

GUNTER
MAHLERWEIN

Räuber in Serie

Politisierte Serienhelden von
Robin Hood bis Rinaldo Rinaldini
in europäischen TV-Produktionen
der 1950er bis 1970er Jahre



WALLSTEIN

Gunter Mahlerwein
Räuber in Serie

Gunter Mahlerwein

Räuber in Serie

Politisierte Serienhelden
von Robin Hood bis Rinaldo Rinaldini
in europäischen TV-Produktionen
der 1950er bis 1970er Jahre



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	13
I Vor der Fernsehserie: Zur Medienfigur Robin Hood	21
Literarische Erzähltraditionen	21
Robin Hood in Comics	28
Robin Hood im Film	30
<i>Douglas Fairbanks in Robin Hood 1922</i>	31
<i>The Adventures of Robin Hood 1938</i>	36
<i>The Story of Robin Hood and his Merrie Men 1952</i>	47
Robin Hood als Radioserie	62
Robin Hood im Fernsehen	65
Erzählstränge, Visualisierungs- und Klangtraditionen	70
II Die Fernsehserie »The Adventures of Robin Hood«	71
Die Produktionsgeschichte	71
<i>Eine transatlantische Produktion?</i>	71
<i>Die Produzentin: Hannah Weinstein</i>	77
<i>Die Auftraggeber</i>	92
<i>Das Produktionsteam</i>	95
<i>Die TV-Serie als »compendium«</i>	108
Filmische Gestaltung	111
<i>Narrative Struktur</i>	111
<i>Politische Anspielungen</i>	114
<i>Geschlechterrollen</i>	131
<i>Eigenständige Kinder</i>	138
<i>Gewalt und Tricks als Konfliktlösung</i>	141

<i>TV-Serie »made as cinema«:</i>	
<i>Sequenzen, Einstellungen, Sound, Musik</i>	142
<i>Eine hybride Serie</i>	157
Rezeption	158
<i>Erfolge in Großbritannien und den USA</i>	158
<i>Internationale Vermarktung</i>	165
<i>TV-Pressekritik</i>	169
<i>Medienwirkungsdebatten</i>	177
<i>Merchandising</i>	182
III »The Adventures of Robin Hood«	
als Modell für andere Serien	185
Thierry la Fronde	185
<i>Parallelen in der narrativen Struktur</i>	185
<i>Das Produktionsteam</i>	186
<i>Pressekampagne, Merchandising</i> <i>und transmediale Vermarktung</i>	195
<i>Politische Subtexte</i>	199
<i>Geschlechterrollen</i>	210
<i>Handlungsfähige Kinder</i>	213
<i>Choreografierte Gewalt</i>	214
<i>Filmische Gestaltung und Filmmusik</i>	216
<i>Internationale Rezeption</i>	220
Floris	224
<i>Inhaltliche Parallelen</i>	224
<i>Produktionsteam und Produktionsbedingungen</i>	225
<i>Filmische Gestaltungsmittel</i>	234
<i>Thematische Schwerpunkte:</i>	
<i>Gerechtigkeit, nationale Identität</i>	242
<i>Geschlechterrollen</i>	248
<i>Politische Motive: Kriegs- und Gewalterfahrungen</i>	250

<i>Filmmusik</i>	255
<i>Transmediale Vermarktung</i>	260
<i>Presseecho und TV-Kritik</i>	261
<i>Remake 1975</i>	270
Rinaldo Rinaldini.	274
<i>Literarische Vorlage und Serieninhalt</i>	274
<i>Produktionsbedingungen und Produktionsteam</i>	275
<i>Inhaltsanalyse</i>	291
<i>Politische Anspielungen und biografische Hintergründe</i> ..	295
<i>Geschlechterrollen</i>	297
<i>Filmische Gestaltung</i>	299
<i>Filmmusik</i>	303
<i>Gewaltdarstellungen</i>	304
<i>Rezeption und Presseecho</i>	305
Abenteuerserien nach dem Zeitalter der Extreme	307
Quellen	315
Literatur	321
Abbildungsnachweise	335

Vorwort

Eine Epidemie war ausgebrochen in Nottingham. Das Antoniusfeuer griff um sich, viele Menschen in einem von Armen bewohnten Stadtviertel waren krank geworden, wurden in einem Spital notdürftig versorgt, litten entsetzliche Qualen und etliche von ihnen wurden auf dem Leichenwagen aus der Stadt geschafft. Die noch gesund geblieben waren, scheuten den Kontakt. Nur einer, der Heilkundige Anselm, nahm den Kampf auf. Mit den Wirkstoffen des »Amanita phalloides«, des höchst giftigen Grünen Knollenblätterpilzes, und »Helleborus niger«, der Nieswurz, konnte er eine wirksame Arznei herstellen. Ohne jede Hilfe auf sich allein gestellt, konnte er die Pflanzen aber nicht in erforderlicher Menge ernten. Erst als Robin Hood und seine Freunde ihm im Sherwood Forest beim Suchen halfen und dann auch noch die Pflanzen in die Stadt einschmuggelten, war ein Ende der Epidemie absehbar.

Die Autoren dieser im Jahr 1956 gedrehten Episode »Errand of Mercy« der Fernsehserie »The Adventures of Robin Hood« hatten gut recherchiert, typische Verhaltensweisen in Epidemiesituationen beschrieben und die sozial differenzierte Vulnerabilität angesprochen. Dass sie den mittelalterlichen Akteuren schon das Wissen über verdorbenes Getreide als Ursache der Krankheit zugestanden, ist allerdings historisch vorgegriffen, das wusste man erst seit der Frühen Neuzeit. Dass es sich somit nicht um eine ansteckende Seuche handelte, konnte man wiederum im Mittelalter nicht wissen und in der Serie eben auch nicht.

Einige Details dieser Serienfolge wurden in der Zeit, in der das vorliegende Buch über TV-Serien der 1950er bis 1970er Jahre entstand, überraschend aktuell. Eine Epidemie, gegen die man anfangs machtlos erschien, die in kurzer Zeit immerhin in ihren schlimmsten Ausprägungen eingedämmt werden konnte, die Menschen voreinander zurückschrecken ließ und die zunächst in Städten – und da vor allem in den stark bewohnten Vierteln – virulenter erschien als auf dem Land, hatte, ganz ähnlich wie sich das die Drehbuchautoren für das hochmittelalterliche Nottingham vorgestellt hatten, die Welt seit Frühjahr 2020 im Griff.

Das prägte auch den Entstehungsprozess dieses Buches. Mit dem Lockdown wurde der Gang in Archive und teilweise auch in Bibliotheken für lange Zeit unvorstellbar. Die Informationsbeschaffung musste anders

organisiert werden. Bei diesem zeithistorischen, mediengeschichtlichen und international ausgerichteten Thema erwies sich das als überraschend gut praktikierbar. Nicht nur lagen die wichtigsten Quellen, die Filmserien, als DVDs oder über Streamingangebote vor, auch eine ausreichende Menge anderer Informationen ließ sich in digitalisierter Form abrufen. Auch der durch die Beschränkungen infolge der Pandemiebekämpfung veränderte Arbeitsalltag wirkte sich aus. Die Durchsicht und Auswertung von über 250 Episoden verschiedener Serien ließen sich angesichts fehlender Ablenkungen in dem dafür zur Verfügung stehenden Zeitabschnitt gut bewältigen. Die aus anderen Buchprojekten bereits bekannte Selbstisolation in der Schlussphase bedurfte dieses Mal keiner weiteren Erklärungen im sozialen Umfeld.

