



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„ Robin Hood - Exemplarische Lektüren zu
einer filmischen Figur und der Entwicklung der Filmtechnik “**

Verfasser

Nikolai Selikovsky

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

*meinen Eltern und meiner Großmutter,
die mir ermöglicht haben zu studieren*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Einführung der Figur Robin Hoods	6
1.1 Faszination Robin Hood	6
1.2 Sein Ursprung - Reine Fiktion oder reale Person	7
1.3 Der Sozialrebell - Seine Entwicklung vor der Filmgeschichte	9
1.4 Die Politische Situation zur Wende in das 13. Jahrhundert	13
Robin Hood ist überall	17
2. Robin Hood in der Stummfilmzeit	18
2.1 Die Akrobatik der Varietés	18
2.2 Douglas Fairbanks - Der Athlet und Entertainer	19
Entstehungsgeschichte von <i>Robin Hood</i> (USA 1922, Regie: Allan Dwan)	22
Resonanz - Publikum - Erfolg	26
2.3 Schauspieltheoretische Grundierung von Douglas Fairbanks	31
Komödiantische Einflüsse	34
3. Der Übergang in das Tonfilmzeitalter	37
3.1 Der rasche Fortschritt der Filmtechnik und ihre Begleiterscheinung zu Robin Hood	37
Technicolor - Endlich Farbe!	41
3.2 Errol Flynn, der König der Vagabunden	45
Wie stellt Errol Flynn Robin Hood dar, wie viel Einfluss von Douglas Fairbanks steckt in ihm?	48
4. Der Sprung zum Millennium	54
4.1 Kevin Costner, der König der Diebe	56
4.2 Russell Crowe und das Image der Gegenwart	59
4.3 Das Verhältnis zwischen den Filmen mit Russell Crowe und Kevin Costner	62
Robin Hood und die politische Korrektheit	66
4.4 Die Emanzipation von <i>Marian</i>	71
4.5 Der Regisseur und sein Hauptdarsteller	73
5. Die Figur Robin Hood in der weiteren Filmgeschichte	78
Douglas Fairbanks und Zorro	78
<i>V wie Vendetta</i> (USA/UK/GER 2006, Regie: James McTeigue) und <i>Der Patriot</i> (GER/USA 2000, Regie: Roland Emmerich)	79

Vom Wilden Westen zu den Gangsterfilmen	80
Schlusswort	83
Literaturverzeichnis	85
Zusammenfassung (Abstract)	88
Lebenslauf	89

Einleitung

In dieser Diplomarbeit wird mit Robin Hood eine der populärsten Figuren des Mittelalters und deren filmische Interpretation behandelt. Über vierzig Verfilmungen, darunter Fernseh-, Kinofilme und Serien sind im Laufe der Filmgeschichte zu verzeichnen. Diese Arbeit setzt sich nicht zum Ziel, einen Überblick über alle Verfilmungen zu bieten. Vielmehr soll anhand von vier markanten Filmen die Entwicklung der Hauptfigur und der Machart umrissen werden. Diese vier Filme sind aus den Jahren 1922 mit Douglas Fairbanks, 1938 mit Errol Flynn, 1991 mit Kevin Costner und 2010 mit Russell Crowe als Hauptdarsteller. Der Bogen soll sich vom Stumm- zum Ton-, vom Schwarz-Weiß- zum Farbfilm, dem Aufkommen des Fernsehens und anderen Medien und der Entwicklung des Schauspiels und der Inszenierung von damals bis heute spannen. Wer beeinflusst wen? Welche Szenarien bestehen bis heute in einer ähnlichen Inszenierungsart? Wie verändern sich die Inhalte und Schwerpunkte? Hauptaugenmerk hat jedoch der Hauptdarsteller. Hier soll die Karriere des jeweiligen Robin Hood-Darstellers erforscht werden. Welche Vorgeschichte hat ein Mensch, der dazu aufgefordert wird, Robin Hood zu interpretieren und wieso wird gerade Errol Flynn oder Kevin Costner für diese Rolle ausgewählt. Der Hauptdarsteller und der Film, in dem er mitspielt, spiegelt die jeweilige Zeit wieder und soll Strukturen und Trends verschiedener Filmepochen wiedergeben. Anhand dieser Fragestellungen soll ergründet werden, wie sich der Status der Filmschaffenden - vom Schauspieler bis zum Produzenten - verschiebt.

1. Einführung der Figur Robin Hoods

1.1 Faszination Robin Hood

Robin Hood lebt im Wald, dem ursprünglichen Ort der Menschheit. Der Mensch stammt, laut Darwin, vom Affen ab, und noch immer sind im Unterbewusstsein des Menschen intuitive Bilder. Bilder, Verlangen nach Dingen, Furcht, Hoffnung - alles Dinge, die sich über Jahrtausende im Laufe der Evolution im Gehirn des Menschen eingebrannt haben. Die besten Beweise findet man in der Anatomie des Homo Sapiens. So stammt der Latissimus Dorsi, ein Muskel des Rückens, eindeutig vom Affen ab. Dieser Muskel war und ist das wichtigste Tool für das Klettern. Ohne ihn hätte der Mensch oder der Affe nicht die Kraft sich durch Wälder fortzubewegen. Außer diesem Muskel ist die Form der Hand etwas besonders Wichtiges. Der erste Instinkt eines Neugeborenen, bei dem es die Faust ballt, um nach etwas zu greifen - all dies sind Zeugnisse, die uns beweisen, dass der Mensch Instinkte hat, die von einem anderen Lebensraum stammen. Betrachtet man ein Gemälde oder eine Fotografie, die im Hintergrund das Hauptobjekt zeigen und einen unscheinbaren Vordergrund haben, so üben diese auf den Menschen noch immer eine große Faszination aus. Ein Bild mit einem leeren Sandstrand hat nicht dieselbe Kraft wie das gleiche Bild mit einer Palme im Vordergrund. Früher suchte der Mensch nach Beute und versteckte sich hinter einem Strauch oder einen Baum, um nicht gesehen zu werden. Dies erklärt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Kraft dieses Bildes. Deshalb hat auch der Wald für den Menschen diese unbeschreibliche Faszination, die sich aus dem Unterbewusstsein heraus zeichnet. Robin Hood baut mit seinen Kumpanen eine Siedlung im Wald, dem Urort des Menschen. Dort, wo Millionen von Generationen vor uns gelebt haben, findet sich der Zuseher in der Geschichte von Robin Hood wieder.

Nicht nur das, er hat wieder dieselben Werkzeuge und Waffen, die einer früheren Zeit entspringen, Pfeil und Bogen. Waffen, die seit 27 000 Jahren im Gebrauch des Menschen sind. Die erste schnelle Schusswaffe des Menschen. Abgeschnitten von der Gesellschaft sind Robin Hood und Co auf die essentiellen Lebensbedingungen gestellt. Der Haken - ihnen geht es immer noch besser als den Armen in der nicht abgeschnittenen Gesellschaft. Ihnen ist es möglich, die Armen zu versorgen. Der

Wald und der Mensch - nicht nur die Werkzeuge sind anders, auch die Kleidung. Um vor außenstehenden Eindringlingen getarnt zu sein, kleiden sich Robin Hood und seine Bande in den Farben des Waldes. Abgeschieden von der Infrastruktur der mittelalterlichen Gesellschaft muss die Räuberbande zurück zum Ursprung. Dies ist ein wichtiger Punkt, denn hier findet sich der zeitgenössische Kinobesucher wieder. Der Zuschauer, der ins Kino geht um Robin Hood zu sehen, wird mitgenommen auf eine Reise zurück zum Ursprung.

Das Kino, ein abgetrennter Raum, der als abgeschiedener Ort zur Gesellschaft steht, führt den Zuschauer mittels dieser Reise in sein durch die Evolution entstandenes Ich. Das Kino und der Wald, zwei Orte, die einiges gemeinsam haben.

1.2 Sein Ursprung - Reine Fiktion oder reale Person

Wer ist Robin Hood? Gab es ihn wirklich, oder ist er aus dem Unterbewusstsein einer Gesellschaft heraus entstanden? Fragen über Fragen, die man nur anhand von Balladen, Erzählungen, Theateraufführungen, Filmen oder anderer Medien beantworten kann. In der heutigen Zeit ist man sich bewusst, dass er aus der Sicht des Gesetzes ein Verbrecher war. Aus moralischer Sicht ist er für das Volk ein Held, der sich für die Armen der Gesellschaft einsetzt. In einem Satz: er bestiehlt die Reichen, um die Armen zu unterstützen. In der Gesellschaftsform jeder Zeit feierten Geschichten um ihn Erfolge. Denn in jeder Zeit und in jeder Gesellschaft treten sich immer wiederholende Fragen auf: Ist der Wohlstand in der Gesellschaft gerecht verteilt? Wie kann man dieses Problem lösen, bei dem die Reichen immer reicher werden und die Armen immer ärmer? Robin Hood tritt immer wieder in Form einer Märchenfigur als Retter auf. Zumindest mittels einer Geschichte befriedigt Robin Hood den Hunger auf Geschichten der Massen und sorgt für eine Lösung des politischen Problems, indem er den idealisierten Gedanken beim verträumten Rezipienten auf die Sprünge hilft.

Robin Hood ist eine Legende. Eine Legende zeichnet sich dadurch aus, dass nicht gewiss ist, was wahr ist und was nicht. Es gibt jedoch auch Legenden mit Wahrheitsgehalt, oder sie entspringen einem stattgefundenen Ereignis, und dieses wird abgewandelt. Es gibt unendlich viele Arten von Legenden. Robin Hood wird

von manchen als existierende Persönlichkeit beschrieben. Für andere ist dieser Name eine Erfindung. James C. Holt versucht mittels Daten und Fakten dieser Frage auf den Grund zu gehen.

Drei schottische Chronisten versuchten Robin Hood unabhängig voneinander historisch einzuordnen. Wyntoun (1420) verlegte die Ereignisse um Robin Hood in die Jahre 1283-85, Bower (nach 1440) in das Jahr 1266 und John Major (1521) bereits in die Zeit 1193-94. Der früheste Nachweis für die Legende findet sich dann in Berkshire in den Jahren 1261 und 1262 in zwei Urkunden, die sich auf einen Flüchtigen namens William, Sohn des Robert le Fevere, bzw. William Robehod beziehen. Dabei scheint der zweite Name aus dem ersten unter der Verwendung des Namens Robert abgeleitet zu sein. Hinzu kommt die Analogie mit Robin Hood, zumal bekannt war, daß dieser William Mitglied einer Räuberbande war. Wer immer auch den Namen geändert hat, muß die Figur des Robin Hood bereits als beispielhaften Geächteten gekannt haben. Zudem gibt es einen weiteren urkundlichen Hinweis aus dem Jahr 1225 auf einen Geächteten gleichen Namens. Thomas Gale berichtet um 1700 dann von einer Grabinschrift, nach der Robin Hood 1247 gestorben sei. Somit können sich folgende, letztlich aber nicht beweisbare Lebensdaten ergeben: Robin Hood wurde 1193-94 und nochmals 1225 geächtet, er starb 1247 und war 1261-62 bereits eine legendenhafte Gestalt.¹

Wenn es Schriftauszüge aus einem Gericht und eine Grabinschrift gibt, so kann man davon ausgehen, dass dies ein klarer Beweis für die Existenz von Robin Hood ist. Trotzdem zwingen andere Quellen diese Information zu hinterfragen.

Although the medieval poems represent the best-known element in the medieval legend, we have seen that they do not necessarily embrace its beginnings. We know now from the King's Remembrancers's Memorandum Roll of the Royal Exchequer for 1262 that the name „Robehod“ was already being used by a clerk for a fugitive whose actual name was William, son of

¹ Holt, James C., „Robin Hood: The Origins of the Legends“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 27

Robert le Fevere (i.e. Smith). That the name „Robehod“ was intended as a nickname for the fugitive still seems the most likely explanation of this entry. A forest myth perhaps also engaged with the earliest associations which gathered around the name. There is no evidence that when first used the name Robin Hood had any greenwood associations. By some process that name was placed against a forest background. We know from sources such as the Anonimale Chronicle that the forest had its own rituals and pageants, some of which may increasingly have been used as a backdrop for the exploits of Robin Hood in the poems.²

Es scheint, so als wurde der Name „Robin Hood“ für die damalige lokale Menschheit zu einem Markennamen. Schon 1261-1262 wird dieser als „Nickname“ benutzt. Ein anderer nimmt nochmals den gleichen Namen an, obwohl der gleiche Name bereits schriftlich Jahrzehnte zuvor existiert hatte. Man könnte sich nun auch die Frage stellen, ob die Quellen nicht noch weiter zurückzuführen sind. Es hätte durchaus sein können, dass bereits 1193-1194 der Geächtete den Namen annahm, obwohl es zuvor schon einen „Robehod“ oder dergleichen mit diesem Image gegeben hatte. Hat es Robin Hood nun wirklich gegeben? Oder ist er eine Erfindung, zusammengemischt aus den verschiedensten Geschichten, die zu dieser Zeit in den Wäldern stattfanden.

1.3 Der Sozialrebell - Seine Entwicklung vor der Filmgeschichte

Es gibt kaum eine andere Figur, die in der Geschichte seit dem ersten Auftreten sooft verändert und an jeweilige Aktualitäten angepasst wurde. Seit dem ersten namentlichen Erscheinen der Figur „Robin Hood“ im 13. Jahrhundert, nahmen sich die Medien seiner an. Alles begann mit der oralen Weitergabe. Menschen erzählten sich von diesem rätselhaften Räuber. Er hatte nicht dieselben Ambitionen wie der übliche Räuber, der nur zu seinem Vorteil die Reichen beraubt. Nein, das Besondere an ihm war, dass er aus der Reihe tanzte und als Stimme eines lokalen Volkes auftrat. Die ersten Erzähler, die die Geschichte von „Robin Hood“ in professioneller Form weitergaben waren „minstrels“. Ein Begriff den man mit Minne- oder Hofsänger

² Dobson, Barrie, „Rhymes of Robyn Hood: The Early Ballads and the *Gest*“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, Carpenter, S. 40

übersetzt. Warum man sich so sicher ist, dass der Ursprung dieser Geschichten von Minnesängern stammt, versuchen Barrie Dobson und John Taylor zu begründen.

Early Poems such as *Robin Hood and the Monk* and *Robin Hood and the Potter* show signs of minstrel technique, while the manuscript in which *Robin Hood and the Monk* survives could well be part of a minstrel collection. J.C. Holt has argued that the early authors of the Robin Hood stories were minstrels in aristocratic and knightly households, the latter being at first the main agencies in sustaining the performers and providing the audience, and hence in spreading and developing the legend. In particular he detects in the *Gest* a Pontefract-Clitheroe background based upon minstrel journeys through the Lacy estates in Lancashire and south Yorkshire. Nonetheless fairs were also centre of minstrel activity, and the services of liveried minstrels attached to great households were usually required there only at the time of the principal feasts. For the remainder of the year they were free to travel as itinerant minstrels. It seems likely therefore that the earliest „rymes“ of Robin Hood were disseminated not simply through the great households, but also through the media of fairs where minstrels played to popular audiences.³

Wie Wandertruppen zu Zeiten der Commedia Dell'Arte arbeiteten die Minnesänger unter ähnlichen Bedingungen. Einerseits trugen sie ihre Balladen den Adeligen oder dem Ritterstand vor, auf der anderen Seite waren sie Akteure für jedermann, wenn sie auf Volksfesten auftraten. Dort war es die Aufgabe, möglichst viele Menschen mit der Geschichte von Robin Hood zu fesseln. Es ergibt sich die Frage, in welcher Form Ritter an einer Story interessiert waren, in der der Adel beraubt wird.

Die ältesten Texte selbst - der *Gest* und eine Handvoll Balladen - berichten lediglich, daß Robin Hood ein Freisasse war, ein aufrechter Mann von Artigkeit im doppelten Wortsinn von „großzügig“ und gerechtigkeitsliebend“. Er ist ein frommer Mann; Er verehrt den König und hat großen Respekt vor ritterlichem Anstand [...]. Zu diesem Zeitpunkt ist Robin Hood noch nicht der Sozialrebell, der Reichtum umverteilt und gegen Unterdrückung kämpft. Die

3 Dobson, Barrie, „Rhymes of Robyn Hood': The Early Ballads and the *Gest*“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 40

Vorstellung, daß er die Reichen beraubt, um den Armen zu geben, wurde erst viel später, im Jahre 1531, von John Major (dem Chronisten) angeregt. Wie dem auch sei, der frühe Robin Hood verteidigt tatsächlich die Unglücklichen und widersetzt sich regelmäßig den Mächtigen, die ihre Macht nur zum eigenen Nutzen einsetzen.⁴

Dieses Zitat zeigt wieder, dass die Geschichte Robin Hoods sich erst entwickelte. Von Umverteilung war somit erst später die Rede. Womit der Adel sich scheinbar wirklich identifizieren konnte, war vor allem die Tatsache, dass Robin Hood „großen Respekt vor ritterlichen Anstand“ hatte. Es gibt jedoch gespaltene Meinungen, was das Publikum der Balladen anbelangt.

Manche Wissenschaftler vertreten die Ansicht, dass die Balladen primär auf ein bäuerliches Publikum ausgerichtet waren, dass gerade aus der sozialen Unzufriedenheit dieser Schichten entstanden sind. Andere wiederum glauben, dass es sich um Dichtungen für die oberen sozialen Schichten handelte, also die „gentry“ und somit mehr der Unterhaltung dienten, als eine politische Funktion erfüllten.⁵

Der Grund dafür, dass die Robin Hood Geschichten ein so breit gefächertes Publikum ansprachen, liegt nicht zuletzt in der Figur des Helden selbst, denn er vereint verschiedene Eigenschaften in sich, die nicht definitiv als bäuerlich oder ritterlich einzustufen sind. Aber auch die Themen sind so angelegt, dass sie nicht auf die Interessen einer bestimmten sozialen Gruppe beschränkt waren. Die „forest laws“ betrafen die Bauern ebenso wie Adelige, und auch die Episoden mit dem Sheriff als Symbol für alle korrupten Gesetzesvertreter fesselten die Zuhörer der verschiedensten gesellschaftlichen Schichten.

Zu Beginn war Robin Hood eine rohe Gestalt, die durch die Erzähler oder Gesellschaften immer mehr an die Gegebenheiten angepasst wurde.

4 Carpenter, Kevin, *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Oldenburg: BIS 1995, S. 11

5 Vetter, Ursula, *Robin Hood - vom „yeoman“ zum Leinwandheld*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 2003, S. 61-62

Es gibt wirklich einen bössartigen Charakterzug bei dem frühen Geächteten, der sich daran weidet, seine Opfer „zu schlagen und zu fesseln“. Und tatsächlich sind die Balladen voll von Kämpfen, Hinrichtungen und Verstümmelungen, so daß die täglichen Schlachten und Hinterhalte den grünen Wald blutrot färben. In einer Ballade begeht der junge Robin mehrfachen Mord, indem er kaltblütig fünfzehn Wildhüter niedermetzelt. Es wohnen also eine Grobheit und Rohheit in ihm, die nicht recht zu seiner ritterlichen Artigkeit und „Güte“ passen wollen. Während sich die Legende verbreitet und verändert, scheint das Wilde und Rücksichtslose immer wieder durch - bis dann die Zeit reif war, die ungemein populäre und unverwüstliche Legende zu reinigen. Dieser Prozeß der Schönung und Adellung begann im England der Tudor-Zeit, als aus dem „guten Geächteten“ der „edle Geächtete“ wurde und er plötzlich im wörtlichen Sinn“ von „adliger Geburt“ war.⁶

Bis 1377 wurden die Geschichten von Robin Hood nur mündlich weitergegeben. Heute ist uns die früheste Referenz für die Geschichten Robin Hoods aus dem Jahr 1377 bekannt. Piers Plowman hält hier die „rymes“ über Robin Hood fest. Dieses Werk würde der Tatsache widersprechen, dass die Balladen aus folgenden Ursprüngen stammen.

[Keen und Hilton] glauben, dass die frühesten Balladen zumindest zum Teil aus der Bauernbewegung im 14. Jahrhundert entstanden sind, deren Höhepunkt die „Great Revolt“ im Jahre 1381 darstellte.⁷

Während des 14. und 15. Jahrhunderts werden zum ersten Mal die Robin Hood Balladen schriftlich festgehalten und bilden so wichtige Referenzen. Die Thematik unseres Helden lebt auf. Diese zwei Jahrhunderte sind vor allem geprägt vom 100-jährigen Krieg, in dem die Engländer mit den Franzosen gegeneinander gekämpft haben. Hundert Jahre Krieg und eine Pest, die um 1349/50 ausgebrochen war, lassen

6 Carpenter, Kevin, *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Oldenburg: BIS 1995, S. 11-12

7 Vetter, Ursula, *Robin Hood - vom „yeoman“ zum Leinwandheld*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 2003, S. 63

die englische Bevölkerung von 4 auf 2,5 Millionen Einwohner schrumpfen. Diese fatalen Missstände verändern die Lebenssituation. Hunger und Armut brechen aus. Soldaten, die vom Krieg zurückgekommen waren und keinen Anschluss an das normale Leben mehr fanden, schlossen sich Räuberbanden an. Die ansteigende Armut treibt ebenso die Menschen zu höherer Kriminalität.⁸ Auch der Wald wurde zu einem hohen Konfliktbrennpunkt.

Streitigkeiten um Wald- und Wildnutzungsrechte ziehen sich durch das ganze Mittelalter, existieren aber darüber hinaus bis ins 19. Jahrhundert. Adelige und klerikale Grundbesitzer sahen den Wald als ihr Eigentum an, dessen Nutzung für sie eine bedeutende Einnahmequelle darstellte. Für ärmere Bevölkerungsschichten hingegen bot der Wald Unterschlupf und die Möglichkeit, sich von Früchten, vor allem aber von Wild zu ernähren. Es ist also nicht verwunderlich, dass es hier wieder zu Konflikten kam, da breite Teile der Bevölkerung den Wald für sich beanspruchen wollten.⁹

1.4 Die Politische Situation zur Wende in das 13. Jahrhundert

Die uns heute bekannte Robin Hood Geschichte ist umrahmt von den Kreuzzügen von Richard Löwenherz. Dieser englische König macht sich 1189 in den Osten auf mit dem Ziel, Jerusalem zu erobern. Blutrünstig erobert er immer mehr Gegenden. Während er im Morgenland unterwegs ist, verwaltet sein Bruder Johann Ohneland inzwischen die britische Insel. Doch dorthin kommt Philipp II., der sich mit Richard Löwenherz zerstritten hatte, vorzeitig von den Kreuzzügen zurück. Er schließt einen Vertrag mit Johann Ohneland, bei dem Philipp II. Teile von englischen Abschnitten Frankreichs zugesprochen bekommt und Johann Ohneland die Verwaltungshoheit in den restlichen Gebieten wird. Dieser Umstand zwingt Richard Löwenherz zurückzukehren. Diese Rückkehr wird in die 1190er Jahre datiert, in denen zum ersten Mal in Gerichtsurkunden schriftlich festgehalten wird, dass ein gewisser „Robehod“ geächtet wird. Richard Löwenherz wird in Österreich von Leopold V.

8 Vetter, Ursula, *Robin Hood - vom „yeoman“ zum Leinwandheld*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 2003, S. 52

9 ebd., S. 54

gefangen genommen. Dieser verlangt Lösegeld in solch einer Höhe, die England in den finanziellen Ruin stürzt. Philipp II. und Johann Ohneland versuchen, diese Freilassung solange wie möglich zu verzögern, um länger an der Macht zu bleiben. Hier schaltet sich Heinrich VI. ein, der das Lösegeld vorerst an Leopold V. zahlt und England diese hohe Summe nun in Raten zahlen lässt. Während Philipp II. und Johann Ohneland alles versuchten, um Richards Rückkehr zu verzögern, machte sich dessen Mutter Eleonore stark für ihn. Diese politische Situation wird in den uns heute bekannten Robin Hood Erzählungen als Background genutzt. Eine Situation, die historisch bewiesen ist. Der Bruder von Richard Löwenherz hat die Herrschaft übernommen. England stürzt in den finanziellen Ruin, woraus man schließen kann, dass die Steuern erhöht wurden. Das Volk wird unzufriedener.

