

Zweiter Teil: Robin Hood und der Wald

VI. Erzähltradition

Stephen Knight eröffnet seine *Complete Study of the English Outlaw* mit dem Satz: „Robin Hood is the only antique hero to be mythologically alive today.“¹ Der Gesetzlose aus den englischen Midlands ist vielen Menschen ein Begriff und seine Popularität seit mehr als 700 Jahren ungebrochen. Robin Hood ist ein Held, der heute noch mythologisch lebendig ist, weil er ein heroisches Modell, im Sinne eines handlungsleitenden Ideals,² bereitstellt, das immer noch gesellschaftliche Relevanz hat und in einem produktiven Rezeptionszusammenhang steht.

1. Die ältesten Schichten des Mythos: Zur frühen Überlieferung

Die erste Nennung Robin Hoods kann nachgewiesen werden in dem allegorischen Gedicht *Piers Plowman* von William Langland um 1377, in dem ein lasterhafter Mönch spottet, er könne zwar nicht das Vaterunser aufsagen, aber er kenne Verse über Robin Hood.³ Es ist also anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt bereits Erzählungen über Robin Hood kursierten, die erst später schriftlich festgehalten wurden.⁴ Eines der ältesten erhaltenen Manuskripte mit der Ballade *Robin Hood and the Monk* wird auf 1450 datiert.⁵ Erhalten sind auch drei Drucke mit Varianten der längeren Verserzählung *A Gest of Robyn Hode* aus der Zeit um 1500, die auf eine gemeinsame Quelle zurückgeführt werden, deren Entstehung J. C. Holt im frühen 15. Jahrhundert⁶ und Ingrid Benecke zwischen 1340 und 1350 ansetzt.⁷ Da Robin Hood in Langlands Gedicht erwähnt wird, muss es bereits Mitte des 14. Jahrhunderts eine Erzähltradition gegeben haben, die den Stoff mündlich tradiert hat. Da der Stoff zu der Zeit, als er aufgeschrieben wurde, bereits weit verbreitet gewesen sein dürfte, datiert Holt die Entstehung der Erzähltradition auf die 1260er Jahre.⁸

¹ Stephen Knight: Robin Hood. A Complete Study of the English Outlaw. Oxford/Cambridge 1994, S. 1.

² Vgl. von den Hoff u. a.: Transformationen und Konjunkturen, S. 9.

³ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 12.

⁴ Zur Bedeutung von Langlands Text und Robin Hood als Teil der populären Kultur des englischen Mittelalters vgl. Thomas Hahn: Playing with Transgression. Robin Hood and Popular Culture, in: ders. (Hg.): Robin Hood in Popular Culture, S. 1–11.

⁵ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 11.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Benecke: Der gute Outlaw, S. 22.

⁸ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 12. Dieser Datierung widerspricht der Militärhistoriker Kelly DeVries mit einer Analyse der Waffentechnik in den uns erhaltenen Texten. An der Beschreibung und der Benutzung des Langbogens macht er fest, dass die Erzählungen nicht vor dem 14. Jahrhundert entstanden sein konnten. Dies ist jedoch ein zweifelhafter Beweis, da Details zur Waffentechnik den Erzählungen im Laufe ihrer Überlieferung hinzugefügt

Die Frage nach dem Ursprung des Mythos ist in der Forschung genauso umstritten wie die nach einem realen historischen Vorbild für Robin Hood. Beide Fragen hängen zusammen. Eine Datierung der Entstehungszeit des Mythos könnte Aufschluss darüber geben, wann Robin Hood gelebt haben könnte und die Zuordnung der Erzählungen zu den Lebensdaten eines tatsächlichen Menschen würde klären, ab wann die Erzählung frühestens zirkulierte. Doch da es schon ein Problem ist, den vorhandenen Quellen eine Entstehungszeit zuzuschreiben, wird es umso schwieriger, diese mit der biographischen Zeit eines der vielen in den Archiven ausfindig gemachten angeblichen Robin Hoods in Verbindung zu bringen.⁹ Die Beschäftigung mit historischen Beweisen für die Existenz Robin Hoods hat sich dennoch bis in die Gegenwart fortgesetzt und wird nur langsam mit dem Hinweis verabschiedet, die Realität des mythischen Robin Hood ernst zu nehmen, statt nach der Realität einer historischen Person zu suchen.¹⁰ Die Unmöglichkeit, eine einzelne Person als Vorbild der mythischen Figur zu identifizieren, brachte Stephen Knight dazu, eine *Mythic Biography* zu schreiben, in der über den historistischen Versuch, eine reale Person ausfindig zu machen, geurteilt wird: „historicism gazes at its own mythic creation in its own mirror.“¹¹ Stattdessen werden in Knights Buch die vielen unterschiedlichen Leben Robin Hoods, von denen in den verschiedenen Quellen erzählt wird, nachvollzogen und damit die Vielgestaltigkeit des Mythos in voller Breite dargestellt.

Die Vorstellung, dass Robin Hood ein ‚guter‘ Gesetzloser sei, zeigt sich schon in den frühen Quellen des Mythos. Es ist klar, dass die Banditen einem Kodex folgen, wenn Robin Hood in der *Gest* seinen Getreuen auf die Frage, wen sie ausrauben sollen, antwortet:

„Thereof no force,“ than sayde Robyn; / „We shall do well inowe; / But loke ye do no husbonde harme, / That tilleth with his ploughe. / No more ye shall no gode yeman / That walketh by grene wode shawe, / Ne no knight ne no squyer / That wol be a gode felawe. / These bisshoppes and these archebisshoppes, / ye shall them bete and bynde; / The sherif of Notyngham, / Hym holde ye in your mind.“¹²

Vertreter des Klerus (‚bishops and archbishops‘) und lokale Verwaltungsbeamte (‚Sheriff of Nottingham‘) werden als bevorzugte Opfer ausgemacht, während Bauern, Freie und niedere Adlige (‚husband, yeoman, squire, knight‘) ausgenommen werden. So hilft Robin in der *Gest* einem verarmten Ritter mit 400 Pfund aus, die dieser dem Abt von St. Mary schuldet und holt sich den doppelten Be-

worden sein könnten. Vgl. Kelly DeVries: Longbow Archery and the Earliest Robin Hood Legends, in: Hahn (Hg.): Robin Hood in Popular Culture, S. 41–59.

⁹ Die Diskussion um die Frage nach der historischen Person wird ausführlich referiert in Holts Kapitel „Who was Robin Hood?“ in Holt: Robin Hood, S. 39–63. Vgl. auch Knights Kapitel „Outlaw Identifications“ in Knight: Mythic Biography, S. 193–198.

¹⁰ Vgl. Knight: Complete Study, S. 12. Knight nennt dies „empirical short-sightedness“. Ebd.

¹¹ Knight: Mythic Biography, S. 198.

¹² A Gest of Robyn Hode, in: R. B. Dobson / J. Taylor (Hg.): Rymes of Robyn Hood. An Introduction to the English Outlaw, London 1976, S. 71–112, hier Str. 13.

trag vom gierigen Kellermeister der Abtei wieder zurück. Seine tiefe Religiosität und besonders seine Marienverehrung sind wiederholt Thema. Die Aussöhnung mit dem König ist ebenfalls ein wichtiges Motiv und am Ende heißt es über ihn: „Cryst have mercy on his soul / [...] For he was a good outlawe, / And dyd pore men moch god.“¹³ Das ist das Urteil, das am Schluss vom Erzähler über ihn gefällt wird: dass er ein guter Gesetzloser war und den Armen viel Gutes getan hat. Obwohl die Geschichte vom verschuldeten Ritter nicht unbedingt der Vorstellung von sozialer Umverteilung entspricht, bleibt das Fazit so stehen und wird zum festen Kern der mythischen Erzählung. Doch was dieses ‚gut‘ zum Inhalt hat oder wie es begründet wurde, das ist in der Geschichte der Erzähltradition immer wieder variiert und verändert worden.

Wie bereits in der allgemeinen Darstellung der Erzähltradition des gesetzlosen Helden gezeigt, gibt es in der englischen Literatur eine lange und reiche Tradition an Erzählungen über Gesetzlose, deren Gesetzlosigkeit moralisch oder politisch gerechtfertigt wird. Joost de Lange hat versucht nachzuweisen, dass der Erzählkreis um den sächsischen Widerstandskämpfer Hereward eine von vielen Erzähltraditionen ist, die sich im Robin Hood-Mythos vermischen und skandinavische Einflüsse ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen, vor allem die norwegische Geschichte des geächteten Bogenschützen Án.¹⁴ Trotz der skandinavischen Besiedlung Englands im 10. und 11. Jahrhundert wird dieser Einfluss von Benecke bestritten.¹⁵ Dennoch kann festgehalten werden, dass im anglo-skandinavischen Raum bereits seit dem 13. Jahrhundert Erzähltraditionen im Umlauf waren, in denen Gesetzlose zu Helden stilisiert wurden. Auch in Frankreich entstanden im selben Zeitraum Geschichten über Geächtete. *Le roman d'Eustace le Moine*¹⁶ weist einige Gemeinsamkeiten mit den Robin-Hood-Balladen auf, was darauf zurückzuführen wäre, dass die englischen Balladendichter sich möglicherweise bei dem französischen Material bedient haben. Die Eroberung des angelsächsischen Königreichs 1066 durch frankophone Normannen führte zu einem intensiven kulturellen Austausch zwischen Frankreich und England und wegen dieser bilingualen Kultur dürfte die Geschichte von Eustace auch auf der Insel bekannt gewesen sein.¹⁷

¹³ Ebd., Str. 456.

¹⁴ Vgl. de Lange: English and Icelandic Outlaw Tradition, insbes. S. 122, S. 129.

¹⁵ Vgl. Benecke: Der gute Outlaw, S. 6.

¹⁶ *Le roman d'Eustace le Moine*, hg. v. A. J. Holden / J. Mofrin, Louvain u. a. 2005.

¹⁷ Vgl. Thomas E. Kelly u. a.: Eustache the Monk. Introduction, in: Knight / Ohlgren (Hg.): Robin Hood and Other Outlaw Tales, auf: University of Rochester. Robbins Library Digital Projects. TEAMS Middle English Texts, d.lib.rochester.edu/teams/text/eustache-the-monk-introduction, 18. August 2015. Vgl. auch Bernard Lumpkin: The Ties that Bind. Outlaw and Community in the Robin Hood Ballads and the Romance of Eustace the Monk, in: Hahn (Hg.): Robin Hood in Popular Culture, S. 141–150.

2. Von den Maispielen zum Königshof: Robin Hood in der frühen Neuzeit

Im 15. Jahrhundert wurde Robin Hood im Zusammenhang der englischen Maispiele, mit denen der Frühling gefeiert wurde, sehr beliebt.¹⁸ In burlesken Schauspielen wurde Robin als Maikönig und Heiliger des Waldes gefeiert. Durch Rückgriff auf die dramatische Dichtung *Jeu de Robin et Marion*, von Adam de la Halle um ca. 1283 verfasst, wurde die Figur der Maid Marian als Maikönigin in die Geschichte von Robin Hood eingeführt. Es ist jedoch erwiesen, dass de la Halles Stück seinen Ursprung in der französischen Hirtendichtung hat und in keiner genealogischen Verbindung mit den englischen Robin-Hood-Balladen steht. Diese willkürliche Verbindung lässt sich zum ersten Mal bei Alexander Barclay kurz nach 1500 nachweisen.¹⁹ Die Ballade *Robin Hood and Maid Marian*, die auf das späte 17. Jahrhundert datiert wird und damit relativ spät entstand, ist die einzige, in der Marian eine zentrale Rolle spielt und hat wenig mit der frühen Balladentradition zu tun.²⁰ Die Beliebtheit, der sich Robin Hood während der Tudor-Ära erfreute, ging so weit, dass es selbst am Hof Heinrichs VIII. Maispiele gab, in denen ein Robin Hood den König und sein Gefolge zu Wildbret im Wald einlud.²¹ An anderer Stelle wird berichtet, Heinrich VIII. und seine Getreuen hätten sich während des Maifestes 1510 gar selbst in lincolngrüne Gewänder gekleidet und die Bande der Gesetzlosen gemimt.²²

Die ältesten heute noch erhaltenen Originalmanuskripte mit Robin-Hood-Balladen stammen, wie bereits erwähnt, aus der Zeit von Mitte bis Ende des 15. Jahrhunderts. In diesem Jahrhundert, in dem sich der Mythos von Robin Hood durch die Maispiele bereits weit verbreitet hatte, wurde Robin Hood von Chronisten als historische Person erfasst. Andrew of Wyntoun erwähnt ihn erstmals um 1420 in einer schottischen Chronik, später, um 1440, auch Walter Bower und 1521 erschien John Majors *Historia Majoris Britanniae*, in der wohlwollend berichtet wird: „He would allow no woman to suffer injustice, nor would he spoil the poor, but rather enriched them from the plunder taken from abbots. The robberies of this man I condemn, but of all the robbers he was the humanest and the chief.“²³ Dass Robin Hood zuerst in schottischen Chroniken auf-

¹⁸ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 155. Zu ausführlichen Beschreibungen der May Games und ihrer sozialen Bedeutung vgl. A. J. Pollard: *Imagining Robin Hood. The Late-Medieval Stories in Historical Context*, London/New York 2004, S. 168–176.

¹⁹ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 156–157.

²⁰ Vgl. Stephen Knight / Thomas H. Ohlgren: Robin Hood and Maid Marian. Introduction, in: Knight / Ohlgren (Hg.): *Robin Hood and Other Outlaw Tales*, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/robin-hood-and-maid-marian, 13. August 2015.

²¹ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 157–158.

²² Vgl. Richard Stapleton: Robin Hood and the Contemporary Idea of the Hero, in: *Literature/Film Quarterly* 8.3, 1980, S. 182–187, hier S. 184.

²³ Zit. n. Knight: *Complete Study*, S. 37.

taucht, hat damit zu tun, dass er mit William Wallace und dem Kampf gegen die Machtansprüche der englischen Krone in Zusammenhang gebracht wurde.²⁴ Auch wenn Major der pro-schottischen Politik Wyntouns nicht folgt, so findet sich auch bei ihm die Idee der legitimen Rebellion und er verlegt die Zeit der Erzählung erstmals in die 1190er, die Jahre der Herrschaft Richards I. Löwenherz und seines Bruders König John.²⁵ Eine Chronik, welche die spätere Historiographie nachhaltig prägte, war Richard Graftons *Chronicle at Large* (1569). Hier wird zum ersten Mal explizit eine adlige Herkunft Robin Hoods behauptet.²⁶ Diese von Grafton etablierte Vorstellung wurde im weiteren Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts populär und fand ihren prägnantesten Ausdruck in Anthony Munday's Doppelstück *The Downfall & The Death of Robert, Earl of Huntington, otherwise called Robin Hood*, der bedeutendsten dramatischen Adaption des Stoffes. In diesem Stück, das im elisabethanischen Theater ab 1598 große Erfolge feierte, wird Robin Hood vom einfachen ‚Yeoman‘²⁷ zu einem um sein Erbe betrogenen Adligen erhoben.²⁸ Die Gentrifizierung Robin Hoods ging einher mit einer Verfeinerung der performativen Ausdrucksweise und somit gelangte die Figur von den volkstümlichen Maispielen schließlich ans höfische Theater.

3. *Zwischen Revolution und Nation: Robin Hood beim Anbruch der Moderne*

Im 18. Jahrhundert wurden von Thomas Percy (1765) und Joseph Ritson (1795) einige der ältesten Texte gesammelt und in Editionen herausgegeben, welche eine

²⁴ Vgl. ebd., S. 33.

²⁵ Vgl. ebd., S. 37–39.

²⁶ Vgl. ebd., S. 40. Was der Verwendung des lateinischen Begriffs ‚dux‘ bei Major geschuldet gewesen sein könnte, das sowohl als ‚Anführer‘ als auch als ‚Herzog‘ (‚duke‘) übersetzt werden kann und damit eine mögliche adelige Herkunft suggeriert. Vgl. John Major: *From John Major's Historia Majoris Britanniae* (1521), in: Stephen Knight / Thomas H. Ohlgren (Hg.): *Robin Hood and Other Outlaw Tales*, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/john-major-historia-majoris-britanniae, 21. Februar 2017. Bei Maurice Keen wird, im Gegensatz zur Übersetzung bei Knight, Major folgendermaßen zitiert: „he was the prince of robbers, and the most humane.“ Maurice Keen: *The Outlaws of Medieval Legend*. Überarbeitete Auflage, London/New York 2000, S. 177.

²⁷ Der Begriff bezeichnet freie, aber nicht adelige Männer, die teilweise eigenes Land besaßen und häufig gehobene Dienste auch an fürstlichen Höfen verrichteten. Zur Problematik des Begriffs in den Robin-Hood-Balladen vgl. das Kapitel „Yeomanry“ in Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 29–56. Vgl. auch Keens Nachwort „Robin Hood's Good Yeomanry“ in Keen: *Outlaws*, S. 226–227.

²⁸ Vgl. Meredith Skura: *Anthony Munday's 'Gentrification' of Robin Hood*, in: *English Literary Renaissance* 33.2, 2003, S. 155–180. Die Erhebung in den Adelsstand begründet möglicherweise auch die Anspielung auf Robin Hood in Bezug auf den exilierten Herzog in William Shakespeares *As You Like It*: „They say he is already in the Forest of Arden, and a many merry men with him; and there they live like the old Robin Hood of England.“ William Shakespeare: *As You Like It*, hg. v. Cynthia Marshall, Cambridge 2004, S. 104 (1. Akt, 1. Szene.).

wichtige Grundlage für die Erforschung des spätmittelalterlichen Textbestandes bildeten. Insbesondere die Edition von Ritson gilt als nahezu vollständige Sammlung aller bis heute bekannten Balladen über Robin Hood, auch wenn seine vorangestellte Biographie *The Life of Robin Hood*²⁹ als überholt gilt und Ritson aufgrund des zweifelhaften Umgangs mit seinen Quellen kritisiert wird.³⁰ In Ritsons Darstellung von Robin Hood als Kämpfer gegen feudale Tyrannei und klerikale Korruption klingt ein aufklärerischer Liberalismus an, der einen historischen Vorgänger der revolutionären Ideale der jungen Französischen Republik ausfindig gemacht haben will. Robin Hood ist für Ritson

a man who, in a barbarous age, and under a complicated tyranny, displayed a spirit of freedom and independence which has endeared him to the common people, whose cause he maintained (for all opposition to tyranny is the cause of the people), and in spite of the malicious endeavours of pitiful monks, by whom history was consecrated to the crimes and follies of titled ruffians and sainted idiots, to suppress all records of his patriotic exertions and virtuous acts, will render his name immortal.³¹

Durch den Krieg Englands gegen das revolutionäre Frankreich seit 1793 schwenkten viele mit der Revolution sympathisierende Intellektuelle auf einen nationalen, loyalistischen Kurs um, so dass Ritsons Darstellung erst eine Generation später, nach dem Fall Napoleons 1815, wieder aufgegriffen wurde: „when postwar authors were reconsidering the structure of politics in England, [...] the Robin Hood myth [...] provided a ready language in which to address with circumspection the issues“.³² Allerdings schwingen im radikalen Anti-Feudalismus des Bürgertums bereits die ‚patriotischen Anstrengungen‘ (‚patriotic exertions‘) mit, die dem Gesetzlosen von Ritson unterstellt werden. Dies, und die politische Regression des vormals radikalen Bürgertums, lassen es nicht als verwunderlich erscheinen, dass Robin Hood zunehmend in einem nationalistischen Kontext konservativ interpretiert wurde.³³

Mit Walter Scotts Roman *Ivanhoe* (1819) wird Robin Hood in eine nationale Gründungserzählung eingebettet. Außerdem findet das Motiv des Rassenkrieges zwischen normannischen Eroberern und unterdrückter sächsischer Bevölkerung seinen Einzug in den Robin-Hood-Mythos.³⁴ Aus der Verschmelzung von Sachsen und Normannen sieht Scott das englische Volk hervorgehen. Als Held des sächsischen Widerstands findet Robin Hood im 19. Jahrhundert auch Eingang in die Historiographie. So macht der französische Historiker Augustin Thierry 1825 in seinem damaligen Standardwerk zur Geschichte Englands die Outlaw-Banden

²⁹ Joseph Ritson: *The Life of Robin Hood*, in: ders. (Hg.): *Robin Hood*, S. i-xiii.

