universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erzählstrukturen und Motive der fantastischen und Science-Fiction-Literatur in Oswald Levetts Zeitreiseroman *Verirrt in den Zeiten* (1933)“

Verfasserin

Jennifer Lang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Deutsche Philologie
Betreuer:	ao. Univ. Prof. Dr. Roland Innerhofer

D A N K S A G U N G

Mein Dank gilt den Nachfahren Oswald Levetts, insbesondere der Enkelin Nina Levett sowie den Söhnen René Levett und Oswald Fuchs, für ihre Unterstützung und die Zurverfügungstellung von Bildmaterial und Gerichtsunterlagen.

Für wertvolle Ratschlage zur Erstellung der vorliegenden Arbeit danke ich ao. Univ. Prof. Dr. Roland Innerhofer und ao. Univ. Prof. Dr. Murray G. Hall.

W I D M U N G

Meiner Familie und meinen Freunden gewidmet:
Für ihre Unterstützung, Geduld und Liebe.

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Einleitung

1 Grundlagen ... 8
1.1 Zum Leben und Werk von Oswald Levett und zum Forschungsstand ... 8
1.2 *Verirrt in den Zeiten* – Ein Inhaltsüberblick ... 21
1.3 Literaturgeschichtlicher Kontext ... 25

2 Ein Roman zwischen den Gattungen: Zwischen Science-Fiction und Fantastik ... 30
2.1 Der Roman im Lichte der Theorien von Tzvetan Todorov ... 31
2.1.1 Themen und Funktionen des Fantastischen nach Todorov im Roman ... 34
2.1.2 Kritik an Todorov ... 43

3 Destabilisierung der Erzählinstanz ... 44
3.1 Unzuverlässiges Erzählen ... 44
3.1.1 Der unzuverlässige Historiker ... 46
3.1.2 Der *mad monologist* Erasmus ... 52
3.1.3 Mögliche Funktionen von *unreliable narration* ... 62
3.2 Multiperspektivität ... 65
3.3 Der Traum als destabilisierendes Motiv der fantastischen Literatur ... 69
3.3.1 Der Traum in der Literatur– eine kleine Motivgeschichte mit speziellem Fokus auf die literarische Fantastik ... 69
3.3.1.1 Sigmund Freuds *Traumdeutung* als Matrize ... 72
3.3.1.2 Ästhetik des Traums – Filmästhetik im Traum und Traumästhetik in der Literatur. ... 77

4 Science-Fiction Aspekte in *Verirrt in den Zeiten* ... 80
4.1 Forschungsstand der Science-Fiction ... 80
4.2 Oswald Levetts Zeitauffassung ... 82
4.3 Die Verwendung des Motivs Zeitreise bei Levett ... 83
4.3.1 Parallelen zu H.G. Wells' *The Time Machine* ... 84

4.3.2 Das Motiv Zeitreise in Jura Soyfers Theaterstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (1936) ... 90
4.3.3 Ahasverus versus Zeitmaschine ... 96
4.3.4 Ein Kausalitätsproblem – Das Großvaterparadoxon ... 99
4.4 "What if…?" Alternate History bei Levett ... 102
4.4.1 Grundüberlegungen zur Alternate History ... 104
4.4.2 Geschichtseingriffe & Plausibilisierungen im Roman ... 107

Resümee
Bibliografie
Abbildungsverzeichnis
Zusammenfassung
Abstract
Eidesstattliche Erklärung
Curriculum Vitae

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem 1933 veröffentlichten Roman *Verirrt in den Zeiten* des österreichischen Erzählers Oswald Levett. Da die Erzählung sowohl Züge der Fantastik als auch der Science-Fiction trägt, wird ausgesuchten charakteristischen Erzähltechniken und Motiven dieser zwei Genres auf den Grund gegangen.

Im ersten Kapitel wird eine Einführung zu Oswald Levett gegeben. Da der Autor und sein schmales Oeuvre auch heute noch relativ unbekannt sind, wird ein detailliertes Bild des Lebens, des Werks und des Forschungsstands wiedergegeben. Zusätzlich werden in diesem Grundlagenkapitel auch Überlegungen zu literaturgeschichtlichen Tendenzen der österreichischen Moderne angestellt und es wird der Frage nachgegangen, inwiefern sie Einfluss auf Levetts Roman hatten.

Im folgenden Kapitel wird der theoretische Grundstock für die Analyse der fantastischen Strukturen in *Verirrt in den Zeiten* gelegt. Während am Beginn Gedanken zu Genrebegriffen und Abgrenzungen zwischen Fantastik und Science-Fiction stehen, wird im anschließenden Abschnitt anhand der fantastischen Poetik des bulgarischen Literaturwissenschafters Tzvetan Todorov, insbesondere mit Hilfe des von ihm aufgestellten Unschlüssigkeitsbegriffs, der Roman untersucht. Themen wie fantastischer Spannungsaufbau und Umsetzung sprachlicher Bilder in der Fantastik werden hier angesprochen. Kernpunkt der Todorovschen Theorie ist der Begriff der Unschlüssigkeit, die beim Lesen von fantastischen Texten eintritt, und inwiefern die Aufrechterhaltung dieses Schwebezustands die Gattung definiert.

Im dritten Kapitel wird gezeigt, dass das von Todorov vertretene Unschlüssigkeitsprinzip der Fantastik sich in unterschiedlichen Erzähltechniken und Motiven widerspiegelt. In drei Abschnitten wird dargestellt, wie dieser Effekt einerseits durch den Einsatz von unzuverlässigen Erzählern, aber ebenso durch Multiperspektivität im Erzählkonstrukt erzielt wird. Gerade der Einsatz eines *mad monologist* – eines vermeintlich wahnsinnigen Erzählers – lässt ein ambivalentes Gefühl beim Rezipienten entstehen. Dass der Rahmenerzähler und seine zweifelhaften Berichte ebenso diesen Eindruck verstärken, wird in einer eigenen Passage betrachtet. Ein Motiv, das Unschlüssigkeit auslöst und sich wie ein roter Faden durch den Roman zieht, ist der Traum. Für Levetts Werk ist es die Freudsche Konzeption des Traums, wie jener es in der

Traumdeutung (1900) ausdrückte, die sein Werk beeinflusste. Zeitgenössische Vorstellungen und Theorien zum Traum wirken sich auf die literarische Gestaltung des Motivs im Roman aus, sei es nun in der Gewichtung auf dessen bildlichen Charakter oder in seiner Filmästhetik, der in einem gesonderten Abschnitt analysiert wird.

Im letzten Kapitel der Untersuchung werden die im Roman dominierenden Science-Fiction-Aspekte überprüft. Gerade die frühe Verwendung des Zeitreisemotivs in der deutschen Literatur brachte Levett die literarische Anerkennung, wenngleich seine Bearbeitung auch starke Parallelen zu H.G. Wells' *The Time Machine* (1895) aufweist, auf die in einem einleitenden Teil hingewiesen wird. Nur ein paar Jahre nach dem Erscheinen von *Verirrt in den Zeiten* ist es die dramaturgische Umsetzung des Motivs durch Jura Soyfer in seinem Stück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (1936), die ebenso interessant für diese Studie ist und daher abschließend bearbeitet wird. Im Gegensatz zu der Zeitreise bei Wells findet in *Verirrt in den Zeiten* eine Reise in die Vergangenheit statt, und dadurch ergeben sich kausale Zeitkonflikte, wie sie sich etwa im so genannten „Großvaterparadoxon" präsentieren. Auf diese zeitphilosophischen Überlegungen wird in einem eigenen Abschnitt eingegangen, die literarischen Wurzeln dieses Motivs diskutiert, aber auch gezeigt, dass Levett dieses Phänomen ebenso bedachte und in seiner Erzählung bearbeitete. Den Möglichkeiten, die sich durch ein Zurückbewegen in der Zeit eröffnen, widmet sich der letzte Teil dieses Kapitels: Das Genre der *Alternate History* beschäftigt sich mit der berühmten Frage von „Was wäre wenn…?": Welche Geschichtseingriffe bedingen welche Zukunft? Diesem gedanklichen Spiel folgt auch Levetts Roman: Woher diese Erzähltradition herrührt und welche Gedanken beim Einsatz derselben mitspielen wird gleichermaßen analysiert werden. Auch den Zeitreiseindizien und der Frage, wie deren Verifizierung oder Falsifizierung dem Roman einen experimentellen Charakter verleiht, wird in einem abschließenden Teil nachgegangen.

1 Grundlagen

In diesem Kapitel soll eine Basis für das Verständnis des Autors Oswald Levett geschaffen werden. Die folgenden Abschnitte umfassen einerseits die Biografie und den aktuellen Forschungsstand zu seinem Werk und zusätzlich - als Orientierungshilfe – wird auch eine kurze Synopsis von *Verirrt in den Zeiten* gegeben. Außerdem wird der literaturgeschichtliche Kontext ausgeleuchtet und somit werden die immanent wichtigen soziokulturellen und politischen Einflüsse auf den Roman analysiert.

1.1 Zum Leben und Werk von Oswald Levett und zum Forschungsstand

Schon in Regina Binders[1] Forschungsbeitrag aus dem Jahre 1997 ist im ersten Absatz ihrer Untersuchung folgendes, Oswald Levetts Biografie so trefflich umschreibendes Zitat aus dessen Erstlingsroman *Verirrt in den Zeiten* (1933) zu lesen: „Rätselhaft wie sein Erscheinen war sein Ende und grauenvoll.“[2] Zwar bezieht sich dieser Satz auf den Protagonisten des Romans, Erasmus Büttgemeister, aber gleichzeitig scheint sich der Wissensstand um Levetts Leben darin zu reflektieren. Es ist jener betitelten *Spurensuche* Regina Binders zu verdanken, dass es nicht nur bei diesem einen Zitat über das Leben dieses fast vergessenen, österreichischen Autors geblieben ist.

[1] Binder, Regina: Oswald Levett – Eine Spurensuche. In: Österreich in Geschichte und Literatur (ÖGL) 41 (1997), H. 4b-5, S. 346-353.
[2] Levett, Oswald: Verirrt in den Zeiten. Wien, Leipzig: FIBA 1933, S. 8.

Abbildung 1 - Portraitfotografie Oswald Levett, (o.D.).

Oswald Franz[3] Levett wurde am 15. Juni 1884[4] in Baden bei Wien geboren. Nach dem Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien und dem Abschluss an der Exportakademie, setzte er nach seiner Promotion am 24. März 1908 seine Studien in Paris fort. Dort besuchte er das *Collège libre des sciences sociales*, sowie die *École libre des sciences politiques*. 1912 erfolgte die Namensänderung von Loewit zu Levett.[5] Die Gründe für diese Namensänderung dürften im Dunkeln bleiben, genauso wie sich nur Vermutungen anstellen lassen über Levetts Austritt aus der Israelischen Kultusgemeinde im Jahre 1933, wenngleich die politische Situation – die Machtergreifung der Nationalsozialisten unter Adolf Hitler in Deutschland – in diesem geschichtlich so dramatischen Jahr als Erklärung mehr als offensichtlich erscheinen darf. Auch Geoffrey Winthrop-Young vermutet in seinem Forschungsbeitrag[6] als Begründung für den Übertritt nicht allein die bevorstehende Hochzeit nach altkatholischem Ritus mit Martha Taussig, jedoch werden von ihm keine weiteren politischen Interpretationsversuche angestellt.

Im Ersten Weltkrieg verdiente Levett sich als Hauptmannauditor; nach einer Verwundung wurde er mit dem Ritterorden des Franz-Josef Ordens ausgezeichnet. Zurück in Wien eröffnete er nach seiner absolvierten Konzipientenzeit eine Rechtsanwaltskanzlei am Schmerlingplatz. Gleichzeitig war er ab 1917 als beeideter Gerichtsdolmetscher für sechs Sprachen zuständig, welches ihm den Ruf einbrachte, einer der sprachkundigsten und eloquentesten Rechtsanwälte von Wien zu sein.[7] 1933 wird der uneheliche Sohn Oswald Fuchs geboren und zwei Jahre später erfolgt die Geburt seines Sohns René Levett. 1940 wurde ein Strafverfahren

---

[3] In den Strafgerichtsakten Martha und Oswald Levett wird der zweite Vorname mit Israel angegeben, siehe: Landesgericht für Strafsachen Wien, Aktenzahl 101 c Vr 1793/40. Die Nazis zwangen die Juden ab 1938, die diskriminierenden Beinamen „Israel“ bzw. (bei Frauen) „Sara“ anzunehmen. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Levett im Akt Oswald Israel heißt. Die Gerichtsakten des Ehepaars Martha und Oswald Levett (Landesgericht für Strafsachen Wien, Aktenzahlen 121 Vr 1793/40 und 121 Vr 4663/40) finden sich im Wiener Stadt- und Landesarchiv, wo sie im Rahmen der Dokumentation der Geschichte der jüdischen Bevölkerung Wiens aufbewahrt werden. (Vgl. hierzu auch Binder (1997), S. 347, Anmerkung 9: „Von den beiden Aktenkonvoluten in der Kausa *Levett* ist nur das aus 1940 erhalten. Das Aktenmaterial aus dem Jahr 1942 dürfte der Skartierung zum Opfer gefallen sein.“).

[4] Das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands und bedauerlicherweise auch der *Stein der Erinnerung* für Levett (siehe auch Kap. 4.3.2) zitieren das falsche Geburtsdatum 08. Mai 1884, jedoch in den Gerichtsunterlagen findet sich ein Strafregisterauszug, welcher das Geburtsdatum mit 15. Juni 1884 ausweist, siehe: Landesgericht für Strafsachen Wien, Aktenzahl 101 c Vr 1793/40. Dieses Datum wird ebenso im zuvor schon erwähnten Trauschein verwendet. Es war dieser Untersuchung leider nicht möglich den Ursprung des falschen Datums zu klären.

[5] Binder (1997), S. 346.

[6] Winthrop-Young, Geoffrey: Am Rand der Uchronie: Oswald Levetts *Verirrt in den Zeiten* und die Frühphase der *alternate history*. In: Modern Austrian Literature (MAL) 34 (2001), H. 3-4, S. 21-43.

[7] Vgl. Planer, Franz (Hg.): Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte. Wien: Franz Planer 1929, S. 377.

wegen Betruges[8] gegen seine Frau eröffnet, im Zuge dessen Levett der falschen Zeugenaussage und der Beihilfe zur Urkundenfälschung angeklagt wurde. Die zeitgeschichtliche Betrachtung legt nahe, dass es sich hierbei nicht um ein beliebiges Strafverfahren handelt, in welchem gegen ihn und Martha Levett ermittelt wurde. Bei der in allen Berichten zu Levett zwar erwähnten, aber nicht detaillierter beschriebenen Urkundenfälschung ging es um den Versuch des Rechtsanwalts seiner Gattin einen Ariernachweis zu verschaffen.[9] Zwar war ihm 1938 die Flucht nach Belgien gelungen, doch schon im November 1940 wurde er verhaftet und nach Wien überstellt. Nachdem er mehrere Monate in Untersuchungshaft verbracht hatte, wurde er schließlich zu fünf Monaten verschärfter Kerkerhaft verurteilt.[10] Am 5. Oktober 1942 wurde er zusammen mit cirka 550 anderen Gefangenen in das Vernichtungslager Maly Trostinec[11] deportiert. Unter den zwei Personen, welche diesen Transport überleben sollten, fand sich Levetts Name nicht.

Im Zuge der Recherche zu *Verirrt in den Zeiten* (1933) und zu seinem Verfasser zeigte sich, dass auch acht Jahre nach der Veröffentlichung von Winthrop-Youngs Studie sich dessen Feststellung, dass Oswald Levetts Werk nur Experten der fantastischen Literatur bekannt sei,

---

[8] Diesbezüglich vgl.: Landesgericht für Strafsachen Wien, Aktenzahl 121 Vr 1793/40, Urteilsspruch, S. 9: „Als Gattin eines Juden war die Angeklagte Martha Levett […] verpflichtet gewesen, ihr gesamtes Vermögen anzumelden und zu bewerten. Sie kam aber am 15.7.1938 dieser Anmeldungspflicht nur teilweise nach indem sie […] Schmucksachen in diese Anmeldung nicht aufnahm."

[9] Die in den Gerichtsakten beinhaltete eidesstattliche Erklärung Levetts, dass seine Frau rechtsmäßig Arierin sei, da seiner Schwiegermutter vom Ehemann nach wiederholten Totgeburten ein „falsches" Kind untergeschoben wurde, welches sich glücklicherweise als rassisch „unbedenklich" erweisen sollte, liest sich mehr wie ein Roman, ein klassischer Mythos oder ein Märchen. Seine schriftstellerischen Erfahrungen, nebst juristischen Fertigkeiten wurden verwendet, um seine Familie zu retten. Ähnlichkeiten zu Struktur und Stil seiner Romane sind meiner Meinung nach nicht von der Hand zu weisen. Da es aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll an dieser Stelle nur kurz auf diesen Aspekt verwiesen sein.

[10] Als bei der Strafbemessung mildernd, wurde bei Levett folgendes angeführt: „[…] die relative Unbescholtenheit, das Geständnis, der Umstand, dass dieser Angeklagte seine Ehegattin nicht im Stiche lassen wollte (Motiv der Tat), im Weltkriege Kriegsdienste geleistet hat, dabei ausgezeichnet und verwundet worden ist." Jedoch als erschwerend bei ihm angegeben wurde, „[…] dass dieser Angeklagte sich als ehemaliger Rechtsanwalt der Tragweite seiner Handlungsweise besonders genau bewusst […]" gewesen hätte sein müssen, siehe: Landesgericht für Strafsachen Wien, Aktenzahl 121 Vr 1793/40, Urteilsspruch, S. 11.

[11] Vgl. hierzu auch den Link zu Maly Trostinec auf der Homepage des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstands. http://de.doew.braintrust.at/index.php?b=201&hl=maly%20trostince (31.08.2009): „Nachdem die erste Phase der Deportationen aus dem »Reich« und dem »Protektorat« nach Minsk im November 1941 ihren Abschluss gefunden hatte, trafen zwischen Mai und Oktober 1942 insgesamt 16 Züge mit mehr als 15.000 Menschen aus Wien, Königsberg, Theresienstadt und Köln in Minsk ein. Entsprechend einer Anordnung des Chefs der Sicherheitspolizei und des SD Reinhard Heydrich wurden die Deportationsopfer sofort nach ihrer Ankunft ermordet. Als Exekutionsstätte wurde ein Kiefernwäldchen in einigen Kilometern Entfernung vom Gut Maly Trostinec, einer ehemaligen Kolchose, ausgewählt. […] Die Deportierten der ersten Transporte wurden an den Gruben erschossen. Etwa ab Anfang Juni 1942 wurden auch drei »Gaswagen« eingesetzt. Von den insgesamt etwa 9.000 nach Maly Trostinec deportierten österreichischen Juden sind 17 Überlebende bekannt."

auch heute leider immer noch zutrifft.[12] Schon zu Lebzeiten des Autors gingen sowohl der 1933 verlegte Zeitreiseroman *Verirrt in den Zeiten*, als auch die 1935 erschienene Erzählung *Papilio Mariposa*[13] von der Literaturwelt beinahe unbemerkt unter. Die spärliche Beachtung begann am 9. Dezember 1932 als im Anzeigenteil des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel*[14] eine einseitige große Einschaltung erschien, welche Levetts Erstlingsroman mit folgenden Worten bewerben sollte:

[12] Winthrop-Young (2001), S. 21.
[13] Levett, Oswald: Papilio Mariposa. Wien, Leipzig: Europa 1935.
[14] Publikationsankündigung von *Verirrt in den Zeiten*. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 287 (09.12.1932), S. 5964.

AM 10. DEZEMBER ERSCHEINT

OSWALD LEVETT

VERIRRT IN DEN ZEITEN

EIN MYSTISCHER ROMAN VON ATEMRAUBENDER SPANNUNG, DURCH DEN SICH DER AUTOR IN DIE VORDERSTE REIHE DER ERZÄHLER GESTELLT HAT.

DAS IMMER FASZINIERENDE PROBLEM VON DER ÜBERWINDUNG DER ZEIT, VON DER VERSETZUNG IN EIN ANDERES ZEITALTER WIRD HIER MIT SOUVERÄNER MEISTERSCHAFT BEHANDELT.

LEO PERUTZ SCHREIBT AN DEN AUTOR:

„Lieber Levett, ich höre, daß der Roman ‚Verirrt in den Zeiten' erscheinen wird und will Dir nur sagen, wie sehr ich mich auf dieses Buch freue, das ich stofflich und in der Ausführung für ausgezeichnet halte."

Ganzleinen RM 4.50 **Kartoniert RM 3.—**

FIBA-VERLAG **WIEN-LEIPZIG**

Abbildung 2 - Publikationsankündigung von *Verirrt in den Zeiten* im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel.

Einerseits – so scheint es – wurde der Jungschriftsteller in dieser Ankündigung zwar in die „vorderste Reihe der Erzähler“ gestellt, aber andererseits benötigte der Verlag zur Untermauerung dieser Behauptung den Auszug aus einem Brief des damals schon bekannten und beliebten Autors Leo Perutz, welcher dann als eine Art Gütesiegel für Levett fungieren sollte. Eine beliebte Verkaufsstrategie, die sich dann wie folgt anhört:

> Leo Perutz schreibt an den Autor: „Lieber Levett, ich höre, daß der Roman ‚Verirrt in den Zeiten' erscheinen wird und will Dir nur sagen, wie sehr ich mich auf dieses Buch freue, das ich stofflich und in der Ausführung für ausgezeichnet halte.“[15]

Damals war Levett Zeitgenossen allemal als Mitübersetzer von Victor Hugos Roman *Quatre-Vingt-Treize* bekannt, dessen deutsche Bearbeitung er gemeinsam mit Leo Perutz unter dem Titel *Das Jahr der Guillotine* (1925) im Ullstein Verlag veröffentlichte.[16] Was die Erstausgabe von *Verirrt in den Zeiten* betrifft, scheint es noch von Interesse, kurz auf den Künstler Hermann Kosel einzugehen, der für die Umschlagsgestaltung des Buches verantwortlich war. Der Maler und Grafiker, der als bedeutendster Vertreter des *Wiener Plakats* galt, konnte im Gegensatz zu Levett im Jahre 1938 emigrieren.[17] Auch Perutz sollte die Flucht aus Österreich gelingen, im Gegensatz zu vielen anderen seiner Literatenfreunde aus Wien. Reinhard Lüth verweist darauf in seiner Rezension von *Verirrt in den Zeiten* aus dem Jahre 1986, und zitiert aus einem im Jahre 1939 von Perutz an Richard Bermann aus dem Exil in Tel Aviv verfassten Brief. In diesem erwähnt er, dass er allein „im letzten Jahr ein halbes Dutzend Freunde durch die Nazis verloren“[18] habe. Auch wenn heute feststeht, dass Levett 1939 noch am Leben war, sollte sich die grauenvolle Feststellung Perutz' am Ende auch für Oswald Levett bewahrheiten.

---

[15] Börsenblatt 287 (09.12.1932), S. 5964.
[16] Hugo, Victor: Das Jahr der Guillotine. Bearbeitet von Leo Perutz und Oswald Levett. Berlin: Ullstein 1925.
[17] Vgl. den Link zu Hermann Kosel auf dem online Österreichlexikon *aeiou*.
http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.k/k699666.htm (31.08.2009).
[18] Lüth, Reinhard: Rezension *Verirrt in den Zeiten*. In: Quarber Merkur 66 (1986), S. 72-75, S. 72.

Abbildung 3 - Umschlagbild der Erstausgabe von *Verirrt in den Zeiten*, © Hermann Kosel, 1933.

In Murray G. Halls Untersuchung *Roda Roda in den 30er Jahren* finden sich wichtige Informationen zu Oswald Levetts Werk, insbesondere zur Editionsgeschichte seines Folgewerks *Papilio Mariposa* (1935). Während sich der Artikel einerseits mit Roda Rodas Korrespondenz und teilweise schwierigen Beziehungen zu dessen Verlag - dem Paul Zsolnay Verlag - beschäftigt, berichtet er aber auch von „konstruktiver Zusammenarbeit“[19] zwischen Roda Roda und seinem Wiener Verlag. In Bezug auf Levett wandte sich Roda Roda am 28.9.1934 mit folgender Bitte an seinen Freund Franz Horch, der für den Verlag arbeitete:

> Sie könnten einem jungen Autor – und mir einen grossen Gefallen tun. Ein Schweizer Verleger, dem ich für mannigfache Förderung sehr dankbar bin und darum gern dienen möchte, fragt mich um einen guten Roman. […] Vielleicht wissen Sie einen Autor, den die Firma Zsolnay nur nicht brauchen kann, weil er in Deutschland nicht genehm ist. Solche politisch-rassische Bedenken hat nämlich mein Schweizer nicht – im Gegenteil: er würde einen in Deutschland nicht publizierbaren Mann vorziehen – falls der Autor nicht gradezu als wilder Kommunist abgestempelt ist. Was verlangt wird, ist ein künstlerisch hochstehendes, aber doch auch amüsantes Buch.[20]

Felix Costa, der literarische Direktor des Paul Zsolnay Verlages, kam dieser Bitte postwendend nach. In seiner Antwort vom 2.10.1934 legt er Roda Roda Oswald Levetts Erzählung *Papilio Mariposa* ans Herz.

> Ich freue mich ausserordentlich, Ihnen mit gleicher Post ein Manuskript übersenden zu können, das meiner Meinung nach allen Anforderungen entspricht, die Sie und der Schweizer Verlag stellen. Es handelt sich hier um ein spannendes, phantastisches, ausgezeichnetes Buch eines Wiener Anwaltes, das wir gerade für unseren Verlag geprüft haben. Wir sind leider augenblicklich ausserordentlich überlastet, sodass wir dieses Buch jetzt zurückstellen müssen, würden aber gerne alles tun, um dem besonders begabten Autor weiterzuhelfen.[21]

Inwiefern diese kryptische Rückstellung mit dem Publikationsverbot für bestimmte Autoren im Dritten Reich zu tun hatte, sei in den Raum gestellt[22], die Annahme Roda Rodas (welcher äußerst direkte Worte für die politische Situation findet) scheint jedoch nicht abwegig - nicht zuletzt, da andere jüdische und ausländische Autoren vom Verlag fallen gelassen wurden beziehungsweise auf Grund des Publikationsverbotes mit einem Schlag, der für sie so wichtige deutsche Absatzmarkt fehlte. Tragischerweise sollte dieses Schicksal auch Levetts Freund

---

[19] Hall, Murray G.: Roda Roda in den 30er Jahren. In: Zagreber Germanistische Beiträge (1996), H. 4, S. 55-66, S. 65.
[20] Ebd., S. 65.
[21] Ebd., S. 65.
[22] Was die Geschichte des Paul Zsolnay Verlages betrifft, speziell nach der Machtergreifung Hitlers und der sich dadurch geänderten Verlagspolitik siehe: Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: Niemeyer 1994. Sowie im Internet: Hall, Murray G.: Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/index.php?option=com_content&view=article&id=140:paul-zsolnay-verlag&catid=35:band-ii&Itemid=151 (31.08.2009).

und Kollegen Leo Perutz treffen, welcher in den 30er Jahren beim Zsolnay Verlag unter Vertrag stand. Bei Zsolnay erschien sein Roman *St.-Petri-Schnee* (1933), der wie Levetts Roman eine verstärkte Traum-Wirklichkeitsspannung aufweist. Ebenso von den politischen Verordnungen betroffen war ein Autor, den man bei einem Wiener Verlag nicht vermutet hätte, der aber erzählgeschichtlich für *Verirrt in den Zeiten* im selben Maße Bedeutung hatte. Niemand geringerer als Herbert G. Wells wurde vom Zsolnay Verlag in deutscher Sprache herausgegeben.[23]

Was nun Roda Rodas Urteil über Levetts Folgewerk betrifft, erklärt er in einem Brief vom 4.10.1932, dass es sich zwar um einen „grandiosen Vorwurf" handelt, schließt aber mit folgenden Worten:

> Leider, leider – ich muss aufrichtig meine Meinung sagen – bleibt die Gestaltungskraft des Autors meilenweit hinter seiner bewunderungswürdigen Erfindergabe zurück. Der Autor hat, scheint mir, sein Thema verkehrt angefasst: statt es objektiv zu formen, macht er eine Ich-Geschichte daraus; dann klafft zwischen der realen Welt des Erzählers – und der andern, phantastischen Welt seiner Romanfigur ein Abgrund, der unüberbrückbar ist, den der Autor zu überbrücken auch nirgends ernstlich versucht. Wollte der Autor diesen Abgrund aber absichtlich: musste er ihn auch künstlerisch ausnutzen; was ebenfalls unterblieb.[24]

Ein harsches „unverlangtes und darum aufdringliches" Urteil seinerseits, wie Roda Roda selbst eingesteht, doch schließt sein Brief mit versöhnlichen Worten:

> Ich danke Ihnen aufrichtig für den Genuss der Lektüre des "Menschenfalters". Ich habe da ein ausserordentlich interessantes Werk kennengelernt – Werk eines Dichters, dem ich sicherlich noch oft freudig begegnen werde. Denn der Mann kann sehr, sehr viel.[25]

Während also Perutz schon damals große literarische Erfolge feiern durfte, sollte Levetts Werk auch in weiterer Folge zum größten Teil unbekannt bleiben. Selbst die von Olaf R. Spittel 1985[26] und 1989[27] editierten Neuauflagen seiner Romane im Verlag Neues Berlin brachten dem Schriftsteller nicht die wohlverdiente Aufmerksamkeit.

---

[23] Die einzelnen Autorenschicksale des Paul Zsolnay Verlages, inklusive das von Herbert G. Wells und Leo Perutz finden sich in der schon zuvor erwähnten, umfangreichen Untersuchung der Verlagsgeschichte des Paul Zsolnay Verlages von Murray G. Hall (zu Wells vgl.: S. 260-263 und zu Perutz vgl.: S. 354 – 356).
[24] Vgl. Teilarchiv des Paul Zsolnay Verlags 1923-2000. 53 Ordner. Ordner *Roda Roda*. Brief Roda Roda an Felix Costa, 04.10.1934. In: Katalog für Handschriften, Nachlässe und Autographe der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB-HANNA Katalog), ÖLA 286/05.
[25] Brief Roda Roda an Felix Costa, 04.10.1934.
[26] Levett, Oswald: Verirrt in den Zeiten. Berlin: Das neue Berlin 1985.
[27] Ders.: Papilio Mariposa. Berlin: Das neue Berlin 1989.

Jene von Reinhard Lüth erstmalig angestellten Vermutungen, dass es sich auf Grund der anfänglich marginal vorhandenen biografischen Daten zu Levett, bei diesem um ein Pseudonym von Perutz handeln könnte, werden von Lüth selbst im gleichen Atemzug widerlegt.

> Angesichts solcher Fülle struktureller und inhaltlicher Übereinstimmungen mit Perutz' Romanen, vor allem *Meister* und *Schnee*, mag man sich unwillkürlich fragen, ob der Name Oswald Levett nicht nur als Pseudonym für Leo Perutz gedient hat oder Perutz einem unbekannten Freund nicht zumindest durch eine erhebliche Unterstützung zu literarischen Lorbeeren hat verhelfen wollen. Ein Roman Lernet-Holenias aus demselben Jahr, *Jo und der Herr zu Pferde* (1933), stammt immerhin im Kern von Perutz. Stilistische Merkmale und das Fehlen entsprechender autobiographischer Hinweise im Perutz-Nachlaß schließen diese Möglichkeit indes eher aus; allerdings ist *Verirrt in den Zeiten* ein interessantes (und zweifellos nicht das einzige) Beispiel einer engen literarischen Perutz-Rezeption.[28]

Stilistisch mögen sich die zwei Autoren zwar unterscheiden, jedoch gibt es immanente Ähnlichkeiten auf struktureller Ebene. Diese Beobachtung macht auch Winthrop-Young in seinem Essay bezüglich Oswald Levetts Identität:

> Ungeachtet aller stilistischen Unterschiede gibt es auffallende Ähnlichkeiten, insbesondere das strukturbestimmende Motiv des unzuverlässigen Erzählers. Büttgemeisters fragwürdiges Manuskript ist von ähnlicher Beschaffenheit wie der Bericht des Freiherrn von Yosch in Perutz' Roman *Der Meister des jüngsten Tages* (1923) oder die Erinnerungen des Doktor Amberg in *Sankt Petri-Schnee* (1933): Man weiß nicht, ob das Erzählte wahr, erträumt oder schlicht erlogen ist, und in der darin eingeschlossenen Aufforderung an den Leser, in detektivischer Eigenarbeit den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu ermitteln, steckt ein Verweis auf die Unzuverlässigkeit oder zumindest die Kontrollbedürftigkeit aller Überlieferungen.[29]

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich ein detaillierter Vergleich von Perutz' und Levetts Werk in Hinsicht auf Erzählstruktur bzw. ähnlicher Motivverwendung zwar für diese Untersuchung angeboten hätte, es aber den Rahmen der Arbeit eindeutig gesprengt hätte. Diesbezüglich sei auf Reinhard Lüth verwiesen, der schon einiges zu diesem Thema in seiner Studie zu Perutz und Lernet-Holenia verfasst hat.[30]

Franz Rottensteiner, welcher in Fachkreisen immer wieder als österreichische Science-Fiction-Spezialist und Experte der fantastischen Literatur ausgewiesen wird, war neben Olaf R. Spittel[31] und Reinhard Lüth einer der ersten Forscher, der Oswald Levett im von Joachim Körber herausgegebenen *Bibliographischen Lexikon der utopisch phantastischen Literatur* literarische Wertschätzung zollte.[32] Es ist aber Spittel zu verdanken, dass das im Jahre 1933

---

[28] Lüth, Reinhold: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian 1988, S. 304.
[29] Winthrop-Young (2001), S. 22.
[30] Vgl. Lüth (1988); S. 269, S. 302-304 und S. 327-328.
[31] Vgl. auch: Spittel, Olaf R.: Verwirrung und Bestimmung. Nachwort zu *Verirrt in den Zeiten*. In: Levett (1985), S. 169-175.
[32] Rottensteiner, Franz: Oswald Levett. In: Körber, Joachim (Hg.): Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur. Loseblattsammlung. Band 3. Meitingen: Corian 1987, S. 1-5.

erstmalig erschienene *Verirrt in den Zeiten* im – mittlerweile untergegangenen – Wiener FIBA Verlag[33], 1985 im Verlag Neues Berlin neu aufgelegt wurde und 1989 in die Phantastische Bibliothek des Suhrkamp Verlages übernommen wurde.[34] Zu dem Zeitpunkt, an dem Rottensteiner den Biografieeintrag zu Levett schreibt, ist noch so gut wie nichts über den Schriftsteller bekannt. Sowohl Geburts- als auch Sterbedatum bleiben mit einem Fragezeichen versehen. In dem von Lüth verfassten Artikel zu Levetts Werk, welcher im *Werkführer durch die utopisch-phantastische Literatur*[35] erschien, wurde Rottensteiners 1987 angestellte Annahme, bei Levetts Zeitreiseroman würde es sich um dessen einzige Erzählung handeln, nachträglich korrigiert. Während es sich hierbei nur um einen Forschungsnachtrag handelte, finden sich im *Lexikon der Science Fiction*[36], ediert von Hans Joachim Alpers, jedoch gänzlich falsche Angaben. So heißt es hier etwa, dass Levetts Roman *Verirrt in die Zeiten* heiße, dass er erstmalig 1928 im Verlag Knaur erschienen sei und dass der Verlag München als Sitz habe und nicht Berlin[37], was schlichtweg falsch ist. Zwar wird das Fehlen von weiterführenden Angaben in Fachlexika der Science-Fiction von Regina Binder registriert – sie erwähnt auch Alpers' Lexikon – jedoch ist an keiner Stelle die Rede davon, dass der wenige kurze Zeilen umfassende Eintrag bei Alpers nur so vor Recherchefehlern strotzt. Franz Rottensteiner erwähnt in seinem Beitrag zum Stichwort *Austria* in *The Encyclopedia of Science Fiction* nebst fantastischen Autoren wie Gustav Meyrink, Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Leo Perutz auch Oswald Levett. Der Beitrag umfasst eine kurze Beschreibung der beiden Romane des Autors:

---

[33] Zum Thema FIBA Verlag siehe den kurzen geschichtlichen Abriss im Internet bei Hall, Murray G.: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=98#Heading20 (31.08.2009): „Der etwas kuriose Name dieses Verlags setzt sich aus den jeweils ersten zwei Buchstaben der Nachnamen der beiden Gründer, Ida FIscher und Olga BAuer (*14.2.1887, Rawaruska, Polen), zusammen. Das Programm des Fiba-Verlags umfaßte eine bunte Mischung, die gelegentlich auch Belletristik miteinschloß. Das finanzielle Rückgrat dieses Verlags bildeten praktische Ratgeber für Motorisierte […], Literatur zum Thema Bridge […], Reiseführer […] und Kochbücher. 1928 startete der Verlag auch noch eine Serie Praktische Wirtschaftsbücherei, in der zwei Werke verlegt wurden. Der Fiba-Verlag begann seine Produktion 1928 mit den oben erwähnten Automobilistenratgebern und ließ außer Neuauflagen bis Anfang der 30er Jahre kaum mehr etwas erscheinen. […] Einmal - im Jahre 1933 - brachte der Fiba-Verlag "ein aktuelles Werk heimischer Literatur" auf den Markt. Ende April 1933 erschien nämlich Mutteralmanach der Dichter Österreichs mit Beiträgen von Emil Ertl, Franz Karl Ginzkey, Hugo Greinz, Paula Grogger, Alexander Lernet-Holenia, Rudolf List, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Otto Soyka, Heinrich Suso-Waldeck, Karl Hans Strobl und Dolores Vieser."

[34] Levett, Oswald: Verirrt in den Zeiten. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989. (Phantastische Bibliothek Band 178).

[35] Lüth, Reinhard: Eintrag zu *Verirrt in den Zeiten* und *Papilio Mariposa*. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Werkführer durch die utopisch-phantastische Literatur. Loseblattsammlung. Band 5 (1998). Meitingen: Corian 1989, S. 1-4 u. S. 1-3.

[36] Alpers, Hans Joachim (Hg.): Lexikon der Science Fiction Literatur. München: Heyne 1988.

[37] Alpers (1988), S. 666.

> *Verirrt in den Zeiten* ["Lost in Time"] (1933) is a time-travel novel of a journey back to the Thirty Years' War and an unsuccessful attempt to change history; as in Perutz's worlds, the harder the heroes try to change their fate, the more they are stuck with it. *Papilio Mariposa* (1935) can be read as a fantastic allegory of the fate of the Jews: an ugly and strange individual is changed into a vampiric butterfly; feelings of inferiority and the desire for a fantastic harmony with an inimical environment result in tragedy.[38]

Für Rottensteiner kann der hohe Stellenwert Oswald Levetts für die österreichische Science-Fiction[39] gar nicht oft genug betont werden. So bezeichnet er ihn ebenso in seinem Vorwort zu dem im Jahre 2000 von ihm editierten *The Best of Austrian Science Fiction* als „One of the most interesting figures of Austrian science fiction between the wars […]".[40]

Einer der wichtigsten Forschungsbeiträge stammt aus dem Jahr 1997 und wurde von – zuvor schon erwähnter - Regina Binder verfasst. Gerade in Bezug auf biografische Informationen, lohnt es sich auf diesen Artikel zurückzukommen. Auch erwähnt sie ein Romanfragment, welches sich im Besitz der Nachkommen Levetts befindet.[41] Das unveröffentlichte Werk behandelt auf rund vierhundert Seiten die Geschichte des Königsmörders François Ravaillac. Das Typoskript, welches vom Autor mit handschriftlichen Notizen versehen wurde, ist leider das einzige Exemplar und bedauerlicherweise auch nur zu einem Drittel erhalten.

Schließlich erschien im Jahr 2001 der zuvor schon zitierte Essay *Am Rand der Uchronie: Oswald Levetts* Verirrt in den Zeiten *und die Frühphase der alternate history* des kanadischen Germanisten Geoffrey Winthrop-Young. Was Binder ein paar Jahre zuvor nur gedanklich streifte, sollte von ihm gründlich wissenschaftlich hergeleitet und untersucht werden: die Verbindung des Romans zu dem Science-Fiction Subgenre der *Alternate History*, das speziell nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine Hochblüte in der amerikanischen und englischen Literatur erleben sollte.