So war zum Beispiel Richard Löwenherz nach seiner Rückkehr vom Kreuzzug gezwungen, das abtrünnige Nottingham zu belagern. Hierfür rekrutierte er wehrhafte Männer aus der Umgebung. Das ist ein historischer Fakt und auch die einzige theoretische Möglichkeit einer Begegnung zwischen dem sagenhaften Räuber und seinem König.¹⁰

In den frühen Balladen gab es jedoch nicht *die* Robin Hood Geschichte, von der alle Inszenierungen abstammen. Denn die Balladen hatten verschiedenste Episoden über unseren Helden. Erst mit der Verschriftlichung ab dem 13. Jahrhundert wurde die Geschichte zu einer Form gebracht, die sich noch immer entwickelte. Wenn man in den frühesten Erzählungen von einem Räuber spricht, so erhob man ihn erst im 16. Jahrhundert in den Adelsstand.

In a sense, however, he is „classless“, he has fine manners, yet appears a natural part of the popular community. In the course of time his image, sketched in only the broadest outline in the medieval poems, was to be further defined. In the Elizabethan period he was translated into the realms of the higher aristocracy as the Earl of Huntington, while Marian became Matilda the beautiful daughter of Lord Fitzwater.

In this transformation no writer played a more significant part than the

¹⁰ Röhrig, Tilman, „Und er fand den Pfeil“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 101

dramatist Anthony Munday (c. 1560-1633), who in a tortuous rendering of the story gave currency to Robin's aristocratic background, and introduced several new characters to the tale.¹¹

Der Weg zum Nationalhelden Robin Hood ist geprägt von einer ständigen Veränderung und Reformierung der Figur.

The medieval Robin Hood is in fact the opposite of a national figure. [...] Robin himself has no national significance. In Walter Bower's addition to Fordun's *Scotichronicon* the outlaw stands for the freedom to worship at leisure in spite of the peremptory force of the „viscount“, presumably a kind of sheriff: Robin represents church against state rather than any spirit of kingdom.¹²

Wenn Robin Hood die Kirche repräsentiert, so war es ähnlich wie bei Richard Löwenherz. Auch bei ihm ging es um die Kirche gegen den Staat. Hier ist mit Staat Leopold V. gemeint. Denn aus der Sicht des Papstes war es ein Vergehen, jemanden einzusperren, der Hauptrepräsentant eines Kreuzzugs war.

Wer oder was ist Robin Hood - ein Bandit, ein Rebell, ein Nationalheld?

Bandits and highwaymen preoccupy the police, but they ought also to preoccupy the social historian. For in one sense banditry is a rather primitive form of organized social protest, perhaps the most primitive we know. At any rate in many societies it is regarded as such by the poor, who consequently protect the bandit, regard him as their champion, idealize him, and turn him into a myth: *Robin Hood* in England, *Janosik* in Poland and Slovakia, *Diego Corrientes* in Andalusia, who are probably all real figures thus transmuted. In return, the bandit himself tries to live up to his role even when he is not himself a conscious social rebel. Naturally Robin Hood, the archetype of the social rebel, who took from the rich to give to the poor and never kill but in

11 Dobson, Barrie, „Rhymes of Robyn Hood: The Early Ballads and the *Gest*“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 44

12 Knight, Steven, „The Emergence of Robin Hood as a National Hero“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 46

self-defence or just revenge', is not the only man of his kind. The tough man, who is unwilling to bear the traditional burdens of the common man in a class society, poverty and meekness, may escape from them by joining or serving the oppressors as well as by revolting against them.¹³

E.J. Hobsbawm definiert Robin Hood als Sozialrebell. Den Menschen ist er vor allem als Prototyp eines Helden bekannt. In der literarischen Prosa-Version von Robin Hood fügt der Autor Tilman Röhrig den Untertitel bei: „Solang es Unrecht gibt“¹⁴. Dies ist einer der entscheidendsten Grundsätze einer Robin Hood Geschichte. Denn ohne diesen Grundsatz, könnte eine Robin Hood Geschichte nicht funktionieren. Ein Volk schreit nach einem Helden, wenn er gebraucht wird. Ein Feuerwehrmann ist noch lange kein Held, nur weil er ein Feuerwehrmann ist. Erst wenn er drei Kinder aus einem brennenden Haus, das in Kürze in sich zusammenzufallen droht, rettet, dann ist er ein Held. Wenn Nottingham nicht von einem Tyrannen regiert worden wäre, hätte Robin Hood nicht in Erscheinung treten müssen, um für Gerechtigkeit zu sorgen.

Die Figur des tyrannischen Ungeheuers ist allen Mythen, Sagen, Legenden und selbst Angstträumen der Welt geläufig, und im wesentlichen sind ihre Züge überall gleich. Der Tyrann ist der, der den Reichtum des Ganzen an sich rafft, der gierig auf Besitzrechte aus ist. Die Verheerung, die er anrichtet, ist nach den Mythen und Märchen absolut, soweit seine Macht reicht, handle es sich nun nur um seinen Haushalt, seine eigene gequälte Seele, oder um eine ganze Kultur.¹⁵

Dieser Tyrann ist, bei Robin Hood, der Bruder von Richard Löwenherz, meist Prinz John genannt. Durch diesen Gegenspieler wird Robin Hood zum Helden und vor allem zum Inbegriff von Gerechtigkeit.

13 Hobsbawm, E.J., *Primitive Rebels - Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester: University Press: 1959, S. 13

14 Röhrig, Tilman, *Robin Hood - solange es Unrecht gibt*, Hamburg: Dressler 1994

15 Roland, Katharina, *Unser Held hat tausend Gestalten - Ein strukturanalytischer Vergleich von Heldenmythos und Drehbuch*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 1998, S. 30

Robin Hood ist überall

Robin Hood ist allgegenwärtig im täglichen Leben. Sein lachendes Gesicht ist auf Andenkentrödel zu finden, auf Sherwood-Postern, Gasthausschildern, Autoaufklebern, Spielzeug, Cassettenhüllen usw. [...] Die kraftvollen Assoziationen des Helden aus dem Wald werden vielsagend in Werbeanzeigen für eine breite Palette von Produkten und Dienstleistungen ausgenutzt, um damit den Verkauf von Lebensmitteln, Socken, Klebstoff und Fahrrädern zu fördern; er rekrutiert junge Männer für das Militär, preist unheimliche Genauigkeit von technischen Projekten und fordert ökologische Anteilnahme. [...] Obwohl man Robin Hood in unserer Kultur ganz eindeutig nicht entkommen kann, wäre es doch ein Irrtum, ihn als konstante Symbolfigur mit einer allseits anerkannten und unwandelbaren Identität zu betrachten. Robin Hood hat sich so stark und so oft seit dem Mittelalter verändert, daß es nicht ein einziges Element in seiner Aufmachung mehr zu geben scheint.¹⁶

Wenn Robin Hood die treibende Kraft für den Verkauf von Socken und Klebstoff ist, so ist er auch in der Filmgeschichte vehement verankert. Mit der Figur Robin Hood zieht sich ein roter Faden durch die Historik des Kinos. Vom Stumm- zum Tonfilm, vom Schwarz-Weiß- zum Farbfilm. Alle Neuerfindungen der Kamera und des Schnitts werden Werkzeuge, um diese Figur auf neue Arten zu zeigen. Auch der Schauspieler, der Robin Hood darstellt, findet immer wieder neue Wege, ihn zu interpretieren. Und hier sind wir am Kern dieser Diplomarbeit angelangt. Mit diesem grundierten Vorwissen, in das der Leser im ersten Kapitel eingeführt wird, behandelt diese Thematik anhand weniger Filme die Entwicklung der Darstellung Robin Hoods durch die Hauptdarsteller und die Entwicklung der Inszenierung der Filmschaffenden.

16 Carpenter, Kevin, *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Oldenburg: BIS 1995, S. 18

2. *Robin Hood* in der Stummfilmzeit

2.1 Die Akrobatik der Varietés

Vor 1922 sind fünf Robin Hood Verfilmungen zu verzeichnen.

The three British films, *Robin Hood and his Merry Men* (1908), *Robin Hood Outlawed* (1912) and *In the Days of Robin Hood* (1913), dealt with individual episodes from Robin's career. The two Hollywood versions *Robin Hood* (1912) and *Robin Hood* (1913) were rather more elaborate. But they all pale into insignificance beside the splendours of the 1922 *Robin Hood*, easily the most impressive of the silent Robin Hood films.¹⁷

Rudy Behlmer berichtet von einer weiteren Verfilmung von 1908. Die meisten der genannten Filme sind verschollen. Was man jedoch weiß, ist, dass diese Verfilmungen meist nur Ein- oder höchstens Zwei-Akter waren, somit keine abendfüllenden Kinofilme, die zu dieser Zeit in heutiger Form sowieso nicht existierten.

Im Zuge des Aufkommens der Kinematografen fand sich bald eine Schnittstelle zwischen Zirkus und Theater. Um 1900 zeichnete sich einer der Höhepunkte um mobile Kinos ab. Zu dieser Zeit fanden sich Kurzfilme als Teile eines Variété-Programms und wurden somit an einem Abend gleichzeitig mit Artisten gezeigt, die ihre akrobatischen Kunststücke vorführten. Da Zirkus-Kompanien ständig unterwegs waren, passte die mobile Kinowelt bald in das Bild der Globetrotter.

Die Begründung für diesen „Medienwechsel“ ist interessant: In seiner „Geschichte einer alten Zirkusfamilie“ (1936) erzählt Ferdinand Althoff jr. daß der Vater nach Tierquälereien und ständigen handgreiflichen Auseinandersetzungen mit Mitarbeitern und Artisten die ‚leibhaftige‘ Präsenz der Zirkuswelt leid geworden war. Er schildert, daß Vater Althoff schon 1897 bei einem Gastspiel auf einem holländischen Kirmesplatz im Jahrmarktkinematographen seines ‚Nachbarn‘ van der Doorn neidvoll

17 Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 136

festgestellt hatte, „wie angenehm und reibungslos das Arbeiten mit dem Filmprogramm gewesen war“. Er träumte fortan von einem Geschäft, „in dem wir alle unsere Künstler, die Artisten, das Personal, ja, sogar die Tiere, in kleinen [Film-] Kartons verpackt, mit uns herumführen!“ Schon bald (1901) hat sich Althoff mit einer selbstgebauten ‚Kinobude‘ „Elektro-Biograph“ vom Zirkus verabschiedet; 1905 ist er mit einem Kino ins Zelt zurückgekehrt, mit dem er unter dem Namen „First European Tent“ durch Europa gezogen ist.¹⁸

An diesem Beispiel ist erkennbar, dass im frühen Kino die Kunststücke der Artisten in den Filmen weiter lebte. Es war nun viel einfacher für einen Zirkus-Direktor, ein Zelt aufzuschlagen, in dem alle Kunststücke, die von seinen Künstlern aufgenommen wurden, gezeigt werden. All diese Kunststücke hatten einen hohen Schauwert für das Publikum. Dies führte man Jahrzehnte lang weiter. Somit könnte man die Artistik in den frühen Stummfilmen, die nun auch in fiktive Geschichten mit eingebunden wurden, als Reste der Varieté-, Jahrmarkt- und Zirkuskultur des 19. Jahrhunderts betrachten. Einer, der diese Tradition in der Stummfilmzeit fortsetzt, ist Douglas Fairbanks.

2.2 Douglas Fairbanks - Der Athlet und Entertainer

Amerika hat bis 1922 einen Schauspieler etabliert, der außergewöhnliche Fähigkeiten hatte. Er war gewitzt, charismatisch und athletisch. Als Sohn eines Anwalts wurde Douglas Fairbanks 1883 geboren. Kurz nach seiner Geburt trennten sich seine Eltern, was die Beziehung zu seiner Mutter extrem vertiefte. Er gab ihr ein Versprechen, niemals einen Schluck Alkohol zu trinken, welches er bis zu seinem Lebensende hielt. Schon früh wurde in ihm die Liebe zur Dramatik geweckt und er lernte vor allem Shakespeare-Monologe auswendig. Um 1900 war er zum ersten Mal auf der Bühne am Broadway. Aber seine Schauspielkarriere brach er vorzeitig ab und machte die verschiedensten Jobs, die ihm auch im späteren Leben weiterhelfen sollten. Vom Bankangestellten, einer angefangenen Anwaltslaufbahn zum

¹⁸ Paech, Anne, „Zirkuskinematographen - Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos“, *Kintop - Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Hg. Frank Kessler, Frankfurt a. M.: Stroemfeld Verlag 2000, S. 84

Fabriksarbeiter. Er ging arbeiten um sich das Boxen, Wrestling und Akrobatik finanzieren zu können.¹⁹ Mit diesem sportlichen Background kam er 1902 wieder zurück zum Schauspiel. In der Zeit von 1910 bis 1915 etablierte er sich zu einem großen Broadway-Star. Seine Broadwaykarriere diente Fairbanks vor allem als Sprungbrett in die Filmwelt. Bald nach seinem Einstieg lernte er Allan Dwan kennen, den Regisseur von *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan). Fairbanks fing an, neben der Schauspielerei Bücher zu schreiben und wurde immer mehr zu einer wichtigeren Persönlichkeit in der Gesellschaft.

In 1917, a peak was named after Fairbanks in Yosemite National Park. [...] By the spring of 1920, Fairbanks was the favorite male film star in nation-wide polls in the United States, in France and in England. He was the ideal twentieth century American, a young man who could be romantic in our clothes and successful with our handicaps.²⁰

Er verliebte sich bald in eine Dame namens Mary Pickford, mit der er bald als Inbegriff von Liebe für die damalige Welt galt. Sie waren der lebende Beweis für den chronischen Glauben der Amerikaner für "Happy Endings".²¹ Zusammen mit Charlie Chaplin und Griffith gründeten sie das Unternehmen "United Artists". Sie sind zu dem Schluss gekommen, dass erfolgreiche Schauspieler zu schlecht bezahlt werden. Die, die an den Kinokassen verdienen, seien die Produzenten. Ihr Ansatz war jedoch, dass das Publikum nicht für die Produzenten ins Kino gehen, sondern für die Stars, die in Filmen die Hauptrollen spielen.

Douglas Fairbanks legte einen hohen Anspruch auf seine körperliche Verfassung. Die Virtuosität seiner Körperbeweglichkeit war die Basis all seiner Rollen. Er trainierte regelmäßig in New York und war ein Spezialist am Reck, Barren und am Turnpferd. Außerdem war er ein begnadeter Schwimmer und Reiter. In Filmen, in denen er mitwirkte, ermöglichten sich immer wieder Szenenbilder, in denen Reck, Barren oder ähnliche Turngeräte in einer verpackten Form vorhanden waren. Dies nutzten Regisseure, um Verfolgungsjagden oder Kampfszenen zu inszenieren. Er versuchte fast jeden Tag, Sport zu betreiben und dabei professionell gecoacht zu

19 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 12

20 ebd., S. 21

21 ebd., S. 21

werden. Das Studio, in dem er trainierte, wurde bald zum Mekka für Athleten, die dort hinpilgerten, um zu trainieren oder sich mit Douglas Fairbanks ablichten zu lassen.

Later there was Robin Hood, the thief of Bagdad, the son of Zorro, the Black Pirate. All but one were high-born saviors of the people.²²

Es ist interessant zu beobachten, dass Douglas Fairbanks immer in die Rolle eines Retters für das Volk schlüpfte. Vor allem zu Beginn der 1920er spielte er in Filmen, wie bereits oben genannt, *Der Dieb von Bagdad* (USA 1924, Regie: Raoul Walsh), *Das Zeichen des Zorro* (USA 1920, Regie: Fred Niblo), *Douglas Fairbanks - Der vierte Musketier* (USA 1921, Regie: Fred Niblo). Der deutsche Titel von *The Three Musketeers: Douglas Fairbanks - Der vierte Musketier* zeigt wie populär Fairbanks in Europa war, wenn der Titel so umgestaltet wird, dass nicht die Musketiere im Mittelpunkt stehen, sondern Douglas Fairbanks. All diese oben genannten Filme erzählen Geschichten, die von einer Figur handeln, die gegen das Gesetz verstößt. Diese Figur ist der Obrigkeit des Landes ein Dorn im Auge. Es ist nicht nur die Tatsache, dass der Held gesetzeswidrig ist. Er tut es im Namen des Volkes oder oftmals für das Volk. Somit verkörpert Douglas Fairbanks eine bestimmte Figur, die Massen in die Kinos strömen lässt. Die Menschen der Zwischenkriegszeit können sich mit diesen Stoffen identifizieren. Es ist, als würden sie genug haben von den herrschenden Umständen, die durch Staatsobrigkeiten verursacht wurden, in dem sie den ersten Weltkrieg auf Kosten der Völker ausmachten. Ein weiteres Merkmal ist, dass diese genannten Filme sehr aufwendige Kostümfilme sind, die historische Stoffe behandeln oder zumindest in einer anderen Zeit und Welt spielen. Diese, vor allem andere Welt, lässt den Rezipienten in eine Traumwelt tauchen und alles andere vergessen. Im Kino sieht das Publikum nun Dinge, die es nie im Alltag erleben würde. Und hier schließt sich der Kreis abermals. Denn Douglas Fairbanks zeigt sich in den Filmen als ein Mensch, der Unerreichbares vollbringt. Einerseits haben die Figuren, die er darstellt, den Mut etwas zu tun, was niemand sonst tun würde, was ihn automatisch zu einem „Helden“ macht. Andererseits ist seine virtuose Körperbeherrschung etwas ganz Außergewöhnliches - „Bigger than life“.

22 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 27

Fairbanks, Jr. stated that his father did all of his stuntwork; in fact, he did most of it, even though, as is not commonly known, he was afraid of heights. In the *The Black Pirate*, for example, we see him perform almost impossible feats of derring-do, capturing a merchantman singlehandedly, taking the wind out of its sails by sliding down each one of them on his knife, fencing off an entire pirate crew, and, finally, rescuing a virginal princess from a fate, presumably (in those days, at least), worse than death.²³

All diese Elemente machten ihn zum prädestinierten Robin Hood der 1920er.

Entstehungsgeschichte von *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan)

Für einen Film, der erfolgreich ist, müssen mehrere Faktoren zusammenkommen. Manchmal scheint es so, als würde eine Zeit nach bestimmten Stoffen schreien. Unter solchen Bedingungen sind Rekorde an Kinokassen erzielt worden. Man befand sich in der Zeit der Zwischenkriegszeit und es zeichnete sich eine immer größer werdende Armut ab. Die Zeit war reif für Literatur und Unterhaltung, die diesen schlechten Umständen eine Absage erteilen.²⁴ Man hatte nun das Bedürfnis nach Ablenkung und so wurde das Kino nicht ohne Grund sehr oft als Traumfabrik bezeichnet. Diese Situation griffen Filmschaffende als Chance auf und produzierten Unterhaltungsfilme - sehr oft basierend auf historischen Stoffen um den Rezipienten in eine andere Zeit abtauchen zu lassen. Mitten in dieser Entwicklung hatte man es mit einen der bedeutendsten Newcomer Hollywoods zu tun - der sich nun auf ein bestimmtes Genre spezialisierte. Nach dem Erfolg von *The Three Musketeers* (USA 1921, Regie: Fred Niblo) war man sich bewusst, dass Kostümfilme sehr gut beim Publikum ankamen. Doch vor allem war man von Douglas Fairbanks begeistert.²⁵

Douglas Fairbanks war mittlerweile sehr gut befreundet mit Allan Dwan, mit dem er

23 Tibbets, John C., *His Majesty The American - The Films Of Douglas Fairbanks, Sr.*, Cranbury: A. S. Barnes and Co. 1946, S. 9

24 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 25

25 ebd., S. 28

bereits mehrere Jahre gut zusammenarbeiten konnte. Eines Tages kam Bob Fairbanks mit der Idee, *Robin Hood* zu verfilmen. Douglas Fairbanks war nicht zu überzeugen. In solchen Situationen konnte man den kommenden Hauptdarsteller Robin Hoods mit Banalitäten catchen, die jeden faszinierten. Allan Dwan wusste diesen Joker einzusetzen.

‚Well’, I said, ‚Get some bows and arrows out here and a target.’ And the first thing you know Doug got crazy about shooting these arrows. We got an expert to come up and teach him everything correctly, and it fascinated him so much that it sowed the seeds of *Robin Hood*. He decided to make it *if* we could come up with some kind of continuity, a story.²⁶

Allan Dwan und Bob Fairbanks begannen zu recherchieren. Sie ließen Skizzen für die Ausstattung anfertigen und fingen an, zu bauen. Als Douglas Fairbanks die ersten Bauten sah, wollte er das Projekt absagen, weil er nicht wusste, was er in solch großem Set machen sollte. Aber selbst in dieser Situation, war wieder der Punkt erkenntlich, wofür Douglas Fairbanks stand, und was die Hauptmotivation war, Schauspieler zu sein. Allan Dwan war es, der ihm das abermals bewusst machte.

I got Doug back to the studio and I said, ‚Now, look, Doug, you get into a fight down here with some of these knights that are after you, and you fight your way all the way up those stairs round that curve, and finally you get up onto the balcony. Men come out the other door and now you’re stuck in the middle, fighting knights over here and knights over there.’ I paused a minute. He said, ‚Then?’ I said, ‚Then you jump up on the rail.’ And I did it for him - so I’m now 50 feet off the stone floor. ‚You’re fighting them on the rail, but they’re too much for you - they’re crowding you.’ He said, ‚So?’ I said, ‚So you jump into the curtain’, and I jumped into the curtain - under which I had put a scoop that kids use to slide down - and I went swoosh to the ground, struck one of his poses, and said, ‚You run out here under the arch and get away.’ Well, he went up and jumped in the curtain, came down, and then got everybody he knew to come over and see him do the trick! Then he looked up

26 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 53

at those high windows, and I told him, ,You suddenly appear in that window up there.' He said, ,How the hell do I get in that window ? A fireman couldn't get me up there.' I said, ,Why, outside - you go up the wall by climbing the vines.' ,How do I get onto the vines - swim the moat in my armour, or what ?' I said, ,No.' There was a little wall down in the foreground and I had a trampoline on the end of it. ,You hit the trampoline and it will throw you onto the vines.' So he tried it, and boom ! - again everybody had to come in and see him do that. Up he crawled and appeared in the window, and that was it - he was sold - we were into *Robin Hood*.²⁷

Diese Beschreibung ist so signifikant, wie keine andere für diese Verfilmung. Hier wird eine Szenenabfolge beschrieben, die Russell Crowe oder Kevin Costner nur mithilfe schneller Montagen bewältigen konnten. Im Stil eines Magiers oder Akrobaten eines Variétés arbeiteten die beiden mit Tricks. Herauszulesen aus diesem Zitat ist, wie der Darsteller und der Regisseur begeistert waren von Bewegungsabläufen auf diesem hohen Level. Hier ging es nicht darum, wie bewegt sich die Kamera um den Darsteller, oder wie verpackt man den Darsteller in den Film. Sondern wie verpackt der Darsteller den Film. Hier drehte sich alles um das, was *im* Bild passiert und nicht, was *um* das Bild herum passiert. Aus dieser Arbeitsweise ist erkennbar, dass die Macher noch von einer bildlichen Inszenierung beeinflusst sind, die geprägt war aus der Zeit, in der man eine Totale machte, und manchmal in Theatermanier das ganze Stück zeigte. Insofern war es aber auch Allan Dwan, der einen Schritt in die Zukunft wagte. Einen Schritt in die Richtung, wie Ridley Scott einen Robin Hood inszeniert. Hier ist die Rede von einer wahrscheinlichen Erfindung des Krans.

Didn't you invent the crane shot for Robin Hood?

Well, I just used an ordinary construction boom - the kind they use even today to get steel beams and things to the tops of buildings - to lift and move the camera; it was long before today's camera-boom was invented. [...] Well, I don't like static cameras - something ought to move in a moving picture.²⁸

27 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 54-57

28 ebd, S. 60

Hier ist interessant zu beobachten, wie sich die Inszenierung der Filme entwickelte. Einerseits war man geprägt von einer Tradition, mit der seit Erfindung des Films gearbeitet wurde, indem man ähnlich wie aus dem Blickwinkel eines Theaterzusehers die Geschichte zeigte. Andererseits schrie der Umbruch der Zeit nach Veränderung. Wie bei diesem Interview herauskommt, ist Allan Dwan ambitioniert, bewegte Bilder zu machen. Nicht nur der Darsteller soll sich bewegen, in dem er Kunststücke zeigt, die unerreichbar für einen normalen Zuschauer sind, sondern jetzt soll sich auch die Kamera bewegen. Was dazu führte, dass man überlegte, in welche Richtungen kann sich die Kamera bewegen. Um nach oben zu kommen, war plötzlich das Bedürfnis nach einem Kran existent. Dieser Film ist ohne Zweifel einer der aufwendigsten dieser Zeit.

