

Michaela Pölzl (Bamberg)

Where men honor blood

Das narrative Potential von Genealogie in der Fantasy-Mittelalterrezeption am Beispiel der TV-Serie *Game of Thrones*

Vorbemerkung

In seinem Online-Blog zur 4. Staffel der Fernsehserie *Game of Thrones* beschreibt der Kunsthistoriker und Mediävist Bryan Keene den Reiz, den eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Popkulturprodukt wie der vom US-amerikanischen Autor George R. R. Martin erschaffenen Welt von Westeros ausmacht, wie folgt:

Does fantasy lit[erature], such as *The Lord of the Rings* and *Game of Thrones*, present a highly subjective window onto the Middle Ages? Of course it does. What fascinates me as a medievalist, manuscripts scholar, and fan of epic fantasy literature is not GoT's factual accuracy, or its ability to tell us something about the past that we didn't already know. What captivates me [...] is the show's ability to illuminate how strongly the stories and forms of the European Middle Ages still inhabit our collective past and our visual imagination.¹

Unter den Leitstern dieser Auffassung stellen sich auch die folgenden Überlegungen zur Funktionalisierung der historischen Problemkonstellation „Herkommen“² in George R. R. Martins Werk, in dem die Geschichte des fiktiven Kontinents Westeros erzählt wird, der, in sieben Königreiche geteilt, 300 Jahre vor Einsetzen der Handlung von einem von außen kommenden Adelsgeschlecht geeint wird. Die Invasoren, Targaryens genannt, unterwerfen mithilfe geflügelter, feuerspeiender Drachen die herrschenden Familien, setzen sich selbst an deren Spitze³ und regieren Westeros bis es unter der Herrschaft König Aerys II., dem

1 Bryan Keene, 2014, o. Sz. [11.04.16]

2 Im Folgenden wird in Anlehnung an Jan-Dirk Müller von einer Problemkonstellation ‚Herkommen‘ bzw. ‚Genealogie‘ gesprochen, an deren paradoxen Implikationen sich die mittelalterliche Literatur abgearbeitet hat (genauer unter Abschnitt 3). Vgl. Müller, 2007, S. 46.

3 Häufig wird hier eine Parallele zur normannischen Eroberung Englands unter der Führung von Wilhelm I. (England) gezogen.

sogenannten ‚mad king‘, zu einer Rebellion kommt, im Zuge derer das Geschlecht fast vollständig ausgelöscht wird. Nur die zwei jüngsten Nachkommen des ‚verrückten Königs‘, zum Zeitpunkt des Aufstandes noch kleine Kinder, entkommen dem Gemetzel und verbringen ihre Kindheit und Jugend im Exil. In Westeros besteigt der Anführer des aufständischen Adels als König Robert I. Baratheon den Thron, verstirbt jedoch nach wenigen Jahren des Friedens. Zum selben Zeitpunkt spitzt sich der bis dahin nur schwelende Verdacht um die Illegitimität der drei Nachkommen des Königs zu; es kommt zu gewalttätigen Auseinandersetzungen im Zuge der Thronfolgefrage, und das Land versinkt, angetrieben durch die verschiedenen Figuren, die einen Thronanspruch zu haben meinen, in einem Krieg der rivalisierenden Adelshäuser.

Kurz vor dem Tod Roberts setzt die Handlung sowohl der fünf bisher erschienen Bände der geplanten Heptalogie *A Song of Ice and Fire*, als auch die Umsetzung für die sogenannte ‚kleine Leinwand‘ unter dem abweichenden Titel *Game of Thrones*, produziert vom privatrechtlichen US-amerikanischen TV-Sender HBO (Home Box Office), ein. Im folgenden Beitrag soll vor allem die Serien-Bearbeitung im Fokus stehen – wo jedoch Seitenblicke in den Text der zugrundeliegenden Bücher lohnenswert scheinen, fließen diese ebenfalls in die Analyse ein.

Setting und Erzählstrategien

Definiert man Mittelalterrezeptionsfilme als jene filmischen Erzeugnisse, die von ihrem Publikum als ‚mittelalterlich‘ identifiziert werden, so besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei *Game of Thrones* um eine ‚Mittelalterserie‘ handelt. So titelte beispielsweise *Die Welt Online* zum Start der 3. Staffel „In 10 Episoden ins brutale Mittelalter“ (04.05.2014), *Der Tagesspiegel* sprach von „Mittelalter als US-Serie“ (23.03.2012) und die *Süddeutsche Zeitung* beschrieb die Serie als „Hart, sexy, mittelalterlich“ (23.03.2012). Dass die Serie auch viele Elemente enthält, die gar nicht mittelalterlich, sondern der Frühen Neuzeit oder der Aufklärung zuzurechnen sind, wird weniger häufig reflektiert. Benjamin Breen hat in diesem Zusammenhang auf das internationale Bankwesen hingewiesen, den globalen Handel, den verbreiteten Atheismus und verschiedene medizinische und technische Errungenschaften (wie die Leichenobduk-

tion oder das Teleskop), die in *Game of Thrones* eine Rolle spielen.⁴ Diese Elemente werden vom Publikum scheinbar nicht reflektiert, weil sie wohl den wenigsten Zusehern als ‚anachronistisch‘ auffallen bzw. hinter der Dominanz der filmischen Mittel zur Erzeugung eines mittelalterlichen Settings zurücktreten. Hedwig Röckelein spricht in diesem Zusammenhang von den „Ikonogrammen“⁵ des Mittelalterfilms:

Der Film hat für die Mittelalter-Projektionen eine spezifische Bildsprache entwickelt, die wenige, dafür aber umso prägnantere Ikonogramme umfasst. Der Zeichensatz ist bescheiden. Er besteht aus dem Attribut Schwert, dem Kleidungsstypus der Rüstung und der Architekturform Zinne. Die Ambivalenz des Mittelalters symbolisieren zwei architektonische Stilformen; der romanische Rundbogen ist Signifikant des ‚archaischen‘, ‚dunklen‘ Mittelalters, der gotische Spitzbogen (mit den darin gefassten bunten Glasfenstern) Signum des ‚hellen‘ [...] späten Mittelalters der Feste und der höfischen Kultur. Durch Variation und Kombination kann die bescheidene Zahl an Ikonogrammen eine breite Palette von Bedeutungsfeldern generieren.⁶

In Kombination mit den beiden von Thomas Scharff als wichtigste Mittelalterchiffren⁷ bezeichneten Komponenten ‚Dreck‘ und ‚Gewalt‘ sind bereits jene Erkennungszeichen genannt, die auch im Falle von *Game of Thrones* ihren starken Wiedererkennungseffekt auf Seiten des Publikums entfalten. Bereits mit der ersten Einstellung der ersten Episode von Staffel 1 wird allen am Blockbusterkino geschulten BetrachterInnen klar, wo die Handlung zeitlich zu verorten sein muss. Lichtverhältnisse, Farbgebung, Architektur, Materialien der Ausstattung, die Gegenstände ‚Schwert‘ und ‚Fackel‘ und natürlich das Fortbewegungsmittel ‚Pferd‘ weisen auf den Schauplatz ‚Mittelalter‘ und wecken entsprechende Erwartungen. Diese werden gebrochen, als der in den ersten Einstellungen gezeigte berittene Wachtrupp kurze Zeit später in einer verschneiten Winterwald-Szenerie auf futuristisch wirkende Zombiemonster trifft, deren Gestaltung eher Science-Fiction- und Alien-Assoziationen⁸ weckt,

4 Vgl. Benjamin Breen, 2014, o. Sz. [11.04.16]

5 Hedwig Röckelein, 2007, S. 57.

6 Ebda.

7 Vgl. Thomas Scharff, 2007, S. 73-77.

8 So lässt zum Beispiel das Leuchten der unnatürlich blauen Augen der sogenannten ‚White Walker‘ an den Science-Fiction-Streifen *Dune – Der Wüstenplanet* aus dem Jahre 1984 denken. Der extreme Faltenwurf der leicht deformiert wirkenden Gesichter erinnert an die Figurengestaltung der Klingonen aus dem *Star Trek*-Universum.

als dass sie in einen Mittelalterfilm zu passen scheinen und deren Verortung zusätzlich erschwert wird, als sie keines der typischen Monster oder Fabelwesen darstellen, die sonst den Mittelalterfilm bevölkern. Der Zuseher muss also seine ursprüngliche Annahme, einen historischen Spielfilm zu sehen, korrigieren und die Erwartungshaltung ‚Fantasyfilm mit Mittelaltersetting‘ einnehmen – die übrigens im Laufe der folgenden zehn Episoden der ersten Staffel ebenso unterlaufen wird, da in ihnen so gut wie keine Fantasy-Elemente mehr auftauchen.⁹

Dieses Beispiel vermittelt schon einen ersten Eindruck von einem der Hauptmerkmale der Martinschen Erzählweise, die auch in die Verfilmung ihren Eingang gefunden hat: das Spiel mit und der Bruch von Erwartungshaltungen des Publikums und das Übertreten von Genre-grenzen.¹⁰ Die Grundlage dieses wendungsreichen, Gattungsgrenzen sprengenden Erzählens liefern unter anderem die vielen verschiedenen Bezugsrahmen, in die das Werk eingebettet ist. Auf Bezüge zu realhistorischen Ereignissen und Personen, natürlich in einer fiktionalisierten Form, wurde nicht zuletzt vom Autor selbst immer wieder hingewiesen. Neben den englischen Rosenkriegen, die immer als Hintergrundfolie der Buchreihe mitgedacht werden müssen,¹¹ gilt zum Beispiel das schottische ‚Black Dinner‘ von 1440 als Vorbild für George R. R. Martins

9 In diesem Zusammenhang sei kurz erwähnt, dass die Bücher ursprünglich als eine Reihe historischer Romane konzipiert waren, die sich lose am Verlauf der englischen Rosenkriege orientieren sollten. Erst im Zuge der Entwicklung der Storyline wurden Fantasy-Elemente hinzugefügt. So erklärt der Autor George R. R. Martin in einem Interview mit Guido Mingels für den SPIEGEL: „Am Anfang dachte ich, dass meine Geschichte stark genug ist, um ohne übernatürliche Dinge auszukommen. Es wäre eine fiktionalisierte Version der ‚Rosenkriege‘ geworden. Aber das Problem mit historischen Erzählungen ist, dass sie so enge Grenzen haben; man weiß schon im Voraus, was passieren wird.“ (DER SPIEGEL 46, 2014, S. 58.)