---

[38] Rottensteiner, Franz: Eintrag zu *Austria*. In: Clute, John u. Nicholls, Peter (Hg.): The Encyclopedia of Science Fiction. London u.a.: Orbit 1994, S. 73-74.

[39] Was die Bezeichnung „österreichische Science-Fiction" bzw. „Austrian Science Fiction" betrifft, siehe nämliches Vorwort: Rottensteiner, Franz: A Short History of Austrian Science Fiction. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): The Best of Austrian Science Fiction. Selected and Introduced by Franz Rottensteiner. Riverside, CA: Ariadne Press 2000 (Studies in Austrian literature, culture, and thought. Translation Series), S. i-xx, i: „Whether there is such a thing as "Austrian-ness" to Austrian literature that distinguishes it from other German-language literatures such as German or Swiss, is the subject of an ongoing debate in literary circles; it could be argued with some success that there is a specific quality to Austrian fantasy […]. But as far as Austrian SF is concerned, the answer is definitely negative. There is an Austrian SF insofar as there is SF being written by Austrian writers, but to try to find a specific Austrian quality in it would be a futile exercise."

[40] Rottensteiner (2000), S. xii.

[41] Erstmalige Erwähnung findet dieses Fragment in: Hall, Murray G. u. Renner, Gerhard: Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren. Wien u.a.: Böhlau 1992, S. 212.

Eine bibliografische Erwähnung Levetts findet sich zudem 2002 in Robert N. Blochs *Bibliografie der Utopie und Phantastik 1650-1950.*[42] Beide Romane Levetts sowie dessen korrekte Lebensdaten werden darin angeführt.
Was Levetts Präsenz im Internet betrifft, so findet sich auch in diesem Medium relativ wenig zu seiner Person – einzig eine Onlineverlinkung zu einer Rezension aus dem Jahre 1984, scheint erwähnenswert. Wenngleich das Urteil des Science-Fiction-Fans & Publizisten Karsten Kruschel eher negativ ausfällt: „Der Wert dieser literarischen Ausgrabung scheint mir zweifelhaft. Sollte es in der phantastischen Tradition nichts Besseres geben?“[43]
Es soll unter anderem das Ziel dieser Untersuchung sein, die literarische Bedeutung Levetts als Autor und speziell die seines Romans *Verirrt in den Zeiten* aufzuzeigen und was Literaturwissenschafter der Fantastik und Science-Fiction schon längst erkannt haben, auch den letzten Zweiflern zu vermitteln.

Im folgenden Abschnitt wird die Romanhandlung kurz zusammengefasst, um das Verständnis der späteren Analyse zu erleichtern. Gerade bei einem relativ unbekannten Autor und noch viel zu unbeachteten Roman, erscheint dies umso wichtiger.

1.2 *Verirrt in den Zeiten* – Ein Inhaltsüberblick

Die Geschichtsforschungen des namenlosen Rechtsanwaltes und Erzählers der Rahmenhandlung führen ihn in die fränkische Stadt Ansbach, wo er auf der Suche nach Rechtsaltertümern insbesondere im Gerichtsarchiv über mehrere Monate zu tun hat. Ihm wird als Quartier ein Zimmer bei der alten Frau Büttgemeister empfohlen, und schon schnell entwickelt sich so etwas wie eine Freundschaft zu der Dame des Hauses. Nebst seiner eigentlichen Arbeit beschäftigt ihn auch der Mythos um den sogenannten „Fremden von Ansbach“, von dem in drei verschiedenen, aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieg stammenden Quellen, berichtet wird. Eines Tages sei plötzlich ein fremder Zeitgenosse in der Stadt erschienen, welcher durch sein seltsames Äußeres und seine unbekannte Sprache großes Aufsehen bei den Bewohnern erregt hatte. Der Gelehrte macht es sich zur Aufgabe, Licht in dieses „dunkle Geheimnis“ zu bringen. Schon bald stellt sich heraus, dass das persönliche Schicksal seiner Vermieterin mit die-

---

[42] Bloch, Robert N. (Hg.): Bibliografie der Utopie und Phantastik 1650-1950 im deutschen Sprachraum. Hamburg u.a.: Achilla-Presse 2002, S. 152.
[43] Kruschel, Karsten: Rezension *Verirrt in den Zeiten*. In: Volksstimme Magdeburg, (11.10.1984). http://www.ciao.de/Verirrt_in_den_Zeiten_Levett_Oswald__95110 (31.07.2009).

sem geheimnisvollen Fremden verknüpft zu sein scheint. Unter Tränen erzählt sie ihm eines Abends von ihrem von einem Tag auf den anderen plötzlich verschollenen Sohn Erasmus Büttgemeister. Zuerst ergeht sie sich in charakterlichen Beschreibungen: Sie erzählt von seiner Kindheit; wie er von Träumen beeinflusst durchs Haus schlafwandelte, dass er zwar leicht nervös und erregbar, aber „sonst […] die reinste, edelste Seele“[44] gewesen sei. In der Schule zeigt sich sein einzigartiges Talent für die Mathematik und schon früh wird ihm von seinem Lehrer eine große Zukunft prophezeit.

Der erwachsene Erasmus – nun ein Ingenieur - verliert eines Tages seine Verlobte Agathe bei einem tragischen Unglück. Monatelang hatten ihn seine Forschungen von seinem Zuhause und Agathe ferngehalten und am Tag seiner Rückkehr wird sie am Bahnhof vom Zug überrollt. Sie stirbt in seinen Armen und der verzweifelte Erasmus beschließt daraufhin, nicht auf ein Wiedersehen im Jenseits zu warten. Im Diesseits, in der Vergangenheit, will er sie suchen und beginnt mit der Entwicklung einer Zeitmaschine. So erscheint es zumindest anfänglich, als er sich in seinem Zimmer verbarrikadiert, seiner Mutter keinen Blick auf sein rätselhaftes Werk werfen lässt und alles an Besitz und Geld in dieses Projekt steckt. Als das Geld zu versiegen droht, tritt auf einmal die mythische Figur des Ewigen Juden Ahasverus auf, welcher ihn alsdann finanziell unterstützt. Der Mutter ist der ebenfalls als der „Fremde“ betitelte von Anfang an unheimlich, und sie warnt ihren Sohn immer wieder vor dessen Machenschaften. Doch seine Arbeit schreitet zügig voran und am 25. April 1906 kommt es zur Enthüllung seiner Schöpfung. Während die Mutter ihren mittäglichen Schlaf hält, kommt es zum Streit zwischen dem Fremden und Erasmus. Dadurch erwacht die Mutter, und das letzte, was sie von dem seltsamen Manne wahrnimmt, ist dessen zornentbrannter Abgang. Sie versucht in das Laboratorium ihres Sohnes zu gelangen, doch das ist weiterhin versperrt. Nach langer Suche in der Stadt lässt sie die Türe letztlich aufbrechen und muss daraufhin feststellen, dass ihr Sohn verschwunden ist und scheinbar unauffindbar bleibt. Mit dem Geld, das sie auf dem Schreibtische vorfindet – es stammt anscheinend von dem Fremden – und zusammen mit ihrem letzten Ersparten sucht sie Detektive und Astrologen auf. So mancher Scharlatan bereichert sich an ihr und auch wenn ihr von zwei unterschiedlichen Astrologen bestätigt wird, dass ihr Sohn noch am Leben und nur „irgendwie […] entrückt“[45] sei, bleibt all die Mühe ohne Erfolg.

---

[44] Levett (1985), S. 19.
[45] Ebd., S. 31.

Der Historiker ist stark berührt von dem Bericht seiner mütterlichen Freundin und auf einmal präsentieren sich seine Forschungen zu dem „Fremden von Ansbach“ in einem völlig anderen Licht. Frau Büttgemeister schöpft Hoffnung und ebenso der Historiker ist von den Verbindungslinien der zwei Geschichten fasziniert.

Immer mehr Indizien sprechen dafür, dass es sich bei dem „Fremden von Ansbach“ um den verschollenen Erasmus handelt. Eines Abends gerät der Forscher in einen Schneesturm, findet Obdach in einem Bauernhof und stößt dort scheinbar zufällig auf ein altes Gebetbuch, dessen wunderliche Illustrationen seine Neugier weiter anfachen. Diese scheinen zwar eindeutig aus dem 17. Jahrhundert zu stammen, doch eine Figur im Bildinventar ist in der Mode des 20. Jahrhunderts gekleidet und trägt zudem noch ein Monokel – genauso wie der gesuchte Erasmus. Eine Fälschung kann er ausschließen, und so endet die weitere Spurensuche letztlich im Gerichtsarchiv. Dort entdeckt der Forscher im versteckten Verlies ein Manuskript, das, von einem Goldamulett umbunden, die Aufschrift „UM GOTTES WILLEN LESEN!“ trägt. Es handelt sich um die Aufzeichnungen des Zeitreisenden Erasmus Büttgemeister. So endet die Rahmenhandlung und die Erzählung setzt mit den Schilderungen des Ich-Erzählers Erasmus fort.

Der Leser erfährt nun mehr zur Vorgeschichte, und die Vermutung, dass es den Erfinder in die Vergangenheit verschlagen hat, findet durch dessen Aufzeichnungen Bestätigung. Im selben Hause, aus vermeintlicher Ohnmacht oder Schlaf, in Ansbach wiedererwacht, findet er sich mitten im Dreißigjährigen Krieg wieder. Genauer gesagt landet er im Jahr 1632. Wie und warum es ihn in diese Zeit verschlagen hat, weiß er nicht, jedoch erfährt der Leser, dass Ahasverus einen Fluch über Erasmus aussprach. So wie dieser in der Legende für alle Zeiten auf Erden rastlos wandern muss, so soll auch Erasmus herumirren – aber in der „Wüstenei der Zeit“[46]. Doch schnell akzeptiert er sein Los und findet in seinem Vorfahren Matthäus Büttgemeister und dem virtuosen Maler Konradin hilfreiche Freunde. Bald schon nach seiner Ankunft will er dieses dunkle Zeitalter mit dem Licht der Wissenschaft erhellen. Mittels seiner Erfindungen will er den Fortschritt bringen, den langjährigen Krieg beenden und sein „Armes Deutschland […] in einen Blumengarten wandeln“[47]. Im Jagdhäuschen seines Vorfahren richtet er sein neues Laboratorium ein und beginnt mit der Arbeit an einem Generator, einer Flugmaschine, elektrischem Licht und einer Telefonleitung. Währenddessen begegnet er der Verlobten seines Ahns und glaubt in ihr Agathe wiedergefunden zu haben. Schon will er sich

[46] Levett (1985), S. 56.
[47] Ebd., S. 91.

mit diesem – schon so lange – gesuchten und nun gewährten Glück begnügen, da reißt ihn ein Unglück aus seinem Freudentaumel. Durch die falsche Handhabung des Generators stirbt Konradin; das Haus brennt nieder und nur das vom Maler gestaltete Gebetbuch und der Generator bleiben zurück. Erasmus verflucht Gott und sein Schicksal. Er flüchtet in den Wald, wo er auf den Feldherren Wallenstein trifft. Die beiden werden sich schnell einig, dass Erasmus mit seinen militärtechnischen Kenntnissen Wallenstein hilfreich sein kann. Der Erfinder beschließt nun umso eifriger an seinen Entwicklungen zu arbeiten. Er sieht sich als Befreier und allmählich dringt auch ein gewisser Größenwahn bei ihm durch. Die Gräuel der Zeit, welche durch Hexen- und Judenverbrennungen versinnbildlicht werden, erschüttern ihn und er ist fest davon überzeugt, dass er durch Technik und Fortschritt den Frieden bringen kann. Aber was er zu ändern versucht, soll ihn schließlich einholen. Die Vorführungen seiner Erfindungen scheitern kläglich und wieder kommen Menschen zu Tode. Am Gipfelpunkt seines Untergangs erscheint ihm – wie zuvor prophezeit – erneut Ahasverus und ergötzt sich an seinem Leid. Im selben Augenblick begeht Agathe Selbstmord. Sie erdolcht sich und ihr ungeborenes Kind, das aus der Affäre mit Erasmus hervorgegangen war. Damit hat er alles verloren. Von der Bevölkerung verfolgt, kann er sich kurz in den Garten seines Geburtshauses retten. Verzweifelt versucht er irgendwie mit der Zukunft in Kontakt zu treten und ritzt deshalb seine Initialen in den Lindenbaum. Jahrhunderte später werden es diese Zeichen sein, die bei dem jungen Erasmus eine Art von Vergangenheitsvision bewirken.

Schließlich stellt ihn Matthäus. Ein Kampf entbrennt, in welchem Erasmus auch kurz mit dem Gedanken spielt seinen Urahnen zu töten. Doch er scheitert, und in einer Gerichtsverhandlung wird er schließlich verurteilt. Kurz scheint es zwar, als könne er sich mittels seiner mitgeführten Taschenlampe verteidigen, d.h. anhand dieser Erfindung beweisen, dass er aus der Zukunft stamme. Doch im entscheidenden Moment – vor dem Kreuze Christi – versagt die Batterie und Richter wie Geschworene sehen darin ein Zeichen des Teufels. Als vermeintlicher Hexer entlarvt, landet er im Kerker und nach langer, schwerer Folter gesteht er schließlich alles ihm Angelastete. In seiner Zelle trifft er auf den Geistlichen Friedrich von Spee, dem er sein gesamtes Leid klagt. Dieser glaubt ihm seine Geschichte und vermag Erasmus auch kurz zu trösten, wenngleich sein Schicksal besiegelt scheint. Sich dessen bewusst, beschließt er in einem letzten, verzweifelten Akt, die Gerichtsoffiziellen in einen Hinterhalt zu locken. Das letzte, was aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, ist, dass er mittels eines angeblichen dort versteckten Schatzes seine Peiniger zum Generator locken und sie mit sich selbst in den Tod reißen will. Dann enden die Aufzeichnungen und mit ihnen die Binnenhandlung. Die Erzählung schließt mit einem Nachwort des Historikers, in welchem die Handlung rekapituliert

wird und zum ersten Mal ausgesprochen wird, was der Leser mittels verschiedener Andeutungen im Roman schon längst vermutet: dass alles nur ein Traum gewesen war bzw. es sich bei der Reise in die Vergangenheit nur um eine Wahnvorstellung von Erasmus gehandelt hat. Der Historiker weiß aber auch, dass diese Variante nicht alle Ungereimtheiten – wie etwa die historischen Zeugnisse – zu erklären vermag und so endet der Roman wie er begonnen hat: mit einem rätselhaften Geheimnis, welches anscheinend niemals Lösung finden soll.

Bevor die theoretischen Überlegungen Todorovs zur Fantastik näher erläutert werden, soll im folgenden Abschnitt auf die literaturgeschichtlichen Aspekte, die für die Analyse des Romans von Bedeutung sind, näher eingegangen werden.

1.3 Literaturgeschichtlicher Kontext

Oswald Levetts Roman beschäftigt sich nicht ohne Grund mit einer Reise in die Vergangenheit. Vielmehr steht diese literarische Rückversetzung symptomatisch – unabhängig von der partiellen Verbindung zum Science-Fiction-Genre und der damit zwangsläufig beinhaltenden Affinität zu Zeitreisen – für einen Trend in der Literaturgeschichte der Ersten Republik. Wendelin Schmidt-Dengler beschäftigt sich in der Abhandlung *Abschied von Habsburg*[48] mit dieser beobachtbaren Nostalgietendenz bei diversen österreichischen Autoren der Zwischenkriegszeit. Es gab einen regelrechten Boom in der Produktion von historischen Romanen, worin Schmidt-Dengler folgende Funktion sieht: „Dem Leser wird durch diese Art historischer Fiktion die kompensatorische Illusion gewährt, er habe teil an großen, den Gang der Geschichte unmittelbar bestimmenden Ereignissen“.[49]

Das spiegelt sich z.B. nicht nur im Werk von Joseph Roth[50] wider, sondern auch etwa in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930, 1932, 1937), in welchem der Versuchung des Traums vom mythisch-utopischen Österreich ebenso erlegen wird – wenngleich das in sehr unterschiedlicher Art und Weise passiert.

Das Trauma des Ersten Weltkrieges und der Untergang der Donaumonarchie werden literarisch durch die Idealisierung der Vergangenheit kompensiert, wie schon Claudio Magris in

---

[48] Schmidt-Dengler, Wendelin: Abschied von Habsburg. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. München, Wien: Hanser 1995, S. 483-548.
[49] Schmidt-Dengler (1995), S. 519.
[50] Vgl. hierzu etwa *Radetzkymarsch* (1932) oder *Die Kapuzinergruft* (1938).

seiner Arbeit *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*[51] argumentierte. So ist laut Winthrop-Young auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein verstärktes Aufkommen der *alternate history* Erzählung im englischsprachigen Raum zu beobachten (siehe auch Kap. 4.4). Doch diese Sehnsucht nach einem alternativen Geschichtsausgang lässt sich schon nach dem Ende des Ersten Weltkriegs finden. Auch wenn die Ausformungen unterschiedlicher Art waren, so ist dieser Wunsch nach einer vom Einzelnen beeinflussbaren Historie zu beiden (allen) Zeiten vorhanden. Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* (1927) wird von Schmidt-Dengler an dieser Stelle erwähnt. Hinsichtlich der Erzähldynamik bei Levett, ist gerade folgende Überlegung Schmidt-Denglers zu Zweigs historischen Erzählminiaturen von Bedeutung:

> Das war auch das Erfolgsrezept der in dieser Hinsicht in ihrem Beispielcharakter unübertroffenen »Sternstunden der Menschheit« […], in denen es meist auf eine Handlung oder besser: eine kleine Fehlhandlung des Helden ankommt, der sich gar nicht bewusst ist, daß er in diesem Augenblick als Sachwalter des Schicksals agiert, das für die Menschheit auf Jahrhunderte hinaus die Weichen stellt. […] Der Leser hat, zumindest in der Fiktion, die Chance, die Geschichte zu verändern.[52]

Was aber nicht vergessen werden darf, ist dass in der Sehnsucht nach einer vermeintlichen, in der Vergangenheit herrschenden Idylle, Rückständigkeit und Weltflucht ebenso beinhaltet sind. Ein Paradebeispiel aus der fantastischen Literatur, worin dieses Denken zur Perfektion gebracht wurde, ist Iwan Gončarovs *Oblomov* (1859). Renate Lachmanns Publikation zur Semantik und Geschichte der Fantastik bringt das Kernproblem der Erzählung auf den Punkt:

> Dieser Traum, in dem Gončarov seinen Haupthelden in den verlorenen Zustand der Kindheit zurückversetzt, motiviert – erzähltechnisch gesehen – die Entfaltung einer russischen Idyllenszenerie, die zugleich als Rekonstruktion eines vergangenen Glückszustandes und als satirische Zeichnung einer Gegenwart und Zukunft gefährdenden Rückständigkeit erscheint.[53]

Levett lässt seinen Helden Erasmus kurz vor der Wiedervereinigung mit der Geliebten Heinrich Heines Gedicht *Seegespenst* (1826) zitieren. Der lyrische Ort ist die sagenumwobene, versunkene Stadt Vineta.[54] Neben einer Verweisfunktion auf die Romantik und dem darin inkludierten Thema Vergangenheitsschau, drückt der Autor damit aber auch die Gefahr von

---

[51] Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller 1966.
[52] Schmidt-Dengler (1995), S. 519-520.
[53] Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 270.
[54] Inwiefern in dem Motiv Vineta auch ein Verweis auf die Thule-Gesellschaft beinhaltet ist, welche den Propagandagrundstein der Nazis mit Protogermanen aus Atlantis bzw. Thule legten, sei hier nun dahingestellt. Weitere Informationen zu diesem Thema, aber auch zu dem Hang vieler Nazigrößen wie Rosenberg, Himmler oder Hess zu Astrologie, Mystizismus und Okkultismus, siehe: Carmin, E.R.: Das schwarze Reich. Geheimgesellschaften. Templerorden. Thule-Gesellschaft. Das Dritte Reich. CIA. Hamburg: Nikol 1994, S. 50 u. 59-67 u. den Dokumentarfilm *Nazis: The Occult Conspiracy* (USA, 1998).

Rückschrittlichkeit aus. In Jura Soyfers Theaterstück *Vineta. Die versunkene Stadt* (1937) wird diese Stagnation gesteigert und der Protagonist des Stückes, Jonny, verzweifelt an der ewigen Gestrigkeit der Bewohner Vinetas. Niemand stirbt in dieser Welt, es gibt kein Morgen und kein neues Leben. Dies wirkt sich zudem sprachlich aus, denn keiner kennt das zukunftsweisende Wort „morgen" in Vineta. Eine leidenschaftliche Verteidigungsrede für das Leben, für ein Morgen, ertönt am Ende des Stückes aus Jonnys Mund:

> Jonny: Hör mir jetzt zu Mensch! Es gibt eine Welt, die anders ist. Dort wechseln Tag und Nacht, und es wird Frühling und Winter und wieder Frühling; Stürme ziehen, Sonne scheint; Korn wird gesät, geerntet und neu gesät – ohne Ende. Menschen werden geboren, wachsen wie das Korn. Weil sie ein unruhiges Herz mitgekriegt haben, müssen sie lieben und hassen, solange sie da sind, und sie werden alt und sterben. Und neue Menschen werden geboren zum Hassen, zum Lieben, zum Altwerden, zum Sterben – ohne Ende. Und dies alles hat keinen anderen Sinn als sich selbst. Aber das ist ein großer Sinn, denn er heißt: Leben. Verstehst du?[55]

Weitere Parallelen zu Soyfers Werk finden sich im Kapitel 4.3.2., in dem die jeweilige Verwendung des Zeitreisemotivs in *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* und *Verirrt in den Zeiten* aufgezeigt wird.

Unabhängig von einer die Fantastik ohnehin schon dominierenden Unschlüssigkeit (auf welche im Kapitel 2.1 *Definitionen und Begriffe des Fantastischen nach Tzvetan Todorov* noch genauer eingegangen wird), reflektiert sie als Phänomen eine Eigenschaft der Moderne. Geisteswissenschaftliche Erkenntnisse wie Einsteins Relativitätstheorie und in deren Folge die Quantenmechanik, aber auch Freuds Traumanalyse bereiten den Grund für eine vermehrt für Ambivalenz stehende Ära und ein neues Weltbild. Es kann sich daher um keine reine Willkür handeln, dass Erasmus' Startjahr der Zeitreise mit 1906 ein Jahr nach der Konstituierung der Speziellen Relativitätstheorie durch Albert Einstein[56] liegt. Realitätsbegriffe verschwimmen im Licht der Quantenmechanik – was eine traditionelle Physik als klar kontrollierbar ansieht, wird durch die Quantentheorie in Frage gestellt. Auch die Divergenz zwischen Realität und Traum, Bewusstem und Unbewusstem – allesamt durch Freud geprägte Begriffe – findet im Roman ihre literarische Verarbeitung (siehe auch Kap. 3.3.1.1).

---

[55] Soyfer, Jura: Vineta. Die versunkene Stadt. In: Gesamtwerk. Szenen und Stücke. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 168.

[56] Vgl. bzgl. wissenschaftlicher Errungenschaften als Nährboden für die Science-Fiction auch Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Wilhelm Fink 1991, S.29-30: „Wo die Wissenschaft selbst alte Basispostulate […] in der Quantentheorie außer Kraft setzt oder das bisherige physikalische Wissen wie in der Relativitätstheorie als einen unter bestimmten Bedingungen geltenden Grenzfall in ein umfassenderes Modell integrierte, da mußte die mit Science-Fiction-Strukturen arbeitende Literatur natürlich versucht sein, es ihr im revolutionären Umgang mit allem Wissen gleichzutun."

Und schließlich ist da die Jahreszahl der Publikation des Romans: 1933(!). Das Jahr, in dem Adolf Hitler in Deutschland an die Macht kam und damit den Beginn eines der dunkelsten Kapitel der Menschheitsgeschichte markierte. Rottensteiner vermerkt in seiner Arbeit zu Levett in der *Bibliographie der phantastisch utopischen Literatur*, dass gerade die Episode der zum Tode am Scheiterhaufen verurteilten drei Juden nicht nur auf den Dreißigjährigen Krieg, sondern insbesondere auf das Jahr 1933 bezogen werden muss.

> So gingen sie zum Martertode, in ihren spitzen Judenhüten, am Arm den gelben Fleck und um den Hals die Schandkrause. Schmutzig, hässlich und geduckt, »nagende Würmer am Leib der Christenheit, dem armen Manne widerwärtig und verderblich«.[57]

Spittel sieht in dieser „doppelten historischen"[58] Verkleidung, nebst ihrer gestalterischen Funktion, auch eine Notwendigkeit der Zeit. Denn Kritik an der NS-Ideologie und am Regime konnte nur in wohl ausgeklügelter Tarnung angebracht werden. Vielleicht erklären sich die im Roman ebenso enthaltenen, antisemitischen Bemerkungen daraus: Ist in den eingestreuten Vorurteilen gegenüber Juden eine Verschleierungstaktik zu sehen? Einem jüdischen Autor – auch wenn er zum Altkatholizismus übergetreten war – kann man solches Gedankengut nur schwer glauben. Selbst das Klischee des selbsthassenden Juden kann meiner Meinung nach nicht zu Sätzen wie diesen führen:

> »Barmherzigkeit! Wer ist mit mir barmherzig? Nein, nicht christlich, jüdisch; nicht Barmherzigkeit, Vertrag. […] Auf dem Rechte des Vertrags bestehen, das ist die Art des Juden.«

> […] war es der eingefleischte Haß des Deutschen gegen den Hebräer oder nur das kindisch-boshafte Verlangen, diesem urweltlichen Wesen meine Macht zu zeigen, den Juden um sein Geld zu prellen […][59]

Zusätzlich tragisch-ironisch wirkt, dass Levett diese grausamen Vorurteile aus dem Munde des Ahasverus ertönen lässt. Somit wirken sie aber umso kritischer und zeichnen ein düsteres Bild einer Welt, die schon immer von Vorurteilen gegen das jüdische Volk gekennzeichnet war, und ihren traurigen Gipfelpunkt zu Levetts Lebzeiten erreichen sollte.

Nachdem nun die biografischen, forschungsgeschichtlichen und handlungstechnischen Details im ersten Kapitel dargelegt wurden, soll im zweiten Kapitel näher auf die theoretischen Voraussetzungen für die Analyse der fantastischen Strukturen von *Verirrt in den Zeiten* einge-

---

[57] Levett (1985), S. 122. Anmerkung: Levett scheint hier aus Lion Feuchtwangers *Jud Süß* (1925) zu zitieren, wenngleich der ursprüngliche Ausspruch auf Eberhard I, Herzog von Württemberg, aus dem 14. Jahrhundert zurückgeht, der alle Juden in seinem Herzogtum vertreiben und gefangen nehmen ließ.
[58] Spittel (1985), S. 174.
[59] Levett (1985), S. 54 u. 55.

gangen werden. An erster Stelle gilt es eine differenziertes Bild von der Beziehung Fantastik und Science-Fiction zu entwerfen, was im nun folgenden Abschnitt vollzogen wird.

2 Ein Roman zwischen den Gattungen: Zwischen Science-Fiction und Fantastik

Dass zwischen den Genres Science-Fiction und Fantastik bzw. Fantasy eine enge Verknüpfung besteht, vermittelt Franz Rottensteiner in seinem Vorwort zu der Aufsatzsammlung *Die dunkle Seite der Wirklichkeit* durch den Vergleich dieses Verhältnisses mit den zwei Seiten einer Medaille.[60] Was die beiden Gattungen vereint, ist die Grenzüberschreitung, d.h. das Abweichen von der vertrauten Welt, doch während, so Rottensteiner weiter, die Science-Fiction eine Literatur des methodischen Zweifels darstellt, spiegelt die Fantastik den skeptischen Zweifel wider, welcher in Unsicherheit und Hoffungslosigkeit resultiert. Ein für diese Untersuchung interessanter Punkt in Rottensteiners Ausführungen ist die Erwähnung von Hybridbildungen dieser zwei Gattungen – *Science Fantasy* oder auch *Science-Fiction Fantasy* genannt. Es erscheint durchaus angebracht, einen fantastischen Roman, der vorgibt eine Science-Fiction Erzählung zu sein, und doch nicht ist, mit einer Mischbezeichnung zu betiteln. Binder findet für Levetts Roman eine äußerst Wienerische Bezeichnung, wenn sie *Verirrt in den Zeiten* als eine Genre-Melange aus Science-Fiction und Fantastik betitelt.[61] Wie immer auch das Label nun lautet, das auf Levetts Erzählung appliziert wird, interessant für diese Untersuchung sind die einzelnen Techniken, Motive der jeweiligen Gattung und wie sie von Levett ausgearbeitet und verwendet wurden.

Natürlich kann hier nicht auf die gesamte wissenschaftliche Fantastikdiskussion eingegangen werden, aber zum Thema Genreabgrenzungen, vermittelt der von Jens Malte Fischer und Christian W. Thomson herausgegebene Band *Phantastik in Literatur und Kunst* wertvolle Informationen. Insbesondere der darin enthaltene Bericht *Science-Fiction – Phantastik – Utopie*[62] Reimer Jehmlichs zu den jeweiligen Forschungsdivergenzen in unterschiedlichen Nationen, ist hier hervorzuheben. Eine frühe Vorreiterrolle in der Forschung hatte zwar Frankreich inne (vgl. etwa Louis Vax oder Roger Caillois), doch auch die russische und polnische Tradition lief zu Höchstleistungen auf. Er unterstreicht hier vor allem die Bedeutung des Bulgaren Tzvetan Todorov für die Fantastikforschung.

---

[60] Rottensteiner, Franz: Vorwort: Zweifel und Gewißheit. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987 (Phantastische Bibliothek Band 199), S. 8.

[61] Binder (1997), S. 352.

[62] Jehmlich, Reimer: Science-Fiction – Phantastik – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Fischer, Jens Malte u. Thomsen, Christian W. (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 11-33.

Und den gleichen, hohen Stellenwert hat er auch für diese Untersuchung, wie im nun folgenden Abschnitt gezeigt werden soll.

2.1 Der Roman im Lichte der Theorien von Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur*[63] ist auch fast vierzig Jahre nach seiner Veröffentlichung eine literaturwissenschaftliche Forschungsarbeit, welche die darauf folgenden Auseinandersetzungen mit dem Thema des Fantastischen und dessen Definitionsversuchen deutlich prägte. Wie auch immer Todorov in Folge affiziert wurde (siehe auch Kap. 2.1.2), soll nicht detailliertes Klärungsziel dieser Arbeit sein. Viel mehr interessieren einzelne, von ihm ausgearbeitete Begriffe, die in Bezug auf Levetts fantastische Zeitreiseerzählung meiner Meinung nach äußerst wirksam greifen. In einem kleinen Überblick werden zunächst die Hauptpunkte der Todorovschen Theorie zusammengefasst.

Während er im ersten Kapitel seiner Untersuchung sich zu den generellen Prämissen einer Gattung Gedanken macht, wird er im folgenden Kapitel bei seiner Definition des Fantastischen konkreter.

> Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewissheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.[64]

Die Ambiguität von Traum und Wirklichkeit bzw. Wahrheit und Illusion macht für Todorov den Kernpunkt des Fantastischen aus. Das Fantastische charakterisiert er als eine verschwimmende Gattung, und sie hält nur so lange wie die Unschlüssigkeit währt. Die Entscheidung erfolgt am Ende durch den Leser: Entweder entscheidet er sich dafür, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und das Zulassen der Erklärung der beschriebenen Phänomene führt in die Gattung des Unheimlichen. Oder es müssen neue Naturgesetze anerkannt werden, was wiederum im Bereich des Wunderbaren endet. Das Fantastische siedelt sich zwischen diesen zwei Gattungen an. Passend scheint Todorov hier der Vergleich der gleitenden Definition des Fantastischen mit dem der Zeitdefinition (und in Bezug auf Levetts Zeitreise erscheint dieser Vergleich äußerst angemessen). Das Fantastische tritt als Äquivalent zur Gegenwart auf, die

---

[63] Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. München: Hanser 1972.
[64] Todorov (1972), S. 26.

nichts anderes als die „bloße Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft“[65] darstellt. Diesen dynamischen Status der Fantastik zu halten, ist nun die Herausforderung an den Autor. Oft hält dieser Balanceakt einen ganzen Roman lang an, ohne dass er durch den Schluss aufgelöst wird.

Dies ist auch bei Levett zu beobachten: Das Nachwort des Historikers gibt uns Antwortmöglichkeiten auf jene Fragen, die den Leser die gesamte Erzählung hindurch schon beschäftigen. Wohl gemerkt handelt es sich um Möglichkeiten und nicht definitive Antworten, wodurch der fantastische Schwebezustand nie gebrochen wird. So werden zwar einerseits durch das Nachwort offene Fragen beantwortet, aber andererseits werden neue aufgeworfen. Eine Sichtweise, welche durch die von Reinhold Lüth in *Drommetenrot und Azurblau* gemachte Analyse zum Unterschied zwischen *Verirrt in den Zeiten* und *Der Meister des jüngsten Tages* (1923) unterstützt wird. Denn während in Perutz' *Meister* alle Handlung und mögliche Interpretation durch das Nachwort komplett umgekehrt wird, bleiben die vorhandenen Ambiguitäten der Handlung in *Verirrt in den Zeiten* erhalten.[66]

In einer genaueren Klassifizierung unterteilt Todorov die benachbarten Zonen in Fantastisch-Unheimliches und Fantastisch-Wunderbares, während er bei den Hauptgattungen in unvermischt Unheimliches und unvermischt Wunderbares unterteilt.[67]

Was Levetts Roman betrifft, erscheint es wichtig, den Bereich des Fantastisch-Unheimlichen genauer zu betrachten. Nach Todorov liegt dieser literarische Zustand vor, wenn „Ereignisse, die die ganze Geschichte hindurch unheimlich erscheinen, […] in dieser Gattung am Schluß eine rationale Erklärung“[68] finden. Die Erklärungsmöglichkeiten, welche das Unheimliche am Ende auslöschen, gliedert er wiederum in zwei verschiedene Gruppen: Die erste Gruppe umfasst Phänomene, welche letztlich als „Frucht einer entgleisten Einbildungskraft“[69] betitelt werden und Traum, Wahnsinn und Drogenrausch beinhalten. Die andere Gruppe betrifft Ereignisse, die zwar stattgefunden haben, aber rational erklärbar sind, wie es beim Zufall, einem Betrug oder einer Täuschung (hier auch Sinnestäuschung) der Fall ist. Wichtig, was das realistische Erklärungsmodell betrifft, ist, dass es meistens auf äußerst geringer Wahrscheinlichkeit beruht. Todorov zitiert an dieser Stelle Montague Rhodes James, welcher diese Möglich-

---

[65] Todorov (1972), S. 41.
[66] Vgl. Lüth (1988), S. 303-304.
[67] Todorov (1972), S. 43.
[68] Ebd., S. 43.
[69] Ebd., S. 43.

keitslücke mit einer Tür vergleicht, die „so eng sein muß, daß man von ihr keinen Gebrauch machen kann“.[70]

Levett scheint in seiner Zeitreiseerzählung das gesamte Spektrum der realistischen Erklärungsmöglichkeiten auszuschöpfen: Ob es sich nun um die Fieberträume, die wahnsinnigen Traumvisionen des Erasmus, seine vermutete Amnesie oder den möglichen, inszenierten Betrug durch den Historiker handelt (siehe Kap. 3.1.1). Im Roman finden sich für jede der erwähnten Möglichkeiten Indizien, wobei jedoch der erwähnte Spalt der rationalen Erklärungen im Gegensatz zu James größer gehalten wird, und die Tatsächlichkeit einer wahrhaftig stattgefundenen Zeitreise immer mehr schwindet.

Dem Fantastisch-Unheimlichen gegenübergestellt ist das Fantastisch-Wunderbare, welches sich dadurch charakterisiert, dass ab einem gewissen Zeitpunkt eine natürliche Erklärung, wie z.B. die des Zufalls, nicht mehr funktioniert und man sich eindeutig im Bereich des Wunderbaren wiederfindet. Wichtig für die Analyse von *Verirrt in den Zeiten* ist das von Todorov differenzierte „instrumentale Wunderbare“, welches einen in die Nähe des „naturwissenschaftlichen Wunderbaren“ bringt und somit in das Feld der Science-Fiction. Denn: „Hier wird das Übernatürliche auf rationale Weise erklärt, aber anhand von Gesetzen, die die gegenwärtige Naturwissenschaft nicht anerkennt“.[71]

Abgesehen von der von Roland Innerhofer[72] (siehe auch Kap. 2.1.2) angemerkten Tatsache, dass sehr wohl bestehende Naturgesetze als Begründung innerhalb der Science-Fiction verwendet werden, ist diese Stelle noch aus einem anderen Grund wichtig für die Analyse. In *Verirrt in den Zeiten* kippt die Handlung mit dem Auftreten der Zeitmaschine im oben erwähnten Bereich des Wunderbaren – so scheint es zumindest auf den ersten Blick. Denn wirklich plausibilisiert wird die Technik und Mechanik der Zeitmaschine nicht. Lediglich die untechnische Beschreibung der Mutter muss hier genügen, welche das technische Gerät mit dämonischen Attributen versieht:

> Und mitten im Zimmer da stand eine Maschine, reichlich so groß wie ein Automobil, ein ganzes Wirrsal von Rädern, Rädchen, Sparren, Bolzen und Schrauben. Das zuckte und vibrierte und schillerte und oszil-

---

[70] Todorov (1972), S. 44, zitiert nach James, Montague Rhodes.: Introduction. In: Collins, V. H. (Hg.): Ghosts and Marvels. Oxford 1924.

[71] Ebd., S. 53.

[72] Innerhofer, Roland: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Clemens (Hg.): Nach Todorov – Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 119-133.

lierte, wie wenn tausend böse Geister drinnen stäken; und geheimnisvolle Lichter flammten auf, vielfarbig wie die Augen eines Dämons.[73]

In Bezug auf Erasmus' Reise in das 17. Jahrhundert und seine Begegnung mit der damaligen Bevölkerung, ist es in diesem Zusammenhang auch von Interesse, den Status seiner von ihm teils mitgebrachten, teils entwickelten neuzeitlichen, technischen „Gimmicks" zu untersuchen. Betrachtet man die von ihm erwähnte Taschenlampe, Fotografie und den konstruierten Generator, so fällt auf, dass sie für den Menschen des 20. Jahrhunderts allesamt naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene darstellen, für die Individuen des 17. Jahrhunderts jedoch die Verkörperung des unerklärlichen Wunderbaren sind. Eine Potenzierung dieser Situation vollzieht sich in der Zeitmaschine bzw. der Zeitreise selbst.

Ein sehr umfangreiches Kapitel bei Todorov ist der Katalogisierung und Organisation verschiedener fantastischer Themen gewidmet und soll im nächsten Abschnitt dieser Untersuchung als Vorlage für die Interpretation von *Verirrt in den Zeiten* dienen.

2.1.1 Themen und Funktionen des Fantastischen nach Todorov im Roman

Für einen Strukturalisten wie Todorov ist es natürlich nur logisch und verständlich, dass er vorhandene fantastische Themen - oder „Etiketten" wie er sie nennt - nicht nur ortet, sondern umso essentieller, sie in einem abstrakten System zu positionieren. Denn, so argumentiert er weiter: „Die Kritiker […] haben sich heute damit begnügt, Verzeichnisse übernatürlicher Elemente anzufertigen, ohne daß es ihnen gelungen wäre, deren Organisation aufzuweisen".[74]
Bei Todorov zerfallen die Themen des Fantastischen in sogenannte „ich" und „du" – Klassen. Innerhalb der ich -Themen erfolgt eine Subklassifizierung der Themen in Hinsicht auf ihre Ko-präsenz: In solchen Erzählungen herrscht anfänglich eine realistische Stimmung, dann tritt irgendwann plötzlich das Unheimliche auf.
Die zweite Gruppe innerhalb des ich -Themennetzes haben die fantastischen Wesen inne. Todorov sieht in Wesen, die mächtiger sind als Menschen, eine regelrechte Konstante des Fantastischen. Ahasverus fällt zweifelsohne in diese Kategorie, und gleichzeitig ist es zum Zeitpunkt seines Auftretens im Roman, wo der Leser den Geisteszustand von Erasmus zum ersten Mal in Frage stellt.