In fact, nobody had yet had a picture that big.²⁹

Hier werden Menschenmassen gezeigt, bei deren Anblick man sich die Frage stellt, wie hoch das Budget für Statisten war.

Well, those crowds were extras picked up on the street - we had no guilds of any kind, so we got crowds where we could. We went down-town with buses, let them fill with people and brought them up. Many of them came up not knowing what they were supposed to do. [...] Therefore a lot of those people in the crowds were some of the best actors, writers and technicians in the business; they all came over to get a meal ticket.³⁰

Fairbanks had made a gesture to solve Hollywood's chronic unemployment problem of 1921-22 and given orders for the largest interior ever to be built in the history of the movies, the biggest cast (Robin Hood).³¹

Dies sind Bedingungen, die für eine Produktion eines Blockbusters heutzutage kaum noch vorstellbar sind. Doch um die Massen zu verdoppeln, arbeitete man mit Doppelbelichtung und „glass shots“. Man stellte die Menschengruppe an eine Stelle

29 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 58

30 ebd., S. 62

31 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S.

und filmte sie ab. Danach positionierte sie sich auf die sich daneben befindende Leere, und man machte eine zweite Aufnahme von der gleichen Kameraposition. Bei den „glass shots“ stellte man eine Glaswand auf und bemalte diese mit dem gewünschten Hintergrund. Der Schwarz-Weiß-Film erleichterte diesen Trick, weil die Farben ständig durch das Ändern des Lichts manipuliert werden.³² Man benutzte aber nicht nur Schwarz-Weiß-Filme.

We always used tinted film for different periods of the day. If we wanted to make it look like dawn, we'd use a pinkish effect - sometimes we'd put a little yellow in - and night was blue. We couldn't actually shoot at night yet, so we had to fake it. Shoot 'day for night' and put filters on to hold the light down then tint it blue.³³

Der „Day For Night“-Effekt ist einer der wenigen, die sich bis zum letzten *Robin Hood* (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott) mit Russell Crowe erhalten hat. Special Effects, das Key Word dieser beiden Filme. Doch der große Unterschied ist, dass Allan Dwan, Douglas Fairbanks und Co. mit Effekten vorort arbeiteten. Doppelbelichtung, „Glass Shots“, etc. sind Vorgänge, die direkt im Setprozess entstanden sind. Hier gab es keine Post-Production, die für die heutige Special-Effects-Fraktion Gang und Gäbe ist.

Resonanz - Publikum - Erfolg

Im Gegensatz zu den bisher vorhandenen Robin Hood Verfilmungen, war der Film unter der Regie von Allan Dwan, der erfolgreichste. Nicht nur der Film an sich sondern auch für die Macher war er einer der Höhepunkte.

The peak of his popularity was, most likely, the presentation of *Robin Hood* (1922). After the première in New York, a second première had to be given after midnight for the unaccommodated mob.³⁴

32 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 58-59

33 ebd., S. 60

34 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S.

Ausschlaggebend für diesen großen Erfolg waren mehrere Punkte. Einer davon war, dass zu dieser Zeit in Hollywood sehr wenig gedreht wurde. Es gab somit eine Flaute im amerikanischen Filmbusiness.³⁵

So Doug put his own money into *Robin Hood* because he couldn't get financed. It opened Grauman's Egyptian Theatre, which had just been built, and was a terrific success. Then Doug and I took the picture to New York where it was a smash too. People came back to the theatres and it made an awful money.³⁶

In Russland kam der Film 1925 gleichzeitig mit Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* in die Kinos. Dies entwickelte sich in diesem Jahr vor allem in Moskau zu einem Box-Office-Duell.

Die Filmzeitschriften und -zeitungen brachten die Zahlen wie einen Zweikampf: Amerika gegen UdSSR. In der ersten Woche hatte *Potemkin* 29 458 Zuschauer, *Robin Hood* dagegen nur 21 282.³⁷

Trotz dieses Lokalsiegs in Russland, konnte *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) einen weltweiten Erfolg erzielen.

Welche Geschichte erzählt nun dieser Film?

Der Film beginnt mit einigen Schrifttafeln, um in die Geschichte einzuführen. Auf einer der Schrifttafeln steht: „Geschichte - in ihrer wahren Form - ist eine Mischung aus Legenden und Aufzeichnungen. Daraus wollen wir Ihnen einen Eindruck des Mittelalters vermitteln.“ Hier wird der Zugang zur Legende schon sehr stark erläutert. Als man den Regisseur Allan Dwan dazu befragt, antwortet er Folgendes:

Well, we were accurate as far as the period of the story is concerned, the

29

35 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 62

36 ebd., S. 62

37 „Panzerkreuzer Potemkin“, *Filmkommunikation Thüringen - Katalogeintrag*, <http://www.fk-thueringen.de/filmkatalog/eintrag.php?id=241>, 22.5.2011

costuming and so on. We had experts come in and work on that. And the story of Prince John's perfidy was true - the Sheriff of Nottingham *was* in cahoots with him. And there may have been a Robin Hood - nobody knows. If there was, he was probably 'a flat-footed Englishman walking through the wood' as Doug said. Certainly there was no band - we took complete liberties with the spirit of Robin Hood and his crowd, and naturally the love-story was more or less invented. But Doug was always insistent on historical accuracy, though I doubt there was ever a castle as big as ours.³⁸

Douglas Fairbanks schrieb das Drehbuch und war sehr darauf bedacht mit historischer Genauigkeit an die Geschichte heranzugehen. Rudy Behlmer meint das Gegenteil:

Almost nothing from the legend is in this version. [...] Actually neither Maid Marian, Lady Marian, nor Matilda Fitzwater (later Fitzwalter) was included in the very early Robin Hood ballads. Indeed, no romantic attachment was mentioned for Robin in the ballads until one very late inclusion from the seventeenth century titled „Robin Hood and Maid Marian.“³⁹

Der Film setzt dort an, als alle Figuren auf einer Seite sind. Sie leben miteinander. Gerahmt in einem Turnier, werden diese Figuren exponiert. *König Richard* sitzt neben *Prinz John*, seinem Bruder, der neidig auf den Thron starrt. *Earl von Huntingdon*, der spätere *Robin Hood*, tritt im Turnier gegen den engsten Freund von *Prinz John* namens *Sir Guy von Gisborne* an. Dieser wendet Tricks an, um gegen *Huntingdon* zu gewinnen, doch verliert trotzdem. Doch seine Hinterlist wird damit erklärt. *Marian Fitzwalter* zeigt sich zum ersten Mal, als sie dem Sieger die Trophäe überreicht. *Huntingdon* wird nun als Turniersieger umgarnt, zeigt jedoch nur wenig Interesse für Frauen. Er wird von *Richard* zum anführenden Stellvertreter für die Kreuzzüge ernannt. Am Abend vor dem Aufbruch zum Kreuzzug wird gefeiert. Als *Guy von Gisborne* und *Prinz John* *Marian* belästigen, wird zum ersten Mal das Interesse für eine Frau von *Huntingdon* geweckt und rettet sie vor den beiden. Es

38 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 57

39 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S.

kommt zu einer romantischen Liebeszene, bei der *Marian* das Schattenprofil von *Huntingdon* an die Festungsmauer malt. Die Ritter brechen zum Kreuzzug auf, mit ihnen *Huntingdon*, der sich von *Marian* verabschiedet. *Prinz John* sagt seinem Kumpanen *Sir Guy von Gisborne*, dass er dafür sorgen soll, dass *Huntingdon* nicht mehr aus dem heiligen Land zurückkehrt. Dafür will *Von Gisborne* die Hand von *Marian*.

Ganz England fällt unter *Prinz Johns* Schreckensherrschaft. Bauern, die nicht zahlen können, werden enteignet. Auch das Erledigen von Tieren im Wald wird bestraft. *Prinz John* lässt das Schloss von *Huntingdon* verbrennen. *Marian* will *Prinz John* dazu bringen, milder zum Volk zu sein. Ab nun lässt dieser *Marian* überwachen. In der Nacht schickt *Marian Huntingdons* Knappen los, um *Huntingdon* eine Nachricht zu überbringen. Sie teilt ihm von der Schreckensherrschaft *Prinz Johns* mit.

Huntingdon schreibt einen Brief an *Marian* zurück, den *Sir Guy von Gisborne* abfängt. *Huntingdon* geht zu *König Richard* und bittet ihn, ohne den Grund zu nennen, nach England zurückzukehren. Doch *König Richard*, glaubt, dass es nur wegen der Frau sei. Somit beschließt *Huntingdon*, heimlich davon zu gehen um England zu retten. *Von Guisborne* verwundet *Huntingdon* und verrät ihn als Deserteur bei *Richard*. *Huntingdon* wird mit seinem Knappen als Gefangener in den Turm gesperrt.

Marians Dienerin wird gefoltert und verrät *Marians* Nachrichtenübermittlung. *Marian* und ihre Dienerin fliehen. Die Ritter von *Prinz John* reiten den beiden Damen nach. Als sie sie erreicht haben, ist *Marian* weg. Ihre Dienerin erzählt ihnen, dass sie die Klippe hinunter gestürzt sei.

Als die letzte Kolonne von *König Richard* abgezogen ist, überlistet der Knappe von *Huntingdon* den Schlosser und befreit sich selbst und *Huntingdon*. Sie beschließen, rasch nach England zurückzukehren. Inzwischen haben sich Männer in Sherwood Forrest formiert. Die warteten nur auf einen Anführer. *Huntingdon* kommt nun an die besagte Klippe und glaubt nun auch, dass Maid *Marian* tot sei. Ein Jahr vergeht, und es kommen verwunderliche Geschichten über einen „Robin Hood“ ans Tageslicht. Es tauchen immer wieder Pfeile auf, auf denen ein Papier mit dem Löwen von *König Richard* angeheftet ist.

Diese Passage weist einen sehr hohen Spannungsgehalt auf, da das Zusammentreffen von den Männern im Wald und *Huntigdon* nicht gezeigt wird. Nur die Pfeile, die an die Brennpunkte hingeschossen werden, sind die einzige Geste von *Robin Hood*.

Prinz John bietet nun Kopfgeld für *Robin Hood*. Der Knappe entpuppt sich als *Little John*. Er, *Will Scarlett*, *Bruder Tuck*, *Allan Dale* und Co. sind *Robin Hoods* Kumpanen.

Im Beisein von *König Richard* ist ein Narr, der, wann immer sich die Möglichkeit ergibt, den Platz des Königs einnimmt. Eines Nachts will *Sir Guy von Gisborne* *König Richard* ermorden. In diesem Moment liegt aber wieder der Narr in seinem Bett, und *von Gisborne* ermordet den Falschen. *Richard* beschließt zurückzukehren. Es kommt zum Wiedersehen von *Robin Hood* und *Marian*. Er verspricht ihr, am nächsten Tag wieder zu kommen. Doch inzwischen wird *Marian* von *Prinz Johns* Rittern entführt. *Robin Hoods* Lager im Wald wird nun von den Rittern umstellt. *Robin* nutzt die Chance, um Nottingham zurückzuerobern. Das gelingt ihm. Nur noch das Schloss, in dem *Marian* gefangen ist, ist noch in *Prinz Johns* Händen. Im Wald taucht unterdessen ein mysteriöser Ritter auf, der mit *Bruder Tuck* ein Holzstabduell ausfechten muss, um in die Bande aufgenommen zu werden. Im Schlossturm wird *Marian* vom zurückgekehrten *Von Gisborne* bedrängt, der sie aus dem Fenster in die Tiefe treibt. Hier ist *Robin Hood* zur Stelle und rettet sie. In einem kurzen Kampf erwürgt *Robin Hood* *Guy von Gisborne*. *Robin* ist trotzdem in der Falle, da die Ritter ihn gefangen nehmen. *Prinz John* verurteilt ihn zum Tod. Im letzten Moment kommt die Bande *Robin Hoods*, und der mysteriöse Ritter entpuppt sich als *Richard Löwenherz*. *Robin* und *Marian* heiraten.

In einer Spielfilmlänge von zwei Stunden wird eine sehr umfangreiche Geschichte erzählt: vom Turnier, den Kreuzzügen, der Rückkehr von *Huntingdon*, den Rettungsaktionen *Robin Hoods* im Namen des Volks bis hin zur Rückeroberung Nottinghams und dem Sturz von *Prinz John*. Kompakt und verständlich erzählt, wird das Augenmerk auf die Machtverschiebungen und die Liebesgeschichte gelenkt. Der *Sheriff von Nottingham* hat beinahe eine Statistenrolle, dafür ist *Guy von Gisborne* der stärkere Gegenspieler. Die Kumpanen der Bande, die kurz namentlich genannt werden, spielen auch eine kleine Nebenrolle außer *Little John*, der *Robin Hood* von Anfang bis zum Schluss begleitet. Auch *König Richard* hat eine gleich starke Rolle wie *Prinz John*. So ergibt sich ein komplexes Figurenensemble, mit der eine überschaubare Geschichte erzählt wird.

2.3 Schauspieltheoretische Grundierung von Douglas Fairbanks

Wir befinden uns im Jahr 1922. Schauspieltheoretiker fühlen sich immer mehr dazu geneigt, für das Filmschauspiel Thesen zu entwickeln.

Die traditionelle Sichtweise geht davon aus, daß die Filmschauspieler sich schon bald von den „breiten“, stereotypen Gebärden lösen, die den Anforderungen der Bühne entsprechen und zur Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts gehören, um einen modernen Stil zu übernehmen, der mit zurückhaltender, „kleiner“ Gestik und Mimik arbeitet [...].⁴⁰

Es findet eine Entwicklung statt von Pantomimen zum Spiel mit Requisiten.⁴¹ Da der Ton noch nicht vorhanden ist, ist dieses Merkmal auch noch in dieser Verfilmung erkennbar. Einerseits wird versucht, durch minimalistische Mimik der Darstellung Ausdruck zu verleihen. Diese Tatsache ist am besten erkennbar am Antagonisten *Prinz John*, der oftmals nur durch neutrale Blicke einen bestimmten Ausdruck erzielt. Andererseits sind die Darsteller gezwungen, vor allem durch ihre überschwängliche Gestik Informationen an den Zuseher zu vermitteln. Wobei der Grad an Überschwänglichkeit schon viel niedriger ist als in Stummfilmen zehn Jahre zuvor. Man ist bemüht, authentisch zu sein. Ein sehr prägnantes Merkmal in den Mimen dieses Films ist das Augenrollen. Hier bleibt das Gesicht starr, nur die Augen wandern zum Beispiel von links nach rechts.

Douglas Fairbanks ist, wie man ihn in anderen Filmen kennt, gewitzt und verspielt in seiner Mimik. Er schafft eine Pose, die ab nun zur typischen Heldenpose wird. Leicht breitbeinig steht er hierbei da und hat beide Hände angewinkelt in die Hüften gestemmt. Diese Pose zieht sich immer wieder durch die Filmgeschichte, sei es beim nächsten *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) mit Errol Flynn oder bei *Fanfan der Husar* (I/F 1952, Regie: Christian-Jaque) mit Gérard Philipe. Diese Pose vermittelt eine Lässigkeit und tritt oft in Verbindung mit schelmischem Grinsen oder Gelächter des Helden.

40 Brewster, Ben, „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film“, *Kintop7 - Stummes Spiel, Sprechende Gesten*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1998, S. 37

41 ebd., S. 38

Posen und Attitüden im allgemeinen Sinn waren konventionell und vermittelten Bedeutungen, doch vielleicht sollte man sie eher analog zur Musik verstehen, die ein ständiger Begleiter des volkstümlichen Theaters im 19. Jahrhundert war. Wie sie diente das Posieren dazu, dramatische Momente zu unterstreichen, Gefühle zu vermitteln und zu steigern, eine Situation zu dehnen und zu intensivieren.⁴²

Ben Brewster und Lea Jacobs versuchten die „Pose“ eines Darstellers in der Stummfilmzeit zu analysieren und konnten diese folgendermaßen typisieren:

1. Die Bewegung eines Schauspielers kommt für einen kurzen Moment zum Stillstand, wenn man den Film mit der richtigen Geschwindigkeit vorführt.

[...]

Der Schauspieler nimmt eine stereotype Haltung ein.

Die Haltung wird durch den Schauspieler systematisch wiederholt und variiert.

Die Führung des Schauspielers oder des Ensembles arbeitet deutlich auf eine Pose hin oder leitet von einer Pose zur nächsten über.⁴³

Abgesehen von der Pose schafft Douglas Fairbanks eine neue Art Schauspieler. Durch seinen Schauspielstil wirkt er bis in die heutige Zeit und ist einem großen Publikum noch allgegenwärtig. Nicht nur seine Posen inspirierten die Schauspielgenerationen nach ihm. Die gesamte Darstellung eines Helden findet in dieser Art bei Douglas Fairbanks seinen Ursprung. Wenn man die Zeitspanne zwischen *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) bis *Fanfan der Husar* (I/F 1952, Regie: Christian-Jaque) betrachtet, so kann man davon ausgehen, dass die Heldengestalt in dieser Form, die Douglas Fairbanks geprägt hat, dreißig Jahre besteht. Die markanten Ähnlichkeiten sind vor allem die Gewitztheit, die Cleverness und die komödiantischen Züge dieses Helden. Natürlich spielen Douglas Fairbanks und Gérard Philipe nicht ident. Jedoch lässt sich der Einfluss in Gérard Philipés Darstellung leicht ablesen. Es soll dabei nicht vergessen werden, dass es nicht nur die

42 Brewster, Ben, „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film“, *Kintop7 - Stummes Spiel, Sprechende Gesten*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1998, S.38

43 ebd., S. 42

Rolleninterpretation des Darstellers ist. Nicht zuletzt ist es die Rolle, die im Drehbuch steht. Bei Douglas Fairbanks laufen diese zwei Faktoren zusammen, da Fairbanks auch das Drehbuch zu diesem Film geschrieben hat. Die genannten dreißig Jahre sollen vor allem am Beispiel der beiden Darsteller genannt werden. Es ist einer von vielen Typen, bei dem sich in dieser Zeitspanne ein roter Faden spannt, an dem erkenntlich wird, dass Fairbanks mehrere Schauspielgenerationen prägt - von Errol Flynn bis Gérard Philippe und vielen anderen. René Clair bestärkt dieses Argument:

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Douglas Fairbanks, der nicht nur ein ausgezeichneter Mime, sondern auch ein Gestalter von Graden war, in seinem lyrisch-optimistischen Werk einen unvergeßlichen ‚Typus‘ schuf. Ihm und Künstlern wie Chaplin, Griffith, Mack Senett, Ince u.a. verdankt Hollywood Größe und Macht. Sie alle waren schöpferische Menschen und keine Roboter einer von Managern dirigierten Monstre-Organisation.⁴⁴

Douglas Fairbanks' Darstellung ist in gewisser Art sehr speziell und drückt sich vor allem durch die Instrumentalisierung seines Körpers aus. Es ist die Art, wie er sich bewegt.

Dessen [des Kinoschauspielers] einziges Instrument, sein einziges Ausdrucksmittel ist sein Körper und zwar die Körperlichkeit in der prägnantesten Art rein als Gegenstand der Optik ohne jede akustische Funktion.⁴⁵

Die Virtuosität seiner akrobatischen Künste erlebt der Zuseher ab dem Zeitpunkt, als *Robin Hood* in Nottingham auftaucht und die feindlichen Soldaten an der Nase herumführt. Als würde er tanzen, bewegt er sich von einem Punkt zum anderen. Es entsteht eine Rhythmik, die im Stummfilm spürbar wird. Der Höhepunkt seiner akrobatischen Künste erweist sich beim Showdown, als er sich aufmacht, *Marian* zu retten.

44 Clair, René, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München: C.H. Beck 1952

45 Tannenbaum, Herbert, „Lichtspielbühne und Theaterbühne“, *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 168

Fairbanks used a double (for the run up the drawbridge-chain in *Robin Hood*) only once throughout his movie career. But a double is irrelevant to Fairbank's great gymnastic gift. For he is not doing set-tricks. His movies were terrifying to gymnasts because so many of his stunts are improvisations during shooting, without the benefit of prepared holds on ledges, disguised steps or other aids to health.⁴⁶

Nach diesem Double-Stunt hechtet er von Mauer zu Mauer wie ein Parcours-Läufer der Gegenwart. Als er *Marian* rettet, klettert er eine Wand hinauf, *Marian* unterm Arm festhaltend. All diese Bewegungen verleihen dem Helden eine Leichtigkeit. Scheinbar erfüllte diese Art von Darstellung sein Schauspielbild.

During the filming of *Robin Hood* he used the tent-poles to practise both pole-vaulting and, after the application of a little vaseline, climbing the greasy pole.⁴⁷

Komödiantische Einflüsse

Es stellt sich die Frage, zu welcher Genregattung dieser Film zählt, ob man diesen Film als Tragödie oder Komödie betrachtet. Es sollte generell die Frage gestellt werden, wie Robin Hood in der Literatur dargestellt wird und in welcher Form man die Figur der Menschheit ursprünglich vermitteln wollte. Durchforstet man die Quellen der frühen Robin Hood-Balladen, so kommt man zu einer sehr interessanten Erkenntnis.

At the end of a tale, which deliberately portrays Robin Hood as a „god yeman“ of no high status, the audience is invited to greet his exploits with a „lowde lawhyng“. Before the end of the Middle Ages, the greenwood legend is already being valued for its capacity to raise laughter rather than tears.⁴⁸

46 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 24-25

47 ebd., S. 24

48 Dobson, Barrie, „Rhymes of Robyn Hood: The Early Ballads and the *Gest*“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 37

Es scheint so, als würden die Macher Allan Dwan und Douglas Fairbanks diese komödiantischen Züge aufgreifen und als Stilmittel ihrer Filme übernehmen. Mit der Erfahrung einer Broadway-Karriere steckte in Fairbanks ein Komödiant.⁴⁹

Auch Allan Dwan sah diese Stärke in Fairbanks und wusste diese Fähigkeiten einzusetzen. Er sah in Fairbanks vielmehr als einen Schauspieler, der die ernstesten Szenen in der adäquaten Form darstellte.

There are elements of comedy all the way through Robin Hood.

Well, that's just using Fairbanks as he should be used. He may be fighting a lot of men and life and death is at stake as he's rescuing a girl, but he just doesn't do it as a serious actor would. He does it with a touch of humorous bravado.⁵⁰

Die Art, wie Verfolgungsjagden gezeigt oder erzählt werden, krönen den Film zu einer Slapstickkomödie, die zur Unterhaltung dient. Man spürt sehr schnell, dass die bis dahin vergangenen zwei Jahrzehnte Komödie in diesem Film stecken. Aber vor allem erinnern sie an Szenen von Charlie Chaplin, in denen er von Polizisten oder anderen Gegenspielern gejagt wird.

This spontaneous identification of shape with function seems to be a faculty of comedy in more fields than the gymnastics of Douglas Fairbanks. It is essentially the same gift, and engenders the same pleasure of surprise, as when Chaplin - newly employed in a pawn-shop - is handed a watch and instantly uses a can-opener on it with exquisite skill; or when, hungry, he sees an old shoe and miraculously the shape of the sole is a fish and the arc of nails in the plan of bone strategy that the best-mannered fish-eaters know all about. Fairbanks, too, produces the effect, when let loose on a landscape or cornered in a room, of revamping the stubborn natural fixtures of the world we live in to match the highly specialized needs of his dilemma.⁵¹

49 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 13

50 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 58

51 Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940, S. 24

Dieses Dilemma vereint den Humor dieser großen Darsteller. Doch es gibt einen großen Unterschied. Denn die Figur des Tramps, die Charlie Chaplin verkörpert, ist gezeichnet durch seine Ungeschicklichkeiten, seine Unbeholfenheit in den Dingen, die er tut. Robin Hood ist ein Held, der dieses Entkommen durch seine Raffinesse erreicht. Der Slapstick-Humor entsteht dadurch, dass Robin Hood seine Gegner an der Nase herum führt. Er ist stärker und intelligenter als die anderen. Der Witz basiert auf Kosten seiner Gegner. Der Tramp hat die Lacher wegen sich selbst, weil ihm alles passiert.

