

KATARZYNA KOSTRZEWSKA-ADAM

DOI 10.31648/pl.4722

<https://orcid.org/0000-0001-5869-6811>Institut für Slavistik, Turkologie und zirkumbaltische Studien, Abteilung Slavistik,
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Korona śniegu i krwi als polnisches *Game of Thrones*?

Korona śniegu i krwi as the Polish A Game of Thrones?

Korona śniegu i krwi jako polska Gra o tron?

Schlüsselwörter: *A Game of Thrones*, territoriale Zersplitterung Polens, historischer Roman, historische Fantasy, polnische Identität

Key words: *A Game of Thrones*, Polish fragmentation, historical novel, historical fantasy, Polish identity

Słowa kluczowe: *Gra o tron*, rozbicie dzielnicowe, powieść historyczna, powieść *fantasy*, polska tożsamość

2017 erschien der dritte und letzte Teil Elżbieta Cherezińskiej Trilogie *Odrodzone królestwo* [Das auferstandene Königreich] (Cherezińska 2012, 2014 und 2017). Im Nachwort kann jeder nachlesen, was der Anfang dieser drei Romane über die Zeit der territorialen Zersplitterung Polens war. Cherezińska erzählt: „Mało znany król, trudny do ogarnięcia czas, zawieruchy rozbicia dzielnicowego. Mój wydawca powiedział: ‚Czy mogłaby się Pani temu przyjrzeć? To może być polska gra o tron, gra o Polskę w tym kształcie, jaką ją teraz znamy.‘” [„Ein nur wenig bekannter König, eine schwer zu fassende Zeit, das Wirrwarr der territorialen Zersplitterung. Mein Verleger sagte: ‚Könnten Sie es sich ansehen? Es kann ein polnisches Spiel um den Thron sein, ein Spiel um Polen in der Form, wie wir es heute kennen.‘“] (Cherezińska 2012: 733). Die Idee des Verlegers lässt einen eigentlich stutzig werden und kein hochwertiges Werk erwarten oder ganz im Gegenteil ein neues Palimpsest im postmodernen Sinne. George R. R. Martins *A Game of Thrones* (2011), der erste Teil der Fantasysaga *The Song of Ice und Fire* erschien bereits 1996 und veränderte bekanntlich das Genre der Fantasy. Unglaublichen Ruhm weltweit und weitere Aufmerksamkeit auch außerhalb der Fantasy-Leser erlangte die Fantasysaga von George R. R. Martin dank der HBO Serie *A Game of Thrones*, die 2011 begann und sich immer größerer Popularität

erfreute. Die Handlung von *A Game of Thrones* spielt in einer fiktiven Welt, die Ähnlichkeiten mit dem europäischen Mittelalter aufweist. Westeros, der eine der zwei Kontinente in dieser Welt, ist in sieben Königreiche aufgeteilt. Im Norden ragt eine riesige Eis-Mauer in den Himmel, die die Königreiche vor den Gefahren aus dem Gebiet des ewigen Winters schützt. In Essos, dem zweiten der Kontinente, kämpfen die Stammesgruppen (Khalasare) und ihre Anführer (Khals) des dortigen Reitervolks Dorthraki um die Macht unter sich. Unter den Adelshäusern auf Westeros kommt es bald zum offenen Thronkampf. Zusätzlich zu den sieben Adelshäusern wollen in Essos zunächst Viserys und dann Daenerys Targaryen als Nachkommen der vor Jahren abgesetzten Königsfamilie von Westeros, den Thron zurückerobern. Während der Thronkämpfe ignorieren die Adelshäuser die Warnungen, die von der Nachtwache der Mauer im Norden kommen, dass sich dort eine Gefahr durch die sog. Anderen anbahnt¹. Die Handlung des Romans ist insgesamt sehr vielschichtig. Sie umfasst zahlreiche Erzählstränge sowie komplex gezeichnete Figuren und enthält Anspielungen nicht nur auf die reale Geschichte, sondern auch auf Gesellschaftsverhältnisse und Politik sowie auf viele philosophische und gesellschaftskritische Ansätze. Der Ruhm des Romans und der Serie lebt von ihren Überraschungsmomenten im Handlungsverlauf. Nicht selten kommt eben ein Hauptprotagonist um, der den Handlungsverlauf bestimmt und ein Sympathieträger ist.

BERÜHRUNGSPUNKTE

Formales

Die Intertextualität von *Korona śniegu i krwi* [Die Krone aus Schnee und Blut] und *A Game of Thrones* lässt sich schon äußerlich beobachten. In beiden Romanen treffen wir auf ähnliche Paratexte. In „*A Game of Thrones*“ wird der Leser mit einer Landkarte unterstützt und genauso in *Korona śniegu i krwi*. Zusätzlich enthält das polnische Pendant einen Stammbaum der polnischen Könige. Beide Romane verfügen zudem über einen Anhang mit der Auflistung der wichtigsten Adelshäuser und ihrer Ausrufe wie z.B. in *A Game of Thrones*“ *House Stark* – „*Winter is coming*“ (Martin 2011: 813–815) und in „*Korona śniegu i krwi*“ *Piastowie Strasznej Polski* – „*Niepodzielni*“ [„die Piasten des Älteren Polens – „die Untrennbaren““] (Cherezińska 2010: 720). George R.R. Martins Roman beginnt mit einem einleitenden Prolog. Danach wird der Text in einzelne Kapitel aufgeteilt. Erzählt wird aus der Sicht einzelner sich abwechselnder Personen, mit deren Namen das jeweilige Kapitel betitelt wird. Dem Leser wird die Sicht von u.a. Eddard, Sansa, Tyron oder Daenerys geboten. Darüber hinaus ist insbesondere für *A Game of Thrones* charakteristisch, dass die Figuren, aus deren Sicht erzählt

¹ Im Original *the Others*, die in der Film-Serie allerdings *White Walkers* heißen.

wird, äußerst dynamisch gezeichnet sind. Ihre Taten und Entscheidungen sowie ihr Schicksal überraschen den Leser immer wieder. Damit geht vor allem in Bezug auf George R. R. Martins Saga die Frage einher, wie verlässlich die Sicht der Figuren ist, die einer ständigen Wandlung unterliegen, zumal vier von ihnen noch Kinder sind und sie alle entweder der einen oder der anderen Konfliktseite angehören, entweder Stark oder Lannister (Walker 2015: 73–74). Die Antwort auf diese Frage lautet: gar nicht verlässlich. Die Kapitel enden meist mit einem offenen Ende, mit einem Cliffhänger, und sorgen auf diese Art und Weise für zusätzliche Spannung (Söffner 2017: 32). Für welche Textaufteilung und Narration entschied sich Elżbieta Cherezińska? Nach drei einleitenden Kapiteln, die mit Jahresangaben betitelt werden und auktorial gestaltet sind, wechselt die Narration zur personalen Sicht der einzelnen Figuren wie Przymysł, Lukardis, Henryk oder Mechtylda. Hier ist jedoch eine kleine Ausnahme darin zu sehen, dass Elżbieta Cherezińska auch Gruppenfiguren eingeführt hat wie z.B. die Zarembas. Die Figuren in *Korona śniegu i krwi* sind zwar keineswegs flach oder statisch, aber ihre Entscheidungen sowie Schicksal sind vorhersehbar und auch ihre Verlässlichkeit kann schnell überprüft werden, zumal durch die enge Anlehnung an die Geschichte, der Verlauf der Handlung vorweggenommen wird. Der offene Charakter der Kapitel ist zwar viel weniger ausgeprägt, aber er ist wahrnehmbar. Die Kapitelstruktur ist daher insgesamt weitgehend wie in *A Game of Thrones* gestaltet zu beurteilen. Diese Ähnlichkeiten drängen sich auf und dies auch ohne den expliziten Verweis auf das Zitat des Herausgebers. Es liegt auf der Hand, dass wir hier einen weltberühmten Roman haben und einen weiteren, der ihm nacheifert. Ist *Korona śniegu i krwi* aber nur eine Reproduktion wie Pierre Bourdieu (1999) manche Werke definiert, die lediglich den Erwartungen und Sanktionen des literarischen Marktes folgen? Dagegen sprechen aber Bogusław Bakulaś (1994) und Danuta Dobrowolskas (2013) Erkenntnisse, dass der polnische historische Roman insgesamt sehr postmodern und bewusst intertextuell ausgerichtet wird.