³⁰ Vgl. Carroll C. Moreland: *Ritson's Life of Robin Hood*, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 50.2, 1935, S. 522–536.

³¹ Ritson: *Life*, S. xi.

³² Knight: *Complete Study*, S. 158.

³³ Vgl. ebd., S. 157.

³⁴ Auf die Rolle von *Ivanhoe* im Diskurs des Rassenkrieges weist Michel Foucault hin. Vgl. Foucault: *Verteidigung der Gesellschaft*, S. 121.

zu den politischen Erben des sächsischen Widerstands.³⁵ Der ethnische Konflikt als zentrales Thema findet in Anknüpfung an Thierry mit Anastasius Grüns Anmerkungen zu seinen Übersetzungen der Robin-Hood-Balladen Eingang in die deutsche Rezeptionsgeschichte.³⁶ Obwohl der Konflikt zwischen Sachsen und Normannen in keiner der frühen Balladen ein Thema ist,³⁷ wird zwischen Robin Hood und dem Mythos des sächsischen Widerstands über die Figur Herewards eine Verbindung hergestellt.

Durch *Ivanhoe* etablierte sich Robin Hood, der zuvor vor allem in Balladen und im Drama zu finden war, als Romanfigur. Von Thomas L. Peacocks *Maid Marian* (1822) bis zu Howard Pyles *The Merry Adventures of Robin Hood* (1883), das für die Rezeption des Stoffes in Nordamerika äußerst wichtig wurde, erschienen im 19. Jahrhundert zahlreiche Robin-Hood-Romane. Einfache und billig produzierte Groschenromane als populäre Medien der Robin-Hood-Rezeption waren weit verbreitet.³⁸ Durch die zunehmende Alphabetisierung der Bevölkerung im Laufe des Jahrhunderts wurde Robin Hood zum Helden der Abenteuer- und Jugendliteratur, die in Großbritannien und Nordamerika reißenden Absatz fand.³⁹ Auch dramatische Adaptionen für Theater und Oper wurden weiterhin produziert. Alfred Tennysons Drama *The Forresters* (1891) nimmt sehr bewusst auf die Balladentradition Bezug. Der Konservatismus des Stückes verbindet zeitlose Werte, moralische Aufrichtigkeit, triumphale englische Geschichte und Schönheit der Landschaft.⁴⁰ In die Lyrik findet Robin Hood Eingang während der Romantik. Am prominentesten ist dabei das Gedicht *Robin Hood. To a Friend* von John Keats, das er als Erwiderung auf ein Robin-Hood-Gedicht seines Freundes John H. Reynolds schrieb.⁴¹ Während bei Reynolds die Nostalgie einer verlorenen „pastoral liberty“ zum Ausdruck kommt, die auf „the magic greenwood tree“ gereimt wird,⁴² macht Keats deutlich: „these days are gone away“.⁴³ Robin Hood wird nicht nur zur Figur, durch die, vor dem Hintergrund der sozialen Verwerfungen der modernen Gesellschaft, Missstände angeprangert werden,

³⁵ Vgl. Augustin Thierry: *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands. De ses causes et de ses suites jusqu'à nos jours en Angleterre, en Ecosse, en Irlande et sur le continent*, Bd. 2, in: ders.: *Œuvres*, Bd. 4, Paris 1872, S. 210 (Hervorh. i. Orig.).

³⁶ Vgl. Anastasius Grün: Einleitung, in: ders.: *Robin Hood. Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 9, hg. v. Anton Schlossar, Leipzig 1907, S. 5–33, hier S. 8–19.

³⁷ Knight weist darauf hin, dass der Name ‚Robert‘, von dem ‚Robin‘ häufig abgeleitet wird, ein franko-normannischer Name ist. Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 156–157. Grün hingegen behauptet: „Sein französischer Vorname ist kein Gegenbeweis, denn schon im zweiten Menschenalter nach der Eroberung kamen durch den Einfluß des normännischen Klerus die alten Taufnamen allmählich außer Gebrauch und wurden durch die in der Normandie üblichen Heiligennamen ersetzt. Der Name Hood ist sächsisch.“ Grün: Einleitung, S. 16.

³⁸ Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 173.

³⁹ Vgl. Knight: *Mythic Biography*, S. 174.

⁴⁰ Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 201.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 161–166.

⁴² John R. Reynolds zit. n. Knight: *Complete Study*, S. 166.

⁴³ John Keats: *Robin Hood. To a Friend*, in: Dobson / Taylor: *Rymes of Robin Hood*, S. 199.

sondern auch zum Bezugspunkt einer eskapistischen Hinwendung zur Natur und der Verklärung des Mittelalters. In diesem Spannungsfeld bewegt sich die Tradierung des mythischen Stoffes in der Moderne: nostalgische Verklärung einer goldenen Vergangenheit und kritische Betrachtung der prosaischen Gegenwart.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bekam die akademische Forschung Auftrieb mit der Veröffentlichung von Francis J. Childs umfangreicher Sammlung englischer und schottischer Balladen, in der sich der bis dato bekannte Korpus an Robin-Hood-Balladen findet.⁴⁴ Diese Ausgabe löste die Edition von Ritson als Standard ab und war lange Zeit die autoritative Grundlage für alle Studien zum Thema, bis 1976 mit *Rymes of Robyn Hood* von R. B. Dobson und J. Taylor eine neue, moderne Quellenedition mit einer umfangreichen Einleitung und Kommentaren herausgegeben wurde. Eine Studienausgabe mit ausgewählten Balladen, dramatischen und historiographischen Texten wurde von Stephen Knight und Thomas H. Ohlgren 1997 vorgelegt und ist auch online zugänglich.⁴⁵ Mit der *International Association for Robin Hood Studies* gibt es seit 1997 auch einen akademischen Verband, der sich auf zahlreichen Konferenzen der Erforschung des Gesetzlosen widmet und seit 2017 ein wissenschaftliches Journal herausgibt.⁴⁶

4. Die Klassenkampf-Kontroverse und die Entwicklung der Sozialbanditen-These

Im Zuge der modernen Arbeiterbewegung und einer marxistischen Interpretation der Geschichte schwenkte der Fokus in Erzählungen über Robin Hood auf seine Rolle im Klassenkonflikt des Mittelalters. Repräsentativ für diese Tendenz ist Geoffrey Treases Roman *Bows Against The Barons* von 1934.⁴⁷ Die Moral Robin Hoods wird nicht, wie in den alten Balladen, mit Ritterlichkeit und Religiosität in Verbindung gebracht, sondern mit der Bezugnahme auf einen Klassenstandpunkt. Ausbeutung und die erfahrenen Ungerechtigkeiten, welche die Geächteten in den Wald treiben, werden nun nicht mehr als willkürliche Akte einzelner schlechter Herren angesehen, sondern die gesellschaftliche Herrschaft des Feudalismus überhaupt wird angegriffen. Es wird deutlich, dass die Lösung der sozialen

⁴⁴ Vgl. Child: *English and Scottish Popular Ballads*, S. 39–233.

⁴⁵ Stephen Knight / Thomas H. Ohlgren (Hg.): *Robin Hood and Other Outlaw Tales*, Kalamazoo 1997, auf: University of Rochester. Robbins Library Digital Projects. TEAMS Middle English Texts, d.lib.rochester.edu/teams/publication/knight-and-ohlgren-robin-hood-and-other-outlaw-tales, 13. August 2015.

⁴⁶ Vgl. *The Bulletin of the International Association for Robin Hood Studies*, auf: bulletin.iarhs.org/index.php/IARHSBulletin, 4. April 2018.

⁴⁷ Geoffrey Trease: *Bows Against the Barons*. Nachdruck der überarbeiteten Neuauflage von 1966, London 2004. Auf den Text wird in der Folge mit der Sigle „BB, Seitenzahl“ verwiesen.

Widersprüche nicht mehr vom guten König, dem legitimen Herrscher, erwartet werden kann, sondern nur durch die Aktion der deklassierten Bevölkerung.

Die marxistische Lesart Robin Hoods als Ausdruck der sozialen Lage der Armen und leibeigenen Bauern im mittelalterlichen Feudalsystem dominierte die akademische Diskussion in den 1950ern und 60ern.⁴⁸ Die Vorstellung von Robin Hood als archaischem Widerstandskämpfer hat Hobsbawm geprägt, der vor dem Hintergrund dieser Diskussion seine Idee des Banditen als Sozialrebell entwickelte. In einem Beitrag, der 1958 auf breite Resonanz stieß und kontrovers diskutiert wurde, sieht Rodney Hilton *The Origins of Robin Hood* in den sozialen Konflikten der spätmittelalterlichen Gesellschaft verwurzelt und weist darauf hin, dass die frühen Balladen vor dem Hintergrund der Bauernaufstände des 14. Jahrhunderts, wie Wat Tylers Rebellion von 1381, verstanden werden müssen.⁴⁹ Einer ähnlichen Argumentation folgt Maurice Keen in seinem Artikel *Robin Hood. A Peasant Hero*, der bereits einen Monat zuvor erschienen war.⁵⁰ Diese Lesart wurde von Holt 1962 scharf angegriffen.⁵¹ Dass es Robin Hood gelingt, als Verfechter der Gerechtigkeit zu erscheinen, sei aus den frühen Balladen keineswegs ersichtlich, wie Holt mit einem Seitenhieb auf Hobsbawm klarmacht: „there is nothing in these early tales to support those social historians who have claimed Robin as ‚the archetype of the social rebel“.⁵² Auch wenn Robin Hood einem moralischen ‚Yeoman‘-Code folgt, zeichnet er sich durch Brutalität und Gnadenlosigkeit aus, z. B. in der Ballade *Robin Hood and Guy of Gisbourne*, in der er die Leiche seines besieigten Gegners verstümmelt und den abgetrennten Kopf als Trophäe auf seinen Bogen speißt.⁵³ Maurice Keen erklärt die Gewalttätigkeit, die sich in den frühen Balladen zeigt, mit der alltäglichen Erfahrung von Gewalt, die das Mittelalter auszeichnete.⁵⁴ Es dürfe nicht vergessen werden, was Robin Hood, trotz der zahlreichen Adaptionen, die den Helden dem Geschmack und den moralischen Vorstellungen der jeweiligen Zeit anpassen, am Grunde der Erzähltradition ist: „a full-blooded medieval brigand, who, even if his conduct is redeemed by courtly generosity to the poor and deserving, is a brigand nevertheless and can be called by no other name.“⁵⁵ Dennoch zeigt sich in der Gewalttä-

⁴⁸ Zu dieser Diskussion vgl. auch Knight: *Mythic Biography*, S. 199–200.

⁴⁹ Vgl. Hilton: *The Origins of Robin Hood*, insbes. S. 40–41.

⁵⁰ Vgl. Maurice Keen: *Robin Hood. A Peasant Hero*, in: *History Today* 41, 1991, S. 20–24 (Nachdruck des Artikels von Oktober 1958 im selben Journal). Vgl. auch Maurice Keen: *Robin Hood – Peasant or Gentleman?*, in: *Past and Present* 19, 1961, S. 7–15.

⁵¹ J. C. Holt: *The Origins and Audience of the Ballads of Robin Hood*, in: *Past and Present* 18, 1960, S. 89–110.

Ders.: *Robin Hood. Some Comments*, in: *Past and Present* 19, 1961, S. 16–18.

⁵² Vgl. Holt: *Robin Hood*, S. 35.

⁵³ Vgl. *Robin Hood and Guy of Gisborne*, in: Dobson / Taylor: *Rymes of Robin Hood*, S. 141–145, hier Str. 41–42. Auf die Ballade wird in der Folge verwiesen mit der Sigle „GG, Strophe“.

⁵⁴ Vgl. Keen: *Outlaws*, S. 5.

⁵⁵ Ebd., S. 3.

tigkeit der Balladen für Keen ein Held, der stellvertretend die Gewalt ausübt, welche die unterdrückten Bauern gerne gegen ihre Herren gerichtet hätten.⁵⁶

Der Verdacht liegt nahe, dass in dem marxistischen Diskurs der 1950er und 60er Jahre bestimmte Annahmen retrospektiv auf die Balladen projiziert wurden. Angesichts des Nachweises von Holt, dass in keinem der frühen Texte Themen oder gar Probleme des bäuerlichen Lebens aufgegriffen werden und keine der Figuren der Balladen ein leibeigener Bauer ist, revidierte Keen seine Meinung.⁵⁷ Holt erklärt den langen Weg Robin Hoods vom geschickten, aber mitunter doch grausamen Wegelagerer zum verehrten gesetzlosen Helden mit der Verwirrung von Gewalt und Gerechtigkeit in der Überlieferungsgeschichte: „It [the legend] made heroes of outlaws. It confused violence and crime with justice and charity. In bridging the gap between the real and the ideal world it presented some of the social problems of the Middle Ages as sharply cut issues of right and wrong.“⁵⁸ Obwohl Holt die Tradition auf detaillierte Weise entwirrt, wird nicht klar, warum es überhaupt zu solch einer Vermischung kommen konnte, die die Heroisierung eines gewalttätigen Banditen ermöglichte. Die Widersprüche der gesellschaftlichen Entwicklung und der rechtlichen Abwertung großer Bevölkerungsteile werden ausgeblendet.

Die gesellschaftlichen Veränderungen in England während des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit haben den Geschichten von Gesetzlosen eine neue soziale Brisanz gegeben. Die Thronbesteigung Heinrichs VIII. markierte 1502 den Beginn einer massiven administrativen, kulturellen und ökonomischen Umwälzung des englischen Königreichs. Durch die Umwandlung der feudalen Agrarökonomie in eine merkantilistische Landwirtschaft kam es zu sozialen Verwerfungen ungeheuren Ausmaßes. Die Freibauern wurden von ihren Parzellen vertrieben. Statt kleinteiliger Subsistenzwirtschaft wurde Schafzucht auf großen Ländereien eingeführt, wodurch die Wolle für den Export englischen Tuchs hergestellt werden sollte. Bestehendes Gemeineigentum wurde aufgelöst und privatisiert. Gegen die verarmte Bevölkerung wurden harsche Repressionen angewandt.⁵⁹ Solch ein Klima der Armut und Entrechtung mag ein guter Nährboden

⁵⁶ Vgl. Keen: *Peasant Hero*, S. 22–23.

⁵⁷ Vgl. Maurice Keen: *Preface to the New Edition*, in: Keen: *Outlaws*, S. vii–viii, hier S. viii.

⁵⁸ Holt: *Robin Hood*, S. 199. In der deutschen Übersetzung heißt es: „Sie [die Legende] hat aus Geächteten Helden gemacht, Gewalttat und Verbrechen mit Gerechtigkeit und Wohltun vermengt. Indem sie die Kluft zwischen der wirklichen und der idealen Welt auf diese Weise überbrückte, reduzierte sie einige der gesellschaftlichen Probleme des Mittelalters polarisierend auf Fragen von *Recht und Unrecht*.“ James C. Holt: *Robin Hood. Die Legende von Sherwood Forrest*, übers. v. Karl A. Klewer, Düsseldorf/Wien 1993, S. 281 (meine Hervorh., AJH).

⁵⁹ Karl Marx beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen: „Die durch Auflösung der feudalen Gefolgschaften und durch stoßweise, gewaltsame Expropriation von Grund und Boden Verjagten, dies vogelfreie Proletariat konnte unmöglich ebenso rasch von der aufkommenden Manufaktur absorbiert werden als es auf die Welt gesetzt ward. Andererseits konnten die plötzlich aus ihrer gewohnten Lebensbahn Herausgeschleuderten sich nicht eben so

für Geschichten von edlen Räubern gewesen sein, die sich gegen Ungerechtigkeit zur Wehr setzen. Statt einfach unterhaltende Geschichten zu sein, konnten sie mit dem Widerspruch von Recht und Gerechtigkeit eine politische Dimension erschließen, die sich zum Mythos des Sozialbanditen formiert. Wenn wir Hobsbawms These folgen, dass in der Figur des Sozialbanditen sozialer Protest gegen die Umgestaltung und Modernisierung der Gesellschaft zum Ausdruck kommt, dann erscheint dies durchaus passend. Selbst wenn durch Robin Hood laut Holt zu der Zeit der Entstehung der Balladen kein sozialer Protest artikuliert wurde, so kann er diese Funktion im Laufe der Überlieferungsgeschichte durchaus bekommen. Dass sich das subversive Moment erst im Laufe der Zeit entfaltete und sichtbar wurde, lässt sich mit der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse erklären, deren Widersprüche das soziale Konfliktpotential der Erzählungen stärker ins Bewusstsein rückte. Spätestens mit der Rezeption des Stoffes bei Trease erhält die Figur dann genau jenen klassenkämpferischen Aspekt, der ihr in der marxistischen Lesart der 1950er und 60er Jahre unterstellt wurde. Die politische Linke hat seither immer wieder auf den Mythos von Robin Hood zurückgegriffen.⁶⁰

5. *Robin Hood in der Kulturindustrie*

Schon die ältesten Drucke aus dem 15. Jahrhundert waren mit Holzschnitten illustriert. Seither hat sich eine reiche Bildtradition entwickelt, die über bloße Textillustrationen hinausgeht und von Historienmalerei über Postkarten und Comics bis hin zu Computerspielen ihren Niederschlag findet. Das visuelle Medium, das für die Veränderung der Rezeption im 20. Jahrhundert am folgenreichsten war, ist der Film. Mit ihrem Eingang ins Kino avancierte die Figur zum Actionhelden.⁶¹ Bereits 1909 wurde ein englischer Robin-Hood-Film produziert. Weitere Filme folgten und 1912 nahm sich Hollywood erstmals des Stoffes an.⁶² Mit dem akrobatischen Douglas Fairbanks in der Titelrolle erschien 1922 eine aufwendige

plötzlich in die Disziplin des neuen Zustandes finden. Sie verwandelten sich massenhaft in Bettler, Räuber, Vagabunden, zum Teil aus Neigung, in den meisten Fällen durch den Zwang der Umstände. Ende des 15. und während des ganzen 16. Jahrhunderts daher in ganz Westeuropa eine Blutgesetzgebung wider Vagabundage. Die Väter der jetzigen Arbeiterklasse wurden zunächst gezüchtigt für die ihnen angetane Verwandlung in Vagabunden und Paupers. Die Gesetzgebung behandelte sie als ‚freiwillige‘ Verbrecher und unterstellte, daß es von ihrem guten Willen abhängt, in den nicht mehr existierenden alten Verhältnissen fortzuarbeiten.“ Marx: MEW 23, S. 761–762.

⁶⁰ Dies habe ich ausgeführt in Andreas J. Haller: Der Sozialbandit als Mythos des Widerstands. Von Robin Hood zum Partisanenkrieg und zurück, in: Iuditha Balint u. a. (Hg.): Protest, Empörung, Widerstand. Zur Analyse der Dimensionen, Formen und Implikationen von Auflehnungsbewegungen, Konstanz/München 2014, S. 191–208. Vgl. dazu auch Buhle: Robin Hood.

⁶¹ Vgl. Knight: Mythic Biography, S. 151.