Das erste Auftreten von Fairbanks in diesem Film beginnt mit einem Slapstick-Gag, bei dem der Witz jedoch auf dem Prinzip basiert, bei dem jenem Darsteller etwas passiert. Die erste Einstellung zeigt *Huntingdon* in voller Rüstungsmontur mit der besagten Pose. Dann will er den Helm abnehmen. Doch es gelingt ihm nicht. Als er ihn endlich abnehmen kann, benutzt er den Helm als Spiegel, um sein Aussehen noch einmal zu kontrollieren, bevor er in den Wettbewerb steigt.

Beeinflusst von den Charlie Chaplin- Komödien und am Höhepunkt seiner Abenteuer-Filmkarriere wird ein Robin Hood geschaffen, der den ersten Meilenstein in der Robin Hood-Verfilmungsgeschichte markiert.

3. Der Übergang in das Tonfilmzeitalter

3.1 Der rasche Fortschritt der Filmtechnik und ihre Begleiterscheinung zu Robin Hood

Chronologisch gesehen erstreckt sich das Stummfilmzeitalter von der Geburtsstunde im Jahre 1895, als die Brüder Lumière, Söhne eines Optikers, zum eigentlichen Gebrauch ihres Metiers den Kinematographen vorstellen – bis zum ersten Tonfilm *The Jazzsinger* im Jahre 1927. Jedoch ist zu bemerken, dass der Tonfilm sich erst 1930 durchsetzte. Warum hat der Tonfilm zirka drei Jahre gebraucht, um alleine zu bestehen?

Es ist die *Reduktion*, die den Zuschauer zum „Mitverfasser“ des Mediums macht. Er muss seine komplette Fantasie anregen, um Melodien, Dialoge, Geräusche und all die buntesten Farben zu erkennen (ausgenommen die Melodien oder Worte, die ein damaliger „Kinoerzähler“ dem Publikum vermittelte). Die Situation ist ähnlich wie das Verhältnis zwischen Gemälde und Bild. Betrachtet man ein Gemälde samt ihrem Rahmen nur einen Moment lang, so nimmt man den Rahmen in seinem Zusammenspiel mit dem Gemälde wahr. Vertieft man sich in das Bild und ist in den Farben oder Umrissen versunken, vergisst man den Rahmen. Das ist die Kunst des Stummfilms.

Der stumme Film war auf dem Wege, eine psychologische Differenziertheit, eine geistige Gestaltungskraft zu erreichen, die kaum je eine andere Kunst gehabt hat.⁵²

Auch *Dog Ville*, ein Film von Lars von Trier, erzählt die Geschichte nur mit einer trockenen Theaterbühne, bei der man vergisst, dass der Schauplatz kein natürlicher Ort der Welt sein kann. Man stellt sich in diesem Fall alle Requisiten, Wetterumschwünge etc. vor. Es ist ein Appell an die menschliche Fantasie. Beim Stummfilm wurde die ganze Fantasie angeregt, indem man visualisierte. Wollte man, dass der Zuseher das Geräusch des Klopfens hört, dann zeigte man eine

⁵² Balázs, Bela, „Tonfilm“, *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 359; (Orig. *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 113-144)

Tür, in der jemand mit einer geballten Faust auf das Holz der Tür schlug. Kirchenglocken läuteten, in dem man sie in einer Großaufnahme zeigte. Auch in *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) wird mit diesen Facetten gearbeitet. Die Räuberbande hat ein Mitglied, das immer ins Horn bläst, um die restliche Bande zu informieren. Er wird in Großaufnahme dargestellt, und die Fantasie des Menschen, macht einen Laut daraus. Außerdem werden Lieder gesungen, es wird getanzt. Der ganze Film ist musikalisch, obwohl er stumm ist. Es wurde sogar Musik für den Film komponiert.

Victor Schertzinger wrote the music after the picture was finished; the love theme was very good and very popular. We opened the picture with a full orchestra in the theatre. And the music went out of it. [...] [F]inally it got point where every picture that came to a big theatre had to have a score. And very often these were prepared at the studio by the music department and the whole thing was sent out with the picture so that other theatres could have it. [...] *So no film was actually shown silent?* Oh, no - half of the effects were done with the piano and the organ. Even the nickelodeon had the piano going.⁵³

Als der Tonfilm kam, war Charlie Chaplin einer von vielen, die jenes neue Medium ablehnten. Er drehte einen Film namens *Modern Times* (USA 1936, Regie: Charlie Chaplin), in dem er einen Kompromiss einging. Es wurde nicht gesprochen, aber die Geräusche wurden vertont. Chaplin wollte seinen Rezipienten verdeutlichen, dass der Ton nicht das Notwendigste sei, um eine Geschichte zu erzählen. Viele Filmtheoretiker und Filmemacher empfanden oder empfinden heute noch die Einführung des Tonfilms als einen der größten Rückschritte der Filmgeschichte.

Vor dem Aufkommen des Fernsehens hat nichts Hollywood so sehr erschüttert wie die Tonfilm-Revolution. Fast wäre der Weltmarkt des amerikanischen Films zusammengebrochen. In manchen Ländern wurden Tausende von Kinos nie auf Tonfilm umgestellt. Die meisten großen Stars des Stummfilms wurden durch diese Revolution arbeitslos. Zu ihrer

53 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 61-62

Enttäuschung erfuhren die Frauen, die für John Gilbert, den Mann ihrer romantischen Träume, geschwärmt hatten, daß ihr Idol eine Quietschstimme hatte. Das Publikum verlor auch das Interesse an Norma Talmadge, der großen Dame der Leinwand, und vielen, vielen anderen phantastisch bezahlten Stummfilmschauspielern, deren Stimme nicht zu der Persönlichkeit paßte, die es in ihnen gesehen hatte. Warner Brothers war 1926 das erste Studio, das sich auf die neue Technik umstellte. Andere Studios brauchten Jahre, bis sie die unliebsame Tatsache, daß der Tonfilm keine vorübergehende Marotte war, endlich akzeptierten.⁵⁴

Sobald der Tonfilm eingeführt wurde, war der Film einer traurigen Entwicklung unterworfen. Der Film erlebte einen Rückschritt. Es wurde immer mehr gesprochen. Ganze Geschichten wurden durch Dialoge ausverhandelt. Es entstanden „Head Movies“, Filme, in denen hauptsächlich Köpfe das Bild füllten. In diesem Sinne wird ein neues Medium zu Beginn seines Aufkommens meistens überflüssig verwendet. Doch nach einer Flut an Überfluss in der Verwendung einer neuen Erfindung gelangt das Kollektiv der Künstler an einen Punkt, an dem sich dieses Medium als Werkzeug der Kunst entwickelt und eine wichtige Rolle spielen kann.

Die technische Möglichkeit ist die wirksamste Inspiration. Sie ist die Muse selbst. Nicht die Maler haben die ersten Farben erfunden und nicht die Bildhauer den Hammer und den Meißel. Auch der Kinematograph war schon längst dagewesen, bevor man auf die Idee kam, ihn als Gestaltungsmittel für eine besondere Kunst zu verwenden. In der Kunst sind zuerst die Mittel da. Das Gefühl, das nach Worten sucht, wurde vorerst von Worten gesucht und geweckt.⁵⁵

Somit genießt auch die Farbe bald das Privileg, als Werkzeug verwendet zu werden. Aber die Farbe durchlief eine andere, fast polarisierende Entwicklung im Gegensatz zum Ton. Es gab kaum Gegner vom Farbfilm. Vielmehr versuchte man, Farben

54 Keaton, Buster, *Schallendes Gelächter*. Übersetz. von Ursula von Wiese, Schirmer/Mosel: 1986 S. 215

55 Balázs, Bela, „Tonfilm“, *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 360; (Orig. *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 113-144)

bewusst auszuwählen und einzusetzen, wie Eisenstein in Metaphern erklärt.

Der Schöpfer eines Films muß [...] verstehen, aus jedem künstlerischen Ausdrucksmittel alle vorhandenen Möglichkeiten herauszuholen und ihm im Ensemble der anderen den gebührenden Platz einzuräumen. Ich verwende hier bewußt das Wort „Ensemble“; denn wie zum Beispiel ein Schauspielerensemble auf einem gleichberechtigten Verhältnis aller Mitglieder beruht, in jedem einzelnen die Möglichkeit zu höchster Entfaltung geboten wird – wobei diese höchsten Entfaltungen dann durch kluge „Instrumentierung“ untereinander ausbalanciert werden -, so muß auch im Orchester der filmischen Ausdrucksmittel einem jeden unter „weiser“ Berücksichtigung seiner Eigenschaften ein Hochmaß an Ausdruckstärke gegeben werden. [...] Die Meisterschaft besteht darin, daß man jedes einzelne künstlerische Ausdrucksmittel zur größtmöglichen Entfaltung bringt und es gleichzeitig versteht, das Ganze zu instrumentieren, auszubalancieren, damit nicht ein einziges von ihnen aus dem großen Ensemble, aus der umfassenden kompositorischen Einheitlichkeit herausgerissen wird.⁵⁶

Ton und Farbe sind erweiterte Stimmunglenker für die Seele des Menschen. Sie können dramaturgisch eingesetzt werden.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms passieren auch ganz ausschlaggebendere Dinge. Der Film besaß in der Stummfilmzeit eine globale Sprache wie der Sport. Man brauchte kaum eine Sprache zu beherrschen, um die Geschichten, die erzählt wurden, zu verstehen. Ein Fußballmatch oder ein Tennisspiel wird ein jeder x-beliebiger Mensch weltweit genauso langweilig oder spannend empfinden. Genauso verhält es sich mit dem Stummfilm. Durch den Tonfilm verlor der Film seine Globalität. Jeder Film musste jetzt in die verschiedensten Sprachen übersetzt werden, um überall verstanden zu werden. Das hatte vor allem wirtschaftliche Auswirkungen. Denn jetzt hatte der englische Sprachraum plötzlich einen größeren Markt als der italienische oder deutsche Sprachraum. Der Tonfilm war das Babel des Films.

56 Eisenstein, Sergej M, *Der Farbfilm, Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 390-391; (Orig. Eisenstein Serge, *Der Farbfilm*, In: derselbe: *Künstler der Revolution. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin: Henschel Verlag 1960)

Technicolor - Endlich Farbe!

Schon seit Beginn der Filmgeschichte war man bestrebt, Farbfilm zu entwickeln. Die Technik ermöglichte es jedoch nur in einem jahrzehntelangen Prozess. 1915 gründet „Mr. Technicolor“ Herbert T. Kalmus eine Farbfilm-Produktionsfirma und schafft die verschiedensten Technicolor-Prozesse. Der Name Technicolor ist abgeleitet von der Universität Massachusetts Institute of Technology, an der Herbert T. Kalmus und seine Produktionskollegen studiert haben. Zwei Jahre nach der Firmengründung entsteht, zeigt Kalmus seinen ersten Farb-Kurzfilm *The Gulf Between* (USA 1917, Regie: Wray Bartlett Physioc).

Mit dieser Premiere beginnt die Erfolgsgeschichte des Farbfilmverfahrens Technicolor, aber bis zum abendfüllenden Kinospielefilm in leuchtenden und vor allem gesetzten, nicht dem Zufall überlassenen Farbtönen ist noch ein weiter Weg zurückzulegen.[...] Zu den Besonderheiten, die aus dem Qualitätsbewusstsein der Firmeninhaber resultierten, zählte unter anderem die Strategie, Technicolor-Kameras ausschließlich zusammen mit den eigens ausgebildeten Spezialteams der Firma zu vermieten. Die Filmentwicklung sowie sämtliche Postproduktionsphasen wurden ebenfalls nicht aus der Hand gegeben. Zur „Farbfilmphilosophie“ Technicolors gehörte seit der Firmengründung die Mobilität der Mitarbeiter des Unternehmens, die auf die Ästhetik der Bildgestaltung der Technicolor-Produktionen vor Ort und schon im Vorfeld auf die Wahl der Schauplätze, auf die Farbgestaltung der Studiodekoration, die Kreation der Kostüme, die Wahl des Make-ups und nicht zuletzt auf die Lichtsetzung massiv Einfluss nahmen. Neben dem Kamerateam agierten Farbberater am Set, die dafür zu sorgen hatten, dass die fertigen Technicolor-Filme den hohen Qualitätsanforderungen und vor allem den farbästhetischen Vorstellungen der Firma entsprachen.⁵⁷

Zwischen 1917 und 1920 arbeitet man mit dem Technicolor Prozess Nr. 1. Hier werden zwei Farbauszüge aus teilbelichtetem Schwarzweißmaterial erzeugt, die bei

⁵⁷ Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2009, S. 307

der Projektion addiert werden. Dieser Prozess war noch nicht optimal, und man bemüht sich um den Prozess Nr. 2.⁵⁸ Douglas Fairbanks war einer der ersten, die sich bei einem Langspielfilm für Technicolor eingesetzt haben.

Der Schauspieler, Autor und Produzent Douglas Fairbanks, der in *The Black Pirate* [1926] auch die Titelfigur verkörpert, gehört mit Walt Disney zu den finanzkräftigen Förderern des Technicolor-Verfahrens. Fairbanks hat frühzeitig die Bedeutung der Farbe gerade für den Abenteuerfilm erkannt.⁵⁹

Technicolor wurde vor allem für teure Produktionen eingesetzt, da dieses Feature immens kostspielig war. Bis in die 1950er Jahre wurden jedoch Schwarzweiß-Filme gedreht, da dies natürlich billiger war. Wenn Douglas Fairbanks 1926 seinen ersten Farbfilm dreht, so ist in dieser Hinsicht *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) vier Jahre zu früh gedreht worden, sonst wäre dieser Film wahrscheinlich auch schon in Technicolor. Er besaß, wie gesagt, für spezielle Stimmungen Farben, jedoch jeweils nur eine. *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) war 1922 noch nicht reif für Technicolor. Die Zeit steuert die 1930er an, und Technicolor wird für immer mehr Filme ein entscheidendes Instrument, jedoch vor allem für Filme, auf die man diesbezüglich Wert gelegt hat: Musical-, Abenteuer-, Märchenfilme. Als man 1937 mit Errol Flynn *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) zu drehen beginnt, ist man bereits beim Prozess Nr. 4 angelangt. Doch dieses Verfahren war für den Produktionsprozess nicht ganz ideal.

Als problematisch erwiesen sich allerdings die hohen Produktionskosten [...]. Außerdem litten die Regisseure und Kameralleute unter der Unhandlichkeit der Kamera, die sich nur schwer manövrieren ließ. Technicolor-Produktionen verschlangen Unmengen von Filmmaterial: die dreifache Menge von schwarzweißem Negativfilm zur Filmaufnahme und für jeden weiteren Arbeitsschritt ebenfalls die dreifache Materialmenge, denn das Verfahren zwang dazu, jeden Farbauszug einzeln zu schneiden.

Durch diese Produktionsbedingungen war dieser Film einer der wenigen, die in den

58 Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2009, S. 310

59 ebd., S. 339

1930ern in Farbe gedreht wurden.

Jeder Film musste sich der Technik unterordnen. Die Schauspieler mussten nun so in den Raum inszeniert werden, dass das Mikrofon nicht sichtbar ist und die Schauspieler trotzdem nahe am Mikrofon sind. Die Technicolorkameras erleichterten die Tatsache nicht, da sie eine Erscheinung hatten, die mit einem Riesenkasten zu vergleichen ist. Erst mit den Jahren entwickelte sich die Technik und es wurde immer einfacher. Doch es dauerte immerhin fast ein halbes Jahrhundert bis die Kameras die handliche Leichtigkeit hatten, die im Stummfilm üblich war.

Unverhohlene Freude an bunten Farben strahlen die ersten abendfüllenden Spielfilme in Dreifarben-Technicolor aus. [...] [Es] sind nun gezielte Farbkompositionen möglich bis hin zu Schärfe- bzw. Unschärfefeffekten, die im Stil impressionistisch anmuten. Sanfte Farbverläufe in den Hauttönen neben satten Farben und Glanzeffekten an den Kostümen ergeben atmosphärisch dichte Farbbilder.

Das Zeigen des Bunten ist wichtig: Ob eine intime Zwiesprache über ein farbtonreiches Obst-Stilleben hinweg fotografiert wird [...] oder sich eine Horde von Geheimnisträgern unter Umhängen in den schönsten Leuchtfarben versteckt - Farben sind die wahren Stars im frühen Dreifarbenfilm von Technicolor, durchaus mit gewissen komischen Nebeneffekten.⁶⁰

Es gibt kaum einen anderen Film als *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley), in dem einer Farbe solch eine Marke verliehen wird, wie in diesem. Die Farbe Rot besticht in ihrem klassischen Rot, Grün ist richtig grün, usw. Fast wie ein Zeichentrickfilm zeigt der Film die klassischen Farben in ihrer Pracht. Damit diese Farben diese Leuchtkraft besitzen, mussten die Macher bereits beim Drehen mit den Farben arbeiten. Das Kostüm, die Ausstattung - alles war auf dieses Feature fokussiert. Da man im Herbst 1937 die Waldaufnahmen drehte, waren die Blätter teilweise schon bräunlich. Somit war man gezwungen, die Blätter grün anzusprühen. Dieser Film zeigt uns ein farbenreiches Spektakel, das keinesfalls eine Farbreduzierung zugelassen hat.

60 Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2009, S. 341

Auch durch den Ton ändern sich die Wertigkeiten in der Inszenierung. Hier sind nun „Instrumente“ vorhanden, die 1922 in der Form noch nicht zur Verfügung standen. Auf der einen Seite existiert nun die Sprache, die durch den Ton hörbar wird. Man hat nun die Möglichkeit Dinge, wie man sie aussprechen will, auszusprechen. Man muss nicht mehr über Umwege Informationen vermitteln. Nun ist es plötzlich wichtig, welche Sprache der Protagonist hat und welche der Antagonist. Die Geschichte spielt in England. Das heißt, es wurde nun wichtig, dass die Darsteller eine britische Aussprache haben. Durch den Dialog bestand jetzt die Chance, den Figuren bestimmte Attribute zu geben, um ihre Charakterzeichnung zu verstärken. Witze konnten nun nebenbei erzählt werden. Es eröffnete sich ein weites Spektrum. Auf der anderen Seite konnte man Musik für den Film schreiben - Musik, die direkt an den Film geheftet ist. 1918 wurde bereits Musik für den Film komponiert, nur die diente vor allem Promotionzwecken, oder sie wurde in verschiedenen Varianten während der Vorstellungen gespielt. Jetzt gab es nur eine Musik für den richtigen Moment. Warner Brothers engagierte den Wiener Erich Wolfgang Korngold, eine Komponistenlegende der Filmgeschichte, die unter anderem auch die Musik für *Casablanca* (USA 1942, Regie: Michael Curtiz) schrieb. Korngold war zu dieser Zeit in Wien beschäftigt, um eine Oper fertig zu stellen. Die Produzenten von Warner Brothers wollten trotzdem, dass er sofort in die U.S.A. reist. Korngold war jedoch nicht sofort überzeugt von diesem Projekt.

„[...] I am not a musical illustrator for a 90% action picture.“ [...] Wallis, and Blank [...] implored him to take the film. When Forbstein said that Korngold could work on a weekly basis and could leave the project at the end of any week, in which case someone else might finish the score, Korngold agreed. What prompted him to change his mind was hearing that Chancellor Kurt von Schuschnigg of Austria had his ill-fated meeting with Adolf Hitler at Berchtesgaden. Shortly afterward, Korngold's property in Vienna was confiscated by the invading Nazis.⁶¹

Später meinte Korngold, dass *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) ihm das Leben gerettet habe.

61 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 35

Nun schrieb er die Musik für den Film. Doch er nahm die Einflüsse seines musikalischen Umfelds aus Europa nach Hollywood.

Korngold's original and distinctive style was influenced by the Wagnerian leitmotiv, the orchestral virtuosity of Richard Strauss, the delicacy and broad melodic sweep of Puccini, and the long-line development of Gustav Mahler. The „Robin of Locksley“ theme, along with its expansion and envelopment, is the only material in the *Robin Hood* score that Korngold did not write specifically for this film.⁶²

3.2 Errol Flynn, der König der Vagabunden

Dieser Mann hatte ein turbulentes Leben mit sich schnell ereigneten Höhepunkten und ebenso vielen Skandalen und Abstürzen. Ähnlich wie Douglas Fairbanks machte Errol Flynn viele andere Dinge, bevor er Schauspieler wurde. Doch Errol Flynn führte ein zwielichtiges Dasein, denn er hatte stets einen leicht kriminellen Hang. Er wurde 1909 geboren und wuchs in Tasmanien, Australien, auf.

In seiner frühen Jugend machte Flynn von allem etwas. In Australien arbeitete er im Büro einer Schifffahrtsgesellschaft, diente in Neuguinea bei den Regierungstruppen, leitete als Aufseher eine Kopra-Plantage, steuerte einen kleinen Frachter an der australischen Küste, arbeitete in einer Goldmine, und, rekrutierte - als alles andere fehlschlug - mit ziemlich skrupellosen Methoden unter den Eingeborenen Arbeitern für die Goldminen.⁶³

Errol Flynn hatte das Talent, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Mit dem letzten Geld, das er noch besaß, investierte er in einen alten Küstenschoner und bot von nun an Ausflüge zum Großen Barriereriff an. Einer seiner Passagiere war ein Filmamateuer, der von Flynn einige Fotoaufnahmen machte. Durch Zufall kamen die

62 Behlmer, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 38

63 Morris, George, *Errol Flynn, Seine Filme - Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1980, S. 16

Aufnahmen in die Hände eines australischen Filmproduzenten namens Charles Chauvel, der ihm sofort eine Rolle anbot. In einem Vorgängerfilm von *Meuterei auf der Bounty* (USA 1962, Regie: Lewis Milestone), nämlich *In The Wake Of The Bounty* (USA 1933, Regie: Charles Chauvel) wurde er für die Hauptrolle besetzt. In den 1930ern wanderte Errol Flynn nach England aus, nahm dort Schauspielunterricht und schloss sich einer Theatergruppe an.

Ab und zu kam man dabei auch für einige kurze Gastspiele nach London.

Während einer dieser Stippvisiten im West End arrangierte Flynn eine Zusammenkunft mit Irving Asher, dem geschäftsführenden Direktor der Warner Bros.-First-National-Studios in Teddington.

Flynns freche Selbstsicherheit sowie sein außergewöhnlich attraktives Äußeres bewegten Asher, mit ihm einen Vertrag abzuschließen - ohne auch nur eine einzige Probeaufnahme zu haben.⁶⁴

Wieder einmal schaffte es Flynn, das richtige Timing zu erzielen. So kam er von der Insel Tasmanien, über Australien, England nach Hollywood und war nun bei Warner Brothers unter Vertrag. Zu Beginn hatten sie nur kleine Nebenrollen für ihn. Gleichzeitig entstand die Idee bei Warner Brothers, *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) zu drehen. Zuerst hatte man James Cagney für die Hauptrolle vorgesehen, einem Zugpferd bei Warner Brothers. Nun hatte Errol Flynn eine Hauptrolle mit Oliver De Havilland in *Captain Blood* (USA 1935, Regie: Michael Curtiz), die er durch Testaufnahmen bekommen hatte. Dieser Film wurde ein großer Erfolg, und die beiden Hauptdarsteller zu Stars. Durch eine Vertragsuneinigkeit zwischen Cagney und Warner Brothers war es nun naheliegend für die Produktion, den Newcomer Errol Flynn für die Hauptrolle in *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) zu besetzen. Er war genau der, den sie suchten. Er war athletisch, smart und er sprach noch dazu mit britischem Akzent. Dieser Film verhilft Errol Flynn zu Weltruhm und macht ihn zum Helden der Abenteuerfilme der 1930er und 1940er.