10 Am legendärsten unter *Game of Thrones*-Fans ist in diesem Zusammenhang die hohe Sterblichkeitsrate von Hauptcharakteren der TV-Serie. Während im *Herrn der Ringe* acht der neun Gefährten, die aufbrechen, um den Einen Ring zu zerstören, (mehr oder weniger) unverehrt wieder heimkehren, sind in *Game of Thrones* auch die zentralen Figuren ihres Lebens nicht sicher. Unter Fans gibt es ein dementsprechendes Sprichwort, das auf zwei Hauptkritikpunkte an der Buchreihe anspielt – die langen zeitlichen Abstände zwischen dem Erscheinen der einzelnen Bände und die hohe Mortalität von Lieblingsfiguren: „Every time you ask when the next book will be finished, George R. R. Martin kills a character you love.“

11 Speziell zu den Parallelen zwischen Rosenkriegen und *A Song of Ice and Fire* vgl. Carolyne Larrington, 2016, p. 17, 42, 124; die Autorin arbeitet in ihrem Buch aber noch viele weitere historische und literarische Mittelalterbezüge auf.

inzwischen wohl nicht weniger berühmtes ‚Red Wedding‘ – beides gesellschaftliche Anlässe, bei denen das allzu große Vertrauen in die Gesetze der Gastlichkeit den Untergang der Gäste bedeutete.¹²

In *Game of Thrones* begegnen aber nicht nur historische, sondern auch literarische Bezüge, die auf Stoffe, Motive und Vorstellungen mittelalterlicher Literatur referieren.¹³

Game of Thrones/A Song of Ice and Fire constructs its fantasy out of familiar building blocks: familiar, that is, to us medieval scholars. These blocks are chiselled out of the historical and imaginary medieval past [...].¹⁴

Das augenfälligste Beispiel dafür ist der geschuppte, aus Eiern schlüpfende, geflügelte, feuerspeiende Drache, wie ihn erst das europäische Mittelalter ‚erfindet‘¹⁵ und den wir aus Texten wie *Parzival*, *Iwein* oder Seifrits *Alexander* kennen. Bei diesem Beispiel muss natürlich offen bleiben, ob es sich dabei um direkte oder indirekte Mittelalter-Rezeption handelt. Eine derartige Drachendarstellung ist gängig in der Fantasyliteratur¹⁶, ob es sich nun um Texte mit Mittelalter-Setting handelt (wie z. B. *Der Hobbit* oder *Eragon*) oder ohne (z. B. *Harry Potter*).

Damit ist bereits der dritte Bezugsrahmen angesprochen, in dem *Game of Thrones* sich bewegt – nämlich dem der zeitgenössischen Literatur¹⁷, insbesondere aus dem Bereich der ‚Fantasy‘ und der zeitgenössischen Populärkultur. Der Vater dieses Genres, J. R. R. Tolkien mit seinem Fantasy-Epos *Herr der Ringe* und dem Vorgänger *Der Hobbit*, hat die Arbeit Martins erklärtermaßen beeinflusst und geprägt, gleichzeitig arbeitet er sich aber auch daran ab und versucht sich davon abzuset-

12 Vgl. Ross Crawford, 2013, o. Sz. [11.04.16]

13 Darauf wurde in der Sekundärliteratur ebenfalls schon mehrfach hingewiesen; vgl. beispielsweise Laurin S. Mayer, 2012 oder Carolyne Larrington, 2016.

14 Ebda, p. 16.

15 In antiken Texten und der Bibel wird die Bezeichnung ‚Drache‘ zwar auch schon benutzt, es gibt aber (noch) keine klare Abgrenzung zwischen der Bezeichnung für das Fabelwesen und die ‚normale‘ Schlange.

16 In der modernen Populärkultur finden sich allerdings nicht unbedingt die theologisch-christlichen Implikationen der Drachen des europäischen Mittelalters und ihrer damit einhergehenden Interpretation als Personifikationen des Bösen, des Teufels und des Chaos.

17 Nur am Rande erwähnt seien hier auch die Dramen William Shakespeares, aus denen der Autor erklärtermaßen schöpft.

zen.¹⁸ Intertextuelle bzw. interfilmische Bezüge und Anspielungen auf die zeitgenössische Fantasykultur werden in *Game of Thrones* besonders häufig genutzt, um Erwartungshaltungen beim Rezipienten zu erzeugen, um anschließend mit ihnen zu spielen, sie zu destruieren oder ironisch zu unterlaufen. Lauryn S. Mayer hat in diesem Zusammenhang zum Beispiel auf die eindeutige Bezugnahme bei gleichzeitiger Destruktion der berühmten Duellsszene zwischen Inigo Montoya und dem Mörder seines Vaters im Film *The Princess Bride* durch den Gerichtskampf zwischen Oberyn Martell und Gregor Clegane in der 4. Staffel von *Game of Thrones* hingewiesen.¹⁹

Zwischenfazit: Die Bezüge, in die die fiktionale Welt von *Game of Thrones* gesetzt ist, sind mannigfaltig; sie beziehen sich direkt auf historische Ereignisse und Texte und indirekt auf Rezeptionen dieser Ereignisse und Texte in der modernen Literatur, Kultur und im Film. Beim Schöpfer dieses Universums handelt es sich um einen reflektierten Geschichtenerzähler, der mit der häufig so schablonenhaften Erzählweise der Gattung ‚Mittelalter-Fantasy‘ bricht, indem er mit den daraus resultierenden Konventionen (hinsichtlich Personal, ethischer Unterfütterung, Quest-Struktur etc.) spielt, sie karikiert oder in der Übertreibung aufhebt.²⁰ Unter diesen Voraussetzungen, die es im Blick zu behalten gilt, soll im Folgenden gezeigt werden, wie eine historische Problem-

18 Vgl. dazu beispielsweise G. R. R. Martins Aussage über Tolkien: „I admire Tolkien greatly. His books had enormous influence on me. But the trope that he sort of established — the idea of the Dark Lord and his Evil Minions — in the hands of lesser writers over the years and decades has not served the genre well. It has been beaten to death. The battle of good and evil is a great subject for any book and certainly for a fantasy book, but I think ultimately the battle between good and evil is weighed within the individual human heart and not necessarily between an army of people dressed in white and an army of people dressed in black. When I look at the world, I see that most real living breathing human beings are grey.“ Vgl. Deke Parsons, 2015.

19 Während Inigo Montoya es nach einem harten Zweikampf schafft, seinen Vater zu rächen, unterliegt der sich ebenfalls auf einem Rachefeldzug befindliche Oberyn dem übermächtigen Feind, obwohl es zunächst nach einem Sieg Davids gegen Goliath aussieht. Vgl. Laurin S. Mayer, 2012, p. 62.

20 Eine Diskussion des vom Autor selbst formulierten größeren Realitäts-Anspruchs hinsichtlich der Epoche ‚Mittelalter‘ gegenüber vergleichbarer Genre-Literatur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Dazu sei verwiesen auf die im Jahre 2014 erschienene Dissertation von Shiloh Carroll (vgl. p. 23-30, 51-55).

konstellation in einer zeitgenössischen Fantasy-Serie genutzt werden kann, um Handlung zu generieren.²¹

Das Inzest-Motiv als Instrument der Plot-Erzeugung

In seinem Aufsatz über das Inzest-Motiv in *Game of Thrones* erklärt Martin Bleisteiner sexuelle Beziehungen zwischen Verwandten zum produktivsten Instrument, mithilfe dessen in Martins Werk Handlung erzeugt und vorangetrieben werde: „Situating at the very core of the fictional world, the incestuous sexual relationship between siblings is the most fundamental plot-generating device in *Game of Thrones*“²², argumentiert Bleisteiner und verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die Legitimitätsfrage der Nachkommen aus der Ehe zwischen König Robert Baratheon und seiner Frau Cersei, die sich im Laufe der ersten Staffel der Serie nicht nur nicht als die Kinder des Königs, sondern aus der inzestuösen Beziehung der Königin mit ihrem Zwillingsbruder hervorgegangen erweisen. Ein Umstand, so Bleisteiner, der aufgrund der Vertuschungsbestrebungen der einen Seite, den Aufde-