⁶² Vgl. Knight: Complete Study, S. 219.

amerikanische Produktion in den Kinos, die zum Kassenschlager und zum Maßstab für weitere Filme wurde. In *The Adventures of Robin Hood* von 1938 mit Errol Flynn als Titelheld findet die cineastische Adaption der mythischen Erzählung dann ihre definitive Form.⁶³ Dieser frühe Farbfilm gilt bis heute als Klassiker, nicht nur des Genres, sondern der Filmgeschichte überhaupt. Zahlreiche Filme und Serien sind seither gedreht worden, von denen nur die wichtigsten genannt werden können.⁶⁴ In den 1950ern wurde die britische Fernsehserie *The Adventures of Robin Hood* (1955–1960) mit Richard Greene ausgestrahlt. Mit *Robin of Sherwood* (1984–1986) und der BBC-Produktion *Robin Hood* (2006–2009) folgten weitere TV-Serien. Disney produzierte 1973 einen Animationsfilm, in dem Robin Hood als anthropomorpher Fuchs auftritt. 1991 kam es zum direkten Duell an den Kinokassen zwischen zwei Robin-Hood-Filmen, einer von Warner Brothers mit Kevin Costner und einer von 20th Century Fox mit Patrik Bergin in der Hauptrolle. Der erfolgreichere Costner-Film wurde in Mel Brooks' *Men in Tights* 1993 parodiert. Einen neuen Ansatz, den Mythos zu erzählen, macht Ridley Scotts Robin-Hood-Film von 2010.

In der Tourismusindustrie der englischen Midlands wird der Mythos von Robin Hood als gesetzlosem Helden massiv verwertet.⁶⁵ Ein großes Mittelalterspektakel wird um den berühmtesten Banditen Englands geboten. An jedem Ort, der mit ihm in Verbindung gebracht werden kann, finden sich Hinweistafeln und Statuen, lassen sich thematische Rundgänge absolvieren und allerlei Paraphernalien erwerben. Robin Hood wird zur Marke, hinter der die Erzählungen zurücktreten. Selbst Banken und Versicherungen nutzten ihn als Werbeträger. Das touristische Spektakel ist heute präsenter als die traditionellen folkloristischen Formen wie Maispiele und Morris-Tänze. Kinofilme, Fernsehserien und Computerspiele haben im 20. und 21. Jahrhundert den gedruckten Text als Leitmedien der mythischen Tradierung abgelöst.

Dennoch finden sich weiterhin auch literarische Texte, die sich des Mythos annehmen.⁶⁶ Robin Hood behält dabei zumeist die Charakteristiken eines heldenhaften Kämpfers für das Gute. Aus der ganzen Reihe historischer Romane werde ich Adam Thorpes *Hodd* (2009) besondere Aufmerksamkeit widmen, da es einer der gelungensten Versuche ist, das Narrativ vom guten Gesetzlosen zu dekonstruieren und die Figur zu deheroisieren. Der Tendenz der klischeehaften Erstarrung der Figur in der zeitgenössischen Kulturindustrie setzt *Hodd* ein bemerkenswer-

⁶³ Vgl. ebd., S. 231.

⁶⁴ Für einen kompletten Überblick sei verwiesen auf Knight: Complete Study, Kap. 6: „Robin Hood in the Modern World“, S. 218–261, und auf die Filmographie ebd., S. 294–295.

⁶⁵ Wovon ich mich persönlich auf einer Exkursion nach Nottingham und Sherwood Forest überzeugen konnte.

⁶⁶ Für einen Überblick über Robin Hood im historischen Roman nach 1945 vgl. das Kapitel „The Outlaw in Historical Fiction“ in Knight: Mythic Biography, S. 182–193.

tes Stück Arbeit am Mythos entgegen. Thorpes Text erlaubt es, eine neue, produktive Perspektive auf die Erzähltradition einzunehmen.

Es ist zu beobachten, dass über die Jahrhunderte hinweg mit jeder Neuerzählung die mythische Tradition in veränderter Form aufgegriffen und der gesetzlose Held Robin Hood in neue Zusammenhänge gestellt wurde. Mit der Einführung von Maid Marian in die Erzähltradition bekam der Gesetzlose eine persönliche Liebesgeschichte hinzugefügt. Ebenso sind die Gentrifizierung Robin Hoods um 1600 und seine Nationalisierung als sächsischer Widerstandskämpfer um 1800 dauerhaft in die Tradition eingegangen. Diese Ergänzungen und Veränderungen wirken in aktualisierten Versionen des Mythos im 20. Jahrhundert nach. Das Bild von Robin Hood als entrechtetem sächsischen Edelmann mit der Geliebten Marian an seiner Seite findet sich so in vielen erfolgreichen Hollywoodfilmen. Für andere bleibt Robin Hood hingegen immer ein einfacher Yeoman und spätestens seit Ritson hat sich beharrlich die Vorstellung von Robin Hood als revolutionärem Freiheitskämpfer gegen die Tyrannei der feudalen Herrschaft behauptet, die aus ihm im 20. Jahrhundert einen proto-sozialistischen Klassenkämpfer gemacht hat. Aus den heterogenen Schichten des mythischen Materials ergibt sich keine eindeutige Kontur der Figur. In den unterschiedlichen Epochen und je nach Standpunkt des Erzählers wird der gesetzlose Held Robin Hood in einer anderen Gestalt imaginiert.

VII. „Itt is merrry, walking in the fayre fforrest“: *Robin Hood and Guy of Gisborne* im Kontext der frühen Balladen

Exemplarisch für die frühe Balladentradition soll *Robin Hood and Guy of Gisborne* genauer untersucht werden. Von den Konstellationen dieser ältesten Quellen entspinnt sich der Stoff, dessen Tradierung durch vielfältige Veränderungen hindurchging, dessen Kern aber die mythische Überlieferung bis in die Gegenwart nachhaltig geprägt hat. Stephen Knight und Thomas Ohlgren weisen darauf hin, dass gerade in *Robin Hood and Guy of Gisborne* einige wichtige Themen gebündelt werden, die für die Arbeit am Mythos von Robin Hood bis heute zum Tragen kommen, wie Gefahr und Geheimnis, ein diabolischer Gegner, Elemente eines Naturmythos und die Charakterisierung Robins als mutiger, frommer Trickster.¹

Auf die Unmöglichkeit, den Text genau zu datieren, weisen Dobson und Taylor in ihren editorischen Anmerkungen hin.² Das Manuskript wurde von Thomas Percy in seine Sammlung aufgenommen und in dessen *Reliques of Ancient English Poetry* 1765 zum ersten Mal gedruckt. Dobson und Taylor stimmen mit den ihnen vorausgehenden Herausgebern der Balladen, Percy und Francis J. Child, überein, dass wir es bei *Robin Hood and Guy of Gisborne* mit einer spätmittelalterlichen Ballade zu tun haben.³ Sie hat 58 Strophen mit je vier Versen – mit Ausnahme der sechsten Strophe, die fünf Verse hat.

1. Der mythische Greenwood⁴

Der Wald ist in *Robin Hood and Guy of Gisborne* immer präsent. In 20 Strophen finden sich entweder explizite Erwähnungen des Waldes oder zumindest die Nennung von Bäumen oder sonstigem Gewächs. Allein diese häufigen Referenzen auf die räumliche Umgebung deuten die zentrale Rolle des Waldes als Ort des Geschehens an. Die Bedeutsamkeit des Waldes wird direkt zu Beginn, in den ersten beiden Strophen deutlich. Explizit wird in den Schauplatz der Handlung eingeführt: „When shales beene sheene, and shradds full fayre, / And leeves

¹ Vgl. Stephen Knight / Thomas H. Ohlgren: Robin Hood and Guy of Gisborne: Introduction, in: dies. (Hg.): Robin Hood and Other Outlaw Tales, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/robin-hood-and-guy-of-gisborne-introduction, 22. Juli 2016.

² Vgl. Dobson / Taylor: Rymes of Robin Hood, S. 140.

³ Vgl. ebd.

⁴ Der englische Begriff ‚Greenwood‘ wird als *terminus technicus* verwendet, da mir eine deutsche Übersetzung als ‚Grünwald‘ nicht die spezifische englische Balladentradition zu erfassen scheint, die dieser Begriff konnotiert. Vgl. zu diesem Begriff das Kapitel „A Greenwood Far Away“ in Pollard: Imagining Robin Hood, S. 57–81.

both large and longe, / Itt is merry, walking in the fayre fforrest, / To heare the small birds singe. // The woodweete sang and wold not cease, / Amongst the leaves a lyne“ (GG, 1–2). Die Darstellung des Waldes als idyllischer Ort eines ewigen Frühlings bzw. Frühsommers findet sich auch in anderen Balladen. So beginnt z. B. *Robin Hood and the Monk*: „In somer, when the shawes be sheyne, / And leves be large and long, / Hit is full mery in feyre foreste / To here the foulys song. // To se the dere draw to the dale, / And leve the hilles hee, / And shadow hem in the leves grene, / Under the grene wood tre.“⁵ Dieses Thema wird gar über die ersten fünf Strophen hinweg ausgebreitet: „Erly in a May mornynge, / the sun up feyre can shyne“;⁶ und Little John sagt: „Pluk up thi heart, my dere mayster,‘ [...] ‚And hit is full fayre tyme / In a morning of May.“⁷ Die Darstellung des Greenwood im Monat Mai ist ein wiederkehrendes Element der ältesten Balladen.⁸ Diese Raum-Zeit-Konstellatation bildet den Chronotopos der frühen Texte über Robin Hood.

Die Häufigkeit, mit der dieser Chronotopos in unterschiedlichen Texten wiederkehrt, und die Präsenz der Figur Robin Hoods bei den traditionellen Maispielen haben einige Forscher dazu veranlasst, den Mythos von Robin Hood mit anderen mythischen Waldfiguren in einen Zusammenhang zu stellen. So unternimmt John Matthews in *Robin Hood – Green Lord of the Wildwood* den Versuch, Robin Hood als Frühlingsaspekt des mythischen ‚Green Man‘ nachzuweisen. Figuren wie Herne the Hunter und der Trickster Robin Goodfellow, der zu meist als Fee, Elf oder Kobold beschrieben wird, oder gar der germanische Gott Wotan, werden ebenfalls mit dem Gesetzlosen im Wald identifiziert. Robin Hood wird von Matthews in einen Vegetationsmythos vom Wechsel der Jahreszeit eingebettet. Statt der menschliche Anführer einer Räuberbande zu sein, wird er zu einer Waldgottheit oder zumindest zu einem Waldgeist, jedenfalls zu einer numinosen Erscheinung, die als Herrscher des Waldes und König des Frühlings im Greenwood Hof hält.⁹ Maurice Keen lehnt die Interpretation Robin Hoods als Sedimentierung paganer Mytheme ebenso ab¹⁰ wie Holt, der einen originalen Zusammenhang Robin Hoods mit der germanischen Mythologie Englands bestrittet und dies für eine spätere Vermischung der Stoffe hält.¹¹ Holt schreibt, dass es sich beim Topos des Greenwood in den Robin-Hood-Balladen um eine literarische Konvention handle, aber die Erzählungen magisch-mythischer Ele-

⁵ Robin Hood and the Monk, in: Dobson / Taylor: Rymes of Robin Hood, S. 113 –122, hier Str. 1–2.

⁶ Ebd., Str. 3.

⁷ Ebd., Str. 5.

⁸ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 236, Anm. 36.

⁹ John Matthews: Robin Hood. Green Lord of the Wildwood, Glastonbury 1993.

¹⁰ Vgl. Keen: Outlaws, S. 219–222.

¹¹ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 56–57.

mente entbehren, wie sie sich in Erzählungen vom ‚Green Man‘ etc. finden.¹² Auch Pollard wendet sich gegen Matthews’ spekulative Identifizierung von Robin Hood mit dem ‚Green Man‘ und anderen Waldgeistern. Zwar sieht er die Gemeinsamkeiten und Überschneidung der Figuren von Robin Hood und Robin Goodfellow, doch gibt er zu bedenken, dass solche Ähnlichkeiten es nicht rechtfertigen, Robin Hood als Personifizierung einer vorchristlichen Gottheit aufzufassen, in der die Kraft der Natur und die Verschmelzung von Mensch und Erde zum Ausdruck kommen.¹³ Die symbolische Bedeutung des „merry greenwood in the merry month of May“ könne laut Pollard auch ohne Ableitung aus älteren Mythologien verstanden werden.¹⁴ Die Erfahrung des Waldes als Ort der Begegnung mit numinosen Mächten ist in der Tat nicht Teil der frühen Balladen, wird aber im 20. Jahrhundert, z. B. in *Robin of Sherwood*, aufgegriffen.¹⁵

Für Keen ist die positive Konnotation des Greenwood ein zentrales und wesentliches Element mittelalterlicher Erzählungen über Gesetzlose, das diese vom höfischen Mythos der Arthurschen Ritterepik abgrenzt. Für die Arthurschen Ritter ist der Greenwood ein gefährliches Niemandland, bevölkert von böartigen Gestalten, das die Grenze der bekannten Welt markiert. Für Robin Hood und seine Gefährten hingegen ist der Greenwood ein Zufluchtsort vor der Tyrannei und dem korruptierten Gesetz.¹⁶ Darin sieht Keen den Realismus der Robin-Hood-Balladen: sie erzählen nicht von übernatürlichen Wesen und magischen Ereignissen, sondern von der historischen Realität einer gesetzlosen und gewalttätigen Zeit.¹⁷ Selbst die Tatsache, dass in den Balladen immer ein ewig sommerlich grüner Wald dargestellt wird und die harschen und trostlosen Bedingungen des Winters nie erscheinen, spreche lediglich dafür, dass es sich bei Robin Hood um ein Ideal und nicht um eine tatsächliche historische Figur handle. Obwohl Robin Hoods Wald also näher an der Realität ist als die Wälder, in denen die Arthurschen Ritter ihre Abenteuer erleben, räumt er ein, dass es sich auch hier um „an imagined never-never land of legend“ handle.¹⁸ Keen behandelt den Greenwood als historische Realität, weil er am historischen Gehalt des Mythos interessiert ist, der für ihn Ausdruck der Unzufriedenheit der unfreien Bauern ist.

¹² Vgl. ebd., S. 57. Holt versteht den Begriff ‚Mythos‘ in diesem Kontext als Erzählungen mit fantastischen und übersinnlichen Elementen wie Magie, Monstern, Göttern etc. Dies unterscheidet sich freilich von dem Mythosbegriff, wie er im ersten Teil dieser Arbeit entwickelt wird. Zum Greenwood als literarischer Konvention vgl. auch Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 71.

¹³ Vgl. ebd., S. 77–78.

¹⁴ Ebd., S. 78.

¹⁵ Es ist deshalb kein Zufall, dass Richard Carpenter, der Autor dieser Fernsehserie, das Vorwort zu Matthews’ Buch verfasst hat. Vgl. Richard Carpenter: „Foreword“, in: Matthews: *Green Lord*, S. ix. Vgl. *Robin of Sherwood* (UK 1983–85). Idee: Richard Carpenter, insbes. Staffel 2, Episode 3: „Lord of the Trees“.

¹⁶ Vgl. Keen, *Outlaws*, S. 2.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁸ Ebd., S. 7.

Holt nennt zwar den Greenwood als zentrales Element des Mythos,¹⁹ doch eine Analyse der Struktur dieses Raums bleibt aus. In seinem Buch geht er auf die geographischen Bedingungen der Balladen nur insofern ein, als er die abweichenden Ortsangaben der verschiedenen Überlieferungsstränge miteinander vergleicht. Die Grafschaften Yorkshire mit der Hochebene von Barnsdale einerseits und Nottinghamshire mit dem Forst von Sherwood andererseits sind die voneinander abweichenden Orte, an denen die Überlieferung die Taten Robin Hoods und seiner Gefährten ansiedelt.²⁰ Holt dient die Analyse der geographischen Angaben in den Balladen vor allem dazu, festzustellen, dass die Quellen nicht auf einen gemeinsamen ‚Ur-Robin‘ zurückgehen können und sich im Mythos unterschiedliche historische Gestalten und Ereignisse übereinander geschichtet haben. Der Zusammenbruch staatlicher Ordnung in der Grafschaft Lancaster, nördlich von Nottinghamshire und südlich von Yorkshire, im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ist für Holt ein historisches Ereignis, das am weitesten in den Mythos hineinreicht und Eingang in diesen gefunden haben dürfte.²¹ Wilderei, Wegelagererei, Überfälle auf Gehöfte und Entführungen mit Lösegelderpressung waren an der Tagesordnung. Holts historische Topographie der Gesetzlosigkeit im mittelalterlichen England ist zwar für den Kontext der Balladen interessant, doch beantwortet sie nicht die Frage nach der Bedeutung der räumlichen Konstellation im Mythos selbst.

Pollard weist darauf hin, dass der Widerspruch zwischen Barnesdale und Sherwood für die Balladen deswegen kein Problem ist, weil es sich beim Greenwood um die Darstellung einer imaginären Welt handelt: „Robin and his men moved freely between these two locations in a manner that presupposes that no listener or reader had local knowledge or, if they had, were not concerned about mere geographical accuracy. The forest itself, as conjured up, was similarly unreal.“²² Statt einer Darstellung des realen Walds haben wir es in den Erzählungen mit einer „mythischen Geographie“ zu tun.²³ Wenn also die Ballade *Guy of Gisborne* in Barnsdale, in Yorkshire angesiedelt ist statt im Sherwood, der Sheriff aber aus Nottingham kommt, dann kann diese Inkohärenz durch den imaginären Charakter der Geographie im Mythos erklärt werden. Auch wenn der Greenwood nicht geographisch real, sondern ein literarischer Ort ist, so sind die nordenglischen Wälder der Ballade dennoch real in der Vorstellung des Publikums.²⁴ Dieser Cha-

¹⁹ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 68.

²⁰ Gegen Holt und andere Vertreter der Yorkshire-These hat Jim Lees hingegen versucht nachzuweisen, dass mit ‚Barnsdale‘ ein Teil des Sherwood Forest gemeint ist. Vgl. Jim Lees: *The Quest for Robin Hood*, Nottingham 1987, S. 51–57.

²¹ Vgl. Holt: Robin Hood, S. 98.

²² Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 57. Vgl. ebd., S. 73.

²³ Simon Schama: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination (Landscape and Memory)*, übers. v. Martin Pfeiffer. München 1996, S. 203.

²⁴ Vgl. Colin Richmond: *An Outlaw and some Peasants. The Possible Significance of Robin Hood*, in: *Nottingham Medieval Studies* 37, 1993, S. 90–101, hier S. 91–92.

akter des Ortes als realer und imaginärer wird durch die Bedeutsamkeit der Stadt Nottingham betont, die zwar ein realer, geographisch eindeutig markierter Ort ist und doch als Symbol für die Grenze zwischen Gesellschaft und Wildnis entsteht: „it is the last Southern town. Nottingham is Society and the sheriff of Nottingham is Society’s representative. Nottingham is nonetheless an outpost; it is a long way from London and it is on the edge of the Wilderness in which the only Law and Order is that kept by the outlaws.“²⁵ Stadt und Wald werden in der Fiktion der Ballade zu einem Imaginären, in dem sich die Wirklichkeit der außertextuellen Referenzpunkte irrealisiert.

Die Unwirklichkeit des Waldes in der Darstellung zeigt sich nicht nur im Chronotopos des Greenwood als Ort eines ewigen Frühlings und in den geographischen Unstimmigkeiten, sondern auch im Kontrast zur historischen Realität des Waldes. Der Wald Robin Hoods wird als unzugängliche und nahezu unberührte Wildnis imaginiert.²⁶ Und diese literarische Imagination wird von der Forschung reproduziert, wenn Keen von den „outlaws of the wild“ spricht²⁷ und den mittelalterlichen Wald als Raum allgemeiner gesellschaftlicher Devianz charakterisiert: „any in fact whom a tough world had reduced to extremities, might be the kind of person to be found eking out a wild and probably lawless living in the waste places of the earth.“²⁸ Doch dies entspricht keineswegs der historischen Realität. Die englischen Wälder des Mittelalters waren Kulturlandschaften, die extensiv wirtschaftlich genutzt wurden.²⁹ Tatsächlich war ‚forest‘ im eigentlichen Sinn ein Gebiet, das als königliches Jagdrevier bestimmt war. Etymologisch vom lateinischen *foris*, ‚draußen‘, abgeleitet, war damit jedoch nicht einmal eine bestimmte Topographie bezeichnet, sondern nur ein spezifischer Rechtsstatus, der das Gebiet unter ein spezielles Gesetz und eine eigene Verwaltung stellte.³⁰ Das Forstgesetz sollte den Bestand an Wild und den Holzvorrat schützen.³¹ Der Wald als Forst war also keine Wildnis, deren Nutzung jedem offenstand, sondern ein vom Herrscher geschaffenes Gebiet, das von Menschen, die dazu Erlaubnis hatten, bewirtschaftet wurde. Für Privilegien wie das Weiden von Vieh oder das Schlagen von Holz mussten Abgaben geleistet werden und Verstöße gegen das Forstgesetz wie Wilderei und Holzdiebstahl wurden zum Teil mit drakonischen Strafen belegt.³² Dies erzeugte soziale Konflikte um die Nutzung des Waldes – nicht nur zwischen den königlichen Beamten und der gemeinen Bevölkerung, sondern auch zwischen König und Landadel, der sich in sei-

²⁵ Ebd., S. 92.