---

[73] Levett (1985), S. 21.
[74] Todorov (1972), S. 93.

Das Thema des Pan-Determinismus falle ebenso in das erwähnte ich -Themennetz. Denn: „[…] alles, bis hin zum Zusammentreffen verschiedener Kausalreihen (sprich: »Zufall«), muß in vollen Sinne des Wortes seine Ursache haben, selbst wenn diese nur übernatürlicher Ordnung sein kann“.[75]

Die natürliche Konsequenz - so Todorov weiter – des Pan-Determinismus, ist die Pan-Signifikation, was im Konkreten folgendes bedeutet: „[…] auf allen Ebenen zwischen allen Elementen der Welt Beziehungen bestehen, wird diese Welt höchst bedeutungsvoll“.[76]

Vereinfacht gesagt, heißt das laut Todorov, dass in so einer Welt jedes Objekt und jedes Wesen etwas besagen will.

Bei Levett äußert sich dieses Phänomen auf stilistischer Ebene: Durch die scheinbar hypertrophe Etikettierung von Ereignissen, Menschen und Objekten mit den Adjektiven „geheimnisvoll“ oder „rätselhaft“, wird es dem Rezipienten in der Interpretation nicht leicht gemacht, da die übertrieben angewandte Signifikation verwirrt[77]. Doch in Wahrheit folgt Levett in dieser syntaktischen Haltung einem fantastischen Stilmerkmal, das von Todorov an einer anderen Stelle erklärt wird. Im Kapitel *Der fantastische Diskurs* beschäftigt er sich mit den strukturellen Prämissen des Fantastischen, und speziell im syntaktischen Bereich lassen sich bestimmte kompositorische Tendenzen beobachten. In erster Linie geht es um den Spannungsaufbau. An dieser Stelle lohnt sich ein Blick in die Filmgeschichte, denn niemand könnte die Bedeutung von diesem Spannungsaufbau – auch *Suspense* genannt – besser erklären, als dessen Meister schlechthin: Alfred Hitchcock.[78]

---

[75] Todorov (1972), S. 100.

[76] Ebd., S. 101.

[77] Zum Thema Fantastikmerkmale, vgl. Lachmann (2002), S. 26: Die Fantastik zeichnet sich auch durch ihre „Tendenz zu semantischer Verschwendung, zu Sinnüberschuß“ aus.

[78] Eine der wohl interessantesten Publikationen zum Thema Hitchcock und *Suspense* ist das Interview, das François Truffaut für die französische Filmzeitschrift *Les Cahiers du cinéma* mit dem Regisseur führte und welches als „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“ 1973 im deutschsprachigen Raum veröffentlicht wurde. Darin erklärt Hitchcock den Unterschied zwischen *Suspense* und Überraschung: „Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach [...]. Dennoch werden diese Begriffe oft verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unterm Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm eine Explosion. Das Publikum ist überrascht [...]. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 - man sieht die Uhr -. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter Ihrem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum 15 Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm 5 Minuten Suspense." Aus: Truffaut, François: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“. München: Hanser 1973, S. 64.

Wie passiert das nun in einer fantastischen Erzählung? Durch den gesamten Roman hinweg – und das lässt sich bei *Verirrt in den Zeiten* leicht beobachten – ziehen sich Andeutungen, die ihren Höhepunkt letztlich in dem übernatürlichen Ereignis haben. Todorov nennt dies „die Vorbereitung des Fantastischen“[79], wo Ausdrücke eine Aufladung durch ihre Doppelbödigkeit erfahren, aber auch dadurch, dass sie häufig wiederholt werden. Bei Levett finden sich einige Beispiele für diese Vorarbeit: Bevor Ahasverus erscheint, finden sich im Roman schon einige Hinweise auf den Ewigen Wanderer und noch bevor man von der Zeitmaschine erfährt, häufen sich Hinweise auf Zeitschlaf und das Thema Zeit. Ansonsten finden sich mannigfaltige Anspielungen auf das Motiv Wahnsinn – vor allem die intertextuellen Hinweise in Form der Erwähnung von Faust, Hamlet und Kasper Hauser stechen hier hervor. Ihren Kulminationspunkt erfahren die literarischen „clues“ im Nachwort des Historikers, der die Vermutungen und Fragen in Bezug auf Erasmus’ labile psychische Verfassung als mögliche Erklärungsoption bestätigt. Jedoch ergibt sich laut Todorov bei der Entlarvung dieser Indizien ein gravierender Nachteil für den Leser:

> Von daher versteht sich, daß die erste und die zweite Lektüre einer fantastischen Erzählung sehr verschiedene Eindrücke hervorrufen (in viel stärkerem Maße, als das bei einer anderen Art von Erzählung der Fall ist). Tatsächlich ist bei der zweiten Lektüre die Identifizierung nicht mehr möglich – sie wird unweigerlich Meta-Lektüre: man enthüllt die Mittel des Fantastischen, statt seinem Charme zu unterliegen.[80]

Hier sei erneut auf Innerhofer verwiesen, der betont, dass nicht allein durch einen einmalig wirkenden Höhepunkt diese fantastische Spannung beim Rezipienten erzielt wird, sondern gerade durch polyperspektivisches Erzählen der Spannungsreiz aufrecht erhalten bleibt (vgl. auch Kap. 2.1.2) [81]. Zum Stellenwert dieser Erzähltechnik und ihrer Funktion siehe Kap. 3.2 dieser Untersuchung.

Eine Beziehung, welche sich sowohl beim Thema Metamorphosen, als auch beim Pan-Determinismus zeigt, ist laut Todorov jene zwischen Materie und Geist. Umso wichtiger für die Analyse von *Verirrt in den Zeiten* zeichnet die darauf folgende Beobachtung Todorovs: „Es ist seltsam, hier zu beobachten, daß, besonders im 19. Jahrhundert, dieselbe Durchbre-

---

[79] Todorov (1972), S. 80.
[80] Ebd., S. 81.
[81] Vgl. Innerhofer (2006), S. 120.

chung der Grenze zwischen Materie und Geist als erstes Kennzeichen des Wahnsinns angesehen wird".[82]

Wie bei Psychotikern findet eine Vermischung von Wahrgenommenen und Imaginären statt. Schon in Erasmus' Kindheit mutiert das menschliche Inventar der ihn umgebenden Bilder zu lebendigen Nachtgestalten. Todorov spricht hier vom „Verwischen der Grenze zwischen Subjekt und Objekt".[83] Der Vorfahre Matthäus Büttgemeister und der gesamte Bildinhalt werden zu Leben erweckt und die Interaktion – das wortwörtliche Eintauchen in die Bilderwelt – geschieht durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Objekt Bild und dem Subjekt Erasmus (vgl. auch Kap. 3.3.1.1).

Die Barrieren zwischen Außen- und Innenwelt des Subjekts zerfallen also – aber wodurch? Einerseits ist das der Fall, wenn das Subjekt unter dem Einfluss von Drogen steht (welches zwar ein gängiges Thema der Fantastik darstellt, aber in Bezug auf Erasmus sicherlich nicht zutrifft). Oder andererseits – und diese Auslegung trifft auf alle Fälle auf den Protagonisten von *Verirrt in den Zeiten* zu – wenn es unter einer Psychose leidet. Die Kategorien der Welt – insbesondere die von Zeit und Raum -, so Todorov weiter, verändern sich, denn „Zeit und Raum der übernatürlichen Welt […] sind nicht Zeit und Raum des täglichen Lebens".[84]

Daher erklärt sich die Möglichkeit einer Zeitreise in die Vergangenheit bei Levett – im Traum bzw. in der Wahnvorstellung seines Helden wird der physikalischen Gesetzeswelt der Boden unter den Füßen weggezogen.

Eine Bedingung der Wahrnehmung – deren Werkzeug – ist der Blick. Todorov widmet sich in Folge diesem und inwiefern es bei den ich –Themen zu einer Konzentration auf das optische Sinnesfeld komme. Als erklärende literarische Beispiele dienen ihm Erzählungen von E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla* (1820) und *Der Sandmann* (1817). In beiden Werken symbolisieren optische Medien wie der Spiegel und die Brille die Grenzverschwimmung zwischen Traum und Wirklichkeit. Im Konkreten zeigt sich das am Okular Nathanaels im *Sandmann*: Der Blick durch das optische Gerät lässt den Automaten in Nathanaels Augen lebendig werden. Ein Übertritt in das Übernatürliche ist immer dann zu beobachten, wenn Spiegel vorhanden sind. Okular wie Spiegel stehen somit für den verzerrten, verfälschten Blick auf die Welt.

---

[82] Todorov (1972), S. 104.
[83] Ebd., S. 106.
[84] Ebd., S. 107.

Während bei Hoffmann nun erwähnte optische Medien diese Symbolfunktion erfüllen, ist es bei Levett das Wasser bzw. der See. Auch Todorov betont, dass diese literarische Aufgabe nicht nur dem Spiegel zufällt, sondern dass das Medium Wasser und die Spiegelung an dessen Oberfläche motivisch ebenso greift. Während Todorov an dieser Stelle nun *Prinzessin Brambilla* erwähnt, ließe sich ebenso gut Levetts Roman als untermalendes Beispiel verwenden: Nicht genug, dass Erasmus das Gedicht *Seegespenst* (1826) von Heinrich Heine zitiert, so ist es das Abtauchen in das Wasser, in die sagenhafte Stadt Vineta, welches den Übertritt in die übernatürliche Traumwelt symbolisiert: „War's Zufall, oder war es nicht traumschweres Schicksal, düstre Prophezeiung, daß ich gerade dies Gedicht vor allen andern liebte, dieses Gedicht von der versunknen Stadt im Meeresgrunde?"[85]

Wie bereits erwähnt, vermittelt das Zitieren dieses Heine -Gedichts im Roman dem Leser die Literaturepoche, die sich wohl am intensivsten des Traummotivs bediente: die Romantik.[86] Doch während bei Heine das lyrische Ich, das sich in die Fluten stürzen will, vom Kapitän gerettet wird, ist bei Levett der freie Fall Erasmus' in die Traumwelt durch niemanden zu verhindern. Er gibt sich der Vision seiner Geliebten ganz und gar hin. Es ist dies ein weiteres Indiz für den aufmerksamen Leser, dass das dramatische Ende hier schon vorprogrammiert ist.[87]

Ein Punkt, der an Hand dieses Gedichts exemplifiziert wird, ist das Wörtlich-Nehmen von Redewendungen bzw. von Metaphern. Todorov betont, dass es in der Fantastik zu einem bestimmten Gebrauch des bildlichen Diskurses kommt: „Das Übernatürliche entsteht oft daraus, dass man die übertragene Bedeutung wörtlich nimmt".[88]

Das Fantastische realisiert die eigentliche Bedeutung eines bildlichen Ausdrucks, so Todorov weiter, denn „wenn das Fantastische sich ohne Unterlaß rhetorischer Figuren bedient, so deshalb, weil es aus ihnen entspringt".[89]

In *Verirrt in den Zeiten* lässt sich diese erzählerische Technik der Fantastik ebenso beobachten. Die wortwörtlich genommene Phrase vom „Abtauchen in einen Traum" wird mit dem Hinabgleiten ins Wasser gleichgesetzt, und intertextuell durch die Erwähnung von Heines

---

[85] Levett (1985), S. 96.

[86] Vgl. zur Heraufbeschwörung der Romantik auch die Episode im verlassenen Gerichtsarchiv, Levett (1985), S. 41: Der Historiker versucht die ihm unheimliche Situation dadurch ironisch zu entschärfen, dass er die in den vermoderten Räumen flatternden Fledermäuse und krächzenden Raben, als das „abgegriffene Szenar alter Schauerromane" bezeichnet.

[87] Weiterführende Literatur zu Heines *Seegespenst* und der Rolle des Motivs Traum, vgl.: Gidion, Heidi: Phantastische Nächte. Traumerfahrungen in Poesie und Prosa. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 69-70.

[88] Todorov (1972), S. 70.

[89] Ebd., S. 75.

Seegespenst untermauert. Das in diesem Zusammenhang von Todorov verwendete sprachliche Bild „Liebe ist stärker als der Tod“ wird von ihm mittels der Erzählung *Véra* (1876) von Auguste Villier de L’Isle-Adams exemplifiziert, aber man könnte die Redewendung ebenso auf Levetts Roman anwenden, wenngleich die Traummetapher sicherlich literarisch spannender und überzeugender umgesetzt wurde. Eine weitere Metapher, die wortwörtlich genommen wird, ist der Fluch, den Ahasverus über Erasmus ausspricht. Dass er durch die „Wüstenei der Zeit“ irren soll, liefert dem Autor einen weiteren passenden Ansatzpunkt für die Einführung des Zeitreisemotivs.

Doch was wären all diese optischen Medien ohne das Licht? Motivisch wird es meisterlich von Levett eingesetzt. Nicht umsonst erscheint seinem Romanhelden die Ankunft im 17. Jahrhundert wie ein Schauspiel auf einer Bühne. In welchem Licht etwas zu betrachten ist, und in welchen Farben sich etwas darstellt wird in *Verirrt in den Zeiten* immer wieder beschrieben.[90] Das Spiel mit Farben und Licht, aber auch der Einsatz der Motive Nebel und Wasser, wirken als eine Art von Unschlüssigkeitskatalysator, das heißt sie allesamt verunsichern den Blick des Betrachters.

In Hinsicht auf die Gemeinsamkeiten der Themen des ich – Netzes summiert Todorov sie als „Themen des Blicks“; konkret geht es ihm um die Strukturierung Mensch und Welt bzw. Wahrnehmung und Bewusstsein.

> Der Terminus der Wahrnehmung ist dabei wichtig: die Werke, die zu diesem Themen-Netz gehören, führen ihre Problematik beständig auf sie zurück, vor allem die des hauptsächlichen Sinnes, des Sehens […]. Dies in einem Maße, daß man alle diese Themen als »Themen des Blicks« bezeichnen könnte.[91]

Bei der Analyse von *Verirrt in den Zeiten* unter der Zuhilfenahme von Todorovs Themennetzen ist eine Konzentration auf das ich – Themennetz feststellbar. Das zweite Themennetz – das sogenannte „du- Themennetz“ - lässt nicht so viele Ankerpunkte zu wie der oben besprochene ich – Themenkomplex. In Todorovs du – Themennetz finden sich folgende Hauptthemen zusammengefasst: Sexualität, Mutter-Sohn-Beziehung, Inzest, Homosexualität, Sadismus und Nekrophilie. Sie alle basieren auf der sexuellen Begierde und spiegeln die Beziehung des Menschen zu seinem Unterbewußten wider.

---

[90] Vgl. Levett (1985), S. 97: „Weihrauchduft umfing mich, kühles Dunkel, geheimnisvoll durchzittert von gedämpftem Lichte, das sich vielfarbig in den bunten Kirchenfenstern brach.“, S. 59: „Dies köstliche Zusammenspiel der Lichter und der Farben […] erzeugte eine Stimmung berückender Traulichkeit.“
[91] Todorov (1972), S. 108-109.

In *Verirrt in den Zeiten* sticht allein die Beziehung zwischen Erasmus und seiner Mutter bzw. die zwischen ihm und Agathe hervor. Todorov meint, unter Zuhilfenahme von Freud, dass die Mutter dadurch, dass sie symbolisch Asexualität verkörpert, die Verhinderung von Sexualität bewirkt. Da könnte man in der Auslegung nun äußerst ausschweifen, wenn man etwa in dem Tod von Agathe ein Zeichen dafür sehen möchte, dass die Geliebte den Status der Mutter im Leben des Sohnes gefährden hätte können. Was einen unweigerlich wieder zu Alfred Hitchcock bringt. In seinem Thriller *Psycho* (USA, 1960) hätte er das Horrorpotential der perfiden Mutter-Sohn-Beziehung szenisch wirklich nicht besser ausnützen können[92]. Wenngleich in jener Geschichte der Sohn zum Massenmörder wird und unter dem unheimlichen Einfluss der toten Mutter steht. Die Konstellation Mutter-Sohn-Geliebte birgt oft Gefahr, Gewalt und Tod in sich – aber dies sei hier nur am Rande erwähnt.

Ein anderes Thema des du-Netzes ist die Nekrophilie, und im übertragenen Sinne findet man sie auch in Levetts Roman. Erasmus reist in die Vergangenheit, angetrieben von der romantischen Liebe, aber ebenso von einer starken körperlichen Begierde zu Agathe. Aufgeladen mit sexuellen Konnotationen zeichnen die folgenden Zeilen ein klares Bild:

> Wenn ich mit ihr dahinging auf den heimlichen Wegen der Liebe, dann war es mir, als sei es wiederum wie einst […]. Wenn wir zusammen auf die Stadt herniederblickten, wie sie mit ihren breiten, schweren Türmen, ihren spitzen Dächern aus Gärten und Gebüschen kraftvoll-ruhig aufstieg, wenn ich, an sie geschmiegt, in engen, winkeligen Gässchen emporsah […], da schien es mir, als ob mir an den alten Orten wiederum die alte Zeit begegnete. Oft wieder wähnte ich, als sei all dies nur flüchtiges Verweilen, nur einen köstlich kurze Wanderung, von der wir bald heimfinden werden.[93]

Nebst den phallischen Türmen und spitzen Dächern ist ein weiteres Indiz dafür, dass es sich hierbei um ein sexuelles Stelldichein handelt, die Tatsache, dass Agathe kurz vor ihrem Selbstmord von einem „Strauchbalg“[94] redet, welches sie unterm Herzen trage. Ferner ließe sich hier nun Folgendes spekulieren: ist dies das ursprüngliche Vergehen, das sich Erasmus anlastet – eine schwangere Verlobte, mit einem in „Sünde“ gezeugten Kind und die Schuld am Zugsunglück, welches vielleicht gar kein Unfall, sondern ursprünglich auch Selbstmord war? Oder spiegelt der Traum der Reise in die Vergangenheit, die unterdrückten, nie zu erfül-

---

[92] Vgl. hierzu: Beitrag auf der *International Movie Database*. http://www.imdb.com/name/nm0088645/bio (10.09.2009). Die Romanvorlage zum Film *Psycho* stammt von Robert Bloch. Er war ein Schüler und Verehrer von H.P. Lovecraft und neben seinen Veröffentlichungen in den Zeitschriften *Weird Stories* und *Amazing Stories*, bekam er auch den berühmten Science-Fiction Award *Hugo* verliehen. Dass die Zusammenarbeit mit einem fantastischen Autor schon früher inspirierend für Hitchcocks Thriller zeichnete, zeigt die Handschellenszene in *The Lodger: A Story of the London Fog* (UK, 1927). Sie basiert laut Hitchcock auf Leo Perutz' Roman *Zwischen Neun und Neun* (1918), vgl. Truffaut (1973), S. 43.
[93] Levett (1985), S. 109.
[94] Ebd., S. 134.

lenden, sexuellen Wünsche von Erasmus wieder? Nicht umsonst nennt Freud den Traum die *via regia* zum Unterbewussten! Doch soll uns Freud hier nun nicht all zu viel beschäftigen, da er ja an anderer Stelle, i.e. im Kapitel über den Einsatz des Motivs Traum bei Levett, zwangsläufig noch eine tragende Rolle spielen soll.

Der brennende Wunsch nach der sexuellen Vereinigung mit seiner toten Verlobten ist auch eine Form der Nekrophilie. Im Traum wird Agathe zwar zu Leben erweckt, doch in Wahrheit verwest ihr Körper schon längst. Diese Dynamik findet laut Todorov ihre motivische Ausarbeitung im Vampirismus, was der literarische Horrorspezialist Hans Richard Brittnacher zu Recht aufs Heftigste kritisiert, denn Todorov gehe hier zu pauschalisierend vor.

> Auf die bizarrste sexuelle Abirrung reduziert Todorov den Vampirismus: »In der phantastischen Literatur tritt Nekrophilie gewöhnlich in Gestalt der Liebe zu Vampiren auf oder zu Toten, die unter die Lebenden zurückkehren.« […] Mit einer derartigen Behauptung erspart sich Todorov eine Differenzierung zwischen Vampiren und Gespenstern. Zudem erschöpft sich der Vampirismus nicht in Nekrophilie, sondern evoziert auch andere und weiter reichende Ängste als nur die sexuelle Belästigung von Toten oder durch Tote.[95]

Nun wäre es ein legitimes Argument, dass diese Verbindung zur Nekrophilie in *Verirrt in den Zeiten* zu lose sei, aber dadurch, dass Erasmus an anderer Stelle Guy de Maupassants Erzählung *La Chevelure* (1883) [dt. Das Haar] erwähnt, schließt sich der thematische Kreis. Brittnacher fasst die Bedeutung dieses Romans folgendermaßen zusammen:

> Auch Maupassants Geschichte *Das Haar* […] beschreibt diese bestürzende Erkenntnis einer nekrophilen Neigung. Nach dem zufälligen Fund einer Frauenlocke in einem alten Schränkchen verfällt ein Mann dem sonderbaren Zwang, sich in die einstige Trägerin dieses Haars zu verlieben, bis sie ihm tatsächlich nachts erscheint und sich ihm hingibt. Man schenkt ihm keinen Glauben, sperrt ihn als Irren ein und behandelt ihn mit kalten Duschen, doch als der Ich-Erzähler, der angewidert und voller Unglauben diese Geschichte einer scheinbar abwegigen Geisteskrankheit aufgeschrieben hat, selbst die Haarlocke berührt, befällt ihn [Erschaudern].[96]

Zum Vergleich die Passage aus *Verirrt in den Zeiten*:

> Und immer mächtiger war meine Sehnsucht nach Vergangenem, wuchs mein Verlangen nach verjährten Zärtlichkeiten. Irgendwo, bei Maupassant, habe ich gelesen: »Ich bin besessen von dem Wunsche nach Frauen längst entschwundner Zeiten, ich liebe sie von ferne. Und die Kunde der verschollnen Zärtlichkeiten füllt mein Herz mit Trauer. O Schönheit, Lächeln, jugendfrohes Hoffen, warum müßt ihr sterben! Wie hab' ich euch beklagt in langen Nächten, ihr holden Frauen der Vergangenheit. Sehnsüchtig öffneten sich eure Arme nach dem Kusse, und ihr mußtet sterben! Doch der Kuß stirbt nicht […]«.

---

[95] Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 125.
[96] Brittnacher (1994), S. 98.

Oberflächlich betrachtet handelt es sich um die Worte des trauernden, verletzten Geliebten, doch darunter brodelt eine sexuelle Begierde, die vorm Tod nicht zurückschreckt und ihre nekrophilien Ansätze auch nicht leugnen will.

Todorov sieht in den du-Themen die primäre Darstellung der Beziehung des Menschen zu seinen sexuellen Wünschen und somit zu seinem Unterbewußten. Die Interaktion steht im Vordergrund, daher werden sie von ihm auch die „Diskurs-Themen" genannt.

Schließlich befasst sich Todorov im letzten Kapitel seiner Einführung zur fantastischen Poetik mit den Funktionen der Fantastik. In Bezug auf Levetts Werk erscheinen vor allem folgende interessant:
Eine nach Peter Petzoldt zitierte Aussage in Todorovs Überlegungen, sticht besonders ins Auge: „Für viele Autoren war das Übernatürliche nur ein Vorwand, um Dinge zu beschreiben, die sie in realistischen Termini niemals auszudrücken gewagt hätten".[97] Wenn Todorov hier insbesondere auf die von der Gesellschaft aufgestellte Tabus wie Inzest, Nekrophilie oder vermeintliche Perversionen wie die Homosexualität hinweist, mag das einen in Bezug auf Levetts Zeitreiseroman nicht weiter kümmern. Aber es ist ein andere Funktion, welche hier gleichbedeutend erwähnt werden muss: Denn die zeitgeschichtliche und politische Situation ist bei *Verirrt in den Zeiten* in jedem Fall in die Gleichung mit einzubringen. Letztlich vereint Erasmus' Charakterzeichnung auch die Züge eines aufstrebenden Diktators; die dominante, kalte Persönlichkeit eines Wallensteins wird aufgezeigt und schließlich ist die Kritik an einer antisemitischen Gesellschaft für einen jüdischen Autor leichter im 17. Jahrhundert anzusiedeln, als in der Gegenwart der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Gerade dadurch, dass diese Kritik in einem fantastischen Roman vollzogen wird und nicht in erwähnten „realistischen Termini" hilft es dem Autor, seine wahren Gedanken zu vermitteln.

Wie nützlich nun so manche Todorovsche Überlegung für diese Analyse sein mag, so scheint es doch ebenso wichtig, dessen Kritiker im folgenden Abschnitt zu Wort kommen zu lassen.

---

[97] Todorov (1972), S. 146.

2.1.2 Kritik an Todorov

Tzvetan Todorovs *Einführung in die Fantastik* polarisierte über Jahre hinweg. Der weltberühmte Science-Fiction Autor und Theoretiker Stanislav Lem war einer der vehementesten Kritiker des rein strukturalistischen Ansatzes Todorovs. Marianne Wünsche sieht in Lems Kritik jedoch mehr eine Verdammung des Strukturalismus per se und verwehrt sich daher gegen sein verdammendes Urteil von Todorovs Fantastikdefinition[98]. Für Lem ist sie zu verallgemeinernd und ausschließend. Fazit für Lem ist, dass Todorovs Theorie einem „Todesurteil für die gesamte Phantastik"[99] gleich kommt. Ebenso hätte er viele literarische Gestaltungsmöglichkeiten ausgeblendet. Eine Tatsache, die Roland Innerhofer in seiner Auseinandersetzung mit dem bulgarischen Fantastikforscher ebenfalls bemängelt. In seinem Beitrag in Clemens Ruthners Sammelband *Nach Todorov* kritisiert er, dass die Unschlüssigkeit laut Todorov speziell an die Wahrnehmung der Hauptfigur gekoppelt ist, wobei doch gerade durch eine Polyperspektivität eine „Inkonsistenz des Wahrgenommenen"[100] erzielt werden kann. Auch in Bezug auf das „instrumentale Wunderbare" ist laut Innerhofer Vorsicht geboten, denn die Science-Fiction plausibilisiert sich ebenso stark aus geltenden Naturgesetzen.

> Doch Science-Fiction muss nicht von "irrationalen Prämissen" ausgehen, aus denen sich die Handlung logisch entwickelt. Die ungewöhnlichen Ereignisse werden im Gegenteil oft durchaus mit den geltenden Gesetzen der Naturwissenschaft erklärt, wie etwa zahlreiche Werke der ´Väter´ dieses Genres, Jules Verne und H.G. Wells, demonstrieren.[101]

Während Thomsen und Fischer meinen, dass die wissenschaftliche Diskussion „mehr noch durch kritische Distanzierung, ja heftige Ablehnung, als durch Übernahme"[102] angeregt wurde, betont jedoch Reinhold Lüth, dass der strukturalistische Ansatz nach Todorov in der Sekundärliteratur des Fantastischen, speziell den Zusammenhang zwischen „einer wie auch immer gearteten Ambiguität und fantastischer Literatur"[103], ihm zu verdanken ist.

Ein bedeutender Baustein in dem Unschlüssigkeitskonstrukt von *Verirrt in den Zeiten* stellt die Erzähltechnik der *unreliable narration* dar. In den nun folgenden Kapiteln wird die Bedeutung dieser Form der Narration für das Verständnis des Romans näher durchleuchtet.

---

[98] Wünsch (1991), S. 10.
[99] Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Phaïcon I (1974), S. 92-122.
[100] Innerhofer (2006), S. 120.
[101] Ebd., S. 119.
[102] Thomsen, Christian W. u. Fischer, Jens Malte: Einleitung. In: Thomsen, Christian W. u. Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 1-8.
[103] Lüth (1988), S. 20.

3 Destabilisierung der Erzählinstanz

Schon im Jahre 1986 stellte Reinhard Lüth in seiner Rezension von *Verirrt in den Zeiten* fest, dass sich Levett in seiner Erzähltechnik von Perutz' „epischer Kunst"[104] stark beeinflussen ließ. Geoffrey Winthrop-Young bringt Jahre später mit der Erwähnung des Begriffs des unzuverlässigen Erzählers[105] einen der wichtigsten Aspekte des strukturellen Gefüges des Romans in die Diskussion ein. Die folgenden Abschnitte werden sich einerseits mit den theoretischen Grundlagen zum unzuverlässigen Erzählen beschäftigen, andererseits soll im analytischen Teil die Probe aufs Exempel zur konkreten Erzählsituation bei Levett gestellt werden. Sowohl die Position des Erzählers der Rahmenhandlung, als auch vor allem der Bericht des Zeitreisenden werden genauer erforscht und zu den fokalen Figuren in Bezug gesetzt.

3.1 Unzuverlässiges Erzählen

Diese spezielle Form der Narration zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Literaturlandschaft und –geschichte. Der Bogen lässt sich von einem der ältesten Beispiele, *Der goldene Esel* (um 170) von Apuleius, bis hin zu einem der berühmtesten Exempel für einen unzuverlässigen Erzähler, Cervantes' *Don Quijote* (1605/15), spannen[106]. Erstmalig aber verwendet und eingeführt wurde der Begriff des *unreliable narrator* – wie der englische Terminus lautet – 1961 von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth: „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not".[107]

Was aber zeichnet unzuverlässiges Erzählen aus? Christoph Bode findet in seiner Einführung zum Roman[108] eine klare und prägnante Definition: Es ist dann von unzuverlässigem Erzählen die Rede, wenn der Leser in der Narration Indizien findet, welche ihn dazu veranlassen dem sonst übergeordneten und respektierten Erzähler zu misstrauen. In Folge dessen treten beim Leser Zweifel über die Richtigkeit und die Wahrheit des Erzählten auf.

---

[104] Lüth (1986), S. 73.
[105] Winthrop-Young (2001), S. 22.
[106] vgl. hierzu Martinez, Matias u. Scheffel, Michael (Hg.): Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck[3] 2002.
[107] Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago u.a.: The University of Chicago Press 1977, S. 158.
[108] Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen, Basel: Francke 2005.

> Unzuverlässiges Erzählen ist ein Erzählen, das begründete Zweifel auslöst und eine Glaubwürdigkeitslücke offenbar werden lässt.[109]

Zwar betont Bode, dass auch er sich in seiner Forschungsarbeit auf Booth beziehe, aber dass das viel mehr aus Gründen der Kritik geschähe, als der Fundierung. Speziell an dem von Booth in seiner Definition ebenfalls eingeführten Begriff des *implied author* – im Deutschen der implizite Erzähler genannt – stößt sich Bode. Booth geht davon aus, dass es einem Autor unmöglich sein kann objektiv zu sein und sich neutral aus der eigenen Erzählung heraushalten zu können. Verfolgt man diese These weiter, so ist im Erzähltext immer eine Art – wie Bode es nennt – „höhere Version"[110] des realen Autors impliziert. Eine Art von zweitem Selbst des Schriftstellers im Roman, eben der *implied author*. Daraus ergibt sich aber die Problematik, dass anhand eines unklar definierten Begriffs ein anderer beschrieben werden soll. Ansgar Nünning, welcher in der Forschungsliteratur zum Erzählphänomen *unreliable narration* eine Vorreiterposition einnimmt, wird an dieser Stelle von Bode zitiert. Nünning spricht in Bezug auf den *implied author* von einem literaturkritischen Phantom.[111] In einer anderen Forschungsarbeit zum selben Thema bringt er die diffizile Situation noch deutlicher auf den Punkt.

> The trouble with all of the definitions that are based on the implied author is that they try to define unreliability by relating it to a concept that is itself illdefined and paradoxical.[112]

Je intensiver sich die Forschung mit der *unreliabilty* von Erzählungen auseinandergesetzt hat, desto mehr distanzierte sie sich im Endeffekt von dem undurchsichtigen Begriff des *implied author*.[113] An dieser Stelle sei noch einmal auf Matias Martinez und Michael Scheffel verwiesen, welche in ihrer Definition des Terminus des unzuverlässigen Erzählers eine Verbindung mit dem Phänomen der Ironie knüpfen, im speziellen bezüglich des doppelten Aufbaus. In einem mit Ironie gewürzten Dialog ist die explizite Botschaft immer mit einer impliziten unterlegt, welche der ersteren widerspricht und also vom Dialogpartner als die richtige, eigent-

---

[109] Bode (2005), S. 261.
[110] Ebd., S. 264.
[111] Ebd., S. 264.
[112] Nünning, Ansgar: "But why will you say that I am mad?" On the Theory, History and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 22 (1997), S.83-107, S. 97.
[113] Vgl. hierzu etwa Allrath, Gaby: "But why will you say that I am mad?". Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 60 u. Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text & kritik 2005, S. 41.

lich gemeinte erkannt werden soll. Ironiesignale des Sprechers vermitteln diese Ironie. So ergeben sich für Martinez und Scheffel in weiterer Instanz gesonderte Spielräume eines fiktionalen Texts. Im Fall der *unreliable narration* kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt. Die explizite Botschaft des Erzählers ist nicht die eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte.[114]

Hier wird also nur zwischen Erzähler und realem Autor unterschieden; bei Booth aber existiert noch die angenommene Zwischeninstanz des schon erwähnten impliziten Autors. Diese Auffassung teilen Martinez und Scheffel nicht, und reihen sich damit ebenfalls in die Riege der Kritiker von Booths Erzähltheorie ein.

Aber woran erkennt man einen unzuverlässigen Erzähler? Auf welche textuellen Signale muss der Leser achten? Antworten auf diese Überlegungen versucht Gaby Allrath in ihrer zuvor schon erwähnten Untersuchung zu geben. Ihre Ergebnisse sollen als Grundlage dienen, vorhandene textuelle Indikatoren für *unreliable narration* in Levetts Roman zu überprüfen. Zuvor ist es jedoch ebenso bedeutend die Rolle des Rahmenerzählers zu umreißen, und zu klären, inwiefern er neben Erasmus auch den Status eines unzuverlässigen Erzählers innehat.

3.1.1 Der unzuverlässige Historiker

Im ersten Kapitel berichtet der Erzähler vom Fremden von Ansbach. Das einleitende „Soviel ich weiß, sind es drei Quellen, die ihn erwähnen“[115] suggeriert dem Leser jedoch nicht fundiertes Wissen – im speziellen die Phrase „Soviel ich weiß“ lässt berechtigten Zweifel ob des Historikers wissenschaftlicher Genauigkeit aufkommen. Ein kleiner Fehler, eine kleine Ungenauigkeit reicht, damit das wissenschaftliche Kartenhaus zusammenfällt, oder, um es mit Erasmus Büttgemeisters bildhafter Sprache auszudrücken:

> Ja, seht sie Euch nur an die beiden Dinger, mit denen ich die Bresche in das Weltgebäude schlug. Sie sind nicht groß, aber das tut nichts. Das ist wie bei einem Luftballon. Wenn der auch noch so groß ist, und ein Loch reißt in die Hülle, ein winzig kleines Lücklein, dann wird er leer und fällt in sich zusammen.[116]

---

[114] Martinez u. Scheffel (2002), S. 100-101.
[115] Levett (1985), S. 7.
[116] Ebd., S. 92.

Ist der Bericht also nur an einer Stelle fragwürdig, wackelt unmittelbar das gesamte literarische Fundament der Narration und somit zwangsläufig die Glaubwürdigkeit des Erzählers. Im Nachwort der Zeitreisegeschichte etwa scheint der Historiker mit seinem geschichtlichen Wissen beeindrucken zu können. Seine Spekulationen zur Frage, ob Erasmus mit einer kleinen, flugzeugartigen Zeitmaschine am Ende doch - wider die Vermutungen der Mutter - aus dem Fenster verschwinden hätte können, belegt er mit folgendem historischen Ereignis.

> Es ist nun durchaus möglich, daß die fertige Maschine weitaus kleinere Dimensionen hatte, und wenn sie eine Art Flugzeug war – im Jahre 1906, als Erasmus verschwand, überflog Blériot bereits den Ärmelkanal -, so ist es zumindest nicht undenkbar, daß die Maschine durchs Fenster entschwand und Erasmus mit ihr.[117]

Doch Blériot sollte sein legendärer Ärmelkanalflug erst im Jahre 1909[118] gelingen; zum Zeitpunkt des Verschwindens des Erfinders hatten zwar die Gebrüder Wright ihre ersten Testflüge bereits hinter sich, aber – und das ist das Ausschlaggebende – die Behauptung des Erzählers ist definitiv falsch. Es scheint sich hier um ein kleines Zahlenspiel von Levett zu handeln: Die Ziffern sechs und neun werden vertauscht. Vom grafischen Blickwinkel aus gesehen, ein ironisches Augenzwinkern des Autors und als zahlenmystische Symbolik durchaus interpretierbar. Lüth schreibt von einer mathematischen Affinität, welche sich sowohl bei Perutz, aber auch bei Levett beobachten lässt.[119] Nebenbei sei hier vermerkt, dass dieser historische Moment der Luftfahrt von keinem geringeren als H.G. Wells mit folgenden Worten in der englischen Zeitung „Daily Mail“ beurteilt wurde: „England, ist, vom militärischen Standpunkt aus gesprochen, keine unerreichbare Insel mehr.“[120]
Gerade dadurch, dass Levett uns eine Jahreszahl als Koordinatenpunkt liefert und er das Verschwinden Erasmus’ mit einem historisch verbürgten Ereignis in Verbindung setzt, verlockt er den Rezipienten regelrecht zur Kontrolle der Aussage.

Der Rahmenerzähler tritt auch an einer anderen Stelle des Romans als bemühter Kunstexperte auf. Sobald man die Angaben auf ihre zeitliche Logik prüft, offenbart sich eine zusätzliche Unzuverlässigkeit in seinem historischen Bericht. Im Konkreten geht es um folgendes Kausalitätsproblem: Der Historiker begutachtet das Ölportrait Erasmus Büttgemeisters, das laut

---

[117] Levett (1985), S. 163.
[118] Vgl. Behringer, Wolfgang u. Ott-Koptschalijski, Constance: Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 399-403.
[119] Lüth (1986), S. 73.
[120] Behringer u. Ott-Koptschalijski (1991), S. 402.

Signum von dem berühmten Portraitmaler Franz von Lenbach gefertigt wurde. „Das andere Bildnis trug das Signum Lenbachs. Der Konterfeite war auch hier ein junger Mann von etwa dreißig Jahren.“[121] Der aufmerksame Leser gerät spätestens ein paar Kapiteln darauf jedoch in einen Erklärungsnotstand. Das Jahr 1878 wird als das Geburtsjahr des Helden angegeben. Anhand von dieser und anderer im Roman gemachten Zeitangaben lässt sich leicht errechnen, dass Erasmus zum Zeitpunkt seiner Reise in die Vergangenheit achtundzwanzig Jahre alt gewesen sein muss. Das Gemälde muss ergo vor diesem Zeitpunkt geschaffen worden sein. Doch auf Grund dieser Berechnungen ist der Leser plötzlich mit einem folgenschweren Problem der Erzählung konfrontiert. Denn historisches Faktum ist, dass Franz von Lenbach im Jahre 1902 einen Schlaganfall erlitt, für den Rest seines Lebens pflegebedürftig war und schließlich 1904 verstarb[122]. Wie soll dieser Künstler nun aber ein Bildnis vor 1902 geschaffen haben, in welchem Erasmus als Dreißigjähriger zu sehen ist, wo zu diesem Zeitpunkt sich der Romanheld doch erst in seinen frühen Zwanzigern befand?
Auch die in Bezug auf das Portrait des Matthäus Büttgemeister vom Erzähler gelieferte Information, dass der Maler Adam Elsheimer es unmöglich gemalt haben könne, da er schon 1600 verstorben wäre, stimmen einfach nicht. In jedem einschlägigen Kunstlexikon wird dessen Sterbejahr mit 1610 angegeben.[123] Als Fingerzeig auf das Lenbach-Zeitdilemma erscheint dieser Umstand und dessen Vermittlung im Roman jedoch signifikant: „Wer konnte es gemalt haben? Adam Elsheimer? […] Aber Elsheimer war schon 1600 gestorben“.[124] Der Leser könnte den Namen Elsheimer mit dem Lenbachs substituieren und die Aussage wäre ebenso zutreffend.