Begonnen hatte die Beschäftigung mit dem Thema in einem deutlich geselligeren Kontext. Das Forschungsprojekt zu westeuropäischen Kinderfernsehserien der fünfziger bis siebziger Jahre wurde im Rahmen der an der Universität des Saarlandes und der Universität Luxemburg angesiedelten DFG/FNR-Forschungsgruppe »Populärkultur transnational – Europa in den langen 1960er Jahren« bearbeitet. Die Zusammenarbeit mit den anderen Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeitern riss auch während der Pandemie nicht ab, gleichwohl wurden die regelmäßigen Treffen bei Workshops an der Universität des Saarlandes und am Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History (C²DH) und im Arbeitsalltag in der Zeit des Lockdowns schmerzlich vermisst. Der guten Diskussionsatmosphäre in einem sehr kollegialen Umfeld verdankt das Buch viele Impulse. Hierfür möchte ich mich bei den die Projekte leitenden Professorinnen und Professoren Andreas Fickers, Dietmar Hüser (Sprecher der Forschungsgruppe), Sonja Kmec, Benoit Majerus, Christoph Vatter und Clemens Zimmermann sowie bei den Projektbearbeitenden Jessica Burton, Ann-Kristin Kurberg, Richard Legay, Aline Maldener, Julia Wack und Maude Williams sehr herzlich bedanken.

Ganz besonderer Dank gilt Clemens Zimmermann, der mir die Mitarbeit in der Forschungsgruppe vorschlug, den thematischen Rahmen in einer ersten Antragsversion schon gesteckt hatte und ideale Arbeitsbedingungen an seinem Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte an der Universität des Saarlandes anbot. Ohne seine vielfältigen konstruktiven Hinweise würde der vorliegende Text anders aussehen, ohne seinen Rat, ihn in dieser Form zu veröffentlichen und alle weiteren geplanten Auseinandersetzungen mit dem Thema an anderer Stelle zu publizieren,

würde das Buch nicht vorliegen. Die intensive Zusammenarbeit in dieser ersten Phase von »Popkult 60« war für mich ein Höhepunkt in unserer nun schon jahrzehntelangen gemeinsamen Auseinandersetzung mit geschichtswissenschaftlichen Themen, die von der Geschichte ländlicher Gesellschaften bis zur Medien- und Populärkulturgeschichte reichen und in denen wir immer wieder gemeinsame Bezugspunkte und Interessen finden.

Der Deutschen Forschungsgemeinschaft danke ich für die Finanzierung des Post-Doc-Projektes und den Druckkostenzuschuss.

Für das Korrekturlesen bin ich Lara Schott-Storch und (abermals) Clemens Zimmermann sehr dankbar. Für die Übernahme eines Gutachtens danke ich Prof. Dr. Detlef Siegfried (Universität Kopenhagen).

Die Aufnahme meines Textes in das Programm des Wallstein Verlages war mir ein Anliegen, das überraschend schnell umgesetzt werden konnte. Für die außerordentlich unkomplizierte und effiziente Betreuung von seiten des Verlages bedanke ich mich ganz ausdrücklich bei Anna-Theresa Kölczar, bei Marion Wiebel für den schönen Umschlag.

Einleitung

The Coming of Robin Hood

Mit einem Paukenschlag begann am 25. September 1955 die Erfolgsgeschichte der TV-Serie »The Adventures of Robin Hood«. Paukenschlag, Fanfarenmotiv, das Schwirren und Einschlagen eines Pfeils und wiederum Paukenschlag und Fanfaren, diese akustischen Signale prägen den Vorspann, in dem Richard Greene als Robin Hood den Bogen spannt und einen Pfeil über eine weite Entfernung in einen Baumstamm schießt. Werden in diesem den Serientitel präsentierenden Intro schon seine Kraft und Treffsicherheit im Bogenschießen als eine der Kernkompetenzen des titelgebenden Helden und der Wald als seine Wirkungsstätte vorgestellt, so ist im nachfolgenden Prolog zunächst unter Einblendung des Episodentitels »The Coming of Robin Hood« kurz der Eingang zu einer Burg, dann ein durch die Nacht reitender Mann im dunklen Umhang zu sehen, während eine Männerstimme aus dem Off zu Gitarrenarpeggien in einer vierzeiligen Balladenstrophe den Inhalt der folgenden Handlung zusammenfasst:

»Robin of Locksley
A knight bold and good
Back from the Holy Wars
becomes Robin Hood«.

Die Metapher des Paukenschlags lässt sich in mehreren Hinsichten auf das fernsehhistorische Ereignis der Erstaussstrahlung dieser Serienfolge anwenden. »The Adventures of Robin Hood« zählte zu den ersten Sendungen, die im neu gegründeten Privatsender British Independent Television – zunächst nur im Süden Englands – ausgestrahlt wurden. Dass die Programmgestalter gerade dieser Serie einen hohen Stellenwert für ihre Marktpositionierung zumaßen, lässt sich nicht nur an der Sendezeit sonntags um 17.30 Uhr ablesen, sondern auch daran, dass die am 25. September gezeigte Episode bereits drei Wochen vorher im Mittelpunkt einer Werbevorführung des kommerziellen Senders in einem Londoner

Restaurant 1955 stand.¹ Der Robin-Hood-Serie kann also eine Bedeutung bei der Einführung und auch bei der Durchsetzung des privaten Fernsehangebots im bis dahin aufgrund seiner Rundfunkstruktur geradezu als Gegenentwurf zum privaten US-amerikanischen Modell geltenden britischen Mediensystem zugemessen werden. Der durchschlagende Erfolg der Serie – bis 1959 wurden insgesamt 143 Folgen gedreht und gesendet – spiegelt nicht zuletzt auch die Erfolgsgeschichte des kommerziellen Fernsehens in England wider. Nicht ohne Grund hob die Werbung für die neuen Anbieter gezielt auf Kinder und Jugendliche und deren Interesse an der Serie ab² und wurde bei der Ausweitung des ITV-Angebots auf die Midlands im Februar 1956 gleich am ersten Abend »Robin Hood« gezeigt und in der Presse auf dessen Erfolg in der Pionierregion des Privatfernsehens im Süden Englands hingewiesen.³