²⁶ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 58.

²⁷ Keen: *Outlaws*, S. 2.

²⁸ Ebd., S. 5–6.

²⁹ Vgl. Schama: *Traum*, S. 160–163.

³⁰ Vgl. Schama: *Traum*, S. 163. Vgl. Robert P. Harrison: *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago/London 1992, S. 69–70.

³¹ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 59. Vgl. Schama: *Traum*, S. 158.

³² Vgl. Schama: *Traum*, S. 164–165.

nen Privilegien ebenfalls eingeschränkt sah. Vor diesem Hintergrund und aus dem Gefühl heraus, dass das Gesetz von lokalen Autoritäten im eigenen Interesse missbraucht wurde, dürften Erzählungen von der Wilderei Robin Hoods in der Landbevölkerung mit Sympathie aufgenommen worden sein.³³ Der mittelalterliche Wald war ein umkämpfter Rechtsraum, in dem traditionelle Gewohnheitsrechte mit den Forstgesetzen konfrontiert wurden.

In der *Gest of Robyn Hode* bekennt der Outlaw gegenüber dem als Mönch verkleideten König offen: „We be yemen of this foreste, / Under the grene wode tre; / We lyve by our kyngs dere, / Other shyft have not we“.³⁴ Wenn Robin sagt, „We be yemen of this foreste“, kann das auch so verstanden werden, dass er und seine Bande sich selbst zu königlichen Förstern erklären und damit das Recht für sich in Anspruch nehmen, das königliche Wild zu jagen („We lyve by our kyngs dere“).³⁵ Die Behauptung aber, Robin und seine Gefährten würden ausschließlich von der Wilderei leben, muss in diesem Fall ironisch verstanden werden, soll der angebliche Mönch doch gerade just in dieser Szene ausgeraubt werden. Aber der Protest richtet sich nicht gegen den König direkt, sondern gegen die Usurpation der königlichen Autorität durch skrupellose Beamte wie den Sheriff und korrupte Äbte.³⁶ Robin spricht: „I love no man in all the worlde / So well as I do my kynge“.³⁷ In Abwesenheit des königlichen Souveräns wird Robin Hood zum Ersatzsouverän, der als König des Waldes das Recht durchsetzt: „Anmaßende Autorität wurde durch Akte anarchistischer Gerechtigkeit korrigiert, das wahre Gesetz wurde vom Gesetzlosen durchgesetzt.“³⁸ In dem Moment, in dem der König sich zu erkennen gibt, knien Robin und seine Leute nieder und bekunden ihre Gefolgschaft.³⁹ Robin wird im Gegenzug begnadigt und am Hof des Königs aufgenommen. Dies kann als gegenseitige Anerkennung von König und Gesetzlosem verstanden werden, durch die die Lehnstreue erneuert und der Geächtete wieder in die Gesellschaft integriert wird.⁴⁰ Hierin zeigt sich der konservative und restaurative Charakter Robin Hoods.⁴¹

Wenn auch der historische Wald kein „imaginäres Utopia“ war,⁴² so kann doch der Mythos des Greenwood als Ausdruck einer Sehnsucht nach der Wiederherstellung einer gerechten monarchischen Ordnung betrachtet werden, in einer Zeit, in der die mittelalterlich-feudale Ordnung bereits beginnt, sich aufzulösen.

³³ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 84.

³⁴ *Gest of Robyn Hode*, Str. 377.

³⁵ Vgl. dazu Pollards Einschätzung, „Robin and his men are the foresters.“ Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 102 (Hervorh. i. Orig.).

³⁶ Vgl. Schama: *Traum*, S. 168.

³⁷ *Gest of Robyn Hode*, Str. 386.

³⁸ Schama: *Traum*, S. 159.

³⁹ Vgl. *Gest of Robyn Hode*, Str. 407–411.

⁴⁰ Vgl. Haller: *Sozialbandit als Mythos*, S. 202.

⁴¹ Vgl. Benecke: *Der gute Outlaw*, S. 135, S. 152. Vgl. Schama: *Traum*, S. 169.

⁴² Schama: *Traum*, S. 163.

Simon Schama erkennt in Robin Hoods Greenwood die melancholische „Klage um eine Welt der Freiheit und Gerechtigkeit, die niemals existiert hat: um eine Welt, in der die Beziehung zwischen Führer und Geführtem von makelloser Gegenseitigkeit ist und in der die reinste Form der Gefolgschaft das Waldfest unter freiem Himmel ist“.⁴³ Wenn der Monarch und die Gesetzlosen im Greenwood ein Gelage feiern und gemeinsam das gewilderte Fleisch verzehren,⁴⁴ wird der Wald zu einem idealisierten Refugium, in dem ursprüngliche Gerechtigkeit, echte Loyalität und Kameradschaft Bestand haben, die in der korruptierten Welt der Gesellschaft verloren gegangen sind. Das feierliche Gelage im frühlingshaften Wald nach dem harten Winter wird zum Bild der ausgleichenden Gerechtigkeit: die Wiederbelebung der Natur und die Wiedergutmachung des Unrechts, für das der harsche Winter steht. Die Not hat ein Ende, und diese Versöhnung wird durch das Erscheinen des wahren Königs bestätigt. In der spätmittelalterlichen Robin-Hood-Ballade ist der Wald der Gesetzlosigkeit das Refugium einer unvergänglichen Ordnung, der die historische Zeit nichts anhaben kann, während der Gang der Geschichte die soziale Ordnung der Feudalgesellschaft bereits bedroht. Der Greenwood fungiert als Bastion der feudalen Gesellschaft, die historisch bereits im Niedergang begriffen ist.⁴⁵

Freiheit und Loyalität scheinen sich im Greenwood widerspruchslös ineinanderzufügen. Aber Schama und Pollard weisen auch auf die Ambiguität des Greenwood hin.⁴⁶ Einerseits symbolisiert er als ewiger Frühling die Hoffnung auf eine bessere Zeit und ist in diesem Sinn ein imaginäres Arkadien, in dem eine „alternative, yeomanly society“ geschaffen wird, „a place to which one escapes from the venality and corruption of politics and the world.“⁴⁷ Andererseits muss er als Repräsentation der realen, rohen Natur verstanden werden, in der die Zeit des Frühlings vergänglich ist. Die Hoffnung auf Freiheit und Gerechtigkeit fällt durch das Wissen um die Vergänglichkeit des Frühlings mit dem Bewusstsein für die Unmöglichkeit dieser idealisierten Gesellschaft zusammen.⁴⁸ In der Spannung zwischen dem Imaginären und dem Realen wird Robin Hoods Greenwood in die Dialektik von Utopie und Heterotopie hineingezogen. Der Wald ist durch die Forstgesetze in die mittelalterliche Lebenswelt eingebunden und gleichzeitig ein abgesonderter, heterotopischer Raum, in dem die gesellschaftliche Ordnung unter anderen Bedingungen reproduziert wird. Gleichzeitig hat der Wald, der in der Erzählung als ‚fair forest‘ und ‚merry greenwood‘ auftaucht, trotz konkreter geographischer Verweise keinen realen Ort und entfaltet sich als imaginäre Topographie einer nostalgischen Utopie. Darin erscheint das Ideal der gesellschaftli-

⁴³ Ebd., S. 168

⁴⁴ Vgl. Gest of Robyn Hode, Str. 392–393.

⁴⁵ Vgl. Benecke: Der gute Outlaw, S. 152.

⁴⁶ Vgl. Schama: Traum, S. 171. Vgl. Pollard: Imagining Robin Hood, S. 81.

⁴⁷ Pollard: Imagining Robin Hood, S. 81.

⁴⁸ Vgl. ebd.

chen Ordnung, eine Vorstellung davon, wie sich diese tatsächlich anders, aber besser, reproduzieren könnte. Die gesellschaftspolitische Vorstellung, die in der *Gest* zum Ausdruck kommt, bleibt letztlich auf die Forderung nach guter Herrschaft begrenzt. Die Verkehrungen und Spiegelungen, von denen im Greenwood erzählt wird, machen diesen für den mittelalterlichen Diskurs um Recht und Gerechtigkeit bedeutsam. Das Problem von Herrschaft und sozialer Ordnung ist zentral für *Robin Hood and Guy of Gisborne*, das sich dort auf ganz andere Weise zeigt.

2. Der Greenwood im Kriegszustand

Bildet die Darstellung des Greenwood auch den Ausgangspunkt der Ballade *Robin Hood and Guy of Gisborne*, so legt sich mit Robins Traum, dass er von zwei Männern gefangen und geschlagen wird, bereits in der zweiten und dritten Strophe ein Schatten über die Idylle. Die Utopie des frühlingshaften Greenwood ist also nicht nur implizit durch das Fortschreiten der Jahreszeiten bedroht, sondern ganz explizit zeichnet sich hier die Ahnung einer Gefahr ab, die von außen kommt, vom Sheriff, dem Vertreter der gesetzlichen Autorität, und seinem Schergen Gisborne.

In der Figurenkonstellation von Robin Hood und Little John auf der einen, sowie Guy of Gisborne und dem Sheriff of Nottingham auf der anderen Seite, verdichtet sich der Konflikt zwischen gerechter Gesetzlosigkeit und korruptem Gesetz, der an die räumlichen Bedingungen gebunden ist. In der Ballade verkörpern die Figuren verschiedene Raumordnungen. Der Sheriff steht für die Zivilisation, die Stadt, die Sesshaftigkeit. Er hat sein festes „house in Nottingham“ (GG, 58). Er ist königlicher Beamter, der Repräsentant der staatlichen Autorität und der Legalität. Robin Hood und Little John dagegen haben keinen festen Wohnsitz, sie führen ein nomadisches Leben als Jäger im Wald. Sie sind an die Umgebung bestens angepasst, was schon durch ihre Gewänder zum Ausdruck kommt, mit denen sie sich schnell und unerkannt durch den Wald bewegen: „The cast on their gowne of greene / An shooting gone are they“ (GG, 6). Während im Fall des Sheriffs und der Gesetzlosen die Konstellation der Figuren und des Raums sich als eindeutig antagonistisches Verhältnis bestimmen lässt, wird die Sache durch die Figur Guy of Gisbornes wesentlich komplexer. Auch hier wird zunächst ein räumlicher Gegensatz hergestellt. In der Szene, in der sich die beiden Kontrahenten zu erkennen geben, erklärt Guy: „I dwell by dale and downe“ (GG, 34). Woraufhin Robin mit dem Bekenntnis zum Wald antwortet: „My dwelling is in the wood“ (GG, 35). Der Ausdruck „dale and downe“ taucht an anderer Stelle in der Ballade noch einmal auf, als der Sheriff Little John gefangen nimmt: „Thou shalt be drawn by dale and downe,‘ quoth the sheriffe, / ,And hanged hye on a hill“ (GG, 20). Bemerkenswert daran ist, dass mit diesem Ausdruck nicht nur, ähnlich der deutschen Wendung ‚Berg und Tal‘, die natürliche

Topographie bezeichnet werden kann, sondern durch die Ambiguität von ‚downe‘ es gerechtfertigt scheint, die Wendung auf eine Kulturlandschaft zu beziehen.⁴⁹ Im jeweils ersten Vers der aufeinanderfolgenden Strophen 34 und 35 wird der Unterschied zwischen dem unkultivierten Wald und der kultivierten Hügellandschaft in direkter Gegenüberstellung hervorgehoben.

Guy ist ein Grenzgänger, der eine Zwischenposition zwischen dem Sheriff und Robin Hood, zwischen Stadt und Wald, einnimmt. Er wird mit der Agrarlandschaft identifiziert, die zwischen der entwickelten urbanen Zivilisation und der Wildnis des Waldes liegt. Er kann die Grenze von Natur und Kultur überschreiten und wird gerade deswegen vom Sheriff in Dienst genommen, um den Gesetzlosen Robin Hood aufzuspüren. Guys ambivalente Position in der Ballade wird durch sein Pferdegewand symbolisch prägnant zum Ausdruck gebracht. Er kleidet sich in die Haut eines Tieres, dessen Kopf Teil der Kleidung ist. Es ist kein gewöhnlicher Lederrock, sondern – „capull hyde“ (GG, 7) – ein Kostüm, unter dem er seinen menschlichen Körper versteckt. Die Figur Guy of Gisborne besetzt eine Zwischenposition zwischen dem Animalischen und dem Menschlichen. Stuart Kane bestimmt dies als das Bestialische: „Guy here is a figure who is performing a bestial identity; he is a human who claims the traits of ‚wildness‘.“⁵⁰ Guys animalische Wildheit wird jedoch dadurch kompromittiert, dass sein Kostüm kein wildes Tier, sondern ein domestiziertes Nutztier darstellt.⁵¹ Guys Performance verwischt zwar die Grenze zwischen Mensch und Tier, bleibt aber trotz dieses transgressiven Charakters ein Instrument der herrschenden sozialen Ordnung. Wie das Pferd dem Reiter, Kutscher oder Bauer dient, so dient der Kopfgeldjäger dem Interesse der Exekutivgewalt des Gesetzes, dem Sheriff. Kane führt aus, dass dies auf eine generelle Problematik des spätmittelalterlichen Robin-Hood-Stoffes hinweist: „the sequence of man-horse-beast points toward the larger problem of the borders between civilized-domesticated-wild, designations which the early Robin Hood ballads broadly interrogate.“⁵² Das Bestialische wird also nicht mit der Gesetzlosigkeit im Wald assoziiert, die als idyllische Ordnung erscheint, sondern mit dem bewaffneten Kopfgeldjäger, der diese Ordnung stört – der Ordnung überhaupt zu stören scheint, indem er bereits durch seine körperliche Präsenz die Unterscheidung zwischen Tier und Mensch aufhebt, wodurch

⁴⁹ Vom Altenglischen ‚dūn‘, als Substantiv statt als Adverb gebraucht, meint ‚downe‘: ‚hill‘, ‚open expanse of high ground‘ oder auch ‚fort‘. Es ist etymologisch verwandt mit der veralteten Bedeutung von ‚town‘ vom Altenglischen ‚tūn‘ als ‚enclosure, garden, yard‘ und ‚fort, castle, camp, fortified place‘. The Oxford Dictionary of English Etymology, hg. v. C. T. Onions, London 1966, S. 286, S. 934. Mit dem Ausdruck ‚downe‘ in der Ballade wird also besiedeltes, offenes Land im Gegensatz zum Wald konnotiert.

⁵⁰ Stuart Kane: Horseplay. Robin Hood, Guy of Gisborne and the Neg(otiation) of the Bestial, in: Hahn (Hg.): Robin Hood in Popular Culture, S. 101–110, hier S. 106.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 106.

⁵² Ebd., S. 107.

klare Identifikationen verschwimmen.⁵³ Das Bestialische hat hier seinen Ort nicht in der Natur, sondern ist die Abnormität der hybriden Mischung von Kultur und Natur. Die Gesetzlosigkeit des Waldes ist nicht das Andere der Ordnung, sondern konstituiert eine andere Ordnung, die auf das Recht bezogen bleibt.⁵⁴ Im Fall von Robin Hood bedeutet das nicht nur, dass der Gesetzlose immer auch negativ auf das Gesetz bezogen bleibt, sondern der Wald sogar die Invertierung des Gesetzes ermöglicht. Ein Gesetzloser erscheint als gut und der Vertreter des Gesetzes als böser Eindringling. Bereits in dem Moment, in dem Guy in die Erzählung eingeführt wird, bekommt seine körperliche Präsenz etwas Störendes, Gewalttätiges:⁵⁵ „There were the ware of [a] wight yeoman, / His body leaned to a tree. // A sword and a dagger he wore by his side / Had beene many a mans bane, / And he was cladd in his capull hyde, / Topp, and tayle, and mayne“ (GG, 6-7, Einfügung in eckiger Klammer i. Orig.). Der Angriff auf die Idylle des Waldes findet bereits dadurch statt, dass sich sein hybrider Pferde-Mensch-Körper gegen den Baum lehnt. Gisborne ist eine Anomalie, die, so schreibt Kane, nicht in die „easy topography of the greenwood“ gehört.⁵⁶ Als eine solche Anomalie muss er von Robin Hood vernichtet werden, um die Ordnung wiederherzustellen.

In Kontrast zu Gisborne wird die Gemeinschaft der Gesetzlosen im Greenwood als ideale Ordnung bestätigt. Robin und seine Gefolgsleute, die „merry men“ (GG, 5), sind ebenso ‚merry‘ wie der Greenwood selbst. Sie zeichnen sich durch ihre Fröhlichkeit und ihre authentische, naturhafte Religiosität aus. John ruft dreimal Christus an (vgl. GG, 14, 20, 52) und Robin die Jungfrau Maria, woraufhin ihm der entscheidende Hieb gegen Gisborne gelingt (vgl. GG, 39–40).⁵⁷ Den Gesetzlosen wird also echte Frömmigkeit attestiert und ihr Glaube wird mit dem Triumph über ihre Feinde belohnt. Guy und der Sheriff werden hingegen als Schurken dargestellt. Guy hat bereits Verderben über viele Menschen gebracht („Had been many a mans bane“, GG, 7), er sagt von sich selbst,

⁵³ Kane liest dies auch im Zusammenhang mit einem unterdrückten homosexuellen Begehren, das zwischen Robin und Guy steht. Guy stört also auch die heteronormative Ordnung. Da dieses ebenfalls als bestialisch zu gelten hat, muss es im tödlichen Kampf zwischen den beiden Männern verdrängt werden. Vgl. ebd., S. 105, S. 107.

⁵⁴ Vgl. dazu Harrisons Metapher des Waldes als Schatten des Rechts: „as an outlaw who sought the forest’s asylum, he entered, as it were, the *shadow of the law*. The shadow of law [...] is not a place of lawlessness; it lies beyond the law like a shadow that dissolves the substance of a body. The shadow of law is not opposed to law but follows it around like its other self, or its guilty conscience.“ Harrison: *Forests*, S. 63 (Hervorh. i. Orig.).