21 Zwischen dem Vortrag der vorliegenden Ausführungen im Rahmen der Nachwuchs-tagung ‚Blockbuster Mittelalter‘ (Bamberg, 11.-13.06.15) und dem Erscheinen des Tagungsbandes publizierte Stefan Donecker im Herbst 2016 einen thematisch ähnlich gelagerten Aufsatz zu ‚Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF‘, der einige der im Folgenden dargestellten Überlegungen ebenfalls aufgreift. Donecker stellt die Buchreihe in den Mittelpunkt seiner Ausführungen und kommt zu dem Schluss, dass Martin genealogisches Denken, das eine „Epochensignatur der Vormoderne“ (S. 32) sei, als Abgrenzungs- und Fremdheitsmarker für den Leser einsetzt: „Genealogie bietet sich in diesem Zusammenhang als Motiv an: Sie wird auch von geschichtswissenschaftlich nicht versierten Leserinnen und Lesern als etwas ‚typisch Mittelalterliches‘ gesehen, und weicht von unserem heutigen Verständnis von Familie und Verwandtschaft so weit ab, um als fremd, aber doch nachvollziehbar wahrgenommen zu werden.“ (S. 39) Darüber hinaus meint er unter Einbeziehung der 6. Staffel der Serie in seine Interpretation einen Zerfall „der auf genealogischen Normen basierender Ordnung“ (S. 41) in Westeros feststellen zu können, da einige der Handlungsentwicklungen ihr zuwiderliefen (zB. die Thronbesteigung durch Cersei Lannister) – wobei, wie Donecker selbst einräumt, die 6. Staffel insofern eine Sonderstellung einnimmt, als sie „die Handlung d[er] Romanvorlagen im Wesentlichen überholt hat“ (S. 40). Diese Zersetzung der überkommenen Ordnung versteht er als Ausdruck der Autorintention, die „katastrophalen Konsequenzen [des Krieges, Anm. MP] für die Gesellschaft“ (S. 41) aufzuzeigen. Vgl. dazu Stefan Donecker, 2016, S. 31-43.

22 Martin Bleisteiner, 2014, p. 157.

ckungs- und Bekanntmachungsversuchen der anderen Seite, auf Handlungsebene weitreichende Konsequenzen nach sich zieht.

Des Weiteren zeigt Bleisteiner, wie verschiedene Formen von intergenerationellem wie intragenerationellem Inzest in Martins Werk zur Handlungsentwicklung genutzt werden, und zieht eine Parallele zu der Rolle, die Inzest in mittelalterlichen Stoffen und Erzählungen zukommt. Im mittelhochdeutschen Versroman *Mai und Beafur* sind es die inzestuösen Bestrebungen des Königs von Rom gegenüber seiner Tochter, die diese zur Flucht nötigen und damit die Handlung in Gang setzen. Noch weitreichender ist die Funktion der Inzestgeburt des Protagonisten in Hartmanns von Aue *Gregorius*, die vollständig die Handlung der Erzählung bestimmt, indem sie zur Wiederholung der Sünde und ihrer Überwindung in der Buße führt.

Bleisteiner kann also insoweit zugestimmt werden, als Inzest in Martins Werk als handlungsgenerierendes und -vorantreibendes Motiv genutzt wird und in der Ausgestaltung und Funktionalisierung des Motivs Parallelen zu mittelalterlichen Erzählungen erkennbar sind.²³ Seine Überlegungen lassen sich jedoch noch weiterführen. ‚Inzest‘ gehört als nur eine mögliche Ausprägung zu einer deutlich komplexeren und facettenreichen Erzählkonstellation, die Jan-Dirk Müller in seinen *Höfischen Kompromissen* als Problemkonstellation ‚Herkommen‘ bezeichnet hat und an die sich seiner These nach verschiedene „Erzählkerne“²⁴ an-

23 Er weist allerdings zu Recht auch darauf hin, dass das der Inzestvorstellung zugrundeliegende Verständnis von Verwandtschaft in *Game of Thrones* nicht dem des christlich geprägten Mittelalters entspricht (vgl. Bleisteiner, 2014, p. 156), das anders als der moderne, auf biologische Reproduktion fokussierte Verwandtschaftsbegriff auch andere Formen der Erzeugung verwandtschaftlicher Verbindungen kennt, die gleichrangig neben der Fortpflanzung bestehen (vgl. Bernhard Jussen, 2001, S. 39ff.). Darunter fällt zum Beispiel die Verbindung in der Patenschaft, die ebenso mit einem Inzestverbot belegt war, wie sexuelle Beziehungen zwischen Bruder und Schwester. Martin Bleisteiner ist zwar zuzustimmen, dass *Game of Thrones* „does not make use of this conceptual malleability and stages incest exclusively in the context of various kinship relationships“ (2014, p. 156), doch kennt die Serie durchaus auch Formen der rituellen Herstellung von Verwandtschaft. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte Night’s Watch, eine Art militärischer, zölibatär ausgerichteter Orden, der als Grenzschutz die Verteidigung der Seven Kingdoms gegen Angriffe aus dem wilden Norden zur Aufgabe hat. Alle Mitglieder der ‚Night’s Watch‘, die den Treuschwur geleistet haben, werden, unabhängig von ihrer Herkunft und Abstammung, zu Brüdern.

24 Zum Begriff des ‚Erzählkerns‘ vgl. Jan-Dirk Müller, 2007, S. 6-34.

lagern.²⁵ Sie speist sich aus den Widersprüchlichkeiten einer genealogisch basierten Vorstellungswelt, in der sich die herrschende Schicht einer Gesellschaft über Geburt und Abstammung, also über Genealogie, legitimiert. ‚Genealogie‘ sei mit Beate Kellner verstanden als

historisch gebundene kulturelle Konstruktion[] [und] Selbstbeschreibungsmodell[], die in den verschiedenen mittelalterlichen epistemischen Ordnungen einer traditional organisierten Gesellschaft verankert sind, in Wissensformen also, in denen ‚Wahrheit‘, ‚Wert‘ und ‚Legitimität‘ durch Kontinuität, lange Dauer und schließlich die Orientierung auf den Ursprung hin verbürgt sind.²⁶

In diesem Sinne bildet Genealogie auch ein zentrales Instrument adeliger Legitimation und der „Selbstdarstellung von Macht, Herrschaft und von Ansehen überhaupt“²⁷. Der Anspruch auf Herrschaft einer Person oder Gruppe speist sich aus dem Anspruch vorhergehender Generationen, wobei „entscheidend [ist], wie und wie weit in die Vergangenheit eine Genealogie zurückreicht und wie lückenlos das Heil von einer Generation in die nächste übertragen wurde.“²⁸ Verbunden sind die einzelnen Glieder der Kette von Generationen durch die gemeinsame Blutlinie, „da sich in und mit dem Blut – wie man annahm – auch die persönlichen Vorzüge und Fähigkeiten der Vorfahren vererbten“²⁹.

Das Paradoxe dieses Denkmusters als Grundlage der Machtlegitimierung einzelner Familien- und Verwandtschaftsverbände liegt in der eigenen Rechtfertigung durch Kontinuität im Sinne einer stetigen Abfolge von Generation zu Generation einerseits und exzeptionellem Ursprung, meist in Form eines berühmten Spitzenahns, andererseits.

Die Frage nach dem ‚Spitzenahn‘ bildet sozusagen die *crux* jeder genealogischen Ordnung, denn einerseits soll er den Beginn einer genealogischen Linie markieren, andererseits aber ist er der genealogischen Systematik gemäß über seine Ahnen zwangsläufig wiederum selbst in eine

25 Vgl. ebda, S. 46-106.

26 Beate Kellner, 2000, S. 15. Für eine breitgefächerte, interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung mit dem Thema Genealogie in Antike und Mittelalter vgl. beispielsweise die im Rahmen der Reihe ‚Bamberger Historische Studien‘ erschienenen Tagungsbände: Familie – Generation – Institution, 2008; genus & generatio, 2011; Erfahren, Erzählen, Erinnern, 2012.

27 Beate Kellner, 2000, S. 104.

28 Ebda.

29 Ebda, S. 104f.

Generationenkette eingebunden, die sich über den vermeintlichen Ursprung hinaus zurückverfolgen läßt.³⁰

Nach Müller erklärt sich die Popularität und Produktivität der „Problemkonstellation ‚Genealogie‘“³¹ in der mittelalterlichen Literatur gerade aus der Widersprüchlichkeit der ihr zugrundeliegenden Vorstellung.

Indem das, was ist, auf seine Herkunft zurückgeführt wird, kann erstens begründet werden, was es gilt. Zweitens kann gezeigt werden, wie das, was gilt, sich von dem, was ihm vorausging, im Guten oder im Schlechten, entfernt hat. Und drittens kann von exzeptionellen Anfängen erzählt werden. Genealogische Erzählungen sind deshalb paradox. Sie kreisen um die Pole ‚Dauer‘ und ‚Störung‘.³²

Daran haben sich mittelalterliche Erzählungen abgearbeitet, „[i]ndem sie [die verschiedenen] Implikationen kombinieren, die Spannung zwischen ihnen prozessieren und ihre wechselseitige Problematisierung beleuchten“³³. Für die SchöpferInnen zeitgenössischer Fantasy-Erzählungen liegt damit natürlich eine historische, also für die heutigen LeserInnen bedeutungslos gewordene Problemkonstellation vor, an der nicht mehr gearbeitet werden muss, die aber genutzt werden kann, um die Andersartigkeit des geschichtlichen Settings zu betonen und gleichzeitig Figuren zu motivieren, Konfliktpotential zu schaffen und Handlung zu generieren: eine erzählerische Möglichkeit, die – und das wird im Folgenden zu zeigen sein – im Werk George R. R. Martins in hohem Maße genutzt wird und dabei an vielen Stellen den narrativen Mechanismen erstaunlich nahe kommt, die wir aus mittelalterlichen Texten kennen.