Oft wird ein Film als Reaktion auf eine Zeit beschrieben. Das kann stimmen, muss

⁶⁴ Morris, George, *Errol Flynn, Seine Filme - Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1980, S.20

aber nicht. Denn bestimmt nimmt ein Film gewisse Modeerscheinungen in seinem Entstehungsprozess auf, jedoch werden Intentionen eines Regisseurs häufig missverstanden oder ausgeschmückt. Da der Film 1938 in Amerika erschienen ist, sehen manche Filmwissenschaftler trotz allem eine politische Motivation.

Made against the background of the rise of fascism in Europe, the film was a rousing affirmation of democratic and constitutional values against ruthless dictatorship.⁶⁵

Aber dies ist in diesem Fall eher unwahrscheinlich, da bei diesem Film zwei Regisseure unabhängig voneinander am Werk waren. Denn an diesem Film begann nämlich William Keighley mit den Außenaufnahmen. Da dieser Regisseur das Geld- und Zeitbudget immens überstrapazierte, sah sich Warner Brothers gezwungen, ihn für dieses Projekt auszutauschen. Michael Curtiz war nun der Mann der Stunde, der auch den ersten Technicolorfilm für Warner Brothers drehte.

Doch das Interessante an dieser Überlegung ist, dass der Film vor allem während des zweiten Weltkriegs in einem Ausnahmezustand gezeigt wurde. Auf Seiten der Alliierten wurde der Film vorgeführt. Das richtig große Weltrelease feierte der Film erst in der Nachkriegszeit, da man auch im Nazideutschland amerikanische Kunst jeglicher Art verboten hatte.

During World War II, it was one of the most popular films shown to members of the armed forces overseas on bases or on ships. In 1948, ten years after its first release, Warners reissued the film everywhere with new Technicolor prints, treating it in the manner of one of their big, fresh attractions. The public flocked once again, the picture performing better than most new films at the box office and certainly better than the usual revival of an old movie.⁶⁶

65 Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 137

66 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 38

Wie stellt Errol Flynn Robin Hood dar, wie viel Einfluss von Douglas Fairbanks steckt in ihm?

Wenn man das Aussehen von Douglas Fairbanks und Errol Flynn vergleicht, wird man feststellen, dass diese zwei Darsteller einander sehr ähnlich sind. Beide besitzen einen athletischen Körperbau, und vor allem ihr Gesicht ist verlockend verwechselbar. Auch ihre Darstellung dieser Figur ist sehr ähnlich.

Die Vergleiche mit Fairbanks ergeben sich praktisch von selbst, die Unterschiede zwischen den beiden Darstellern und ihrem Stil sind es jedoch, die Rückschlüsse auf die jeweilige Persönlichkeit zulassen. Fairbanks war ein ganz eigener Prototyp, der in den glücklichen Tagen des Stummfilms seine Wurzeln hatte und das Licht der Welt erblickte.

Die Stars seiner Zeit erschienen wie Wesen von einem anderen Stern, so bizarr waren Image und Aura, die sie über die Alltagswelt ihrer Bewunderer hinaushoben. Als der Ton die gesamte Filmindustrie von Grund auf revolutionierte, verringerte sich die Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer beträchtlich, was darin gipfelte, daß die Filmfans nach Idolen verlangten, mit denen sie sich identifizieren konnten, und die dem Leben des Durchschnittsbürgers verhaftet waren.⁶⁷

Doch wenn man die beiden Filme ansieht und speziell auf die Darstellung der Hauptfigur achtet, so fallen markante Ähnlichkeiten auf. Die Charakterzeichnung für beide Darsteller ist geprägt durch die kühne, freche Art, die *Robin Hood* an den Tag legt. Diese Charakterzüge sind vor allem erkenntlich, als er sich in die „Höhle des Löwen“ begibt, um das Mysterium zu beenden und der Marke *Robin Hood* ein Gesicht gibt, in dem er sich in der Burg von *Prinz John* zeigt. Beide *Robin Hoods*, Douglas Fairbanks und Errol Flynn, haben bessere Fähigkeiten als die Ritter von *Prinz John*. Sie sind schneller, stärker und vor allem besser im Schwertkampf. Doch beim Schwertkampf ist die Technik der Darsteller unterschiedlich. Douglas Fairbanks hat einen sehr rohen Stil. Errol Flynn besticht durch seine Eleganz im Schwertschwung. Da *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan) als Ganzes

⁶⁷ Morris, George, *Errol Flynn, Seine Filme - Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1980, S. 7-8

schneller abgespielt wird, wirken die Schwertkämpfe sehr wild. *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) wird als Ganzes im Normaltempo abgespielt. Bei den Schwertkämpfen wird aber auffällig, dass sie langsamer gedreht wurden. Sprich, nicht im Normaltempo von 24 Bildern pro Sekunde sondern wahrscheinlich mit 18 oder 20 Bildern pro Sekunde, um sie schneller wirken zu lassen. Die Schwertkampftechnik Flynns erscheint somit kontrolliert und elegant, jedoch in einem sehr hohen Tempo. Im Unterschied zu Douglas Fairbanks waren die Schwertkämpfe für Errol Flynn die einzigen Stunts des Films. Grundsätzlich wollte er alle Stunts für den Film selbst machen. Doch die Produzenten von Warner Brothers erlaubten das nicht. Es war für sie ein zu hohes Risiko. Somit wurde der Film mit einer „Armee“ von Stuntmen besetzt. Man hatte nun einen Weltklasse-Bogensützen, Stuntmen, die ausgezeichnet klettern konnten, und andere Artisten mit besonderen Fähigkeiten. Der Film war ein Paradies für Stuntmen. Dies war die Entwicklung in der Filmgeschichte. 1922 inszenierte der Regisseur in einer Art, in dem er selbst die Stunts vorzeigte, sowie Allan Dwan, der den Vorhang hinunterrutschte und Fairbanks damit überzeugte. 1938 war es für die Produzenten bereits ein zu hohes körperliches Risiko, den Hauptdarsteller alle Stunts machen zu lassen. Früher oder später entstanden dann Verträge, die ausdrücklich beinhalteten, dass ein Darsteller die Monate vor und während eines Films keine gefährliche Sportarten ausüben durfte.

Die Mimik der Schauspieler hatte sich in den 16 Jahren immens entwickelt. Kino wird immer mehr zum Brennpunkt der reduzierten Darstellung. Durch das Aufkommen des Tons war es nicht mehr nötig, mit Hilfe der Gestik Informationen an den Zuschauer zu vermitteln. Man konnte nun durch die Sprache, durch Dialoge „Suspense“ schaffen wie beim oben genannten Beispiel, als *Robin Hood* zum ersten Mal die Burg von *Prinz John* betritt. In der 1938er Version wird vorexponiert, dass das Erlegen von Wild in Nottingham Forrest strengstens verboten ist, da dies königliches Eigentum ist. Was ist die logische Konsequenz von *Robin Hood*? Er taucht mit einem Hirsch, am Rücken tragend, bei einem Festmahl in der Burg auf und wirft den Hirsch direkt auf den Tisch von *Prinz John*. Dieser lädt *Robin* ein, sich zu setzen, um am Mahl teilzunehmen. 1922 wird *Robin Hood* sofort gejagt, als er sich in der Burg zum ersten Mal zeigt.

Zurück zum Errol Flynn-Robin Hood. Es entsteht ein langer Dialog. Man unterhält

sich beim Essen über die Forderungen, die er stellt. Währenddessen sitzt der Rezipient auf Nadeln, da man Angst hat, dass Robin Hood jeden Moment überlistet und geschnappt wird. *Prinz John* kommuniziert mit seinen Rittern, dass sie sich bereit machen sollen. Auch *Robin* spürt das. Schließlich endet der lange Dialog, indem ein Speer in den Stuhl von *Robin* geschossen wird, und die Verfolgungsjagd beginnt. Diese Spannung ist aber erstmals nur möglich durch das Instrument „Ton“, das eine Plattform für diesen Dialog bietet. Dadurch, dass *Robin Hood* in Gefahr ist, bekommt der Dialog diese Elektrizität. Sie könnten über Gott und die Welt sprechen, solange der Zuschauer um den Protagonisten fürchtet.

Die Verfolgungsjagd beginnt. Douglas Fairbanks überlistet seine Gegner durch Slap-Stick-komödiantische Tricks. Errol Flynn ist, wie Fairbanks, der bessere Kämpfer. Dennoch hat man immer Bangen um ihn. Hier stehen die Gefühle Komik und Furcht einander gegenüber. Es ist nur eine Nuance, die den Unterschied ausmacht. Aber diese zeichnet die Varietät der beiden Darstellungen dieses Helden aus.

Als man den Film zu planen begann, war man natürlich geprägt vom Evergreen von 1922, der kommerziell aber auch cineastisch einen Meilenstein in der Filmgeschichte markierte. Eines war den Machern bewusst, man wollte keine Kopie machen.

In a memo to Wallis, Raine said it was his understanding that Keighley wanted the sequence because people remembering the Douglas Fairbanks silent feature would expect a spectacular opening sequence (the 1922 Fairbanks film began with a jousting tournament). [...] Raine said: People do not remember the details of the Fairbanks picture; [...] The Fairbanks picture, *in order to live up to its tournament fade-in*, had to ring in the whole goddamned Crusades;⁶⁸

Man hatte jetzt andere Möglichkeiten wie Technicolor und den Ton. Hier gab es nun eine große Chance, einen modernen, zeitgenössischen Robin Hood zu zeigen.

Um sich die Vorgeschichte zu ersparen, steigen die Drehbuchautoren dort ein, wo *Robin Hood* Robin Hood ist. Die Geschichte beginnt dort, wo er auf die Gesellschaft

68 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 24

die größte Faszination ausübt. Er ist kein Ritter, er ist der pure Vagabund, der in den Wäldern von Nottingham lebt.

In der Entstehung des Films machte das Drehbuch eine lange Entwicklung durch. Roland Leigh schrieb eine erste Fassung. Da dies nun die erste Tonverfilmung von einem Robin Hood Stoff war, wurde die Sprache immens wichtig. Leigh konzentrierte sich darauf, dass die Sprache poetisch und dem Mittelalter entsprechend archaisch klingt. Diese Tatsache kam bei den Produzenten der Warner Brother nicht sehr gut an, wie einer davon, Hal B. Wallis anmerkt:

The most important matter is that of the dialogue. This is too poetical and too much like *Midsummer Night's Dream*.... You cannot have the maid or anyone else reading lines such as, „Oh M'Lord, tarry not too long for, I fear, in her remorse, she may fling herself from the window - some harm will befall her, I know!“... This may be all right if we were doing the picture as an operetta, but as a straight movie it won't do.⁶⁹

Somit wurden die Charaktere und Ereignisse, die Leigh geschrieben hatte, größtenteils übernommen, die Dialoge jedoch komplett umgeschrieben. Im April 1937 wurde Norman Reilly Raine engagiert, um das vorhandene Script umzuschreiben. Den Produzenten, war es wichtig, beim Schreiben zu beachten, dass der Film in Technicolor gedreht wird.⁷⁰

Der große Unterschied zum Drehbuch von Douglas Fairbanks ist, dass in diesem *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) die Nebenfiguren ausführlicher erzählt werden. Bei Douglas Fairbanks scheinen seine Kumpanen Komparsen zu sein. 1938 werden durch verschiedene Szenen die wichtigsten Freunde von *Robin Hood* vorgestellt. Interessant ist das Auftauchen von *Little John*. *Robin Hood* ist unterwegs mit seinem ihn stets begleitenden *William Scarlett*, der, anders als die anderen Waldkumpanen, rot gekleidet ist. Sie kommen zu einem Fluss, den sie über einen schmalen Baumstamm überqueren wollen. Hier stellt sich *Little John* in den Weg. *Robin Hood* muss gegen ihn mit einem Holzstab kämpfen um vorbeizukommen. Es kommt zu einem Duell, das 1922 *König Richard* in der

69 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 18

70 ebd., S. 18-19

Tarnung als „mysteriöser Ritter“ bestreitet. Die Drehbuchautoren der 1938er Version schreiben dieses Duell um auf *Robin* und *John*. *Robin* verliert, doch die Männer werden Freunde, und *Little John* schließt sich ihnen an. Wie Puzzlestücke fügen sich die Figuren zu einer Räuberbande zusammen. So ist auch die Begegnung mit *Bruder Tuck* in einer kompletten Szene gezeigt. In der deutschen Version heißt *Bruder Tuck* *Bruder Dick*, um ein komödienadaquätes Wortspiel zu schaffen. Die Darsteller von *Bruder Dick* und *Little John* sind Stummfilmlegenden. Eugene Pallette, *Bruder Dick*, spielte in Griffiths *Intolerance* (USA 1916, Regie: D.W. Griffith) und in den *Three Musketeers* (USA 1921, Regie: Fred Niblo) mit Douglas Fairbanks. Der *Little John* spielende *Alan Hale* spielte ebenfalls mit Fairbanks und zwar als *Little John* in *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan). Dies ist ein seltener Fall, dass ein Mann innerhalb dieser Zeitspanne die gleiche Filmrolle spielt. Es sollte nicht das letzte Mal sein, denn er spielte die gleiche Rolle 1950 in *Rogues of Sherwood Forest* (USA 1950, Regie: Gordon Douglas), einer weiteren Robin Hood-Verfilmung. Sowie 1922 wollte man 1938 nicht auf die Liebesgeschichte verzichten. Doch hier ist *Maid Marian* nicht die Rebellin im eigenen Schloss, die die Politik von *Prinz John* verabscheut. Im Gegenteil, sie ist sogar zu Beginn nicht abgeneigt, dem Heiratsvorschlag mit *Guy von Gisborne*, zu folgen. Meist als Begleitung von *Prinz John* und/oder *Guy von Gisborne*, ist sie ein Glied der Politik ohne von den Gräueltaten zu wissen. Auch als *Robin Hood* zum ersten Mal auftaucht, ist sie über sein „barbarisches“ Auftreten erschrocken. Erst später, als *Robin Hood* und seine Bande *Guy von Gisborne* und seine Ritter überfallen, zeigt *Robin* ihr die Folgen der Politik von *Prinz John*. Von da an beginnt die Liebesromanze. Obwohl Keighley den Großteil der Außenszenen bereits drehte, wollte Michael Curtiz bestimmte Szenen nachdrehen. Dafür wählte er die gleiche Location aus, wo 1922 bereits gedreht wurde. Es handelt sich hier um den Wald. Curtiz ging noch mal mit seiner Crew nach Lake Sherwood um eine Szene zu drehen, die auch im Film mit Douglas Fairbanks vorkommt. Fast wie ein Zitat, inszeniert er eine Szene, in der die Waldvagabunden von den Bäumen springen, um die Ritter zu überfallen.

The Flynn film comes much closer than the Fairbanks film in approximating to the ethos of the original ballads.⁷¹

71 Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 138

Natürlich wird 1938 nicht dieselbe Geschichte erzählt wie 1922. Hier findet ein Bogenschützenturnier statt, um *Robin Hood* eine Falle zu legen und ihn zu schnappen. Am Ende findet jedoch ein ähnliches Showdown statt. Doch zu Beginn dieses Abschnitts gibt es große Unterschiede. Die Ausgangssituation ist, *Marian* ist zu befreien und Nottingham zurück zu erobern. In der Version von 1922 werden Nottingham und die Burg gestürmt. Errol Flynn-Robin Hood dringt mit seinen Männern im Stil des Trojanischen Pferds in das Innere. *Prinz John* will gekrönt werden. Doch *Robin Hood*, *König Richard* und die restlichen Männer verkleiden sich als Mönche, die bei der Krönungszeremonie anwesend sein sollen. Dies war eine Drehbuchlösung der Produktion, um das hohe Budget nicht noch mehr auszuschlachten, indem man einen Kampf inszeniert, bei dem die Burg mit Angriffstürmen, Katapulten etc. gestürmt wird. Alles wird auf das Duell *Guy von Gisborne* und *Robin Hood* hingesteuert. Im Unterschied zu 1922 findet hier ein sehr langes Duell statt. Beide sind begnadete Schwertkämpfer und fechten diesen Kampf mit ihren Waffen aus. Douglas Fairbanks brachte in seiner Rolle seinen Antagonisten mit bloßen Händen um. Ein sehr brutales Ende, dem das Duell der Schwertkämpfer in der neueren Version entgegen gesetzt wird.

4. Der Sprung zum Millennium

Das vollständige Release von *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) mit Errol Flynn zieht sich bis in die Nachkriegszeit. Doch in den 1950er Jahren wird der Stoff noch interessanter für viele andere Filmproduktionen, darunter auch die Produktion von Walt Disney, die sich 1952 dieses Stoffes zum ersten Mal annahm.

The result was a solidly respectable version, which however, lacked the epic scale and uninhibited gusto its predecessors. None of the stars [...] came close to matching the charisma or style of their counterparts in the 1922 or 1938 versions.⁷²

Die 1950er waren vor allem geprägt vom Aufkommen des Fernsehens und den größer werdenden Einbrüchen an den Kinokassen. Es entstanden neue Formate, abendfüllende Quizshows, extra für das Fernsehen konzipierte Spielfilme sowie Serien. So wurde auch der heiß begehrte Robin Hood-Stoff an Land gezogen und zu einer sendetauglichen Fernsehserie poliert. 165 halbstündige Episoden wurden für die Jahre 1955-1960 produziert und im Laufe der Fernsehgeschichte immer wieder gezeigt.

Bisher erschienen insgesamt mehr als 40 Titel, darunter nicht nur Filme aus dem anglophonen Sprachraum wie Großbritannien und den USA, sondern auch aus Italien, Frankreich, Spanien, Rußland und anderen Ländern auf der ganzen Welt.⁷³

Auf der ganzen Welt wurden Serien, Fernseh- und Kinofilme produziert. Die Popularität jedes einzelnen Formats war meistens abhängig von der Besetzung und deren Bekanntheitsgrad und vor allem von der Größe der Promotionmaschinerie. Nicht zuletzt war sie abhängig davon, wie groß das Verlangen nach einem Robin Hood war. Die Verfilmung von 1938 erlebte im Zuge des Aufkommens des

72 Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 139

73 Vetter, Ursula, *Robin Hood - vom „yeoman“ zum Leinwandheld*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 2003, S. 99

Fernsehens eine Renaissance und gehörte Jahrzehnte lang zum Repertoire der Fernsehprogramme.

It was reissued another time - but in black and white only and on a more limited basis - just before being sold to television in the mid 1950s, where it has been a perennial favorite. In a poll taken in 1977 by Joe Walders for *TV Guide*, program directors of television stations throughout the country were asked to name the ten most popular, most often shown movies in their markets. *Robin Hood* was number five, preceded by - in order of popularity - *Casablanca*, *King Kong*, *The Magnificent Seven*, and *The Maltese Falcon*.⁷⁴

Walt Disney wagte sich zum zweiten Mal an den Stoff von Robin Hood. Diesmal jedoch nicht als Film mit Realschauspielern sondern als Zeichentrick, mit dem Medium, mit dem die Produktion die größten Erfolge feierte. Kein anderer Robin Hood-Film wie dieser behandelt diese Geschichte wie eine Fabel, ist somit gegen jeden Inszenierungstrend immun und wirkt zeitlos. Ohne Filmdaten zu wissen, könnte man den Film schwer in eine Zeit einordnen. Er schaffte es immer wieder ins Kino, auf VHS-Kassette und DVD neu zu erscheinen, um wieder und wieder Erfolge zu feiern – ähnlich wie die anderen Walt Disney Zeichentrickfilme. Wenn jeder andere Robin Hood-Film eine Referenz auf die zeitgenössische Mode oder Politik ist, dann ist der 1973 erscheinende *Robin Hood* (USA 1973, Regie: Wolfgang Reitherman) als Metapher für jeden interpretationsfreudigen Rezipienten auf jedes politische System übertragbar. Oder man lässt sich einfach berieseln von der puren Robin Hood-Geschichte, in der jegliche Gewalt ausgegrenzt ist.

Sechs Jahre später erscheint wieder ein neuer Robin Hood. Diesmal wieder mit Realpersonen. Doch diese Hauptakteure sind Schauspieler, die im Laufe des 20. Jahrhundert zu Filmlegenden wurden. Es handelt sich um Sean Connery und Audrey Hepburn. Da diese zwei Menschen der Brennpunkt dieser Verfilmung sind, nennt sich diese Version *Robin und Marian* (USA 1976, Regie: Richard Lester). Sean Connery war bis dato bekannt durch seine James Bond-Auftritte und Audrey Hepburn war die Stilikone der 50er und 60er Jahre, die Erfolge wie *Frühstück bei Tiffany* (USA 1962, Regie: Blake Edwards) feierte. Diese beiden sind in den 70ern

⁷⁴ Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S. 38-39

mittlerweile jedoch alt geworden, und genau darum handelt es sich in dieser Geschichte.

Robin und Marian [...] ist in der nach-Vietnam-Ära dann der Schwanengesang auf das „Merry England“. Die Helden sind nicht mehr, was sie einst waren; ihre Gelenke sind steif, sie sind erkältet und keuchen nach jedem Schwertkampf. Robin wird zur alternden Legende, die ihre Zeit längst überlebt hat.⁷⁵

Da man mit den körperlichen Aktivitäten in diesem Film sparsam umging, wurde auch der Film sehr unaufwendig gedreht. Der Schnitt lebt von langen Einstellungen, und die Stimmung, die vermittelt wird, ist komödiantisch. Man hat das Gefühl, dass man die Selbstironie auf das selbst erreichte Alter demonstrieren und das oft zu hochgestochene Epos auf einem sehr lockeren Stil dem Zuschauer überbringen wollte.

4.1 Kevin Costner und der König der Diebe

1955 geboren, wuchs Kevin Costner in einer Familie auf, die durch die Arbeit des Vaters gezwungen war, an einem Ort jeweils sehr kurz zu bleiben. Dadurch blieb Kevin Costner meist verwehrt, sich an einem Ort einen Freundeskreis aufzubauen. Wodurch er sich nun Respekt zu verschaffen wusste, war durch Sport. Überall wo er zur Schule ging, stach er durch sportliche Leistungen heraus. Später studierte er Marketing fertig und heiratete. Ein ganz normales Leben ohne Hinweise auf eine darauffolgende Schauspielkarriere. Nach seinem Studium machte er genau einen Monat lang einen Job bei einer Baufirma. Doch jetzt entschied er sich dafür, Schauspieler zu werden. Aus einer konventionellen Familie stammend, fiel es ihm schwer, seinen Kopf durchzusetzen und diese zu überzeugen. Doch er hatte sich das als neues Lebensziel gesetzt. Wir befinden uns in den 1980ern, wo sich die Strukturen für Schauspieler und Produktionen schon längst verändert hatten. Mittlerweile nehmen Produktionen Schauspieler nicht mehr für mehrere Jahre unter

⁷⁵ Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995, S. 135

Vertrag sondern nur noch für einzelne Filme. Wer sich jetzt um Schauspieler kümmert, sind Agenten. Kevin Costner nahm von nun an Schauspielunterricht und spielte als Statist in drittklassigen Filmen, bei denen er hin und wieder herausgeschnitten wurde. Ganz langsam bekam er immer größere Rollen, jedoch in B- und C-Movies. Früher oder später hat es sich Kevin Costner erarbeitet, sich einen Agenten zuzulegen. Es kam zu einer Zeit, als Steven Spielberg in junge Filmregisseure investierte, darunter Kevin Reynolds. Der castete Costner und drehte mit ihm einen seiner ersten qualitativ hochwertigen Filme *Fandango* (USA 1985, Regie: Kevin Reynolds). Das war die Zeit, in der Kevin Costner begann, in guten Filmen mitzuspielen. Seinen Durchbruch feierte er mit *The Untouchables* (USA 1987, Regie: Brian De Palma) mit Robert De Niro und Sean Connery. Während der nächsten Jahre spielte er in Filmklassikern mit. Darunter *The Bodyguard* (USA 1992, Regie: Mick Jackson), *JFK* (USA 1991, Regie: Oliver Stone) und sein wohl größter Erfolg *Der mit dem Wolf tanzt* (USA/UK 1990, Regie: Kevin Costner). Dieser Film wurde Kevin Costners Regiedebüt, bei dem er selbst seine letzten Ersparnisse hineinsteckte. Der Film wurde ein Riesenerfolg, der sieben Oscars gewann, unter anderem für „Bester Film“ und „Beste Regie“ und war an den Kinos weltweit ein Kassenschlager. Kevin Costner war nun einer der begehrtesten Filmemacher und Schauspieler der Welt. Somit ergab sich die Situation, dass nicht die Produktion einen Hauptdarsteller für *Robin Hood - König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds) suchte, sondern drei Produktionen begannen den Wettlauf, einen Robin Hood-Film zu drehen, und Kevin Costner sollte aussuchen, für welche Produktionen er als Hauptdarsteller auftreten wollte. Im großen Rennen waren vor allem die Produktionen Morgan Creek und 20th Century Fox.