⁵⁵ Vgl. Kane: *Horseplay*, S. 106: „Guy has been introduced into the ballad landscape as fundamentally physical – it is his body, his baneful, violence-inflicting weaponry, his draping himself in the skin of an animal which most immediately confronts Robin, most imperils him, most impells him to interpret this monstrous intrusion into the idealized forest.“

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Robin Hood wird auch in der *Gest* als Marienverehrer beschrieben und Harrison meint, dass in der christlichen Maria die Gestalt der antiken Jagd- und Waldgöttin Artemis weiterlebe. Vgl. Harrison: *Forests*, S. 21.

dass er viele verfluchte Taten begangen habe („I have done many a curst turne“, GG, 34) und wird von Robin als Verräter bezeichnet („thou hast beene a traytor all thy liffe“, GG, 41). Guys Grußformel „God’s blessing on thy heart“ (GG, 32) kann im Gegensatz zum authentischen Glauben Robins und Johns als reine Phrase betrachtet werden. Auch der Sheriff erscheint in einem schlechten Licht. Er und seine Männer töten zwei von Robins und Johns Gefährten (vgl. GG, 12). Er will Little John als Verbrecher an den Galgen bringen (vgl. GG, 20), aber erscheint dann auch als geldgierig, wenn er seinen Gefangen eher extralegal ermorden lassen würde, anstatt das Kopfgeld auszuzahlen (vgl. GG, 51). Vor dem Hintergrund, dass Kleriker in den Balladen häufig negativ dargestellt werden und zu den bevorzugten Opfern von Robin Hood und seinen Merry-men gehören,⁵⁸ kann hier zwischen der korruptierten offiziellen Religion und einer ursprünglichen Gottverbundenheit in der natürlichen Umgebung des Waldes unterschieden werden. Nicht nur Gesetzlose ziehen sich in den Wald zurück, sondern auch Eremiten, um vor den Versuchungen der Welt zu fliehen.⁵⁹ In der unberührten Natur ist das Heilige zu Hause. Und als einem vom Übel der Welt reingehaltenen Ort wird im Wald auch die Integrität des Gesetzes gegen dessen Korruption verteidigt. Harrison beschreibt, wie die Gesetzlosen, die nicht als Feinde des Rechts, sondern einer ungerechten Rechtsordnung und als Verteidiger einer natürlichen Gerechtigkeit erscheinen, die Dichotomie von Licht und Schatten verkehren.⁶⁰ Diese Verkehrung zeigt sich in den Robin-Hood-Balladen in der Darstellung des ‚fair forest‘, des hellen Waldes. Der Wald ist entgegen anderen literarischen Traditionen kein dunkler Ort, in dem der Schrecken haust, sondern ein Bereich, in dem, abgegrenzt von der Außenwelt, ein paradiesischer Naturzustand herrscht, voller Licht, Fröhlichkeit und ewigem Frühling. Und dazu gehört auch die Vorstellung einer natürlichen Gerechtigkeit. Es ist stattdessen das institutionalisierte Gesetz der zivilisierten Außenwelt, das düster und verkommen erscheint.

Guy of Gisborne legitimiert seine Jagd auf Robin mit dem Auftrag des Gesetzes, dessen Vertreter ihm eine Belohnung in Aussicht gestellt hat: „I seeke an outlaw,“ quoth Sir Guye, / „Men call him Robin Hood: / I had rather meet with him upon a day / Then forty pound of golde“ (GG, 25). An dieser Stelle der Ballade wird Robin erstmals als ‚outlaw‘ bezeichnet und damit die Trennung von Gesetz und Gesetzlosigkeit markiert. Gisborne steht auf der Seite der Legalität und sieht sich damit im Recht, den Geächteten zu töten. Durch die Ambiguität von Wildheit und Zivilisiertheit, die sich in der Pferdegestalt ausdrückt, scheint

⁵⁸ Vgl. Robin Hood and the Monk. Vgl. Robins Aussage in Gest of Robyn Hode, Str. 16: „These bisshoppes and these arche-bisshoppes, / Ye shall them bete and bynde“. Der Abt von St. Mary fungiert in der *Gest* auch als einer der Schurken, der als besonders korrupt und heimtückisch dargestellt wird. Vgl. Gest of Robyn Hode, Str. 102–124. Später kommt es zu einem Überfall auf den Cellerar der Abtei St. Mary und sein Gefolge. Vgl. Gest of Robyn Hode, Str. 213–260.

⁵⁹ Vgl. Schama: Traum, S. 249.

⁶⁰ Vgl. Harrison: Forests, S. 77.

er das perfekte Instrument für den Auftrag. Einerseits hat er in sich selbst eine gewisse Wildheit, durch die er den Gesetzlosen auf dessen eigenem Terrain, im Wald, herausfordern kann, andererseits ist er bereits soweit domestiziert, dass er dem Gesetz dienen kann. In anderen Balladen wird davon erzählt, dass ein aufrechter Yeoman nach dem Kampf mit Robin Hood in die Gemeinschaft der Gesetzlosen integriert wird, z. B. in *Robin Hood and the Potter*⁶¹ und *The Jolly Pinder of Wakefield*.⁶² Guy ist aber bereits unwiderruflich auf die Seite der schlechten Herrschaft übergewechselt und wird deswegen von Robin als Verräter bezeichnet. Sie sind sich zwar ebenbürtig, sowohl in ihrer kriegesischen Wildheit als erprobte Kämpfer, die in dem zweistündigen Kampf abwechselnd die Oberhand haben, als auch in ihrem sozialen Status, doch ihr Duell ist eine unveröhnliche Konfrontation zwischen „good yeoman“ und „bad yeoman“. ⁶³ Im Gegensatz zum Töpfer und dem Pinder⁶⁴ ist der schlechte Yeoman Guy of Gisborne kein „good fellow“ (GG, 23) und da er nicht in die Gemeinschaft des Greenwood aufgenommen werden kann, den er durch seine hybride Erscheinung bereits kontaminiert hat, muss er sterben.

Dass der Sheriff den Kopfgeldjäger beauftragt, lässt sich als Fall einer Aneignung der Kriegsmaschine durch den Staatsapparat deuten. Dieses Vorgehen scheitert zwar nur knapp, doch die Umkehrung der Rollen, wenn Robin in Guys Kostüm schlüpft, besiegelt schließlich den Untergang des Sheriffs. Wenn Robin Hoods Täuschung des Sheriffs funktioniert, dann deshalb, weil Robin die Unberechenbarkeit der Kriegsmaschine, die keiner instrumentellen Vernunft folgt, darzustellen weiß – schließlich ist er selber Teil davon. Der Sheriff glaubt ernsthaft, dass Guy lieber einen weiteren Mord begehen würde, als die Belohnung in Gold zu erhalten, und ruft aus: „Thou art a madman“ (GG, 51). Der Sheriff erkennt die Exzentrizität des Kriegers, die aus Sicht des Staates als Dummheit und Verrücktheit erscheint.⁶⁵ Er meint, sich diese doppelt zu Nutze zu machen, indem er nicht nur Robin Hood loswird, sondern auch das Kopfgeld einspart. Aber er durchschaut nicht die List. Ironischerweise zeigt sich in der Performance der Unberechenbarkeit, die der Sheriff hinnimmt, ohne Verdacht zu schöpfen, die tatsächliche Unberechenbarkeit der Kriegsmaschine, die durch die List plötzlich und unerwartet direkt vor ihm auftaucht. Durch List, Täuschung, Unberechenbarkeit und plötzliches Auftauchen wird dem Staatsapparat ein Schlag versetzt.

Als Gewalt einer nicht zweckrationalen Kriegsmaschine erscheint zunächst die Tatsache, dass Robin Guy nicht einfach nur tötet, sondern ihn anschließend ent-

⁶¹ *Robin Hood and the Potter*, in: Dobson / Taylor: *Rymes of Robin Hood*, S. 121–132.

⁶² *The Jolly Pinder of Wakefield*, in: Dobson / Taylor: *Rymes of Robin Hood*, S. 146–149.

⁶³ Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 109.

⁶⁴ „The pinder is inherently a town official, controlling any stray animals and, as here, protecting the local crops from damage.“ Knight / Ohlgren: „The Jolly Pinder of Wakefield: Introduction“, in: dies. (Hg.): *Robin Hood and Other Outlaw Tales*, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/jolly-pinder-of-wakefield-introduction, 22. Juli 2016.

⁶⁵ Vgl. Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 485.

hauptet und ihn bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt: „He took Sir Guys head by the hayre, / and sticked itt on his bowes end [...] // Robin pulled forth an Irish knife, / And nicked Sir Guy in the fface, / That hee was never on a woman borne / Cold tell who Sir Guye was“ (GG, 41–42). Dass Robin Guy auch noch das Pferdegewand auszieht, kann als symbolische Häutung verstanden werden.⁶⁶ Keen bemerkt den „sharp violent mood“⁶⁷ und Dobson und Taylor den „exceptionally violent tone“⁶⁸ der Ballade, die von Holt als „grim yarn“⁶⁹ bezeichnet wird, und in der Knight eine „ancient ferocity“⁷⁰ erkennt. Kane bemängelt, dass die Gewalt der Auseinandersetzung zwischen Robin und Guy in der Forschung als Exzess des Konfliktes zwischen Gesetz und Gesetzlosem eher beiläufig erwähnt wird.⁷¹ Die für ein modernes Publikum offensichtlich irritierende Gewalttätigkeit ließe sich mit dem Gegensatz zwischen Staatsapparat und Kriegsmaschine erklären. Letztere zeuge laut Deleuze und Guattari „von einer anderen Rechtsprechung, die manchmal von einer unbegreiflichen Grausamkeit ist, aber manchmal auch eine erstaunliche Barmherzigkeit an den Tag legt“.⁷² Angesichts der Hinrichtungsmethoden in der Feudalgesellschaft, in der Verurteilte langsam zu Tode gefoltert wurden, wäre zu fragen, ob die Tötungen von Guy und Sheriff nicht eher barmherzig sind. Die Gewaltakte in der Ballade können nicht auf eine barbarische Grausamkeit der gesetzlosen Kriegsmaschine aus dem Wald reduziert werden und drücken auch keine soziale Ideologie des Widerstands aus,⁷³ wie sie etwa den Typus des Rächers bei Hobsbawm kennzeichnet. Pollard erklärt die Gewalt in *Robin Hood and Guy of Gisborne* im Kontext des spätmittelalterlichen Rechts. Da die gesamte Rechtsordnung auf der Idee gerechter Gewalt basiere, könne der Triumph des Helden über die ungerechten Feinde – Guy und der Sheriff – als Restaurierung einer gerechten Gesellschaftsordnung verstanden werden: „The idea of the cleansing violence by which Robin Hood enacts restorative justice is thus germane to the perception of law in the fifteenth century.“⁷⁴ Die brutale Gewalt gegen Guy wird also durch eine natürliche Gerechtigkeit, die idealerweise das Fundament des Rechts bildet, legitimiert. Die Schlechtigkeit Guys und die Anrufung Marias durch Robin lassen den Sieg im Duell als Gottesurteil erscheinen. Aber darin zeigt sich nicht nur die Autorität Gottes, die durch Robin exekutiert wird. Robins Ausruf „Thou hast been a traytor all thy liffe, / Which thing must have an ende“ (GG, 41) ist ein Richtspruch, welcher der anschließenden Verstümmelung der Leiche einen anderen Charakter gibt. Der Tod von Guy

⁶⁶ Vgl. Kane: *Horseplay*, S. 101.

⁶⁷ Keen: *Outlaws*, S. 121.

⁶⁸ Dobson / Taylor: *Rymes of Robin Hood*, S. 141.

⁶⁹ Holt: *Robin Hood*, S. 33.

⁷⁰ Knight: *Complete Study*, S. 57.

⁷¹ Vgl. Kane: *Horseplay*, S. 102.

⁷² Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 483.

⁷³ Vgl. Kane: *Horseplay*, S. 102.

⁷⁴ Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 108.

wird zu einer Hinrichtung, durch die sich Robin als Herrscher des Waldes und als Souverän im Greenwood behauptet. In einem „Fest der Strafe“⁷⁵ bzw. „Fest der Martern“⁷⁶ konstituieren sich nach Foucault, im Anschluss an Kantorowicz, der Körper des Königs und der Körper des Verurteilten als die zwei Gegenpole der Macht.⁷⁷ Das öffentliche Zelebrieren der peinlichen Strafe zeigt den „Triumph der Justiz“, wobei gerade das „Übermaß ihrer Gewaltsamkeiten [...] ein Element ihrer Glorie“ und Ausweis „ihrer Kraft offenbarenden Gerechtigkeit“ ist, die den Körper des Verurteilten noch nach dem Tod zum Gegenstand von Verstümmelungen und Zurschaustellung machen.⁷⁸ Wenn Robin nach dem gewonnenen Kampf Guys Pferdehaut überzieht, wird er in Kanes Lesart damit selbst zum Grenzgänger, der die Unterscheidung zwischen Gesetzlosem und Vertreter des Gesetzes auflöst. Guys Gewand ist für Robin „a grotesque costume, which allows him to cross the borders between both man and animal, and outlaw and agent of legal authority.“⁷⁹ Die Verkleidung hat also nicht nur die Täuschung zum Zweck, die Grenzüberschreitung ist nicht bloß ein taktisches Manöver, sondern wird zu einer tatsächlichen Umkehrung der Rollen: Robin Hood wird zum Vertreter des Gesetzes. Die Legitimität des Gesetzlosen wird zur faktischen Legalität, die er als Souverän exekutiert.

Es findet sich in der Erzählung also die Gründungsszene eines Rechtsverhältnisses. Am Anfang steht der friedliche Naturzustand des Waldes, der mit Gisbornes Eindringen gestört wird. Sein Erscheinen im Wald macht ihn zum Vorboden des Krieges. Der tatsächliche Ausbruch der Gewalt versetzt den Greenwood in den Kriegszustand, aus dem schließlich die Begründung des Rechts hervorgeht. Es sind Guy und der Sheriff, die den gesetzlosen Wald durch den Krieg in den Gesellschaftszustand überführen, das Recht des Staates als Gesetz durchsetzen wollen. Der Krieg entscheidet über die Frage, wer Souverän ist, d. h. wer über den Ausnahmezustand, den der Krieg schafft, gebietet – was in letzter Instanz durch den Sieg und die Vernichtung des Gegners beantwortet wird. Wenn der Sheriff Little John und die Merry-men überwältigt, scheint die staatliche Ordnung, die von außen in den Wald dringt, zunächst zu gewinnen. Mit der Niederlage Guys kippt die Situation und die anschließende Befreiung Little Johns und der Tod des Sheriffs schaffen klare Verhältnisse: Ein Gesellschaftszustand setzt sich tatsächlich durch – mit dem Sieg Robins und seiner Gefährten allerdings auf verkehrte Weise. Die Legitimität der natürlichen Gerechtigkeit Robin Hoods aus dem Greenwood triumphiert über die bloße Legalität des Gesetzes des Sheriffs aus der Stadt. Der hervorgebrachte Gesellschaftszustand stellt sich negativ her als das Gegenteil der herrschenden sozialen Ordnung der korrupten Welt und ihres

⁷⁵ Foucault: Überwachen und Strafen, S. 15

⁷⁶ Ebd., S. 44.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 41.

⁷⁸ Ebd., S. 47.

⁷⁹ Kane: Horseplay, S. 110.

formalen Rechts. Es ist nicht einfach die Macht des Stärkeren, die sich in diesem Krieg durchsetzt, sondern diejenigen tragen den Sieg davon, die das ‚Gute‘ verkörpern – also göttlich und moralisch legitimiert sind. Die Einsetzung von Robin Hood als Souverän des Waldes ist die Vorstellung einer Wiedereinsetzung der natürlichen Gerechtigkeit des Ausgangszustandes, die der herrschenden Ordnung des Staates als Ideal entgegengehalten wird. Die Einrichtung einer gerechten Welt, in der Natur- und Gesellschaftszustand versöhnt sind, findet ihren Abschluss mit dem Tod des Sheriffs, diesem Vertreter der korruptierten Rechtsordnung außerhalb des Waldes, der im Schlussvers auf der Flucht zurück nach Nottingham von Little John mit einem Pfeil ins Herz getroffen wird (vgl. GG, 57–58).

3. Der Wald als Ort der Verkehrung und Bestätigung der gesellschaftlichen Ordnung

Den königlichen Forst hat der Monarch für die Jagd nicht nur deswegen reserviert, weil er daran sein privates Vergnügen hat. Die königliche Jagd im Wald ist in der politischen Symbolik des Mittelalters Ausdruck der Souveränität. Nach Harrison wird der König in der Jagd zum symbolischen Eroberer der Wildnis, worin sich seine Souveränität als historische Macht der Zivilisierung ausdrückt, die mit einer Wildheit einhergeht, die größer ist als die Wildnis selbst: „As sovereign of the land, the king overcomes the wilderness because he is the wildest of all by nature.“⁸⁰ Robin Hood hat den Wald bereits erobert und kann vom Sheriff und von Guy of Gisborne nicht daraus vertrieben werden. Er behauptet seine Souveränität als ‚wildeste von allen‘ dadurch, dass er sogar über den bestialischen Gisborne siegt. Gleichzeitig wird Robins Wildheit und Gesetzlosigkeit eingeeht durch seine Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit. Er verkörpert einen idealen Herrscher, der seinen Platz nur dem wahren König räumt, der seine Überlegenheit in der *Gest* dadurch beweist, dass er Robin mit einem einzigen Faustschlag zu Boden streckt.⁸¹ Da die Figur des Königs in *Guy* fehlt, fällt die Rolle des Souveräns allein Robin zu, der als nichtadliger Yeoman zum Herrscher des Waldes werden kann. Die ursprüngliche Zivilisierung der Wildnis durch den königlichen Souverän wird in der Ballade auf verschiedene Weise ironisiert und verkehrt.

Pollard sieht in den Robin-Hood-Balladen einen ‚Symbolismus des Karnevals‘.⁸² Im Karneval werden Grenzen übertreten und die soziale Hierarchie verkehrt. Die karnevalistische Verkehrung der Verhältnisse sieht Peter Stallybrass in Anschluss an Julia Kristeva und Michail Bachtin gar als das zentrale Element der

⁸⁰ Harrison: *Forests*, S. 74.

⁸¹ *Gest of Robyn Hode*, Str. 408.

⁸² Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 171.

mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Robin-Hood-Balladen, das ihre subversive Wirkung ausmacht: „The symbolic system of carnival is used, then, to legitimate popular justice against the official ideological and legal apparatus which claims to have a monopoly of justice. The outlaw becomes the enforcer of popular law.“⁸³ Das Karnevalische geht dabei nicht nur mit einer Inversion der sozialen Hierarchie einher, sondern bedeutet auch eine Transgression räumlicher Begrenzungen.⁸⁴ Die räumliche Auflösung der sozialen Ordnung in der mittelalterlichen Darstellung des Waldes zeigt sich auch im Arthur-Zyklus, wie Harrison betont: „Errancy through the forests is a comic adventure to the degree that it turns the world inside out, or upside down, only to reestablish the proper order.“⁸⁵ Das Komische als Verkehrung des Gewohnten findet sich auch im Karneval. Die Maispiele im mittelalterlichen England hatten dieses karnevalistische Element. Gestalten in der Verkleidung Robin Hoods und seiner Merry-men gingen umher und sammelten bei gutsituierten Bürgern Geld für karitative Zwecke. Die Schauspieler waren dabei selbst häufig respektierte Personen ihrer lokalen Gemeinden. Was in diesen Robin-Hood-Spielen zum Ausdruck kam, war also keineswegs aufreißerisch, sondern waren Ehrerbietung, gemeinschaftliche Solidarität und brüderliche Tugenden.⁸⁶

In den Maispielen wurde zwar die gesellschaftliche Ordnung für eine kurze Zeit außer Kraft gesetzt und verkehrt, doch damit konnten sie als Sicherheitsventil dienen, um soziale Spannungen zu kanalisieren und die herrschende Ordnung, die nicht grundlegend in Frage gestellt wurde, zu bestätigen.⁸⁷ Andererseits kann solch ein Ritual gesellschaftlicher Bestätigung als ein soziales Drama verstanden werden, das eine Phase der Liminalität erzeugt, die nicht immer problemlos wieder aufgehoben werden kann, sondern im Gegenteil den sozialen Bruch hervorhebt.⁸⁸ Die erlaubte Überschreitung von Grenzen und die Verkehrung gesellschaftlicher Hierarchien ist immer eine Phase der Gefährdung des sozialen Friedens. Ausschreitungen und Aufruhr im Zusammenhang mit den Maispielen sind vielfältig belegt.⁸⁹ Pollard schreibt: „In the ritual, one might add, that parishioners are reminded, and can remind their leaders, that local government without justice is but licensed robbery.“⁹⁰ Diese Funktion des Karnevals als gesellschaftliches Korrektiv, in dem die einfache Bevölkerung ihrem Gerechtigkeitsempfinden und ihren Freiheitsvorstellungen Ausdruck verleihen kann, wird

⁸³ Peter Stallybrass: „Drunk with the cup of liberty“. Robin Hood, the Carnavalesque, and the Rhetoric of Violence in Early Modern England, in: *Semiotica* 54.1/2, 1985, S. 113–145, hier S. 119.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 114.

⁸⁵ Harrison: *Forests*, S. 68.

⁸⁶ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 170.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 171.

⁸⁸ Vgl. Turner: *Ritual*, S. 69.

⁸⁹ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 174–176.