Man kann sich des Eindrucks nicht verwehren, dass an all jenen Stellen des Romans, an denen der Erzähler vorgibt eine Expertenmeinung abzugeben, seine mimetischen Sätze[125] nur teilweise der Wahrheit entsprechen. Während bei Erasmus die möglichen Wahnvorstellungen als Erklärungsmuster herangezogen werden können, muss man beim Erzähler der Rahmenhandlung schon tiefer graben, um eine vergleichsweise verständliche Erklärung für sein unzu-

---

[121] Levett (1985), S. 14.
[122] Vgl. Baranow, Sonja von: Franz von Lenbach: Leben und Werk. Köln: DuMont 1986, S. 23-24.
[123] Vgl. Sello, Gottfried: Adam Elsheimer. München: C.H. Beck 1988, S. 8.
[124] Levett (1985), S. 15-16.
[125] Nach Martinez u. Scheffel (2002), S. 102-103, können Behauptungen des unzuverlässigen Erzählers in mimetische und theoretische Sätze gegliedert werden. Theoretische Stellungnahmen beinhalten z.B. moralische Wertungen, während mimetische Aussagen konkrete Informationen über das Gefüge und Handlungsvorgang in der erzählten Welt umfassen.

verlässiges Erzählen zu finden. Hauptberuflich ist er zwar Rechtsanwalt, aber im Rahmen seiner Profession ist er nach Ansbach geschickt worden, um eine historische Untersuchung für die *Münchner Akademie der Wissenschaften* anzustellen. Dieser Auftraggeber symbolisiert indirekt wissenschaftliches Ansehen und Genauigkeit, welches die Autorität des Erzählers untermauern soll. In dieser Tätigkeit und der damit gekoppelten Geschichtsphilosophie spiegelt sich aber die Unzuverlässigkeit seiner Berichte wider.
Denn was ist Geschichte letztlich? Vereinfacht gesagt handelt es sich um eine Addition von Quellen und Berichten, welche, um zu einem vergleichsweise verständlichen Geschichtsbild zu kommen, vom Historiker interpretiert werden müssen. Abgesehen davon, dass es natürlich nie genug Quellenmaterial geben kann, um ein vollständiges Bild von Vergangenem zu konstruieren, würden falsche Angaben schlichtweg verzerrend wirken, und letztlich die Zuverlässigkeit des Historikers untergraben. Um den Erzähler aber wieder als verlässlichen zu charakterisieren, soll das in ihn gesetzte Vertrauen der Mutter des Zeitreisenden fungieren. Auch wenn ihre Aussagen letztlich vom Erzähler selbst wiedergegeben werden, ist es doch der betont positive Inhalt der direkten Rede der Mutter, welcher dem Erzähler einen Heiligenschein überstülpt und ihn so sympathischer, aber vor allem glaubwürdiger erscheinen lassen soll: „Und eine Ahnung sagt mir, daß Sie es sind, den Gott dazu erkoren hat, mir diese Kunde zu vermitteln. Schon darum allein bin ich Ihnen so von Herzen gut“.[126]
Im zweiten Kapitel beschäftigt sich der Erzähler mit der Relativität der Zeit, beruft sich auf alte Sagen, Legenden und Mythen des Okzidents und Orients. Je mehr Beispiele er dafür bringt, desto mehr bekommt sein eigener Bericht den Charakter des Gehörten und Unwahrscheinlichen. Was spräche denn dagegen, dass die Quellen, denen er vertraut, ebenso auf einem Legenden bildenden Hörensagen basieren? In diesem Fall würde er nur falschen Informationen aufsitzen, die er nur schwer überprüfen könnte, aber es würde ihn zu keinem schlechten Historiker oder unzuverlässigen Erzähler machen. Doch die von ihm gelieferten – und oben schon erwähnten – falschen historischen Angaben vermitteln dem Rezipienten ein komplett anderes Bild und so kommt es unvermeidlich dazu, dass man sich auch bei ihm folgende Frage stellen muss: Wie zuverlässig ist er in seiner Funktion als Erzähler?

Darüber hinaus wird der Leser nach der Motivation für das unzuverlässige Erzählen beim Rahmenerzähler suchen. Was sagen uns diese Fehler im Bericht? Welche Signale geben sie

---

[126] Levett (1985), S. 32.

dem Rezipienten? Man kann nicht umhin, Oswald Levett einen gewagten Kunstgriff zu attestieren. Der Roman wird nicht nur durch den unzuverlässigen Bericht des Zeitreisenden geprägt, sondern beinhaltet durch die zweifelhafte Darlegung des Historikers ebenso eine Verdoppelung dieses erzähltechnischen Phänomens. Der Leser kann am Ende die Aussagen des Historikers prüfen, und in weiterer Folge theoretisch ein eigenes, zweites Nachwort kreieren. Dieses könnte Ungereimtheiten von einem anderen Blickwinkel schildern und dazu verwegenere Erklärungsmöglichkeiten anbieten:
Was wäre, wenn der Historiker das Tagebuch des Zeitreisenden selbst verfasst hat? Was, wenn er all diese Abende darauf verwendete - angetrieben vom eigenen Forscherdrang, inspiriert von dem ursprünglich von Erasmus bewohnten Zimmer und den Erzählungen der Mutter Büttgemeister - diesen angeblichen Bericht des verschollenen Sohnes zu schreiben? Fälschung ist definitiv ein Thema im Roman, aber auch für seinen Autor. Denn wie im Kap. 1.1 schon erwähnt, wurden Levett und seine Frau Martha nur einige Jahre nach der Veröffentlichung seiner fantastischen Geschichte wegen Urkundenfälschung und Meineids angezeigt und verurteilt. Aber das sei hier nur am Rande erwähnt. In seiner primären Profession als Rechtsanwalt war Levett zweifelsohne tagtäglich mit dem Oppositionspaar Wahrheit und Lüge konfrontiert und konnte dem literarischen Spiel mit dieser Konstellation offensichtlich nicht widerstehen.

Doch *Verirrt in den Zeiten* wäre kein fantastischer Roman, wenn nicht auch diese vorgeschlagene Interpretationsvariante zwangsläufig Ambiguitäten aufwerfen würde. Die Tatsache, dass sich der Leser darüber wundern muss, wie ein an Füßen und Händen gefesselter Erasmus einen Bericht verfassen hätte können und sich gleichzeitig die Frage stellen wird, wie es ihm möglich gewesen sein soll, an die notwendigen Schreibunterlagen heranzukommen, kann dafür sprechen, dass der Historiker den Bericht gefälscht hat. Aber wie konnte er an das Goldmedaillon von Erasmus kommen? Und abgesehen von dieser Diskrepanz im Text, schwebt folgende Frage im Raum: Warum sollte der Historiker diesen Aufwand betreiben? Ist es sein dem Zeitreisenden ähnlicher Geltungsdrang, der ihn antreibt? Oder ist es einfach der rührselige Versuch Frau Büttgemeister eine Erklärung zu liefern; eine Art von Trostschrift für sie zu verfassen, sodass sie endlich mit dem Leid abschließen kann?
Fazit bleibt: Oswald Levett hinterfragt durch diese Erzähltaktik die Realitätswahrnehmung des Menschen, und zeigt auf wie facettenreich Wirklichkeit erscheinen kann.
Und ginge es nach den Thesen des Geschichtswissenschafter Hayden White, so wäre der Rahmenerzähler in seiner Tätigkeit als Historiker, von der Profession eines Autors nicht weit

entfernt. Whites Werk *Metahistory*[127] erschütterte Anfang der siebziger Jahre förmlich die historische Forschung, dadurch dass es den Historiker vom objektiven Beobachter zum subjektiven Komplizen der Geschichtsschreibung machte. Whites Hauptthese besagt, dass der Historiker narrative Strukturen in seiner Darstellung von Historie verwendet, er gleich einem Schriftsteller gewisse literarische Strukturen bzw. Mittel einsetzt. Deshalb kann das Ergebnis letztlich niemals objektiv und unabhängig sein, sondern wird immer durch die subjektive Federführung des Historikers gefärbt sein. Die Verwendung von Erzähltechniken und rhetorischen Mitteln wie etwa der Metapher, der Synekdoche, Metonymie und Ironie, kennzeichnen das literarische Arrangement eines Historikers ebenso wie das eines Schriftstellers. White unterwandert in *Metahistory* den traditionellen Zugang der Geschichtswissenschaft und verwirft die Vorstellung vom objektiven Historiker:

> It is sometimes said that the aim of the historian is to explain the past by "finding" ,"identifying", or "uncovering" the "stories" that lie buried in the chronicles; and that the difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his. This conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention" also plays a part in the historian's operations.[128]

White geht noch einen Schritt weiter: Um den glatten Ablauf der Geschichte aufrecht zu erhalten, erfindet der Historiker gewisse Elemente, und stellt damit seine Rolle as objektiven Forscher in Frage.

In diesem Zusammenhang kann man Whites Ausführungen als Verteidigung für das Handeln des Rahmenerzählers in *Verirrt in den Zeiten* sehen, wobei es sicherlich Levetts Intention, war die Relativität von allem Geschriebenen und Überlieferten aufzuzeigen.[129] Der Faktor Mensch ist noch immer der unzuverlässigste – ein Bild, das eine gewisse ironische Haltung nicht verbergen kann und der Begriff der Wahrheit für einen Rechtsanwalt wie Levett es in erster Profession gewesen war, muss sicherlich ein dehnbarer gewesen sein. Denn was ist

---

[127] White, Hayden: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973.

[128] White (1973), S. 6-7.

[129] In dem von Levett verwendeten Motiv Vineta ist - zusätzlich zu den zuvor erwähnten Bedeutungsebenen - der Verweis auf einen Fehler in der Geschichtsforschung um diese mythische, versunkene Stadt im hohen Norden inkludiert. Vgl. Goldmann, Klaus u. Wermusch, Günter: Vineta. Die Wiederentdeckung einer versunkenen Stadt. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe 1999, Kap. 13: *Ein Irrtum, der Geschichte machte*, S. 229-247: Konkret geht es um die vermutete geografische Lage der Stadt, und um drei Legenden, die Anfang des 12. Jahrhunderts, von den Missionsreisen des Bischof Ottos berichten. Hinter verschiedenen darin beinhalteten Stadtnamen wird nun Vineta vermutet. Das tut nur so viel zur Sache, als alle drei Quellen unterschiedliches berichten, und ein Brief Ottos an Papst Calixtus II nur noch mehr zur topographischen Verwirrung beiträgt. Die Komposition erinnert sehr stark an jene in *Verirrt in den Zeiten*: Drei Chroniken, ein Erfahrungsbericht, ein Historiker und die Fragen: Was ist Tatsachenbericht und was ist erfunden?

schon wahr? Wie exakt kann man einen Tathergang rekonstruieren? Wie verlässlich sind Zeugenaussagen? Und wo und wie lässt sich das System manipulieren? Das sind rechtsethische Fragen, die ihre Aktualität auch heutzutage nicht verloren haben.
Was die Bedeutung von Whites Untersuchungen betrifft, sei auf den abschließenden Paragraphen in Martinez und Scheffels Erzähltheorie verwiesen, die sich in einem gesonderten Kapitel interdisziplinären Zugängen widmen, in welchem sowohl Soziolinguistik, Kognitionspsychologie, Anthropologie, aber ebenso Geschichtswissenschaft, und ihre Bedeutung für die Literaturanalyse näher durchleuchtet werden.

> Nicht nur in diesem Fall, sondern insgesamt verdeutlicht der Einblick in erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft, […] daß der Gegenstandsbereich der Erzähltheorie erst durch einen interdisziplinären Zugang angemessen erfaßt werden kann.[130]

Es sei nun dahingestellt, ob diese These vom vorhandenen, unzuverlässigen Historiker tatsächlich von Levett intendiert war. Doch in einem Roman, der so stark von dieser Erzählhaltung geprägt ist, kann es sich definitiv um keinen Zufall handeln, dass in dem Bericht des Historikers Fehler vorhanden sind.
Das bringt diese Untersuchung nun aber zum eigentlichen unzuverlässigen Erzähler: dem am Rande des Wahnsinns schrammenden Erasmus Büttgemeister.

3.1.2 Der *mad monologist* Erasmus

Wie schon zuvor dargelegt, distanziert sich Gaby Allrath in ihrer Untersuchung von der Problematik des *implied authors*. Sie fokussiert stattdessen darauf, *unreliabilty* nicht als eine Eigenschaft eines Textes zu formulieren und konzentriert sich auf die „Interpretationsstrategie des Lesers“.[131]

> Einer der wichtigsten Effekte von *unreliable narration* ist die Lenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die psychologische Konstitution des ‚mad monologist’ […].[132]

Auch wenn die von ihr verwendeten Literaturbeispiele vorwiegend aus der englischsprachigen Literatur stammen, lässt sich der von Allrath entworfene Systemkatalog von textuellen Signalen ebenso auf die deutschsprachige Literatur anwenden, insbesondere auf Oswald Levetts Erstlingsroman. Die Charakteristika eines *mad monologist* werden darin von ihr aufgestellt. Gerade anhand dieser Indikatoren lässt sich die heterogene Persönlichkeit des Erasmus

---

[130] Martinez u. Scheffel (2002), S. 159.
[131] Allrath (1998), S. 60.
[132] Ebd., S. 62.

Büttgemeister genauer beschreiben. Die Gemeinsamkeiten zahlreicher „verrückter Monologisten“ der Literaturgeschichte lassen sich laut Allrath wie folgt zusammenfassen:

a) Die Beziehungen zur Außenwelt und die Kommunikation mit ihren Mitmenschen sind gestört.

Für Erasmus ist seine Mutter eine der wenigen Bezugspersonen, doch auch diese Beziehung wird nach dem Tod Agathes stark von ihm reduziert und kontrolliert. Frau Büttgemeister darf zwar für ihn sorgen, jedoch nähere Einblicke in sein Leben werden ihr verweigert, was durch das von ihm verhängte Schlüsselloch versinnbildlicht wird. Aussagen wie „Er war ein merkwürdiger Mensch, schon als Kind und als Mann erst recht.“[133] oder „In den letzten Jahren wurde er immer schrullenhafter, immer schweigsamer.“[134] unterstreichen diese Beobachtung.

b) „Mad monologists“ werden als einsam und abgekapselt geschildert.

Erasmus verkörpert das klischeebehaftete Bild des einsamen Erfinders, der zurückgezogen in seinem Laboratorium forscht: „Die ewigen Naturgesetze zu ergründen, dies fühlte ich von Anbeginn als meine Sendung – den Menschen abgekehrt, doch nicht ihr Feind“.[135]

Diese Vereinsamung soll sich an einem anderen Punkt des Romans noch steigern, als Erasmus über die für ihn belastenden zwischenmenschlichen Beziehungen erzählt. Er vergleicht sie mit schweren, fesselnden Ketten und gibt daraufhin seine Idealvorstellung zu Gute:

> Beziehungslos den Menschen gegenübertreten, wie von einem fremden Stern auf dieses irdische Getriebe hinabzuschauen, wie oft, wie sehnlich hatte ich darnach verlangt, wenn ich mich vor der Kümmernis des Alltags und vor der Niedertracht der Menschen vergeblich flüchtete![136]

c) Sie fühlen sich als Außenseiter und verspüren starke Sehnsucht nach Anerkennung.

Dieses Empfinden manifestiert sich bei Erasmus vor allem in seinen Weltbeherrschungsplänen. Selbst als er auf der Flucht ist, und ein Sinneswandel angebracht und beinahe lebenswichtig wäre, phantasiert er aufs Neue von einer Welteroberung.

> Zu den Türken, nach China oder Japan? [...] Ihnen will ich meine Wissenschaft vertrauen, Panzerflotten, Flugmaschinen, Ferngeschütze bauen und mit Millionenheeren [...] gegen Europa ziehn und dieses Raubgesindel hier dem Orient zu Sklaven machen.[137]

---

[133] Levett (1985), S. 18.
[134] Ebd., S. 20.
[135] Ebd., S. 44.
[136] Ebd., S. 76.
[137] Ebd., S. 139.

Immer wieder klingt verletzter Stolz durch bzw. lassen sich bei ihm Minderwertigkeitskomplexe feststellen. „Ein Schrecken bin ich ihnen, und sie sind mir zum Ekel. Immer allein, gemieden, unverstanden! In zwei Jahrhunderten!“[138]

d) „In den noch existierenden Beziehungen zur Außenwelt nehmen ihre Mitmenschen für die ‚verrückten Monologisten' zum Teil stark objekthafte Züge an.“[139]

In *Verirrt in den Zeiten* kommt es zu einer Umkehr dieser Verhaltensweise, was sich im Detail wie folgt beobachten lässt: Die Zeitmaschine mutiert zur Geliebten, zum Ersatz derselben. Es ist die Schilderung der Mutter, welche den Leser in dieser Vermutung bestärkt: „Bald gab er ihr die zärtlichsten Kosenamen wie einer angebeteten Geliebten, bald hämmerte er mit Fäusten auf sie los und schimpfte wie ein Fuhrmann“.[140]

Nicht zufällig erinnert der Dialog an die Beziehung Nathanaels zu seiner Automatengeliebten Olimpia. Erzähltechnisch orientiert sich die Fantastik stark an der schwarzen Romantik.[141] Auch Levett bezieht sich in ironischer Weise an einer anderen Stelle seiner Erzählung auf das Motivinventar der Romantik:

> Man kennt das abgegriffene Szenar alter Schauerromane, man kennt's und lacht darüber: finstere Nacht, einsamer Wanderer, verfallenes Gemäuer, Fledermäuse, Eulenschrei. Nun, das war ja hier alles hübsch beisammen.[142]

Erasmus' Verhalten wird der Mutter immer unheimlicher. Zuerst beobachtet sie ihn nur, doch schon bald versucht sie ihn zur Besinnung zu bringen:

> Einmal, als ich wieder an der Türe stand, als ich diese betörten Zwiegespräche mit dem leblosen Dinge mit anhörte, als ich dies verzweifelte Ringen mit ansah, da konnte ich mich nicht enthalten, ich pochte an die Türe und rief ihn laut beim Namen, bittend, beschwörend, beruhigend.[143]

Fast wirkt es, als wäre sie die Wärterin in einem „Irrenhaus“. Ihre Kontaktaufnahme wird vom „Patienten“ Erasmus gar nicht gut aufgenommen – fast kommt es zu einer physischen Auseinandersetzung.

---

[138] Levett (1985), S. 129.
[139] Allrath (1998), S.62-63.
[140] Levett (1985), S. 21-22.
[141] Vgl. zum Thema schwarze Romantik vor allem: Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Hanser 1963.
[142] Levett (1985), S. 41.
[143] Ebd., S. 22.

> Er fuhr zusammen […], und im Nu war er vor der Türe, stand vor mir mit wutverzerrten Zügen, und es fehlte nicht viel, so hätte er die Hand gegen mich erhoben. Gegen mich, die Mutter, die er sonst vergötterte.[144]

e) Die zwischenmenschlichen Beziehungen solcher Protagonisten sind unterentwickelt und sie werten diese Beziehungen auch negativ.

Allrath zitiert unter diesem Punkt Ian McEwans *Conversations with a Cupboard Man (1975):* „I didn't speak to many people [...]. I didn't want to, I wanted a life without complications."[145] Im Vergleich dazu die sinngemäß beinahe idente Formulierung des Erasmus im vierzehnten Kapitel: „Mit Menschen pflegte ich wenig Umgang; allzu früh erkannte ich ihre Niedrigkeit und Tücke."[146] Eine Aussage, die ihren narzisstischen Kern gerne zur Schau stellt.

f) Die Semantisierung des Raumes kann unterschwellige Hinweise auf die Perspektive des „mad monologist" geben. Allrath nennt das die innere Kommunikationsunfähigkeit des Protagonisten, die sich häufig in äußerer Zurückgezogenheit widerspiegelt.[147]

So verbarrikadiert sich Erasmus nicht nur im 19. Jahrhundert in seinem Laboratorium, sondern distanziert sich im Jahre 1632 ebenfalls räumlich von den Ansbachern, dadurch dass er in das verlassene Jagdhäuschen des Matthäus zieht. Welches sich wiederum auf der Spitze eines Hügels befindet, wodurch versinnbildlicht wird wie Erasmus sich selbst wahrnimmt: Den Anderen überlegen, auf sie herabblickend, hat er sich einen scheinbar traumhaften, olympischen Gottessitz geschaffen, der am Ende doch nur Schauplatz von todbringendem Blitz und Donner sein soll. Auch spiegelt sich dieses Verhalten des Helden beim Violaspiel am Fenster wider. Er ist räumlich erhaben, seine Zuhörer blicken in Verzückung zu ihm herauf. In weiterer Instanz kommt es aber nicht nur zu einer räumlichen Entrückung, denn im übertragenen Sinne ist die Reise in eine andere Zeit auch nur eine andere Variante des räumlichen Rückzugs. Es stellt letztlich einzig die Übertragung von der dritten in die vierte Dimension dar.

---

[144] Levett (1985), S. 22.
[145] Allrath (1998), S. 63.
[146] Levett (1985), S. 43.
[147] Allrath (1998), S. 64.

g) Häufig können die Erzähler nicht zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden. Sie leiden unter „als Halluzinationen erkennbaren Sinneswahrnehmungen“[148] *und fühlen sich in paranoider Art bedroht von den anderen Figuren.*

Gleich in einem der ersten Kapitel seiner Schilderung, stellt sich Erasmus folgende – seinen Geisteszustand betreffenden – Frage:

> Traum und Nebel und Vergessen! Wo ist Wirklichkeit, wo ist Erwachen? Sind jene Träume – an die allein ich mich erinnere – Wirklichkeit, und was ich sann und schaffte, war geträumt? Und was ich jetzt durchlebe, ist's ein Traumbild oder Wachen?[149]

Am Ende seiner Schilderung verdichten sich beim Leser die zweifelhaften Anzeichen zu der Vermutung, dass alles nur ein heißer Fiebertraum gewesen war, den Erasmus in seinem Tagebuch wiedergibt: „Alles hier verdämmert gleich einem fernen Bild in einem Zauberspiegel; ist nie gewesen. Und ich wache auf in meiner wohlvertrauten Stube, betreut vom Blicke meiner Mutter“.[150] Dazu aber mehr im Kapitel 3.3.1, in welchem dem Motiv genügend Raum geboten wird.

h) „Erinnerungen an prägende Erlebnisse vor allem in der erinnerten ‚Kindheit' des Protagonisten“[151] *können als Erklärung für die diffuse Perspektive der Erzählerfigur herangezogen werden.*

Im Laufe der Erzählung erfährt der Leser über einige dramatische Einschnitte in Erasmus' Kindheit: Sei es nun die Tatsache, dass er sich den Kopf an der Linde stieß und darauf hin der Mutter von Visionen aus einer anderen Zeit berichtet, oder die lebhaften Beschreibungen seiner Nachträume. Eine weitere Stufe des Unheimlichen wird erreicht, wenn er vom Puppenspieler erzählt, der scheinbar nicht allein ihn, sondern eine ganze Schulklasse zu hypnotisieren vermag.

In weiterer Folge setzt sich Allrath mit der Themenselektion der Erzählerrede auseinander, im Speziellen inwiefern diese für *unreliable narration* Signalwirkung hat. Die von ihr herausgearbeiteten Charakteristika lassen sich auch bei Erasmus Büttgemeister beobachten. Folgende Punkte sind erwähnenswert:

---

[148] Allrath (1998), S. 64.
[149] Levett (1985), S. 48.
[150] Ebd., S. 150-151.
[151] Allrath (1998), S. 65.

I) Es besteht eine Affinität der Erzähler zu Digressionen, wobei es dabei zu einer immanenten Ich-Fixierung kommt. Ihre Monologe handeln daher vorwiegend von eigenen Erfahrungen.
Speziell folgende Aussage ist für das Verständnis von Erasmus' Verhalten wichtig:

> Auch in ihren zahlreichen expliziten Fremdcharakterisierungen der sie umgebenden Figuren sagen die ‚verrückten Monologisten' mehr über sich selbst als über die jeweils beschriebene Figur aus, wobei es zum Teil sogar zu einer Projektion von Teilen der Persönlichkeit des Erzählers auf eine andere Figur kommt.[152]

Erasmus bezieht sich laufend auf berühmte Persönlichkeiten – sei es nun, dass sie aus der Geschichte, der Literatur, der Kunstgeschichte oder der Physik stammen. Um bestimmte Behauptungen bzw. Beobachtungen zu unterstreichen und begründen. Jedoch sind es gerade die genannten Biografien, die im Wahnsinn endeten (Kaspar Hauser, Guy de Maupassant, Salomon de Caus) oder wo es begründete Zweifel ob der Richtigkeit des Überlieferten gibt (Der falsche Waldemar, Demetrius), die im Endeffekt die Aufrichtigkeit und Zuverlässigkeit von Erasmus' Rede in Frage stellen. Es vollzieht sich eine Art von Projektion von historischem Personal auf den Charakter des Protagonisten.

II) Auch was die Thematik der Erzählerrede betrifft, lassen sich Schlussfolgerungen in Richtung „unreliable narration" anstellen. Im Konkreten heißt das: Der Erzähler beschäftigt sich mit Fragen wie „Bin ich verrückt oder nicht?". Oder aber er reflektiert über sein Erinnerungsvermögen. Allrath wertet das Auftreten dieser Fragen als Signale für den Leser, die unstimmige Perspektive der Erzählinstanz zu hinterfragen.
Die Dynamik des Hinterfragens der eigenen geistigen Gesundheit zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählerrede des Zeitreisenden. Sie leitet den Bericht mit folgenden Satz ein: „Ich weiß nicht, bin ich von Sinnen, oder bin ich das Opfer eines grauenhaften Wunders."[153] und verwendet Signalwörter wie „Narr", „Betrüger", „Landstörzer". Aber auch Erasmus' Überlegungen zu Maupassants *La Chevelure* (1884) stellen ihn ins Zwielicht des Wahns. So zitiert er aus der Novelle, und wundert sich sodann, dass diese Worte – mit denen er sich offensichtlich zur Gänze identifizieren kann – von einem Irren gesprochen werden.
Gleichzeitig ist es eine implizite Botschaft des Autors Levett, welche uns als Orientierung im Roman dienen soll. Es sind diese versteckten Hinweise des Wahnsinns an den Leser, die am Ende ihre Bestätigung im Nachwort des Historikers finden.

---

[152] Allrath (1998), S. 66.
[153] Levett (1985), S. 43.

Die Erzählstrategie des Autors ist, so Allrath, mit der bloßen Erwähnung von Verrücktheit das Thema in den Fokusbereich des Rezipienten zu rücken. Ergo passiert Folgendes: Je expliziter der Erzähler seine mentale Gesundheit zu beweisen versucht, desto stärker schwingt die implizite Botschaft mit, dass er eben nicht gesund ist.

> Besonders der Versuch, eine ihm (vom fiktiven Leser oder von anderen fiktionalen Figuren) unterstellte Verrücktheit zu widerlegen, spielt eine wichtige Rolle für die Signalisierung von *unreliable narration*, da die subjektive Empfindung des Erzählers, er sei geistig gesund und ‚normal', damit schon implizit angezweifelt wird.[154]

In *Verirrt in den Zeiten* gerät der Zeitreisende in dieses Erklärungsdilemma. Seine standhaften Beteuerungen, dass er nicht verrückt sei, muten fast panisch an: „Nein, nein, ich träume nicht, ich bin nicht irre. Ich habe es nur vergessen. […] Alles andre weiß ich, all mein andres Wissen ist getreulich aufbewahrt".[155]

Als Beweis seiner Zurechnungsfähigkeit rezitiert er mathematische Formeln und Integrale; auch Kreiselgleichungen will er anstellen und man kann als Leser nicht umhin, diese Untermauerungsversuche seiner geistigen Fähigkeiten als ausgesprochen manisch zu befinden. Ein tragischer Circulus vitiosus, welcher eine beliebte Ausformung des Verrücktheitsmotivs darstellt: Denn das wiederholte, energische Abstreiten von Wahn, führt lediglich dazu, dass der Leser (oder noch fataler – in realita der Psychiater) immer weniger an die „intellektuelle Kompetenz"[156] des Erzählers/Patienten glaubt.

III) Diesen Gedanken weiterspinnend, betont Allrath, dass selbstbezogene Reflexionen des Erzählers über sein Erinnerungsvermögen und dessen Unzuverlässigkeit zusätzlich die Aufmerksamkeit des Lesers anziehen sollen.

Sie hebt weiters hervor, dass es sich bei jeder Form von Erinnerung nicht um die Rekonstruktion eines vergangenen Geschehens handelt, sondern um eine „aktive, durch die momentanen Umstände geprägte Vergangenheitskonstruktion".[157] Darauf basierend lassen sich Schlussfolgerungen zur Perspektive des Erzählers zum Zeitpunkt des Erzählens machen.

Abgesehen davon, dass in Erasmus' Rede Nebel leitmotivisch für die Beschreibung des Zeitnebels, aber auch für den Schleier des Vergessens verwendet wird - „Und nun verhüllen wie-

---

[154] Allrath (1998), S. 67.
[155] Levett (1985), S. 48.
[156] Allrath (1998), S. 67.
[157] Ebd., S. 68.

der Nebel meinen Blick.“[158] – wird dezidiert auf den wissenschaftlichen Begriff der Amnesie verwiesen:

> Derlei gibt es ja, die Ärzte nennen’s Amnesie. Ein Schlag, ein Sturz, ein schwerer Seelenschmerz, und wir verlieren das Gedächtnis. Oft wird nur das vergessen, was jenem Schmerze, jenem Sturze voranging, ihn verursachte. Und oft kehrt das Erinnern wieder. Ein Wort, ein Bild, ein Ton, und das Vergessen weicht wie Nebel vor der Sonne.[159]

Allrath bringt in ihrer Untersuchung Patrick McGraths Roman *Spider* (1992) als Beispiel. Darin kann sich der Erzähler nach eigener Aussage, noch sehr genau an „lange zurückliegende Ereignisse erinnern […] jedoch seine Fähigkeit der Erinnerung an nur kurz zurückliegendes Geschehen“ [160] werden von ihm in Zweifel gezogen. Dieselbe Beobachtung lässt sich bei Erasmus machen. Er kann sich kaum bis gar nicht an die Zeitreise erinnern, weiß nicht warum und vor allem wie er im Jahr 1632 gelandet ist, geschweige denn welche Überlegungen und wissenschaftlichen Forschungen er anstellen musste, um die Reise antreten zu können: „Aber welche Höhen ich durchmaß und welche Tiefen, welche Erkenntnis ich sammelte, welch wechselvolle Freuden und Enttäuschungen ich zu durchleben hatte – ich weiß es nicht, ich habe es vergessen“.[161]

Stattdessen erinnert er sich lebhaft an seine Träume von Agathe in alter Tracht, seine Kindheitserinnerungen werden von ihm rekapituliert und scheinbar in sein Gehirn eingebrannte, mathematische Gleichungen aufgelistet. Alles aus dem ehrgeizigen Streben heraus dem fiktiven Leser zu beweisen, dass er nicht verrückt sei. Aber nicht die Themen der Rede allein wirken wegweisend in Bezug auf *unreliable narration*, sondern auch die linguistischen Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen gilt es zu suchen.

Die Sprache fungiert als Spiegel der psychischen Verfassung des Erzählers, wobei hier speziell der Stil der Rede, die leitmotivischen Wendungen und die Art bzw. Frequenz der Anrede an den fiktiven Leser hervorzuheben sind.

Ein singuläres Monologisieren wirkt dann sowohl als Verfremdungseffekt, hebt die Subjektivität des Gesprochenen hervor, aber stellt vor allem auch die abnorme Kommunikation des Erzählers mit seiner Umwelt dar.[162]

---

[158] Levett (1985), S. 53.
[159] Ebd., S. 49.
[160] Allrath (1998), S. 68.
[161] Levett (1985), S. 47.
[162] Allrath (1998), S. 70.

Auf der syntaktischen Ebene findet man häufig unvollständige Satzfetzen und zahlreiche Interjektionen. Die Sprache soll oftmals Nervosität vermitteln, die durch Exklamationen, Emphasen und Gedankenstrichen verstärkt wird.
Speziell auf der Wortebene findet sich wertvolles Material in *Verirrt in den Zeiten.* Emotional geladene, wertende Ausdrücke sind herauszufiltern, speziell dann wenn der Erzähler Geschehen kommentiert. Konkret äußert sich das in dezidiert emotionaler oder in besonders emotionsloser Rede. Dieses Auf- und Ab im Gefühl spiegelt Erasmus' Report z.B. nach dem Tod Konradins wider. Zuerst ist er noch zu Tode betrübt, dann liegt er teilnahmslos im Wald, um nur kurz danach schon Kriegspläne mit Wallenstein zu schmieden.[163]
Eine für die Analyse von Büttgemeisters Aussagen bedeutsame Erkenntnis Allraths, ist die, dass Wörter oder Sätze semantisch aufgeladen und in Folge leitmotivisch verwendet werden können. In ihnen reflektieren sich Ängste und Wünsche des Erzählers. Eine vielfache Wiederholung dieser Begriffe schürt die Aufmerksamkeit beim Leser. In *Verirrt in den Zeiten* sind es gerade Worte wie „seltsam", „rätselhaft", „geheimnisvoll", „Geheimnis" oder „unheimlich" die konstant und scheinbar folgenschwer ihre Spur im Roman hinterlassen. Gleichzeitig helfen sie – wie zuvor im Kap. 2.1.1 ausgeführt – Spannung vorzubereiten.

In der wiederholten Anrede des *mad monologist* an den imaginierten Leser ortet Allrath das Bedürfnis des Erzählers, sein Handeln zu rechtfertigen und es gleichzeitig in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit des Lesers zu setzen.[164] In *Verirrt in den Zeiten* lassen sich an mehreren Stellen direkte Anreden an den vermeintlich zukünftigen Leser finden:

> In welcher Zeit lebst Du, dem diese Aufzeichnungen in die Hände fallen? Wenn Du ein »Zeitgenosse« oder ein Kind noch späterer Zeiten bist, so sage ich: Wilhelm I. war damals Kaiser des Deutschen Reiches, […] Könnte ich das wissen, wenn ich ein Narr wäre oder ein Betrüger?[165]

An anderer Stelle verwendet Erasmus die direkte Rede um an die Emotionen des Lesers zu appellieren; um ihn auf seine Seite zu ziehen.[166] Sentimentale Erinnerungen an Orte, mit denen er die tiefe Liebe zu einem teuren Menschen verbindet – nach diesen Ähnlichkeiten im Gefühl sucht Erasmus im Leser, und versucht so eine Art von emotionaler Solidarität zu schaffen. Der wissenschaftsgläubige Erasmus offenbart dem Leser somit seine andere Seite, die nicht von Formeln und Daten geprägt ist, sondern wo er allein auf der Gefühlsebene

[163] Levett (1985), S. 103-107.
[164] Allrath (1998), S. 71.
[165] Levett (1985), S. 43.
[166] Ebd., S. 81 u. S. 95.

agiert. So hofft er die Sympathie des Lesers gewinnen zu können. Durch solche appellativen Rückversicherungen, wie Allrath sie nennt, wird der fiktive Leser in den Erzählvorgang einbezogen.[167]

Da all diese erwähnten Aspekte, die auf *unreliability* in einer erzählten Welt deuten, nicht allein für sich stehen, sondern Bausteine einer Struktur darstellen, muss es der finale Schritt einer jeden literarischen Untersuchung sein, diese Beziehungen untereinander zu analysieren. Denn: „Das wohl wichtigste solcher strukturellen Signale resultiert aus multiperspektivischem Erzählen und besteht in der Kontrastierung von Perspektiven, die nicht synthetisierbar sind".[168]

Gerade das Scheitern der Kommunikation zwischen den einzelnen Figuren einer Erzählung und die damit verbundene Divergenz zwischen den Ansichten des *mad monologist* sowie der Perspektive seines Gegenüber, verweist den Leser darauf wie subjektiv Wirklichkeitserfahrung sein kann.

Überspitzt formuliert, hebt das Kontrastieren mit anderen Figurenperspektiven, die Subjektivität und Verzerrtheit der Erzählerperspektive, noch stärker hervor. In *Verirrt in den Zeiten* sind es die fokalen Figuren der Mutter, Konradins und Agathes, die diesen Zustand bei Erasmus betonen. Alle drei treten immer wieder als moralisierende Instanzen auf und versuchen Erasmus auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. Die vernünftigen Worte des gottesfürchtigen, geduldigen Konradin entlarven Erasmus als betont emotionalisiert.

Die Reihenfolge, in der die Informationen über die handelnden Figuren gegeben werden, hat zusätzlich einen schwerwiegenden Einfluss auf die Rezeption des Textes. Auch wenn sie nicht allein für *unreliable narration* steht, so Allrath, hat die Komposition doch „rezeptionslenkende Funktion"[169]

Diese Beobachtung spiegelt sich in der Beschreibung wider, welche die Mutter Büttgemeister über ihren Sohn abgibt. Speziell, dass das nervöse Gemüt, die Nachtträume, die Visionen beim Lindenbaum hervorgehoben werden, skizziert das Bild eines latent kranken Menschen. All diese Charakterisierungen ebnen den Wahrnehmungspfad des Lesers; sie prägen dem Bild, das der Rezipient von Erasmus gewinnt, sein Siegel auf – bevor es noch durch seine eigene Selbstcharakterisierung bestätigt werden soll.

---

[167] Allrath (1998), S. 72.
[168] Ebd., S. 73.
[169] Ebd., S. 74.

Titel, Mottos, Vor- und Nachwort beinhalten für Allrath erste Verweise auf *unreliable narration*, wobei es wichtig ist zwischen selbst- und intertextuellen Referenzen zu unterscheiden. Auch das den Roman einleitende Zitat des Augustinus fällt in diese Sparte hinein. Der Verweis auf die Subjektivität der Zeit lässt sich ebenso auf die Relativität von Wirklichkeitserfahrung umlegen.

Nachdem nun Allraths textuelle Signale für *unreliable narration* auf Levetts Roman übertragen worden sind, scheint eine wichtige Frage noch klärenswert, welche in der Forschungsliteratur zum unzuverlässigen Erzählen eklatant zu kurz kommt: Welchem Zweck dient die Verwendung einer solchen Erzählstrategie? Was verspricht sich der Autor davon? Mögliche Antworten gibt die Studie von Ronny Bläß[170], der dieser Frage an Hand von literarischen und filmischen Beispielen auf den Grund geht. Für Oswald Levetts *Verirrt in den Zeiten* lassen sich Parallelen in der Interpretation finden.

3.1.3 Mögliche Funktionen von *unreliable narration*

Bläß betont, dass die Literaturforschung die funktionellen Aspekte des unzuverlässigen Erzählens weitgehend vernachlässigt habe bzw. es häufig nur zu Rand- oder Schlussbemerkungen zu diesem Thema komme. Er zitiert hier Ansgar Nünning, der schon 1998 in seiner Einführung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Unreliable Narration* diesen Missstand beklagt: „Völlig ungeklärt sind etwa die historisch und kulturell variablen Funktionen, die der Gebrauch von *unreliable narration* erfüllen kann“.[171]

Schon der „Erfinder“ des Begriffs der *unreliable narration* – Wayne C. Booth – attestiert dieser Erzählstrategie wenig bis verwirrende, aber auch moralisch defizitäre Funktion. Wirklich ironisch ist – wie auch Christoph Bode in seinem Kapitel zum Unzuverlässigen Erzähler feststellt[172] –, dass derjenige, der den Begriff prägte, ihm keinerlei Vorzüge abgewinnen konnte. Das Problem bestünde darin, so Bläß weiter, dass viele Literaturwissenschaftler einem literarischen Phänomen wie dem unzuverlässigen Erzählen immer nur eine bestimmte Funktion

---

[170] Bläß, Ronny: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text & kritik 2005, S. 188-203.

[171] Bläß (2005), S. 188, zitiert nach: Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. In: Nünning, Ansgar u. Surkamp, Carola u.a. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998, S. 3-39, S. 36.

[172] Bode (2005), S. 264.

zuordnen wollen und sich so der Vielfalt von vorhandenen Funktionsmöglichkeiten verschließen.

Wie schon aus dem Titel des Beitrages hervorgeht, konzentriert sich Bläß in seiner Bearbeitung der Problematik auf drei Funktionen von unzuverlässigem Erzählen: Satire, Sympathielenkung und Skeptizismus. In Hinblick auf *Verirrt in den Zeiten* ist es gerade letzterer Aspekt, der im Roman am prominentesten hervorsticht und an dieser Stelle näher untersucht werden soll.