Funktionalisierung von Genealogie in *Game of Thrones*

Handlungserzeugung

Die Frage, aus der sich die gesamte Handlung von *Game of Thrones* letztlich speist, lautet: Wer hat das Vorrecht auf den Eisernen Thron und damit auf die Herrschaft über Westeros? Da die Seven Kingdoms als Feudalgesellschaft unter der Führung eines adeligen Standes organisiert

30 Ebda, S. 107.

31 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 46.

32 Ebda.

33 Ebda.

sind, stellt sich diese Frage in erster Linie über die Abstammung. Das Recht zu herrschen hat, wer qua Geburt dazu legitimiert ist.

Who someone is, both in the medieval world and in the world of *Game of Thrones*, depends absolutely on who their parents and their grandparents were. [...] Like the medieval aristocracy, the members of the Great Houses believe that their privilege, their authority and their ideological understanding of themselves as ‚noble‘ is transmitted through blood.³⁴

Man sollte also meinen, dass eine Antwort auf die Frage nach der Thronfolge leicht zu finden sein müsste, doch erwächst gerade aus der inhärenten Widersprüchlichkeit genealogischen Denkens die Problemkonstellation, aus der heraus sich die Handlung der Serie entfaltet. Es sei in diesem Zusammenhang kurz an das zu Beginn bereits erwähnte Geschlecht der Targaryens erinnert, das zunächst als von außen agierender Aggressor nach Westeros kommt, in einem originären Machtakt den alteingesessenen Adel unterwirft und mit ihrer Herrschaft einen neuen Anfang begründen – mit Aegon Targaryen, dem Reiter des gefährlichsten aller Drachen, als Spitzenahn. Über ihn meint Tywin Lannister, Oberhaupt einer der mächtigsten Familien in Westeros:

Harren the Black thought his castle would be his legacy. Greatest fortress ever built. [...] [It] was built to withstand an attack from the land. A million men could've marched on these walls and a million men would've been repelled. But an attack from the air, with dragonfire... Harren and all his sons roasted alive within these walls. Aegon Targaryen changed the rules. That's why every child alive still knows his name, three hundred years after his death.³⁵

Die hier nur angedeutete Grundlage der Macht der Targaryens, ihre Fähigkeit Drachen auszubrüten und zu befehligen, schwindet nach Aegons Tod von Generation zu Generation, bis die Drachen letztendlich vollständig aussterben. Von diesem Zeitpunkt an sind die Targaryen-Könige auf dieselben Legitimations- und Stabilisierungsstrategien angewiesen wie alle anderen Adelsgeschlechter auch: Genealogie, Blutadel, Bündnisse und Heiratsallianzen. Ihre Herrschaft endet in einer Rebellion, die zur fast vollständigen Auslöschung des Hauses führt. Ihnen nach folgt Robert Baratheon I. als erster Nicht-Targaryen-König – paradoxerweise aus der Argumentation heraus, unter den Rebellen am näch-

34 Carolyne Larrington, 2016, p. 29f.

35 GoT, Season 2, Episode 7.

sten mit der vertriebenen Familie verwandt zu sein (denn das Haus Baratheon, so heißt es, wurde von einem illegitimen Halbbruder Aegons I. begründet). Auch nach dem Bruch begründet sich Legitimität also über Abstammung.

Die Widersprüchlichkeit des Konzepts zeigt sich auch in der Wahrnehmung der Rebellion durch die zwei einzigen Überlebenden des Hauses Targaryen, späte Kinder des entmachteten Königs. Sie empfinden das Ereignis als Thronraub, Robert Baratheon als Usurpator und pochen auf ihr Geburtsrecht als Nachkommen der Targaryen-Dynastie – ohne dabei zu reflektieren, dass man ihren Spitzenahn Aegon selbst ebenfalls als Usurpatoren bezeichnen könnte.

Aus diesem Spannungsverhältnis verschiedener Ansprüche generiert sich das grundlegende Konfliktpotential der Handlung. Die verschiedenen Thronanwärter haben, genealogisch betrachtet, fast alle einen berechtigten Anspruch auf Herrschaft – je nachdem natürlich, wo man den genealogischen Anfang gesetzt sieht. Die Figur Tycho Nestoris, die als Mitarbeiter der Eisernen Bank von Braavos kein Teil der Gesellschaft von Westeros ist, fasst das Problem anschaulich zusammen:

Across the narrow sea your books are filled with words like ‚usurper‘ and ‚madmen‘ and ‚blood right‘. Here our books are filled with numbers. We prefer the stories they tell. More plain, less open to interpretation.³⁶

Wer das größte Anrecht auf Herrschaft hat, bleibt tatsächlich eine Frage der Interpretation: Die Targaryen-Nachkommen können sich auf ihre Abstammung von Aegon I. berufen, der das Land erstmals geeint hat, Joffrey Baratheon auf seinen (vermeintlichen) Vater, der als einer der Rädelsführer des Aufstandes den Targaryens die Herrschaft entriß. Stannis Baratheon wiederum, der nächstälteste Bruder des verstorbenen Königs, weiß um die illegitime Geburt Joffreys und macht ebenfalls seinen Anspruch geltend. Neben den Anwärtern auf den Eisernen Thron gibt es außerdem Spaltungsbestrebungen von Seiten der ehemals unabhängigen Königreiche, die sich auf ihre Autonomie vor der Einung durch die Targaryens berufen.

Vergleichbare Beispiele für Erzählungen, deren Handlung sich aus den Konflikten rund um Thronfolge und Herrschaftsanspruch entwi-

36 GoT, Season 4, Episode 6.

ckeln, kennen wir aus der mittelalterlichen Literatur zur Genüge. Als Beispiel zu nennen wäre hier unter anderem der Stoffkreis um Wolfdietrich, der als ältester Sohn König Hugdietrichs von Konstantinopel in den meisten Fassungen der Sage wegen eines Bastardvorwurfs sein Anrecht auf den Thron erst gegen seine Brüder durchsetzen muss.³⁷ Damit zusammen hängt immer auch die Frage nach dem Verhältnis von originärer und legitimierter Macht. Da Wolfdietrich sein Recht auf Herrschaft von außen aberkannt wird, muss er sich mit Stärke erkämpfen, was ihm qua Geburt ohnedies zusteht. In diesem Zusammenhang lässt sich aber auch an die dritte *aventiure* des *Nibelungenlieds* denken, in der Siegfried, „für den Herrschaft durch Stärke legitimiert wird“³⁸, und Gunther, „für den sie durch Erbe legitimiert wird“³⁹, das erste Mal aufeinander treffen. Die Herausforderung zum Zweikampf um Land und Regentschaft erscheint aus Siegfrieds Perspektive schlüssig, kann auf Seiten Gunthers aber nur auf Unverständnis stoßen. Wieso sollte er um etwas kämpfen, das ihm rechtmäßig gehört? Von demselben Aufeinanderprallen verschiedener Vorstellungen von Herrschaftslegitimation wird auch in *Game of Thrones* immer wieder erzählt. Als Khal Drogo, der Ehemann der im Exil lebenden, letzten direkten Nachkommen der Targaryen-Linie, im Sterben liegt, rät ihr ein Gefolgsmann zur Flucht. Der Khal ist ein Fürst der Dothraki, eines nomadisch lebenden Reitervolkes, das einem an Kampfesstärke orientierten Machtverständnis anhängt. Seine Ehefrau Daenerys, trotz ihres Exils den Vorstellungen der Gesellschaft von Westeros entsprechend sozialisiert, weigert sich, ihren sterbenden Mann zu verlassen, beharrt auf ihrem Anspruch und dem ihres Sohnes: „Even if he dies, why would I run? I am Khaleesi and my son will be Khal after Drogo.“⁴⁰ Ihr Ratgeber versucht ihr den Unterschied zwischen der Kultur Westeros' und der der Dothraki zu erklären: „This isn't Westeros where men honor blood. Here they only honor strenght. There will be fighting after Drogo dies.“⁴¹

37 Im ‚Wolfdietrich A‘ zum Beispiel begründen sich die Zweifel an Wolfdietrichs legitimer Abstammung über die Abwesenheit des Vaters bei seiner Geburt.

38 Herrmann Reichert, 2005, S. 393.

39 Ebda.

40 GoT, Season 1, Episode 9.

41 Ebda.

Es muss hinzugefügt werden, dass genealogische Legitimation auch in der Gesellschaft der Seven Kingdoms natürlich nur eine von vielen Strategien ist, Macht zu begründen, zu erlangen und zu erhalten. Die Figuren nutzen auch diverse andere Mittel, um im Spiel der Throne die Oberhand zu behalten, unter anderem ökonomische, sexuelle, körperliche und spirituelle Macht. Diverse Strategien werden in der Serie durch-exerziert, gegeneinander abgewogen und teilweise auch verworfen. Trotzdem bleibt die richtige Abstammung die wichtigste Regel, die ein Spieler zu erfüllen hat. Anders als in mittelalterlichen Texten ist Adel in Westeros nicht an Ethos geknüpft, werden körperliche, moralische und geistige Auszeichnung (Schönheit, Stärke, Erfolg, Treue, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit etc.) nicht über Abstammung und Blut naturalisiert.⁴² In der mittelhochdeutschen Literatur bedeutet

‚[a]delig sein‘ [...] ganz selbstverständlich, jederzeit einem elaborierten Verhaltenscode Genüge zu leisten, von Tugenden und feinem Benehmen derart durchformt zu sein, daß sich die Differenz zum ‚Bäurischen‘ und ‚Nicht-Höfischen‘ in jedem Wort, jeder Geste und jeder Tat offenbart. Ebenso selbstverständlich bedeutet ‚adelig sein‘ aber auch, daß man zu solchem Verhalten und zur Herrschaft über diejenigen, die sich nicht so verhalten können oder wollen, durch die eigene Geburt vorbestimmt ist, in dem Sinne, daß man die vortrefflichen Eigenschaften der Väter und der Vorväter leiblich implantiert bekommen hat: weil man mit ihnen zusammen nur einen großen Sippenkörper bildet, der weit in die Vergangenheit zurückreicht.⁴³