⁹⁰ Ebd., S. 171.

von Stallybrass hervorgehoben. Trotz aller möglichen Aneignungen durch die Herrschenden wird die karnevalistische Verkehrung für ihn zum Indikator dafür, dass die frühen Robin-Hood-Erzählungen als Kritik an den Herrschaftsverhältnissen betrachtet werden müssen. Die Gewalt des Gesetzes, die diesen Herrschaftsverhältnissen zugrunde liegt, wird aufgedeckt: „unmasking legal violence“.⁹¹ Die karnevalistische Verkehrung macht gerade dadurch gesellschaftliche Verhältnisse sichtbar, dass sie sich der Verkleidung bedient. Das Motiv der Verkleidung ist in *Guy* Teil der absurden Komik, in der die Verkehrung der Normalität sichtbar wird. Sichtbarmachung ist hier im Wortsinn zu verstehen als Demaskierung: „it is the outlaw himself who unmasks the institutions that conceal behind the cloak of legitimacy their perversion of the law.“⁹² Wenn Robin Hood sich verkleidet, um den Sheriff zu täuschen, entkleidet er zugleich diesen seiner Legitimität, wobei dies durch die reale Entkleidung von Guys Leichnam antizipiert wird. Die Verkehrung von Wald und Zivilisation im Verhältnis zu Recht und Gerechtigkeit wird in Verkehrung der Symbolik des Hellen und des Dunklen zum Ausdruck gebracht und wiederholt sich in der Verkehrung der Rollen durch die Verkleidung, mit welcher der gejagte Gesetzlose zum Jäger wird und damit zum Verfechter der Gerechtigkeit des wahren Rechts und der Freiheit des Waldes: „In the tales of Robin Hood [...] the hunted became the hunter. The outlaw, punished even beyond the margins of the *civitas*, was transformed into the pursuer of sheriffs and bishops. Evading statutory law, he rigorously enforces the liberties of the forest.“⁹³ Das Karnevaleske strukturiert die Texte auch abgesehen von den Episoden mit tatsächlicher Kostümierung, denn eine Verkehrung ist, wie bereits erwähnt, die Überschreitung der räumlichen Begrenzung der Gesellschaft in den Wald. Der Wald ist zudem immer schon eine natürliche Verkleidung der Gesetzlosen, die sich ihm mit ihren grünen Gewändern angepasst haben. Harrison schreibt über das Verhältnis des Gesetzlosen zum Wald: „The forest represents his locus of concealment. Its canopy is his hood, and its foliage his robe.“⁹⁴ Der Wald repräsentiert eine verkehrte Welt, in der die List und die Verkleidung der Gesetzlosen doppelte Verkehrungen sind, mit der die betrügerische, alltägliche Welt enthüllt wird.⁹⁵ Wegen dieser paradoxen Logik wird der Wald zu einem bevorzugten Ort von Komik in der mittelalterlichen Literatur: „If one of the main functions of comedy is to dramatize the instability or absurdity of the world as human beings define it, forests represent a natural scene for the enactment of its ironic logic, thanks to their shadows of exteriority with regard to society.“⁹⁶ Doch der Schatten des Gesetzes ist im Falle Robin Hoods nicht ein ande-

⁹¹ Stallybrass: Drunk with the cup of liberty, S. 142.

⁹² Harrison: Forests, S. 79.

⁹³ Stallybrass: Drunk with the cup of liberty, S. 131 (Hervorh. i. Orig.).

⁹⁴ Harrison: Forests, S. 79.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 80.

⁹⁶ Ebd.

res Gesetz – keine qualitativ andere Rechtsprechung –, sondern das Ideal des Gesetzes, das er gegen dessen Missbrauch, Mängel und Widersprüche verteidigt.⁹⁷ Insofern das Ideal des Gesetzes und die vorgeblich natürliche Ordnung verteidigt werden, kann aus dieser Perspektive das offizielle Gesetz als Form der Unordnung betrachtet werden.⁹⁸ Auf diesen konservativen Charakter des gesetzeslosen Helden wird vielfach verwiesen.⁹⁹ Er zeigt sich am deutlichsten in der *Gest*, in der Versöhnung mit dem König als Verkörperung des Rechtsideals, dem Robin und seine Gefährten die Treue schwören und der diese daraufhin in seinen Hof aufnimmt.¹⁰⁰

Robin Hood greift das Gesetz aber auch in dessen eigener Logik an, um dessen Anspruch auf Gerechtigkeit mit Gewalt einzufordern. Er macht von der ihm durch die Natur verliehenen Fähigkeit, sich selbst zu verteidigen, Gebrauch und aktiviert damit das Naturrecht auf Widerstand gegen die Tyrannei einer schlechten Anwendung des Gesetzes durch korrupte Beamte. Aber sein Widerstand geht nicht darüber hinaus, sondern endet damit, dass er in Abwesenheit des legitimen Souveräns an dessen Stelle diese Rolle übernimmt. Stallybrass meint, dass über diesen scheinbaren Konservatismus nicht vorschnell geurteilt werden dürfe und dieser auch als notwendige rhetorische Verkleidung gegen die Gefahr von Zensur und Vergeltungsmaßnahmen interpretiert werden könne.¹⁰¹ Stallybrass zufolge sei die taktische Konstruktion einer guten, alten Zeit ein Mittel, um die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zu kritisieren, und der König sei lediglich eine symbolische Repräsentation der Gerechtigkeit, die den Widerstand gegen die alltägliche soziale, ökonomische und politische Unterdrückung legitimiere.¹⁰² Die Frage ist jedoch, inwieweit Stallybrass hier das in den Quellen sedimentierte historische Bewusstsein überstrapaziert und eine Verbesserung der ökonomischen, sozialen und politischen Lage tatsächlich nur im Rahmen der bestehenden Institutionen gedacht werden konnte. Wenn christliches Naturrecht und das positive Recht des Staates in Konflikt geraten,¹⁰³ dann findet dieser Konflikt durchaus im Rahmen der bestehenden Gesellschaft statt, deren Widersprüche darin zum Ausdruck kommen, aber keineswegs bedeutet dies, dass die gesellschaftliche Ordnung dadurch zwangsläufig transzendiert wird.

Der Greenwood ist jedenfalls der höfisch-feudalen Gesellschaft nicht radikal entgegengesetzt, sondern verkehrt diese, um so ein Idealbild der gesellschaftlichen Ordnung hervorzubringen. Die feudalen Anerkennungsverhältnisse und der Hof mit all seinen Hierarchien werden in Robin Hood und seinen Gefolgs-

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 81.

⁹⁸ Vgl. Stallybrass: Drunk with the cup of liberty, S. 141.

⁹⁹ Vgl. u. a. Pollard: Imagining Robin Hood, S. 157–158; Benecke: Der gute Outlaw, S. 135, S. 152.

¹⁰⁰ Vgl. Gest of Robyn Hode, Str. 410–416.

¹⁰¹ Vgl. Stallybrass: Drunk with the cup of liberty, S. 140.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 142.

leuten, die ihn mit „master“ (GG, 4, 8, 52) ansprechen, gespiegelt. Die ironische Verkehrung der sozialen Ordnung hebt diese also nicht auf, sondern bestätigt sie letztlich. Durch die temporäre Verkehrung der sozialen Ordnung werden die Herrschenden lediglich an ihre Verantwortung erinnert. Dass damit die ideale gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt wird, zeigt sich in der *Gest* mit der gegenseitigen Anerkennung von gutem Gesetzlosen und gutem König sicherlich deutlicher als in *Guy*. Während die Ersatzsouveränität in der *Gest* nur vorübergehend ausgeübt wird und Robin Hood nur so lange als Statthalter der königlichen Souveränität im Wald fungiert, bis der König tatsächlich erscheint, wird die Verkehrung in *Guy* nicht wieder aufgelöst. Dies ist der kritische Punkt, an dem die Verkehrung einen Ausblick auf eine mögliche dauerhafte Veränderung der sozialen Verhältnisse bietet, weswegen *Guy* subversiver erscheint als die *Gest*.

Der Greenwood der Balladen bildet einen liminalen Raum, in dem die gesellschaftliche Ordnung verkehrt wird. Einerseits findet sich darin die Zurückweisung von staatlicher Herrschaft und ihren Gesetzen, andererseits werden Herrschaft und soziale Ordnung in idealisierter Form bestätigt. Doch die Gefahr ist, dass die Verkehrung immer auch die Möglichkeit beinhaltet, dass die Erneuerung der Herrschaft ausbleibt und die Ausnahme von der normalen sozialen Ordnung zum gesellschaftlichen Ausnahmezustand eskaliert. Der Wald stellt in der Ballade allerdings nicht das Außen oder den Rand dar, der er aus der Perspektive von Gesetz und Zivilisation in der Ritterspeik ist, sondern er bildet einen Innenraum, der von der Zivilisation, die von außen kommt, bedroht wird. Der literarische Greenwood ist das Symbol dessen, was Stallybrass als „liberties of the forest“ bezeichnet, die keineswegs nur imaginär waren, sondern im realen Wald konkret verortet wurden: „The forest was thus the terrain on which the very definition of ‚liberties‘ was fought out.“¹⁰⁴ Der Wald war ein Raum, in dem die gesellschaftlichen Konflikte des Spätmittelalters nicht nur symbolisch-literarisch verarbeitet wurden, sondern die sozialen Kämpfe um Wilderei, Weiderecht und Holznutzung tatsächlich ausgetragen wurden. Jenseits der Frage, ob die Erzählungen über Robin Hood Ausdruck der bäuerlichen Unzufriedenheit oder der Ambitionen einer aufstrebenden prä-kapitalistischen Mittelklasse sind, kann beobachtet werden, dass die Erzählungen eine symbolische Herausforderung der Mächtigen darstellen, die anknüpft an die enge Verbindung zwischen gesellschaftlicher Freiheit und der populären Vorstellung einer Freiheit des Waldes.¹⁰⁵ Die Verbindung mit sozialen Kämpfen treibt die Bedeutung des Greenwood in den Balladen über das Karnevaleske und Symbolische hinaus und kann eine Sprengkraft entfalten, die die Reproduktion der Gesellschaft unterbricht.

Auch wenn es im weiteren Kontext der frühen Balladen sehr fragwürdig ist, die Gemeinschaft der Gesetzlosen als Ordnung ohne Staat, im Sinne Clastres

¹⁰⁴ Ebd., S. 126.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 128.

oder als Deleuzes und Guattaris Kriegsmaschine zu verstehen, so lässt sich kaum leugnen, dass in ihnen ein anarchischer Zug lebendig ist, der sich neben ihrem Anspruch auf eine gerechte monarchische Ordnung behauptet. Die frühen Erzählungen über Robin Hood können also widersprüchlich interpretiert werden. Einerseits untergraben sie die soziale Ordnung, die sie andererseits bestätigen, was auch davon abhängig ist, wer sie wie in welchem Kontext rezipiert.¹⁰⁶ Das heißt, diese Erzählungen eröffnen ein Feld umkämpfter Bedeutung.¹⁰⁷ Die Uneindeutigkeit des Materials, die durch die verschiedenen Verkehungen entsteht, entfaltet jene mythopoetische Kraft, die es in den folgenden Jahrhunderten möglich gemacht hat, die Geschichte von Robin Hood immer wieder neu zu erzählen und je nach Gusto verschiedenen politischen Interessen anzupassen.

4. *Der widersprüchliche Greenwood der Gesellschaft*

Wenn die Ballade von *Robin Hood and Guy of Gisborne* in eine Konstellation gebracht werden soll, in der ein dialektisches Bild sichtbar wird, dann muss dieses aus dem Widerspruch entfaltet werden, der in der Darstellung des Greenwood als Raum der Verkehrung angelegt ist. Harrison beschreibt diese Widersprüchlichkeit wie folgt: „the law of identity and the principle of non-contradiction go astray in the forests [...]. The profane suddenly becomes sacred. The outlaw becomes the guardian of higher justice.“¹⁰⁸ Dass das Gesetz der Identität und das Prinzip der Widerspruchslosigkeit verloren gehen, ist dialektisch aufzufassen. Der Widerspruch und das Nichtidentische verweisen auf die Spannung, in der das Bild erscheint.

Als idyllischer Ort ursprünglicher Freiheit und natürlicher, göttlicher Gerechtigkeit ist der Greenwood der Ballade ein imaginärer, irrealer Ort. Im Spannungsverhältnis, in dem der Wald einerseits als arkadische Idylle imaginiert wird, andererseits für die reale, feindselige Natur steht,¹⁰⁹ wird die Darstellung des ewigen Frühlings zu einer Utopie, weil der Frühling real zu Ende geht. Als Utopie steht der Greenwood „in einem allgemeinen direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft“ und ist damit „das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft“.¹¹⁰ Im literarischen Chronotopos des hellen Walds im Frühling findet sich eine utopische Tendenz, die, in Blochs Terminologie, als „Vorlicht“ in der Erzählung „verkapselt“ ist.¹¹¹ Es lässt sich darin eine Hoffnung ausmachen, die als Latenz, als mögliche Wirklichkeit in ihm

¹⁰⁶ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 182.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Harrison: *Forests*, S. 63.

¹⁰⁹ Vgl. Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 81.

¹¹⁰ Foucault: *Von anderen Räumen*, S. 320.

¹¹¹ Ernst Bloch: *Theorie-Praxis auf längere Sicht*, in: ders.: *Tendenz – Latenz – Utopie*. Ergänzungsband zur Gesamtausgabe, Frankfurt am Main 1978, S. 246–250, hier S. 250.

steckt: „ein Postulat, das uns aus der Vergangenheit uneingelöst, aber auch unabgeholten und in jedem Fall verpflichtend entgegenkommt.“¹¹² In den Robin-Hood-Balladen entfaltet sich einer jener „Stoffe der Geschichte voll traditions-gesättigter Utopie“.¹¹³ Das postulierte Ideal von Freiheit und Gerechtigkeit, das auch mit der bürgerlichen Revolution unabgeholten bleibt, macht die Lebendigkeit des Greenwood bis heute aus. Deshalb müssen der textuelle „utopian space of the out-law“ und die alltäglichen Annahmen über die „liberties of the forest“ ins Verhältnis gesetzt werden zu den politischen Praktiken, die sich an diesem Ideal messen.¹¹⁴ Aus dieser Spannung ist es zu erklären, dass der radikale Republikaner Joseph Ritson 1795 im Mythos von Robin Hood den Vorschein des bürgerlichen Kampfes gegen monarchische Tyrannei sehen konnte.¹¹⁵

Der mittelalterliche Wald, der als umkämpfter Rechtsraum zwischen den Interessen von König, Adel und gemeiner Bevölkerung in die Ballade eingeht, ist der historische Chronotopos des Greenwood. Als solcher ist der Wald in der mittelalterlichen Lebenswelt real lokalisierbar, ein „zum institutionellen Bereich der Gesellschaft“ gehöriger Ort, an dem durch dessen spezifischen Rechtsstatus „all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden“ und müsste als eine Heterotopie betrachtet werden.¹¹⁶ In Bezug auf räumliche Darstellungen in Texten von Heterotopien zu sprechen, wäre allerdings hinfällig, wenn man davon ausgeht, dass ein Text die Realität in einem Akt des Fingierens irrealisiert und wir es in einem Text immer mit fiktiven Räumen zu tun hätten, die allenfalls utopisch, aber nicht in einem engeren Sinn heterotopisch sein können. Zwar sind Sprache und Text materiell, in Form von Lauten und gedruckten Zeichen auf Papier, aber eine Erzählung öffnet einen (Text-)Raum jenseits der materiellen Realität, in dem ein Gegenstand als imaginärer erscheint. Doch dieses Problem sollte nicht vorschnell dazu führen, dem Text seinen Wirklichkeitsgehalt abzusprechen. Die Wirklichkeit des Mythos zeigt sich nicht darin, dass er über eine empirisch überprüfbare Wirklichkeit erzählt. Wirklich ist der Mythos als Vorstellung, die in ihm zum Ausdruck kommt, als geistiges Produkt. Diese realen Vorstellungen können auf die materielle Realität zurückwirken.¹¹⁷ Der Mythos von Robin Hood und dem Greenwood ist die Konkretion eines Imaginären. Die mythopoeische Kraft des Greenwood besteht darin, dass er sich nicht einfach als irreal ab-

¹¹² Ernst Bloch: Gibt es Zukunft in der Vergangenheit?, in: ders.: Tendenz – Latenz – Utopie, S. 286–300, hier S. 291.

¹¹³ Ebd., S. 299.

¹¹⁴ Stallybrass: Drunk with the cup of liberty, S. 141.

¹¹⁵ Auch andere politische Vereinnahmungen des Mythos entfalten sich aus diesem Spannungsverhältnis, wie noch an den Roman von Scott und Trease zu sehen sein wird.

¹¹⁶ Foucault: Von anderen Räumen, S. 320.

¹¹⁷ Marx hat beschrieben, wie Ideologie zur materiellen Gewalt wird, sobald sie die Massen ergreift. Vgl. Karl Marx: Zur Kritik d. Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: MEW 1, S. 378–391, hier S. 391.

tun lässt, sondern dass er als Imaginäres im kollektiven Bewusstsein wirklich ist. So ist die Wirklichkeit von Robin Hood und Greenwood nicht in einer empirisch aufzudeckenden historischen Realität zu suchen, wie so viele Forscher es versucht haben, sondern in der imaginären Bedeutung des mythischen Textmaterials, d. h. in der Realität des historischen Bewusstseins. Die gesellschaftlich-politische Dimension des Imaginären manifestiert sich nicht im Text, sondern „in einem davon angestoßenen Assoziationsraum“.¹¹⁸ Die Wirklichkeit des Mythos, die Frage danach, was er wirklich bedeute, wird damit zum Feld interpretatorischer Auseinandersetzungen, in denen versucht wird, Bedeutung festzulegen. Die mythische Erzählung entzieht sich in ihrer Widersprüchlichkeit immer wieder eindeutigen Festlegungen und ihre Deutung wird ein politisch umkämpftes Feld. Im Fall Robin Hoods ist dies der Kampf darum, ob er als subversiver Rebell gegen die feudale Ordnung oder als konservativer Partisan des gerechten Königtums verstanden werden muss – oder gar als heidnische Waldgottheit.

Der Widerspruch von Realem und Imaginärem in der mythischen Erzählung der Ballade ist derjenige zwischen der Möglichkeit von Freiheit und Gerechtigkeit auf der einen und der Notwendigkeit von Herrschaft und Recht auf der anderen Seite, der sich als räumlich-historische Konstellation im Bild des Greenwood niederschlägt. Der mythische Greenwood Robin Hoods ist weder einfach real noch bloß imaginär und doch beides zugleich in einem je spezifischen Sinn. Der Wald kann als utopisch oder heterotopisch aufgefasst werden, aber lässt sich nicht auf das eine oder andere reduzieren. Auch der Widerspruch, dass der Greenwood als Verkörperung der Freiheit oder als Bestätigung der herrschenden Ordnung verstanden werden kann, darf nicht nach einer Seite hin aufgelöst werden. Robins Greenwood als dialektisches Bild hält die Wirklichkeit der Geschichte in der Unwirklichkeit der Geschichten fest. Die unabgeholten Probleme von Herrschaft und Freiheit, von Recht und Gerechtigkeit, die in der Dynamik der gesellschaftlichen Entwicklung immer wieder verarbeitet werden müssen, verweisen auf die Gewalt der Herrschaft, die der Begründung des Rechts zugrunde liegt. Diese Gewalt ist die historische Wirklichkeit des Mythos. Es ist diese Gewalt, die Robin Hood exerziert, wenn er Guy tötet und verstümmelt. Der mythische Schrecken, der angesichts dieser Szene evoziert wird, setzt den Menschen zur Gewalt des Gesetzes in ein Verhältnis des Naturzustands. Weil Robin Hood im Wald, in der scheinbaren Wildnis des Naturzustands, seine Tat vollzieht, kann die Rechtsgewalt der zivilisierten Gesellschaft naturalisiert werden. Der Greenwood ist also selbst nur die Verkleidung der Gesellschaft als Natur. Die zivilisatorische Gewalt des Gesetzes, die mit dem Kopfgeldjäger Guy of Gisborne in das Paradies einzubrechen scheint, markiert den Sündenfall der Gesellschaft, der nicht nur zur Herrschaft, sondern auch zur Selbstbeherrschung führt. Die Gestaltung der Figur Guy of Gisbornes als domestiziertes Tier drückt die Herrschaft

¹¹⁸ Kohns: Politik, S. 48.