In der Geschichte britisch-amerikanischer Kooperation nimmt die Serie nicht nur deshalb eine besondere Stellung ein, weil sie von Anfang an auch für den US-amerikanischen Markt produziert worden war und in den USA nur einen Tag nach der britischen Erstaussstrahlung startete, sondern weil sie, obwohl sie als »all-British cast«⁴ angekündigt wurde, angesichts einer nach Großbritannien eingewanderten, aus den USA stammenden Produzentin und etlicher US-amerikanischer Drehbuchautoren auch auf Produzentenseite als Ergebnis britisch-amerikanischer Zusammenarbeit gesehen werden kann. Dass diese Konstellation noch einen von der US-amerikanischen Zeitgeschichte der Mitte der 1950er Jahre geprägten politischen Hintergrund hatte, kann als Besonderheit der Entstehungsgeschichte der Filmserie gesehen werden. Durchschlagend war auch der internationale Erfolg der »Adventures of Robin Hood«, die in den kommenden zwei Jahrzehnten von etlichen Fernsehstationen weltweit übernommen wurden. Zudem stand sie Pate bei mehreren Serienproduktionen mit ähnlicher Thematik. James Chapman sieht in ihr den Beginn eines mehrere Jahrzehnte andauernden Booms von »Swashbuckler«-Fernsehfilmserien, also des aus dem Kino über-

1 Daily Mirror vom 7.9.1955.

2 Vgl. etwa die Anzeige zur Aufrüstung des TV-Gerätes für den Empfang von ITV in der »Worthing Gazette« vom 15.10.1958, in der ein Junge seine Mutter drängt, auch »Robin Hood« sehen zu können: »Oh Mom I said that Ernie's been on about this Robin Hood again«, bis sie ihm verspricht, mit seinem Vater über das Thema zu reden.

3 Birmingham Gazette vom 4.2.1956.

4 »The Stage« vom 6.10.1955.

nommenen und auf Fernsehformat und Serienepisoden zugeschnittenen Genres der »Mantel-und-Degen«-Filme/Kostümfilme.⁵ Auch in der Mitte der fünfziger Jahre im europäischen Fernsehen noch jungen Gattung der Kinderfilmserien stellten »The Adventures of Robin Hood« inhaltlich und filmästhetisch einen Einschnitt dar, gehorchte doch die Produktion von Kinderserien insbesondere von und für BBC – von einem Angebot anderer europäischer Sendeanstalten kann zu dieser Zeit noch kaum die Rede sein – bis dahin völlig anderen Regeln. Das erklärt sich nicht zuletzt daraus, dass diese und folgende Serien ausdrücklich für Kinder, Jugendliche und Erwachsene konzipiert worden waren, was sich darin zeigt, dass sie im wöchentlichen Programm teilweise doppelt, im für Kinder reservierten Sendeplatz der »Kinderstunde«/»For the Children« und dann im Vorabend/Abendprogramm für Erwachsene oder ganze Familien platziert wurden. Insofern war es gerade die Robin-Hood-Serie, an der sich die von Beginn der Fernseheinführung geführten Diskussionen um die Tauglichkeit des Mediums für junge Konsumenten nun in verstärkter Weise entzündeten.

Diesen Beobachtungen lassen sich einige Fragestellungen anschließen, die Relevanz in unterschiedlichen wissenschaftlichen Feldern beanspruchen können und deren Beantwortung in der Konzentration auf die eine Serie und einige Folgeproduktionen transdisziplinär zu erarbeitende Erkenntnisse in Aussicht stellt.

Zum einen ist nach den Gründen des Erfolges dieser Serie, der angesichts der hohen Investitionen für seine Produktion fest eingeplant war, zu fragen. Hier ist der Frage nachzugehen, inwieweit mediale Traditionen des erzählten Stoffes und filmästhetische Faktoren – gerade angesichts der Positionierung der Serie im Wettbewerb zwischen öffentlich-rechtlichem und kommerziellem Fernsehangebot, aber auch in Auseinandersetzung mit der Konkurrenz Kino – zu diesem Erfolg beitrugen. Es erschien daher notwendig, in einem ersten ausführlichen Arbeitsschritt literaturwissenschaftliche und filmwissenschaftliche Perspektiven zu verfolgen, die medienhistorisch und insbesondere populkulturhistorisch einzuordnen sind. Versteht man einen populären Erzählstoff wie die Geschichte des Robin Hood im Sinne der Adap-

5 James Chapman, *Swashbucklers. The costume adventures series*, Manchester 2015, S. 1.

tationsforschung als »compendium«, in dessen Präsentation über zahllose Varianten vermittelte Elemente der bisherigen Erzähltraditionen Eingang finden,⁶ so stellt sich die Aufgabe, nicht nur möglichst viele der Anknüpfungen und deren Verläufe aufzuspüren, sondern auch Kriterien für deren Einsatz in der Filmserie der späten fünfziger Jahre zu benennen.

Bereits dieser Analyseschritt erweist das starke transnationale und insbesondere transatlantische Moment in der Weiterentwicklung des sich ursprünglich im englischen Spätmittelalter herausformenden Stoffes. Muss dieser seit dem späten 18. Jahrhundert und mit zunehmender massenmedial vermittelter Popularisierung sich enorm beschleunigenden Entwicklung schon erhebliche Aufmerksamkeit gewidmet werden, so gilt das in besonderem Maße für die Umsetzung im noch neuen Medium Fernsehen. Dessen Durchsetzung vollzog sich im Nachkriegseuropa in stetiger Auseinandersetzung mit US-amerikanisch geprägten Standards, seien sie organisatorischer (kommerziell oder »öffentlich-rechtlich«), inhaltlicher (Unterhaltungsfunktion oder Bildungsauftrag), technischer (elektronisch übertragene direkt eingespielte oder filmisch fixierte und somit wiederholbare Beiträge) oder ästhetischer Art.⁷ Das neue Format Fernsehserien ist daher per se im sich auch und vor allem in

6 Zu diesem Ansatz vgl. zusammenfassend Mary H. Snyder, *Analyzing Literature-to-Film Adaptations. A Novelist's Exploration and Guide*, London 2011, S. 228f.; Robert Stam, Introduction. *The Theory and Practice of Adaptation*, in: Robert Stam/Alessandra Raengo (Hrsg.), *Literature and Film. A Guide through the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden/London 2005, S. 1–52, S. 26–31; speziell: Thomas Leitch, *Adaptations with Sources: The Adventures of Robin Hood*, in: *Literature/Film Quarterly* 36/1 (2008), S. 21–30.

7 Vgl. hierzu die Beiträge von Andreas Fickers, insbesondere: Jonathan Bignell/Andreas Fickers, Introduction. *Comparative European perspectives on television history*, in: Jonathan Bignell/Andreas Fickers (Hrsg.), *A European Television History*, Oxford 2008, S. 5–94, S. 35–37; Andreas Fickers, *Eventing Europe. Europäische Fernseh- und Mediengeschichte als Zeitgeschichte*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 19 (2009), S. 391–416, S. 409f.; Andreas Fickers, *The Birth of Eurovision. Transnational television as a challenge for Europe and contemporary media historiography*, in: Andreas Fickers/Catherine Johnson (Hrsg.), *Transnational Television History. A Comparative Approach*, London/New York 2012, S. 13–32, S. 17–21, 24f.; Ib Bondebjerg mit Tomasz Goban-Klas/Michele Hilmes/Dana Mustata/Helle Strandgaard-Jensen/Isabelle Veyrat-Masson/Susanne Vollberg, *American Television. Point of Reference or European Nightmare?*, in: Jonathan Bignell/Andreas Fickers (Hrsg.), *A European Television History*, Oxford 2008, S. 265–314.

populärkulturhistorischer und medienhistorischer Hinsicht entfaltenden Spannungsfeld Amerika–Europa zu verorten.⁸ Das gilt umso mehr für eine Serie, die einen im transatlantischen Austausch modulierten Erzählstoff präsentiert, vor allem aber auch in Planung, Konzeption und Produktion auf etlichen Wechselbeziehungen aufbaut. Es ist daher nach den Formen der britisch-amerikanischen Kooperation ebenso zu fragen wie nach Differenzen, unterschiedlichen Wahrnehmungen und Rezeptionen. Angesichts des internationalen Erfolges der Serie müssen die Distributionsprozesse in den Blick genommen werden, hierbei ist darauf zu achten, in welchen Kontinuitäten transnationaler Kooperation sich Produktion und Verbreitung bewegten, aber auch welche Innovationen in diesen Bereichen zu beobachten sind.