Ende des 19. Jahrhunderts und speziell im 20. Jahrhundert, so Bläß weiter, erfährt die Bearbeitung der erkenntnistheoretischen Frage, ob es objektive Realität gibt und wie sie literarisch darstellbar ist, noch weitere Verbreitung in der Literaturwelt: „Gleichzeitig mit dem Aufkommen dieser Wahrheitsskepsis lässt sich eine wachsende Zahl von Werken feststellen, die sich eines unzuverlässigen Erzählers bedienen“.[173]
Bläß verweist auf eine von Renate Hof schon 1984 gestellte Frage, welche da lautet:

> Spiegelt der unzuverlässige Erzähler heute das Bewusstsein der Relativität aller Werte? Ist er Ausdruck einer erkenntnistheoretischen Skepsis, die ausgeht von Unmöglichkeit der Sprache, auf etwas außerhalb ihrer selbst Existierendes zu verweisen, von der Ununterscheidbarkeit von Fakten und Fiktionen?[174]

Unabhängig von diesem allgemeinen erkenntnistheoretischen Skeptizismus, erwähnt Bläß des Weiteren Autoren, von denen gerade die Unzuverlässigkeit von Erinnerung und Erinnerungstechniken thematisiert werden (Martin Amis und Kazuo Ishiguro). Eine Tendenz, die sich in der Erzählung Levetts ebenso bemerkbar macht. Vom ersten Augenblick seiner Ankunft in der Vergangenheit an, stellt sich Erasmus die Frage, ob er alles richtig in Erinnerung behalten hat. Er stellt die Möglichkeit von Amnesie bedingten Wissenslücken in den Raum. Gleichzeitig verstärkt er dadurch den Grad der Unzuverlässigkeit, den er beim Rezipienten inne hat. Die Tatsache, dass er in die Vergangenheit reist, darf hier auch nicht außer Acht gelassen werden. Erinnern, Erinnerungsbilder aufrufen, bedeutet förmlich nichts anderes als ein mentales Reisen in die Vergangenheit. Weiters verlangt gerade die Beschreibung dieser Erinnerungsbilder nach weiterem epistemologischem Skeptizismus beim Leser. Wie subjektiv gefärbt sind diese Bilder und Erinnerungsfetzen von Erasmus? Sind auch nicht zu letzt die zweifelhaften Kunstinterpretationen des Rahmenerzählers symptomatisch für diese Problematik?

---

[173] Bläß (2005), S. 196-197.
[174] Ebd., S. 197.

Ein Punkt, auf den Bläß weiters Betonung legt, ist die generelle Unzuverlässigkeit von erzählerischer Wiedergabe an sich. Er gibt als filmisches Beispiel *The Usual Suspects* (USA, 1994) und als literarisches Julian Barnes' Roman *A History of the World in 10 ½ Chapters*, „in welchem eine unzuverlässig erzählte Geschichte im vierten Kapitel als Metapher für die generelle Unzuverlässigkeit der modernen Geschichtsschreibung und ihrer narrativen Methode funktionalisiert wird".[175]

Speziell diese Facette seiner Untersuchung gewinnt bezogen auf Levetts Roman an Bedeutung. Die durch das Augustinus Zitat heraufbeschworene Relativität der Zeit steht nicht nur im physikalisch-quantenmechanischem Sinn zur Diskussion, sondern äußert sich auch in einem Zweifel gegenüber der Methoden der Geschichtsschreibung wieder. Wie kommt Geschichte zu Stande? So lautet wohl die obligatorische Frage, die einem jeden Geschichtsstudenten am Anfang des Studiums gestellt wird. Aus was konstituiert sie sich? Letztlich aus Quellen, Aufzeichnungen, Berichten, Aussagen – in ihrer Entität alles Dinge, die sich fälschen lassen. Das falsche und erlogene Fundament stützt einen Mythos, eine Geschichte.

Bläß betont die Gruppe der Funktionen unzuverlässigen Erzählens, die beim Rezipienten emotionale Reaktionen hervorrufen, wie z.B. Angst und Schrecken bei *gothic novels* oder Überraschung und Schock, wofür er Leo Perutz´ Geschichte *Zwischen neun und neun* (1918) als Exempel heranzieht.

Diese sogenannte „rückwirkende Überraschung" findet sich auch in vielen gegenwärtigen Filmen[176] wieder. In *Verirrt in den Zeiten* bewirkt dieses Gefühl der nachträglichen Überraschung der Epilog des Chronisten. Er ist es, der die schon längst gehegten Zweifel des aufmerksamen Lesers schließlich ausformuliert. Auf diesen Seiten werden den so oft genannten „geheimnisvollen", „unheimlichen" und „rätselhaften" Phänomenen endlich Antworten gegenübergestellt. Ebenso wie die berühmteste Romanfigur Agatha Christies, Hercule Poirot,

---

[175] Bläß (2008), S. 198.

[176] Bläß erwähnt den Film *Fight Club* (USA, 1999) nach der gleichnamigen Erzählung von Chuck Palahniuk, in welcher der Überraschungseffekt darin besteht, dass der namenlose Erzähler am Ende der Geschichte realisiert, dass sein vermeintlicher *partner in crime* namens Tyler Durden nichts anderes als sein eigenes Hirngespinst war. Er ist die andere Ausformung seiner gespaltenen Persönlichkeit, und die zusammen beschlossenen Weltbeherrschungspläne stammen in Wahrheit allein aus seinem Kopf. Indikator für seinen gestörten Geisteszustand ist z.B. die chronische Schlaflosigkeit des Helden. Ausgestattet mit diesen neuen Informationen deutet der Zuschauer am Ende alle gesehenen Bilder und empfangenen Informationen neu.

am Ende eines jeden Kriminalfalls die Verdächtigen zur Aufklärung in einem Raum versammelt, so rekonstruiert der Erzähler noch einmal die Causa Erasmus Büttgemeister. Er hebt die Kernpunkte der Erzählung hervor, und vor allem tut er eines – er streut noch mehr Zweifel. Zum ersten Mal wird ausformuliert, was sich der Leser schon längst denkt, und spätestens nach der finalen Erwähnung durch den Erzähler wird retrospektiv plötzlich alles in ein anderes Licht getaucht werden.

Winthrop-Young sieht im unzuverlässigen Erzählen eine Aufforderung und Verweis an den Rezipienten:

> Man weiß nicht, ob das Erzählte wahr, erträumt oder schlicht erlogen ist, und in der darin eingeschlossenen Aufforderung an den Leser, in detektivischer Eigenarbeit den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu ermitteln, steckt ein Verweis auf die Unzuverlässigkeit oder zumindest die Kontrollbedürftigkeit aller Überlieferungen.[177]

Die Technik des unzuverlässigen Erzählens fördert also die Aufmerksamkeit des Lesers und bindet in so stärker in die Handlung ein. Doch es gibt noch eine weitere Erzählstrategie, die dies bewerkstelligen bzw. unterstützen kann – nämlich das polyperspektivische Erzählen oder auch Multiperspektivität genannt. Im nun folgenden Abschnitt wird diesem Phänomen auf den Grund gegangen.

3.2 Multiperspektivität

Multi- oder polyperspektivisches Erzählen ist schon dann existent, wenn in einem Roman zwei oder mehr Erzähler auftreten, die – und hier sei auf Vera und Ansgar Nünnings Definition verwiesen- „[…] dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern“[178]. Innerhofer sieht in der Polyperspektivität eine Voraussetzung „für die Herausbildung einer phantastischen Schreibweise“[179] und hält diese Todorov entgegen, wenn es bei jenem heißt, dass die Auflösung der Unschlüssigkeit das Rezeptionserlebnis beim zweiten Lesen schmälert.

---

[177] Winthrop-Young (2001), S. 22.

[178] Nünning, Ansgar u. Nünning, Vera: Von ‚der’ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: Nünning, Ansgar u. Vera (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 3-38, S. 18.

[179] Innerhofer (2006), S. 120.

Der Reiz für den Leser ist, dass zwischen verschiedenen Perspektiven Korrelationen geschaffen werden können, man die unterschiedlichen Versionen miteinander vergleichen und sich so sein eigenständiges Bild von der Geschichte machen kann.
Essentiell für Multiperspektivität ist, dass eine gewisse Diskrepanz in den Erzählperspektiven vorliegen sollte, denn so stellt Bode zu Recht die Frage in den Raum, „weshalb sonst überhaupt multiperspektivisch erzählen statt einfach monoperspektivisch?“[180] In Folge dessen sind die nachstehenden Überlegungen anzustellen:

1. Muss ein und dasselbe Geschehen von unterschiedlichen Standpunkten aus geschildert werden, bevor man von multiperspektivischem Erzählen sprechen kann?
Laut Bode ist das „unnötig eng aufgefasst“, denn der Leser nimmt Multiperspektivität schon wahr, wenn diese sich auf die gleiche erzählte Welt bezieht und nicht auf „ein und dasselbe Geschehen oder Ereignis“. Erasmus und die Mutter schildern die Geschichte aus ihren Blickwinkeln, manche beziehen sich auf dasselbe Ereignis oder dieselben Menschen (Zeitreise und Ahasverus), andere fokussieren nur auf die gemeinsame Erzählwelt.

2. Doch gelingt dem Autor diese unterschiedliche Schilderung auch immer?
Bode findet hier eine prägnante Analyse der Erzählsituation, wenn er meint, „auch schlecht realisierte Multiperspektivität ist immer noch Multiperspektivität – zwar ein Fall bedauerlichen Versagens, aber so etwas soll vorkommen.[181]

Was das Thema der Multiperspektivität und deren Forschungsgeschichte betrifft, ist speziell die Problematik hervorzuheben, dass in der Vergangenheit oft unter anderen Forschungsstichwörtern gearbeitet wurde, wenn es eigentlich um Multiperspektivität ging. Als Beispiele sind „Briefroman“, „Ebenen des Erzählens“, „Rahmen- und Binnenerzählung“, „Herausgeberfiktion“ zu nennen.
Literarische Rahmung als Phänomen des multiperspektivischen Erzählens, im Konkreten die Hierarchisierung der Ebenen, finden sich ebenso in *Verirrt in den Zeiten*. So ist man als Leser gewillt, den Schilderungen des Rahmenerzählers - dem versierten Historiker - eher Glauben zu schenken, als dem zu ihn in Opposition stehenden Binnenerzähler mit seinen scheinbar wahnsinnigen, unglaublichen Zeitreiseerlebnissen. Allerdings ergeben sich ebenso im Bericht

[180] Bode (2005), S. 250.
[181] Ebd., S. 251.

des Rahmenerzählers die schon im Kapitel über das unzuverlässige Erzählen herausgearbeiteten Diskrepanzen und unsicheren Aussagen. Man könnte hier gar von einer Ausgewogenheit der Unausgewogenheit, i. e. Unzuverlässigkeit, sprechen.

3) Was bewirkt Multiperspektivität nun aber?

> Die Ansprüche an den Leser und seine Lektüreleistung steigen […] wenn die einzelnen Perspektiven hinreichend dissonant oder diskrepant sind und wenn eine integrative Schließung durch eine übergeordnete Perspektive vorenthalten bleibt oder keinerlei Hierarchisierung und Privilegierung einer solchen überhaupt auszumachen ist.[182]

Dadurch kommt es letztlich zu einem Ansteigen der sich öffnenden Leerstellen des Textes und im Weiteren zu einer zunehmenden Einschaltung des Lesers. Er wird zur Integration der Textstellen angeregt, welche sich von sich aus nicht fügen. Bode scheut sich an dieser Stelle sogar nicht von einer Provokation des Lesers zu sprechen.
In Bezug auf Levetts Erzählung und auf dessen Entstehungszeit erscheint folgende Bemerkung Bodes von signifikanter Bedeutung für die Untersuchung des Romans:

> Multiperspektivität an sich bedeutet noch nicht automatisch radikale Hinterfragung unserer Konzepte von Wirklichkeit, von Wahrheit und von Erkennbarkeit der Welt – es hängt alles von der konkreten Art der Verarbeitung der Multiperspektivität ab, davon, wie konsequent sie erzählerisch durchgeführt ist und ob der in Frage stehende Erzähltext eine Integration und Synthese der verschiedenen Perspektiven selbst leistet, nahelegt, gerade noch ermöglicht, in Frage stellt oder ausschließt.[183]

Das strategische Hinterfragen von Wirklichkeit ist nicht nur eine prominente Thematik bei Levett, sondern auch bei Leo Perutz. Überhaupt ist es eines der Hauptkennzeichen der Moderne. Ausdruck verliehen wird dieser Dualität im Roman unter anderem auch dadurch, dass sich zu einer exakten Wissenschaft immer eine gewisse Pseudowissenschaft gesellt: Ob es nun um Mathematik vs. Zahlenmystik geht oder die Erwähnung der Astronomie eine Nennung der Astrologie bedingt. Als weitere Paarungen wären auch noch Physik und Religion, Zeit und Raum sowie Original und Fälschung zu nennen. Levett spielt offensichtlich sehr gerne mit diesen Kontrastpaaren, und gerade dadurch, dass er seinen Helden in die Vergangenheit sendet, zeigt er auf, dass was in „alten Zeiten“ noch oft als Hexerei und Humbug abgetan wurde, spätestens mit dem Zeitalter der Aufklärung ins Gegenteil verkehrt wurde. Aus geozentrisch wurde heliozentrisch, aus Scharlatanen wurden Wissenschafter. Nicht die Perspektive allein, sondern leider vor allem das Zeitalter macht viel aus. Auch hier zeigt sich wieder

---

[182] Bode (2005), S. 253.
[183] Ebd., S. 253-254.

ein grauenvoller Zeitbezug: Wenn die Wahrheit, aber nicht in die Doktrin passte, dann wurden diejenigen, die dafür eingestanden sind, weggesperrt, gefoltert und mussten qualvoll in den unzähligen Konzentrationslagern der Nazis ums Leben kommen.

Wichtig, so Bode, ist aber auch die Relativierung dieser Erzählperspektiven in Hinblick auf die verschiedenen fokalen Figuren, auch *focalisers* genannt. Die Gründe für die einseitige Behandlung ortet Bode im literaturgeschichtlichen Hintergrund von Multiperspektivität. Im europäischen Roman der Neuzeit zeigt sich diese Problematik am anschaulichsten im Briefroman dargestellt, wo Erzähler- und Figurenperspektive zusammenfallen. Doch: „Durch die Miteinbeziehung der Perspektive von Figuren, die nicht Erzähler sind, wird die Analyse vom Multiperspektivität eigentlich erst richtig spannend".[184]
Bode verwendet den von Ansgar und Vera Nünning geprägten Begriff der sogenannten Perspektivenstruktur:

> Das Konzept der Perspektivenstruktur narrativer Texte trägt der Tatsache Rechnung, daß das Ganze mehr ist als nur die Summe seiner Teile. Die Merkmale der Einzelperspektiven determinieren nicht die Eigenschaften der übergeordneten strukturierten Organisation. Vielmehr entspricht die Perspektivenstruktur einem Netzwerk, das durch die Relationen zwischen den Bestandteilen geschaffen wird. Das Konzept der Perspektivenstruktur narrativer Texte erfaßt somit modellhaft die strukturellen Beziehungen zwischen allen Erzähler- und Figurenperspektiven.[185]

Erst durch die Perspektivenstruktur lassen sich Fragen der Identifizierungsangebote, der Subversionspotentiale, von Kontrast- und Korrespondenzrelationen und von Offenheit und Geschlossenheit des textlichen Kosmos beantworten.

4. Was ermöglicht die Perspektivenstruktur dem Leser zu tun?

Umberto Eco bringt hier als Erklärungshilfe folgenden Vergleich:

> Playmobil oder Lego (alter Art), d.h. bekomme ich in einer Schachtel verschiedene Elemente, mit denen sich aber nur ein bestimmtes Etwas sinnvoll zusammenbauen lässt, oder verschiedene Elemente, aus denen sich Verschiedenes sinnvoll zusammenbauen lässt? Puzzle oder Malkasten?[186]

Auch wenn in Levetts Zeitreiseroman die Multiperspektivität im Vergleich zur *unreliable narration* eine eher untergeordnete Rolle spielt, so unterstützt sie trotzdem das Gefühl der

---

[184] Bode (2005), S. 255.
[185] Bode (2005) zitiert nach, Nünning, Ansgar u. Nünning, Vera: Multiperspektivisches Erzählen, S.51.
[186] Eco, Umberto: Lector in fabula: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: Hanser 1987, S. 69.

Unschlüssigkeit beim Rezipienten – und regt seine Kombinatorik an, eröffnet neue Perspektiven oder lässt alte verblassen.

Neben der den Roman dominierenden Technik des unzuverlässigen Erzählens, ist es gerade die Präsentationsform des Berichts, die diese Verunsicherung verstärkt: Der amorphen Gestalt des Motivs Traum wird im folgenden Punkt genauer nachgegangen.

3.3 Der Traum als destabilisierendes Motiv der fantastischen Literatur

Neben dem unzuverlässigen Erzähler und der Multiperspektivität als destabilisierenden Faktoren im Roman spiegelt sich die von Todorov attestierte Unschlüssigkeit der Fantastik gleichzeitig in der Verwendung des Motivs des Traums durch Levett wider. Es soll Ziel der folgenden Abschnitte sein, sowohl die spezifische Anwendung des Motivs, als auch den besonderen Stellenwert von Sigmund Freuds *Traumdeutung* im Roman vorzuführen. Dadurch, dass beim Traum eine konstituierende Zwielichtigkeit und Ambiguität zwischen dem Motiv und der Wirklichkeit im Vordergrund stehen, unterstützt es die fließenden, verschwimmenden Konturen der Fantastik.

3.3.1 Der Traum in der Literatur– eine kleine Motivgeschichte mit speziellem Fokus auf die literarische Fantastik

Ein von Bettina Brentano in einem Brief an ihren späteren Mann Achim von Arnim verewigter Gedanke zur Bedeutung des Traums drückt einen so wichtigen und von Levett so trefflich bearbeiteten Aspekt dieses Motivs aus:

> Ja, wer träumt, soll seine Jahre nicht zählen, denn er weiß nicht, wie alt oder wie jung er ist. Man sagt oft, Gott selbst könne das Geschehen nicht ungeschehen machen; der Traum beweist das Gegenteil.[187]

Die Realität umzukehren und Geschehenes ungeschehen zu machen – das ist der Stimulus, der den Zeitreisenden Erasmus antreibt. Der geliebten Agathe will er nahe sein, ihren Tod verhindern und Geschichte umschreiben. Denn im Traum lassen sich schier unglaubliche und fantastische Dinge bewerkstelligen. Folglich auch eine Zeitmaschine zu bauen und mit ihr in vergangene Zeiten reisen.

---

[187] Gidion (2006), S. 7, zitiert nach: Arnim, Achim v. u. Arnim, Bettina von: Briefwechsel Achim von Arnim und Bettina Brentano. Hg. von Werner Vordtriede. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1961, S. 237.

Mit Brentanos Zeilen befindet man sich zugleich in einer literarischen Epoche, welche dem Traum besonderen Stellenwert einräumte. Als Gegenpart der sich an der reinen Vernunft orientierenden Aufklärung, ist es gerade die Romantik, die sich den Nachtseiten des Lebens, dem Unheimlichen, Unbegreiflichen und eben auch dem schier ungreifbaren Traum widmet. Wilhelm Richard Berger gibt in *Der träumende Held* folgende Erklärung, warum es in mancher Ära eine größere Affinität zum Thema Traum gibt:

> Man darf vermuten, dass literarische Epochen, die der Introspektion, der Seelenerkundung, der psychologisch vertieften Charakterzeichnung ein besonderes Gewicht beimaßen, auch diesem subtilen psychischen Innengebilde, wie der Traum es ist, ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben.[188]

Einer der bekanntesten „romantischen" Träumer ist wohl Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802), wo der Traum von der blauen Blume (das Symbol für die Romantik schlechthin) dem Helden als Leitbild für seine Entwicklung dient.[189] Aber bevor die Versuchung zu groß wird, noch tiefer in die weitreichende Motivgeschichte des Traums zu gleiten, soll nun auf den wichtigsten Wegbereiter des Traumes im 20. Jahrhundert eingegangen werden: Sigmund Freud. Denn will man die literarischen Traumstrukturen in *Verirrt in den Zeiten* verstehen, muss man die kulturellen und epochenabhängigen Traummuster begreifen, welche in Hinsicht auf die Entstehungszeit des Romans ohne diesen berühmten Wiener Analytiker einfach nicht auskommen könnten.

Für Freud ist der Traum die Fixierung auf die Vergangenheit, insbesondere die Kindheit, aber auch – um es mit einer Umschreibung von Wilhelm Richard Berger zu sagen - ein „Vehikel der Wunscherfüllung"[190]. Nebenbei bemerkt gibt es wohl kein adäquateres Synonym für eine Zeitmaschine! Denn der Traum stellt den Königsweg zu den geheimsten Wünschen und verborgenen Begierden des Menschen dar. Was nun macht den Traum so spannend für Literaten? Damit ist natürlich der kreative Aspekt gemeint, welches das Motiv ebenso beinhaltet. Ein Punkt, den es in *Verirrt in den Zeiten* gleichsam zu untersuchen gilt. Doch dem wird im Kapitel 3.3.1.2 noch mehr diskursiven Raum geboten werden.

---

[188] Berger, Wilhelm Richard: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 13.
[189] Vgl. Daemmrich, Horst S. u. Daemmrich, Ingrid G. (Hg.): Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. Tübingen: Francke 1995, S. 353.
[190] Berger (2000), S. 28-29.

Denkt man an den Traum, so fällt dem zeitgenössischen Menschen zwangsläufig sofort Sigmund Freud ein, und auch für diese Untersuchung soll er eine entscheidende Rolle spielen. Mit der Veröffentlichung von *Traumdeutung* (1900) brach ein neues Zeitalter in der Erforschung des Traums an bzw. war es wohl das Verdienst Freuds, dass dem Traum endlich Bedeutung beigemessen wurde. Zwar war die Erstauflage seiner Traumanalyse nur einigen wenigen interessierten Medizinern bekannt, aber das sollte sich schon bald ändern. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg gewannen Freuds Untersuchungen und von ihm geprägte psychologische Begriffe an Bedeutung – speziell für die Literaten seiner Zeit[191].

Diese Untersuchung wird versuchen aufzuzeigen, dass auch Levetts *Verirrt in den Zeiten* von der Freudschen Sichtweise stark beeinflusst wurde, und egal wie Freud von der zeitgenössischen Forschung gesehen wird oder was denn nun nach mehr als hundert Jahren von seiner Traumdeutung übrig geblieben ist[192] - als zeitgenössischer Einfluss auf Levetts Werk erscheint es unerlässlich, sich nun genauer mit ihm und seinem Werk zu beschäftigen.

Nebenbei sei hier vermerkt, dass davon auszugehen ist, dass Levett mit dem Werk Freuds vertraut gewesen sein muss. Ein Beweis dafür findet sich in *Verirrt in den Zeiten* selbst. Denn als es den Historiker zum zweiten Mal in das Gerichtsarchiv verschlägt, begründet er diesen vermeintlichen Zufall mit einem der wohl geläufigsten Freudschen Termini - dem Unterbewusstsein: „Was hatte mich hierhergeführt? Nur die Gedankenlosigkeit, also die Gewohnheit der letzten Monate, wie der Esel zur Mühle trottet? Oder ein Unbekanntes? Was wir heute gerne »Unterbewußtsein« nennen?“[193]

Eine gewisse Skepsis schwingt hier in den Gedanken des Historikers mit und so versucht er „bewusst“ seinem Unterbewusstsein entgegenzuhandeln.

> Solcherart suchte ich mein Unterbewußtsein von der Torheit seines Verlangens zu überzeugen und kehrte um. Da strauchelte ich. Das war ein ernstlicher Protest. Also gut, der Klügere gibt nach. Vielleicht gibt es im »vertrackten Trakt« noch einen Fund zu holen? Nachsichtig lächelnd folgte ich meinem unbewußten Führer.[194]

Levett reicht es hier nicht nur vom Unterbewusstsein zu reden, sondern er liefert mit dem „vertrackten Trakt“ des Gerichtsgebäudes auch noch eine räumliche Metapher für die Veror-

---

[191] Man denke hier nur etwa an Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1926) oder das *Fräulein Else* (1924). Auch in Werken von Thomas Mann wie z.B. *Der Zauberberg* (1924), der Tetralogie *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) oder *Der Tod in Venedig* (1913) spielt das Motiv Traum eine bedeutende Rolle.

[192] Vgl. hierzu: Boothe, Brigitte (Hg.): Der Traum – 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung. Zürich: vdf, Hochschulverlag an der ETH 2000.

[193] Levett (1985), S. 40.

[194] Ebd., S. 40.

tung dieser Freudschen Bewusstseinsebene, welche gleichzeitig der ursprünglich topographischen Systematisierung Freuds von Bewusstem, Vorbewusstem und Unbewusstem entgegenarbeitet.[195] Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass das Bewusstmachen von unbewussten Handlungen in der Therapie von Neurosen verwendet wird.[196] Dass sich der Historiker hier selbst analysiert, kann nun auch als Zeichen für seine eigene zweifelhafte, psychologische Verfassung gesehen werden (vgl. Kapitel *3.1.1*). Wie auch immer diese Episode zu deuten ist in Hinsicht auf seine Person, bringt sie doch vor allem eines: den direkten Verweis auf Sigmund Freud. Im anschließenden Kapitel werden die Kernpunkte seiner Traumdeutung in Hinsicht auf Levetts Erzählung zusammengefasst und mit konkreten Textbeispielen aus *Verirrt in den Zeiten* verdeutlicht.

3.3.1.1 Sigmund Freuds *Traumdeutung* als Matrize

Betrachtet man die Ausgestaltung des Traummotivs in *Verirrt in den Zeiten* genauer, so fällt auf, dass in Hinsicht auf Struktur, Quellen und Ästhetik des Traums sich Levett stark an Sigmund Freuds *Traumdeutung* und den darin aufgestellten Thesen zum Traum orientierte. Gerade in Bezug auf die *Traumdeutung*, liefern die Publikationen von Wilhelm Richard Berger und Petra Gehring[197] wertvolle Informationen und werden daher für dieses Kapitel im literaturwissenschaftlichen Mittelpunkt stehen.

Gehrings Arbeit hat sich zwar im Konkreten auf das in verschiedenen Epochen unterschiedliche Verhältnis des Gegensatzpaares Traum und Wirklichkeit konzentriert und versucht der philosophischen Perspektive größeren Raum zu bieten, jedoch findet sich gleichfalls in ihrem Kapitel *Der Auftritt der Psychoanalyse* eine kompakte Analyse der Sichtweisen Freuds.

Hier werden die Merkmale des Traums nach Freud für die Anforderungen dieser Arbeit unter acht Punkten adäquat zusammengefasst. Unter zu Hilfenahme ihrer Einteilung und von Bergers Analyse wird in den folgenden Unterpunkten aufgezeigt werden, wo und wie Oswald Levett Freuds *Traumdeutung* anwandte:

---

[195] Vgl. Freud, Sigmund: Studienausgabe. 10 Bände. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt/Main: Fischer[6] 1989, S. 119-149 u. S. 273-327.

[196] Vgl. Damasio, Antonio R.: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins. München: List[7] 2007.

[197] Gehring, Petra: Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung. Frankfurt/Main; New York, NY: Campus 2008.

1) Der Traum als Fortsetzung des Wachlebens:

Hier geht es in erster Linie um die Verarbeitung von den von Freud so benannten „Tagesresten“ im Traum. Gehring verweist an dieser Stelle auf ein - von Freud in seinem Vorwort zur *Traumdeutung* verwendetes - Zitat des französischen Psychologen Alfred Maury: „Nous rêvons de ce que nous avons vu, dit, desiré ou fait. [Dt. „Wir träumen, was wir gesehen, gesagt, begehrt oder getan haben]“.[198]

Welcher Bauweisen und Mechanismen sich der Traum laut Freud in seiner Gestaltung bedient (Verschiebung, Verdichtung, Vertauschen und Umgestalten), sei nun an dieser Stelle nebensächlich. Aber was ist mit „Tagesresten“ bezogen auf Erasmus und seine Traumkomposition nun gemeint?

Erasmus kreiert nicht ex nihilo, sondern verarbeitet seine unmittelbare Umgebung, was sich etwa in der Traumverwertung der rund um sein Bett hängenden Gemälden zeigt. Sie bestimmen die Zeit und Handlung (17. Jahrhundert und Dreißigjähriger Krieg), das Personeninventar (Matthäus Büttgemeister, Ratsherren, Ritter, Mönche, Frauen) und den Ort (wobei dieser ident bleibt und sich zeitlich lediglich orthografisch in der Unterscheidung zwischen Ansbach und Anspach ausdrückt).[199] So steht etwa das Signum 1632 auf dem Ahnenbild von Matthäus für die Rückversetzung in just diese bestimmte historische Zeit. Die Frage nach „Landung oder Strandung“, die Erasmus sich an anderer Stelle stellt, würde Freud wohl als unbewusste Landung klassifizieren.

Dass gerade Agathe einen Handlungsschwerpunkt in Erasmus’ Traum inne hat, wird nicht nur durch Maurys Einschätzung auf den Punkt gebracht, sondern lässt sich mit folgender Überlegung Freuds ebenso passend beweisen:

> Es ist mehreren Autoren, die den intimen Zusammenhang des Trauminhaltes mit dem Wachleben nicht bezweifeln mochten, aufgefallen, daß Eindrücke, welche das wache Denken intensiv beschäftigen, erst dann im Traume auftreten, wenn sie von der Tagesgedankenarbeit einigermaßen zur Seite gedrängt worden sind. So träumt man in der Regel von einem lieben Toten nicht die erste Zeit, solange die Trauer den Überlebenden ganz ausfüllt.[200]

Levetts Roman könnte keine adäquatere Umsetzung dieser Beobachtung sein: Erasmus leidet, trauert und erst dann tritt der Traum auf. Levett untermalt dieses Verhältnis um das sprichwörtliche *dream theatre* und dessen Komposition, dadurch dass Erasmus im ersten, erlebten

---

[198] Gehring (2008), S. 148-149, zitiert nach: Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Leipzig, Wien: Deuticke 1900, S. 8.

[199] Vgl. Levett (1985), S. 44.

[200] Freud, Sigmund: Studienausgabe. 10 Bände. Band 1: Die Traumdeutung. Frankfurt/Main: Fischer[6] 1989, S. 44-45.

(erträumten) Moment – als er Konradin und Matthäus in ihrer altertümlichen Tracht sieht - an ein Theaterspiel denkt und sich der Realität des „Zeitsprungs“ noch nicht bewusst ist. Berger äußert sich diesbezüglich folgendermaßen:

> In der Tat ist das Traumgeschehen immer wieder mit der dramatisch belebten Szenerie einer Bühnenaufführung verglichen worden. […] [D]er Traum gleichsam als verinnerlichte Form eines Theaterstücks, das anstatt bei offenem Vorhang hinter geschlossenen Augenlidern gegeben wird.[201]

Hier zeigt sich auch eine andere Eigenschaft des Träumens wieder: der Träumende ist sich dessen nicht bewusst, dass er träumt! Alles im Traum Erlebte, Gesagte und Gesehene wird als real empfunden. Gehring vergleicht diesen unmittelbaren Gegenwartscharakter des Traums mit der von Sinneswahrnehmungen und betont in der Folge die eminente Wichtigkeit des Erwachens um das Verwirrspiel zwischen Traum und Wirklichkeit lösen zu können:

> [S]o folgert wie viele klassische Traumtheorien auch Freud, haben wir ganz offenbar kein Kriterium zur Unterscheidung von Traum und Wachen, während wir träumen. Es bleibt als unmittelbares Unterscheidungskriterium von Traum und Wachzustand nur das Kriterium des Erwachens selbst.[202]

Zu Beginn seines Aufenthaltes in der vermeintlichen Vergangenheit finden sich etliche Spekulationen darüber, wie und warum es Erasmus ins 17. Jahrhundert verschlagen hat: Die oben erwähnte „Landung“ wäre dann mit der bewusst gesteuerten Zeitreise gleichzusetzen und eine „Strandung“ stünde in diesem Zusammenhang verbunden mit dem Fluch des Ahasverus. Dieses sind nun die wunderlichen Erklärungen, welche Erasmus in Betracht zieht, doch auch die Möglichkeit eines Traumzustandes wird nicht ausgeschlossen, wie an verschiedenen Stellen im Roman ebenso angedeutet wird.[203] Wie aus den Textstellen hervorgeht, wird diese Eventualität anfänglich vehement von ihm ausgeschlossen, doch je weiter die Handlung voranschreitet, und je mehr Katastrophen und Leid ihn heimsuchen, - kurz je mehr der Traum zum Albtraum wird - desto öfter äußert er den Wunsch nach dem Erwachen und sehnt sich nach „meiner wohlvertrauten Stube, betreut vom Blicke meiner lieben Mutter“.[204] Das Idyll einer behüteten Kindheit wird damit heraufbeschworen und bildet die Überleitung zum nächsten Traumcharakteristikum.

---

[201] Berger (2000), S. 37.
[202] Gehring (2008), S. 151.
[203] Vgl. Levett (1985), S. 41: „Nein, nein, ich träume nicht […].“ u. S. 61: „War das ein Traum? Verfolgten meine Träume mich nun auch bei Tage?“.
[204] Levett (1985), S. 150 u. vor allem auch S. 118: „Und ich stand noch immer da und wartete. Worauf? Daß sich all dies als Trug erweise? Auf mein Erwachen? Auf ein Wunder?“.

Es sei hier noch angemerkt, dass dieser verzweifelte Wunsch nach einem Erwachen gepaart mit der Hoffnung, dass alles nur ein Albtraum sei, sehr wohl auch zeitgeschichtliche Bezüge aufweist: Dass sich die Machtübernahme Hitlers nur als böser Traum entpuppen möge, dass noch irgendwie ein Wunder geschehen mag, war ohne Zweifel ein Gedanke, den unzählige Menschen in den 30er Jahren heimlich hegten und welchem Levett in Camouflagemanier Ausdruck verlieh.

2) Das Traummaterial aus der Kindheit:

Die Traumberichte enthalten laut Freud nun nicht nur Aktuelles, sondern orientieren sich auch an Orten, Gesichtern und Requisiten von vor langer Zeit. Levett gestaltete diese Traumeigenschaft erzähltechnisch derart um, indem er einerseits die Handlungszeit weit zurückverlegte und andererseits Erasmus' Schilderungen zusätzlich mit Erlebnissen aus dessen Kindheit spickte. Der Grundzug der charakterlichen Zeichnung – fast möchte man von einer Anamnese sprechen - wird von seiner Mutter im Gespräch mit dem Historiker gelegt: Erasmus wird als „überreich an Phantasie" beschrieben; sie erzählt von seinen wilden Träumen der Kindheit, vom Schlafwandeln und immer wieder wird sein „nervöses Gemüt"[205] betont. Dieses Bild eines „merkwürdigen Menschen" – als den ihn seine Mutter bald bezeichnet -, wird aber von ihm selbst zu Ende gezeichnet. Besonders sticht hier der dramatische Unfall am Lindenbaum hervor: Der etwa 10-12jährige Knabe stößt sich den Kopf an einem Knorren am Baum. Er meint daraufhin in die Vergangenheit blicken zu können und dass die Verwachsungen des Holzes nichts anderes als seine Initialen darstellen. Durch diese Episode werden außerdem noch einmal die lebhafte Einbildungskraft und das nervöse Gemüt des Jungen aufgezeigt, denn so urteilt die Mutter:

> Das Kind begann zu weinen und war so aufgeregt, daß es gar nichts essen konnte und daß ich es zu Bette bringen mußte. Gleich Tags darauf habe ich mir diesen merkwürdigen Knorren angesehen. Mit großer Mühe und mit sehr viel Phantasie konnte man wirklich so etwas herauslesen wie ein verschwommenes E.B., und solche Kleinigkeiten genügten, ihn außer sich zu bringen.[206]

Der Leser bekommt die Traumauslegung sozusagen auf einem Silbertablett serviert: Schon in seinen Kindertagen wird Erasmus als sonderlich und fragil beschrieben; und mit dem Tod Agathes kommen die Träume samt ihrer „Geister" zurück und das Fundament für den Wahnsinn ist gelegt.

---

[205] Levett (1985), S. 18 u. 19.
[206] Ebd., S. 19.

> Agathe kam zu mir in meinen Träumen, schweigend und ernst, in alter Tracht, mit Reifrock, Halskrause und Haube. Immer vielfältiger wurde der Reigen meiner nächtlichen Besucher und ihr Verweilen immer ungestümer und immer lockender ihr Werben.[207]

3) Die Auswahl und das Arrangement des reproduzierten Traummaterials:

Gehring bezieht sich auf Freuds Erkenntnis, dass scheinbar oft gerade das Gleichgültige und Unbeachtete des alltäglichen Lebens einen Handlungsschwerpunkt im Traum bekommt. Wichtig sei es hier aber zu verstehen, dass der Traum deshalb keinen beliebigen Lückentext darstellt[208], sondern er vielmehr aus einem schier unendlich dichten Erinnerungsmaterial schöpft. Jedoch wird dies vom Traum nicht gleichmäßig reproduziert. Es herrscht vielmehr eine „merkwürdige Vorliebe des Traums fürs Marginale".[209] Diese Eigenschaft des Traums findet sich in *Verirrt in den Zeiten* wie folgt ausgearbeitet: Als Erasmus sich etwa für seine Taten verantworten muss, folgt eine Beschreibung des Gerichtssaals:

> Wie deutlich sich meinen aufgeschloßnen Sinnen alles einprägt! Jede Maser an dem Holz der Wandverkleidung, die zerzausten Gänsekiele in dem großen Tintenfasse vor dem Ratschreiber und an dem Stuhl des Vorsitzenden das Schnitzwerk, wovon zwei Schnörkel abgesplittert waren.

In dieser Verwunderung ob der Präzision seiner Erinnerung, schwingt also auch ein Hinweis auf die detailverliebte Art wie Träume sich dem Träumenden präsentieren mit.

4) Der Bildcharakter des Traums:

Auf den Bild- und Sequenzcharakter des Traums, welches laut Berger „das erste und bezeichnendste Strukturmerkmal des Traums"[210] darstellt, findet in Levetts Roman eine starke Fokussierung statt. So nährt sich das Traummaterial wie schon zuvor erwähnt aus der unmittelbaren Bilderwelt, welche den Romanhelden umgibt. Levett reicht es nicht aus der Lebenssituation des traumatisierten Erasmus zu schöpfen, er erhöht vielmehr dieses Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit, indem er die Kunstwerke als einen weiteren Traumreiz verarbeitet.

> Buntes Leben füllte meine Träume. Die alten Bilder, welche unsere Zimmer schmückten, erwachten in der Nacht zu kurzem, heißem Leben. Aus ihren Rahmen stiegen, schritten, schwebten Ratsherren, Ritter, Mönche, Frauen, klirrend und kosend, scherzend und scheltend, und wandelten umher, gespreizt und gravitätisch und redeten in längst verschollenen Zungen und liebten und trogen und haßten und litten – bis sie der graue Morgen wiederum in ihre Rahmen bannte. Mir wurde dieses nächtliche Getriebe zum ver-

---

[207] Levett (1985), S. 47.
[208] Gehring (2008), S. 150.
[209] Ebd., S. 150.
[210] Berger (2000), S. 35.

> trauten Umgang, und gar oft erwartete ich ungeduldig das Hereinbrechen der Nacht, um zu erfahren, welche neue Kunde mir meine Traumgefährten brächten.[211]

Gleichzeitig findet sich in diesem Zusammenhang ein gängiges Motiv der Kunstgeschichte wieder: Das belebte Kunstwerk; die Schöpfung, die zu Leben erwacht – sei es nun der mythenhafte Pygmalion und seine Galathea oder etwa das Bildnis, das statt dem Helden altert, wie es Oscar Wilde in *The Picture of Dorian Gray* (1891) aufzeigte. Aber auch das fantastische Motiv des Revenants wird unterschwellig verknüpft: So trifft der Leser zwar auf keine kettenrasselnden Geister oder wiederbelebte Tote wie sie beispielsweise in Edgar Allen Poes *The Fall of The House of Usher* (1840) zu finden sind, aber der Eindruck, den diese belebten Bilder Erasmus vermitteln, ist durchaus mit dem der romantischen Schauergestalten vergleichbar. Er fühlt sich verfolgt von Toten! Fast scheint es als würden diese Erlebnisse aus der Kindheit schicksalsweisend für sein späteres Leben fungieren. Der Tod der Geliebten, die Sehnsucht nach der Wiedervereinigung bestimmt sein Handeln und gestaltet seinen Traum von einer Zeitreise.