Die erzählte Welt

In beiden Romanen spielt die Handlung im europäischen Mittelalter und der Entwicklungsstand entspricht der üblichen Vorstellung über diese Epoche. Es sind Burgen mit ihren Herrschern und Rittern sowie dem einfachen Volk. Errungenschaften der modernen Welt wie Fabriken, moderne Kommunikationsmedien, Computer oder Autos fehlen. Dafür werden, wie im Mittelalter üblich, Hof- und Ritterturniere veranstaltet. In *A Game of Thrones* wird unter anderem ein Ritterturnier zum Ehren der königlichen Hand beschrieben (Martin 2011: 293–299) und in *Korona śniegu i krwi* ein Ritterturnier in Nysa (Cherezińska 2012: 496–497). Die Justiz liegt auch typisch für die Epoche des Mittelalters gänzlich in der Hand des Herrschers. In Westeros muss König Robert (Martin 2011: 154–159) und dann sein Nachfolger (Martin 2011: 746) über die Streitigkeiten und Vergehen

der Untertanen entscheiden und im zersplitterten Polen sind es Bolesław Wstydlivy (Cherezińska 2012: 123–127) und später Przemysł (ibidem: 387), die die Urteile treffen müssen. Ebenfalls die Geschlechterrollen entsprechen in beiden Romanen insgesamt der mittelalterlichen Vorstellung. Der Mann trifft die wichtigen Entscheidungen (Eddard in *A Game of Thrones* oder Przemysł in *Korona śniegu i krwi*) und die Frau sehnt sich zunächst nach einem Mann (Sansa oder Domasława) und dann als Verheiratete kümmert sie sich um die Kinder (Catelyn oder Rikissa). Es sei denn sie ist eine, die zum Missfallen der anderen über ihr Schicksal selbst entschieden will und zu aggressiven Mitteln greift (Arya und Mechtylda). Eine große Differenz zwischen den beiden Welten besteht darin, dass während beide mittelalterliche Züge aufweisen, unterscheiden sie sich in der Art, wie auf das Mittelalterliche Bezug genommen wird. In *A Game of Thrones* sind lediglich verdeckte Bezüge auf die Geschichte auffindbar, die mittels einer alternativen Zeitrechnung und Namengebung der Figuren zusätzlich verschleiert werden. Die offene Darlegung der geschichtlichen Bezüge sind dem Bonusmaterial der 5. Staffel auf DVD zu entnehmen. Dort werden die mittlerweile unter den Kennern der Saga weit bekannten Bezüge auf den Rosenkrieg, der 1455 in England zwischen den Häusern York (Familie Stark) und Lancaster (Familie Lannister) ausbrach, aber auch auf einzelne historische Personen offengelegt². Zusätzlich wird der Bezug auf das Mittelalter durch die weitgehend stilisierte Sprache verstärkt und das gilt, auch wenn es davon Ausnahmen gibt (z. B. Martin 2011: 91). Cherezińskas Trilogie *Odrodzone królestwo* enthält dagegen explizite Bezüge d.h. reale Daten (die Handlungszeit erstreckt sich von 1253 bis 1296) und Namen (polnische und europäische Fürsten und Herrscher und ihre Hofstaaten), aber dafür ist sie mit Anachronismen versehen und die Sprache ist nicht stilisiert (Cherezińska 2012: 114, 118, 200, 205, 244, 255, 393, 534, 558 und 602). Außerdem knüpft der Roman von Elżbieta Cherezińska an die Tradition der Vereinigung an, die in der polnischen Geschichte einen roten Faden bildet. Leider gilt dieser Roman in der Forschung nicht gerade als untersuchungswürdig (vgl. Stopa 2017) und es fehlen daher bisher Untersuchungen zu Cherezińskas Trilogie, die in einer mediavistischen Perspektive die erzählte Welt hier untersuchen würden und weitere mögliche Anhaltspunkte und Wechselwirkungen aufdecken könnten. Was der Vergleich beider erzählten Welten zeigt, ist, dass *A Game of Thrones* schon auf den ersten Blick eine alternative Geschichtserzählung ist. Der für diese Gattung so charakteristische *point of divergence* liegt wohl in der Vorgeschichte der Handlung³. Nichtsdestotrotz ist es offensichtlich eine *alternate history*. Elżbieta Cherezińska hält sich währenddessen hartnäckig an der überlieferten Geschichte, auch wenn die alternative Geschichtserzählung in der polnischen Literatur mittlerweile mit

² Die Bezüge werden auch bei Walker (2015: 71) thematisiert.

³ Laut Magdalena Wąsowicz (2016: 98) ist ein *point of divergence* das entscheidende Merkmal einer sog. alternativen Geschichte als Gattung und wird von ihr als der Moment der Veränderung der Geschichte erkannt.

Romanen von Jacek Dukaj (*Lód* [Eis]), Łukasz Orbitowski (*Widma* [Gespenster]) oder Marcin Wolski (*Wallenrod*) eine Untergattung bildet, die stark vertreten ist⁴. Dabei ist zu fragen, wo Elżbieta Cherezińska's Motivation dafür liegt. Die nähere Betrachtung der Figuren birgt eine mögliche Antwort hierauf.