Am Ende gab Kevin schließlich eine feste Zusage: Sofern das Skript okay sei, würde er den Film für die Fox drehen; im Gegenzug würde er alle Avancen von Morgan Creek ablehnen. In der Folge kam es jedoch rasch zu weiteren Verzögerungen. [...] Kevin resignierte allmählich und sagte sich des öfteren, daß er den Robin Hood womöglich doch nicht spielen werde.

Die Situation änderte sich radikal, als Morgan Creek schließlich den Regisseur ihres *Robin Hood* bekanntgab: kein anderer als Kevins alter Freund und *Fandango*-Regisseur Kevin Reynolds.

Damit war der Interessenkonflikt voll entflammt. In der Folge führte Kevin

Costner etliche private Gespräche mit seinem Bekannten, im Sommer 1990 erfuhr der geschockte Vorstand der Fox dann von seinem Agenten, daß Kevin ihren Film ad acta gelegt hatte und für 7,5 Millionen Dollar Gage die Rolle in Morgan Creeks Konkurrenzprodukt übernehmen würde.⁷⁶

20th Century Fox drehte trotzdem *Robin Hood* (USA/CAN/UK/GER/USA 1991, Regie: John Irvin) mit Uma Thurman in der weiblichen Hauptrolle und als Fernsehfilm konzipiert. Der Film, der im gleichen Jahr herauskam, ging völlig unter. Wer ist nun Kevin Costner wirklich? Ein Mann, der ohne Verbindungen eine Schauspielkarriere anstrebte, der durch unglaubliche Hartnäckigkeit zu Weltruhm gelangte. Er schreibt Drehbücher, ist Regisseur und Produzent. Bei den Filmen, die er macht, und den Schlagzeilen, die er schreibt, wird sehr bald erkenntlich, dass es sich hier um einen Weltverbesserer handelt. Costner arbeitet die Geschichte der Indianer Amerikas auf und findet Lösungen, um der ratlosen Welt zu helfen, die 2010 durch die BP verursachte Ölkatastrophe zu stoppen. Ein Schönling, der auf der einen Seite zum Sexsymbol der 1990er wird aber auf der anderen Seite zur Zielscheibe für Filmparodien und Negativschlagzeilen. Negativschlagzeilen zeichneten sich nicht durch Skandale aus, sondern zum Beispiel dadurch, dass er 1997 für die „Goldene Himbeere“ für den schlechtesten Film des Jahres nominiert wird. Es gibt kaum einen Schauspieler, dessen Filme öfter parodiert wurden als die von Kevin Costner. Angefangen von *Der mit dem Wolf tanzt*-Parodien in *Hot Shots II* (USA 1993, Regie: Jim Abrahams) oder der klassischen Parodie, *Männer in Strumpfhosen* (F/USA 1993, Regie: Mel Brooks). Dieser Film hat die Ablehnung Kevin Costners, Strumpfhosen in *Robin Hood - König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds) zu tragen, aufgenommen und einen Film daraus gemacht. Jedoch ist *Männer in Strumpfhosen* (F/USA 1993, Regie: Mel Brooks) eine Sammlung von Parodien aller bis zu diesem Zeitpunkt gedrehten *Robin Hood*-Filmen mit Hauptanlehnung an Kevin Costner.

⁷⁶ Stressau, Norbert, *Kevin Costner, Seine Filme – Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, S. 112

4.2 Russell Crowe und das Image der Gegenwart

Wie Errol Flynn stammt Russell Crowe vom australischen Kontinent, jedoch von Neuseeland. Sein Großvater war Kameramann, und seine Eltern führten eine Cateringfirma, die Filmsets belieferte. 1964 geboren, wurde er schon als Kind in der australischen Filmwelt für Rollen besetzt. Während der Highschoolzeit ist er Sänger einer Rockband, die bis heute in einer ähnlichen Konstellation besteht. Sein Schauspiel- und Gesangstalent waren eine gute Basis für eine Musickarriere, und so bekam er zum Beispiel am Anfang seiner Laufbahn eine Rolle in *Rocky Horror Picture Show*. Nebenbei hatte er in den 1980er Rollen in australischen Soaps, Werbungen und Fernsehfilmen. Mit dem neuen Jahrzehnt der 1990er Jahre begann seine Filmkarriere in Kinofilmen, jedoch noch in Australien. Schlüsselfilme waren *Proof* (AUS 1991, Regie: Jocelyn Moorhouse) und *Sommer des Erwachens* (AUS 1993, Regie: Ann Turner). Beim zweitgenannten Film konnte er seinen ersten Award entgegen nehmen, den AFI Award, das australische Oscar-Pendant. Danach sprengten die Drehbücher sein Postfach. Schon früh hatte er einerseits das Privileg, nicht für eine Figur getrimmt zu werden und die verschiedensten Rollen zu spielen, andererseits hatte er das Talent, diese auch überzeugend zu spielen. 1992 wurde er für den wohl bekanntesten Film seiner Jungkarriere *Romper Stomper* (AUS 1992, Regie: Geoffrey Wright) besetzt, bei dem er einen Neonazi verkörpert. Dieser Film war ein weltweiter Erfolg auf Filmfestivals, und wieder bekam er den AFI Award, diesmal für die beste Hauptrolle. Dieser Status machte Filmemacher in Hollywood aufmerksam. Der letzte Film, den er in Australien machte, war *The Sum Of Us* (AUS 1994, Regie: Geoff Burton/Kevin Dowling), bei dem er einen Homosexuellen darstellt, der sich um seinen kranken Vater kümmert. Es war keine andere als Sharon Stone, die seit längerem Crowe's Filme verfolgt hat und sich nun dafür einsetzte, dass er eine Rolle in einem Western mit ihr bekam. Sie schleuste ihn hiermit in den Olymp. Bald wurde er für die noch größeren Produktionen interessant, und es folgten Filme wie *L.A. Confidential* (USA 1997, Regie: Curtis Hanson) oder *The Insider* (USA 1999, Regie: Michael Mann). Seine Bandbreite an Rollen, die er verkörpert, ist überdurchschnittlich groß. Vom Pferdeflüsterer (*Sommer des Erwachens*), zum brutalen Neonazi bis hin zum Homosexuellen. Kaum ein anderer hat die immens verschiedensten Rollen, die alle extreme Züge haben, gekonnt gespielt. Interessant in Bezug auf körperliche Rollen, spielte er in einem Eishockeyfilm mit *Mystery, Alaska*

(CAN/USA 1999, Regie: Jay Roach).

„Die physische Seite des Films war für mich eine Herausforderung: Zuerst musste ich Eislaufen lernen, dann Eishockey. Angefangen damit habe ich im November, ab Januar wurde gedreht.“⁷⁷

Im Unterschied zu Douglas Fairbanks, Errol Flynn oder vielleicht noch zu Kevin Costner, ist Russell Crowe nicht der Athlet, der im Alltag von Grund aus eine stattliche Figur hat. Vielmehr hat er andere Vorlieben.

Während der Dreharbeiten [von *Gladiator*] auf Malta waren Crowes Zechtouren stetiges Gesprächsthema. Der Alkohol floss in Strömen, und vor allem Crowe und Oliver Reed machten sich daran zu ergründen, wer mehr verträgt: ein neuseeländischer Farmer oder ein grobschlächtiger Engländer.⁷⁸

Grotesk ist die Tatsache, dass 1922 ein Mann einen *Robin Hood* spielt, der seiner Mutter schwört, nie einen Schluck Alkohol zu trinken und 2010 eine Person, die Alkohol nicht verweigert und auch nicht mehr von Grund aus die Figur und die körperlichen Fähigkeiten hat, wie die eines Douglas Fairbanks. Bereits für *Gladiator* (USA/UK 2000, Regie: Ridley Scott) musste er einiges an seiner körperlichen Figur arbeiten.

Die Fresskur hatte seine Gesundheit angegriffen. Unter ärztlicher Aufsicht musste er die überflüssigen Pfunde wieder abspecken. Eine Radikalkur war dabei nicht nötig: Da sein General Maximus ein wuchtiger Kerl sein sollte, kein Muskelpaket wie der ehemalige Mister Universum Ralf Möller, der in *Gladiator* in der Rolle eines Arena-Kämpfers zu sehen ist, durften einige Pfunde bleiben, nur war es wichtig, sie in Form zu bringen.⁷⁹

Gladiator (USA/UK 2000, Regie: Ridley Scott), einer der erfolgreichsten Filme von Ridley Scott und Russell Crowe, gab diesem Mann ein Image, das durch ihre

⁷⁷ Lukas, Christian, *Russell Crowe*, Berlin: Bertz Verlag 2001, S. 46

⁷⁸ ebd., S. 51

⁷⁹ ebd., S. 51-52

Männlichkeit und Brutalität besticht. Die blutrünstigen Schlachten, die trockenen Dialoge und das markante Gesicht machten Russell Crowe zu einem Iron Man, dessen erfolgreichster Film zum Spektakel für das Weltpublikum sein sollte. In den 2000er Jahren gab es filmhistorisch einen geradewegs eindeutigen Trend zu Filmen für „harte Männer“, wie zum Beispiel *300* (USA 2006, Regie: Zack Snyder), bei dem die Spartaner in einer Schlacht kämpfen. Selbst die Musik wurde härter und oft durch härtere Gitarrensounds verstärkt. Wir befinden uns im Jahr 2010, in dem der neue *Robin Hood* (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott) erscheint. Ein Film, dessen Trailer und Interviews mit Scott und Crowe ganz klar die Marschrichtung angeben. Man will weg von einer Schnulzendarstellung eines Robin Hoods. Man will einen richtigen Mann, der durch seine Verbissenheit an sein Ziel kommt. Nun haben wir einen fast fünfzigjährigen Russell Crowe, der eher massiver gebaut ist, bei dem die Trends in der Filmerzählung wie *300* (USA 2006, Regie: Zack Snyder) oder *Batman Begins* (USA/UK 2005, Regie: Christopher Nolan) nicht spurlos vorübergingen.

Der wagemutige Held ist wie geschaffen für Ridley Scott und seinen Lieblings-Draufgänger Russell Crowe - nur das kitschige Drumherum störte. So ging Star-Scriptwriter Brian Helgeland (*L. A. Confidential*, *Mystic River*) daran, die alte Legende vom Staub zu befreien. Wie hätte es wirklich sein können? Mit der gewohnten Extraportion Testosteron erzählt Scott die Story eines Kämpfers: dreckig, kraftvoll und unmittelbar, weit weg vom netten Herzensbrecher-Image von Kevin Costners Robin Hood oder gar dem bunten Abenteuerkitsch von 1930er-Hero Errol Flynn.⁸⁰

Doch auch hier muss Russell Crowe vier Monate hartes Training in Anspruch nehmen um körperlich der Figur näher zu kommen.

⁸⁰ Brenner, Gini, „Ein Mann, ein Schuss, ein Treffer“, *Skip*, Wien April, 2010

4.3 Das Verhältnis zwischen den Filmen mit Russell Crowe und Kevin Costner

Robin Hood – König der Diebe (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds):

Als Basis für den neuen Film der 1990er nahm man die Version von 1938 mit Errol Flynn. Die Grundgeschichte ist eine ähnliche. Man wollte einen Film machen, der modern und der aktuellen Zeit etwas näher ist. Die Darsteller, wie Kevin Costner oder Christian Slater, tragen die typischen Fönfrisuren aus den frühen 90ern, und das Kostüm lässt den Zuschauer Verbindungen zu Punkoutfits schließen. Die Nieten, die Lederjeans. Man hat, einen der 1990er Jahre Mode entsprechenden *Robin Hood* geschaffen, dessen Geschichte noch immer am Ende des 12. Jahrhunderts spielt. Wenn Errol Flynn sich bei den Drehvorbereitungen 1937 noch über seine Perücke beschwert und deswegen eine andere bekommen hat, so ist es Kevin Costner, der mit den ursprünglich geplanten Outfits für seine Hauptrolle überhaupt nicht klar kommt. Nie im Leben würde er Strumpfhosen und einen grünen Filzhut mit Feder tragen. Darum entschloss man sich, das Kostüm dem Zeitgeist des Kinoreleasedates anzupassen. *Robin Hood – König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds), in der Hülle von Kevin Costner, beginnt in Jerusalem. Er und andere Engländer werden dort gefangen gehalten und gefoltert. Darunter ist auch *Peter*, sein Freund. *Robin* kann sich befreien und nimmt *Peter* und einen dunkelhäutigen Moslem, *Azeem*, mit, der ihm verspricht, dass er den Weg nach draußen weiß. Dadurch, dass *Robin* *Azeem* das Leben gerettet hat, schwört *Azeem*, solange bei ihm zu bleiben, bis er im Gegenzug *Robins* Leben gerettet hat. Bei dieser Robin Hood-Version ist signifikant, dass die meisten Figuren miteinander verwandt sind. *Peter*, der bei der Flucht stirbt, ist der Bruder von *Marian* und gibt *Robin* einen Ring, den er ihr bringen soll. Die drei haben als Kinder schon gemeinsam gespielt. *Robin* hat einen Vater, der sich gegen das derzeitige Regime in England auflehnt und ermordet wird. *Prinz John* existiert nicht in der Form, sondern es gibt nur einen *Sheriff von Nottingham*, der große Antagonist von *Robin Hood*. Dieser wird begleitet vom klassischen *Guy von Gisborne* und einer Hexe, die sich am Ende als die Mutter vom *Sheriff* outet. *Marian* ist ebenfalls gegen die Politik vom *Sheriff von Nottingham*, da sie die Cousine von *König Richard* ist. Auch bei *Little John* findet sich diese Verwandtschaftsebene wieder, dessen Sohn zu den Geächteten zählt, und seine Frau während des Films ein Kind gebärt. Eine wirklich wichtige Rolle nimmt *William Scarlett* ein. In anderen Versionen ist er einer der engsten Gefährten von *Robin*. Doch hier hasst er *Robin*

Hood. Er ist zwar bei der Räuberbande dabei, aber er verachtet ihn. Es stellt sich nämlich heraus, dass *William Robins* Bruder ist, und er von seinem Vater schlechter behandelt wurde. Am Schluss versöhnen sich die beiden und kämpfen gemeinsam gegen das Regime an. Hier spielt noch eine ungewöhnliche Nebengeschichte eine große Rolle. *Sheriff von Nottingham* ist Satanist und will mit den Baronen, die er besticht, das ganze Land aufteilen und regieren. Nun, dadurch, dass alle Figuren miteinander verwandt sind, sind die Motivationen vorbestimmt. *Robin Hood* will seinen Vater rächen, *Lady Marian* will seinen Cousin vertreten, usw.

Der Film wurde ursprünglich als Remake der 1938er-Version geplant. Einige Sequenzen blieben in einer abgewandelten Form. Zu Beginn, als *Robin* und *Azeem* nach England zurückgekehrt sind, kommt es zu einer ähnlichen Konfliktsituation. Ein Junge wird von *Guy von Gisborne* und seinem Gefolge gejagt, weil er einen Hirsch erlegt hat. *Robin* rettet den Jungen, es ist der Sohn von *Little John*. *Robin Hood*, verkörpert durch Errol Flynn, rettet ebenfalls einen Geächteten, der ein Wild erlegt hat. So wird die Figur *Guy von Gisborne* vorgestellt und die gesetzlichen Bedingungen, dass jagen verboten ist, da das Wild Eigentum des „Königs“ ist. Auch die Bekanntschaft mit *Bruder Tuck*, dem Mönch, ist ähnlich wie 1938, jedoch nur symbolisch. Hier ist er in Begleitung von Rittern, die jedoch verjagt werden. Übrig bleibt eine Kutsche mit Weinfässern und einem betrunkenen Mönch. Dieser setzt sich ebenfalls zur Wehr, doch das reicht nur der Unterhaltung für die Räuberbande. Errol Flynn ließ sich in der alten Version von ihm Huckepack tragen. 1991 muss der Mönch nicht nur *Robin Hood* sondern die ganze Kutsche schleppen, mit der die Räuberbande sich fahren lässt. *Bruder Tuck* ist wie ein Pferd zum Ziehen eingespannt. Das Showdown ist ebenfalls ähnlich. *Marian* ist gefangen, weil sie *König Richard* eine Nachricht schicken wollte. Ein Teil der Räuberbande soll gehängt und der *Sheriff* mit *Marian* vermählt werden. Zu dieser Zeremonie erscheint der Rest der Geächteten, ähnlich wie in der 1938er-Version, in der Art eines „Trojanischen Pferds“. Wieder ganz vorne der Mönch, jedoch wird er nicht bestochen, sondern ist Teil der Bande. Das „Trojanische Pferd“ ist ein riesiges Fass, in dem die Gefährten mit ihren Waffen versteckt sind. *Azeem* will mit dem hierzulande unbekannten Sprengstoff Größeres bewirken. So geschieht es, dass durch Pfeil und Bogen und Sprengstoff die Burg gestürmt wird. Es kommt zum Duell zwischen *Robin Hood* und dem *Sheriff von Nottingham*. Es ist einer der wenigen Schwertkämpfe, die Kevin Costner bewältigen muss. Parallel dazu kämpfen die

erfundenen Figuren *Die Hexe* und *Azeem* gegeneinander. Hier lehnt sich der Regisseur Kevin Reynolds an die Version von Douglas Fairbanks, denn das Duell zwischen *Robin Hood* und dem *Sheriff* findet im Burgturm statt. Hier ist es nicht der *Sheriff* sondern *Guy von Gisborne*. *Robin* gewinnt das lang auserzählte Duell, das die Spannung sehr lange hält. Am Schluss erscheint Sean Connery in Gestalt von *König Richard*, der für den halben Drehtag eine halbe Million Dollar bekommen haben soll.⁸¹ Es ist eine interessante Figurenbesetzung, da Sean Connery 1976 ebenfalls einen *Robin Hood* mimte. Der Drehbuchautor meint im Making Of, dass er die Geschichte so schrieb, wie er dachte, dass es so sein hätte können.

Wie wird 1991 ein *Robin Hood – König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds) inszeniert? Man ist mittlerweile in einer Zeit, in der auch das Fernsehen die Menschen mit Geschichten versorgt, und das Kino anders herausstechen muss. So kommt es, dass sich der Actionfilm etablierte, bei dem aufwendige Explosionen und atemberaubende Actionstunts den Zuschauer im Kino fesseln. Dieser Trend ist bei *Robin Hood – König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds) spürbar. Die Schlachten im Wald und später in der Burg von Nottingham sind sehr aufwendig. Mit Feuerkatapulten, Explosionen und spektakulären Stunts. Kevin Costner bestand darauf, dass er alle Stunts selber macht. Doch diesmal muss der Hauptdarsteller trainieren, um dies machen zu können.

Im August begann Kevin schließlich mit den physischen Vorbereitungen für die Rolle. Stuntkoordinator Paul Weston und Schwertexperte Terry Walsh flogen eigens nach L.A., um dem Star unter den erstaunten Blicken seiner Sprößlinge [...] die Grundzüge des *swashbuckling* nahezubringen.⁸²

Auch in Anbetracht auf die Kameraarbeit ist bemerkbar, dass die Entwicklung der Filmgeschichte nicht spurlos an *Robin Hood – König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds) vorbeigegangen ist. Die Bilder wirken jetzt dynamisch, beweglich. Durch den Einsatz von Handkamera verliert die Geschichte ihre Statik und wirkt an passenden Szenen unruhig. Die Antagonisten, wie die *Hexe* oder der *Sheriff*, sind oft

81 Keith Todd, *Kevin Costner – Die nichtautorisierte Biographie*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992

82 Stressau, Norbert, *Kevin Costner, Seine Filme – Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, S. 115

mit Weitwinkelobjektiven dargestellt, um sie durch eine verzerrte Optik zu zeigen. Das Schnitttempo wird rasanter. Alles wird auf der filmischen Höhe der Zeit inszeniert, sodass aus mancher Sicht von heute der Film wiederum ein wenig altmodisch wirkt, da die Technik ständig fortschreitet.

Auch in der Schauspieltheorie gibt es nun bereits eine längere Geschichte, und die verschiedensten Theoretiker entwickelten im Laufe des Jahrhunderts neue Theorien zum Filmschauspiel. So heißt es auch, dass Kevin Costner am Anfang seiner Karriere, das von Strasberg begründete „Method Acting“ anwandte, bei der ein Schauspieler mit eigenen Erinnerungen arbeitet, um bestimmte Emotionen hervorzurufen. Aber zu seinem Schauspiel sagt Kevin Costner folgendes:

Ich spiele sehr viel mehr mit meinem Herzen als mit meinem Kopf. Ich analysiere die Dinge, bevor ich die Rolle übernehme, und dann gebe ich mir alle Mühe, die Kontrolle zu verlieren. Ich kalkuliere nicht. Sehen Sie, wenn ich darauf hören würde, daß den Leuten die Art gefällt, wie ich lache oder umherspaziere, fange ich bald damit an, in jedem Film so zu lachen und herumzulaufen. Ohnehin kann man sich auf Film nicht gut verstecken – die Seele scheint immer durch. Also sollte man sich bemühen, Gebiete zu erschließen, wo noch nie ein Mensch zuvor gewesen ist.⁸³

Bei *Robin Hood* war man darum bemüht, dass der Hauptdarsteller einritisches Englisch spricht. Man engagierte einen Coach, der Kevin Costner das antrainieren sollte.

„Kevin konnte sich nicht gleichzeitig auf den englischen Akzent konzentrieren und dabei auch noch schauspielern“, erinnert sich der ausführende Produzent James G. Robinson. „Er war dann einfach nicht mehr Kevin Costner. In den Mustern kam das immer wieder zum Vorschein: Sobald er sich an einen englischen Akzent versuchte, ruinierte das sein Spiel. Er ist der Typ Schauspieler, bei dem es einfach fließen muß.“⁸⁴

83 Stressau, Norbert, *Kevin Costner, Seine Filme – Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, S. 110

84 ebd., S. 116

Robin Hood und die politische Korrektheit

Obwohl die Macher eines historischen Films den Anspruch erheben, historisch treu zu bleiben, wird es kein Künstler durch sein Werk verleumden können, in welcher Zeit der Film gemacht wird. Die anbrechenden 1990er in Amerika sind außenpolitisch geprägt vom Golfkrieg gegen den Irak, und innenpolitisch nehmen die Protestbewegungen der Afroamerikaner zu. Amateuraufnahmen, wie die Amtshandlungen an Rodney King, bei denen vier Polizisten diesen Mann verprügeln, gehen 1991 um die Welt. Die Einführung der Figur *Azeem*, bei der ein Afroamerikaner Morgan Freeman einen Moslem spielt, der *Robin Hood* begleitet, sorgt diesbezüglich für zwei politische Statements.

Wie bei vielen anderen Hollywood-Filmen der letzten Jahre zeigt sich hier „politische Korrektheit“: Marian ist Feministin, Robins bester Freund ein weiser und zivilisierter Farbiger, Robin selbst ein Demokrat und Neuer Mann, der auch schon mal bei einer natürlichen Geburt im Wald mithilft.⁸⁵

Wie bei jedem Film, könnte man diese Robin Hood-Geschichte noch viel weiter interpretieren, wie Jeffrey Richards es tut:

Der Film ist eine deutliche Analogie zum Western, in dem die Kreuzzüge für den amerikanischen Bürgerkrieg stehen, die Geächteten von Sherwood für die Sioux, die Wachen des Sheriffs für die US-Kavallerie.⁸⁶

Statements zum Golfkrieg sind im Zuge dieses Films jedoch öfters, wie zum Beispiel, dass die Darstellerin von *Marian* Mary Elizabeth Mastrantonio in einem Interview erwähnt, dass *König Richard* in einem Krieg sei, der länger dauert als der Golfkrieg.⁸⁷

Auch die Musik ist ein Verweis auf die Zeit, in der dieser Film gedreht wurde. Die Popwelt ist in *Robin Hood – König der Diebe* (USA 1991, Regie: Kevin Reynolds)

85 Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, *Robin Hood, Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Kevin Carpenter (Hg.), Universität Oldenburg 1995, S. 135

86 ebd., S. 135

87 *Robin Hood - König der Diebe*, Regie: Kevin Reynolds, DVD-Video, Warner Home Video 2003 ; (Orig. *Robin Hood - King Of Thieves*, USA 1991)

mehr präsent als in jeder anderen Verfilmung dieses Helden. Durch die Promotionmaschinerien der Produktionen, die über das ganze Jahrhundert lang alle Tricks herausfanden, um einen Film groß zu promoten, engagierte man einen zu dieser Zeit populären Musikkünstler, um das Titellied zu schreiben. Es handelt sich um Bryan Adams, der in den 1980er mit seiner rauen Stimme die weltweiten Charts eroberte. Er schrieb mit Michael Kamen, dem Filmkomponisten die Hitsingle „(Everything I Do) I Do It For You“, mit der sich Bryan Adams nach vier Jahren ohne Release zurückmeldet. Dieses Lied wird zum Träger der kompletten Filmmusik. Abgeändert erscheint dieses Thema immer wieder während der Liebesszenen. Das Lied stand durchgehend vier Monate auf Platz eins in den UK-Charts.