Dass es eine erstaunliche Parallele zwischen der Traumästhetik und jener des Films gibt, spiegelt sich nicht nur in dem Beinahmen von Hollywood wider, welches ja auch gerne als Traumfabrik bezeichnet wird, sondern zeigt sich auch auf rezeptiver Ebene. Im folgenden Teil soll kurz auf diese Relation eingegangen werden und mittels unterschiedlicher Passagen aus *Verirrt in den Zeiten* aufgezeigt werden, dass sich Levett dieses Verhältnisses ebenso bewusst gewesen sein muss.

3.3.1.2 Ästhetik des Traums – Filmästhetik im Traum und Traumästhetik in der Literatur.

Irmela Schneider hat sich in ihrem Beitrag zu dem von Bernard Dieterle herausgegebenen Sammelband *Träumungen* insbesondere mit den Parallelen von Filmwahrnehmung und Traum beschäftigt.[212] In ihrer Einleitung zitiert sie aus Georg Lukács' *Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino«* (1911), welcher Folgendes zum Thema feststellte: „So entsteht im »Kino«

---

[211] Levett (1985), S. 44.

[212] Schneider, Irmela: Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug. In: Bernard Dieterle (Hg.): Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin: Gardez 1998 (Filmstudien, Band 9), S. 23-46.

eine neue, homogene und harmonische, einheitliche und abwechslungsreiche Welt, der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen".[213]
Dass der Film einem generierten Traum gleicht, findet sich als Äquivalent in *Verirrt in den Zeiten* wieder: „Wie auf einer Flimmerleinwand, lebendig deutlich und doch unwirklich, entrollte sich das Bild".[214]
Schneider betont weiters, dass für Lukács die Beziehung zwischen Traum und Film vor allem in der „Entgrenzung bzw. Distanzierung von temporaler oder kausaler Logik, […] in der Entgrenzung von physischen Begrenzungen, in der Auflösung von Raum und Zeit"[215] besteht. Lukács unterstreiche damit, so Schneider weiter, die zwischen Traum und Fantastik immer schon hergestellte historische Anziehung.
Ein weiterer Verknüpfungspunkt zwischen Träumendem und Kinogänger ist die Überlegung, inwiefern er Täuschungen unterliegt. Platons Höhlengleichnis ist für Schneider die angemessene Metapher, um dieses Verhältnis eingehender zu illustrieren:

> Platon hat mit seinem Höhlengleichnis eine Beschreibung dafür gefunden, wie Menschen mit ihren Sinneswahrnehmungen Täuschungen unterliegen. Diese Täuschungen faszinieren sie nicht, weil es sich um Täuschungen handelt, sondern weil sie die Illusion von Realitätsdarstellung schaffen.[216]

Der Kernpunkt bei Levetts Traumerzählung ist die Tatsache, dass über den Traum das begehrte Subjekt Agathe generiert wird. Der Wunsch, eine lebendige Agathe zu schaffen, wird ihm durch den Traum erfüllt. Schneider beruft sich hier auf die Thesen des Film- und Medientheoretikers Jean-Louis Baudry und kommt zu folgender Erkenntnis:

> Das Begehren nach dem Kino läßt sich präzisieren: Es ist jenes Begehren, Bilder von Realität aufzufassen, ohne sie einem Realitätstest unterziehen zu müssen. Kino und Traum sind also in dem gleichen Begehren fundiert. Nicht in den Bildern liegt die Beziehung, sondern in dem Begehren, in dem archaischen Wunsch, eine Realitätserfahrung zu erreichen, die sich keinem Realitätstest unterziehen läßt, zu deren Realität es, wie im Traum, kein Nicht-Reales als Gegenbegriff gibt.[217]

Hier zeigt sich also eine zweite Verbindung zwischen Traum und Film – nicht allein das Arrangement von Inhalten in Bildsequenzen vereint sie, sondern auch das Begehren nach Realität der Illusion gilt es zu bedenken.
Eine dritte Parallele zwischen Film und Traum ist die zur Psychose:

---

[213] Schneider (1998), S. 25, zitiert nach: Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino«. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914. Leipzig 1992, S. 300-311, S. 303.
[214] Levett (1985), S. 95.
[215] Schneider (1998), S. 26.
[216] Ebd., S. 38.
[217] Ebd., S. 39.

> Das Kino führt den Zuschauer in den Zustand einer künstlichen Regression oder auch artifiziellen Psychose, wenn man – wie Freud – den Traum als normale halluzinatorische Psychose betrachtet. Das Begehren, ins Kino zu gehen, und die Befriedigung, die das Kinoerleben verschafft, entsprechen dem Regressionsbedürfnis des Menschen, zwischen Repräsentation und Wahrnehmung, zwischen dem eigenen Körper und der Außenwelt nicht mehr trennen zu müssen.[218]

Der sprichwörtliche Film, der in Eramus' Kopf abläuft, ist die Erschaffung von vermeintlicher Realität. Gleichzeitig schafft er im Traum, was das Arbeiten an der Zeitmaschine nicht generieren konnte – die Geliebte, eine künstliche Frau – die Traumfrau. Die angenommene Tatsächlichkeit der Traumgeschehnisse und wie sie in Wahrheit nur als Projektion der Wirklichkeit gesehen werden kann, wird im Roman durch eine Episode aus Erasmus' Kindheit untermalt.

> Und wie die sanfte, liebliche Musik ertönte, da bedeckten sich die Wände der kleinen Bühne mit strahlenden Spiegeln, mit Bildern und mit dunkel leuchtenden Gobelins […] Wie ein Bild, das unter einem aufrollenden Vorhang sichtbar wird, so überhauchte sich die Decke mit einem lächelnden Olymp von Göttern, Nymphen und von Amoretten. Kristallne Lüster ragten nieder, und ihre hundert winzig kleinen Kerzen ließen all diese lichte Pracht in einem holdselig entrückten Glanz erstrahlen.[219]

Die Projektion des Rokokoreigens durch einen Hypnotiseur (dessen äußerliche Beschreibung im Übrigen darauf abzielt, ihn als möglichen Ahasverus zu vermitteln) auf der Decke des Zimmers, ahmt nun nicht nur die Technik eines Filmprojektors nach, sondern versucht eben diese Relativität von Wirklichkeit und Täuschung auszudrücken. Nachdruck verliehen wird dem auch dadurch, dass Levett an dieser Stelle Herbert Spencers philosophische Überlegungen erwähnt:

> Wißt Ihr nicht, wie sich die Philosophen aller Schulen mühen, zu beweisen, daß das, was ist, auch wirklich ist? Herbert Spencer sagt: Nichts läßt sich weniger beweisen als die Wirklichkeit dessen, was gewesen ist.[220]

Was nun im Motiv Traum als großes Fragezeichen stehen bleibt – bezogen auf Realität und Wahrnehmung – vollzieht sich im Erzählgenre der Science-Fiction gegenteilig: Der Versuch die Authentizität einer Zeitreise herzuleiten, ist ein Merkmal dieses Literaturgenres. Im folgenden Kapitel wird den in *Verirrt in den Zeiten* vorhandenen Science-Fiction-Motiven auf den Grund gegangen.

---

[218] Schneider (1998), S. 39-40.
[219] Levett (1985), S. 89.
[220] Ebd., S. 88.

4 Science-Fiction Aspekte in *Verirrt in den Zeiten*

Oswald Levetts Roman vereint zwei unterschiedliche Charakteristika der Science-Fiction. Auf der einen Seite steht das durch H.G. Wells' Roman *The Time Machine* (1895) berühmt gewordene Motiv der technischen Zeitreise mittels einer Zeitmaschine. Dem parallel hinzugestellt, sind die durchführbaren Veränderungsmöglichkeiten der Geschichte, die sich durch eine Reise in die Vergangenheit ergeben und in so genannten Alternativweltgeschichten erforscht werden. Bevor diese Punkte genauer analysiert werden, erscheint es angebracht, kurz einen Forschungsstand zur Science-Fiction zu bringen.

4.1 Forschungsstand der Science-Fiction

Ein vollständiger Überblick über die Gattung der Science-Fiction, die verschiedenen poetologischen Definitionen und den aktuellen Forschungsstand kann in einer Arbeit wie dieser – zu einem bestimmten Autor und einem konkreten Werk – nicht gegeben werden und auch nicht Ziel dieser Untersuchung sein. Dennoch sei an dieser Stelle auf diverse weiterführende Sekundärliteratur verwiesen, welche sich des Themas konkreter annimmt und als passende Einführung in das mannigfaltige Spektrum der Science-Fiction-Literatur dienen kann.

Darko Suvins *Poetik der Science Fiction*[221] gilt auch heute noch in SF-Kreisen als literaturwissenschaftliches Standardwerk. Eine Science-Fiction-Erzählung zeichnet sich für ihn durch ein Novum aus, welches den Roman dominiert. Interessant bei Suvin erscheint mir vor allem die Verteidigungsrede für die „Paraliteratur", unabhängig davon, dass er feststellt, dass 90 Prozent der Science-Fiction „Eintagsfliegen" darstellen, so haben sie trotzdem ihre Existenzberechtigung in der literarischen Welt und dürfen nicht arrogant von der Forschung ignoriert werden.[222] Seit 1979 hat sich dieser Umstand natürlich schon gebessert und der Wert dieses Genres erkannt worden.

Die deutsche Science-Fiction-Literaturlandschaft und -geschichte betreffend ist Hans Edwin Friedrichs[223] Arbeit hervorzuheben, welche den Forschungsstand und die dazu veröffentlichte Literatur bis 1995 zusammenfasst. Parallel dazu finden sich eine ausführliche, weiterführende

---

[221] Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979. (Phantastische Bibliothek Band 31)

[222] Suvin (1979), S. 11-12.

[223] Friedrich, Hans-Edwin: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993. Tübingen: Niemeyer 1995. (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 7)

Bibliographie und eine chronologisch-komparatistische Auflistung der unterschiedlichen Forschungserkenntnisse.

Einer Rekonstruktion und Analyse des Beginns der Science-Fiction als Gattung widmet sich Roland Innerhofers Publikation *Deutsche Science Fiction 1870-1914.*[224] Darin enthalten sind Untersuchungen zu den literarischen Wurzeln bei Jules Verne, zur Verwendung des Flugmotivs – sowohl auf der Erde, als auch weiterführend im Weltraum – aber ebenso zu vorhandenen apokalyptischen Aspekten der Gattung. Äußerst detailliert und hilfreich erweist sich das Literaturverzeichnis, speziell in Bezug auf die weiterführende Sekundärliteratur, aber ebenso auf seltene Primärliteratur.

Paul J. Nahins[225] Ausführungen zum Thema Zeitreise sind in erster Linie die eines Physikers und Science-Fiction-Fans. Es besteht ein großer Fokus bei seiner Primärliteraturauswahl auf den amerikanischen Literaturmarkt. Besonderes Augenmerk legt der Autor hierbei auf die Golden Age der Science-Fiction mit den berühmten Zeitschriftenreihen wie *Amazing Stories* oder *Astounding Stories*. Für die Analyse von *Verirrt in den Zeiten* ist es nicht weiter wichtig Fragen wie etwa folgende zu beantworten: Ist ein Rückwärtsreisen in der Zeit tatsächlich möglich? Oder: Welche wissenschaftliche Lösungsvorschläge gibt es dafür? Solche Fragen müssen Nahin als Physiker zwangsläufig beschäftigen, sind jedoch für unsere Zwecke nicht weiter relevant. Seine Überlegungen zu den jeweiligen Zeitparadoxa und deren Erklärung zeichneten sich aber als äußerst hilfreich für das Kap. 4.3.4 aus und werden in Folge dort hinzugezogen.

Es darf nicht weiter verwundern, dass eine so themenvielfältige Gattung wie die Science-Fiction nicht nur Literaturwissenschafter zu begeistern weiß, sondern auch in vielen anderen wissenschaftlichen Disziplinen in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen hat. Speziell das Subgenre der *alternate history* beschäftigt nun auch immer mehr Historiker (auch wenn es als Phänomen von ihnen als *counterfactual history* betitelt wird). Empfehlenswert erscheinen hierzu die Ausführungen des deutschen Historikers Michael Salewski[226], die sich den Parallelen und Unterschieden zwischen Science-Fiction und Geschichte widmen.

---

[224] Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien, Köln: Böhlau 1996.(Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Band 38)

[225] Nahin, Paul J.: Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction. New York, NY: American Institute of Physics 1993.

[226] Salewski, Michael: Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte. München: dtv 1986.

Dem Beginn des Zeitreisemotivs im Zeitschlaf und der Entwicklung des Motivs im 19. und 20. Jahrhundert widmet sich die Arbeit Gertrud Lehnert-Rodieks.[227] In einer chronologischen Bibliographie und Literaturanalyse wird der Entwicklungsverlauf eines der hervorstechenden Themen der Science-Fiction nachgezeichnet. Als Einführung zum Thema Zeitreise ist Lehnert-Rodieks Untersuchung äußerst lesenswert.

Bevor sich diese Untersuchung mit Zeitreisen und –paradoxa befassen kann, muss zuerst dem Zeitbegriff in Levetts Roman auf den Grund gegangen werden.

4.2 Oswald Levetts Zeitauffassung

Ob nun von Levett als umkreisenden Leitspruch für seinen Roman verwendet oder in Lehnert-Rodiecks Einleitung zur Vorgeschichte des Motivs Zeitreise zitiert: Die Überlegungen des Philosophen und Kirchenlehrers Augustinus zur Unmöglichkeit der sprachlichen Formulierung von Zeit erscheinen „zeitlos“ gültig:

> Denn was ist Zeit? Wer könnte das leicht und kurz erklären? Wer es denkend erfassen, um es dann in Worten auszudrücken? Und doch – können wir ein Wort nennen, das uns vertrauter und bekannter wäre als die Zeit? Wir wissen genau, was wir meinen, wenn wir davon sprechen, verstehen's auch, wenn wir einen andern davon reden hören. Was also ist Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich's, will ich's aber einem Fragenden erklären, weiß ich's nicht.[228]

Während in der klassischen Physik und im speziellen bei Isaac Newton die Zeit eine absolute Einheit darstellte, welche objektiv vorhanden und von äußeren Einflüssen unabhängig ist, brach mit der Relativitätstheorie Albert Einsteins eine neue Ära in der Physik an. Denn: „Seit Einstein wird Zeit als die vierte Dimension betrachtet, die zusammen mit den drei Dimensionen des Raumes ein einziges homogenes Raum-Zeit-Kontinuum bildet“.[229]
Ein philosophischer Wendepunkt in der Zeitvorstellung tritt mit Immanuel Kant auf. In seiner *Kritik der reinen Vernunft* ergeben sich für ihn folgende Raum-Zeit-Relativierungen: „Die Zeit ist nichts anderes, als die Form des inneren Sinnes d.i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes“.[230]

---

[227] Lehnert-Rodiek, Gertrud: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach: CMZ 1987. (Bonner Untersuchungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Band 3)
[228] Lehnert-Rodiek (1987), S. 12, zitiert nach: Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse. München: dtv^2 1983, S. 312.
[229] Ebd., S. 13.
[230] Ebd., S. 13, zitiert nach: Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg: Meiner 1956, S. 80-81.

Die Zeitüberlegungen des heiligen Augustinus stehen der objektiven Zeitphilosophie Platons diametral gegenüber: Zeit ist subjektiv und ein Konstrukt unseres Geistes. Vergangenes ist nur ein Erinnern in der Gegenwart, und die Zukunft stellt eine Vorstellung des noch zu Kommenden dar. So auch von Levett im zweiten Kapitel seines Romans reflektiert, in welchem er noch einmal die Subjektivität von Zeit betont.

> Das große Rätsel, das uns stets umgibt, die Zeit, blieb bisher ungelöst. Alte Sagen bringen davon dunkle Kunde und deuten zagend an, daß die Zeit nicht wirklich ist, nur in der Vorstellung des Menschengeistes besteht.[231]

In Hinblick auf *Verirrt in den Zeiten* ist es bemerkenswert, dass Levett gerade die subjektive Zeitauffassung eines christlichen Kirchenvaters als Anregung für seinen Roman verwendet. Der versierte SF-Leser ist sofort gewarnt. Denn eine Zeitreisegeschichte, die den strengen (pseudo)wissenschaftlichen Maßstäben der Science-Fiction genügen will, würde sich doch bemühen, eine konkretere und objektivere Einleitung zu finden. Aber es ist gerade jene Rolle, die Subjektivität bei Augustinus einnimmt, die diametral auf den Roman Levetts umgelegt werden kann und das Werk so geradezu mit einem ironischen Schleier umhüllt. Der Autor gibt dem Leser also schon zu Beginn den Schlüssel zu seinem Werk. Man nehme die folgende Geschichte doch bitte cum grano salis; und in dieser Gangart schreitet Levett voran, wenn er mit Kaspar Hauser, dem falschen Waldemar und Demetrius, Betrüger und Lügner ins historische Rampenlicht stellt und zu versteckten Nebenfiguren seines Romans macht.

4.3 Die Verwendung des Motivs Zeitreise bei Levett

Dass das Verlangen nach einer Umkehr des Zeitflusses so alt wie die Menschheit ist, zeigt folgende Aussage Salewskis:

> Solange es Menschen gibt, haben sie dagegen rebelliert, unbewußt oder bewußt. Mythen, Märchen, Offenbarungsreligionen, faustische Figuren gegen das gleichgültig-endgültige Verrinnen der Geschichtszeit, gegen ihre unerbittliche Einmaligkeit.[232]

Die Zeitmaschine, das konkrete maschinelle Konstrukt, wird in *Verirrt in den Zeiten* nicht näher beschrieben. Es findet sich zwar eine kurze Skizzierung der Beschaffenheit des Vehikels durch die Mutter, aber nebst diesem ästhetischen Detail ist insbesondere erwähnenswert, dass keine direkte Rationalisierung der Zeitreise selbst geliefert wird. Denn eine technische Zeitreise muss wissenschaftlich plausibilisiert werden, während etwa bei einem drogenindu-

[231] Levett (1985), S. 10.
[232] Salewski (1986), S. 212.

zierten oder vom Wahn beeinflussten Zeitschlaf dies nicht vonnöten ist. Die technisierte Reise durch die Zeit muss auf physikalisch-mathematischen Theorien basieren, oder es sollte zumindest eine Pseudowissenschaft erarbeitet werden, die als Beweis für die Möglichkeit einer Zeitreise herangezogen werden kann. Die notwendigen und bedingenden wissenschaftlichen Überlegungen sind bei Levett nur sehr allgemeiner Natur, und im Vergleich zu H.G. Wells' *The Time Machine* erscheinen sie sogar minimal, was im folgenden Abschnitt noch aufzuzeigen ist. Allerdings lassen sich Parallelen in der Zeitreisebeschreibung der jeweiligen Erzähler finden. Von einem technischen Standpunkt aus gesehen, fällt die motivische Bearbeitung also mager aus, jedoch sind es Zeitreiseüberlegungen, im Speziellen gewisse Kausalitätsproblematiken betreffend, die in Levetts Roman ihre Bearbeitung finden. Zu nennen wäre hier vor allem das sogenannte Großvaterparadoxon. Dieses für die Zeitreiseliteratur kennzeichnende Phänomen wird gesondert in einem eigenen Kapitel bearbeitet.

Zur logischen Konsequenz einer Reise in die Vergangenheit gehört die Überlegung einer möglichen Veränderung dieser. Die Frage „Was wäre wenn?" (respektive im Englischen „What if?") stellt sich in der Realität dem Menschen niemals, denn Spekulationen über verpasste Chancen oder auch entgangene Katastrophen werden in der Regel in einer leistungs-, ziel- und lösungsorientierten Gesellschaft als Zeitverschwendung angesehen. Doch das Spiel mit diesen Gedanken reizt ungemein, denn was die Geschichte dieses SF-Subgenres und die Möglichkeiten von *alternate history* betrifft, wird in einem einleitenden Abschnitt besprochen werden. Im Fall von *Verirrt in den Zeiten* sollen Geoffrey Winthrop-Youngs Alternativweltgeschichtsüberlegungen für diese Untersuchung richtungsweisend sein.

4.3.1 Parallelen zu H.G. Wells' *The Time Machine*

> Mag auch das Motiv der Zeitmaschine als äußerliches Handlungselement klassischer SF von H.G. Wells' The Time Machine (1895) entlehnt sein, so wird doch im Roman philosophisch-hintergründig vielmehr ein Problem thematisiert, zu dem die Zeitmaschine Büttgemeisters sozusagen nur als Mittel zum Zweck hinführt – der „Gedanke von der Relativität der Zeit".[233]

Hier ist Lüth absolut zuzustimmen, denn bei Levett – so scheint es – fungiert das Motiv der Zeitreise nur als Fassade, und sobald man dahinter blickt, offenbaren sich fantastisch-unheimliche Strukturen, die den Roman dominieren[234]. Nichtsdestotrotz kann der aufmerk-

---

[233] Lüth (1986), S. 73.

[234] Vgl. Rottensteiner (1987), S. 4: Er betont, dass *Verirrt in den Zeiten* ein fantastischer Roman und keine Science-Fiction ist. Er nennt es eine „Geschichte menschlicher Selbstüberhebung", wofür letztlich auch die Gestalt des Ewigen Juden steht.

same Leser eindeutige Verweise auf Wells' Roman entdecken. Auch Winthrop-Young befasst sich in seiner Untersuchung mit den Parallelen zwischen den zwei Werken und unterstreicht, dass Levett nachweislich mit Wells' *The Time Machine* vertraut gewesen sein muss. So nachzulesen in Levetts Folgeroman *Papilio Mariposa* (1936), wo das Werk des genialen Schriftstellers[235] erwähnt wird. In Folge untersucht Winthrop-Young die bei Levett wichtigen Raum-Zeit-Analogien, die aber noch gesondert im Kap. 4.4.2 dieser Untersuchung besprochen werden sollen. Auch dass die Zeit selbst den Charakter einer Art von Zeitmaschine bekommt, gilt es bei Winthrop-Youngs Forschungsergebnissen festzuhalten.

> Was bei Wells der Rückgriff auf Darwins Evolutionstheorie leistet, übernimmt in *Verirrt in den Zeiten* eine gleichermaßen beschworene wie in Frage gestellte religiös fundierte Vorherbestimmung der Geschichte […][236]

Wobei der kanadische Germanist den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf den Aspekt der *alternate history* bei Levett legt. Bei Wells sind diese Vorüberlegungen zu einer Zeitreise ebenso vorhanden, wenn auch zwangsläufig kürzer gehalten, da der Roman von Wells primär eine Reise in die Zukunft beschreibt. Oder um die zutreffende Formulierung Rottensteiners zu entlehnen, der sich als einer der ersten Literaturforscher näher mit dieser möglichen Analogie zu Wells beschäftigte: „Wie auch immer, so fest Wells den Blick in die Zukunft richtet, so fest blickt Levett in die Vergangenheit".[237]

Im Gespräch mit seinen Freunden und bei der Vorbereitung auf die eigentliche Zeitreise des namenlosen Protagonisten werden also auch Überlegungen zum Reisen gegen den Zeitstrom angestellt. Interessant ist vor allem die Berufung auf die Ähnlichkeit zum Vorgang des Erinnerns beim Menschen, was im Endeffekt nichts anderes als eine mentale Zeitreise in die Vergangenheit darstellt, so der Zeitreisende.

> But you are wrong to say that we cannot move about in Time. For instance, if I am recalling an incident very vividly I go back to the instant of its occurrence: I become absent-minded, as you say. I jump back for a moment.[238]

---

[235] Levett (1989), S. 65: „Es ist bezeichnend, daß ein so genialer Schriftsteller wie Wells sich den Mond nicht von menschenähnlichen Geschöpfen beherrscht denkt, sondern von ungeheuer entwickelten Insekten." Der Protagonist des Romans – Naftali Margoschenes – ist wie Erasmus ebenfalls Wissenschaftler und verwandelt sich nach gescheiterten biologischen Berechnungen am Ende in ein vampirartiges Faltergeschöpf. Bei dem erwähnten Roman von Wells handelt es sich zweifelsohne um *The First Men in the Moon* (1901), in dem der Mond von so genannten Seleniten bevölkert wird, die an riesige Ameisen erinnern.
[236] Winthrop-Young (2001), S. 30.
[237] Rottensteiner (1987), S. 3.
[238] Wells, Herbert George.: The Time Machine. New York, NY; London u.a.: Bantam Books 1991, S. 5.

Passenderweise ist es der anwesende Psychologe, der daraufhin die Attraktivität einer solchen Erfindung für einen Historiker hervorhebt.

> 'It would be remarkably convenient for the historian,' the Psychologist suggested. 'One might travel back and verify the accepted account of the Battle of Hastings, for instance!' 'Don't you think you would attract attention?' said the Medical Man. 'Our ancestors had no great tolerance for anachronisms.'[239]

Hier zeigt sich schon eine erste Parallele in der Denkweise bzw. den Ausarbeitungen der zwei Autoren. Weitere Ähnlichkeiten zwischen Levetts und Wells' Werk, lassen sich wie folgt klassifizieren:

1. Konkrete Schilderung der Zeitreise:

Die literarisch berühmt gewordene Beginnsequenz der Zeitreise bei Wells gilt es zu erwähnen, welche für Levett zweifellos inspirierend gewirkt hat. Der Zeitreisende bei Wells sitzt auf seiner Zeitmaschine, drückt den Beschleunigungshebel nach vorne und reist so in die Zukunft. Während anfänglich noch zögerlich beschleunigt wird, und dadurch etwa seiner Haushälterin Mrs. Watchett der Anschein einer durch das Laboratorium schießenden Rakete verliehen wird[240], beginnt er allmählich die Geschwindigkeit zu steigern. Schon bald befindet er sich im Freien und kann das schnelle Wechselspiel des Tag-Nacht-Rhythmus beobachten. Binnen kurzem ist die Farbe des Firmaments nur noch auf ein verwischtes Grau reduziert. Die Bewegungen des Mondes und der Sonne bilden sich für den Beobachter als den Erdball umringende Bänder ab, die Sterne tanzen Reigen, und das Bild erinnert an ein rasendschnelles Karussell der Galaxie. Diese ästhetische Konzeption nun findet sich auch bei Levett wieder, wenn auch nur in verkleinerter Form, symbolisiert durch die Uhr, die Erasmus für seinen Ahnen Matthäus reparieren soll. Sie ist Sinnbild seiner Zeitreise. Über sie sagt Erasmus, dass ihm durch diese Uhr erstmals das Wunder der Mechanik bewusst wurde und gleichzeitig als Inspiration für seine eigene, die Zeit durchquerende Maschine dienen sollte. Levett beschreibt die Uhr wie folgt:

> Und während ich alldem in schmerzlichem Erinnern nachhing, löste ich die Hemmung aus und brachte das Getriebe in Gang. Aus dem Dornröschenschlaf erwachten nun zu fieberhaften Leben die Maschinen. Die Wagen der Planeten fuhren rasselnd vor […]. Es zog der Mond am Firmament dahin in deutlich wechselnder Gestalt, und auf dem Astrolabium beschrieben die Gestirne eilends ihren Kreislauf. […] So drängte die entfesselte Maschine in eine kurze Spanne Zeit zusammen, was sonst das wohlgemeßne Werk des Ablaufs vieler Wochen war. Wehmütig lächeln musste ich. Nun hatte ich ja doch die Zeit besiegt. Die

[239] Wells (1991), S. 6.
[240] Ebd., S. 21.

> Zeit besiegt – o grauenvoller Hohn. Im Spiel, in tändelnder Verkleinerung, was ich im Riesenmaß, in heiligem Ernst, der Ewigkeit zum Trotz, der Menschheit zur Erlösung wollte![241]

Beim Anblick der rasenden Uhr lüftet sich der Schleier des Vergessens bei Erasmus: Zum ersten Mal erinnert er sich an seine eigene, vermeintliche Zeitreise. Auch bei ihm findet sich ein sich allmählich steigerndes Fortbewegen.

> Erst langsam, zögernd, nicht viel schneller, als etwa ein Fußgänger von einem Läufer überholt wird, so daß die Viertelstundenschläge sich doch deutlich unterscheiden ließen. Dann immer rascher, immer wilder, so daß ich viele Monate in einem Augenblick durchraste.[242]

Sowohl bei Wells als auch bei Levett wird das Verstreichen der Zeit durch den Blätterfall bzw. jahreszeitliche Farbunterschiede in der Vegetation symbolisiert.[243] Auch akustische Wahrnehmungen werden in beiden Romanen beschrieben. Während aber bei Wells das schwirrende Stimmengewirr den Reisenden nahezu schwindlig macht, erfreut sich Erasmus in kindlicher Manier an dem Klavierspiel der jungen Nachbarin, welches im Zuge der Zeitreise nun rückwärts abläuft - gleich einer Schallplatte im Reversmodus.
Wells' Protagonist vollzieht das Halten in einer bestimmten zukünftigen Zeit willentlich, fällt zwar vom Sitz, aber seine Zeitmaschine ist immer noch physisch vorhanden und reisetüchtig. Bei Levett ist sie wie ein Phantom, das kurz vorhanden ist und dann wieder verschwindet.

> Wo war es hingesegelt, das Gespensterschiff, wo war das Flügelroß dahingestürmt, der Zauberdrache, die Chimäre? Hat es ein Brontosaurier mit einem Prankenhieb zerschellt? Wird man es einst in einer Höhle des Eozän entdecken und den rätselhaften Fund bestaunen? Oder ist es fortgerast bis an den Anfang allen Anfangs, bis in den Urbeginn der Erdentage, um in den Flammennebeln der Erschaffung zu verdampfen?[244]

Anhand dieser Stelle lässt sich beobachten, wie Levett den Gedanken einer Reise bis an das Ende der Menschheit – wie sie von Wells Helden vollzogen wird – auf eine Reise in die Vergangenheit ummünzt. So endet der „time traveller" in einer von Riesenkrabben bevölkerten Erde, während Erasmus' Zeitmaschine möglicherweise in einem fernen erdgeschichtlichen Zeitalter gelandet sein mag. Der Anfang und das Ende der Welt treffen sich und ähneln einander: Der Mensch ist noch nicht oder nicht mehr existent und die Tiere sind die ersten und letzten Lebewesen – ob es sich nun um Dinosaurier oder mutierte Hartschalentiere handelt.
Eine theoretische Überlegung, die sich übrigens in den Berechnungen des österreichischen Mathematikers und Freund Albert Einsteins, Kurt Gödel wieder findet, besagt - überspitzt

---

[241] Levett (1985), S. 82.
[242] Ebd., S. 83.
[243] Ebd., S. 83 u. Wells (1991), S. 22.
[244] Levett (1985), S. 85.

formuliert - dass wenn das Universum wie eine Ellipse geformt ist und man sich mit Lichtgeschwindigkeit in die Zukunft bewegt, man irgendwann zeitlich wieder an den Punkt der Abreise ankommen wird und sich so selbst beim Start zusehen kann.[245]

2. Zeitreisender und die Menschen der fremden Zeit:

Beide Reisenden fühlen sich gegenüber der Gesellschaft, auf die sie treffen, intellektuell erhaben. Erasmus vergleicht die Ansbacher, als sie um den Scheiterhaufen der Juden tanzen, mit „Wilden"[246]. Auch der Zeitreisende bei Wells ist schockiert über das Desinteresse und die dumme Naivität der Eloi. Ihre Hilflosigkeit und Frustration ihnen gegenüber äußert sich daher oft in Gewaltausbrüchen. Der Zeitreisende bei Wells wird handgreiflich, als er auf der Suche nach seiner verschwundenen Zeitmaschine am Sockel der Sphinx einen Eloi kräftig schüttelt, und Erasmus gibt sich Selbstmordphantasien hin, die jedoch die anwesenden Gerichtsoffiziellen ebenso in den Tod reißen sollen. Diese Wut ist natürlich aus Frustration darüber entstanden, „gestrandet" und verloren in einer fremden Zeit zu sein, wobei es hier unerheblich ist, ob es sich nun um Vergangenheit oder Zukunft handelt. Der prinzipielle Druck, sich in der falschen Zeit zu befinden, lässt beide Zeitreisenden verzweifeln.

3. Unzuverlässiger Erzähler „time traveller":

H.G. Wells spielt durchaus mit dieser erzähltechnischen Möglichkeit. An einigen Stellen des Romans finden sich Signalwörter, die die Zuverlässigkeit der Schilderungen des „time traveller" in Frage stellen. Den unzuverlässigen Erzähler prägende Merkmale wie etwa Schlafentzug, Beeinträchtigung des Erinnerungsvermögens, Täuschung finden sich also auch schon bei Wells. Der Rahmenerzähler in *The Time Machine* zeichnet den Zeitreisenden als einen zu misstrauenden und immer zu Scherzen aufgelegten Menschen.

> The fact is, the Time Traveller was one of those men who are too clever to be believed: you never felt that you saw all round him; you always suspected some subtle reserve, some ingenuity in ambush, behind his

---

[245] Vgl. hierzu die Dokumentation: *Is Time Travel Possible?*. http://www.youtube.com/watch?v=60HCxIRHzoI (31.08.2009).

[246] Levett (1985), S. 117: „Wie ein Weißer unter Kannibalen, der zusieht, wie sie ihre Menschenopfer vor der Schlachtung wild umtanzen. Was habe ich mit diesen hier gemein? Wie kann ich sie verstehn? Wie viele Scheiterhaufen müssen flammen, eh' sie mich verstehn?" In diesem Kapitel über die dunklen Zeiten des 17. Jahrhunderts, der Dummheit des Volkes, spiegelt sich die unmittelbare Gegenwart und tragische Zukunft des Autors wider. Düsterer konnte die unvermutete Prognose Levetts nicht sein, wenn aus Scheiterhaufen KZ-Verbrennungsöfen werden sollten. Das Thema Judenverfolgung findet sich auch in Levetts Folgeroman wieder, wenn Margoschenes seine drohende Verurteilung mit folgenden Worten kommentiert: „Ich habe nichts Schlimmeres gesagt als hundert andere, und denen hat man nichts getan. Weil ich ein Jud' bin, ein hässlicher, deshalb gehen sie alle gegen mich.", vgl. Levett (1989), S. 15.

> lucid frankness. […] But the Time Traveller had more than a touch of whim among his elements, and we distrusted him. Things that would have made the frame of a less clever man seemed tricks in his hands.[247]

Auch die Zeitreisewiedergabe einleitenden Worte des „time traveller“ passen zu der von Allrath erwähnten Taktik von *mad monologists*, die Authentizität und Wahrheit ihrer Schilderungen zu beteuern, was wiederum deren Zweifelhaftigkeit erhöht: „I will,' he went on, 'tell you the story of what has happened to me, if you like […]. I want to tell it. Badly. Most of it will sound like lying. So be it! It's true – every word of it, all the same“.[248]

Möglicher vorhandener Wahnsinn beim Zeitreisenden wird vom Zeitungsverleger in den Raum gestellt, wenn er folgende Frage stellt: „[…] or has he his Nebuchadnezzar phases?“[249]

Wells bezieht sich hier wohl auf das Buch Daniel des Alten Testaments, wo berichtet wird, dass König Nebukadnezar für seine Ungläubigkeit von Gott mit Wahnsinn bestraft wird und sein Dasein hinfort gleich einem wilden Tier in der Wüste fristen muss.[250] Dieses Zitat ist also nicht nur ein Hinweis auf mögliche defizitäre, geistige Fähigkeiten des Protagonisten bei Wells, sondern gibt auch Levett ein weiteres Thema für seinen Zeitreiseroman. Die Blasphemie eines Nebukadnezars ähnelt jener des Erasmus – der spezifische Frevel der Helden mag zwar grundverschieden sein (Machtprotzerei bzw. Zeitreise) – aber das sprichwörtliche Fazit „Hochmut kommt vor dem Fall“ trifft auf beide zu.

Auch Wells verwendet das Motiv der Zeitreise als Traum-Albtraum in seinem Roman. In einem die ganze Nacht dauernden und erschöpfenden Kampf gegen die Morlocks wünscht sich der „time traveller“, dass es sich bei allem nur um einen Alptraum handeln möge und er doch endlich erwachen könnte: „'For the most part of that night I was persuaded it was a nightmare. I bit myself and screamed in a passionate desire to awake. […] Then I would fall to rubbing my eyes and calling upon God to let me awake“.[251]

---

[247] Wells (1991), S. 13.
[248] Ebd., S. 19.
[249] Ebd., S. 17.
[250] Vgl.: Die Bibel. Die Heilige Schrift des alten und neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel. Hg. von Diego Arenhoevel, Alfons Deissler u. Anton Vögtle. Freiburg, Basel u.a.: Herder[3] 1968, Altes Testament, Buch Daniel, 4, 28-30, S. 1259: „Noch hatte der König diese Worte auf den Lippen, da fiel eine Stimme vom Himmel: Dir, König Nebukadnezar, sei gesagt: Die Herrschaft wird dir genommen. Man wird dich aus der Gemeinschaft der Menschen ausstoßen. Du musst bei den wilden Tieren leben und dich von Gras ernähren wie die Ochsen. So werden sieben Zeiten über dich hingehen, bis du erkennst, dass der Höchste über die Herrschaft bei den Menschen gebietet und sie verleiht, wem er will. Noch in derselben Stunde erfüllte sich dieser Spruch an Nebukadnezar: Man verstieß ihn aus der Gemeinschaft der Menschen und er musste sich von Gras ernähren wie die Ochsen. Der Tau des Himmels benetzte seinen Körper, bis seine Haare so lang wie Adlerfedern waren und seine Nägel wie Vogelkrallen.“
[251] Wells (1991), S. 95.

Und am Ende der Erzählung findet sich das Motiv wieder, als dem „time traveller“ selber Zweifel ob der stattgefundenen Zeitreise kommen.

> Did I ever make a Time Machine, or a model of a Time Machine? Or is it all only a dream? They say life is a dream, a precious poor dream at times – but I can't stand another that won't fit. It's madness. And where did the dream come from?...I must look at that machine. If there is one!'[252]

Levett hat sich definitiv stark von dem englischen SF-Pionier inspirieren lassen, wobei aber festzuhalten ist, dass Wells nur einen Bruchteil dessen einarbeitet (Themen wie der unzuverlässiger Erzähler, *alternate history* und das Traummotiv), was bei Levett viel größere Dimensionen in der Erzählung einnimmt. In *Verirrt in den Zeiten* findet sich ein Vielfaches an Begriffen mit Signalwirkung für das Vorhandensein eines *mad monologist*, wie schon zuvor im Kapitel 3.1.2 ausgeführt wurde. Die Zwielichtigkeit von Realität und Traum dominieren Levetts Werk, und gerade der *alternate history*-Gedanke wird bei ihm intensiver bearbeitet.

Ein zeitgenössischer Autorenkollege Levetts war Jura Soyfer, und auch in seinem Werk finden sich interessante Parallelen zu *Verirrt in den Zeiten*. Speziell die Verwendung des Motivs Zeitreise und dessen Ausarbeitung wird das folgende Unterkapitel genauer untersuchen.

4.3.2 Das Motiv Zeitreise in Jura Soyfers Theaterstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (1936)

Zwar finden sich vor Oswald Levetts Zeitreisegeschichte schon einzelne Beispiele für die Bearbeitung des Zeitreisemotivs in der deutschen Literatur[253], aber es gibt auch einen Zeitgenossen Levetts, der sich ebenfalls dieses Themas bediente und ebenso erwähnenswert wäre: Jura Soyfer. Nicht genug, dass Motive wie die Zeitreise oder Vineta in seinem Werk ebenfalls vorkommen, so verbindet die beiden Schriftsteller auch die Tatsache, dass sie zur selben Zeit

[252] Wells (1991), S. 110.
[253] Vgl. hierzu die schon von Regina Binder erwähnten Autoren: Wilhelm Bastiné: *Die wiedergefundene Zeitmaschine* (1914) u. Carl Grunert: *Pierre Maurignacs Abenteuer* (1908).

in Wien lebten, beide Juden waren, und beide in deutschen Vernichtungslagern ums Leben kommen sollten.[254]

Doch im Zuge der Vorbereitung zu diesem Kapitel, sollte sich noch eine weitere, bemerkenswerte Parallele auftun: Im Wiener Bezirk Leopoldstadt, genauer gesagt in der Heinestrasse 4, findet sich eine Gedenktafel für Jura Soyfer, auf der ein Auszug aus dem „Lied von der Erde (Kometensong)“ zu lesen steht: „Voll Leben und voll Tod ist diese Erde und ihre Zukunft ist herrlich und gross.“[255] Steht man nun vor dieser Tafel, und richtet seinen Blick auf den Boden, so sticht ein bronzener, in den Boden eingelassener, sogenannter *Stein der Erinnerung* in das Auge des Betrachters. Initiiert wurde er vom gleichnamigen Verein *Steine der Erinnerung*[256] und ist allen jüdischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern Wiens gewidmet, die im Dritten Reich ums Leben kamen. Stellvertretend für so viele, stehen vier Namen – einer davon ist der Oswald Levetts.