Figuren

Die einzelnen Figuren beider Romane ähneln sich nicht nur darin, dass aus ihrer Sicht die Narration geführt wird, sondern auch darin, mit welchen Eigenschaften und Charakterzügen sie ausgestattet werden. Eine der Hauptfiguren Martins ist die Königin Cersei des Hauses Lannister. Sie ist machtgierig, intrigant, kompromisslos und grausam. Ihr einziges Ziel ist, ihre eigene Familie an der Macht zu halten. Dieses Ziel verfolgt sie zusammen mit ihrem Zwillingsbruder, Jamie, mit dem sie ein inzestuöses Verhältnis unterhält, aus dem alle ihre lebenden Kinder hervorgehen, die aber ihrem Mann, König Robert, zugeschrieben werden. Zusammen mit ihrem Bruder wird sie vieler Intrigen verdächtigt (Martin 2011: 62 und 82–83) und ist Zeugin und Mitverantwortliche dafür, dass Starks Sohn, Bran, zum Krüppel wurde (ibidem: 85). Es scheint zudem, dass ebenfalls das Attentat auf Starks Sohn Bran auf das Haus Lannister zurückzuführen ist (ibidem: 198–199). Eine ähnliche Figur bietet dem Leser Elżbieta Cherezińska an. Mechtylda Askańska kennzeichnen ähnliche Eigenschaften. Auch sie strebt nach Macht und ist zu Intrigen bereit. Sie will das Haus Brandenburg auf den polnischen Thron bringen. Kompromisse sind ihr fremd, dafür schreckt sie nicht vor brutalen Lösungen zurück. Sie versucht Lukardis und Bogusław, die Kinder ihres Mannes aus früheren Ehen, umzubringen (Cherezińska 2012: 45–46). Olcha, das Kindermädchen von Lukardis stirbt in ihrer Gefangenschaft (ibidem: 49–54). Auch Mechtylda pflegt eine inzestuöse Beziehung, aus dem ein Kind hervorgeht. Ihr Geliebter ist allerdings nicht ihr Bruder, sondern ihr Cousin, Otto der Pfeil (ibidem: 576). Mechtylda ist letztendlich eine der Auftraggeber, die für den Tod Przemysł verantwortlich sind (ibidem: 706). Weitere Parallelen gibt es zwischen Eddard und Przemysł. Sie sind beide ehrbar, haben feste moralische Vorstellungen, nach denen sie sich richten. Die Intertextualität der Figuren wird an der Beschreibung der Gefangenschaft von Przemysł übersichtbar. Wie auch Eddard (Martin 2011: 628–630) wird Przemysł als Einzelgefangener tief im Keller gefangen gehalten. Es ist ein dunkles Verlies, das nach Fäkalien riecht und lediglich mit Stroh ausgestattet wurde (Cherezińska 2010: 425). Auch zwischen Daenerys und Lukardis sind Ähnlichkeiten und Parallelen festzustellen. Beide werden gegen ihren Willen verheiratet, finden dann ihr Glück, werden schwanger und gebären aber keinen Thronfolger, wie von Ihnen erwartet und gehofft wird, sondern jeweils eine unmenschliche Kreatur (Martin 2011: 756) und Cherezińska

⁴ Mehr dazu siehe Waśowicz 2016.

2012: 416). Im Roman von Elżbieta Cherezińska, die sich an die historischen Fakten, d.h. an den Tod Lukardis hielt, wird die Intertextualität dann aber aufgelöst. Darüber hinaus ist sowohl für die Figuren von George R. R. Martin als auch für die von Elżbieta Cherezińska charakteristisch, wie unerwartet sie sterben. Dass Eddard, der eine der wichtigsten Figuren im ersten Buch ist, hingerichtet wird (Martin 2011: 727–728), lässt sich nicht vorhersehen. Dabei jedoch ist der Tod im polnischen Pendant nicht von der Autorin intendiert, sondern wurde in vielen Fällen von der Geschichte vorgegeben wie z.B. Barmin, Henryk Rogatka, Rudolf II Habsburg, Lukardis, Rikissa, Przemysł. Hier zeigt sich unverwechselbar der Charakter des polnischen Romans als Piasten-Roman. Dieser wird von Natalia Lemann (2017) als eine thematische Untergattung des historischen Roman in der polnischen Literatur definiert, die auf eine alternative Darstellung der Geschichte im Gegensatz zur alternativen Geschichtsschreibung verzichtet und sich insbesondere der (über-)positiven Darstellung der ersten polnischen Dynastie widmet (Lemann 2017: 187, 190). So darf der Verzicht auf eine konsequent geführte *alternative history* bei Elżbieta Cherezińska nicht als Ablehnung dieses postmodernen Verfahrens interpretiert werden. Vielmehr ist es ein Entschluss, einen wichtigen Bestandteil dieser Untergattung – die nationale Behauptung der Polen – in den Vordergrund stellen zu wollen⁵.

Fantasy

In beiden Romane tauchen Wesen auf, die der Fantasywelt angehören. Diese wie z.B. die Waldkinder (*children of the forest*) und die Anderen werden in *A Game of Thrones* von den Menschen durch die Mauer ferngehalten (Martin 2011: 8–11, 565–567). Sie wollen die Mauer überwinden, was ihnen erst in den späteren Teilen der Saga gelingt. Im ersten Teil von *The Song of Ice and Fire* bekommt der Leser die Fantasy daher im Vergleich zu den folgenden Teilen nur gering zu spüren. In *Korona śniegu i krwi* werden die reale und die Fantasywelt von Anfang an nicht strikt getrennt. Hexerei ist hier ein Bestandteil der dargestellten Welt. Auf dem Berg Ślęza, am Fluss Radunia wird ein regelrechter Hexentreff veranstaltet (Cherezińska 2012: 246). Die Gefolgschaft der (Hexen-)Mutter Dębina lebt als Prostituierte unweit Breslau in dem Wirtshaus *Zielona grotta* (Grüne Höhle). Einige unter ihnen wie Olcha, Jemiola und Czeremecha leben auch zeitweise in den größten Adelshäusern. Dort erscheint mit Henryk der *Czarny Pan*

⁵ Vgl. „Książki (...) podejmujące temat piastowski świadczą raczej o tym, że jako naród europejski nie musimy mieć żadnych kompleksów. Byliśmy w Europie czynnikiem twórczym, w niektórych okresach imponowaliśmy świetnością gospodarczego rozwoju i politycznego obyczajności oraz kultury. A wady mieliśmy takie jak wszyscy.“ [„Bücher, die sich mit dem Piasten-Thema beschäftigen, zeugen davon, dass wir als eine europäische Nation keine Komplexe haben müssen. Wir waren eine schöpferische Kraft in Europa, ab und an beeindruckten wir andere mit hervorragender ökonomischen Entwicklung und politischen Tradition sowie Kultur. Schlechte Eigenschaften hatten wir wie alle.“] (Dobrowolska 2013: 38).

(Schwarzer Herr) (ibidem 2012: 346, 470, 531, 597–598). Der Leser bekommt eine typische Fantasy des Mittelalters geboten. Sowohl Jakub Świnka als auch Mechtylda Askańska können zaubern und es werden Geschichten über Hexenverfolgung thematisiert (ibidem 2012: 123, 437, 570, 584–585, 601, 623). Diese typische Fantasy des Mittelalters erinnert dabei vielmehr an einen anderen polnischen Roman aus dem Genre der *historical fantasy* und zwar an den *Narrenturm* von Andrzej Sapkowski (2002). Auch Andrzej Sapkowski griff auf Beschreibungen der Zauberei und der Hexen zurück, um seinen Roman noch fester im Mittelalter zu verankern (vgl. Cieliczko 2006: 582). Für die Wechselwirkung zwischen *A Game of Thrones* und *Korona śniegu i krwi* ist jedoch die Überschneidung zwischen jeweils zwei Parteien entscheidend. Im Roman von George R. R. Martin sind es die Andalen und die Waldkinder sowie die Menschen aus dem Osten (Martin 2011: 736–739). Bei Elżbieta Cherezińska sind es das heidnische *Starsza Krew* (das ältere Blut), die *najeźdźcy* (die Angreifer) und die Christen, die von den Piasten unterstützt wurden (Cherezińska 2012: 354–357). Dadurch wird auch an dieser Stelle überdeutlich an *A Game of Thrones* angeknüpft. Interessant ist, dass während in *A Game of Thrones* den Fantasy-Elementen, die einer dunklen Macht angehören, mit Skepsis begegnet wird und sie von den handelnden Figuren als Ammenmärchen abgetan werden (Centrum für Religionswissenschaftliche Studien 2017, online), sind sie in *Korona śniegu i krwi* ein legitimes Element der dargestellten Welt. Die Figuren in *Korona śniegu i krwi* sind keinesfalls der fantastischen Welt abgeneigt und sie begegnen ihr keinesfalls mit Skepsis. Zudem sind die fiktiven Figuren im Roman Elżbieta Cherezińskas nicht die einzigen Fantasy-Wesen. Auch die historischen Personen versieht die Autorin mit magischen Kräften. Die tiefgläubigen Figuren im Roman können weit mehr als die übrigen Menschen. Bolesław Wstydlivy kann mit Toten reden wie die Unterhaltung mit Salome zeigt (Cherezińska 2012: 371). Er kann auch Objekte und Menschen telekinetisch bewegen und bekommt Stigmata (ibidem: 95, 373). Seine tiefgläubige Frau, Kinga, verbreitet Lilien- und Blumengeruch, ist vom Licht, von einem Heiligenschein umgeben, kann schweben und bringt Wasser zum kochen (ibidem 2012: 92–93). Ebenfalls Jakub Świnka, der Erzbischof von Gnesen überschreitet die Grenzen der realen Welt und kann die Stimme Gottes hören (ibidem 2012: 187, 192, 441–442). Zum einen kann man in Bezug auf *Korona śniegu i krwi* daher von einer Fantasy mit sakralen Zügen sprechen, die in dieser Form aber im ersten Teil der Saga *A Song of Ice and Fire* nicht zu finden ist und die etwas Besonderes ist⁶. Unter den Fantasy-Elementen, die beide Romane verbinden, kann