über die innere und äußere Natur sinnfällig aus. Mit seinem Pferdekostüm kommt nicht nur die Überlegenheit über Natur in Form des domestizierten – und getöteten – Tieres zum Ausdruck, sondern auch die Domestikation des gesellschaftlichen Subjekts, das die Gewalt verinnerlicht, um Recht und Zivilisation durchzusetzen. Die Bestialität, die in diesem Widerspruch steckt, muss von Robin Hood vernichtet werden, um dem Anspruch einer reinen Gerechtigkeit zum Durchbruch zu verhelfen. So wird Gewalt als Notwendigkeit naturalisiert und als Mittel der Gerechtigkeit und zur Verteidigung der Freiheit rationalisiert. Im mittelalterlichen Kontext können diese Zwecke nur von Gott und König garantiert werden, als dessen Vertreter Robin Hood implizit, in *Guy*, oder explizit, in der *Gest*, in Erscheinung tritt. Aber in beiden Fällen wird die Gewalt zur zweiten, undurchschauten Natur der Gesellschaft, die den Menschen einmal von der Gewalt und den Zwängen der Natur befreien sollte.

Die Verkehrungen in der Ballade, durch die das Gesetz als Ungerechtigkeit und die Gesetzlosigkeit als Gerechtigkeit erscheint, bringen die Ambivalenz des zivilisatorischen Prozesses und das menschliche Unbehagen in diesem zum Ausdruck. Der Greenwood als Ort der Versöhnung von Natur und Zivilisation, von Gewalt und Gerechtigkeit, rührt von der Sehnsucht her, die gesellschaftlichen Widersprüche, die sich in der Herrschaft des Gesetzes zeigen, zu überwinden. Der Widerspruch wird im Mythos allerdings nicht durch eine Synthese, in der die antithetischen Elemente aufgehoben werden, versöhnt. Im Mythos konstituiert sich die Einheit der Form ‚polysynthetisch‘ durch eine Zusammenballung des Widersprüchlichen zu einem Ganzem, in dem die Einzelmomente nicht voneinander geschieden sind.¹¹⁹ Der Greenwood der Ballade ist in diesem Sinn ein mythischer Raum der Gesetzlosigkeit.

¹¹⁹ Vgl. Cassirer: Das mythische Denken, S. 57.

VIII. Robin Hood, König Löwenherz und die Geburt der englischen Nation im Greenwood: Walter Scotts *Ivanhoe*

Der Roman *Ivanhoe* von Walter Scott,¹ der kurz vor dem Jahreswechsel 1819/20 unter dem Pseudonym Laurence Templeton erschien, markiert den Eingang Robin Hoods in den modernen Roman. Der Einfluss von *Ivanhoe* auf die Rezeption Robin Hoods in der Moderne kann kaum überschätzt werden, auch wenn der Gesetzlose nur eine Nebenfigur ist. Die Modernisierung des Robin-Hood-Mythos zeigt sich nicht nur darin, dass die Figur von der versgebundenen Erzählform der Ballade in den prosaischen Roman wechselt, sondern auch darin, dass Robin Hood in den Kontext der Entwicklung des modernen Nationalstaats gestellt wird. Sowohl die Entstehung des historischen Romans als auch die Erhebung Robin Hoods zum englischen Nationalhelden können als direkte Folge der umfassenden sozialen, politischen und kulturellen Krise verstanden werden, die, ausgehend von den bürgerlichen Revolutionen in Amerika (1775) und Frankreich (1789), die gesellschaftliche Ordnung Europas erschütterten.² Der Konservative Scott reagiert mit dem Roman auf die radikalen Ideen dieser revolutionären Epoche und versucht zwei grundlegende politische Fragen, die darin aufgeworfen wurden, literarisch zu bewältigen: bürgerliche Gesellschaft und Nation.

Ivanhoe ist keineswegs eskapistische Mittelalterromantik, sondern stellt die Geschichte als Prozess dar, der in die Gegenwart führt. Scotts Verdienst ist es, wie Georg Lukács bemerkt, dass er eine Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit herstellt, in der diese als Vorgeschichte jener erscheint, und damit ein wirklich historisches Bewusstsein zum Ausdruck kommt.³ Scott macht, anders als die Romantiker, aus der Vergangenheit kein Idyll und stellt sie in ihrer Brutalität und tyrannischen Gewalt dar. Geschichte wird bei Scott zu einem „Trümmerfeld vernichteter Existenzen“.⁴ Er sieht die Bedeutung der historischen Krisen und deren Auflösung als Voraussetzung für die bestehende gegenwärtige Gesellschaft. Alle Konflikte und die Gewalt in der Geschichte führen schließlich zur konstitutionellen, parlamentarischen Monarchie Großbritanniens, die von Scott affirmiert wird. Darin zeigt sich sein Konservatismus.

¹ Walter Scott: *Ivanhoe* (Edinburgh Edition of the Waverley Novels 8), hg. v. Graham Tulloch, Edinburgh 1998, S. 156. In der Folge wird auf den Text mit der Sigle „I, Seitenzahl“ verwiesen.

² Vgl. Stephanie L. Barczewski: *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain. The Legends of King Arthur and Robin Hood*, Oxford/New York 2000, S. 44.

³ Georg Lukács: *Der historische Roman*, in: ders.: *Probleme des Realismus III* (Werke 6), Neuwied/Berlin 1965, S. 15–429, hier S. 64.

⁴ Ebd., S. 65.

Die historische Krise, die in *Ivanhoe* narrativ ausgestaltet wird, führt in die Zeit der Regentschaft König Richards I. aus dem Haus Plantagenêt (1189–1199), der mit seinem Beinamen ‚Coeur de Lion‘ bzw. ‚Lionheart‘ (‚Löwenherz‘) in die Geschichte einging. Richard war ein franko-normannischer Adliger, der nicht nur das Königreich England, sondern auch, als Herzog der Normandie und Aquitanien und als Graf von Anjou, große Teile Frankreichs beherrschte. Obwohl Französisch seine Muttersprache war und er nur drei Monate seiner zehnjährigen Regierungszeit in England verbrachte, wurde er nach seinem Tod als idealer englischer König heroisiert.⁵

Ivanhoe ist in drei Bände mit insgesamt 44 Kapiteln (14, 16, 14) eingeteilt. Bemerkenswert ist an *Ivanhoe*, dass die titelgebende Hauptfigur seltsam blass erscheint und von den starken Nebenfiguren überstrahlt wird. Während der Erstürmung von Torquilstone, dem zentralen Kampfeignis des Romans, liegt Ivanhoe verletzt im Bett, während König Richard, Robin Hood, der im Roman auch unter dem Namen Locksley auftritt, und Ivanhoes Vater Cedric den Angriff führen. Lukács erklärt das damit, dass es Scott gerade durch seine mittelmäßigen Helden gelingt, die widerstreitenden Tendenzen einer historischen Krise zu versöhnen.⁶ Dass Ivanhoe also gerade im Moment der größten Dringlichkeit passiv bleibt, ist nicht nur der Dramaturgie der Handlung geschuldet, sondern auch der Tatsache, dass Scotts Hauptfiguren als durchschnittliche historische Menschen sich nicht mit voller Leidenschaft auf eine Seite schlagen, sondern eine Vermittlerrolle einnehmen müssen, die mit beiden Lagern in Verbindung steht. Wilfred of Ivanhoe ist zwar Sachse und der Sohn Cedrics, der ein militanter Gegner der normannischen Herrschaft ist, dennoch schließt sich Ivanhoe dem normannischen König an und begeistert sich für die ritterlichen Tugenden, die von Löwenherz verkörpert werden. Als Titelheld ist er keineswegs die heroischste Figur, aber er wird zum Symbol einer mittleren Linie, die sich im Kampf der Extreme durchsetzen kann. Im Zentrum des Romans steht nicht die Figur Ivanhoe, sondern das historische Ereignis, dem der mittelmäßige Held untergeordnet wird und der nur als Anker der Handlung dient, die um ihn herum organisiert wird.

Die heroischen Figuren Robin Hood und König Richard scheinen zwar Nebenfiguren zu sein, aber sie überstrahlen den Titelhelden und dringen vom Rand der Erzählung in diese vor. Da Robin Hoods Superiorität im Roman dermaßen deutlich ist,⁷ vermutet Knight eine Vermeidungsstrategie in Bezug auf die Figur, da deren Kraft für Scott zu stark sei, um damit umzugehen, obwohl Robin Hood

⁵ Vgl. Rüdiger Krohn: Richard Löwenherz. „Richardes lob gemêret wart mit hôher werdekeit“. Der Löwenherz-Mythos in Mittelalter und Neuzeit, in: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.): Herrscher, Helden, Heilige, St. Gallen 1996, S. 133–153, hier S. 136.

⁶ Vgl. Lukács: Der historische Roman, S. 40–45.

⁷ Vgl. William E. Simeone: The Robin Hood of Ivanhoe, in: The Journal of American Folklore 74.293, 1961, S. 230–234, hier S. 233.

der „undercover hero of the text“ sei.⁸ Mit Lukács lässt sich erklären, warum Robin Hood trotz seiner heldenhaften Erscheinung im Roman nur als Nebenfigur auftauchen kann. Das ‚welthistorische Individuum‘, das sich in *Ivanhoe* in Figuren wie Robin Hood und Richard Löwenherz zeigt, ist „sozial gesehen, Partei, Repräsentant *einer* der vielen kämpfenden Klassen und Schichten“.⁹ In diesen Figuren kommen gesellschaftliche Strömungen zum Ausdruck. Als ein Führer des bewaffneten Widerstands der Sachsen gegen die normannischen Herren ist Robin Hood ein Parteigänger, Partisan im Wortsinn. Er repräsentiert eines der Extreme in der historischen Krise und kommt damit gerade nicht als Hauptfigur, die eine Vermittlung der widerstreitenden Parteien ermöglichen soll, in Frage. Robin Hood wird also nicht als romantischer Held auf ein Podest gestellt. Aus ihm heraus kann nicht im Sinne Thomas Carlyles die Epoche erklärt werden.¹⁰ Im Gegenteil, statt die historischen Geschehnisse aus der Figur zu erklären, erklärt sich die Figur aus der spezifischen sozialen Situation, in der sie ihre historische Mission zu erfüllen hat.¹¹ Als „great mission“ Robin Hoods in *Ivanhoe* sieht William Simeone „the deliverance of his country“.¹² Doch ist die von Robin Hood repräsentierte Möglichkeit der Erlösung Englands vom Joch der normannischen Herrschaft lediglich eine der widerstreitenden gesellschaftlichen Tendenzen im Roman und nicht dessen Telos. Denn die historische Entwicklung, die in *Ivanhoe* anschaulich wird, ist die Auflösung des Konflikts, und zwar nicht durch den Triumph einer der beiden Seiten, sondern durch seine Versöhnung.

Der gesellschaftliche Widerspruch zwischen Sachsen und Normannen, als Resultat der Eroberung Englands durch die letzteren 1066, ist ein zentrales Motiv, das die Romanhandlung strukturiert. Wenn Scott in *Ivanhoe* „the yoke of the Normans“ (I, 156) beschreibt, greift er auf einen Diskurs des Rassenkriegs zurück, der seit dem 16. Jahrhundert in den politischen Debatten Englands präsent war und mit dem der Widerstand gegen feudale Willkür gerechtfertigt wurde.¹³ Dieser Diskurs hat zunächst mit Rassismus im modernen Sinne nichts zu tun, sondern ist die Transformation eines juristisch-politischen Diskurses der Rechte, des Staates und des Souveräns in Kategorien von Rasse. Die widerstreitenden Elemente des Staates, „die großen sozialen Oppositionen“, werden „in den historischen Formen der Eroberung und Herrschaft einer Rasse über die andere“ kodiert.¹⁴ Die Theorie des ‚Norman yoke‘ findet sich dann im späten 18. Jahrhundert auch bei radikalen aufklärerischen Schriftstellern wie Thomas Paine.¹⁵ Doch

⁸ Knight: Complete Study, S. 176–177.

⁹ Lukács: Der historische Roman, S. 56–57 (Hervorheb. i. Orig.).

¹⁰ Vgl. Thomas Carlyle: On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History, Berkeley u. a. 1993, S. 3.

¹¹ Vgl. Lukács: Der historische Roman, S. 45–47.

¹² Simeone: The Robin Hood of Ivanhoe, S. 231.

¹³ Vgl. Foucault: Verteidigung der Gesellschaft, S. 128–129, Anm. 23.

¹⁴ Foucault: Verteidigung der Gesellschaft, S. 123.

¹⁵ Vgl. Knight: Complete Study, S. 156–157.

ging es in diesem Zusammenhang weniger um den Gegensatz verfeindeter Völker, sondern um den Kampf gegen feudale Herrschaft im Allgemeinen.¹⁶ Über Paine findet das Motiv des ‚Norman yoke‘ bei Joseph Ritson Eingang in den Mythos von Robin Hood.¹⁷ Ritson, ein radikaler Republikaner und Sympathisant der Französischen Revolution, stellt Robin Hood in *The Life of Robin Hood*, der Einleitung zu seiner Balladensammlung, als einen Mann dar, dessen Kampf gegen Tyrannei und für Freiheit und Unabhängigkeit ihn bei der Bevölkerung beliebt machte.¹⁸ Außerdem deutet Ritson an, dass er im Anspruch auf Legitimität keinen Unterschied zwischen Robin Hood und Richard Löwenherz sieht: „what better title King Richard could pretend to the territory and people of England than Robin Hood had to the dominion of Barnsdale or Sherwood is a question humbly submitted to the consideration of the political philosopher.“¹⁹ Ritson macht den Gesetzlosen explizit zum Gegensouverän im Wald: „In those forests, and with the company, he for many years reigned like an independent sovereign [...]. These forests, in short, were his territories; those who accompanied and adhered to him his subjects“.²⁰ Seine Legitimität erhält Robin Hood einerseits aus dem Willen des Volkes, dessen Anliegen er vertritt, aber auch durch die Kraft des Faktischen, indem er das Gewaltmonopol in seinem Territorium durchsetzen kann: „[Robin Hood] maintained a sort of independent sovereignty, and set kings, judges, and magistrates at defiance“.²¹ Zwar versteht Ritson den Mythos von Robin Hood keineswegs als Ausdruck der Auseinandersetzung zwischen Sachsen und Normannen, da ihm als gelehrtem Philologen bewusst war, dass ‚Robin‘ ein franko-normannischer Name ist,²² doch spricht er in einem geklammerten Einschub durchaus von normannischen Tyrannen – „every Norman tyrant“ –, die mit ihrem exklusiven Jagdrecht der Bevölkerung Wild als Nahrung vorenthalten.²³ Scott nutzte die von Ritson publizierte Balladensammlung für seinen *Ivanhoe*,²⁴ obwohl er keine Sympathie für diesen persönlich und schon gar nicht für dessen revolutionäre Ideen empfand.²⁵ Scott grenzte sich mit *Ivanhoe* entscheidend von Ritsons Version des Mythos ab, so dass Robin Hood als sächsischer Yeoman explizit mit einer Partei in einem Rassenkrieg identifiziert

¹⁶ Paine wollte keineswegs zurück zu einer angeblich freiheitlichen sächsischen Verfassung. Vgl. Barczewski: *Myth and National Identity*, S. 34–35.

¹⁷ Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 157.

¹⁸ Vgl. Ritson: *Life*, S. xi.

¹⁹ Ebd., S. v.

²⁰ Ebd., S. iv–v.

²¹ Ebd., S. x.

²² Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 156–157.

²³ Ritson: *Life*, S. v.

²⁴ Vgl. Ruth E. Baldwin: *Outlaws, Outcasts, and Criminals of the British Novel, 1800–1850*, Berkeley 2013, S. 17. Vgl. auch Schama: *Traum*, S. 203.

²⁵ Vgl. Knight: *Complete Study*, S. 176.

wird. Knight urteilt: „It was Walter Scott who racialised the situation.“²⁶ Mit Scott wird Robin Hood in den Diskurs des Rassenkriegs einbezogen und so ein Element in den Mythos eingeführt, das in älteren Schichten nicht zu finden ist.

Dass der Kampf zwischen Sachsen und Normannen in den Robin-Hood-Mythos Eingang fand, liegt an der hypostasierten Verbindung von Robin Hood mit der Figur Hereward the Wake, einem sächsischen Widerstandskämpfer, der im 11. Jahrhundert einen Partisanenkrieg gegen William I. (the Conqueror) ausfocht. In *Ivanhoe* ist Hereward der Name von Cedrics Vater, womit dessen Widerstand gegen die Normannen auch genealogisch symbolisiert wird. Hereward lässt sich zwar historisch belegen, doch ist er, dessen Taten durch die *Gesta Herewardi* überliefert wurden, Gegenstand eines Heroisierungsprozesses, der ihn letztlich zu einem mythischen Helden geformt hat.²⁷ Es kann als Ironie der Geschichte gelten, dass Hereward zum Helden und zum Symbol des sächsischen Widerstands wurde, da er wohl dänischer Herkunft, also Teil jener Bevölkerungsgruppe war, die das angelsächsische Königreich im späten 10. und frühen 11. Jahrhundert unter ihre Kontrolle gebracht hatte.²⁸ Da beide als gesetzlose Helden und gerechte Rebellen wahrgenommen werden können, scheint eine Assoziation von Hereward mit Robin Hood nicht fern zu liegen. Dennoch muss bedacht werden, dass zwischen dem Entstehungskontext der *Gesta Herewardi* im frühen 12. Jahrhundert und des Robin-Hood-Stoffes im 14. Jahrhundert zweihundert Jahre gesellschaftlicher Entwicklung liegen, in denen sich die sozialen und politischen Bedingungen verändert haben. Selbst für das 12. Jahrhundert lässt sich ein gesellschaftlicher Konflikt zwischen Sachsen und Normannen schon nicht mehr belegen.²⁹

Dass die Taten Robins in das späte 12. Jahrhundert, in die Zeit der Regentschaft Richards I., fallen, wird aus den Balladen ebenfalls nicht ersichtlich. Die *Gest* nennt „Edwarde, our comly kyng.“³⁰ Knight meint, dass es sich dabei um Richards Ur-Urgroßneffen Edward III. (1327–1377) handeln müsse.³¹ Die Vermengung des mythischen Materials von Richard Löwenherz und Robin Hood ist jedoch keine Erfindung Scotts, sondern geht zurück auf John Major, der in seiner Chronik von 1521 Robin Hood als historische Person während der Regentschaft

²⁶ Stephen Knight: The Emergence of Robin Hood as a National Hero, in: Kevin Carpenter (Hg.): Robin Hood. Die vielen Gesichter des edlen Räubers/The many Faces of that Celebrated English Outlaw (dt./engl.), Oldenburg 1995, S. 45–52, hier S. 48.

²⁷ Hereward the Wake (Gesta Herewardi), übs. v. Michael Swanton, in: Knight / Ohlgren (Hg.): Robin Hood and Other Outlaw Tales, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/hereward-the-wake, 26. Juli 2016.

²⁸ Vgl. Stephen Knight / Thomas H. Ohlgren: Hereward the Wake. Introduction, in: dies. (Hg.): Robin Hood and Other Outlaw Tales, auf: d.lib.rochester.edu/teams/text/hereward-the-wake-introduction, 26. Juli 2016.

²⁹ Vgl. Barczewski: Myth and National Identity, S. 129–130.

³⁰ Gest of Robyn Hode, Str. 353.

³¹ Vgl. Knight: Mythic Biography, S. 2.