---

[254] Traurige Berühmtheit sollte Jura Soyfers gemeinsam mit dem Komponisten Herbert Zipper geschriebenes *Dachaulied* (1938) bekommen, siehe: Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. Lyrik. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 243-244:
„Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt,
Und wir wurden stahlhart dabei.
Bleib ein Mensch, Kamerad,
Sei ein Mann, Kamerad,
Mach ganze Arbeit, pack an, Kamerad:
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei,
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei!“

[255] Ebd., S. 219.

[256] Vgl. Verein *Steine der Erinnerung*. http://www.steinedererinnerung.net (31.08.2009).

Abbildung 4 - Fotografie der Gedenktafel Jura Soyfer, Heinestrasse 4, 1020 Wien.

Abbildung 5 – Fotografie des Steins der Erinnerung für Oswald Levett, Heinestrasse 4, 1020 Wien.

Unglücklicherweise ist – wie schon zuvor im Biografiekapitel erwähnt – das falsche Geburtsdatum eingraviert worden. Am hohen politischen und kulturellen Wert dieser Erinnerungsplakette ändert dies natürlich nichts, und als Reminiszenz einer besonderen literarischen Beziehung, gewinnt sie einen noch höheren Stellenwert für diese Untersuchung.

Und auch wenn Soyfers Werk primär politisches Theater war und er sich mit diesem auch bewusst in die Tradition des Wiener Volksstücks gestellt hat[257], lohnt es sich, seine Bearbeitung einer Zeitreise näher zu betrachten.

Der Lechner Edi schaut ins Paradies (1936) handelt von dem arbeitslosen Edi, der einer „Maschin" die Schuld für seine Arbeitslosigkeit gibt. Die erwähnte „Maschin" tritt allegorisch als sprechender „Motor" auf und nimmt ihn samt seiner Freundin Fritzi auf eine Reise in die Vergangenheit mit. Dass die „Maschin" nun auf einmal durch die Zeit reisen kann, wird lapidar wie folgt erklärt:

> Motor: […] Edi, sei so lieb und druck mir den klan Hebel runter, da, oberhalb vom dritten Brustkolben.
>
> Edi (tut es): Den hast aber früher net ghabt.
>
> Motor (während seine Augen in neuem Licht aufleuchten): Ja, der is mir zugwachsen. So. Und jetzt mach ma schön im Takt einen Schritt zruck. Achtung, fertig, los![258]

Edi sieht im Fortschritt die Wurzel allen Übels und versucht deshalb die Geschichte zu verändern. Die Beschreibung der rückwärtsgerichteten Zeitreise folgt der Tradition von Wells. Als humorige Zeitflussmetapher fungiert der Donaukanal, der auf Grund der Zeitreise rückwärts fließt. Der sprechende Motor erklärt weiter:

> Motor: Freilich. Das Leben rollt ja zurück. Wie ein Film, der verkehrt abläuft, versteht ihr?[259]

Auch bei Soyfer zeigt sich der Tag-Nacht-Wechsel farblich in einem „eintönigen Grau"[260] und Paradoxa einer Zeitreise werden erfindungsreich dargestellt: Fritzi hat Angst, dass sie am Ende als Baby endet, sollten sie weiter so schnell in der Zeit zurückreisen.

---

[257] Vgl. hierzu: Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Volksstück. Skriptum zur VO WS 1998/99. Wien: Basisgruppe Germanistik 1999, S. 139.
[258] Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. Szenen und Stücke. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 87.
[259] Ebd., S. 87.
[260] Soyfer (1984), S. 88.

> Fritzi (ängstlich): […] Um Gottes willn! Wann ma no lang in dem Tempo zruckleben, bin i in fünf Minuten a Baby! [261]

Der Motor beruhigt sie zwar, dass nur die Welt sich verjünge, nicht die Reisenden selbst, aber Fritzi fürchtet noch immer, dass sie am Ende als „fufzehnjähriger Backfisch" der Maschine entsteigen könnte.

Eine der ersten Stationen führt das Trio nach Bologna zu dem Entdecker der Elektrizität – Luigi Galvani. Die Zeitmaschine fungiert also nicht nur als die Zeit durchquerende Apparatur, sondern ebenso im Raum. Bedeutsam in dieser Szene ist die Überlegung, dass selbst wenn Galvani die Froschschenkeln nicht zum Zucken bringen sollte, es sich zwangsläufig ein anderer Erfinder finden werde, der diese Entdeckung machen wird:

> Galvani: Wenn ich die Elektrizität nicht erfind', erfindet s' der Kollege Volta! Oder ein anderer.

> Edi: Aber wieso denn? Viertausend Jahr seids ihr mit Kerzen auskommen, und jetzt habts es auf amal so gnädig?

> Galvani: Die Theorie liegt in der Luft.

> Motor: No, laßts es liegen![262]

So geht die Reise munter weiter: Im vierten Bild sind sie Zeuge des Prozesses gegen Galilei, und kurz darauf landen sie auf Kolumbus' Santa Maria. Dieser lässt sich zwar von den vermeintlich schlimmen Folgen seiner Entdeckung überzeugen (ebenso wie alle anderen Erfinder und Entdecker ihre Erfindungen und Entdeckungen widerrufen), kann aber trotzdem nicht umhin, Folgendes zu bemerken:

> Kolumbus (flehend): Lassen Sie mich wenigstens die Insel Kuba entdecken. Wir sind doch im Jahre 1492, wenn ich gar nichts entdeck' – wie wollen Sie dann überhaupt wissen, wann das Mittelalter aufhört?[263]

Doch die filmische Projektion des Motors von Kaugummi kauenden amerikanischen Touristen, erschrickt den portugiesischen Seefahrer derart, dass er folgendes Kommando befiehlt:

> Kolumbus: Obermaat, wende das Steuer um 180 Grad! Amerika wird nicht entdeckt![264]

---

[261] Soyfer (1984), S. 88.
[262] Ebd., S. 94.
[263] Ebd., S. 100.
[264] Ebd., S. 101.

Edi und seine Zeitargonauten beenden ihre ambitionierte Reise in die Vergangenheit letztlich vor den Toren des Paradieses. Im Dialog mit dem Motor erfährt der Leser, dass Edi noch zahlreiche Geschichtseingriffe anregen wollte. Einer dieser Versuche sticht in seiner möglichen Tragweite besonders hervor – nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, dass sie aus der Feder eines jüdischen Schriftstellers kommt.

> Edi: […] Am meisten Hoffnung hab i no bei der reizenden weiblichen Erfinderin ghabt…
>
> Motor: Du meinst die Tochter vom Pharao, die im Nil gebadet hat und dort das Körberl gfunden hat mit'n ausgesetzten Wickelkind.
>
> Edi: Lassen S' es davonschwimmen, das Körberl, hab i gsagt. Sie wissen gar net, Fräulein, was für a unselige Erfindung Sie da machen![265]

Was für „Was wäre wenn"-Gedanken stellt Soyfer hier an? Wenn kein Moses, dann kein Auszug aus Ägypten und was dann? Viel interessanter erscheint jedoch der parodistische Kunstgriff von Soyfer, historische mit mythologischen Figuren zu vermischen. In ein und derselben Szene werden Orpheus, Hagen von Tronje neben Karl den Großen und Archimedes gestellt. Ein ironisches Konstrukt, das von Levett bekannt ist, wenn er sagenhafte Berichte neben historische stellt.

Ein interessantes Detail findet sich in der Schlussszene des Stückes: Edi bedrängt den Portier des Paradieses, den Menschen nicht zu erfinden – er singt die „Morität im Paradies", welche Arbeitslosigkeit, Hunger, Verfall der Moral und Krieg als Grund hernimmt, den Schöpfungsakt doch zu unterlassen. Das Resultat ist aber ein in der Science-Fiction als ontologisches Paradoxon bekanntes Phänomen:

> Portier (kommt freudig): Ich gratulier. Der Mensch ist soeben geschaffen worden.
>
> Edi: Doch?
>
> Portier: Tun S' net so erstaunt. Ihr habts ja selbst den entscheidenden Konstruktionsvorschlag gemacht.
>
> Edi: I?
>
> Portier: Ihr beide zusammen. Nein und ja. Wir ham a Gemisch aus nein und ja gemacht, a Patzerl Lehm rundum gepickt, und auf ja und nein war der Mensch da.[266]

---

[265] Soyfer (1984), S. 103.
[266] Ebd., S. 108.

Erst durch die Reise in die Vergangenheit wird Gott ein Abbild des Menschen geliefert und die Frage nach dem „Was war zuerst da?“ dreht sich wie bei Henne oder Ei im Kreis.
Das Stück schließt aber mit neu entdecktem Idealismus bei Edi, wenn er daran erinnert, „auf uns kommt es an“[267] und seine Fahrt in die Vergangenheit als Einbahnstraße der Zeit bezeichnet. Sowohl im zeitgeschichtlichen Kontext, als auch in der Ausarbeitung des Vineta - Motivs war diese Rückschrittlichkeit schon Thema. Jura Soyfer stimmt damit einen visionären Gedanken an, denn der wohl spannendere Aspekt von Science-Fiction ist die Extrapolation in die Zukunft. Unabhängig davon, was in ihr passieren wird oder wohin sie führt – im Sinne der Gedenktafel ist die „Zukunft“ das Schlagwort und nicht ein Leben in der Vergangenheit.

Wie zuvor erwähnt, arbeitet Levett mit der Vermischung von Mythos und Geschichte: In der Figur des Ahasverus verdichtet sich diese Dynamik und soll im folgenden Teil Schwerpunkt sein.

4.3.3 Ahasverus versus Zeitmaschine

In *Verirrt in den Zeiten* bezieht sich der Name Ahasverus auf die christliche Legende vom Ewigen Juden.[268] Diese berichtet von einem Schuster, der Jesus Christus am Kreuzweg eine Pause auf seinem Grund versagte und daraufhin von ihm verflucht wurde. Ewig solle er ruhelos durch alle Herren Länder wandern und erst am Ende aller Zeiten – mit der Rückkehr Jesu Christi – erlöst werden.
Als literarischer Stoff erfuhr das Motiv des Ahasverus vielfache Bearbeitungen, ob nun angefangen bei Johann Wolfgang von Goethe über Adalbert Stifter bis hin zu Gabriel Garcia Marquez. Auch in Leo Perutz’ *Der Marques de Bolibar* (1920) treffen wir in der Gestalt des Rittmeisters Salignac auf den Charakter. Dieser meldet sich ständig unerschrocken für militärische Manöver, die jedem anderen den sicheren Tod bringen würden.

---

[267] Soyfer (1984), S. 109.
[268] Zur Geschichte und im Speziellen der Verwendung des Motivs in der Fantastik, siehe hierzu: Körte, Mona: Die Unheilbarkeit des Verfolgten - der ewige Jude in der literarischen Phantastik. Frankfurt/Main; New York, NY: Campus 2000 u. Schwanitz, Dietrich: Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei. Frankfurt/Main: Eichborn 1997, S. 32-45.

»Es sah aus«, sagte einer, »als hätte dieser Offizier den Tod gesucht.« »Erraten!« rief der Korporal Thiele. »Du hast's erraten, mein Junge. Ich kenn ihn, den Alten, ich weiß, dass er den Tod sucht. – Himmel und Hölle, was ist das?«[269]

Doch er überlebt immer wieder, was ihn für seine Kameraden umso unheimlicher erscheinen lässt:

Salignac stand aufrecht und rührte sich nicht. Aber die geborstene Mauer des Klosters bog sich und stürzte donnernd in sich zusammen. Flammen schlugen empor, glühender Schutt stürzte auf die Straße. Und ich sah Salignac durch Flammenwirbel und Feuerzungen, zwischen stürzenden Balken und schmetternden Steinen langsamen Schrittes die Straße hinuntergehen, als hätte er mitten in Tod und Vernichtung Zeit genug.[270]

Die Ausarbeitung der Figur des Ahasverus bei Perutz gleicht der eines tragischen Helden, der trotz seiner Todessehnsucht noch ein Fünkchen Menschenliebe innehat. Salignacs Todeswunsch ist groß, aber die Pflicht dem Menschen und der Gesellschaft gegenüber wird nicht vernachlässigt. Bei Levett aber treffen wir auf einen selbstsüchtigen, grausamen Zeitgenossen, der in seiner Zeichnung mehr dem faustischen Mephisto oder Coppelius aus Hoffmanns *Sandmann* gleicht, als dem guten Samariter, wie ihn Perutz auch ansatzweise zeigt.

In der Charakterisierung des Ahasverus fällt eine bemerkenswerte Parallele zu der Beschreibung der Zeitmaschine auf: Die dämonischen Attribute der Legendenfigur, seine „dunkeln" Augen und seine düsteres Angesicht[271], werden direkt auf das Objekt übertragen. Mutter Büttgemeister fasst die Zeitmaschine als „Wirrsal von Rädern" zusammen, das „zuckte und vibrierte und schillerte und oszillierte, wie wenn tausend böse Geister drinnen stäken; und geheimnisvolle Lichter flammten auf, vielfarbig wie die Augen eines Dämons".[272] Die Zeitmaschine und Ahasverus werden so in wilden Farben eines auf Dämonen fußenden Aberglaubens gemalt und gestaltet. Verdammenswert werden sie in den frommen Augen der Mutter Büttgemeister beide: ob „Mensch" oder Maschine.

In *Verirrt in den Zeiten* ist Ahasverus als Symbol doppelt besetzt: Einerseits ist in ihm eine rein fantastische Figur zu sehen, die teilweise auch krankhaften Visionscharakter hat. So wundert sich Erasmus bei deren ersten Begegnung darüber, dass ihn außer ihm niemand anderer wahrzunehmen scheint. Zuvor wird Ahasverus in folgender Art beschrieben:

Da mußte ich aufschauen unter der Berührung eines Blickes. Es war ein Blick aus machtvoll dunkeln Augen, aus einem Angesicht, so düster, so zerklüftet, wie ich es nie zuvor gesehen […] Unvergeßlich bleibt

---

[269] Perutz, Leo: Der Marques de Bolibar. Wien: Paul Zsolnay 2004, S. 184.
[270] Perutz (2004), S. 186.
[271] Levett (1985), S. 50.
[272] Ebd., S. 21.

> mir dieses Antlitz. Durch Traum und Nebel und Vergessen leuchtet er in seinem fahlen Glanze. […] In eisengrauen Locken wallten seine Haare und umrahmten königlich das tiefgebräunte Antlitz – wie Rauhreif einen düstern Bergwald. […] Sonderbar, daß er den vielen Müßiggängern ringsumher nicht auffiel. Es war, als würden sie ihn gar nicht sehen. Und auch er schien ihrer nicht zu achten, sah nur auf mich […].[273]

Andererseits kann man in ihm ein christlich-religiöses Symbol sehen. Interessant erscheint, dass in der doppelten, sinnbildlichen Besetzung der Figur eine gewisse Ironie mitschwingt: Denn Fantastik positioniert sich direkt neben Religion, welche dann als Inbegriff des „Wunderbaren“ und „Unmöglichen“ zu interpretieren ist. Eine andere Bedeutung spiegelt sich in einer Aussage des Erzählers im Nachwort wider:

> Denn tatsächlich – so ist es überliefert – sprach Jesus Christus, als er auf dem Wege nach Golgatha vor dem Hause des Ahasverus ruhen wollte und dieser ihn davontrieb, zu Ahasver: »Ich werde ruhen, du aber sollst gehen, bis ich wiederkomme!«[274]

Die ins Auge springende Phrase ist „so ist es überliefert“, aber auch das Signalwort „tatsächlich“. Im Neuen Testament wird die Lebensgeschichte Jesu Christi erzählt, und durch die Verschriftlichung gewinnt dessen Vita Historizität und Faktizität. Derselbe Gedanke beeinflusst Erasmus in seinem Denken. Im Dialog mit Konradin rechtfertigt er seine Zeitreise und im speziellen sein Auftauchen in der Vergangenheit, in welchem der Maler einen Verstoß gegen Gottes Weltplan sieht.
Denn:

> Gewiß, in den Geschichtsbüchern steht geschrieben, daß alles so gekommen ist, wie ich's Euch erzählte. Aber muß es darum auch so kommen? […] Nichts lässt sich weniger beweisen als die Wirklichkeit dessen, was gewesen ist.[275]

Ahasverus als Wunder Gottes, als indirekter Beweis dafür, dass es den Allmächtigen gibt und dadurch, „dass es geschrieben steht“, soll Wahrheit vermittelt werden. In einem fantastischen Roman wie *Verirrt in den Zeiten*, in welchem ständig die Zuverlässigkeitsprobe gemacht wird – sei es in Form von Geschichte, Realität oder Aussagen – entbehrt dieser literarische Religionsbeweis nicht eines gewissen zynischen Beigeschmacks.
Nur sieben Jahre nachdem Levett seinen Roman verfasst hatte, sollte der Ahasverus-Stoff in einer höchst propagandistischen und antisemitischen Art verwendet werden. Der nationalsozialistische Propagandafilm *Der ewige Jude* (D, 1940) zielte darauf ab, das deutsche Volk auf die „Endlösung der Judenfrage“ vorzubereiten. Aufnahmen aus einem polnischen Ghetto zei-

---

[273] Levett (1985), S. 50.
[274] Ebd., S. 162.
[275] Ebd., S. 88.

gen ihn – den ewigen Juden – als angeblich schmutzigen, verlausten Parasiten der Gesellschaft. Zum großen Teil geht dieser Film auch auf Ideen und Wünsche von Goebbels und Hitler zurück.[276] Soviel nur zur Geschichte der Legende und der Verwendung des Stoffes.

Die Zeitmaschine bzw. allein die Idee des freien Vor- und Rückbewegens in der Zeit steht als Symbol für Technik und Science-Fiction der fantastischen Figur Ahasverus diametral gegenüber. Sie wirkt „glaubenserschütternd" und liefert Erasmus im Buch den Gegenbeweis zu Gott, welchem ja die Zeit untertan sei. Der Zeitreisende geht in seiner Verteidigung der Zeitreise äußerst analytisch vor, und in triumphvoller Art trägt er seine Ausführungen seinem frommen Freund Konradin vor. Als Beweise legt er die mitgeführten Erfindungen des 20. Jahrhunderts vor – allein die Tatsache, dass er eine Taschenlampe im 17. Jahrhundert bedient, steht im Widerspruch zu dem, was laut Geschichte geschrieben steht.

Doch bei dieser Antinomie bleibt es im Roman Levetts nicht, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

4.3.4 Ein Kausalitätsproblem – Das Großvaterparadoxon

Das Großvaterparadoxon[277] ist ein theoretisch angenommenes Paradoxon, das bei Zeitreisen in die Vergangenheit auftreten kann. Im Konkreten handelt es sich um folgende Problematik: Wenn man in der Zeit zurückreist und seinen biologischen Großvater umbringt, bevor dieser die Großmutter des Zeitreisenden getroffen hat, so resultiert daraus folgende, verzwickte Situation: Einer der Elternteile des Zeitreisenden würde nie geboren werden, und in logischer Konsequenz auch nicht der Zeitreisende selbst. Was wiederum bedeuten würde, dass es ihm unmöglich gewesen wäre, in die Vergangenheit zu reisen und ergo müsste der Großvater noch immer am Leben sein, was wiederum heißen würde, dass er doch den Zeitreisenden hätte zeugen können, welcher dann doch in der Zeit zurückreisen hätte können, um den Vorfahren zu töten. Jede Möglichkeit scheint seine eigene Negation zu beinhalten, eine Art von logischem Paradoxon also. Ein äquivalentes Paradoxon der Philosophie ist die Vorstellung, in der Zeit zurückzureisen und sich selbst als Kind zu töten, also eine Art Selbstmord. Das Großvaterparadoxon fand argumentative Verwendung als Begründung für die Unmöglichkeit einer Zeitreise in die Vergangenheit.

---

[276] Vgl. Körte (2000), S. 157-161.
[277] Vgl. hierzu: Nahin (1993), S. 167-240 u. Lehnert-Rodiek (1987), S. 185-198.

Jedoch gibt es aus dem gedanklichen Dilemma auch einen Ausweg: Einerseits kann dieser darin bestehen, dass wenn man von einer fixen und unveränderlichen Zeitlinie ausgeht, diese eine Art von selbsterhaltendes System bedingt. Im Konkreten heißt das dann, dass etwa jede den Geschichtsablauf gefährdende Handlung durch eine andere verhindert wird. Ganz genauso passiert es im Roman: Erasmus ist im Duell mit dem Vorfahren zu allem bereit und plötzlich versagt ihm der Arm, und er kann überwältigt werden.
Das andere Schlupfloch aus dem Kausalitätsproblem wird mittels Spekulationen über neue, parallele Zeitlinien geschaffen. Die Zeitlinie spaltet sich in jenem Fall in zwei unterschiedliche Zweige auf, wobei das ursprüngliche Zeitkontinuum des Zeitreisenden unabhängig bleibt. Dieses aufspaltende Baummodell unterschiedlicher Zeitäste schafft nun parallele Welten (Zeiten). Ein ähnliches Motiv liefert gerade in seiner filmischen Ausarbeitung spannende Ergebnisse: Der Schmetterlingseffekt entfaltet verschiedene Handlungsvarianten in *Lola rennt* (D, 1998**)** und *Sliding Doors* (USA, 1998). Eine Tür schließt sich, der Zug fährt ab und mit ihm die alte Handlung. Der alternative Erzählstrang wird ausgebreitet und in Opposition zum Ursprünglichen gesetzt.

Zwei Punkte sind bei in *Verirrt in den Zeiten* wichtig: Einerseits ist sich Levett des Paradoxons bewusst bzw. die Konsequenzen einer Reise in die Vergangenheit logisch konstruierend, landet er bei diesem berühmten Zeitparadoxon. Im Roman stellt Levett an verschiedenen Stellen Überlegungen zum Großvaterparadoxon an. Im Disput zum Thema Zeitschlaf zwischen Konradin und Matthäus schließt letzterer damit, dass er sich in Analogie zu einem Winterschlafs zwar einen in die Zukunft gerichteten Schlaf vorstellen könne, aber eine Umkehr in die Vergangenheit schließt er aus.

> Aber daß einer von übermorgen auf ehegestern, daß er von neunzehnhundertsechs bis sechzehnhundertundzweiunddreißig schläft, sich durchschläft durch den Mutterleib, nein, das kann ich nicht begreifen. So wenig ich's begreifen könnte, daß die Kugel in den Lauf zurückfliegt, daß der Vogel wiederum zum Ei wird statt das Ei zum Vogel.[278]

Er geht sogar noch weiter, wenn er die ganze Causa in seinem folgenden Gedankenschritt mit einem Märchen vergleicht.

---

[278] Levett (1985), S. 68.

> Nein, Euer Abenteuer, Fremdling, mutet an wie jenes Türkenmärchen, das beginnt: »Es war einmal, war einmal nicht, da kam zu mir ein Bote und sagte: Heil dir, soeben kam dein Vater auf die Welt. Und ich ging hin und fand den Vater in der Wiege, weinend.«[279]

Im dreiunddreißigsten Kapitel von *Verirrt in den Zeiten*, das bezüglich der Überlegungen zur Zeitreise und *alternate history* heraus sticht, landet Erasmus in seiner Gedankenkette wieder beim Großvaterparadoxon. An dieser Stelle im Roman werden die tragischen Folgen genauer ausformuliert:

> Und wenn ich jetzt meinen kinderlosen Ahnen Matthäus Büttgemeister ums Leben brächte…Nicht länger konnte ich in diesen Flammenabgrund starren, mein Blick umflorte sich, und ich versank in lähmende Erschöpfung.[280]

Während hier noch von theoretischen Möglichkeiten die Rede ist, wird die Situation umso dramatischer, als sich Erasmus auf seiner Flucht in erwähntem Duell mit seinem Ahnen wieder findet.

> Und mit gezücktem Degen drang er auf mich ein. Auch ich zog das Rapier. Nicht nur, um mich zu wehren. Grimme Verzweiflung über die missglückte Flucht und etwas wie abenteuerliche Neugier, wie Dämonenspott, raunte mir zu: Töte ihn! Wenn du ihn tötest, so vernichtest du den Urquell allen deines Leidens. Wenn dein Oheim ohne Kinder stirbt, so bist du selbst nie gewesen! Geh, mache doch die Probe aufs Exempel.[281]

Die vorbestimmte Familiengeschichte, die Erasmus hervorbringen sollte, beinhaltet aber Agathe als weiblichen Gegenpart. Wie kann nun Erasmus weiterhin in der Vergangenheit existieren, nachdem sich die Geliebte umgebracht hat? Das viel zitierte Großvaterparadoxon müsste also meiner Meinung nach eine Großmutterklausel beinhalten. Dies wird aber nicht weiter beachtet. Natürlich, so könnte man argumentieren, geht es darum, die Linie des Großvaters, des Namensahnen, zu erhalten. Aber nach dem Suizid der Verlobten müsste er sich eine andere Frau nehmen (sollte ihn der Schock überhaupt dazu befähigen), ergo müsste sich Erasmus' Physiognomie verändern oder aber seine Existenz ebenso erlöschen.

Erwähnenswert ist auch das ontologische Zeitparadoxon, das vorherrscht, wenn Ahasverus die Forschungsarbeit Erasmus' unterstützen muss, um ihm die Reise in die Vergangenheit erst ermöglichen zu können: „Ja, lang zuvor…Die Fügung Gottes…Daß wir uns einstmals sahen, dazu muß ich Euch jetzt verhelfen".[282]

---

[279] Levett (1985), S. 68.
[280] Ebd., S. 85.
[281] Ebd., S. 141.
[282] Ebd., S. 53.

Es ist dies ein Phänomen bei Zeitreisen, das eine eigene Tradition in der SF-Literatur darstellt – man denke etwa an die Erzählung *By His Bootstraps* (1941) von Robert Heinlein, worin der Protagonist in verschiedenen Zeiten und Formen existiert und scheinbar auf den ersten Blick unbekannte Zeitreisende sich als andere Varianten des Protagonisten aus einer anderen Zeit entpuppen. Komplizierter wird das dann noch, wenn ältere „Versionen" des Helden, die dem Leser vom Erzähler angeboten werden, und die gleichsam einen „Informationsvorsprung" haben, bewusst in die Geschichte eingreifen, damit sie in ihrer alternativen Realität überhaupt existieren können.

Im Zeitkreis drehen sich die Geschichtsmutationen in *Verirrt in den Zeiten* zwar nicht, aber trotzdem scheint es nun angebracht, diese konkreten Veränderungsmöglichkeiten, die sich durch eine Zeitreise ergeben, im nun folgenden Abschnitt näher zu betrachten.

4.4 "What if…?" Alternate History bei Levett

Gavriel Rosenfeld[283] beschäftigt sich in seinem in der geschichtstheoretischen Zeitschrift *History and Theory* veröffentlichten Artikel mit der Frage nach dem Warum einer *alternate history* – was für Funktionen erfüllt dieses Genre? Inwiefern lässt sich aufgrund einer bestimmten Komposition eines uchronischen Szenarios etwas über die aktuelle politische und gesellschaftliche Situation eines bestimmten Landes sagen? In seiner Untersuchung nimmt er speziellen Bezug auf die US-amerikanische Situation, insbesondere etwa inwiefern in verschiedenen Dekaden des 20. Jahrhunderts *alternate histories* zum Lieblingsthema "What if Hitler had won?" unterschiedliche Informationen beinhalten und gleichzeitig verschiedene Aufträge erfüllen. Kernüberlegung Rosenfelds ist, dass ein Autor mittels einer Alternativweltgeschichte mehr über seine Zufriedenheit respektive Unzufriedenheit mit der Gegenwart aussagt als über die beschriebene Vergangenheit selbst.

> It is, of course, within our very nature as human beings to wonder "what if?" At the personal level, when we speculate about what might have happened if certain events had or had not occurred in the past, we are really expressing our feelings about the present. We are either grateful that things worked out as they did, or we regret that they did not occur differently.[284]

Derselbe Gedanke lässt sich auf den gesamten Bereich der *alternate history* übertragen.

---

[283] Rosenfeld, Gavriel: Why Do We Ask "What If?". Reflections on the Function of Alternate History. In: History and Theory 41 (2002), H. 4, S. 90-103.
[284] Rosenfeld (2002), S. 93.

> It explores the past less for its own sake than to utilize it instrumentally to comment upon the present. Based as it is upon conjecture, alternate history necessarily reflects its authors' hopes and fears.[285]

Bei *Verirrt in den Zeiten* greift dieser Gegenwartsbezug also weniger den Gefühlszustand des Protagonisten auf als jenen seines unmittelbaren Autors – Oswald Levetts. Aus seiner Biografie wissen wir um seine Leistungen im Ersten Weltkrieg und wie schon Schmidt-Dengler in seinen literaturgeschichtlichen Überlegungen *Abschied von Habsburg*[286] zur Ersten Republik feststellt, ist ein gewisser Nostalgiefaktor bei einigen österreichischen Zwischenkriegsautoren nicht von der Hand zu weisen. Interessant erscheint der einzigartige Weg dieser sentimentalen Rückbesinnung bei Levett: Der Zeitreisende muss sich die Frage nach „Landung oder Strandung" stellen, der aufmerksame Leser wird versuchen das Rätsel zu lösen, indem er Hypothesen zu etwaigen Parallelen zwischen Kriegsgeschehnissen im 17. und 20. Jahrhundert anstellt. Vergleicht man den unmittelbaren kriegerischen Verlauf und die politischen Folgen des Dreißigjährigen Krieges und des Ersten Weltkriegs so lassen sich durchaus theoretische Verbindungen knüpfen. In beiden Kriegen steht das Habsburgerreich im Mittelpunkt – nach dem Westfälischen Frieden hat zwar der lose Staatenbund noch den Kaiser als Oberhaupt, aber die absolutistische Macht der einzelnen deutschen Fürstentümer sollte steigen. In beiden Kriegen bedeutete ein mitteleuropäischer Konflikt den Startschuss für eine Europa bzw. die Welt übergreifende Auseinandersetzung. Das Ende der absoluten Monarchie in Österreich und der Zerfall des Reiches vollzogen sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs.

Eine souveräne Staatenbildung, welche in Frankreich oder England nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges zustande kommen konnte, wurde durch den Zerfall in viele, kleine Fürstentümer, die sogar Steuern und Zölle untereinander verlangten, gebremst. Was bedeutet das? Hang zum Nationalismus, Stichwort „Platz an der Sonne" endet letztlich im Ersten Weltkrieg. Und auch wenn das Levett so vielleicht noch nicht bewusst war, Jahrzehnte später sollte der Zeitrahmen vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zum Ende des Zweiten von einigen Historikern auch als der Zweite Dreißigjährige Krieg bezeichnet werden.

Warum also wählt Levett den Dreißigjährigen Krieg? Als unmittelbarer Zeuge und Überlebender des Ersten Weltkrieges ist Levett unweigerlich geprägt worden, und die Sinnlosigkeit von Stellungskriegen, in denen hunderttausende Menschen ums Leben kommen sollten, kann sicherlich an die Langwierigkeit eines Dreißigjährigen Krieges herankommen. Letztlich wäre es interessant, zwei Kriege, die Europa in zeitlich scheinbar weit auseinander liegenden Jahr-

---

[285] Levett (1985), S. 93.
[286] Schmidt-Dengler (1995), S. 519-526.

hunderten erschütterten, zu vergleichen bzw. es wäre sicherlich ertragreich, hier eben doch die berühmte – wenn auch in der Geschichtswissenschaft verpönte – *counterfactual history* Frage „Was wäre wenn?“ zu stellen. Wie sehr solche Gedanken Levett beeinflussten, wird sich wohl nie beweisen lassen, doch um bloßen Zufall oder reine Willkür kann es sich nicht gehandelt haben, dass er seinen Protagonisten gerade in die Wirren des Dreißigjährigen Kriegs schickte. Wäre der Dreißigjährige Krieg anders ausgegangen, hätte das Einfluss auf die Folgegeschichte Europas gehabt und vielleicht wäre es nie zu einem Ersten Weltkrieg gekommen? Die *alternate history* darf sich solche Fragen stellen, die *counterfactual history* möchte und muss im realistischen Rahmen bleiben. Wo diese Frage letztlich einzuordnen ist, sei hier dahingestellt und auch nicht weiter wichtig, aber der Grundgedanke, die Grundfrage bleibt dieselbe. „Was wäre wenn…“

4.4.1 Grundüberlegungen zur Alternate History

> […] wie die Science Fiction mit dem Begriff der Geschichte selbst umgeht, das ist schon atemberaubend. Da gibt es nicht nur eine mögliche »parallele« Geschichte, sondern auch eine mögliche »alternative«, ja es kann »parallele alternative« Geschichte geben, und dies nicht nur einmalig, sondern in unendlicher Zahl. Bloße lineare Geschichte, wie sie die Historiker vom Fach landläufig beschreiben […], genügt der SF in aller Regel keineswegs – ganz in Parallele zum SF-Technikverständnis, das auch immer über die »Realität« hinauswill […][287]

Die grundsätzliche Prämisse einer Alternativweltgeschichte ist, dass ein bestimmtes geschichtliches Ereignis in der Vergangenheit nicht stattgefunden hat respektive anders, und sich dadurch die Gegenwart in einer anderen Ausformung präsentiert. Dies ist ein beliebtes Spiel der Science-Fiction mit geschichtlichen Möglichkeiten, welches nicht erst seit der *Back To The Future* Trilogie (USA 1985, 1989, 1990) seinen Eingang in die Populärkultur gefunden hat.[288]

Erste literarische Ausformungen der *alternate history* finden sich im 19. Jahrhundert: Louis-Napoléon Geoffrey-Chateaus *Napoléon et la conquête du monde 1812-1832, Histoire de la monarchie universelle* (1836) – auch besser bekannt als *Napoléon apocryphe* – wird veröffentlicht und stellt somit die erste *alternate history* in Romanlänge dar.[289] Darin schafft es Napoléon alle seine Gegner zu vernichten und schwingt sich so zum Herrscher der Welt auf.

---

[287] Salewski (1986), S. 215.

[288] Vgl. hierzu auch die Internetseite http://www.uchronia.net (05.05.2009), welche eine detaillierte Bibliografie all der verschiedenen uchronischen literarischen Ausformungen umfasst. Zusätzlich beinhaltet die Seite eine Auflistung der *Sideways* -Gewinner der letzten Jahre. (Der *Sideways Award* ist ein Preis für die beste *alternate history* Erzählung benannt nach dem gleichnamigen Roman von Murray Leinster: *Sidewise In Time* (1934).

[289] Vgl. Hellekson, Karen: The Alternate History. Refiguring Historical Time. Kent, Ohio; London: The Kent State University Press 2001, S. 13.

Hellekson erwähnt als nächsten wichtigen Text Charles Renouviers *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire); esquisse historique apocryphe du developpement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* (1857/1876). Der Ausdruck der Uchronie ist Renouvier zu verdanken, der heute den äquivalenten, französischen Ausdruck zu *alternate history* darstellt. Beide Ausdrücke Uchronie und uchronic werden im Englischen gleichbedeutend mit dem *alternate history*-Begriff verwendet. Ursprünglich wollte Renouvier, so Hellekson, den Begriff Utopie auf die Geschichte übertragen, wobei der Begriff einer „Nichtzeit" schon verwirrend ist. Weitere von ihr erwähnten frühen *alternate histories* beinhalten sowohl Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) als auch J.C. Squires *If It Had Happened Otherwise; Lapses into Imaginary History* (1931). Insbesondere die Aufsatzsammlung Squires' beeindruckt unter anderen mit einem berühmten Verfassernamen: Winston Churchills *If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg* „cleverly reverses the idea of the alternate history by having a historian in another time stream try to imagine our history".[290]

Eine erste Hochblüte erreichte die *alternate history* im englischsprachigen Raum nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Die Angst, dass die alliierten Truppen Adolf Hitler und sein Nazireich nicht hätten schlagen können, scheint so manchen Autor zu allohistorischen Höchstleistungen angetrieben zu haben. Auch heutzutage ist dies ein omnipräsentes und beliebtes Thema in der *alternate history*-Tradition[291] nebst im amerikanischen Literaturraum behandelte „What if?"-Fragen wie „Was wenn der Süden den Sezessionskrieg gewonnen hätte?" oder aber es nie einen Unabhängigkeitskrieg gegeben hätte? Eine der berühmtesten und raffiniertesten *alternate history*-Bearbeitungen des Sezessionskriegsthemas ist Ward Moore's *Bring The Jubilee* (1953). Darin findet sich der Leser in einer Variante der United States wieder, in welcher der Süden den Krieg gewonnen hat. Der Erzähler und gleichzeitige Protagonist der Erzählung, Hodge Backmaker, reist in der Zeit zurück und dadurch, dass er einen Offizier der Konföderiertenarmee tötet, ändert er den Lauf der Geschichte und der Norden gewinnt, was ihm aber die Rückreise in seine eigene Zeitlinie verwehren soll.

---

[290] Hellekson (2001), S. 15.

[291] vgl. hierzu: Philip K. Dick: *The Man In The High Castle* (1962) [dt.: Das Orakel vom Berge]: Japan und Deutschland sind als Sieger aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen und haben die Vereinigten Staaten besetzt. Aber auch: Robert Harris: *Fatherland* (1992) [dt.: Vaterland]: Auch hier hat Hitler gewonnen und man begeht in einem von Albert Speer entworfenen Berlin den 75sten Geburtstag des Führers.

Im deutschsprachigen Raum finden sich im selben Zeitraum der dreißiger und vierziger Jahre ungleich weniger Beispiele für Alternativweltgeschichten. Winthrop-Young erwähnt in einer Endnote seiner Untersuchung zu *Verirrt in den Zeiten* den Roman *Torpedo czasu* (1924) des polnischen Autors Antoni Słonimski[292]. Winthrop-Young hält es weiter für denkbar, dass Levett diesen Roman kannte, was aber für diese Untersuchung nicht weiter wichtig sein soll, obgleich m. E. nach die Vermutung zwar bei einem offensichtlichen Sprachtalent, wie Levett eines war, sich aufdrängt, nur von den sechs Sprachen, welche der beeidete Dolmetscher sprach, Polnisch nicht dazugehörte.

Interessant ist in jedem Fall die Konstruktion der Erzählung: Ein Professor namens Pankton reist mit einem Team aus dem Jahr 2123 in die Zeit vor Napoleon zurück und versucht durch den geplanten Eingriff in eine Schlacht den Ausgang der Geschichte zu verbessern. Das die Vergangenheit verändernde Manöver gelingt zwar, doch das Ergebnis soll sich als verheerend herausstellen: In einer mutierten Gegenwart lösen sich sowohl der Wissenschaftler als auch sein Zeittorpedo in Nichts auf. Diese fatalistische Gegenwartsveränderung findet sich ebenso in der Kurzgeschichte *Ancestral Voices* (1933!) von Nat Schachner[293], welche in der Science-Fiction Magazinreihe *Astounding Stories* erschien. Der Zeitreisende ermordet per Zufall einen seiner Vorfahren (hier schon findet sich das Großvaterparadoxon bzw. wird *Ancestral Voices* von Winthrop-Young gemeinsam mit Murray Leinsters *Sidewise In Time* als „modellbildende Texte“[294] hervorgehoben). Dadurch löscht er nicht nur sich selbst aus, sondern auch die über 50.000 Menschen, die gerade von diesem Urahnen - einem Hunnen Attilas - gezeugt worden wären. Jede Veränderung in der Vergangenheit, jede noch so kleine Abweichung der Originalgeschichte kann also in einer möglichen Katastrophe enden.[295] Bei Leinster, Schachner, aber auch Słonimski handelt es sich um dystopische Geschichtskonstruktionen. Im Gegensatz dazu sticht der optimistische Ansatz des *alternate history*-Autors L. Sprague De Camp hervor.