⁶ Im ersten Teil der Saga von Martin spielt die Religion noch nicht eine so wichtige Rolle wie in den darauffolgenden Teilen, auch wenn sie von Anfang an ein fester Bestandteil dieser Welt ist (vgl. Centrum für Religionswissenschaftliche Studien 2016, online). Die Dothraki verehren die Mutter aller Berge (Martin 2011: 492–493), während auf Westeros vor Wehrbäumen gebetet wird (ibidem: 521–522). Auch in *Korona śniegu i krwi* wird zwischen zwei Glaubensrichtungen unterschieden. Die Prostituierten aus *Zielona grot*a sind Dienerinnen des älteren Blutes und des slawischen Kriegs-

die Bedeutung des Drachens nicht ungenannt bleiben, auch wenn seine Rolle erst in weiteren Teilen von *A Song of Ice und Fire* wächst. In beiden Romanen taucht dieses Element in der fortgeschrittenen Handlung auf. Bei George R. R. Martin werden zwar schon mit dem ersten Auftritt Viserys und Daenerys (Martin 2011: 29) sowie mit den drei versteinerten Dracheneiern, die Daenerys zur Hochzeit bekommt (ibidem: 104), Anspielungen auf den Drachen gemacht, aber die Drachen erwachen erst zum Schluss des Romans zum Leben (ibidem: 805–807). In *Korona śniegu i krwi* mag der Leser zunächst denken, dass dieses Element nicht von der Autorin aufgenommen wurde, weil ihm scheinbar keine Präsenz im Roman zukommt. Das ändert sich aber auf den letzten hundert Seiten. Der Drache tritt hier in Erscheinung (Cherezińska 2012: 607) und lässt die ganze Handlung (fast wie für den Autor von *A Game of Thrones* typisch) umwerfen. Elżbieta Cherezińska ist dabei nicht die einzige Autorin des sog. Piasten-Romans, die auf Elemente der Fantasy zurückgriff. Dies ist auch ein charakteristisches Merkmal der historischen Romane von Witold Jabłoński und Andrzej Sapkowski⁷. Dieses Verfahren ist im historischen Roman Europas in dieser Form jedoch etwas Neues. Unter dem Rückgriff darauf vollzieht sich ein erfolgreicher Anschluss der polnischen Identität an die gegenwärtige Kultur Europas.

Machtspiele

Spätestens mit dem Auftritt der Drachen zeigt sich das Spiel um die Macht in seinem vollen Ausmaß, so bei George R. R. Martin wie bei Elżbieta Cherezińska. In *A Game of Thrones* kämpfen bereits in Westeros die Häuser Lannister und Stark mit ihren Verbündeten gegeneinander. Erst mit dem Schlüpfen der Drachen, das von der letzten Nachfahrin des ermordeten Königs Targaryens ermöglicht wird, kündigt sich in Essos auch eine reale Bedrohung nicht nur des Thrones in Westeros, aber aller Adelshäuser an, die usurpatorischen Ansprüche auf den Thron hegen. Auch das Spiel um den polnischen Thron nimmt eine Wendung, als der polnische Drache erwacht. Die Adelsfamilie Zaremba erinnert sich plötzlich daran, Nachfahren eines englischen Königs zu sein und Ansprüche auf den Thron zu haben (ibidem: 670–673). Ungeachtet dessen, dass ihre Abstammung den englischen und nicht den polnischen Thron betrifft, ergreifen die Zarembas ihre Chance, um den polnischen Thron neben den polnischen Fürsten sowie den Brandenburgern und Přemisliden zu kämpfen und mit seiner Eroberung wieder ein königliches Haus zu werden (ibidem: 670–672). Das Erwachen des Drachens mag zunächst gar nicht in die polnische Geschichte passen, aber die Bezüge auf Krakau (ibidem:

und Stammesgottes Triglaw, welcher Ähnlichkeiten mit den fiktiven Wehrbäumen in *A Game of Thrones* hat (Cherezińska 2012: 354–356). Die Fürsten sind dagegen Christen. Beide Glauben haben ein Ziel – die Vereinigung Polens. Trotz Missstände in der polnischen Kirche gelingt es Świnka als Erzbischof, Przemysł zum König zu ernennen.

⁷ Vgl. Lemann 2017: 195.

