gesetzbuch in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 (BGBl. I S.42, 2909; 2003 I S.738), das zuletzt durch Artikel 1 des Gesetzes vom 20. Juli 2017 (BGBl. I S. 2787) geändert worden ist.
- Gesetz über die religiöse Kindererziehung (KERzG): Gesetz über die religiöse Kindererziehung in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 404–9, veröffentlichten bereinigten Fassung, das zuletzt durch Artikel 63 des Gesetzes vom 17. Dezember 2008 (BGBl. IS. 2586) geändert worden ist.
- Jugendgerichtsgesetz (JGG): Jugendgerichtsgesetz in der Fassung der Bekanntmachung vom 11. Dezember 1974 (BGBl. I S. 3427), das zuletzt durch Artikel 4 des Gesetzes vom 27. August 2017 (BGBl. I S. 3295) geändert worden ist.
- Strafgesetzbuch (StGB): Strafgesetzbuch in der Fassung der Bekanntmachung vom 13. November 1998 (BGBl. I S. 3322), das zuletzt durch Artikel 1 des Gesetzes vom 17. August 2017 (BGBl. I S. 3202) geändert worden ist.
- Verordnung über den Kinderarbeitsschutz (Kinderarbeitsschutzverordnung -KindArb-SchV): Kinderarbeitsschutzverordnung vom 23. Juni 1998 (BGBl. I S. 1508).

5 Nachschlagewerke

- Clute, John; Nicholls, Peter (Hg.): *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit 1993.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Freiburg [u. a.]: Herder 1980.
- Dudenreaktion: Duden Deutsches Universalwörterbuch. Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Berlin: Duden 2015.
- Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2015; (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3).
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner 2005.

- Hughes-Warrington, Marnie: *Fifty Key Thinkers on History*. New York [u. a.]: Routledge 2010.
- Hühn, Peter [u. a.] (Hg.): *Handbook of Narratology*. Berlin [u. a.]: De Gruyter 2014.
- Leggewie, Claus [u. a.] (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2012; (= Edition Kulturwissenschaft Band 7).
- LeMaster, J.R; Wilson James D. (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*. London, New York: Routledge 1993.
- Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bd. Stuttgart: S. Hirzel 2017.
- Lexikon des Mittelalters. 9 Bde. Zürich: Artemis & Winkler 1986.
- Nicholls, Peter; Clute, John (Hg.): *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York [u. a.]: Granada 1979.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction*. London, New York: Routledge 2002.
- Rippl, Gabriele; Winko, Simone (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013.
- Westfahl, Gary (Hg.): *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works, and Wonders. Volume 2*. Westport (CT) [u. a.]: Greenwood Press 2005.
- Zondergeld, Rein A.: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983; (= Phantastische Bibliothek 91).

VII Abbildungsverzeichnis

- S. 297: Abbildung 1: Stammbaum der Perrevoort-Familie mit ungefähren Geburtsjahren (eigene Grafik).



University
of Bamberg
Press

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit der Darstellung des Mittelalters in sechs deutschsprachigen Jugendromanen der Gegenwartsliteratur, in denen die fremde Epoche innerhalb der Erzählwelt im Rahmen einer Zeitreise erschlossen wird.

Die im Phänomen der Zeitreise manifestierte Verräumlichung der Zeit und die in der Jugendliteratur oft erhöhte Bedeutung liminaler Räume greifen ineinander: Der historische Raum wird zum Schwellenraum, der den Jugendlichen Entwicklung und Identitätssuche ermöglicht.

Auch Kultur und Gesellschaft sind in der Adoleszenz Konzepte von zentraler Bedeutung, da die Auseinandersetzung mit der Erwachsenenwelt die Entwicklung von Individualität und Geschlechtsbildern nach sich zieht. Die phantastische Metapher einer Reise durch die Zeit, in der sich Zeit und Raum verknüpfen und damit einen neuen Kulturraum zur Entwicklung bieten, eröffnet so eine Vielzahl von erzählerischen Möglichkeiten für die in der Jugendliteratur zentralen Themen von Weiterentwicklung und Selbstfindung.



ISBN 978-3-86309-777-6



9 783863 097776

www.uni-bamberg.de/ubp