---

[292] Słonimski, Antoni: Der Zeittorpedo. Mit einem Vorwort von Stanislaw Lem. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984. (Phantastische Bibliothek Band 131)

[293] Schachner, Nat: Ancestral Voices. In: Astounding Stories (Dezember 1933), S. 70-83.

[294] Winthrop-Young (2001), S. 36.

[295] Die Vorstellung, dass der geringste Eingriff in die Vergangenheit die bekannte Gegenwart eklatant beeinflussen kann, findet sich außerdem in einer Erzählung des US-amerikanischen Autors Ray Bradbury wieder. In *A Sound Of Thunder* (1953) tritt ein Zeitsafariteilnehmer versehentlich auf einen prähistorischen Schmetterling und ändert so die Gegenwart, welches sich nicht nur in einem anderen Namen der Zeitreiseagentur äußert, aber auch – viel schlimmer – in einem anderen Wahlergebnis bei der Präsidentenwahl, wo nun auf einmal der rechtsextreme Politiker namens Deutscher gewonnen hat im Gegensatz zum ursprünglichen liberalen Kandidaten Keith. Der gleichnamige, zuvor schon erwähnte *butterfly effect* wird zwar in der Literatur- und Filmgeschichte für dieses Zeitreiseparadoxon gerne eingesetzt, jedoch bezeichnet er in Wirklichkeit eine Dynamik aus der Chaostheorie. Als SF-Klischee, welches besagt, dass man in der Vergangenheit so vorsichtig wie nur möglich zu agieren hat, findet es hier seinen ersten Höhepunkt.

Sein Roman *Lest Darkness Fall* (1941) schickt den Historiker Martin Padway mittels eines Blitzschlags in das Westliche Römische Reich des 6. Jahrhunderts, wo er durch seine moderne Bildung – ob nun auf technische Erfindungen bezogen oder historisches Wissen das politisch institutionalisiert wird – das dunkle Zeitalter des Mittelalters zu verhindern weiß.[296]
Auch Erasmus will mit seinen Erfindungen und seinem neuzeitlichen Denken die Geschichte zu einem positiven Ende führen, doch scheitert er im Gegensatz zu Padway kläglich.

Levetts Roman zeigt ein ausgeklügeltes System von Zeitreiseindizien auf, welche als Beweis für die Authentizität der Zeitreise verwendet werden. Aber auch durch Zeit-Raum-Analogien werden sprachliche Plausibilisierungen konstruiert, um die Mechanismen einer Zeitreise verständlicher ausdrücken zu können. Im nun letzten Abschnitt dieses Kapitels soll auf diese Dynamik näher eingegangen werden.

4.4.2 Geschichtseingriffe & Plausibilisierungen im Roman

Im Nachwort des Historikers werden in einer akribischen Auflistung alle Pros und Contras versammelt, die einerseits eine tatsächlich stattgefundene Zeitreise unterstützen und anderseits die Vermutung bestärken, dass alles nur der Traum eines Wahnsinnigen war.
Im Roman finden sich unzählige Hinweise und Indizien für eine Zeitreise. In der folgenden, von mir konstruierten Grafik wurde versucht, der Unzahl an Informationen Struktur zu geben:

[296] De Camp, L. Sprague: Lest Darkness Fall. Riverdale, NY: Baen Books 1996, S. 267: Der berühmte letzte Satz: „History had, without question, been changed. Darkness would not fall.“

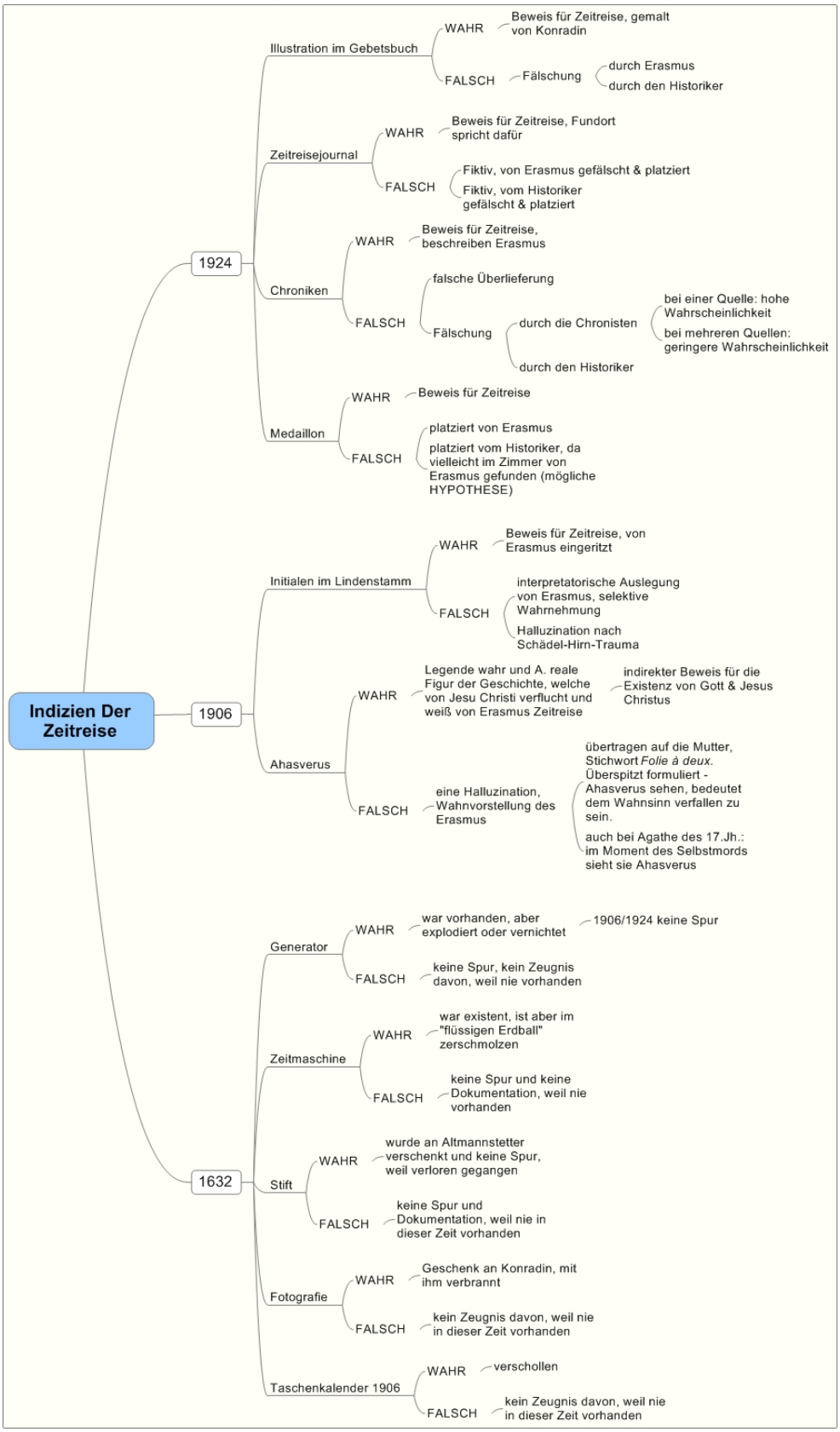

Abbildung 6 - Graph der *Indizien der Zeitreise*.

Prinzipiell lässt sich sagen, dass jedes der Zeitreiseindizien sich falsifizieren lässt. Das gesamte literarische Konstrukt wird zu einer Art Experiment und als Leser rutscht man in die Rolle des überprüfenden Wissenschaftlers. Dieser Gedanke der Berechnung und Vorhersehbarkeit findet sich auch in Bezug auf *alternate history*. Den uchronischen Phantasien Erasmus Büttgemeisters liegen laut Winthrop-Young sieben verschiedenen Annahmen zu Grunde, wobei es im speziellen folgende Hypothese ist, welche die Möglichkeit von Geschichtsmanipulation und einer Mutation von Historie nahe legt:

> Weiterhin wird davon ausgegangen, dass nach der Abänderung eines bestimmten Ereignisses (z.B. Lützen) altvertraute Kräfte (Protestantismus, Reichsgedanke) in altvertrauter Weise auf die Geschichte einwirken. Trotz des Eingriffs bleibt der weitere historische Verlauf berechenbar; die Geschichte gerät quasi auf ein anderes Gleis, doch das Endziel ist dasselbe.[297]

Es geht aber nicht allein um eine exakte Berechnung und Vorhersagbarkeit von Geschichte (die Parodie jener wird im Roman durch die Erwähnung von Astrologie symbolisiert), sondern auch um die mögliche Verfeinerung und „Verschönerung" von Geschichte.

> Die angestrebten Änderungen bestehen aus einer Beseitigung von Widerständen, die einem reibungsloseren Geschichtsablauf im Wege zu stehen scheinen. Impliziert wird, dass die Geschichte, so wie sie stattgefunden hat, ihr Ziel hätte schneller erreichen können.[298]

Vom entstehungsgeschichtlichen Blickwinkel aus gesehen verwundert so eine Einstellung nicht sonderlich – die Faszination für Technik und der damit verbundene Begriff der Effizienzsteigerung dominiert seit der industriellen Revolution und findet einen vorläufigen Höhepunkt in der Moderne.[299]

Winthrop-Young verwendet Plausibilisierung aber in einem anderen Zusammenhang. Er analysiert eine Sprache, welche Zeitreisebegriffe an Hand von Raumbegriffen definiert. Beispiele dafür wären dann Ausdrücke bei Levett wie „Tempomobil", „Zeitumsegler", „Zeitenkoller", welche sowohl vom Binnenerzähler Erasmus als auch vom Rahmenerzähler verwendet werden.

> In den ersten futuristischen Texten war das, was als Zukunft ausgegeben wurde, nur ein anderer Raum; die ersten Zeitreiserzählungen wiederum insistieren auf der Analogie der Zeit- zur Raumdurchquerung.

---

[297] Winthrop-Young (2001), S. 23.
[298] Ebd., S. 23.
[299] An dieser Stelle sei auf die exzellente Persiflage *Modern Times* (USA, 1936) von Charlie Chaplin verwiesen. In einer weltberühmt gewordenen Szene ist Chaplin als Fabrikarbeiter zu sehen, der buchstäblich in die Räder des Fortschritts, i.e. die Maschinenräder, kommt und zwischen sich drehenden Zahnradlücken vor- und zurückgeschoben wird.

> Letztlich geht es darum, die Leser mit Hilfe altbekannter Fortbewegungsmodalitäten auf die neue phantastische Zeitreise einzustimmen.[300]

Winthrop-Young weist des Weiteren darauf hin, dass die Notwendigkeit, in der deutschen Literaturlandschaft der Zwischenkriegszeit eine Zeitreise durch Raum-Zeitanalogien dermaßen zu plausibilisieren, darauf zurückzuführen ist, dass sie hier einen derartigen Neuheitswert hatte.

> Die auffällig häufigen Zeit/Raum Analogien, die man in englischsprachigen Texten der dreißiger Jahre so kaum noch findet, erscheinen Levett zu dem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum noch nötig.[301]

Die Erarbeitung der Zeit-Raum-Analogien als Plausibilisierungsstrategie ist für Winthrop-Young eine der hervorragenden Errungenschaften Levetts. Für ihn stellt sein Roman einen kritischen „Abgesang auf die hochtrabenden Technikvisionen der deutschen SF“ dar.[302]

Für diese Untersuchung ist das nicht die einzige Errungenschaft Levetts – vielmehr wurde versucht aufzuzeigen, dass der Roman noch mehr zu bieten hat. Im nun folgenden Resümee wird noch einmal auf all die erarbeiteten Punkte eingegangen werden, aber es sollen auch neue Denkansätze geliefert werden.

---

[300] Winthrop-Young (2001), S. 29.
[301] Ebd., S. 29.
[302] Ebd., S. 38.

R E S Ü M E E

Während sich Levetts Roman anfänglich als reine Zeitreisegeschichte präsentierte und ursprünglich dessen Science-Fiction-Elemente bei der Konzeption dieser Arbeit im Mittelpunkt standen, sollte sich schon schnell herausstellen, dass das nicht der einzige literarische Reiz an diesem Buch sein konnte.

Verirrt in den Zeiten überzeugt ebenso durch seine fantastischen Konstrukte – gerade der Einfluss von Sigmund Freuds *Traumdeutung* auf die Ausgestaltung des Traummotivs bei Levett gilt es hier noch einmal hervorzuheben. Es sollte sich zeigen, dass die Überlegungen Freuds zum Traum direkte Umsetzung und Anwendung in Levetts Roman finden. Gerade dem Bildcharakter des Traums wurde in der Erzählung große Aufmerksamkeit geschenkt. Da sich hier auch interessante Parallelen zwischen Traum- und Filmästhetik zeigten, erschien es mir Wert diese Konstellation in einem gesonderten Abschnitt näher zu untersuchen. Wie eng Freuds Arbeit in Verbindung zur Literatur stand, zeigt sich auch in dessen Analyse von Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903). Für diese Untersuchung wäre es ebenso interessant gewesen Levetts Roman mit Jensens Werk zu vergleichen, da sich erstaunliche Ähnlichkeiten gezeigt hätten: So könnte etwa die nun folgende Charakterisierung des Helden Norberts gleichbedeutend für Erasmus stehen: „Doch hatte, vielleicht in wohlmeinender Absicht, die Natur ihm als Zugabe gewissermaßen ein Korrektiv durchaus unwissenschaftlicher Art ins Blut gelegt, ohne daß er selbst von diesem Besitztum wußte, eine überaus lebhafte Phantasie, die sich bei ihm nicht nur in Träumen, sondern oft auch im Wachen zur Geltung brachte […]“.[303] Neben dieser Ähnlichkeit in der Figurenzeichnung, sind es weiters Handlungsparallelen, die es Wert wären näher untersucht zu werden. Doch das hätte den Rahmen dieser Arbeit eindeutig gesprengt, wenngleich es vielleicht für andere, zukünftige Forschungsbeiträge von Interesse sein kann.

In der spärlichen Sekundärliteratur zu Levett wurden die zahlreichen im Roman vorhandenen Themen wie Zeitreise, Geschichtseingriffe, Traum-Wirklichkeitsspannung, unzuverlässiges Erzählen oder Ähnlichkeiten zu Wells’ Erzählung *The Time Machine* teilweise detaillierter ausgearbeitet, aber partiell auch nur angeschnitten. Gerade der Technik des unzuverlässigen Erzählens wurde in dieser Arbeit ein großes Kapitel gewidmet, da hier eine andere Attraktivi-

---

[303] Jensen, Wilhelm: Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück. In: Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen und Sigmund Freuds Randbemerkungen. Hrsg. von Bernd Urban. Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 142.

tät des Romans liegt. Denn die Unzuverlässigkeit in der Erzählung spiegelt sich nicht allein im Bericht des Protagonisten wider, sondern findet ebenso Umsetzung innerhalb der Schilderung des Rahmenerzählers. Was nun folgte war ein spannendes, analytisches Unterfangen: Es ging darum Beweise im Text zu finden, dass die Berichte des Historikers Fehler beinhalten. Durch die Verdoppelung des unzuverlässigen Erzählers gewinnt der Roman zusätzlich an Spannung. Wenngleich hier nun eine kleine Kritik an Levetts Ausarbeitung erlaubt sei: So reizvoll es vielleicht auch ist, die Unzuverlässigkeit im Roman durch einen zweiten unzuverlässigen Erzähler zu verstärken, so hätte der Autor der Charakterisierung des Historikers doch mehr Raum geben können um seinen unzuverlässigen Status deutlicher zu skizzieren.

Ein Vergleich, der sicherlich ebenso lohnen würde, ist der von Levetts Werk mit dem von Leo Perutz. Lüth wies schon sehr früh darauf hin, wie stark die Ähnlichkeit zwischen diesen zwei Autoren ist. Hier könnte man sicherlich noch spannende Untersuchungen anstellen, wo dann z.B. ein genauer Vergleich von *Verirrt in den Zeiten* mit Perutz' *Der Meister des jüngsten Tages* und *St.-Petri-Schnee* sich äußerst lohnen würde. Während im ersten Roman der unzuverlässige Erzähler eine ebenso starke Position einnimmt, wie in *Verirrt in den Zeiten*, so ist es in *St.-Petri-Schnee* die Traum-Wirklichkeitsspannung, die, wie bei Levetts Werk, im Vordergrund steht.

Dass das Motiv der Zeitreise nicht nur innerhalb der erzählenden Literatur zu finden ist, sondern auch im Drama seine Anwendung findet, zeigt sich im Kapitel zu Jura Soyfers *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Was anfänglich eine rein motivische Parallele darstellte, entpuppte sich als tiefer greifende Beziehung zwischen den zwei österreichischen Autoren. So stellt die Tatsache, dass sich Oswald Levetts *Stein der Erinnerung* unmittelbar unter der Erinnerungstafel von Jura Soyfer befindet, für mich keinen Zufall dar.

Ich darf an dieser Stelle frei aus einem Gespräch mit dem Sohn Levetts – Oswald Fuchs – zitieren, in welchem er mich nach den Hintergründen für diese Bearbeitung fragte: „Wie kommen sie eigentlich dazu über meinen Vater zu schreiben?" Die Verkettung der Umstände soll hier nun dem Leser dieser Arbeit erspart bleiben, aber für immer in Erinnerung bleiben wird mir der auf meine Erklärungen folgende Kommentar von Herrn Fuchs: „Ja, wenn einem etwas in den Schoß fällt, dann muss es doch auch jemand geworfen haben, oder?" Im Rahmen einer Internetrecherche stieß ich per „Zufall" auf Levetts *Stein der Erinnerung* und „zufällig" be-

findet sich dieser so nahe bei Soyfers Mahntafel – eine literarische Nähe, die sich geographisch manifestieren sollte.

Ein weiterer Punkt in *Verirrt in den Zeiten*, der sich lohnen würde, noch wesentlich ausführlicher untersucht zu werden, umfasst die im Roman beinhalteten intertextuellen Referenzen. So wäre es etwa in Bezug auf die Figurenkonstellation Erasmus – Agathe - Ahasverus interessant einen Vergleich zu jener von Faust – Gretchen - Mephisto in Goethes *Faust* anzustellen. Allein der Figurenvergleich von Agathe und Gretchen könnte schon ein eigenes Kapitel füllen. Levett bringt gerne intertextuelle Verweise in seinem Werk und es sind diese Zitate, die den Leser zusätzlich zu neuen Auslegungsvarianten anspornen.

Mit dieser Arbeit wurde versucht der scheinbar im Vordergrund stehenden Science-Fiction Charakteristika in *Verirrt in den Zeiten* eine fantastische „Opposition" zu bieten: Die Bedeutung des Traummotivs steht für diese Untersuchung ebenso Mittelpunkt, wie das der Zeitreise. Das unzuverlässige Erzählen bei Levett in seinen Details wiederzugeben, erschien ebenso lohnend. Gerade die Tatsache, dass es im Roman eine Verdoppelung dieser Technik gibt, spricht für Levetts Freude am Spiel mit dem Thema Wirklichkeitswahrnehmung. Diese Experimentierfreudigkeit zeigte sich schließlich auch in der stets möglichen Falsifizierung bzw. Verifizierung der im Roman erwähnten Zeitreiseindizien. Gerade durch den Einsatz einer Grafik konnte diese Dynamik – meiner Meinung nach – am Besten dargestellt werden und half den Unschlüssigkeitsstatus des Romans zu unterstreichen.

Abschließend lässt sich sagen, dass neben der vordergründigen Romananalyse, auch der biografische Teil, einen großen – und gerade auch persönlichen – Stellenwert einnehmen sollte. Die Tatsache, dass Levett im Gefangenentransport ums Leben kam, dass er von den Nazis verurteilt wurde und ich Zugang zu den Gerichtsunterlagen bekam, aber vor allem auch den Kontakt zu der Familie herstellen konnte, vermittelte dem Werk eine zusätzlich reizvolle Aura. Gerade die Gespräche mit den Söhnen und der Enkelin halfen letztlich in der Interpretation des Werks. Auch wenn die Biografie eines Autors nicht zwangsläufig wichtig für die Interpretation seiner Literatur ist, so erscheint es in manchen Fällen doch angebracht und sei der Verlockung nicht widerstanden, sich etwas genauer mit seinem Leben zu befassen.

B I B L I O G R A F I E

Primärliteratur

DIE BIBEL. Die Heilige Schrift des alten und neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel. Hg. von Diego Arenhoevel, Alfons Deissler u. Anton Vögtle. Freiburg, Basel u.a.: Herder[3] 1968.

BRADBURY, RAY: A Sound Of Thunder And Other Short Stories. London; New York, NY u.a.: Harper Perennial 2005.

DE CAMP, L. SPRAGUE: Lest Darkness Fall. Riverdale, NY: Baen Books 1996.

DICK, PHILIP K.: The Man In The High Castle. London: Vintage 1992.

FREUD, SIGMUND: Studienausgabe. 10 Bände. Band 1: Die Traumdeutung. Frankfurt/Main: Fischer[6] 1989.

DERS.: Studienausgabe. 10 Bände. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt/Main: Fischer[6] 1989.

DERS.: Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen und Sigmund Freuds Randbemerkungen. Hrsg. von Bernd Urban. Frankfurt/Main: Fischer 1998.

HARRIS, ROBERT: Fatherland. London; New York, NY: Random House 1992.

HUGO, VICTOR: Das Jahr der Guillotine. Bearbeitet von Leo Perutz und Oswald Levett. Berlin: Ullstein 1925.

LEINSTER, MURRAY: Sideways In Time. In: Leinster, Murray: First Contacts. The Essential Murray Leinster. Hg. von Joe Rico. Framingham, MA: The NESFA Press 1998, S. 277-315.

LEVETT, OSWALD: Verirrt in den Zeiten. Wien, Leipzig: FIBA 1933.

DERS.: Papilio Mariposa. Wien, Leipzig: Europa 1935.

DERS.: Verirrt in den Zeiten. Berlin: Das neue Berlin 1985.

DERS.: Verirrt in den Zeiten. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989. (Phantastische Bibliothek Band 178)

DERS.: Papilio Mariposa. Berlin: Das neue Berlin 1989.

PERUTZ, LEO: Der Marques de Bolibar. Wien: Paul Zsolnay 2004.

DERS.: St. Petri-Schnee. Hg. von Hans-Harald Müller. München: dtv 2003.

DERS.: Der Meister des jüngsten Tages. Hg. von Hans-Harald Müller. München: dtv 2003.

SCHACHNER, NAT: Ancestral Voices. In: Astounding Stories (Dezember 1933), S. 70-83.

SŁONIMSKI, ANTONI: Der Zeittorpedo. Mit einem Vorwort von Stanislaw Lem. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984. (Phantastische Bibliothek Band 131)

SOYFER, JURA: Der Lechner Edi schaut ins Paradies. In: Das Gesamtwerk. Szenen und Stücke. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 82-110.

DERS.: Vineta. Die versunkene Stadt. In: Gesamtwerk. Szenen und Stücke. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 151-170.

DERS.: Das Dachaulied. In: Das Gesamtwerk. Lyrik. Hg. von Horst Jarka. Wien, München u.a.: Europaverlag 1984, S. 243-244.

WELLS, HERBERT GEORGE.: The Time Machine. New York, NY; London u.a.: Bantam Books 1991.

Ungedruckte Primärquellen

Landesgericht für Strafsachen Wien, Akten Martha Levett und Oswald Levett. In: Wiener Stadt- und Landesarchiv, Aktenzahlen 121 Vr 1793/40 u. 121 Vr 4663/40 (1940).

Teilarchiv des Paul Zsolnay Verlags 1923-2000. 53 Ordner. Ordner *Roda Roda*. In: Katalog für Handschriften, Nachlässe und Autographe der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB-HANNA Katalog), ÖLA 286/05.

Sekundärliteratur zu Oswald Levett

Publikationsankündigung von *Verirrt in den Zeiten*. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 287 (09.12.1932), S. 5964.

BINDER, REGINA: Oswald Levett – Eine Spurensuche. In: Österreich in Geschichte und Literatur (ÖGL) 41 (1997), H. 4b-5, S. 346-353.

BLOCH, ROBERT N.: Bibliografie der Utopie und Phantastik 1650-1950 im deutschen Sprachraum. Hamburg u.a.: Achilla-Presse 2002.

HALL, MURRAY G.: Roda Roda in den 30er Jahren. In: Zagreber Germanistische Beiträge (1996), H. 4, S. 55-66.

HALL, MURRAY G. U. RENNER, GERHARD: Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren. Wien u.a.: Böhlau 1992.

LÜTH, REINHARD: Rezension *Verirrt in den Zeiten*. In: Quarber Merkur 66 (1986), S. 72-75.

DERS.: Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: Corian 1988.

DERS.: Eintrag zu *Verirrt in den Zeiten* und *Papilio Mariposa*. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Werkführer durch die utopisch-phantastische Literatur. Loseblattsammlung. Band 5 (1998). Meitingen: Corian 1989, S. 1-4 u. S. 1-3.

PLANER, FRANZ (Hg.): Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte. Wien: Franz Planer 1929.

ROTTENSTEINER, FRANZ: Oswald Levett. In: Körber, Joachim (Hg.): Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur. Loseblattsammlung. Band 3. Meitingen: Corian 1987, S. 1-5.

DERS.: Eintrag zu *Austria*. In: Clute, John u. Nicholls, Peter (Hg.): The Encyclopedia of Science Fiction. London u.a.: Orbit 1994, S. 73-74.

DERS.: A Short History of Austrian Science Fiction. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): The Best of Austrian Science Fiction. Selected and Introduced by Franz Rottensteiner. Riverside, CA: Ariadne Press 2000 (Studies in Austrian literature, culture, and thought. Translation Series), S. i-xx.

SPITTEL, OLAF R.: Verwirrung und Bestimmung. Nachwort zu *Verirrt in den Zeiten*. In: Levett, Oswald: Verirrt in den Zeiten. Berlin: Das neue Berlin 1985, S. 169-175.

WINTHROP-YOUNG, GEOFFREY: Am Rand der Uchronie: Oswald Levetts *Verirrt in den Zeiten* und die Frühphase der *alternate history*. In: Modern Austrian Literature (MAL) 34 (2001), H. 3-4, S. 21-43.

Sekundärliteratur allgemein

Selbstständige Werke

BARANOW, SONJA VON: Franz von Lenbach: Leben und Werk. Köln: DuMont 1986.

BEHRINGER, WOLFGANG u. OTT-KOPTSCHALIJSKI, CONSTANCE: Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik. Frankfurt/Main: Fischer 1991.

BERGER, WILHELM RICHARD: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.

BODE, CHRISTOPH: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen, Basel: Francke 2005. (UTB)

BOOTHE, BRIGITTE (Hg.): Der Traum – 100 Jahre nach Freuds Traumdeutung. Zürich: vdf, Hochschulverlag an der ETH 2000.

BRITTNACHER, HANS RICHARD: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.

CARMIN, E.R.: Das schwarze Reich. Geheimgesellschaften. Templerorden. Thule-Gesellschaft. Das Dritte Reich. CIA. Hamburg: Nikol 1994.

DAMASIO, ANTONIO R.: Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins. München: List[7] 2007.

ECO, UMBERTO: Lector in fabula: Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München, Wien: Hanser 1987.

FRIEDRICH, HANS-EDWIN: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993. Tübingen: Niemeyer 1995. (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Band 7)

GEHRING, PETRA: Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung. Frankfurt/Main; New York, NY: Campus 2008.

GIDION, HEIDI: Phantastische Nächte. Traumerfahrungen in Poesie und Prosa. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

GOLDMANN, KLAUS U. WERMUSCH, GÜNTER: Vineta. Die Wiederentdeckung einer versunkenen Stadt. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe 1999.

HALL, MURRAY G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: Niemeyer 1994.

HELLEKSON, KAREN: The Alternate History. Refiguring Historical Time. Kent, Ohio; London: The Kent State University Press 2001.

INNERHOFER, ROLAND: Deutsche Science Fiction 1870 – 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien, Köln: Böhlau 1996. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur Band 38)

KÖRTE, MONA: Die Unheilbarkeit des Verfolgten - der ewige Jude in der literarischen Phantastik. Frankfurt/Main; New York, NY: Campus 2000.

LACHMANN, RENATE: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

LEHNERT-RODIEK, GERTRUD: Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Rheinbach-Merzbach: CMZ 1987.

MAGRIS, CLAUDIO: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg: Müller 1966.

MARTINEZ, MATIAS U. SCHEFFEL, MICHAEL (Hg.): Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck[3] 2002.

NAHIN, PAUL J.: Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction. New York, NY: American Institute of Physics 1993.

PRAZ, MARIO: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Hanser 1963.

SALEWSKI, MICHAEL: Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte. München: dtv 1986.

SCHWANITZ, DIETRICH: Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei. Frankfurt/Main: Eichborn 1997.

SELLO, GOTTFRIED: Adam Elsheimer. München: C.H. Beck 1988.

SUVIN, DARKO: Poetik der Science Fiction. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979. (Phantastische Bibliothek Band 31)

TODOROV, TZVETAN: Einführung in die fantastische Literatur. München: Hanser 1972.

TRUFFAUT, FRANÇOIS: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“. München: Hanser 1973.

WHITE, HAYDEN: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973.

WÜNSCH, MARIANNE: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Wilhelm Fink 1991.

Unselbstständige Werke

ALLRATH, GABY: “But why will you say that I am mad?“. Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 59-80.

BLÄß, RONNY: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: Liptay, Fabienne u. Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text & kritik 2005, S. 188-203.

FLUDERNIK, MONIKA: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text & kritik 2005, S.39-59.

JEHMLICH, REIMER: Science-Fiction – Phantastik – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Fischer, Jens Malte u. Thomsen, Christian W. (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 11-33.

INNERHOFER, ROLAND: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Clemens (Hg.): Nach Todorov – Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006, S. 119-133.

LEM, STANISLAW: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Phaïcon I (1974), S. 92-122.

NÜNNING, ANSGAR: “But why will you say that I am mad?” On the Theory, History and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 22 (1997), S. 83-107.

NÜNNING, ANSGAR U. VERA: Von ‚der' Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität. In: Nünning, Ansgar u. Vera (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 3-38.

ROSENFELD, GAVRIEL: Why Do We Ask "What If?". Reflections on the Function of Alternate History. In: History and Theory 41 (2002), H. 4, S. 90-103.

ROTTENSTEINER, FRANZ: Vorwort: Zweifel und Gewißheit. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987. (Phantastische Bibliothek Band 199)

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Abschied von Habsburg. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. München, Wien: Hanser 1995, S. 483-548.

SCHNEIDER, IRMELA: Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug. In: Bernard Dieterle (Hg.): Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur. St. Augustin: Gardez 1998 (Filmstudien, Band 9), S. 23-46.

THOMSEN, CHRISTIAN W. U. FISCHER, JENS MALTE: Einleitung. In: Thomsen, Christian W. u. Fischer, Jens Malte (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 1-8.

Internetseiten

HALL, MURRAY G.: Verlagsgeschichte FIBA. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/index.php?option=com_content&view=article&id=85&Itemid=98#Heading20 (31.08.2009).

DERS.: Verlagsgeschichte Paul Zsolnay. http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/index.php?option=com_content&view=article&id=140:paul-zsolnay-verlag&catid=35:band-ii&Itemid=151 (31.08.2009).

Information zum Vernichtungslager Maly Trostinec im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands. http://de.doew.braintrust.at/index.php?b=201&hl=maly%20trostince (31.08.2009).

KRUSCHEL, KARSTEN: Rezension *Verirrt in den Zeiten*. In: Volksstimme Magdeburg, (11.10.1984). http://www.ciao.de/Verirrt_in_den_Zeiten_Levett_Oswald__95110 (31.07.2009).

Geschichte der Uchronie. http://www.uchronia.net (05.05.2009).

Eintrag zu Hermann Kosel. http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.k/k699666.htm (31.08.2009).

Eintrag zu Robert Bloch. http://www.imdb.com/name/nm0088645/bio (10.09.2009).

Dokumentation *Is Time Travel Possible?* http://www.youtube.com/watch?v=60HCxIRHzoI (31.08.2009).

Verein *Steine der Erinnerung*. http://www.steinedererinnerung.net (31.08.2009).

Akademische Arbeiten

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Das Volksstück. Skriptum zur VO WS 1998/99. Wien: Basisgruppe Germanistik 1999.

Lexika, Handbücher und Enzyklopädien

ALPERS, HANS JOACHIM (Hg.): Lexikon der Science Fiction Literatur, München: Heyne 1988.

DAEMMRICH, HORST S. u. DAEMMRICH, INGRID G. (Hg.): Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. Tübingen: Francke 1995.

Filme

The Lodger: A Story of the London Fog (UK, 1927)

Modern Times (USA, 1936)

Der ewige Jude (D, 1940)

Psycho (USA, 1960)

Back To The Future Trilogie (USA 1985, 1989, 1990)

Lola rennt (D, 1998**)**

Sliding Doors (USA, 1998)

Nazis: The Occult Conspiracy (USA, 1998)

Fight Club (USA, 1999)

A B B I L D U N G S V E R Z E I C H N I S

Abbildung 1 - Portraitfotografie Oswald Levett, (o.D.). 9

Abbildung 2 - Publikationsankündigung von *Verirrt in den Zeiten* im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. 13

Abbildung 3 - Umschlagbild der Erstausgabe von *Verirrt in den Zeiten*, © Hermann Kosel, 1933. 15

Abbildung 4 - Fotografie der Gedenktafel Jura Soyfer, Heinestrasse 4, 1020 Wien. 92

Abbildung 5 – Fotografie des Steins der Erinnerung für Oswald Levett, Heinestrasse 4, 1020 Wien. 92

Abbildung 6 - Graph der *Indizien der Zeitreise*. 108

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Untersuchung widmet sich dem Zeitreiseroman *Verirrt in den Zeiten* (1933) des österreichischen Autors Oswald Levetts. Bis dato wurde ihm literarische Anerkennung vor allem von Experten der fantastischen und Science-Fiction-Literatur gezollt, im Speziellen sticht bei Levett hervor, dass er einer der ersten deutschen Autoren war, der das Zeitreisemotiv in seiner Erzählung verwendete. Es ist das Ziel dieser Analyse eine anderes Licht auf diesen Roman zu werfen, denn gerade narrative Strukturen, wie das unzuverlässige Erzählen und der Einsatz des Motivs Traum, erscheinen ebenso lohnend analysiert zu werden.

Der erste Teil der Arbeit konzentriert sich auf fantastische Elemente im Roman und anhand von Tzvetan Todorovs Unschlüssigkeitsbegriff, der für ihn das Hauptcharakteristikum der Fantastik ausmacht, erfolgt die Analyse. Diese Unschlüssigkeit beim Leser wird mit unterschiedlichen literarischen Mitteln erzielt: Die Verwendung eines unzuverlässigen Erzählers fällt in diese Kategorie, aber ebenso spiegelt sich die Unschlüssigkeit im Traummotiv wider. Dem implizierten Leser wird es so unmöglich gemacht eine Entscheidung zu treffen: Hat die Zeitreise wirklich stattgefunden oder handelt es sich dabei nur um die Nacherzählung eines Traums bzw. die Wahnvorstellungen eines sogenannten *mad monologist*? Bezieht man Entstehungszeit und -ort in die Interpretation mit ein, so wird Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) zu einem essentiellen Analysewerkzeug. Die Art und Weise, wie Freud die Struktur, Wurzeln und Ästhetik des Traums definierte, beeinflussten Levetts literarische Verarbeitung des Motivs.

Der zweite Hauptteil der Arbeit geht den in *Verirrt in den Zeiten* dominierenden Science-Fiction-Elementen nach. An erster Stelle steht hier das Motiv der Zeitreise und es wird aufgezeigt, wie stark hier der Einfluss von Wells' *The Time Machine* (1895) auf Levetts Bearbeitung wirkte. Die Tatsache, dass Levetts Romanheld Erasmus in die Vergangenheit reist, bewirkt jedoch eine Beschäftigung mit kausalen Zeitreisproblemen, die etwa in dem sogenannten „Großvaterparadoxon" ihren Ausdruck finden. Nicht nur Levett setzt sich mit diesen Themen auseinander, sondern auch Jura Soyfer in *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (1936). Das Leben und Werk der beiden jüdischen Autoren weist interessante Parallelen auf, die in einem besonderen Abschnitt bearbeitet werden.

Der Umkehr des geschichtlichen Ablaufs, dessen Veränderung, widmet sich das Science-Fiction-Subgenre der *Alternate History* und wird in Levetts Werk ebenso literarischer Raum geboten. Der Traum den Lauf der Geschichte zu ändern fungiert als Fluchtweg für einen jüdi-

schen Autor, welcher letztlich von den Nazis gejagt und gefangengenommen wurde und in einem Konzentrationslager in der Nähe von Minsk verstarb. Die verführerische Frage „Was wäre wenn…?“ verfolgt nicht nur den Protagonisten, sondern zeigt weiters auf, inwiefern kleine Veränderungen Großes bewirken können und wie leicht diese historischen Eingriffe den gegenteiligen Effekt haben können, was nur allzu oft Krieg, Diktaturen und Unterdrückung zur Folge hatte.

A B S T R A C T

The following study focuses on the time travel novel *Verirrt in den Zeiten* (1933), which was written by the Austrian author of Jewish decent Oswald Levett. So far the literary appreciation has only been expressed by a few experts of Fantastic and Science-Fiction literature, especially for its pioneer usage of the time travel motive within German literature. It was the aim of this work to shed new light on Levett's novel, especially with regards to the fantastic narrative structures and motifs such as unreliable narration, dream and insanity. The first part thus analyses the narration with the help of Tzvetan Todorov's genre defining term of "indecisiveness" and tries to show that this factor is not only represented by the use of an unreliable narrator, but is also reflected in the motifs dream and insanity. For the reader it seems impossible to decide whether the tale of the time travelling hero Erasmus is actually true, a dream or simply a representation of his alleged insanity. Considering time and place of the novel's creation, Sigmund Freud's *Traumdeutung* (1900) becomes an essential tool in the further examination. The way Freud interpreted and defined the structure, aesthetics and roots of dreams and its alleged relation to insanity undoubtedly influenced Levett.

The second part of this study concentrates on important Science-Fiction elements which dominate the novel. First of all it is Levett's conception of time travel that indicates obvious similarities to Wells' novel *The Time Machine* (1895) and which therefore justified a closer look. Since the travel direction in *Verirrt in den Zeiten* is the past, Levett focuses on an ontological paradox called the Grandfather Paradox that often occurs in Backwards Time Travel novels. Another author who dealt with that in his play *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* (1936) was the Austrian author Jura Soyfer. Both the lives and the work of these two authors show interesting similarities and this subject will be dealt with in a special chapter of this thesis.

Finally it is the subgenre of the Alternate History that Levett's novel owes a great deal to. The dream of changing the course of history serves as an escape for a Jewish author who eventually was hunted down by the Nazis and died in a concentration camp. The seductive question of "What if?" haunts the main character, but also shows what minor changes can set off and how easily these changes can backfire, thus leading to war, dictatorship and suppression.

E I D E S S T A T T L I C H E E R K L Ä R U N G

„Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.“

Wien, Oktober 2009 Jennifer Lang

C U R R I C U L U M V I T A E

Persönliche Daten:

Name:	Jennifer Lang
Geburtsdatum:	29. Mai 1978, Wien

Ausbildung:

1998 – 2009	Universität Wien (Studium Germanistik/Theaterwissenschaft)
1997 – 1998	Universität Wien (Studium Biologie)
1996 – 1997	Aufenthalt in London, UK, zum Intensivsprachstudium
1988 – 1996	Realgymnasium Geblergasse, 1170 Wien
1984 – 1988	Volksschule Halirschgasse, 1170 Wien

Berufstätigkeit:

03/09 – aktuell	SISLEY, Wien
	. Verkauf, Betreuung
08/08 – 02/2009	ESPRESSO Burggasse, Wien
	. Service, Barkraft
2000 – 03/2008	GALERIE ERNST HILGER, Wien
	. Assistenz der Direktion
1998 – 2000	HAUS DER BARMHERZIGKEIT, Wien
	. Behindertenbetreuung (Sommerpraktika)
1996 – 1997	BASS BREWERY, London Heathrow
	. Service, Barkraft