512) mildern diesen Eindruck. Die Spiele um die Macht, sind zugleich Bemühungen um eine Vereinigung des Königreiches unter einem Herrscher und sie beruhen aber auch in beiden Fällen auf historischen Gegebenheiten. Die Auseinandersetzung zwischen den Häusern Stark und Lannister und den Nachfahren des Königs Aerys Targaryen in *A Game of Thrones* sind wie bereits erwähnt an die Rosenkriege angelehnt, die von 1455 bis 1485 zwischen Haus York (weiße Rose) und Haus Lancaster (rote Rose) entbrannten⁸. Damals wechselte die Krone den Besitzer nicht ein oder zwei Mal, sondern ganze sechs Mal. Die männlichen Linien beider Häuser starben aus und zum Schluss gab es keinen Sieger. Im Roman von Elżbieta Cherezińska wird nicht nur auf die Geschichte angespielt, sondern die geschichtlichen Personen werden zu Figuren des Romans. Es handelt sich hier um die Bemühungen der großpolnischen Piasten um die Vereinigung Polens und die polnische Krone. Die Hauptfigur ist Przemysł II, der 1295 zum König gekrönt wurde, ein Jahr darauf jedoch ermordet wurde. Die Antriebskraft dieser Kämpfe sind in beiden Fällen zahllose Intrigen. Schon zu Beginn des Romans wird der Stellenwert der Intrigen für die Handlung sichtbar. Bran wird von Jamie Lannister aus dem Fenster gestürzt, weil er zu viel gehört und gesehen hatte (Martin 2011: 85). Weil er nicht ums Leben gekommen ist, wird erneut versucht, ihm das Leben zu nehmen (ibidem: 132). Daraufhin wird Tyron von Catelyn gefangen genommen, aber er kann sich frei kämpfen lassen (ibidem: 443). Des Weiteren werden sowohl Jon Arryn (ibidem: 62) als auch Eddard Stark ermordet, weil sie über Wissen verfügen, das den Anspruch der Familie Lannister auf die Thronsuccession zunichtemachen würde. Auch Daenerys Targaryen wird gefährdet als die Nachricht über ihre Schwangerschaft König Robert erreicht, der daraufhin einen Preis für ihren Tod aussetzen will, weil er in ihrem Kind eine Bedrohung der eigenen Position als König sieht (ibidem: 589–592). Dazu kommt, dass Sansa, die den Hof des Königs und ihren Verlobten nicht verlassen will, der Königin die Pläne des Vaters verrät (ibidem: 548). Das führt letztendlich zu seiner Hinrichtung und zur Gefangenschaft Sansas. Auch im Roman von Elżbieta Cherezińska fehlt es nicht an Intrigen. Hier sind sie aber vielmehr politischer Natur. Mechtylda überredet ihren Cousin, an der Seite des tschechischen Herrschers zu kämpfen, aber nicht um ihn zu unterstützen, sondern um eigenen Interessen nachzugehen und an die Macht zu kommen (Cherezińska 2012: 337). Kunegundis will wiederum Henryk bei der Eroberung Kleinpolens und Krakau gegen Leszek Czarny unterstützen (ibidem: 386). Der deutsche Herrscher Rudolf I Habsburg schlägt Henryk vor, ein Lehnsmann der deutschen Krone zu werden und auf diesem Wege die schlesische Krone dank der deutschen Unterstützung zu bekommen (ibidem: 411–412). Eine ähnliche Konstellation kennt die polnische Literatur allerdings bereits aus einem anderen historischen Roman. In Jarosławs Iwaszkiewiczs *Czerwone tarcze* [Die roten Schilder] (1956) formuliert Barbarossa einen Vorschlag,

⁸ Vgl. oben.

Henryk Sandomierski im Kampf um die polnische Krone gegen seine Brüder zu unterstützen. Sowohl Henryk Sandomierski in *Czerwone tarcze* als auch Henryk in *Korona śniegu i krwi* schlagen dieses Angebot ab. Die Versuchung ist zwar groß, aber beide wollen sich nicht auf die Kollaboration mit den Deutschen einlassen, denen sie nicht gänzlich trauen und die in der polnischen Mentalität über Jahrhunderte lang ein Feind des Polentums waren. Die polnische Ehre, die darauf aufbaut, nicht mit einem Deutschen zu kollaborieren, scheint doch wichtiger als die Krone. Hier zeigt sich, dass im Gegensatz zu den Figuren in *A Game of Thrones* die Handelnden in *Korona śniegu i krwi* nicht um jeden Preis bereit sind, um die Macht zu kämpfen. Neben den Absprachen mit dem tschechischen Hof versucht Henryk, die Unterstützung der Kirche zu sichern (ibidem: 451). Er hat aber keinen Erfolg und wird sogar verflucht und exkommuniziert (ibidem: 530). Seine Lage verschlechtert sich noch mehr als ihm falsches Silber untergeschoben wird und er damit versucht, den Papst zu bestechen (ibidem: 585). Während die Habsburger die Brandenburger aus dem tschechischen Hof entfernen wollen, schmiedet Henryk Pläne, wie er davon profitieren kann (ibidem: 470). Kurze Zeit später nach dem Umsturz Zawiszas, des Regenten Václavs auf dem tschechischen Thron (ibidem: 560), wird offensichtlich, dass Rudolf I Habsburg sowohl Henryk als auch Václav gleichzeitig dasselbe Angebot machte (ibidem: 571). Neben den politischen Verstrickungen zählt zu den Intrigen auch Mord. Es wird nicht nur Henryk vergiftet (ibidem: 592) und die Vergiftung Przemysł vereitelt (ibidem: 607), sondern es wird spioniert und verraten. Spioniert wird Przemysł von Zarembas (ibidem: 382–383). Sędziwój Zaremba wendet sich gegen Przemysł mit einer Rede, in der er gegen ihn aufhetzt (ibidem: 696). Zum Schluss wird auf die Dienste des Auftragsmörders zurückgegriffen. Jakub de Guntersberg bekommt drei Aufträge gegen Przemysł. Erst die Brandenburger und dann die Zarembas befehlen ihm, Przemysł umzubringen, während Mechtlyda ihn gefangen nehmen lässt (ibidem: 706). Der Beauftragte entscheidet sich zwar, ihn nur zu entführen, aber die Ereignisse überschlagen sich. Przemysł, der bereits König geworden ist, kommt ums Leben (ibidem: 715). Während die Intrigen in *A Game of Thrones* ein nicht wegdenkbarer Bestandteil der Handlung sind, werden sie in *Korona śniegu i krwi* negativ gewertet. Nicht nur gibt es für polnische Figuren Prämissen, die sie von Intrigen abhalten, wie die bereits genannte Abneigung gegen die Deutschen, aber sie sind teilweise prinzipiell dem Intrigieren abgeneigt. Przemysł wird gezwungen, Intrigen einzufädeln, aber er macht es mit Widerwillen (ibidem: 390). Die hier postulierte moralische Überlegenheit der Polen erscheint als ein Bestandteil der polnischen Identität. Es liegt auf der Hand, dass sie hier zusammen mit der sakralen Fantasy einer Selbstbestätigung und Manifestation der eigenen Nation und Kultur der Polen im postkolonialen Sinne dient⁹.

⁹ Vgl. Lemann 2016.