Robin Hood (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott):

Fast in einem gleichen Zeitabstand wie Errol Flynn zu Douglas Fairbanks, erscheint 19 Jahre später ein neuer *Robin Hood* (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott) unter der Regie von Ridley Scott und Russell Crowe als Hauptdarsteller. Es handelt sich hier um ein Regisseur-Darsteller-Dreamteam, das gemeinsam bereits im Jahr 2000 für einen großen Erfolg mit einem historischen Film feierte, nämlich *Gladiator* (USA/UK 2000, Regie: Ridley Scott). Schon die *Robin Hood*-Trailer ließen eine diesem Stil entsprechende Verfilmung erahnen. Diese Verfilmung erzählt dem Zuschauer eine ganz andere Geschichte als die bisherig genannten. Zwischen 1922 und 1938 fand eine so dichte Entwicklung der Filmtechnik statt, die in der Zeitspanne von 1991 und 2010 nicht mehr erreicht wird. Damals gab es die neuesten Sensationen wie den Ton- und Farbfilm und viele weitere neue Features. Natürlich, medial befindet man sich in einer Zeit des Umbruchs. In einer Zeit, in der das Internet die Medien regiert und 3D zur neuen Hauptattraktion in den Kinos wird. Wie Christopher Nolan, der Regisseur von *Badman Begins* (USA/UK 2005, Regie: Christopher Nolan), zeigt uns Ridley Scott eine andere Seite von Robin Hood, nämlich wie *Robin Hood* zu Robin Hood wird. Eigentlich zeigt Douglas Fairbanks bereits, wie das hätte sein können. Die Drehbuchautoren, darunter Brian Helgeland als Hauptautor, steigen in die Geschichte ein, als *König Richard* in Frankreich imzuge der Kreuzzüge eine Burg einnimmt. Wie in allen Filmen, die in dieser Arbeit beschrieben wurden, steigt der Film mit „Schrifttafeln“ ein, indem die Umstände dieser Zeit beschrieben werden. Diese Schriftsequenzen sind ein Element, das von

den Stummfilmen bis 2010 überlebt hat. Damals als eines der Hauptinstrumente eingesetzt, heute weiterhin als klassisches Expositionsfeature genutzt. Angesetzt als Zweiteiler, war ursprünglich einiges mehr geplant.

Ridley Scott plauderte in einem Artikel (Times Online) über seinen jüngsten Film "Robin Hood" und räumte ein, dass er die Pläne für den Ursprung der Geschichte noch weiter ausdehnen möchte:

"Es geht um den Anfang eines Mannes, der später als Robin Hood bekannt wird. Die Zuschauer wissen es nicht wirklich, erst in den letzten Minuten werden sie es merken: 'Ah, so wurde er also wie er ist'. Sagen wir, wir können vermuten, dass es ein Nachspiel gibt. Ich dachte, warum nicht das Potenzial für eine Fortsetzung nutzen, besonders wenn es um ein Genre geht, dass ich absolut liebe und nie vollständig erforscht wurde? Gäbe es eine Fortsetzung zu Robin Hood, würde man einem konstanten Feind gegenüber stehen, King John. Und wir würden seiner Regierungszeit von 17 Jahren folgen und die Unterzeichnung der Magna Carta könnte Robins letzter Akt sein".⁸⁸

Die Macher des neuen *Robin Hood* (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott) weichen komplett von der Tradition ab und versuchen, der Figur ein ganz anderes Fundament zu geben. Wie Douglas Fairbanks ist Russell Crowe als *Robin Hood* mit seinem König bei den Kreuzzügen unterwegs und dabei, eine letzte Burg einzunehmen, um dann umzukehren. *Robin*, für den König noch unbekannt, prangert das sinnlose Blutvergießen beim König an und wird danach mit seinen Kollegen gefangen genommen. Bei der Schlacht kommt *König Richard* um, und *Robin* und seine Kumpanen fliehen. Von England aus wird *Godfrey*, scheinbar die Abwandlung von *Guy von Gisborne*, losgeschickt, um *König Richard* zu töten. Er und seine Soldaten treffen auf die Ritter, die die Krone nach England bringen und töten sie. Doch das Pferd mit der Krone in der Tasche flieht und gelangt in die Arme von *Robin Hood*. Er kommt mit seinen Leuten *Will Scarlett*, *Little John* und *Allan A'Dale* nach England und nimmt den Namen des Ritters an, der die Krone zurückbringen hätte sollen: *Robin Loxley*. *Godfrey* beginnt, ohne den Auftrag von *Prinz John*, in den Grafschaften Englands Steuern einzutreiben und macht sich auf die Suche nach

⁸⁸ Ridley Scott hat Pläne für ein Robin Hood-Sequel, <http://www.moviereporter.net/news/6125-ridley-scott-hat-plaene-fuer-ein-robin-hood-sequel>, 13. 6. 2011

Robin, der Zeuge bei seinem gescheiterten Attentat war. Außerdem findet ein Geheimtreffen mit *Godfrey* und *Philipp*, dem König von Frankreich statt, der mit Hilfe von *Godfrey* gegen England aufmarschieren will. *Robin* kommt nach Nottingham, um dem Vater von *Loxley* und dessen Frau von seinem Tod zu berichten. Der Vater bittet ihn, sich als *Loxley* auszugeben, um zu verhindern, dass seine Tochter als Witwe enteignet wird. Er erzählt ihm auch, dass sein Vater Steinmetz war und auf einer Magna Carta im Namen einer Vereinigung von Baronen, die Freiheitsgrundregeln festhielt. Dieser wurde dafür hingerichtet, doch die Karte existiere noch. *Godfrey* bekommt einen Hinweis, wo sich *Robin Loxley* befinden könnte und stürmt das Dorf, in dem er sich befinden sollte. Parallel dazu verbünden sich nun *Prinz John*, die Baronen des Landes und *Robin Loxley*, da sie dem König von *Godfreys* Doppelspiel erzählt haben. *Philipp* landet mit seinen Truppen an der Küste Englands und trifft dort *Godfrey* und sein Gefolge. An diesem Strand findet nun eine Riesenschlacht statt, da dort die Barone, *Prinz John* und ihr Heer erscheinen. Die Engländer gewinnen, und *Robin Loxley* erschießt *Godfrey* mit einem Pfeil. Alle englischen Kämpfer sehen *Robin Loxley* als ihren Helden an, eine Tatsache, die *Prinz John* nicht ganz verkraftet. Die Barone verlangen von *Prinz John* nun die Unterzeichnung der Magna Carta. Doch dieser verbrennt sie und erklärt nun den sich jetzt selbst *Robin Hood* nennenden und dessen Gefolge als Geächtete. Diese ziehen sich in den Wald von Sherwood Forrest zurück.

Ridley Scott und die historische Treue sind hierbei ein zweiseitiges Schwert. Denn einerseits handelt die Geschichte von Figuren, die in der Geschichtsschreibung im Zusammenhang mit *König Richard* existierten, jedoch nie in den Verfilmungen. Zum Beispiel existiert in diesem Film die Mutter von *Prinz John* und *König Richard*: *Eleanore von Aquitanien*. In der Geschichtsschreibung setzt sie sich bei den Konflikten zur Wende des 12. Jahrhunderts sehr für *König Richard* ein. In diesem Film steht sie im neutralen Verhältnis zu ihm. Auf der anderen Seite passieren Dinge, die auf keinen Fall so geschehen sind, wie die Tatsache, dass *König Richard* in Frankreich getötet wird.

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Verfilmungen, ist dieser *Robin Hood* von Reduktion geprägt – in jeder Hinsicht. Wenn man 1938 darum bemüht war, ein, an Farben, reiches Bild zu komponieren, so ist man 2010 bestrebt, die Farben zu minimieren.

In terms of a color palette, Mathieson says he and Scott wanted to avoid the rich greens and reds that characterize one of the most famous Robin Hood adaptations, Michael Curtiz's early Technicolor production *The Adventures of Robin Hood* (1938). „There are a lot of burned browns and dark colors in our costumes and the sets,“ says Mathieson. „It's a pretty mucky-looking film, but we did shoot in the summer, and our ideal would have been to shoot right through the winter. I just love the winter light in the U.K. - the slow, long sun. It was a very wet summer, so we did get a lot of overcast skies, but an overcast sky in summer is not very interesting because there's no movement in it. It's often just a flat white, and you want more gray.“⁸⁹

Nicht nur die Reduktion in der Farbe sondern auch das Filmset änderte sich. 1922 hatte man alle Tricks vor der Kamera gemacht, in dem man ein Trampolin aufstellte um Fairbanks bestimmte Stunts zu ermöglichen. 2010 war man sogar nicht abgeneigt, den Pfeil erst in der Postproduktion einzufügen.

Maintaining an authentic feel to action scenes was important to the cinematographer. „It's a down-and-dirty action film, so we didn't want our visual-effects shots sticking out. A lot of those shots are very real, with multiple cameras and a lot of stunt men, riders and extras, so it was a matter of supplementing them. Arrows were put in [digitally] because with CGI, you don't have to cheat the direction the archers are pointing. But we still shot some arrows on set. My father came down one day, and he used to be a professional soldier and wasn't too worried about arrows raining down on him. He had experience marching right through them!“⁹⁰

Die neue Errungenschaft ist der Computer, mit dem man die Nachbearbeitung steuern und Landschaften, Dinge oder Personen animieren kann. 1938 ist es der Ton und die Farbe, 2010 ist es die Postproduktion und die Animation. Von 1922 bis 2010 entwickelt sich auch das Schauspiel. So wurde die Mimik immer minimalistischer. Das große Spiel wurde entsättigt. Alles wird kühler. So wird das Schauspiel von

⁸⁹ Hope-Jones, Mark, „Slings And Arrows“, *American Cinematographer*, Ausgabe: Juni, 2010, S. 32

⁹⁰ ebd., S. 38

Russell Crowe, das er in *Gladiator* (USA/UK 2000, Regie: Ridley Scott) darbrachte, in *Robin Hood* (USA/UK 2010, Regie: Ridley Scott) fortgesetzt.

4.4 Die Emanzipation von *Marian*

In den Versionen von 1922 und 1938 sehen wir ein ganz klares Frauenbild von *Marian*. Doch am zweiten Blick erkennt man, dass, wenn es um die Emanzipation oder die Selbstständigkeit der Frau geht, *Marian* in der Douglas Fairbanks-Version reifer ist, als in der Errol Flynn-Version. Im Stummfilm kommt sie nicht mit der Grauensherrschaft von *Prinz John* zurecht. Sie persönlich setzt sich für Veränderungen ein und schickt *Robin* einen Brief. Später soll sie verurteilt werden und flieht mit ihrer Amme. In Manier von *Robin Hood* trickst sie die Soldaten aus und täuscht ihren Tod vor, um sich auf einem Kloster zu verstecken. Ab dem Zeitpunkt, als *Robin Hood* auftaucht, sie später gefangen genommen und in späterer Folge von *Robin* gerettet wird, verfällt sie in eine passive Frauenrolle. Sie leidet zwar mit, wenn *Robin* in Gefahr ist, jedoch tut sie nichts, um ihm zu Hilfe zu kommen. Der Mann, nämlich *Robin Hood* gibt ihr zwar die Möglichkeit, indem er ihr ein Messer gibt, das sie im Notfall benutzen soll. Doch soweit kommt es nicht. Sie wirkt in diesen Szenen machtlos. In *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) könnte man meinen, dass ein Rückschritt passiert. *Lady Marian* passt sich allen Systemen an und ist fügsam wie eh und je. Auch die Tatsache, dass sie von den Schreckenstaten *Prinz Johns* nichts mitbekommen hat, macht sie zu einer naiven Person. Untypisch für das Frauenbild der Filmwelt der 1930er, da schon in der Stummfilmzeit ein Boom an Geschichten stattfindet, bei dem die Femme Fatale en masse zur Geltung kommt. 1991 sind schon längst die Grundpflaster der Emanzipation in der Filmkunst gelegt. Hier erscheint *Marian* als verummte Person, die gegen *Robin* kämpft. Das heißt, sie ist nicht mehr die passive Figur, die sich mit allem abfindet, sondern sie ist diejenige, die sich in einem Kampf mit einem Mann misst und sich im richtigen Moment zu helfen weiß. Im Showdown, als *Robin* mit dem *Sheriff* kämpft, erkennt man die Entwicklung von *Marian* schwarz auf weiß. Denn in der 1922er-Version sieht *Marian* zu, wie *Robin* den Feind mit bloßen Händen erwürgt, 1991 sieht sie zwar auch zu, aber verpasst dem Feind im richtigen Moment einen Schlag auf den Kopf. Das heißt sie ist beteiligt am Kampf,

zwar noch nicht Seite an Seite, aber sie greift im richtigen Moment ein, um so schlussendlich dem Bösewicht den entscheidenden Schlag zu verpassen.

2010 ist *Marian*, gespielt von Cate Blanchett, in ihrer Entwicklung wieder einen großen Schritt nach vorne getreten. Sie wohnt mit ihrem Vater an einem Hof, führt ein selbstständiges Leben und kümmert sich um ihren Vater. Sie hat es geschafft, unabhängig von einem Mann zu leben. Auch als ihr Dorf überfallen wird, bringt sie es zu Stande, gegen die Feinde anzukämpfen. Sie ist das Pendant zu *Robin Hood*, da sie ein Ass ist im Pfeil und Bogen - Schießen. In der Schlussschlacht an der Küste, erscheint sie als Ritter verkleidet und kämpft Seite an Seite mit den englischen Rittern. Die Emanzipation der Frau in *Robin Hood*-Verfilmungen ist vollbracht. Obwohl die Geschichte immer noch zur gleichen Zeit spielt, hat man es geschafft, ein zeitgenössisches Frauenbild zu zeichnen, dass ebenbürtig mit dem männlichen Helden agiert.

Interessant erscheint auch die Frage: Wie löst *Marian* zu den verschiedenen Zeitepochen Begehren aus?

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁹¹

Bei jeder einzelnen Verfilmung stellt sich nun die Frage in welchem Moment *Marian* diese „To-be-looked-at-ness“ einsetzt. 1922 zeigt Douglas Fairbanks wenig Interesse für Frauen. *Marian* löst sehr bald Begehren auf Männer aus, vor allem bei *Guy von Gisborne* und *Prinz John*. Erst als *Marian* hilflos vor ihnen erscheint, rettet *Huntingdon*, der spätere *Robin Hood* sie vor den beiden. Sie verlieben sich. Das heißt, hierbei ist es der Blick, der Begehren nicht direkt auf die Hauptfigur auslöst sondern auf die Antagonisten. Das wiederum hat zur Folge, dass *Huntingdon* sich verpflichtet fühlt, einzuschreiten.

1938 hat *Marian* eine abweisende Haltung gegenüber *Robin Hood*. Sie ist unter den

⁹¹ Mulvey, Laura, „Visual pleasure and narrative cinema“ in: *Media and cultural studies: keywords*, Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner [Hg.], Oxford: Blackwell 2006, S. 346

Fittichen des Königs. Die erste Begegnung mit *Robin Hood* ist jene, als er mit einem Hirsch zur Tafel erscheint. In den Blicken von *Marian* ist zu diesem Zeitpunkt herauszulesen, dass sie entsetzt ist von *Robin Hoods* barbarischem Auftreten. Erst später, als *Robin Hood* und seine Bande den König und Marian im Wald überfallen, schafft es *Robin Hood* ihr näher zu kommen. Er zeigt ihr die Missstände des Volks. Sie fühlt sich ab diesem Zeitpunkt zu *Robin* hingezogen, weil sie sieht, wer er wirklich ist.

In der Verfilmung von 1991 existiert eine andere Ausgangssituation. *Marian* und *Robin* haben schon als Kinder gemeinsam gespielt. Als sie sich einander wiedersehen kämpfen sie miteinander. Erst langsam empfinden die beiden Zuneigung.

Allgemein betrachtet, macht sich die These von Mulvey, dass die weibliche Protagonistin „gleichzeitig“ auf mehrere Männer Begehren auslöst, bei den, bis jetzt genannten, Filmen bemerkbar. Denn in jeder einzelnen Verfilmung fühlen sich jeweils der Protagonist und der Antagonist zu *Marian* hingezogen. Nur in *Robin Hood* (USA 2010, Regie: Ridley Scott) ist *Robin* der einzige Mitstreiter um *Marian*. Diese ist jedoch verwitwet, das heißt vor *Robin* gab es einen anderen Mann - hierbei gibt es keine Gleichzeitigkeit.

4.5 Der Regisseur und sein Hauptdarsteller

Der Regisseur und der Hauptdarsteller sind, plakativ gesehen, die Hauptakteure eines Films. Sie stehen für ihren Namen und repräsentieren mit diesem einen Film.

Deshalb war es immer schon wichtig, dass diese zwei Akteure als ein Team arbeiten. Ohne besondere Beziehung funktioniert der Film nur wie ein Getriebe, das nicht gut geölt ist. Wenn es umgekehrt passiert, läuft der Motor eines Filmdrehs einwandfrei. Anhand dieser vier Robin Hood-Filme spielten sich die verschiedensten Szenarien ab. Hier werden nun folgende Paarungen unter die Lupe genommen: Douglas Fairbanks – Allan Dwan, Errol Flynn – Michael Curtiz, Kevin Costner – Kevin Reynolds und Russell Crowe – Ridley Scott.

1922 existierten bereits ein paar *Robin Hood*-Kurzfilme, jedoch noch keiner, den man als State of Art bezeichnen hätte können. Somit war der Umgang mit diesem Stoff noch sehr locker. Es trat die Idee auf, einen Film über diese Figur zu machen.

Selbst Douglas Fairbanks, als Träger dieses Films, war zu Beginn nicht zu hundert Prozent überzeugt. Allan Dwan und Douglas Fairbanks pflegten eine innige Freundschaft und drehten wie die anderen Paarungen viele gemeinsame Filme, darunter *A Modern Musketeer* (USA 1917, Regie: Allan Dwan), *Die eiserne Maske* (USA 1929, Regie: Allan Dwan) und natürlich *Robin Hood* (USA 1922, Regie: Allan Dwan). Am Set gab es kaum Konflikte, vor allem gab es eine faszinierende Zusammenarbeit, bei der keiner dem anderen etwas neidisch war in Bezug auf die Tätigkeit. Allan Dwan schätzte Douglas Fairbanks als Drehbuchautor und Produzenten, und umgekehrt wusste Fairbanks Allan Dwan zu schätzen. So schaffte es auch Allan Dwan Fairbanks für den Robin Hood-Stoff zu überzeugen. Gemeinsam arbeiteten sie am Drehbuch, wobei Douglas Fairbanks die Hauptleitung übernahm.

Well, if you could call it a script, yes – we were all in on it – we used to have conferences in Doug's dressing room. Incidentally, he was a great practical joker and one of his favourite stunts was to give you electric shocks. He had a rubbing table in his dressing-room and also a barber chair he sat in to make up. So you'd go in and jump up on the rubbing table to talk to him, he'd press a button, and we'd all get an electric shock and fly to the ceiling, hollering. He was looking for suckers all the time. So I got a little fed up with it, sneaked in early one day and switched things on him. Being an electrician, I knew my way around, wired the barber chair and put the button over where the table was. So when he reached over to push, I let him have it, and he flew. Well, he didn't think that was a bit funny. From then on that electrical thing was dead – he was scared to sit down any place in his own dressing-room. But Doug was like a kid – he wanted to play all the time.⁹²

Diese Episode, erzählt von Allan Dwan, beschreibt sehr deutlich das Verhältnis zwischen den beiden. Anders war die Beziehung von Errol Flynn zu Michael Curtiz. Die beiden hatten 1935 ihren gemeinsamen Durchbruch in Hollywood mit *Captain Blood* (USA 1935, Regie: Michael Curtiz). *Robin Hood* (USA 1938, Regie: Michael Curtiz/William Keighley) wurde begonnen mit einem anderen Regisseur, nämlich mit William Keighley. Da dieser, wie gesagt, das Budget überschritten hatte, wurde

92 Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan – The last pioneer*, London: Studio Vista 1971, S. 57

er durch Michael Curtiz ersetzt. Michael Curtiz ist in der Filmgeschichte vor allem wegen seiner Regiearbeit an *Casablanca* (USA 1942, Regie: Michael Curtiz) bekannt. Obwohl er und Errol Flynn einen gemeinsamen Erfolg feierten, dürfte es trotzdem Diskrepanzen gegeben haben.

According to various sources, Flynn disliked Curtiz and his working methods intensely, but was fond of the urbane Keighley.⁹³

Seltsamerweise entwickelte sich ein fruchtbares Arbeitsverhältnis, das die Filmgeschichte der Abenteuerfilme nachhaltig geprägt hat. Filme, die in dieser Zusammenarbeit entstanden sind, wie *Der Herr der sieben Meere* (USA 1940, Regie: Michael Curtiz), *Goldschmuggel nach Virginia* (USA 1940, Regie: Michael Curtiz). Generell wurde seitens der Produktion auf die Arbeit am Robin Hood-Stoff immenser Druck gemacht. Es gab kaum einen Robin Hood-Film nach 1922, der eine Entstehungsgeschichte ohne gröbere Reibereien nachwies. Die Verfilmung von 1938 war geprägt von Rougaden im Stab. Die Drehbuchautoren, die Schauspieler und der Regisseur wurden ausgetauscht, zumindest während der Planung. Douglas Fairbanks und Allan Dwan haben es geschafft, ein Werk zu einem Stoff zu kreieren, das danach alle Ehrfurcht auf sich zog. Den Produzenten war nun die Marke „Robin Hood“ viel wichtiger als die Macher. Die waren austauschbar. Wie vor einem Gott, entstand zu dieser Figur ein Respekt, dem dementsprechend Opfer gebracht wurden. Somit entstanden während eines Entstehungsprozesses heftige Konflikte. Selbst jahrelange Freundschaften wurden auf die Probe gestellt. Kevin Costner und Kevin Reynolds hatten ihre Anfänge mit dem Film *Fandango* (USA 1985, Regie: Kevin Reynolds) geteilt und pflegten danach ein sehr gutes Freundschafts- und Arbeitsverhältnis. Doch nach *Der mit dem Wolf tanzt* (USA/UK 1990, Regie: Kevin Costner) war Kevin Costner nicht mehr der junge aufstrebende Schauspieler. Er war jetzt ein Regisseur, dessen Film siebenmal mit einem Oscar gekrönt wurde und jetzt wieder als Darsteller am Set stand. Natürlich war dies auch ein Konfliktstoff für die beiden Freunde Reynolds und Costner.

Costner verteidigte sich, als man ihm vorwarf, daß er bei seinen

93 Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979, S.