Diese Vorstellung ist in *Game of Thrones* nur in ihrer Negierung präsent – immer dann, wenn Figuren mit einer idealistischen Auffassung von Adel und Ritterschaft mit der ‚Realität‘, wie G. R. R. Martin sie zeichnet, konfrontiert werden. Shiloh Carroll benennt mit Sansa Stark und Jaime Lannister zwei solche Figuren, die erst im Laufe ihrer Erfahrungen in der ‚realen Welt‘ ihre romantischen Vorstellungen ablegen:

Both Jaime and Sansa, Martin’s archetypal knight and princess, begin with idealized views of nobility and knighthood, fed by songs and tales of grand adventures and high chivalry. [...] Sansa expects her own life and the world of Westeros also to conform to these standards.⁴⁴

42 Zur Naturalisierung von Ethos in Texten der mittelalterlichen Literatur vgl. Jan-Dirk Müller, 2007, S. 50-59.

43 Armin Schulz, 2012, S. 97.

44 Shiloh Carroll, 2014, p. 30.

Als die präpubertäre Sansa mit dem zukünftigen König Joffrey Baratheon verlobt wird – einem großgewachsenen, gutaussehenden, blonden Prinzen –, meint sie zunächst all ihre Wünsche in Erfüllung gehen zu sehen. Ihrer Vorstellung nach bedingen sich eine hohe Abstammung, körperliche Attraktivität und ein edler Charakter gegenseitig und auf dieser Basis schätzt sie ihren zukünftigen Ehemann ein. Dementsprechend braucht sie besonders lange um zu realisieren, dass es sich bei Joffrey in Wahrheit um einen Sadisten mit psychopathischen Tendenzen handelt, der ihr das Leben zur Hölle machen wird.

Thus, Martin sets up the traditional idea of outer beauty reflecting inner goodness, as well as the idea of noble birth bestowing both beauty and character, in order to destroy both of these ideas later.⁴⁵

Indem die Erzählung über ihre Figuren das Muster aufruft und in der Folge damit bricht, kann wiederum Handlung erzeugt werden.

Interessanterweise tritt in *Game of Thrones* an die Stelle der Idee einer im Wortsinne ‚natürlichen‘ Einheit von Adel und Ethos eine parallel angelegte Vorstellung der Naturalisierung von Macht. „There is power in a king’s blood“⁴⁶ erklärt die ‚rote Priesterin‘ Melisandre dem von ihr unterstützten Thronanwärter Stannis Baratheon. Mithilfe der Macht königlichen Blutes ist sie in der Lage, magische Handlungen zu vollziehen um Stannis‘ Gegner zu schwächen oder sogar zu töten.⁴⁷ Zu diesem Zweck bemächtigt sie sich unter anderem des Blutes seines Halbneffen Gendry, eines unehelich geborenen Sohnes König Roberts.

Gendry: I’m just a bastard.

Melisandre: The bastard of Robert of the House Baratheon, First of His Name, King of the Andals and the First Men. Why do you think the Gold Cloaks⁴⁸ wanted you? There is power in a king’s blood.⁴⁹

45 Ebda, p. 32.

46 GoT, Season 3, Episode 7.

47 Auf diesen Aspekt hat auch Stefan Donecker in seinem Beitrag zur ‚Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF‘ hingewiesen und zu Recht angemerkt, dass die Serie offen lässt, ob Melisandre „die übernatürliche Bedeutung von Königsblut richtig einschätzt“ (S. 39), da Stannis letzter Versuch, das Schicksal noch einmal zu seinen Gunsten zu wenden, indem er seine Tochter auf dem Scheiterhaufen verbrennt, fehlschlägt. Vgl. Stefan Donecker, 2016, S. 38f.; ebenso Carolyne Larrington, 2016, p. 30.

48 Als ‚Gold Cloaks‘ werden die Männer der Stadtwache von King’s Landing bezeichnet, die dem direkten Befehl des Königs unterstehen. Als Joffrey nach dem Tod König

Über die Blutlinie hat Gendry also ebenfalls Teil an der Macht seines Vaters, obwohl er ihn nie persönlich getroffen hat, bis zu seiner Zusammenkunft mit Melisandre nichts von seiner königlichen Abstammung weiß und weit abseits des Hofes in einer der ärmlichsten Viertel von King's Landing aufwächst. Diese Macht scheint sich auch körperlich zu manifestieren, in Form von physischer Attraktivität, Stärke und Kampftalent. Insofern ähnelt das genealogische Verständnis in *Game of Thrones* durchaus dem der mittelalterlichen Texte, als die nicht reproduktive Qualität ‚Macht‘ als vererbbar imaginiert wird.

Strukturierung der Welt

Neben der Funktionalisierung der Problemkonstellation ‚Herkommen‘ auf der Handlungsebene zeigt sich die genealogische Durchdringung von Martins Werk bis auf die Ebene der Erzählstruktur. Das lässt sich an der Titelsequenz der Serie plausibel machen: Um in die Welt von *Game of Thrones* einzuführen und den Zuschauer in dieser komplexen Geschichte zu orientieren, benutzt die Serie eine Karte, mit der in Form der Titelsequenz jede Episode beginnt. Diese Karte ist weit mehr als eine rein topologische Orientierungshilfe für den Zuseher; sie ist, ähnlich wie mittelalterliche T-Karten, symbolisch aufgeladen. Sie ist als invertierter Globus gestaltet, als ein in sich abgeschlossenes Universum, in dessen Zentrum die Sonne steht. Sie wird durch ein Astrolabium symbolisiert, auf dessen kreisenden Sphären schriftbandartig Szenen dargestellt sind: die wichtigsten Ereignisse in der Geschichte von Westeros. Die Einführung der zentralen Punkte auf der Karte beginnt mit King's Landing, Hauptstadt und Königssitz, als wichtigstem räumlichen Bezugspunkt der Geschichte. Repräsentiert werden die einzelnen Orte auf der Karte durch die Burgen, die dort stehen und die wie mechanisch angetrieben aus der Oberfläche heraustreten. Die Wappentiere der den Orten zugehörigen Familien bilden die Zentren dieser mechanischen Getriebe und symbolisieren damit ihren lokalen Wirkungsraum.

Roberts alle greifbaren Bastardkinder seines Vaters töten lässt, kann Gendry der Verfolgung durch die sogenannten ‚Goldröcke‘ nur knapp entgehen.

Die Eröffnungssequenz der Serie folgt der Erzählweise der Bücher, in der es keinen auktorialen Erzähler gibt, sondern wechselnd aus der Perspektive verschiedener Figuren berichtet wird. In der Terminologie Genettes liegt also eine variable, teilweise fast schon multiple interne Fokalisierung⁵⁰ vor – der Erzähler erzählt nicht mehr als die jeweilige Figur weiß, aber durch den häufigen Figurenwechsel ändern sich die Perspektiven auf die Ereignisse und lassen so mosaikhaft ein vollständigeres Bild des Geschehens entstehen. Das Set der Point-of-View-Charaktere ist allerdings begrenzt. Das erste Buch startet mit neun Figuren, aus deren Sicht abwechselnd erzählt wird. Im Laufe der Handlung kommen neue POVs hinzu bzw. fallen weg, wenn sie sterben. Durch diese Form des Erzählens wird die Erzählwelt für den Rezipienten allein über die Figuren erschlossen. So funktioniert auch die Karte in der Serie – die ZuschauerInnen erhalten Kenntnis nur über die aktuellen Handlungsorte des Geschehens und erst im Laufe der Handlungsentwicklung, wenn die Figuren beginnen, sich in der Welt zu bewegen, erschließen sich neue Orte auf der Karte (dementsprechend wird die Titelsequenz auch länger; dauert sie in der ersten Episode noch 1,5 Minuten, sind es in der letzten Episode der dritten Staffel schon knapp 2,0 Minuten). Diese Erzählweise erinnert an Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Mit dem sich bewegenden Helden entsteht die Welt um ihn herum. Verknüpft sind die einzelnen Orte durch die genealogischen Beziehungen der Figuren untereinander, durch den Verwandtschaftsverband sind alle Orte und alle Figuren miteinander verbunden.

Indem zahlreiche mittelalterliche Erzählungen in ihrem Aufbau der Genealogie folgen, wird sie zum poetologischen Prinzip. Dies haben Karl Bertau, seine Schüler und Nachfolger für Wolframs Romane gezeigt, in denen 'Verwandtschaft' und 'genealogischer Zusammenhang' nicht nur rekurrente Motive sind, sondern die Romane organisieren. Jede Figur, jedes Element der Handlung erhält seinen Platz in einem genealogisch strukturierten Kosmos, der den einzelnen Text übergreifen kann.⁵¹

Dieses erzählerische Prinzip, findet sich, wenn auch nicht ganz im selben Ausmaß auf die Spitze getrieben wie im *Parzival*, auch in *Game of Thrones*, sind doch die meisten zentralen Figuren in irgendeiner Form verwandtschaftlich miteinander verbunden.

50 Vgl. Gérard Genette, 1998, S. 132f.

51 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 47.