Gewalt und Sexualität

Für George R. R. Martin, seine Saga und auch die Verfilmung, scheint charakteristisch zu sein, dass die Menschen nicht nur von der Machtgier, sondern auch von der Brutalität und Erotik gesteuert werden. In *A Game of Thrones* gibt es viele Charaktere, die alles daraufsetzen, Macht zu haben. Im Vordergrund steht die Familie Lannister. Nach der Tötung des letzten Königs von Jamie Lannister und der Heirat Cersei Lannister mit Robert Baratheon, der König wurde, ist sie gerade an der Macht. Diese Lage ist aber bedroht, seitdem Jon Arryn aufdeckte, dass die Kinder, die zunächst als rechtmäßige Thronerben für die Bevölkerung auf Westeros gelten, in der Tat keine Kinder des Königs sind, sondern Bastarde der Mutter aus einer inzestuösen Beziehung mit ihrem Zwillingbruder. Die Lannisters sind aber nicht bereit, ihre Macht zu riskieren. Nach dem Tod Roberts lässt der neue König Joffrey, der von der Macht berauscht ist und seine Entscheidungen alleine treffen will, Jons Nachfolger auf der Position der Hand der Königs, Eddard Stark, hinrichten. Das macht er nur um seine Macht zu spüren und auszukosten (Martin 2011: 726). Auf dem königlichen Hof ist aber auch Kleinfinger (*Littlerfinger*) ständig präsent und wie es sich in weiteren Teilen der Saga zeigt, ist auch er von Machtgier getrieben. Neben der Familie Lannister ist im ersten Teil der Saga von Martin ebenfalls Viserys von dem Herrschaftsanspruch besessen. Um genug Kämpfer für seinen Krieg zu bekommen, übergibt er seine Schwester an einen unbesiegtten Kriegsherrn der gefürchteten Dothraki (ibidem: 37–38). Von ähnlicher Machtgier besessen sind in *Korona śniegu i krwi* neben Přemisliden und Habsburgern, die im Hintergrund agieren, Mechtylda, Henryk und Zarembas. Während Mechtylda und Zarembas letztendlich einen Auftragsmörder engagieren (Cherezińska 2012: 706), macht Henryk, der zuerst Przemysł ewige Freundschaft und Treue schwor, dann aber gegen ihn agierte, ihn letztendlich zu seinem Erben auf dem Krakauer Thron (ibidem: 607). Neben der Machtgier ist für die, die um die Macht kämpfen, charakteristisch, dass sie brutal sind. Mord und Totschlag sind Alltäglichkeit auf Westeros. Während der Ritterturniere wird viel Blut vergossen (Martin 2011: 295–296). Sansa, die zukünftige Königin, zeigt sich dabei vom Tod fasziniert (ibidem: 296). Auch sonst greifen die Figuren schnell zum Schwert, entweder um anzugreifen oder zur Verteidigung, von einer regelrechten Schlacht ganz abgesehen. Auf Westeros wird sogar eine Lappalie wie der Kinderstreit zwischen Arya, Mycah – einem Metzgersohn und Joffrey blutig beglichen. Als Folge wird nicht nur Sansas Schattenwolf Lady getötet, sondern ebenfalls der Metzgersohn. Joffreys Brutalität kommt erst nach seiner Machtübernahme wirklich zur Geltung. Seine Gerichtsurteile sind erbarmungslos und grausam (ibidem: 746). Ebenfalls in Essos ist Brutalität eine Normalität. Daenerys erschreckt als während ihrer traditionell dorthrakischen Hochzeit Männer anfangen, sich gegenseitig abzuschlachten. Magister Illyrio erklärt ihr aber, dass der Tod mindestens dreier Menschen während einer Hochzeit zum guten Ton in dieser Kultur gehört

(ibidem: 103). Auch in Elżbieta Cherezińska's Roman fehlt es nicht an brutalen Darstellungen des menschlichen Tuns. Während der Schlacht um Strzelce steigt über das Schlachtfeld ein blutiger Nebel auf und es wird brutal gekämpft (Cherezińska 2012: 20–22). Henryk's Brutalität äußert sich darin, dass er hinterlistig ist und gegen seine Gäste vorgeht (ibidem: 296). Er sieht davon nicht ab, Przemysł gefangen zu nehmen. Überraschenderweise aber tötet er ihn nicht. Auch der Auftragsmörder, der gemäß zweier Aufträge, den König ermorden soll, will es aber nicht und entscheidet sich den dritten Auftrag zu erfüllen und den König lediglich zu entführen (ibidem: 707). Wie die kindlichen Figuren von George R. R. Martin sind hier die Kinder ebenfalls von Brutalität angetan; Barmin als Kind quält den Vogel (ibidem: 335) und Rikissa bringt ihre Schwester gerne zum Weinen (ibidem: 395). Barmin's Quälerei ist aber typisch kindlich, was auch Mechtylda bemerkt (ibidem: 336). Ebenfalls ist Rikissa nur scheinbar über das Unglück ihrer Schwester erfreut (ibidem: 395). In beiden Fällen sind die brutalen Vorgehen detailgetreu dargestellt (Martin 2011: z.B. 295; Cherezińska 2012: z.B. 20–22 und 276). Ein Unterschied zwischen den beiden Romanen besteht aber darin, dass während die Figuren in *A Game of Thrones* sehr weit gehen, haben die Figuren in *Korona śniegu i krwi* Skrupel, gewisse Grenzen zu überschreiten. Es zeichnet sich schnell ab, dass in *A Game of Thrones* die dunkle Seite der menschlichen Natur überwiegt und dass die Ehre und Güte hier an den Rand gedrängt werden. Ned Stark, der meist ehrbar handelt, wird von Kleinfinger kritisiert als er die Stadtwaache bestechen will. Die Kritik gilt aber nicht dem Bestechungsversuch, sondern der Aufrichtigkeit Neds und seinem naiven Glauben an die Ehre und Gerechtigkeit (Martin 2011: 513–514). Jon Schnee (*Jon Snow*) zeichnet sich ebenfalls durch Güte aus und wie es sich zeigt, gibt es auch für ihn keinen Platz in der Welt von Westeros (ibidem: 775). Ebenfalls die Güte Daenerys ist eine Ausnahme (ibidem: 761), aber auch sie ist zunächst eine Außenseiterin. Catelyn will Frieden mit den Lannisters schließen, sie kann aber diese Idee bei ihrem Sohn Robb nicht durchsetzen (ibidem: 794–795). Wenn die dunkle Seite des Menschen wiederum in *Korona śniegu i krwi* thematisiert wird, dann wird sie negativ bewertet (Cherezińska 2012: 446). Przemysł will zunächst zusammen mit Henryk mit der Tradition der gegenseitigen Intrigen und Morde brechen (ibidem: 145). Auch wenn es ihm schwer fällt und Henryk ihn betrügt, so bemüht er sich immer wieder sein Wort zu halten (ibidem: 132, 277). Die Gegenüberstellung Henryk – Przemysł unterstreicht zusätzlich den Gegensatz zwischen Gut und Böse. Przemysł bleibt stets ehrbar und beherrscht, während Henryk immer mehr rücksichtslos, größenwahnsinnig und jähzornig wird (ibidem: 497–499) und erst zum Schluss sich wieder zum guten Counterpart Przemysł wandelt. In diesem Zusammenhang ist auch der Wunsch nach Frieden ausschlaggebend. Während in *A Game of Thrones* Catelyn den Frieden nicht erreichen kann, hat er in *Korona śniegu i krwi* einen hohen Stellenwert. Dębina will nicht unbedingt gewinnen, sie will nur Frieden (ibidem: 405 und 407). Sie erklärt Świnka, dass die Werwölfin, die der Welt der Dunkelheit