Auseinandersetzungen mit Kevin Reynolds immer das letzte Wort haben mußte. Er ist der Meinung, für mehr als nur für seine Rolle verantwortlich zu sein, weil „die Risiken, die ich in diesem Geschäft auf mich nehme, persönlicher und nicht beruflicher Art sind. Beruflich werde ich immer in der Lage sein, weiterzumachen und Filme zu drehen. Persönlich möchte ich aber keinen schlechten Film machen. Beruflich gesehen, würde ein schlechter Film schnell in Vergessenheit geraten. Aber persönlich würde ich das niemals vergessen. Ich nehme eben alles persönlich.“ [...] Reynolds einziger Kommentar dazu: „Als ich anfang, habe ich viel mehr gebrüllt.“ Costner hat wiederholt geäußert, daß dieser Film sein künstlerisch unbefriedigendster gewesen sei.⁹⁴

Nichtsdestotrotz stärkte dieser Film dieses Verhältnis und zog mehrere Nachfolgeprojekte in dieser Konstellation mit sich, wie *Rapa-Nui* (USA 1994, Regie: Kevin Reynolds) und *Waterworld* (USA 1995, Regie: Kevin Reynolds). Streitereien zwischen Hauptdarsteller und Regisseur vermitteln auch in manchen Fällen den Eindruck, als würden diese demonstrierten Konflikte reinen Promotiongags dienen, wie es zum Beispiel bei der New York Post veröffentlichten Nachrichtenmeldung der Fall sein könnte:

THE long professional relationship between Russell Crowe and director Ridley Scott could come to a cataclysmic end if Crowe gets Scott fired from "Nottingham." [...] Spokesmen for Crowe, Scott and Universal, which is distributing "Nottingham," flatly deny any discord between the actor and the director. But sources say Crowe blames Scott for the disastrous drubbing their fourth collaboration, "Body of Lies," received from critics and at the box office last summer, and no longer wants to work with the British director. "Ridley is the only one who is willing to stand up to Russell and tell him he's too fat and that he can't show up four hours late to the set," said one source. "He [Russell] wants someone he can control."

"Nottingham," which starts filming in March, is a revisionist version of the Robin Hood legend, in which Crowe stars as the sheriff of Nottingham, a

⁹⁴ Keith, Todd, *Kevin Costner, Die nichtautorisierte Biografie*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992, S. 156-157

noble and brave lawman whose corrupt king is raising taxes even as his subjects starve. He and Robin Hood vie for the love of Maid Marian.⁹⁵

Hier wurde bereits Monate vor Drehbeginn heiße Luft gemacht. Interessant an dieser Meldung ist, dass der Arbeitstitel *Nottingham* ist, und Russell Crowe noch für die Rolle des Antagonisten geplant war. Dieser Auszug gibt auch Preis, wie viele Erfolge die beiden gefeiert haben.

⁹⁵ Johnson, Richards, *Director stresses out Crow*,
http://www.nypost.com/p/pagesix/item_89PsMOl5pd9vegZpj59qmN#ixzz1PX8ESUXG, 17. 6. 2011

5. Die Figur Robin Hood in der weiteren Filmgeschichte

Douglas Fairbanks und Zorro

Die Geschichte von Robin Hood steckt nicht nur in Robin Hood-Verfilmungen. Wenn man die Figur auf den allgemeinen Begriff eines „Outlaws“ ausweitet, so wird man sehr bald im Zuge der Amerikanisierung fündig. Signifikant ist dabei die Tatsache, dass man des Öfteren auf Douglas Fairbanks stößt. Die Liste seiner Filmografie bezeugt von Rollen in Filmen, die fast alle ihren Ursprung im Robin Hood-Mythos aufweisen. Das demonstrative Beispiel ist hierbei *Die Zeichen des Zorro* (USA 1920, Regie: Fred Niblo). Der Film war die erste Produktion der United Artists, der Produktion von Chaplin, Griffith, Pickford und Fairbanks. Die Geschichte handelt von *Don Diego Vega*, der nach seiner Ausbildung von Spanien nach Kalifornien zurückkommt. Dort ist einer der spanischen Gouverneure an die Macht gekommen, der das Volk mit brutalen Mitteln unterdrückt. *Don Diego Vega* maskiert sich nun und nennt sich *Zorro*. Er überfällt die Reichen und hilft damit den armen Bauern, denen er die Beute aufteilt. Am Ende wird die Herrschaft bezwungen, und *Zorro* wird als Held gefeiert. Allein in der Handlung erkennt man die meisten Parallelen zu *Robin Hood*. Wie er, kommt *Zorro* von weit her in seine Heimat zurück und erkennt, dass sein geliebtes Land unter einer grausamen Herrschaft regiert wird. Wie er taucht er in den Untergrund. *Robin Hood* maskiert sich zwar nicht, jedoch bleibt er lange ein Mysterium und hinterlässt meistens nur einen Pfeil, der für sein Markenzeichen steht. *Zorro* ritzt zu Beginn überall ein Z ein, um zu zeigen, dass er am jeweiligen Ort war. Doch die größte Ähnlichkeit zeigt sich in seinen Taten. Er bestiehlt die Reichen und gibt die Beute den Armen. Es geht hier um gerechte Umverteilung in einem Volk, das von Tyrannei geplagt ist. *The Mark of Zorro* (USA 1920, Fred Niblo) in der Hauptrolle von Douglas Fairbanks wurde des Öfteren wieder verfilmt. Ähnlich wie bei *Robin Hood* wird der Stoff interessant für jede Filmepoche und erfährt immer wieder eine Renaissance.

***V wie Vendetta* (USA/UK/GER 2006, Regie: James McTeigue) und *Der Patriot* (GER/USA 2000, Regie: Roland Emmerich)**

Diese beiden Filme beinhalten ebenfalls Elemente der Robin Hood-Story. *V wie Vendetta* (USA/UK/GER 2006, Regie: James McTeigue) handelt von einer tyrannischen Diktatur in der Zukunft à la *1984* (UK 1984, Regie: Michael Redford). Diese Regierung setzt es sich zum Ziel, Menschenversuche zu machen. Im Zuge dieser Menschenversuche kann sich ein Mensch namens *V* befreien. Dieser Mann war nämlich in der Zelle Fünf, römisch V eingesperrt. Um zu entkommen, entfacht er einen Brand und kann sich durch seine übermenschlichen Fähigkeiten befreien, jedoch mit sehr starken Verbrennungen am Körper und Gesicht. Diese Verbrennungen zwingen ihn nun dazu, eine Maske zu tragen. Er hat sich zum Ziel gesetzt, im Namen des Volkes gegen die Tyrannei anzukämpfen und das Volk zu befreien. Zu Beginn des Films rettet er eine junge Frau, dargestellt von Natalie Portman, die ihm in späterer Folge hilft, seinen Plan zu verwirklichen. Wie *Zorro* ritzt er statt einem Z überall ein V ein, um seine Präsenz an einem Ort zu demonstrieren. Wie *Zorro* trägt er einen Mantel und eine Maske. Wie *Robin Hood* will er die Menschen animieren, gegen diese Herrschaft anzukämpfen, denn schaffen kann man es nur gemeinsam. *V* schickt dem ganzen Volk Duplikate seiner Maske, und das ganze Volk wird somit zu Geächteten. Am Ende schafft er es, mit Hilfe des Volkes die Regierung zu stürzen und kommt dabei selber um. Bei Stoffen wie *Zorro* oder *V wie Vendetta* (USA/UK/GER 2006, Regie: James McTeigue) geht es jedoch meistens um Rache. *V* wurde Opfer dieser Menschenversuche und in späteren Verfilmungen von *Zorro* wird zum Beispiel die Frau von *Zorro* ermordet und das Kind vom Feind erzogen. Diese Hauptfiguren sehen es nun als Aufgabe, sich zu rächen. Sie handeln vorerst aus eigenen Beweggründen und erst in weiterer Folge im Namen des Volkes.

Um Rache geht es auch im Film *Der Patriot* (GER/USA 2000, Regie: Roland Emmerich), in dem Mel Gibson als Hauptfigur agiert. Mel Gibson war auch 1991 kurz im Gespräch den *Robin Hood* darzustellen, außerdem verkörperte er einst den *Fletcher* in *Die Bounty* (UK/USA 1984, Regie: Roger Donaldson), einem Remake, in dessen Originalversion Errol Flynn sein Debüt feierte. Die sogenannten „*Swashbuckler*“ sind eben alle miteinander verknüpft und werden meist von den

gleichen Typen gespielt. *Der Patriot* (GER/USA 2000, Regie: Roland Emmerich) erzählt von Amerika, das in einem Unabhängigkeitskrieg gegen die Engländer kämpft. Das heißt, hier wird gerade um Freiheit gerungen. Es ist nicht der Zustand der Tyrannei, sondern des schon in Bewegung gesetzten Kampfes um die Freiheit. Mel Gibson stellt *Benjamin Martin*, einen Kriegsveteranen dar, der mit seinen Kindern in Frieden auf einer Farm lebt. Dieses Haus, das er mit seiner Familie bewohnt, befindet sich jedoch bei einer Schlacht im Brennpunkt der Gefechte. Er lässt die Verwundeten verarzten, egal welcher Nation sie angehören. Der Antagonist lässt sein Haus trotzdem abfackeln, ermordet einen seiner Söhne und nimmt einen anderen Sohn mit, um ihn am nächsten Morgen hängen zu lassen. *Benjamin Martin* verweigert bis dato die persönliche Teilnahme am Krieg, weil er diese Szenarien bereits kennt. Dieses Ereignis schreit in ihm jedoch nach Rache. Mit seinen beiden jüngeren Söhnen macht er sich auf und folgt den Soldaten heimlich in den Wald. Er tötet gemeinsam mit seinen Söhnen die komplette Einheit. Einer kann verwundet davonkommen und erzählt von einem „Geist“, der es schaffte, alle umzubringen. *Benjamin Martin* sucht nun Leute und zieht sich wie *Robin Hood* in den Wald zurück. Die formierte Truppe kämpft nun gegen die, noch den Krieg bestimmenden, Engländer. Wie Banditen überfallen sie die Gegner in den unerwartetsten Momenten. Am Schluss kommt wie bei vielen *Robin Hood*-Verarbeitungen *Richard Löwenherz* als Retter. In *Der Patriot* (GER/USA 2000, Regie: Roland Emmerich) kommen die Franzosen. Hier ist es ebenfalls die Hauptarbeit der Helden, die die Gegner bezwingen. Den Todesstoß verpasst ihnen jedoch jeweils ein Dritter.

Vom Wilden Westen zu den Gangsterfilmen

Im Wilden Westen Amerikas kristallisierten sich manche Banditen heraus, die einen ähnlichen Status repräsentierten wie Robin Hood. Wie er existierten manche wirklich. Eine der bekanntesten Banditen ist zweifellos Jesse James. Wie in der Entwicklung von Robin Hood-Erzählungen, fand man die ersten Erzählungen in der Literatur. Wirklich populär wurden diese Geschichten erst durch die Verfilmungen in Hollywood. Die James-Brüder kämpfen ebenfalls, um ihre Rache zu befriedigen. Nach dem Nord- und Südstaatenkrieg wollten die Amerikaner im Westen Eisenbahnlinien bauen und kauften sich die Gründe um Spottpreise. Bei der Farm der

James stoßen sie jedoch auf Widerstand. Daraufhin wird ihre Mutter getötet und das Haus verbrannt. Sie kämpfen nun gegen die Eisenbahngesellschaft. Ihre Geschichte wurde sogar von der amerikanischen Politik in deren Reden eingebaut.

There is something very curious in the reproduction here on this continent of essentially the conditions of ballad growth which obtained in medieval England, including, by the way, sympathy for the outlaw, Jesse James taking place of Robin Hood (Theodore Roosevelt)

Jesse James war ein moderner Robin Hood. Er bestahl die Reichen und beschenkte die Armen, und das ist im allgemeinen keine schlechte Politik. (Harry S. Truman)⁹⁶

Nicht nur der Western schafft eine Plattform für Helden mit *Robin Hood*-Ursprungsgedanken sondern auch der Gangsterfilm, der in den 1930ern zu boomen beginnt.

Während sich in den Roaring Twenties und der Depressionszeit der Dreißiger Jahre Vertreter des Big Business und der politischen Macht durch illegale Transaktionen profilierten, wurden weite Teile der Bevölkerung, deren Arbeitskraft nicht mehr gefragt war und deren Ambitionen ins Leere liefen, ins Elend getrieben und in ihrem Mißtrauen gegenüber staatlicher Ordnung bestärkt. [...] Im anonymen Großstadtdschungel umfassender Willkür und individueller Ohnmacht erschien ihnen der Gangster als der letzte große Individualist der modernen Massengesellschaft, der – wenn dem Normalbürger schon der in Aussicht gestellte Aufstieg verwehrt war – nach eigenen Gesetzen lebte und im Verbrechen einen möglichen Ausweg sah, um seine auf legale Weise nicht realisierbaren Aufstiegschancen wahrzunehmen.⁹⁷

Somit sind die Ähnlichkeiten zwischen Gangsterfilmen und Robin Hood-Stoffen vor

96 Köhring, Klaus H., *Die Amerikanisierung des Robin Hood: Form und Funktion amerikanischer Volkskhelden*, in: Carpenter, S. 127

97 ebd., S. 132

allem darin begründet, dass eine vom Staat erzeugte Ungerechtigkeit im Land herrscht, die von den Hauptfiguren, durch das Betreten der Kriminalität, bekämpft wird, meistens durch die Rückendeckung des Volks.

Die amerikanischen Volkshelden in der Nachfolge von Robin Hood treten wie ihr englischer Vorläufer zunächst als regionale Größen ins Rampenlicht der Geschichte. Nicht anders als die mittelalterlichen Legende – etwa in ihrer Einbindung in die Auseinandersetzungen um den englischen Thron – erfährt auch ihre amerikanische Variante eine nationale Erhöhung in ihrer Ausweitung auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge, wenn der Abenteurer Zorro zum Vorkämpfer einer freiheitlich-demokratischen Ordnung, der *outlaw* Jesse James zur Symbolfigur des pastoralen Ideals eines vergangenen Amerikas und der „kleine Cäsar“ als Gangster zum Inbegriff der Möglichkeit und Unmöglichkeit des *American dream* wird.⁹⁸

98 Köhring, Klaus H., *Die Amerikanisierung des Robin Hood: Form und Funktion amerikanischer Volkshelden*, in: Carpenter, S. 134

Schlusswort

Man stellt sich selten die Frage, warum gerade dieser oder dieser Mann Robin Hood verkörpert. Denn für diese Zeit sind sie Robin Hood, die Zeit schneidert diesen Mann zu dieser Figur. Abgesehen von Russell Crowe weisen die anderen drei Hauptdarsteller viele Gemeinsamkeiten auf. Die wirklich deutliche Gemeinsamkeit ist jene, dass Douglas Fairbanks, Errol Flynn und Kevin Costner einen Hang zum Eigenrisiko hatten. Douglas Fairbanks wagte einst den Schritt allen Produktionen, von denen Schauspieler klarerweise abhängig sind, den Rücken zu kehren, in dem er mit Charlie Chaplin und Co „United Artists“ gründete. Natürlich, zu dem Zeitpunkt als diese neue Produktion gegründet wurde, hatten die beiden vor allem einen weltweiten Ruhm und konnten es sich leisten, diese Aktion zu starten. Trotzdem nahmen sie ein großes Risiko auf sich. Genauso wie Errol Flynn, der sich vor seiner Schauspielkarriere seine ganzen Ersparnisse und Existenzen zusammenlegte und sich ein Schiff gekauft hat, mit dem er Touristenfahrten veranstaltete. Dies war in Wirklichkeit auch der ausschlaggebende Punkt, warum er Schauspieler wurde. Oder Kevin Costner, der ein fertiges Marketingstudium in der Tasche, eine Frau und zwei Kinder hatte, die er ernähren sollte und sich dazu entschied Schauspieler zu werden, ohne jemanden zu kennen. Kurz vor seinem Durchbruch ging er noch einmal ein Risiko ein, indem er ebenfalls all sein Vermögen in den Film *Der mit dem Wolf tanzt* (USA/UK 1990, Regie: Kevin Costner) investierte. Mit diesem Film gewann er sieben Oscars. Diese risikofreudigen Menschen spielten Robin Hood. Sie setzten alles auf eine Karte. Allein diese Eigenschaft, verbindet diese Menschen zur Figur von Robin Hood.

Schon vor der Erfindung des Films nahm jedes Medium sich dem Robin Hood-Stoff an. Vom Minnesang zum Theater, von der Kinderliteratur zum Film. Im Film gibt es wieder die verschiedensten Medienunterteilungen, vom Stumm- zum Tonfilm usw. Das Theater hatte bereits die Möglichkeit die fünf Sinne zu bedienen. Es hatte es sogar geschafft, die Figuren in 3D zu zeigen, nämlich live. Das Kino brachte den optischen Eindruck jedoch näher. Man war plötzlich ganz nahe an Robin Hood. Mehr als zehn Jahre vom Millennium entfernt befindet man sich in einer Zeit, die vor kurzem erst einen Robin Hood-Blockbuster in die Kinos brachte. In einer Zeit, die

die Kinos erneut zu Magneten macht, vor allem durch den neuen Boom der 3D-Filme. In wie vielen Variationen wird es den Robin Hood noch geben? Einen Robin Hood in 3D? Ein Robin Hood zum Berühren oder ein Robin Hood, in dem man selber Teil der Geschichte ist? Die Zukunft wird es uns verraten. Wird Robin Hood jemals aussterben? Es ist zu bezweifeln, denn die Menschen werden stets das Verlangen nach Robin Hood haben, wenn die Welt ungerecht ist. Solange die Erde nicht in einem gerechten Gleichgewicht besteht, werden die Menschen nach Robin Hood schreien oder einem Helden, der in einer verkleideten Form des Robin Hoods auftritt. Doch bis dahin ist es noch ein langer Weg.

Literaturverzeichnis

Balázs, Bela, „Tonfilm“, *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 359; (Orig. *Der Geist des Films*), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001

Behlmer, Rudy, *The Adventures of Robin Hood*, London: University of Wisconsin Press 1979

Bugdanovich, Peter, *Alan Dwan - The Last Pioneer*, London: Studio Vista 1971

Brenner, Gini, „Ein Mann, ein Schuss, ein Treffer“, *Skip*, Wien April, 2010

Brewster, Ben, „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film“, *Kintop7 - Stummes Spiel, Sprechende Gesten*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1998

Carpenter, Kevin, *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Oldenburg: BIS 1995

Clair, René, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München: C.H. Beck 1952

Cooke, Alistair, *Making of Douglas Fairbanks*, New York: The Museum of Modern Art 1940

Dobson, Barrie, „'Rhymes of Robyn Hood': The Early Ballads and the Gest“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Eisenstein, Sergej M, *Der Farbfilm, Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 390-391; (Orig. Eisenstein Serge, *Der Farbfilm*, In: derselbe: *Künstler der Revolution. Ausgewählte Aufsätze*, Berlin: Henschel Verlag 1960)

Hobsbawm, E.J., *Primitive Rebels - Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester: University Press: 1959

Holt, James C., „Robin Hood: The Origins of the Legends“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Hope-Jones, Mark, „Slings And Arrows“, *American Cinematographer*, Ausgabe: Juni, 2010

Johnson, Richards, *Director stresses out Crow*,
http://www.nypost.com/p/pagesix/item_89PsMOl5pd9vegZpj59qmN#ixzz1PX8ESUXG, 17. 6. 2011

Keith Todd, *Kevin Costner – Die nichtautorisierte Biographie*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992

Knight, Steven, „The Emergence of Robin Hood as a National Hero“, in: *Robin*

Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Köhring, Klaus H., „Die Amerikanisierung des Robin Hood: Form und Funktion amerikanischer Volshelden“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Lukas, Christian, *Russell Crowe*, Berlin: Bertz Verlag 2001

Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2009

Morris, George, *Errol Flynn, Seine Filme - Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1980

Mulvey, Laura, „Visual pleasure and narrative cinema“ in: *Media and cultural studies: keywords*, Meenakshi Gigi Durham, Douglas Kellner [Hg.], Oxford: Blackwell 2006

Paech, Anne, „Zirkuskinematographen - Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos“, *Kintop - Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Hg. Frank Kessler, Frankfurt a. M.: Stroemfeld Verlag 2000

„Panzerkreuzer Potemkin“, *Filmkommunikation Thüringen - Katalogeintrag*, <http://www.fk-thueringen.de/filmkatalog/eintrag.php?id=241>, 22.5.2011

Richards, Jeffrey, „Robin Hood on the Screen“, in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Ridley Scott hat Pläne für ein Robin Hood-Sequel, <http://www.moviereporter.net/news/6125-ridley-scott-hat-plaene-fuer-ein-robin-hood-sequel>, 13. 6. 2011

Robin Hood - König der Diebe, Regie: Kevin Reynolds, DVD-Video, Warner Home Video 2003 ; (Orig. *Robin Hood - King Of Thieves*, USA 1991)

Röhrig, Tilman, „Und er fand den Pfeil“ in: *Robin Hood – Die vielen Gesichter des edlen Räubers*, Carpenter, Kevin, Oldenburg: BIS 1995

Röhrig, Tilman, *Robin Hood - solange es Unrecht gibt*, Hamburg: Dressler 1994

Roland, Katharina, *Unser Held hat tausend Gestalten - Ein strukturanalytischer Vergleich von Heldenmythos und Drehbuch*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 1998

Stressau, Norbert, *Kevin Costner, Seine Filme – Sein Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1992

Tannenbaum, Herbert, „Lichtspielbühne und Theaterbühne“, *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Hg. Helmut H. Diederichs, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Tibbets, John C., *His Majesty The American - The Films Of Douglas Fairbanks, Sr.*, Cranbury: A. S. Barnes and Co. 1946

Vetter, Ursula, *Robin Hood - vom „yeoman“ zum Leinwandheld*, Diplomarbeit d. Univ. Wien 2003

Zusammenfassung (Abstract)

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der filmischen Figur Robin Hood. Im ersten Kapitel soll ergründet werden, welche Faszination diese Legende auf die Menschheit ausübte und ausübt. In dieser Frage wird ergründet, woher Robin Hood stammt, wie dieser Stoff in der Literaturgeschichte verarbeitet wird und welche gesellschaftliche Rolle diese Figur einnimmt. Mit diesem fundierten Grundwissen führt das nächste Kapitel in das Hauptthema ein. Der Hauptfokus dieses Themas ist der Schauspieler, der Robin Hood zur jeweiligen Zeit verkörpert. Wie wird der Schauspieler zu Robin Hood und wieso ist es genau dieser Schauspieler der Robin Hood für die jeweilige Zeit darstellt? Wie ist die Entwicklung dieser Person zu dieser Rolle? Mit diesen Fragen wird, mit Augenmerk seiner Laufbahn, die filmische Figur Robin Hood zu einem besseren Verständnis geführt. Das zweite große Thema ist die Entwicklung der Filmtechnik am Beispiel der Robin Hood-Verfilmungen. Schließlich gibt es Entwicklungen vom Stumm/Schwarzweiß-Film zum Ton/Farb-Film. Das Aufkommen des Fernsehens und des Internets, all diese neuen Medien nahmen sich diesem Stoff an. Um alle über vierzig Filme thematisch abzuhandeln, wäre der Rahmen dieser Arbeit zu klein. Somit schafft es diese Diplomarbeit vier Filme aus den Jahren 1922, 1938, 1991 und 2010 im Verhältnis zu einander zu verarbeiten.

Lebenslauf

Name: Nikolai Selikovsky

Geboren am: 12. 2. 1988
Geburtsort: Wien

Adresse: Neustiftgasse 38/12
1070 Wien
Österreich

Telefon: +43 680 141 36 79
Email: selikovsky@hotmail.com

Ausbildung: 1998-2006 Sprachengymnasium Wien

Tätigkeiten:

2010	Musikalbum „Dichter der Großstadt“
2009	Kinofilm „Sturmfrei“, als Hauptdarsteller, Drehbuchautor, Co- Regisseur, Schnitt, Musiker
2006-2011	Schnitt (Auswahl) Image- und Werbefilm VERBUND Making of „Soko Donau“ Making of „Trautmann“ Musikvideos: Promise Airlines - What's The Word N.I.K.O. - Nicht Dabei N.I.K.O. - Mein Grätzel N.I.K.O. - N.I.K.O. Kameraassistentz (Focus Puller) für etwaige Fernsehserien und Kinofilme, darunter „Paradies“ von Ulrich Seidl bis „Kebab mit alles“ von Wolfgang Murnberger, „Tatort“, „Winzerkönig“,
1998	Spieldoku „Paradies im Paradies“, als Nebendarsteller
1995	Fernsehfilm „Tödliche Liebe“, als Nebendarsteller

Wien, 3. 11. 2011