Das Potential der Störung

Ein weiterer Bereich, in dem sich das narrative Potential der Problemkonstellation ‚Herkommen‘ entfalten kann, ist die genealogische Störung. Sie tritt in verschiedenen Varianten auf, aus denen sich ein vielfältiges Spektrum alternativer Erzählstränge entwickeln lässt. Ihnen gemein ist, dass der Ablauf der intergenerationellen Abfolge aus unterschiedlichen Gründen ‚aus der Ordnung‘ gerät:

1. Unterdeterminierung der Legitimität einer Figur durch uneheliche Geburt

A boy sits on the Iron Throne, a boy whom many believe to be a bastard with no right to it. They have never been more vulnerable. (Jorah Mormont)⁵²

Die Figur des Bastards spielt in der mittelalterlichen Literatur nicht annähernd so eine große Rolle wie ihre Funktionalisierung in der zeitgenössischen Mittelalterrezeption, in der sie sich großer Beliebtheit erfreut, den Anschein erwecken könnte.⁵³ Sie ist dennoch durchaus vertreten. Bereits erwähnt wurde in diesem Zusammenhang das Motiv des Bastardvorwurfs, wie es der *Wolfdietrich*-Sagenkreis tradiert. Ebenfalls sehr bekannt ist die skandalträchtige Zeugung des Helden im Alexanderstoff, der als Abkömmling einer außerehelichen Verbindung der Frau Phillips von Makedonien mit einem anderen Mann gilt (je nach Version handelt es sich dabei um einen Magier oder einen König) und auch Karl dem Großen wird in einigen Sagen eine außereheliche Zeugung durch Pippin unterstellt. Das heldenepische Lied *Das Meerwunder* wiederum erzählt von einer Verschränkung illegitimer und anderweltlicher Zeugung. Eine Königin wird von einem Meeresungeheuer überfallen, vergewaltigt und trägt in der Folge ein Kind aus, das sich bald zu einem menschenfressenden Unhold entwickelt, der der königlichen Familie nach dem Leben trachtet. Ein letzter, weitaus bekannterer zweifelhafter Sprössling ist Mordred, der teilweise als Arthus‘ Neffe, teilweise

52 GoT, Season 4, Episode 5.

53 Dieser Befund korreliert mit den realhistorischen Gegebenheiten. Im Frühmittelalter spielt die Legitimität eines Nachkommen für die Erbsituation noch keine Rolle. Jeder anerkannte Sohn konnte die Nachfolge antreten. Das ändert sich erst mit der Durchsetzung der kirchlichen Bestrebungen zur Stärkung der Ehe. Dementsprechend gewinnt der Bastard-Begriff erst im Hochmittelalter an Bedeutung (vgl. Gert Kreutzer 2000, S. 528f.).

aber auch als sein illegitimer Sohn in Erscheinung tritt – so zum Beispiel im *Prosalancelot*.

Wie sich auch anhand der anderen Störformen noch zeigen wird, ist es gerade der genealogische Defekt, durch den Exorbitanz, im Guten wie im Schlechten, häufig begründet wird. Das Außergewöhnliche kann „nicht nur aus Normalität abgeleitet werden“⁵⁴. Auch in *Game of Thrones* sind die Bastarde häufig außerordentliche Figuren, seien sie Monster wie Ramsay Bolton und Craster oder Lichtgestalten wie Jon Snow. Hier erklärt sich die ‚Abnormität‘ aber wohl eher aus den schwierigen Lebensumständen, denen sich illegitime Kinder aufgrund der gesellschaftlichen Sanktionierung des Makels ‚illegitime Geburt‘ ausgesetzt sehen, als durch die defekte Blutlinie.

Ramsay Bolton: I'm Lord Bolton's eldest son.

Sansa Stark: But you're a bastard. A trueborn will always have the stronger claim.

Ramsay Bolton: I've been naturalized by a royal decree from...

Sansa Stark: Tommen Baratheon? Another bastard?⁵⁵

Die Bemühungen der betroffenen Figuren, die Störung mithilfe verschiedener Strategien zu bewältigen, eröffnen einiges an Handlungspotential und Figurenmotivation: Vertuschung, Verlassen des Familienverbandes, Herkunfts- oder Identitätssuche und Streben nach Legitimierung sind nur einige der erzählerischen Möglichkeiten, die sich daraus entwickeln lassen. Für Jon Snow, der in der Annahme aufwächst, der illegitime Nachkomme von Lord Eddard Stark zu sein,⁵⁶ erscheint das Verlassen seiner Familie und der Eintritt in die ‚Night's Watch‘ die einzige Möglichkeit, ungeachtet seiner Abstammung, Anerkennung und Gleichstellung zu erlangen. Die uneheliche Herkunft motiviert die Handlungen der Figur und rechtfertigt damit ihre Positionierung an der Mauer, einem der zentralen Handlungsschauplätze der Serie als Verteidigungsort gegen die Bedrohung durch die sogenannten ‚White Walker‘.

54 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 81.

55 GoT, Season 5, Episode 7.

56 Seine lange im Dunkeln gebliebene wahre Abstammung wurde den ZuseherInnen in der 6. Staffel der Serie enthüllt und damit die lange gehägte Vermutung der Fan-Gemeinde bestätigt, dass Jon nicht der Sohn von Eddard Stark, sondern von dessen Schwester und Kronprinz Rhaegar Targaryen ist. Ob sich dadurch sein Bastard-Status ändert, bleibt – ohne die komplexe Hintergrundgeschichte ausführen zu wollen – aber nach wie vor unklar.

Ramsay Bolton dagegen, der zwar ebenfalls der uneheliche Sohn eines Adligen, im Gegensatz zu John Snow aber lange dessen einziger männliche Nachkomme ist, strebt seine Legitimierung durch die Krone an, indem er seinen Vater bei dessen Machterweiterungsbestrebungen zufriedenstellend unterstützt. Sein Vorhaben verfolgt er vollkommen skrupellos. In Kombination mit einer sadistischen Grundveranlagung macht ihn das zu einem gefährlichen Gegenspieler für einige der Protagonisten. Beide Beispiele verdeutlichen das erzählerische Potential der Unterdeterminierung von Legitimität. Ein noch wirkungsvolleres Skandalon aber stellt die Inzestgeburt dar, die, genealogisch gedacht, im Grunde das genaue Gegenteil der Bastardgeburt ist.

2. Die Überdeterminierung der Legitimität einer Figur durch Inzest

Obwohl Inzest in einer Vorstellungswelt, die einen Kult des reinen Blutes zelebriert, im Grunde nichts anderes ist, als ihre ausgelebte, letzte Konsequenz, bleibt er im Mittelalter wie in der Welt von *Game of Thrones* ein Tabubruch.

Im Inzest wird auf illegitime Weise 'Adel' kumuliert. Der Inzest zielt auf den Kern genealogischer Legitimitätsvorstellungen. Im Inzest ist bloß zugespitzt, was eine zur Endogamie tendierende feudale Ehepraxis latent immer bedroht. [...] die Furcht vor Zersplitterung von Herrschaft und Besitz fördert Heiratsbündnisse innerhalb eines – wenn auch weit gezogenen – verwandtschaftlichen Rahmens.⁵⁷

Die Inzestvorstellungen selbst mögen historisch variieren, die Longue durée der Inzesterzählungen in der Literaturgeschichte zeugt nichtsdestotrotz eindrucksvoll von ihrem besonderen narrativen Potential.⁵⁸ Da sich Martin Bleisteiner schon eingehend mit der Funktionalisierung von Inzest in G. R. R. Martins Werk beschäftigt hat, seien an dieser Stelle nur kurz einige Beobachtungen zusammengefasst: Der inzestuösen Tendenzen und gelebten Inzestbeziehungen, innerhalb derselben Generation gleichermaßen wie generationenübergreifend, lassen sich in *Game of Thrones* tatsächlich viele finden. Angefangen bei Müttern, die

57 Jan-Dirk Müller, 2007, S. 106.

58 Zum Inzest-Motiv in der Literatur des Mittelalters allgemein vgl. Danielle Buschinger, 1985, S. 107-140, zum Vater-Tochter-Inzest im Speziellen siehe Ingrid Bennewitz, 1996, S. 157-172. Zum Inzest-Motiv in der Literatur allgemein vgl. Horst und Ingrid Daemmrich, 1995, S. 203-206 sowie Elisabeth Frenzel, 2008, S. 391-410.

sich weigern, ihre dem Kleinkindalter längst entwachsenen Söhne abzustellen, über einvernehmlichen Inzest zwischen Bruder und Schwester und erzwungenem Inzest zwischen Vätern und Töchtern bis hin zu methodischem Inzest innerhalb eines Adelsgeschlechts werden in der Serie verschiedenste Inzest-Szenarien durchgespielt. Als ein besonders anschauliches Beispiel fungiert Craster, eine Figur, die nördlich der Grenzen der Seven Kingdoms lebt. Seine Töchter bezeichnet er als seine Ehefrauen, die er schwängert, sobald sie in ein gebärfähiges Alter kommen. In der Wildnis und fernab aller Zivilisation auf ihren Vater angewiesen, sind sie gezwungen ihm weitere Töchter zu gebären, die wiederum heranwachsen um ‚Ehefrauen‘ Crasters zu werden.⁵⁹ Schemenhaft mag man hier die Grundkonstellation der mittelalterlichen Väter-Töchter-Inzesterzählungen erkennen, deren „Ausgangspunkt für die Bedrohung der T[ö]chter [durchweg] der Tod bzw. die Abwesenheit der M[ü]tter“⁶⁰ und der damit einhergehenden Wunsch des Vaters bildet, die Ehefrau durch die eigene Tochter zu ersetzen.