angehört, der alte Tod ist. Da sie eine christliche Person angreift, kann Dębina selbst nicht eingreifen und muss Świnka um Hilfe bitten, auch wenn sie eigentlich gegensätzliche Interessen vertreten (ibidem: 403–404 und 407). Das Böse bedroht sowohl das ältere Blut als auch die Christen. Der Kampf gegen das Böse führt jedoch dazu, dass sich verschiedene Parteien vereinen. Tatsächlich ist hier die Bemühung um eine Vereinigung ohne Blutvergießen sichtbar (ibidem: 623). Es scheint, dass während in Westeros die Figuren wie gefangen sind und sich den dunklen Kräften selbst ausliefern oder von ihnen gefangen werden, haben die Figuren in zersplitterten Polen jedoch die Wahl, mit welchen Mitteln sie um den Thron und um die Krone kämpfen (ibidem: 402). Neben der Machtgier und Brutalität ist die Erotik ein wichtiger Bestandteil der dargestellten Welt. In *A Game of Thrones* wird sie zum einen als eine Kraft dargestellt, die Macht über die Menschen hat. Cersei kann sich der Anziehung zu ihrem Zwillingsbruder nicht widersetzen (Martin 2011: 83–84). Während der Trauung von Daenerys befriedigt ein Kämpfer der Dorthraki seinen sexuellen Trieb, indem er eine Tänzerin mit Gewalt zum sexuellen Akt zwingt (ibidem: 102). Zum anderen wird die Erotik zum Zeitvertrieb. In jeder Stadt gibt es mehrere Freudenhäuser, in denen sich die Männer mit Frauen Vergnügen können. Petyr Baelish, Kleinfinger, der Mitglied des Kleinen Rates ist, ist neben seiner Tätigkeit am Hof auch Besitzer solcher Häuser (ibidem: 198). In einzelnen Fällen wird die Erotik aber mit Liebe verbunden und auf die romantische Vorstellung der glücklichen und dann verlorenen Liebe zurückgegriffen wie in der Geschichte von Robert und Lyanna und zwischen Daenerys und Khal Drogo, wobei hier auch der Mythos von der Schönen und dem Biest aktiviert wird. In *Korona śniegu i krwi* ist die Erotik auch ein wichtiger Bestandteil der Handlung aber im Vergleich mit *A Game of Thrones* weniger ausgeprägt. Die Erotik hat meist die Aufgabe, einen Thronerben zu zeugen oder eben die Zeugung durch Ehebruch und Verführung der Fürsten durch die Prostituierten aus *Zielona grota* zu verhindern. Sie ist meist feinfühlig wie zwischen Przemysł und Rikkisa (Cherezińska 2012: 523–4). Auch kann sie leicht sadistische Züge aufweisen wie in der Beziehung zwischen der Prostituierten Jemioła, die sich in den Fürsten Henryk verliebt. Jemioła stoppt es aber und befreit ihn (ibidem: 297–9 und 352). Ähnliches zeigt sich in der Beziehung zwischen Henryk und Matylda – er ist brutal und sie hat Mitleid mit ihm (ibidem: 547–548). Es bleibt dahin gestellt, ob hier auf *50 Shades of Grey* angespielt wird. Eine der Figuren nutzt die Erotik aber aus, um eigene Machtpläne durchzusetzen. Zum einen unterhält Mechylda eine inzestuöse Beziehung (ibidem: 576), zum anderen verführt sie den Thronnachfolger Václav (ibidem: 448, 488, 588). Letztendlich bleiben aber die Figuren bei George R. R. Martin unlesbar ganz im Gegenteil zu der bei Elżbieta Cherezińskas. Was darüber hinaus sichtbar wird, ist dass die Handelnden in *A Game of Thrones* sich durch ein wildes Naturell auszeichnen. Bei Elżbieta Cherezińskas Figuren zeigt sich währenddessen an verschiedenen Stellen eine gewisse Unreife der handelnden Personen, die vor allem die Polen betrifft (ibidem:

301, 302, 307, 309, 342, 343). Das wiederum scheint nur wenig zu der oben ausgearbeiteten Überlegenheit der Polen zu passen und doch ist es wieder typisch für die polnische Identität. Es bestätigt die in der polnischen Identitätsforschung bereits etablierte Beobachtung von Stanisław Bębenek. Laut Bębenek (1981: 161) ist für die polnische Identität ein gewisser Komplex des Außergewöhnlichseins (*kompleks wyjątkowości*) charakteristisch. Er besteht entweder in einer Selbstüberhöhung oder einer Selbstunterschätzung. Maria Janion (2006: 328) spricht dieses Merkmal der polnischen Identität ebenfalls an. Sie geht allerdings ein Schritt weiter und diagnostiziert vor diesem Hintergrund eine Krise der polnischen Identität. Grundlegend dafür sei der Wunsch sich von Polen mit seinem romantischen Erbe zugunsten Europas zu verabschieden (Janion 2006: 329–330).

INTERTEXTUALITÄT IM DIENST DER NATIONALEN IDENTITÄT?

Insgesamt betrachtet, zeigt sich, dass Elżbieta Cherezińska der Idee des Verlegers, ein polnisches *A Game of Thrones* zu erschaffen, tatsächlich weitgehend gefolgt ist. Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch im Umgang mit der Geschichte. *A Game of Thrones* nimmt nur latent Bezug auf die Geschichte und lässt verschiedene Aspekte aus unterschiedlichen Zeiten verschmelzen (Walker 2015: 71) wodurch die Möglichkeit erschaffen wird, weitere Kontexte zu eröffnen und unzählige Deutungsansätze zu entwerfen. Der Roman von Elżbieta Cherezińska hält sich dagegen nah an die Geschichte. Er ist ein historischer Roman und zugleich ein Piasten-Roman per Definition mit allem was dazu gehört. Hier findet der Leser explizite Bezüge auf historische Ereignisse wie z.B. auf den Krieg 1273–1278 Rudolf II gegen Ottokar II Přemysl (Cherezińska 2012: 332) oder auf den Tod Ottokars (ibidem: 344–345). Die historischen Personen wie die polnischen Fürste Przemysł, Henryk, Bolesław, Władysław werden zu Handelnden in der erzählten Welt, die wiederum wahrheitsgetreu dargestellt wird, auch wenn sie eine sog. übernatürliche Welt ist. Beschrieben werden Bräuche, wie Ritterturniere (ibidem: 128–132) oder die Verbrennung der Judaspuppe (ibidem: 636), Realien wie mittelalterliche Kleidung (ibidem: 128) oder Essen (ibidem: 687). Alles in allem wird hier das Geschichtliche mit Mitteln der Dichtung verlebendigt. Darüber hinaus sind hier mehrere Anachronismen auffindbar, die für einen historischen Roman typisch sind. Dazu gehört der Verweis auf Grimms Märchen Schneewittchen (ibidem: 132), auf ein modernes Körperbild (ibidem: 334, 434, 448, 468, 632), auf Urlaub im Süden (ibidem: 513) und auf den Stellenwert des Kindes (ibidem: 691 und 693). Es fehlt weder die typische antagonistische Beziehung (z.B. Przemysł – Henryk) noch die Liebesbeziehung (Przemysł – Lukardis, Przemysł – Rikissa). Elżbieta Cherezińska verzichtete aber auf unzuverlässiges Erzählen sowie auf überraschende Wendungen und dynamische Figuren. Dadurch spielen die Figuren tatsächlich nur miteinander und nicht darüber hinaus mit dem Leser. Es scheint aber, dass eben diese postmoderne Unlesbarkeit, Vieldeutigkeit