Dass die Serie als ein globaler Erfolg einzuschätzen ist, ergibt sich aus der Rekonstruktion ihrer Distribution und ihrer Rezeption – hier vor allem für den europäischen Raum mit Anspruch auf annähernde Vollständigkeit untersucht –⁹ ebenso wie aus der Beobachtung, dass sie wiederum als Modell für vergleichbare Produktionen in den sechziger und siebziger Jahren diene. Diese Formatadaptionen können als länderspezifische Aneignungen des Stoffes verstanden werden. Vor allem das Motiv des »edlen Räubers« ist hier zu nennen. Beide Formen der transnationalen Verwertung, der Transfer synchronisierter oder mit Unter-

8 Vgl. Dietmar Hüser, Einleitung: Transnationale Populärkultur im Europa der langen 1960er Jahre, in: Dietmar Hüser (Hrsg.), Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre, S. 7–23; zu den in der Forschungsgruppe »Populärkultur transnational. Europa in den langen 1960er Jahren« diskutierten Spannungsfeldern vgl. <https://popkult60.eu/popkult60/de/fields/> (10.8.2023).

9 Das im Rahmen der an der Universität des Saarlandes und der Universität Luxemburg angesiedelten Forschungsgruppe »Populärkultur transnational. Europa in den langen 1960er Jahren« unternommene Forschungsprojekt zu Kinderfernsehserien erhebt den Anspruch, den gesamten westeuropäischen Raum in den Blick zu nehmen und zumindest in der Frage von Distributionsverläufen auch Osteuropa mit einzubeziehen. Die hier vorgelegte Monografie stellt einen Teil der Forschungsergebnisse dar. Die Aufnahme und Analyse des gesamten westeuropäischen Angebotes an TV-Serien für Kinder zwischen der Einführung des Fernsehens und der Mitte der 1970er Jahre und die Analyse der skandinavischen Produktionen der 1960er und 1970er Jahre sollen in weiteren Publikationen noch dokumentiert werden. Auf die Serien-Datenbank wird in dieser Publikation wiederholt verwiesen. Sie wurde auf der Grundlage von TV-Programmen von Tageszeitungen und Zeitschriften erhoben (Nachweis der einzelnen Titel im Quellenverzeichnis).

titel unterlegter Episoden der originalen Serie sowie die Formatadaption, sollen vor ihrem jeweiligen medienhistorischen Hintergrund beleuchtet werden. Hierzu sind unterschiedliche medienpolitische und medienpädagogische Diskurse zu zählen, die in Auseinandersetzung mit »The Adventures of Robin Hood« und den diesem Vorbild nachfolgenden Produktionen geführt wurden.

Damit begibt sich die Untersuchung in den Diskurs über die Eignung von Medien, insbesondere des Fernsehens, für Kinder, die als wichtigste Zielgruppe dieser Produktionen angesehen werden können. Über Aspekte in den bereits angedeuteten Themen hinaus, etwa der bereits seit dem 19. Jahrhundert geführten Diskussionen um die Tauglichkeit von massenmedial verbreiteten Produkten für Kinder, die sich – wie immer bei neuen Medien – nun auch bei der Einführung des Fernsehers wieder einstellten, die Furcht vor Amerikanisierung und Kommerzialisierung, das Spannungsverhältnis von Bildung und Unterhaltung, kann die Darstellung von Akteuren im Kindesalter in den Serien Rückschlüsse bieten auf zur Produktionszeit rezente Diskurse über und Praktiken von Kindheit. Deren Abbildung in den Serieninhalten wird freilich weder als Ausdruck eines majorisierten Verständnisses von Kindheit noch im Sinne der in der Entstehungszeit der Produktionen geführten Medienwirkungsdebatten als Vermessung zukünftiger kindlicher Handlungsspielräume verstanden, sondern ist im Rahmen der Produktionsbedingungen der Serien, aber auch vor dem Hintergrund sozial- und familiengeschichtlicher Entwicklungen zu bewerten.

Das führt zu der damit verbundenen Frage, welche zeithistorischen, politischen und biografischen Erfahrungen der Serienproduzenten sich in ihren Produkten spiegeln. Dieses Forschungsinteresse unterstreicht die Erkenntnis, dass sich nicht nur in »hochkulturellen«, sondern auch in denen unter den Bedingungen massenkultureller Verwertbarkeit hergestellten Artefakten persönliche »Handschriften« ihrer Produzenten finden, die auch unabhängig von Fragen des funktionalen Sinnes oder der kommerziellen Verwertbarkeit oder sogar explizit im Widerspruch gegen sie eingebracht werden. Kann ein solcher politisch-zeithistorischer Bezug für alle kulturellen Produktionen angenommen werden, so dürfte er in Darstellungen, die sich ihrerseits auf historische Zeiten beziehen, um so auffälliger wahrgenommen werden, spiegeln sich doch in der Repräsentation vergangener sozialer Verhältnisse geradezu zwangsläufig aktuelle Wahrnehmungen. Dass dies bei Kulturschaffenden, die allesamt

ihre Sozialisation im »Zeitalter der Extreme« (Hobsbawm) erlebten, in besonderer Weise zutrifft, zeigt sich an allen hier vorgestellten Serien. Die aus ihren eigenen zeithistorischen Erfahrungen und politischen Positionierungen gespeisten Ansprüche der Produzentinnen und Produzenten, an gesellschaftspolitischen Diskussionen, nicht zuletzt auch zu geschlechterpolitischen und pädagogischen Fragen, über das von ihnen produzierte Medium Filmserien teilzunehmen, sind überaus offensichtlich.

Schließlich ist auch der Form selbst Rechnung zu tragen: der Serie. Die Bedeutung von Serialität bei der Vermittlung populärer Erzählstoffe ist einer der wesentlichen Aspekte der ausführlichen Darstellung der Entwicklung des Robin-Hood-Stoffes seit dem Mittelalter. Für die nun neue Ausprägung als Fernsehserie gilt es einerseits Traditionen aus dieser langen Geschichte des seriellen Erzählens aufzuzeigen, aber auch neue, dem Medium und den Vermarktungsinteressen geschuldete Aspekte herauszuarbeiten.¹⁰

Dazu gehört auch die intensive filmmusikalische Analyse, deren Intensität auf der Beobachtung beruht, dass sich gerade auch in diesem für dieses Format wesentlichen Gestaltungselement etliche Interpretationsansätze in eben klanglich kodierter Form finden lassen, die in der vorliegenden Forschung bislang eher vernachlässigt wurden.