Die Targaryens dagegen betreiben aus einer völlig anderen Motivation heraus über Generationen hinweg systematisch Inzest und verheiraten, wo möglich, immer Brüder und Schwestern miteinander. Dies dient der Konservierung ihrer an die Blutlinie gebundenen Immunität gegenüber Hitze und damit der Möglichkeit, Drachen zu beherrschen.

Neben den verschiedenen Konstellationen inzestuöser Beziehungen wird aber natürlich auch von den Konsequenzen sexuellen Kontakts zwischen nahen Verwandten auf die auf solche Weise gezeugten Nachkommen erzählt. In der mittelalterlichen Literatur ist die Inzest-Geburt ein Mittel, das im Guten wie im Schlechten ‚Außer-ordentliche‘ zu begründen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die wohl aus dem 12. Jahrhundert stammende legendarische Ausschmückung der Vita des Erzverrätters Judas ihn mit Inzest in Verbindung bringt.⁶¹ Doch der Fall kann auch umgekehrt liegen:

59 Alle seine männlichen Nachkommen dagegen setzt der Vater kurz nach ihrer Geburt als Opfer für die ‚White Walker‘ im Wald aus, um sich so vor Übergriffen ihrerseits zu schützen.

60 Ingrid Bennewitz, 1996, S. 161.

61 Vgl. Franz Josef Worstbrock, 1983, Sp. 882-887.

Incest may further the protagonist's career in some unexpected way, as in the case of Gregorius, or it may lead to the destruction of his life's work, as in the case of Arthur.⁶²

Auch hier lassen sich deutliche Parallelen zur Figurenkonzeption in *Game of Thrones* erkennen. So ist beispielsweise einer der wenigen durch und durch negativ gezeichneten Charaktere der Serie der inzestgebürtige, nur vermeintliche Erbe König Roberts I. Offen grausam gegenüber Schwächeren, feige im Augenblick tatsächlicher Gefahr, behandelt er seine Untertanen ungerecht, unbarmherzig und vollkommen mitleidslos, womit er das vollkommene Gegenteil eines idealen mittelalterlichen Herrschers repräsentieren dürfte. Ihm entgegengesetzt konzipiert erscheint Daenerys Targaryen, die andere Thronanwärterin, die einer Inzest-Verbindung entspringt. In ihr, der letzten Überlebenden ihrer Linie, treten nach vielen Generationen wieder die Fähigkeiten hervor, die sie ermächtigen, Drachen auszubrüten und zu beherrschen. Als ‚Mother of Dragons‘ wird sie zur Heilsbringerin nicht nur ihres Hauses, sondern aller Unterdrückten, insofern als sie es sich zum Ziel setzt, statt ihre eigenen Ansprüche zu verfolgen, erst alle Sklaven der sogenannten ‚Slaver's Bay‘ zu befreien. Auch darüber hinaus wird sie als ideale Herrscherin gezeichnet. So meint zum Beispiel einer ihrer Berater:

You have a good claim: a title, a birthright. But you have something more than that: you may cover it up and deny it, but you have a gentle heart. [...] Someone who can rule and should rule. Centuries come and go without a person like that coming into the world. There are times when I look at you, and I still can't believe you're real.⁶³

Ebenso wie der Inzestheilige Gregorius markiert aber auch Daenerys das Ende ihrer genealogischen Linie, da sie aufgrund ihrer eigenen Unfruchtbarkeit keine Nachkommen mehr zeugen kann. Damit sind wir gleichsam auch bei der dritten Störung angelangt, der genealogischen Lücken.

62 Elizabeth Archibald, 2001, p. 230.

63 GoT, Season 2, Episode 5.

3. Die genealogische Lücke

Über den weisen indischen König Avenîr heißt es in Rudolfs von Ems *Barlaam und Josaphat*⁶⁴, dass er trotz Reichtum und ständiger Machtexpansion von einem großen Kummer niedergedrückt wird:

diu groeste swaere, der er phlac,
das was, das er sô manegen tac
solt âne rehten erben sîn.
daz leit gap im sô hôhen pîn,
das es im sorge brâhte,
swenn er an kint gedâhte
und im niht kinde was geborn.
(Barlaam und Josaphat, vv. 253-259)

Zwar wird Avenîr nach einiger Zeit doch noch ein männlicher Erbe zuteil, doch klingt schon in dem kurzen Textausschnitt die Katastrophe an, die Kinderlosigkeit für einen Herrscher und sein Reich in einer genealogisch geordneten Welt bedeutet. An diesem Punkt setzen bekanntlich viele der mittelalterlichen Erzählungen an.

[...] höfische Epiker [lieben] Geschichten, in denen zunächst der gewöhnliche Gang unterbrochen zu werden, die dynastische Ordnung am Ende zu sein scheint, bevor sie ereignishaft erneuert werden. Der Geburt eines Heros geht daher eine lange Zeit der Kinderlosigkeit seiner Eltern, eine Periode der Ereignislosigkeit voraus, in der ein Geschlecht vom Aussterben bedroht ist.⁶⁵

Auch hier wieder kündigt also die Störung den Helden an, begründet seine Exorbitanz, gliedert ihn aber gleichzeitig ein in die bestehende Ordnung der generationellen Abfolge. „Die herausgezögerte Geburt – bei Alexander d. Gr., Kaiser Heraclius, [...] Alexius oder wem sonst – ist der Konvergenzpunkt traditionaler Kontinuität und ereignishafter Unterbrechung.“⁶⁶

Das Motiv der langen Kinderlosigkeit ist aber nur ein Beispiel für die erzählerischen Möglichkeiten, die ein vorübergehender oder dauerhafter Defekt der genealogischen Kontinuität mit sich bringt. Carol Clover hat

64 Zitiert nach Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*. Hg. v. Hans Pfeiffer. Mit einem Anhang aus Hans Söhns, *Das Handschriftenverhältnis in Rudolf von Ems Barlaam*, einem Nachwort und einem Register von Heinz Rupp. Berlin 1965. (Neudruck der Ausgabe von 1843 in der Reihe Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters.)

65 Müller, 2007, S. 73.

66 Ebda.

zum Beispiel für die altnordische Sagaliteratur die Figur der jungfräulichen Kriegerin als intergenerationelle Lückenfüllerin plausibel gemacht, die immer dann eingesetzt werden kann, wenn kein männlicher Erbe zur Verfügung steht.⁶⁷ Das zeigt sie unter anderem an Hervör, dem einzigen Kind Angantýrs, aus der *Hervarar saga ok Heiðreks*. Angantýr stirbt noch vor der Geburt seiner Tochter, die sich bald als begabte Kriegerin entpuppt und mehrere, eigentlich ihren männlichen Kollegen vorbehaltenen Abenteuer besteht. Als sie von ihrer Herkunft erfährt, beschließt sie, das in ihrer Familie von Generation zu Generation weitergegebene Schwert Tyrfinger aus dem Grab ihres Vaters zu holen. Sie setzt sich gegen den Geist Angantýrs durch, der ihr das Schwert zunächst nicht aushändigen will, weil sie eine Frau ist und versetzt sich so in die Lage, das Schwert wiederum an ihre Söhne weiterzuerben. Der Bruch in der patrilinearen Kontinuität des Geschlechts wird überbrückt, so Carol Clover, indem das weibliche Zwischenglied mit den notwendigen maskulinen Fähigkeiten ausgestattet wird.

Herein lies the root explanation of Hervör's masculinity. So powerful is the principle of male inheritance that when it necessarily passes through the female, she must become [...] a functional son.⁶⁸

In *Game of Thrones* existiert mit Brienne von Tarth, der einzigen Nachkommin von Lord Selwin, eine sehr ähnlich angelegte Figur. Nach dem frühen Tod ihres älteren Bruders wird sie zur alleinigen Erbin des Hauses Tarth. Schon in ihrer Kindheit zeigt sich ihre besondere Begabung für den Schwertkampf, was nicht zuletzt auf ihre maskuline Physiognomie zurückzuführen ist. Sie wächst zu einer ungewöhnlich großen und kräftigen Frau heran, die mit dem Einverständnis ihres Vaters über Jahre hinweg in Kampftechniken unterrichtet wird und später als Ritterin in der Königsgarde Renly Baratheons dient. Obwohl in der Serie kein direkter Zusammenhang zwischen ihrem Status als Alleinerbin und ihrer Entscheidung zu einer eigentlich Männern vorbehaltenen Lebensform hergestellt wird, sind die Parallelen zwischen den Ausgangssituationen dieser Figur und ihrer mittelalterlichen Vorgängerinnen doch auffällig.

⁶⁷ Vgl. Carol J. Clover, 1995, p. 75-87.

⁶⁸ Carol J. Clover, 1995, p. 78.

Als letztes, besonders augenfälliges Beispiel für die Nutzung des narrativen Potentials der genealogischen Störung in *Game of Thrones* sei noch einmal auf die unehelichen Kinder der Königin mit ihrem Zwillingenbruder hingewiesen. In ihnen bündeln sich alle drei beschriebenen Defekte: Außerhalb einer ehelichen Verbindung gezeugt und einer inzestuösen Beziehung entsprungen, verursachen sie zusätzlich noch den Abbruch einer dynastischen Linie, da der König in dem Glauben verstirbt, drei Nachkommen zu haben, tatsächlich aber keinen legitimen Erben hinterlässt. Dieses Skandalon entwickelt eine enorme erzählweltliche Sprengkraft und es scheint nicht weiter verwunderlich, dass seine Entdeckung den zentralen Ausgangspunkt sowohl der Buch- als auch der Serienhandlung darstellt, erweist sich damit doch der wichtigste genealogische Knotenpunkt des Reiches – die Verbindung von König und Königin – als manipuliert.