und das Spiel mit dem Leser *A Game of Thrones* ausmacht¹⁰. Warum verzichtete Elżbieta Cherezińska darauf, ihrem Roman diesen ambigen Charakter zu verleihen und ihn zu einer zweiten (nach *A Game of Thrones*) rätselhaften postmodernen „Theoriemaschine“ (SWR2 Forum... 2017, online) zu machen? Wollte die Autorin tatsächlich nur schnell hohe Verkaufszahlen erreichen? Der Roman von Cherezińska ist aber viel mehr als nur populäre Literatur im Sinne der sog. Massenproduktion (Bourdieu 1999). Hier spielt die Problematik der polnischen Identität mit. Seit dem Verlust der Eigenstaatlichkeit 1795 und auch nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit 1918 sowie dem Ende des sozialistischen Regimes 1990 bleibt die Frage nach der nationalen Identität der Polen eine heiß diskutierte (vgl. Dobrowolska 2013). Was hier passiert, ist der für den Piasten-Roman übliche starke Verweis und Besinnung auf die Anfangsgeschichte der polnischen Nation, die wiederum zu einer Geschichte einer von Anfang an starken Nation stilisiert wird. Dieser Verweis entspricht seit 1945 laut Natalia Lemann (2016: 92–93) dem Bedarf der polnischen Gesellschaft nach einer nationalen Fundierung und verbindet das Opferbewusstsein der Polen mit der Überzeugung ihrer Größe. Den intertextuellen Bezug auf *A Game of Thrones* nutzt Cherezińska hier nicht nur um ein größeres Lesepublikum anzusprechen, sondern um die polnische Geschichte noch stärker in der europäischen Geschichte und vor allem in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung zu verankern, die, wie Hayden White (2010) bereits vor Jahren feststellte, eben auch mittels Belletristik vollzogen wird. *Korona śniegu i krwi* kommt dem Wunsch entgegen, den laut Maria Janion (2006: 304, 330) viele polnische Bürger hegen. Der Roman verabschiedet sich gewissermaßen vom romantischen Erbe Polens, von dem die aktuelle Krise der polnischen Identität herrühre und bewegt sich auf Europa zu. Es zeigt sich auch, dass *Korona śniegu i krwi* nicht nur an *A Game of Thrones* angelehnt wurde, sondern darüber hinaus weitere Kontexte eröffnet. Sehr deutlich sind Bezüge auf Henryk Sienkiewicz's *Krzyżacy* (Sienkiewicz 1987), aber auch auf andere Klassiker des Genres wie Stefan Żeromski's *Popioły* (Żeromski 1966) und Jarosław Iwaszkiewicz's *Czerwone tarcze* (Iwaszkiewicz 1956) sowie auf den zeitgenössischen *Narrenturm* von Andrzej Sapkowski (2002). *Korona śniegu i krwi* ist dabei aber keineswegs nur eine Sammlung intertextueller Bezüge. Der Roman von Elżbieta Cherezińska löst sich nicht nur von George R. R. Martins Roman los, sondern auch von den anderen. Die anderen Werke verkommen nicht zu einzelnen intertextuellen Bezügen oder

¹⁰ Cherezińska ließ sich auch nicht von der berühmt-berüchtigten Brutalität und Sexszenen inspieren, die als charakteristisch für *A Game of Thrones* gehalten werden. Dabei ist eigentlich zu hinterfragen, inwieweit diese Eigenschaft ein Alleinstellungsmerkmal des Romans von Martin darstellt. Die (polnische) Literaturgeschichte und Geschichte des historischen Romans kennt solche Darstellungen bereits. Spätestens seit der Epoche des Naturalismus sind sie aus der Literatur nicht mehr wegzudenken. In *Popioły* [In Schutt und Asche] (Żeromski 1966) wird der Leser schon 1904 mit genauen und detaillierten Beschreibungen der Sterbenden in der Art wie eben in *A Game of Thrones* konfrontiert als einer der Hauptprotagonisten eines Tages auf den Kadaver eines Soldaten mit aufgeschlitztem Bauch trifft (Żeromski 1966: 39).

wenn man es so will zu einem Netz intertextueller Bezüge. Vielmehr wird mit diesen Bezügen gespielt und die genannten Romane werden reaktiviert, um eine Diskussion nicht nur mit der polnischen Identität, sondern auch mit der Lage des zeitgenössischen polnischen historischen Romans im Kontext der neusten Entwicklung hin zu *historical fantasy* zu eröffnen.

Bibliografie

Quellen

Cherezińska Elżbieta (2012), *Korona śniegu i krwi*, Poznań.

Cherezińska Elżbieta (2014), *Niewidzialna korona*, Poznań.

Cherezińska Elżbieta (2017), *Płomienna korona*, Poznań.

Sekundärliteratur

Bakuła Bogusław (1994), *Powieść historyczna a postmodernizm*, „Opera Slavica”, nr 4 (3): 27–39.

Bębenek Stanisław (1981), *Myslenie o przeszłości*, Warszawa.

Bourdieu Pierre (1999), *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main.

Cieliczko Paweł (2006), *Historyczne powieści fantastyczne Andrzeja Sapkowskiego jako szansa rewitalizacji gatunku*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. Renata Stachura, Tadeusz Budrewicz, Bolesław Faron, Kraków: 573–584.

Dobrowolska Danuta (2013), *My o przeszłości, przeszłość o nas. Problematyka tożsamości narodowej w dawnej i nowej literaturze polskiej*, Toruń.

Iwazskiewicz Jarosław (1956), *Czerwone tarcze*, Warszawa.

Janion Maria (2006), *Niesamowita słowiańszczyzna*, Kraków.

Lemann Natalia (2016), „Linia królewska Odry” – literackie strategie „pisania narodu” na przykładzie sygnifikacji polskości Ziem Odzyskanych w powieści piastowskiej (od II wojny światowej do 1989 roku), „Czytanie Literatury”, nr 5: 87–109.

Lemann Natalia (2017), *Powieść piastowska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 60 (2): 187–196.

Martin George R. R. (2011), *A Game of Thrones. Book one of A Song of Ice and Fire*, New York.

Pogorielski Antoni (1986), *Das schwarze Huhn oder die unterirdischen Bewohner. Eine Märchenerzählung für Kinder*, Moskau.

Sapkowski Andrzej (2002), *Narrenturm*, Warszawa.

Sienkiewicz Henryk (1987), *Krzyżacy*, t. I–II, Warszawa.

Söffner, Jan 2017: *Nachdenken über Game of Thrones. George R. R. Martin “A Song of Ice and Fire”*, Paderborn.

Walker Jessica (2015), “Just songs in the end”: *Historical Discourses in Shakespeare and Martin*. In: Jes Battis, Susan Johnston (Hgg), *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R. R. Martin’s “A Song of Ice and Fire”*, Jefferson: 71–91.

White Hayden (2010), *The fiction of narrative. Essays on History, Literature and Theory. 1957–2007*, Baltimore.

Wąsowicz Magdalena (2016), *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcje*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. LIX, z. 2 (118): 91–105.

Żeromski Stefan (1966), *Popioły*, t. I–III, Warszawa.

Internetquellen

- Centrum für Religionswissenschaftliche Studien (2016), Die Religion schlägt zurück! Phantastische Realität in *Game of Thrones*, <https://marginalie.hypotheses.org/327> [Zugang 06.03.2019].
- Centrum für Religionswissenschaftliche Studien (2017), *Game of Thrones revisited: Fantasy und Skeptizismus*, <https://marginalie.hypotheses.org/557> [Zugang 06.03.2019].
- Stopa Jacek (2017), *Prawda czasu, prawda fantazji – historia a literatura fantasy*, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6107/1/J_Stopa_Prawda_czasu_prawda_fantazji_%E2%80%93_historia_a_literatura_fantasy.pdf [Zugang 06.03.2019].
- SWR2 Forum (beteiligt: Markus May, Georg Seeßlen, Rüdiger Suchsland, Gregor Papsch) (2017), Was „*Game of Thrones*“ so erfolgreich macht, <https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/swr2-forum/swr2-forum-ende-der-gewissheiten/-/id=660214/did=19527082/nid=660214/cn68qo/index.html> [Zugang 28.02.2019].

Summary

A Game of Thrones has reached Poland not only as a series but also as a novel. This, in turn has led the Polish Author Elżbieta Chrezińska to publish a novel inspired by the work of George R. R. Martin. Chrezińska historical novel *Korona śniegu i krwi*, which digs seriously into the period of Polish fragmentation from 1138–1320 and is now one of the most read Polish novels, has been seen as a Polish response to *A Game of Thrones*. The question that arises is what the similarities and differences between the work by Martin and Chrezińska are? To what extent a novel inspired by English history might be transferred to the Polish realities? Finally, what is the motivation for this inspiration?