Nicht nur, aber auch musikalische Umsetzungen der Serienthematiken zählen darüber hinaus zu den sich um die im Zentrum stehenden Filmserien spinnenden medialen Netzen, für die angesichts der Vielfalt an Erscheinungsformen (Presse, Bücher, Schallplatten, Rundfunksendungen etc.), der – allerdings angesichts der Einbeziehung von nicht ursprünglich als Medien verstandenen Merchandisingprodukten erweiterte – Begriff des Medienensembles geeignet scheint. Das deutet auf die Konstruktion des Gesamtproduktes Fernsehserie, insbesondere der Kinderfernsehserie, hin, das sich aus einer Fülle von medialen Verwertungen der im Mittelpunkt stehenden Filmhandlungen und ihrer Pro-

10 Gunter Mahlerwein/Clemens Zimmermann, *Von den Kindern von Bullerbü bis zu Netflix*. Fernsehserienforschung in Sicht der Geschichtswissenschaft, in: Marco Agnetta/Markus Schleich (Hrsg.), *Folge um Folge: Multiple Perspektiven auf die Fernsehserie*, Hildesheim 2020, S. 45–62; weiter zugespitzt wird die hier aufgegriffene Thematik einer historisch orientierten Fernsehserienforschung in: Gunter Mahlerwein/Clemens Zimmermann, Editorial. Das Dorf in Fernsehserien, in: dies. (Hrsg.), *Das Dorf in Fernsehserien* (Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 70 Heft 2/2022), S. 7–15.

tagonisten zusammensetzt. Die in der populärkulturwissenschaftlichen Forschung beliebte Frage nach dem »decoding« kann hier vor allem mangels geeigneter Quellen kaum beantwortet werden. Die Erfolge dieser Medienensembles, die die Ausstrahlung flankierende Identifikationsangebote mit Inhalt und Charakteren der Serie darstellen, bieten doch aber Hinweise auf die intendierten und in modulierter Weise auch angenommenen Rezeptionsvorschläge, die unter anderem als in der Imitation der präsentierten Eigenschaften der Filmhelden umsetzbar angenommen werden können. Die in monetärem Erfolg für die Produzenten messbare Akzeptanz dieser Angebote verweist wiederum auf den Stellenwert der Serien für die Neujustierung der Bedeutung von Kindheit seit den späten fünfziger Jahren.

I Vor der Fernsehserie: Zur Medienfigur Robin Hood

In der langen den Verfilmungen des Stoffes vorausgehenden Geschichte des Robin-Hood-Stoffes sind insbesondere drei Themenbereiche wichtig für die Einordnung der TV-Serie der 1950er Jahre: 1. der Bezug der in der TV-Serie entwickelten Narrationen zu den sich über mehrere Jahrhunderte transmedial herausgebildeten Erzähltraditionen, 2. die bereits früh einsetzende Produktion von Robin-Hood-Literatur für ein Kinderpublikum, 3. die seit dem 19. Jahrhundert in England und in den USA gleichermaßen starke Rezeption des Robin-Hood-Stoffes.

Literarische Erzähltraditionen

Der populäre Erzählstoff über einen *outlaw* des späten 12. Jahrhunderts, der seiner Rechte beraubt im Sherwood Forest mit seinen Anhängern lebt und gegen fragwürdige Autoritäten kämpft, hatte sich seit dem späten Mittelalter in England entwickelt und wurde in unterschiedlichen literarischen Formen erweitert.¹ Die Tatsache, dass die Geschichten um Robin Hood bis in das späte 19. Jahrhundert zwar viele literarische Bearbeitungen erfuhren, sich aber keine Erzählstandards durchsetzten, wie das beispielsweise für die Geschichten um King Arthur durch die Bearbeitung von Thomas Malory geschah, wird von Stephen Knight, einem der führenden Robin-Hood-Forscher, als die Grundlage der immer wieder neuen Interpretationen und Erweiterungen gewertet.² Drei sich überlappende Erzähltraditionen, die sich jeweils auf die Filmnarrationen des 20. Jahrhunderts auswirkten, sieht Knight im Robin-Hood-Stoff wirksam: 1. den »bold yeoman«, der in den spätmittelalterlichen Balladen kühn und verwegen den Autoritäten gegenübertritt und als stolzer *outlaw* durch sein gewitztes Verhalten die Mächtigen bloßstellt; 2. den seit dem 16. Jahrhundert als Earl of Huntingdon dargestellten seiner Rechte beraubten und in Ungnade gefallenem Aristokraten; 3. den in

1 Zusammenfassend: Stephen Knight, Robin Hood. A Mythic Biography, Ithaca 2003.

2 Knight, Robin Hood, S. 150.

den Versepen und Romanen seit dem späten 18. Jahrhundert beschriebenen romantisch anmutenden, auf der Seite des »Volkes« stehenden Landadligen. In der ersten Phase stellt sich das Leben im Wald für die *outlaws* als ein anhaltender Sommer dar, der mit jederzeit verfügbarem Wild und Bier genossen wird. Da die Balladen einzelne Abenteuer schildern, findet auch keine Entwicklung in einer fortschreitenden Zeit statt. Einzelne Charaktere wie Little John, Friar Tuck oder Will Scarlett, die die filmischen Erzählungen des 20. Jahrhunderts prägen, finden sich schon in dieser Frühzeit des Robin-Hood-Stoffes.³ Erst in der zweiten Phase wurden Robin Hood und seine Männer zu »edlen Räubern«, die – wie in der Folge auch andere Helden in dieser Erzähltradition – die Reichen ausraubten, um den Armen zu geben. Jetzt auch wurde die Handlung in die Zeit von König Richard Löwenherz und Prinz John gelegt und konnte so der Kampf des gentrifizierten Räubers gegen seine als unehrenhaft und korrupt dargestellten Feinde zu einem Kampf für die gerechte Ordnung, gegen die usurpierte Gewalt stilisiert werden. In dieser Konstruktion konnte nun auch Maid (oder Lady) Marian ihren Platz finden, selbst die Mutter von Richard Löwenherz und Prinz John, die legendäre Queen Eleanor, tritt auf.⁴ Die Wendung hin zu einem jungen, charmanten Landadligen, der, seiner schweren Waffen befreit, je nach Akzentuierung als revolutionärer, nationalistischer oder eben auch (zivilisationskritisch-)romantischer Held erscheint und für die Rechte des »Volkes« eintritt, erfuhr Robin Hood dann in der dritten Phase. Insbesondere die 1795 von Joseph Ritson, einem Sympathisanten der Französischen Revolution, vorgelegte Sammlung von Robin-Hood-Balladen erwies sich als einflussreiche Quelle für die Entwicklung der Geschichte im 19. Jahrhundert, insofern, als Ritsons Betonung der Rolle Robin Hoods als Kämpfer für soziale Gerechtigkeit (»he took away the goods of rich men only [...], (never) took anything from the poor, but charibly fed them with the wealth he drew from the abbots«) von fast allen Autoren übernommen wurde.⁵ Erst in dieser Phase seit dem späten 18. Jahrhundert wurde er zum angelsächsischen Widerstandskämpfer