Schlussbemerkung

In der Mittelalter-Fantasy-Serie *Game of Thrones* werden verschiedene Ebenen von Rezeption aufgegriffen, seien es historische Vorstellungen, Ereignisse oder Personen, literarische Stoffe und Narrative der Vormoderne und Moderne oder Bezüge und intertextuelle Verweise auf moderne, zeitgenössische Populärkultur. Diese Elemente werden kompiliert, karikiert, unterwandert, gebrochen und in neue Zusammenhänge gestellt. Auch die anhand der historischen Problemkonstellation ‚Herkommen‘ aufgezeigten Parallelen unterliegen natürlich einer gewissen Überformung, Uminterpretation, Psychologisierung und Brechung. Dass „[j]eder filmische Entwurf mittelalterlicher Gegebenheiten [...] von den Bedingungen der (Post-) Moderne geprägt“⁶⁹ ist, versteht sich von selbst; genauso, dass die Verwendung von Themen, Motiven und Stoffen mittelalterlicher Texte funktionalisiert wird, um auf zeitgenössische Problemstellungen zu verweisen. Wie Laurin S. Mayer es im Zusammenhang mit der Tolkien-Rezeption bei George R. R. Martin festgestellt hat: „Martin draws extensively from both medieval and post-medieval texts and tropes, as does Tolkien, and invites the same comparisons to con-

69 Christian Kiening, 2006, S. 69.

temporary culture as does Tolkien.“⁷⁰ Nichtsdestotrotz sollte die vorangegangene Analyse gezeigt haben, wie stark die Parallelen zwischen mittelalterlicher und zeitgenössischer Fiktion mitunter sind und welches narrative Potential eine eigentlich historisch gebundene Problemstellung wie ‚Genealogie‘ auch in einem Text der zeitgenössischen Fantasy-Literatur entfalten kann. Der Grund dafür, um an die eingangs zitierten Worte Bryan Keenes anzuschließen, liegt sicher in dem starken Einfluss begründet, den mittelalterliche Vorstellungen, Erzählungen und Motive bis heute auf unsere Imagination haben.

Bibliographie

Primärquellen

Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat. Hg. v. Hans Pfeiffer. Mit einem Anhang aus Hans Söhns ‚Das Handschriftenverhältnis in Rudolf von Ems Barlaam‘, einem Nachwort und einem Register von Heinz Rupp. Berlin 1965. (Neudruck der Ausgabe von 1843 in der Reihe Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters.)

Game of Thrones (Episoden nach Erstausstrahlungstermin gelistet):

Baelor. In: *Game of Thrones*. Season 1. Episode 9. Directed by Alan Taylor. First aired: 12.06.11.

The Ghost of Harrenhal. In: *Game of Thrones*. Season 2. Episode 5. Directed by David Petrarca. First aired: 29.04.12.

A Man Without Honor. In: *Game of Thrones*. Season 2. Episode 7. Directed by David Nutter. First aired: 13.05.12.

The Bear and the Maiden Fair. In: *Game of Thrones*. Season 3. Episode 7. Directed by Michelle MacLaren. First aired: 12.05.13.

First of His Name. In: *Game of Thrones*. Season 4. Episode 5. Directed by Michelle MacLaren. First aired: 4.05.14.

The Laws of God and Men. In: *Game of Thrones*. Season 4. Episode 6. Directed by Alik Sakharov. First aired: 11.05.14.

The Gift. In: *Game of Thrones*. Season 5. Episode 7. Directed by Miguel Sapochnik. First aired: 24.05.15.

70 Laurin S. Mayer, 2012, p. 61.

Forschungsliteratur

Archibald, Elizabeth: *Incest in the Medieval Imagination*. Oxford 2001.

Bennewitz, Ingrid: Mädchen ohne Hände. Der Vater-Tochter-Inzest in der mittelhochdeutschen und frühneuhochdeutschen Erzählliteratur. In: *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bristol Colloquium 1993. Hg. v. Kurt Gärtner, Ingrid Kasten, Frank Shaw. Tübingen 1996, S. 157-172.

Bleisteiner, Martin: Perils of Generation: Incest, Romance, and the Proliferation of Narrative in 'Game of Thrones'. In: *The medieval motion picture. The politics of adaption*. Ed. by Andrew James Johnston, Margitta Rouse, Philipp Hinz. New York 2014, p. 157-169.

Buschinger, Danielle: Das Inzest-Motiv in der mittelalterlichen Literatur. In: *Psychologie in der Mediävistik. Gesammelte Beiträge des Steinheimer Symposions*. Hg. v. Jürgen Kühnel [u.a.]. Göppingen 1985. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 431.) S. 107-140.

Clover, Carol J.: Maiden Warriors and Other Sons. In: *Matrons and Marginal Women in Medieval Society*. Ed. by Robert R. Edwards, Vickie Ziegler. Woodbridge 1995, p. 75-87.

Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel 1995. (=UTB für Wissenschaft. 8034.)

Donecker, Stefan: Power in a King's Blood. Genealogie als Schlüsselmotiv in ASOIAF. In: *Die Welt von »Game of Thrones«*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R.R. Martins »A Song of Ice and Fire«. Hg. v. Markus May [u.a.]. Bielefeld 2016. (=Edition Kulturwissenschaft. 121.) S. 31-43.

Erfahren, Erzählen, Erinnern: Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter. Hg. v. Hartwin Brandt [u.a.]. Bamberg 2012. (=Bamberger Historische Studien. 9.)

Familie – Generation – Institution: Generationenkonzepte in der Vormoderne. Hg. v. Hartwin Brandt, Maximilian Schuh, Ulrike Siewert. Bamberg 2008. (=Bamberger Historische Studien. 2.)

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb. u. erg. Aufl. Suttgart 2008. (=Kröners Taschenausgabe. 301.)

Gennete, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. 2. Aufl. München 1998. (=UTB für Wissenschaft. 8083.)

genus & generatio: Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter. Hg. v. Hartwin Brandt [u.a.]. Bamberg 2011. (=Bamberger Historische Studien. 6.)

Jussen, Bernhard: Künstliche und natürliche Verwandtschaft? Biologismen in den kulturwissenschaftlichen Konzepten von Verwandtschaft. In: *Das Individuum und die*

- Seinen. Individualität in der okzidentalen und in der russischen Kultur in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. v. Yuri L. Bessmertny, Otto G. Oexle. Göttingen 2001, S. 39-58.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter. Dresden 2000.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film. In: Mittelalter im Film. Hg. v. Christian Kiening, Heinrich Adolf. Berlin, New York 2006. (=Trends in Medieval Philology. 6.) S. 3-101.
- Kreutzer, Gert: Kinder. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. 2., völl. neu bearb. u. stark erw. Aufl. Hg. v. Heinrich Beck, Dieter Geuenich, Heiko Steuer. Bd. 16. Jdwingen – Kleindichtung. Berlin, New York 2000, S. 526-534.
- Larrington, Carolyne: Winter is Coming. The Medieval World of Game Of Thrones. London, New York 2016.
- Mayer, Lauryn S.: Unsettled Accounts. Corporate Culture and George R. R. Martin's Fetish Medievalism. In: Corporate Medievalism. Ed. by Karl Fugelso. Cambridge 2012. (=Studies in Medievalism. 11.) S. 57-64.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- Röcklein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen. In: Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 41-62.
- Mingels, Guido: Vater der Drachen. In: Der Spiegel. Nr. 46, 2014, S. 56-62.
- Parsons, Deke: J.R.R. Tolkien, Robert E. Howard and the Birth of Modern Fantasy. Ed. by Donald E. Palumbo, C. W. Sullivan III. Jefferson 2015 (=Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy. 47.)
- Reichert, Hermann [Hg.]: Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Nach der St. Galler Handschrift herausgegeben und erläutert von Hermann Reichert. Berlin, New York 2005.
- Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film. In: Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Hg. v. Mischa Meier, Simona Slanicka. Köln, Weimar, Wien 2007. (=Beiträge zur Geschichtskultur. 29.) S. 63-83.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hg. v. Manuel Braun, Alexandra Dunkel, Jan-Dirk Müller. Berlin, Boston 2012.
- Worstbrock, Franz Josef: Judaslegende. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammeler, fortgeführt von Karl Langosch. 2., völl. neu bearb. Aufl. Hg. v. Kurt Ruh [u.a.]. Bd. 4. Hil-Kob. Berlin, New York 1983, Sp. 882-887.

Internetquellen

- Breen, Benjamin: Why 'Game of Thrones' Isn't Medieval – and Why That Matters. Published Online 2014. URL: <http://www.psmag.com/books-and-culture/game-thrones-isnt-medieval-matters-83288> [11.04.16].
- Carroll, Shiloh: Enchanting the Past: Neomedievalisms in Fantasy Literature. Published Online 2014. URL: http://jewelscholar.mtsu.edu/bitstream/handle/mtsu/3691/Carroll_mtsu_0170E_10220.pdf?sequence=1&isAllowed=y [11.04.16].
- Crawford, Ross: The Historical Inspiration for the Red Wedding of 'Game of Thrones'. Published Online 2013. URL: <https://ficklefascinations.wordpress.com/2013/06/03/the-real-red-wedding-of-game-of-thrones/> [11.04.16].
- Keene, Bryan: A Medievalist's Viewing Guide to „Game of Thrones“, Season 4. Published Online 2014. URL: <http://blogs.getty.edu/iris/a-medievalists-viewing-guide-to-game-of-thrones-season-4/> [01.06.2015].