3 Knight, Robin Hood, S. 26, 29, 41.

4 Knight, Robin Hood, S. 44, 53, 60.

5 Benett A. Brockman, Children and the Audiences of Robin Hood, in: South Atlantic Review 48 (1983), S. 67–83, S. 78; Joseph Ritson, Robin Hood. A Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads, Now Extant, Relative to that Celebrated English Outlaw, Volume 1, Cambridge 2015, S. IX.

gegen die normannischen Besatzer stilisiert. Besonders einflussreich für fast alle weiteren Versionen erwies sich die Übernahme dieser Zuschreibung im 1820 erschienenen Roman »Ivanhoe« von Walter Scott, einem Freund Joseph Ritsons, in dem Robin Hood als Nebenfigur auftaucht.⁶

Dass die Robin-Hood-Geschichten, wie andere mittelalterliche Erzählstoffe, bereits im 16. Jahrhundert vorwiegend von jungen Lesern rezipiert wurden, zeigen einige, aus humanistischer Sicht kritische Anmerkungen aus der Tudorzeit zu dieser Art Literatur. Diese Tendenz verstärkte sich im 17. und 18. Jahrhundert, als der Stoff vor allem über »broadside ballads« und »chapbooks« einem wenig gebildeten Publikum und Kindern zugänglich gemacht wurde.⁷ Auch wenn die über Jahrhunderte beim gebildeten Publikum verpönten Robin-Hood-Geschichten gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder an Respektabilität gewannen, insbesondere durch die Arbeiten von gelehrten Antiquaren wie Ritson, und sich dadurch auch anerkannte Schriftsteller wieder mit dem Stoff beschäftigten, zeichnete sich die erneute »Regression« Robin Hoods zu einem Helden für Kinder im 20. Jahrhundert bereits in Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts ab.⁸ Als erste ausdrücklich für junge Leser konzipierte »novel« erschien 1841 Joseph Cundalls unter dem Pseudonym Stephen Percy veröffentlichte Fassung der Abenteuer Robin Hoods, die bis zum Ende des Jahrhunderts häufig nachgedruckt wurde.⁹ 1865 wurde mit »The life and adventures of Robin Hood« eine auf Grundlage der Balladen, aber um eigene Erfindungen des Autors bereicherte Version von John B. Marsh veröffentlicht, die ebenfalls junge Leser ansprechen sollte.¹⁰

6 Knight, Robin Hood, S. 118, 142; zum Wandel dieser Zuschreibung von einer assimilierungsfreundlichen zu einer ausschließenden, zunehmend rassistischen Haltung vgl. Stephanie Barczewski, »Nations Make their own Gods and Heroes«: Robin Hood, King Arthur and the development of racialism in nineteenth-century Britain, in: *Journal of Victorian Culture* 2 (1997), S. 179–207, S. 185–189.

7 Benett A. Brockman, Robin Hood and the Invention of Children's Literature, in: *Children's Literature* 10 (1982), S. 1–17; Brockman, *Children*, S. 73–75.

8 Brockman, *Children*, S. 79.

9 Stephen Percy, Robin Hood and his merry foresters, London 1841. Bereits der erste Satz der Einleitung, S. 1, zeigt die Zielgruppe an: »Tales of Robin Hood and his merry foresters were the delight of my boyhood.«

10 John B. Marsh, *The life and adventures of Robin Hood*, London 1865, hier lautet der erste Satz: »The story is designed for the amusement of young persons«, S. III.

Deutlich höhere Auflagen als diese bereits erfolgreichen Versionen erlebten die Robin-Hood-Geschichten in Form der neu aufkommen- den »penny-part-novels«. Diese für die Arbeiterklasse und die untere Mittelschicht billig produzierten, seriell erscheinenden Hefte mit Fort- setzungsgeschichten über Piraten, Räuber, Schmuggler und Abenteurer bedienten sich schon bald des Robin-Hood-Stoffes. Gleich die erste, auf 41 Wochen zwischen 1839 und 1840 verteilte Ausgabe von Pierce Egan wurde stilbildend für die Nachfolgeversionen.¹¹ Richteten sich Egans Geschichten noch an ein altersmäßig gemischtes Publikum,¹² so zielten die in 52 Teilen 1868–1869 unter dem Titel »Robin Hood and the Out- laws of Merrie Sherwood« veröffentlichten Geschichten George Em- metts direkt auf Jungen. Emmetts eigener Verlag positionierte sich mit diesen Veröffentlichungen auf einem heiß umkämpften Markt, der von seinem Konkurrenten Edwin Brett seit dessen Innovation im Jahr 1866, »periodical serials« speziell für Kinder und jugendliche Leser zu ver- öffentlichen, dominiert wurde. Bretts wöchentlich erscheinendes Blatt »Boys of England« wurde vor allem von den Söhnen der »middle, lower middle and skilled working classes« rezipiert und erreichte damit inner- halb kürzester Zeit Auflagen von 150000 bis 250000 Exemplaren pro Woche. Emmetts Produkte hingegen zielten auf die Angehörigen der untersten sozialen Schichten, die sich meist keine jährliche Subskrip- tion leisten, sondern nur sporadisch einen Penny für den Kauf erübrigen konnten.¹³ Trotz vieler Vorbehalte gegen diese Art der Kinder- und Jugendliteratur – die sich nicht zuletzt auch in der bis heute gebräuch- lichen Formatbezeichnung »penny dreadful« zeigten – konnte sich Em- metts Version der Robin-Hood-Geschichte auf dem Markt durchsetzen und wurde sowohl als wöchentliche Serie als auch in gebundener Form

11 Kevin Carpenter, Robin Hood in Boys' Weeklies to 1914, in: Julia Briggs/ Dennis Butts/Matthew Orville Grenby (Hrsg.), *Popular Children's Literature in Britain*, Aldershot 2008, S. 47–67, S. 48–52; Stephen Basdeo, Radical Victo- rian Medievalism: Pierce Egan's the Younger's Robin Hood, Wat Tyler, and Adam Belt, in: Stephen Basdeo/Lauren Padgett (Hrsg.), *Imagining the Victorians*, Leeds 2016 (Leeds Working Papers in Victorian Studies; vol. 15), S. 48–64.

12 Vgl. etwa seine 1850 erschienene, modifizierte Zusammenfassung seiner Fort- setzungsgeschichten: Pierce Egan, *Robin Hood and Little John or The Merry Men of Sherwood Forest*, London 1850, in der jeder Hinweis auf ein aus- schließlich junges Publikum fehlt.

13 John Springhall, *Youth, Popular Culture and Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta-Rap 1830–1996*, New York 1998, S. 85–88.

bis in die 1890er Jahre mehrfach nachgedruckt. Zudem wurden etliche weitere Robin-Hood-Serials dieser Art in den nächsten Jahrzehnten produziert.¹⁴ Auch in den gegen Ende des 19. Jahrhunderts die »penny dreadfuls« ablösenden einfachen, billig produzierten Paperbacks von meist 36 Seiten, die einzelne, lose zusammenhängende Abenteuer von meist schon bekannten Titelfiguren erzählten und als Reihe in sogenannten »libraries« zusammengefasst wurden, konnte sich Robin Hood behaupten. Eine »Robin Hood Library« erschien in 88 Folgen zwischen 1901 und 1906 bei der in diesem Format führenden Aldine Publishing Company.¹⁵ Noch in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wurde eine neue »Robin Hood Library« mit Erfolg aufgelegt, ansonsten ist aber eine Verlagerung der *serials* hin zu aktuelleren Themen wie Abenteuern in U-Booten und Flugzeugen festzustellen. Nach Kevin Carpenter wurde dem Robin-Hood-Stoff nach 1900 allerdings wieder mehr Aufmerksamkeit in der Kinderliteratur jenseits der billigen *serials* zuteil.¹⁶

Gleichzeitig wurde der englische *outlaw* schon früh in den neuen Medien des frühen 20. Jahrhunderts präsentiert: im Film und im Comic. Zuerst 1921 in einem englischen Comic der »Dreamy Daniel«-Reihe, dann in einer langjährigen Folge in der Zeitschrift »Bubbles« übernahmen die nun gezeichneten Versionen die Funktion der Penny-Hefte des 19. Jahrhunderts, wobei Mischformen in der Übergangszeit, etwa die als »serial fiction« erzählte Geschichte Robin Hoods in Comicheften, auf das gleiche Zielpublikum verwiesen.¹⁷

Dass sich auch in den Vereinigten Staaten Robin Hood im 19. Jahrhundert in der Literatur für Jungen durchgesetzt hatte, ist nicht zuletzt in Mark Twains »Tom Sawyer« aus dem Jahr 1876 zu sehen, in dem der Titelheld mit seinen Freunden Robin Hood spielt und Huck Finn

14 Carpenter, Robin Hood, S. 54, 64f.

15 John Springhall, »Disseminating Impure Literature«: The »Penny Dreadful« Publishing Business since 1860, in: The Economic History Review. New Series 47 (1994), S. 567–584, S. 578–581; Carpenter, Robin Hood, S. 58.

16 Zwischen 1900 und 1914 erschienen mehr »children's books« zu Robin Hood als im gesamten 19. Jahrhundert, Carpenter, Robin Hood, S. 62.

17 Carpenter, Robin Hood, S. 63. Dass der Verlag »Amalgamated Press« sowohl bei den *serial fictionals* als auch bei den Comics im frühen 20. Jahrhundert führend in England war, unterstützt diese Beobachtung, vgl. Chris Murray, British Comics, in: Frank Bramlett/Roy T. Cook/Aaron Meskin (Hrsg.), The Routledge Companion to Comics, New York 2017, S. 44–52, S. 44.

vom englischen *outlaw* berichtet. Dabei wird deutlich, dass Twain die Sammlung von Ritson ebenso kannte wie das zuerst 1841 in England erschienene Buch von Stephen Percy, das auch in Amerika bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vielfach nachgedruckt worden war, und dass Twain diese Kenntnis auch seiner jungen Hauptfigur unterstellt, die die Vorlagen fast wörtlich zitiert.¹⁸ Wahrscheinlicher wäre gewesen, dass der junge Held – ähnlich wie seine englischen Alterskameraden – durch billig produzierten Lesestoff mit dem englischen *outlaw* in Berührung gekommen war, war doch der weitaus größte Teil der in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts in Amerika erhältlichen Kinderliteratur, gerade auch die für Jungen produzierten Fleet Street Journals mit ihren serialisierten Abenteuergeschichten, aus England importiert oder oft genug als Raubdruck verbreitet worden.¹⁹ Schon 1823 und 1828 waren in New York billig produzierte Robin-Hood-Geschichten für junge Leser erschienen. Sie können als Vorläufer der später sehr erfolgreichen »dime novels« gelten.²⁰

Von herausragender Bedeutung für die Robin-Hood-Rezeption in Nordamerika erwies sich Howard Pyles »The Merry Adventures of Robin Hood«. Nachdem er in Zeitschriften seit 1879 bereits mehrere Geschichten veröffentlicht hatte, legte Pyle 1883 ein umfangreiches, von ihm selbst illustriertes Buch vor, das ihm nationale und internationale Aufmerksamkeit verschaffte und fortan als ein Klassiker der amerikanischen Kinderliteratur galt.²¹ Sein Erfolg erklärt sich aus mehreren Faktoren. Mit seiner gut ausgestatteten, als Geburtstagsgeschenk und Familienbuch für *middle-class*-Familien nutzbaren Version galt Pyles Buch in einer Zeit, in der die Nachfrage nach inhaltlich und gestalterisch anspruchsvolleren Kinderbüchern stieg, als Alternative zu den umstrittenen »dime novels« und »serial libraries«.²² Die Qualität seiner

18 L. Moffitt Cecil, Tom Sawyer: Missouri Robin Hood, in: Western American Literature 4,2 (1969), S. 125–131; Carpenter, Robin Hood, S. 47.

19 E.M. Sanchez-Saavedra, The Anglo-American Pulp Wars: Edwin Brett vs. Frank Leslie, in: Larry E. Sullivan/Lydia C. Schuman (Hrsg.), Pioneers, Passionate Ladies, and Private Eyes: Dime Novels, Series Books, and Paperbacks, New York/London 1996, S. 103–117, S. 106.

20 Vicki Anderson, The Dime Novel in Childrens' Literature, Jefferson N.C. 2004, S. 17, 33, 73–76.

21 Jill P. May/Robert E. May, Howard Pyle. Imagining an American School of Art, Urbana/Chicago/Springfield 2011, S. 26, 31, 37.

22 May/May, Pyle, S. 26, 31; Anne Scott MacLeod, Howard Pyle's Robin Hood:

an den Stil der Präraffaeliten angelehnten Zeichnungen wurde selbst von dem amerikanischen Kultur gegenüber kritischen William Morris anerkannt.²³ Der Rückgriff auf Themen des englischen Mittelalters, den Pyle auch in weiteren Werken fortsetzte und durch seinen betont pseudo-mittelalterlichen Sprachstil sowie durch seinen historisierenden Zeichenstil unterstrich, entsprach einer der modernen Gesellschaft, den sozialen Folgen von Industrialisierung und Urbanisierung gegenüber zivilisationskritischen Haltung, die im späten 19. Jahrhundert nicht nur in England und Teilen des europäischen Kontinentes, sondern auch in den USA virulent war (und auch der Beliebtheit von Geschichten über den »wilden Westen« und American Natives zugrunde lag)²⁴. Zudem kann die Robin-Hood-Geschichte parallel zur Mythologisierung und Heroisierung einiger der legendären amerikanischen Banditen durch zeitgenössische Journalisten gelesen werden.²⁵

Pyles »Robin Hood« wird als eines der frühen Beispiele für ein neues Genre der Kinderliteratur gesehen, das »boy's book«, in dem die Welt der Jungen als Gegenentwurf zur Welt der Erwachsenen beschrieben wird, in der Jungen wie »natural savages« der »civilization of adulthood« widerstehen. Das Leben der *merry men* im Sherwood Forest wird als eine freie, eigenen Gesetzen und Ritualen folgende, keine Verpflichtungen gegenüber Familien oder anderen Gemeinschaften eingehende Existenz dargestellt, die mit Spielen, Wettkämpfen, Singen, Essen und Trin-

the Middle Ages for Americans, in: Children's Literature Association Quarterly 25,1 (2000), S. 44–48, S. 46.

23 John Cech, Still Merry After All These Years, in: Children's Literature Association Quarterly 8,2 (1983), S. 11–14, S. 11.

24 Vgl. hier wiederum für die Dime Novels: Larry E. Sullivan, Introduction, in: Larry E. Sullivan/Lydia C. Schuman (Hrsg.), *Pioneers, Passionate Ladies, and Private Eyes: Dime Novels, Series Books, and Paperbacks*, New York/London 1996, S. 1–12, S. 3 f.

25 Vgl. etwa den Bericht über einen Überfall in Kansas City im Jahr 1872, in dem der Redakteur der dort ansässigen »Times« die – möglicherweise der Bande von Jesse und Frank James angehörenden – Täter aus der Zeit gefallen sieht: »These men are bad citizens but they are bad because they live out of their time. The nineteenth century with its Sybaric civilization is not the social soil for men who might have sat with Arthur at the Round Table, ridden at tourney with Sir Lancelot or won the colors of Guinevere.« Die Bandenmitglieder reagierten mit einem eigenen Brief auf die durch diesen Artikel angestoßene Debatte, in dem sie behaupteten: »we rob the rich and give to the poor«, zitiert in: William A. Settle, *Jesse James Was His Name, or, Fact and Fiction concerning the Careers of the Notorious James Brothers of Missouri*, Lincoln 1977, S. 46f.

ken, mit Tricks und Streichen gegenüber Eindringlingen in diese Welt ausgefüllt ist, in der allerdings kaum Frauen vorkommen, Maid Marian tritt hier nur als Erinnerung an eine Zeit vor dem erzwungenen Schritt in das *outlaw*-Dasein auf.²⁶ Als ein »land of Fancy« bezeichnet Pyle diese Welt in seinem Vorwort, »wherein no chill mists press upon our spirits, and no rain falls but what rolls off our backs like April showers off the backs of sleek drakes; where flowers bloom forever, where birds are always singing«. ²⁷ Julie Nelson Couch hat darauf hingewiesen, dass Pyle mit dieser Infantilisierung des Mittelalters die Romantisierung von Kindheit als einer unschuldigen, sorgenfreien Lebensphase verknüpfte und so an den kinderpsychologischen Diskurs des 19. Jahrhunderts anschloss, der den zivilisatorischen Prozess in der persönlichen Entwicklung von Kindern mit dem der Entwicklung ganzer Gesellschaften parallelisierte.²⁸

Mit dem Rückgriff auf frühe Konstruktionen Robin Hoods als eines gut gelaunten »tricksters« mit klaren und einfachen ethischen Vorstellungen und nicht zuletzt auch mit seinen Zeichnungen prägte Pyles auch in England immer wieder neu aufgelegtes Buch – in den Worten Stephen Knights – »the explosion of Robin Hood stories for children« in den kommenden Jahrzehnten und somit auch den Transfer des Stoffes in die neuen Medien Comic und Film.²⁹

Robin Hood in Comics

Während die ersten britischen Robin-Hood-Comics bereits seit den frühen 1920er Jahren erschienen waren, begann die amerikanische Comicgeschichte Robin Hoods erst in der Mitte der dreißiger Jahre mit einem zunächst im »Toronto Telegram« publizierten *daily strip* »Robin Hood and Company«, der über Syndicate-Agenturen an zahlreiche kanadi-

26 Julie Nelson Couch, Childe Hood: The Infantilization of Medieval Legend, in: In Parentheses: Papers in Medieval Studies 1 (1999), S. 127–144, S. 131–137; Jill P. May, The Hero's Woods. Pyle's Robin Hood and the Female Reader, in: Children's Literature Association Quarterly 11,4 (1986/87), S. 197–200.

27 Howard Pyle, The Merry Adventures of Robin Hood, New York 1892, S. VIII.

28 Couch, Childe Hood, S. 131; Julie Nelson Couch, Howard Pyle's *The Story of King Arthur and his Knights* and the Bourgeois Boy Reader, in: *Arthuriana* 13,2 (2003), S. 38–53, S. 45, 53.

29 Knight, Robin Hood, S. 134–136.

sche, US-amerikanische und europäische Zeitungen verkauft wurde.³⁰ Comic Books, Hefte, in denen ausschließlich, teilweise schon vorher in Zeitungen veröffentlichte Comicstrips aneinandergereiht wurden, erschienen in den USA seit 1935. Eine erste Robin-Hood-Serie von Sven Elven wurde zwischen Januar und September 1938 in den »New Adventure Comics«, einem Vorläufer der später marktführenden DC-Comics, abgedruckt.³¹ Das erste Comic Book der kanadischen Firma Anglo-American Publishing war 1941 das aus den *daily strips* der dreißiger Jahre zusammengestellte »Robin Hood and Company«.³² Blieben diese beiden Comics bis in die Mitte der fünfziger Jahre die einzigen auf dem nordamerikanischen Markt, die sich der tradierten Robin Hood-Geschichten bedienten, diese allerdings auch frei interpretierten und erweiterten, so erschienen bald Varianten, die von den Geschichten über den englischen *outlaw* inspiriert waren, ihn aber in anderen Zeiten und Zusammenhängen auftreten ließen.³³ 1940/41 brachte der Centaur-Verlag »The Arrow« heraus, die Geschichte eines rot gewandeten Bogenschützen, dessen Gesicht unter einer ebenfalls roten Maske verborgen war, der als Mischung zwischen dem gerade erst ein paar Monate vorher geschaffenen Comichelden »Superman« und Robin Hood Verbrecher jagte.³⁴ Wie dieser Superheld verfolgte auch der optisch wesentlich stärker an den traditionellen Robin Hood in der Fassung Howard Pyles angelehnte Bogenschütze in »The Green Arrow« ab 1941 zeitgenössische Missetäter. Diese auf eine Geschichte von Edgar Wallace zurückgehende Figur hatte schon mehrere Verfilmungen in *cinema serials* erfahren und entwickelte sich, anders als der kurzlebige »The Arrow«, zu einer über viele Jahrzehnte weitererzählten Variante eines modifizierten

30 John Bell, *Invaders from the North. How Canada conquered the Comic Book Universe*, Toronto 2006, S. 34.

31 Michael D. Fraley, *El Carim! The Miraculous Life of Sven Elven*, in: Roy Thomas (Hrsg.), *Alter Ego Vol. 3 No. 162* January 2020, S. 67–80; Chris Bishop, *Medievalist Comics and the American Century*, Jackson 2016, S. 63f.

32 Bell, *Invaders*, S. 38.

33 Chris Bishop, *Comics*, S. 66, erklärt diese zurückgehaltene Präsenz mit problematischen Copyrights, was angesichts der Tatsache, dass es sich hier um keine von den Comicverlagen neu geschaffene Figur handelt, nicht ganz nachvollziehbar scheint, gleichwohl es gerade in dieser frühen Comicgeschichte zu zahlreichen Copyright-Auseinandersetzungen kam.

34 Lou Mougin, *Secondary Superheroes of Golden Age Comics*, Jefferson 2020, S. 6f.