Richards ansiedelt.³² Wenn Scott in seinem Roman die verschiedensten historischen Phasen und spezifischen sozialen Konflikte derart komprimiert, erscheint das englische Mittelalter zwischen der Schlacht von Hastings 1066 und der ersten gesicherten Nennung Robin Hoods in William Langlands *Piers Plowman* um 1377 als ein undifferenzierter Zeitblock. Doch Scott ist sich dieses Problems durchaus bewusst. In der einleitenden „Dedicatory Epistle“ schreibt er: „I may have confused the manners of two or three centuries, and introduced, during the reign of Richard the First, circumstances appropriated to a period either considerably earlier, or a good deal later than that era. It is my comfort, that errors of this kind will escape the general class of reader“ (I, 12). Um zu verstehen, wie Scotts sehr erfolgreicher Roman *Ivanhoe* sich in einen gesellschaftlichen Diskurs um die Entstehung und Begründung der Nation eingeschrieben hat, helfen historische Spitzfindigkeiten ohnehin nicht weiter. Der Hinweis auf historische Ungereimtheiten und Anachronismen hat der Kraft eines Mythos noch selten etwas entgegensetzen können. Umgekehrt sieht Lukács den „notwendigen Anachronismus“ im historischen Roman, wie er von Scott begründet wurde, als grundsätzliches Merkmal aller künstlerischen Gestaltung.³³ Dieser Anachronismus nehme dem Werk Scotts nichts von seiner historischen Wahrheit, sondern verdeutliche im Gegenteil die Tendenz der geschichtlichen Entwicklung umso klarer. Der ‚notwendige Anachronismus‘ Scotts bestehe darin, dass die Figuren ein Bewusstsein des realen historischen Zusammenhangs haben, das die historischen Menschen in dieser Klarheit nicht haben konnten, dass Scott aber dieses Bewusstsein in Gefühlen und Gedanken der Figuren zum Ausdruck bringt, der historisch und sozial stimmig ist, d. h. diesen „Ausdruck nur so weit über die Zeit erhöht, wie es zum Klarmachen des Zusammenhanges unbedingt notwendig ist und andererseits auch diesem Gefühls- und Gedankenausdruck das Timbre, das Kolorit, den Tonfall der Zeit, der Klasse usw. verleiht.“³⁴ Lukács lobt Scotts ästhetische Bewältigung des historischen Materials, das nicht chronikalisch, sondern komprimiert, nicht romantisch-verherrlichend, sondern realistisch in der Erzählung aufgeht und benennt damit die herausgehobene Stellung, die Scott in der Entwicklung des historischen Romans zukommt.

1. Das Recht der Eroberer und die Gerechtigkeit des Waldes

Im Diskurs des englischen Rassenkriegs sind die Normannen die herrschende Rasse und „das Recht ist das Kennzeichen normannischer Souveränität, es wurde von Normannen und selbstverständlich für sie eingeführt.“³⁵ So tauchen die nor-

³² Vgl. Holt: Robin Hood, S. 39–40.

³³ Lukács: Der historische Roman, S. 73.

³⁴ Ebd., S. 75–76.

³⁵ Foucault: Verteidigung der Gesellschaft, S. 125.

mannischen Eroberer auch in *Ivanhoe* immer als Vertreter eines Rechts auf, das sie sich selbst nach ihrer eigenen Willkür gesetzt haben:

It was a matter of public knowledge [...] that after the conquest of King William, his Norman followers, elated by so great a victory, acknowledged no law but their own wicked pleasure, and not only despoiled the conquered Saxons of their lands and their goods, but invaded the honour of their wives and of their daughters with most unbridled licence. (I, 192–193)

Diese Ausführungen macht der Erzähler, nachdem Rowena die Avancen de Bracys zurückgewiesen hat. Die Ritterlichkeit de Bracys und die adlige, wenn auch sächsische Herkunft Rowenas bewahren sie vor einem sexuellen Übergriff. Doch kurz darauf wird deutlich, wie Bois-Guilbert das Recht des Eroberers gegenüber Frauen für sich in Anspruch zu nehmen gedenkt, wenn er Rebeccas Widerstand empört entgegnet:

„Rebecca; I have hitherto spoke mildly to thee, but now my language shall be that of a conqueror. Thou art the captive of my bow and spear – subject to my will by the laws of all nations, nor will I abate an inch of my right, or abstain from taking by violence what thou refuset to entreaty or necessity.“ (I, 198)

Die Vergewaltigung findet nicht statt, doch bleibt diese als Recht des Eroberers in der Figur der Ulrica präsent. Frauen gehören wie Land und Burgen zur Beute der raubenden Normannen, was sich im Schicksal Ulricas konkretisiert. Die geschändete Frau wird zum *pars pro toto* für das geschändete England. Der Einmarsch in dieses korrespondiert mit dem Eindringen in jene, wie auch an der Verwendung des Wortes „invaded“ im Kontext mit „the honour of their wives and of their daughters“ deutlich wird. Der Begriff der verletzten Ehre scheint euphemistisch und ist den Sitten des 19. Jahrhunderts geschuldet. Sexuelle Gewalt wird im Roman niemals explizit also solche benannt, sondern stets nur angedeutet, doch in ihr offenbart sich der schurkische Charakter der Normannen ganz besonders. Der Hinweis der ‚Levellers‘ im Kampf um die Republik im 17. Jahrhundert, dass William the Conqueror aus einem Haufen normannischer Räuber Herzöge und Barone gemacht habe,³⁶ zeigt sich in *Ivanhoe* nicht nur allgemein am Verhalten der normannischen Antagonisten, sondern wird anschaulich darin, dass sich de Bracy, Bois-Guilbert und Front-de-Boeuf tatsächlich als Räuber verkleiden, um Cedrics Tross zu überfallen. Auch wenn sie das Recht des Eroberers für sich in Anspruch nehmen, wissen sie, dass sie das Gesetz des Königs brechen und versuchen, diesen Gesetzesbruch hinter einer Maske zu verbergen. Nachdem sich ihr Unternehmen mit dem Fall von Torquilstone als Fehlschlag herausstellt und die Usurpationspläne Prinz Johns gefährdet, verdammt sogar dieser die Taten seiner Verbündeten:

At another time the Prince would have treated this deed of violence as a good jest; but now, that it interfered with and impeded his own plans, he exclaimed against the perpe-

³⁶ Vgl. Foucault: Verteidigung der Gesellschaft, S. 133.

trators, and spoke of the broken laws, and the infringement of public order and private property, in a tone which might have become King Alfred. „The unprincipled marauders!“ he said – „were I monarch of England, I would hang such transgressors over the draw-bridges of their own castles.“ (I, 294)

Woraufhin ihm sein pragmatischer Berater Fitzurse antwortet:

„But to become monarch of England,“ said his Achitophel coolly „it is necessary not only that your Grace should endure the transgressions of these unprincipled marauders, but that you should afford them your protection, notwithstanding your laudable zeal for the laws which they are in the habit of infringing.“ (I, 294–295)

Fitzurse ist sich durchaus bewusst, dass die Beugung des Rechts ein Privileg des Adels ist, der daraus eine Gewohnheit („habit“) gemacht hat. Da er noch kein Gewaltmonopol hat, kann der mittelalterliche Souverän schnell in Konflikt mit den Fraktionen des Adels kommen, die dann im Fall eines Bürgerkriegs mit ihren bewaffneten Truppen plötzlich auf der gegnerischen Seite stehen. Die Souveränität des Königs ist also nicht gefestigt, sondern muss im andauernden Kriegszustand, in dem auch politische Mittel zum Einsatz kommen, ständig neu behauptet werden. Und so konnte der historische John, als er schließlich König war, 1215 in Runnymede von den rebellischen Baronen zur Unterzeichnung der *Magna Carta* gezwungen werden, um die Willkür des Königs einzuschränken. Dass John ein schlechter König sein wird, macht der Roman deutlich. Er wird als Tyrann dargestellt, der schwach, jähzornig und feige ist, der pragmatisch und opportunistisch nach seinem eigenen Vorteil handelt und sich nur an das Gesetz hält, soweit es ihm persönlich nutzt. In John konzentriert sich die Schlechtigkeit der normannischen Herrschaft. Doch Scotts Beschreibung der englischen Gesellschaft unter der Herrschaft der Plantagenêts zeigt, dass das Problem nicht die einzelne Herrscherfigur ist und die Verdienste des Adels, der König John die Rechtssicherheiten der *Magna Carta* abgerungen hat, zweifelhaft sind:

It is grievous to think that those valiant barons, to whose stand against the crown the liberties of England were indebted for their existence, should themselves have been such dreadful oppressors, and capable of excesses contrary not only to the laws of England, but to those of nature and humanity. (I, 192)

Die Grausamkeit der normannischen Herrscherschicht in *Ivanhoe* scheint die Vorstellung vom ‚Norman yoke‘ zunächst zu bestätigen. Die Burgen, Städte und Abteien der Normannen sind der Sitz des Bösen. Sie, insbesondere Front-de-Boeufs Burg Torquilstone, sind Sinnbild einer korruptierten, egoistischen Machtgier. Im Kontrast dazu werden die Taten der Gesetzlosen in den Wäldern erklärbar und relativiert:

the multitude of outlaws, who, driven to despair by the oppression of the feudal nobility, and the severe exercise of the forest laws, banded together in large gangs, and keeping possession of the forests and wastes, set at defiance the justice and magistracy of the country. The nobles themselves, each fortified within his own castle, and playing petty

sovereign over his own domains, were the leaders of bands scarce less lawless and oppressive than those of the avowed depredators. (I, 66)

Schnell wird klar, dass die Gesetzlosen im Wald keine normalen Räuber und die normannischen Adligen die wahren Schurken sind. Dass sich die Ritter für ihren Überfall als Outlaws maskieren, veranlasst Robin Hood zu der Bemerkung: „A band of villains, in the disguise of better men than themselves“ (I, 169). Das Verhältnis zwischen den edlen normannischen Herren und den verlumpten sächsischen Gesetzlosen kehrt sich um. Die Adligen sind ehrlose Verbrecher und die Räuber aus dem Wald beweisen ihren Edelmut.

Das Recht des Eroberers ist das Recht des Stärkeren, der die Regeln willkürlich dort zu setzen vermag, wo er sie gewaltsam durchsetzen kann. Wo dies nicht gelingt, ist die Herrschaft begrenzt. Im Roman können die Normannen die Wälder nicht kontrollieren. Front-de-Boeuf weist darauf hin: „these are English yeomen, over whom we shall have no advantage, save what we might derive from our arms and horses, which will avail us little in the glades of the forest“ (I, 206). So beherrschen die Fürsten als Souveräne ihre Burgen und Ländereien, die Gesetzlosen hingegen die Wälder und Einöden. Der Wald ist territorial dem Gesetz der Eroberer entzogen. Er ist unerobertes Gebiet, auch wenn er nominell zu einem Herrschaftsbereich gehören mag. Der Wald bildet damit den Gegensatz zur herrschenden Ordnung. Scott knüpft an die Balladen an, wenn er den Greenwood, im Gegensatz zu den normannischen Burgen, die Orte der Ränke, der Folter, der Erpressung und des Mordes sind, als eine idyllische Naturszenerie darstellt, wie zu Beginn des zweiten Kapitels des dritten Bandes:

The day-light dawned merrily upon the glades of the oak forest. The green boughs glittered with all their pearls of dew. The hind led her fawn from the covert of high fern to the more open walks of the green-wood; and no huntsman was there to watch or intercept the stately hart, as he paced at the head of the antler'd herd. (I, 271)

Doch dieser Idylle kommt die natürliche Gerechtigkeit nicht wie in den Balladen von der göttlichen Natur unmittelbar zu, sondern diese muss durch eine soziale Praxis hervorgebracht werden. Das wird bereits mit dem Kapitelmotto angedeutet, in dem es heißt:

Trust me each state must have its policies: / Kingdoms have edicts, cities have their charters; / Even the wild outlaw, in his forest walk, / Keeps yet some touch of civil discipline. / For not since Adam wore his verdant apron, / Hath man with man in social union dwelt, / But laws were made to draw that union closer. (I, 271)³⁷

Und so wird ein Schauplatz eingeführt, an dem sich die Erhabenheit des Eichenwaldes in eine arboreale Rechtspraxis und eine gerechte soziale Ordnung übersetzt: „The outlaws were all assembled around the Trysting-tree [...]. The place of rendezvous was an aged oak [...] which was the centre of a sylvan amphitheatre

³⁷ Wird von Scott angeblich aus einem „Old Play“ zitiert.

[...]. Here Locksley assumed his seat – a throne of turf erected under the twisted branches of the huge oak“ (I, 271–272). Robin Hood lässt keinen Zweifel an seiner Stellung, wenn er sagt: „in these glades I am monarch – they are my kingdom“ (I, 272). In der Mitte des Amphitheaters ist er als Souverän das symbolische Zentrum der Gesellschaft der Geächteten, was durch die riesige Eiche zusätzlich betont wird. Diese Symbolik findet sich bereits in den Balladen als „trystell tre“³⁸ bzw. „trystyll tre“³⁹ in der *Gest* und als „trusty tree“ (GG, 8) in *Guy of Gisborne*. Pollard erklärt, dass das Wort ‚tryst‘ aus der mitttelenglischen Jagdsprache des Adels kommt und den Ort, gewöhnlich einen markanten Baum, festlegt, in dessen Richtung das Wild getrieben wird, wo es von den Jägern erwartet wird. Als Treffpunkt der Jagdpartien wurde dort auch häufig ein provisorisches Quartier aufgeschlagen.⁴⁰ Da der Begriff aus der adligen Jagdsprache kommt, ist dies ein Hinweis auf den Edelmut Robin Hoods und kann so als Insignie seiner Souveränität verstanden werden: „The trystell tree and associated lodge are symbolic places where Robin exercises his authority as the ‚king‘ of the forest.“⁴¹ Robin Hood tritt als Herrscher des Waldes auf. Als Souverän ist Robin Hood hier auch der oberste Richter. Er versammelt seine Leute unter einer großen Eiche. Diese ist nicht nur Symbol der Verbundenheit mit dem Wald, sondern es ist auch der Ort, an dem Recht gesprochen wird. Verbrecherische Adlige und heuchlerische Bischöfe werden hier be- und verurteilt, hier werden die Beute aufgeteilt und Streitigkeiten innerhalb der Bande verhandelt. Der Sherwood Forest ist also kein rechtloser Raum, denn Robin Hood sorgt dort durchaus dafür, dass Gerechtigkeit durchgesetzt wird. Er verleiht einem Recht Geltung, das nicht in Form eines Gesetzestextes gesetzt ist. ‚Außerhalb des Gesetzes‘ bedeutet nicht unbedingt ‚außerhalb jeglichen Rechts‘. Die Eiche, die als Gerichtsbaum fungiert, ist Markierung des Rechts. Moser bezeichnet solche Naturzeichen, die das Recht in die Landschaft einschreiben, in Anschluss an Rousseau als „Erdsignaturen“, die eine fundamental andere Rechtsordnung als eine geschriebene Gesetzesammlung darstellen.⁴² Die Gesetzlosen haben durchaus ein Rechtssystem und eine „archaische Form von Öffentlichkeit“⁴³ ausgebildet. Es gibt eine soziale Ordnung, die bestimmte Regeln festlegt: „Yet so strict were the laws of their society, that no one ventured to appropriate any part of the booty, which was brought into one common mass to be at the disposal of their leader“ (I, 271). Als Robin Hood nach der Eroberung Torquilstones die Beute verteilt und über die Gefangenen urteilt, stellt der als ‚Black Knight‘ getarnte König beeindruckt fest,

³⁸ *Gest of Robyn Hode*, Str. 274.

³⁹ Ebd., Str. 412.

⁴⁰ Pollard: *Imagining Robin Hood*, S. 51.

⁴¹ Ebd., S. 53.

⁴² Vgl. Christian Moser: Das Gespenst der inskriptiven Gewalt. Der Gesellschaftsvertrag als Schreibszene, in: Claas Morgenroth u. a. (Hg.): *Die Schreibszene als politische Szene*, München 2012, S. 35–61, insbes. S. 44–47.

⁴³ Ebd., S. 47.

dass es bei den vermeintlich wilden Räubern recht zivilisiert zugeht: „The Black Knight was not a little surprised to find that men in a state so lawless, were nevertheless amongst themselves so regularly and equitably governed, and all that he observed added to his opinion of the justice und judgement of their leader“ (I, 278). In der Rolle Robins als Richter erkennt der König seine eigene Souveränität wieder. Dass Robin Hood ‚billig‘ – „equitably“ – Recht spricht, bedeutet, dass es sich hier um eine spezifische Form des Rechts handelt, in dem der Richter vom Gesetz abweicht, um in einem konkreten Fall Gerechtigkeit durchzusetzen.⁴⁴ Diese Idee der Billigkeit („equity“), die sich vor allem in England als eigenes Rechtssystem parallel zum ‚common law‘ als dessen Korrektiv ausbildete, war zunächst das Recht des Königs.⁴⁵ Die Legitimität des Souveräns wird aus dem Verfahren abgeleitet, mit dem das Recht als billiges, als nicht schriftlich niedergelegtes Gesetz, angewandt wird. Als der König seine Überraschung mitteilt, gibt Robin eine Erklärung ab:

„Good fruit, Sir Knight,“ replied the yeoman, „will sometimes grow on a sorry tree; and evil times are not always productive of evil alone and unmixed. Amongst those who are driven into this lawless state, there are, doubtless, numbers who wish to exercise its licence with some moderation, and some who regret, it may be, that they are obliged to follow such trade at all.“ (I, 293)

Der Wald ist in *Ivanhoe* ein Ort, an dem eine vorbildliche Form der Rechtordnung gedeiht, die zwar außerhalb davon, unter den feudalen Herrschaftsverhältnissen, nicht als Recht anerkannt ist, die aber im Gegensatz dazu das Ideal der Gerechtigkeit verwirklicht.

Die Legitimität des Widerstands Robin Hoods ergibt sich nicht allein aus der Ungerechtigkeit der Herrschenden, sondern daraus, dass er mit seinen Gefolgsleuten ein Gegenmodell anbietet, das ein Musterbeispiel gerechter gesellschaftlicher Verhältnisse ist und konsequenterweise die Zustimmung des idealen Königs Richard Löwenherz findet. Indem Richard Robin amnestiert und ihn als „King of Outlaws, and Prince of good fellows!“ (I, 360) und „The King of Sherwood“ (I, 367) anspricht und sich ihm gegenüber selbst als „your brother sovereign“ (I, 364) bezeichnet, erkennt er Robin Hood als ebenbürtig und dessen Souveränität im Wald an. Robin wiederum schwört Richard seine Treue und erkennt ihn, obwohl Normanne, als legitimen König Englands an. Dieses gegenseitige Anerkennungsverhältnis und die Erneuerung des Lehnseides, wie das darauffolgende Bankett im Greenwood, hat Scott aus der *Gest* entnommen. Im Roman ist dies eine Schlüsselszene. Die gegenseitige Anerkennung kann in *Ivanhoe* aber nun nicht mehr als Bestätigung der feudalen Verhältnisse verstanden werden, sondern als erster Schritt auf dem Weg zu einer neuen Gesellschaftsordnung, in der die Standesunterschiede sich tendenziell aufheben:

⁴⁴ Vgl. Moser: Anomie, S. 60–61.

⁴⁵ Vgl. N. G. Jones: Equity, in: The Oxford International Encyclopedia of Legal History, Bd. 2, hg. v. Stanley N. Katz, New York 2009, S. 466–472, hier S. 466.

The Outlaw accordingly led the way, followed by the buxom Monarch, more happy probably in this chance meeting with Robin Hood and his foresters, than he would have been in again assuming his royal state, and presiding over a splendid circle of peers and nobles. [...] He [King Richard] was gay, good-humoured, liberal, and fond of manhood in every rank of life. // Beneath a huge oak-tree the sylvan repast was hastily prepared for the King of England, surrounded by men late outlaws to his government, but who now formed his court and his guard. As the flagon passed round, the rough foresters soon lost their awe for the presence of majesty. (I, 365)

Diese neue Gesellschaft kann entstehen, weil durch Richard Löwenherz' Teilnahme am ‚forest court‘ eine symbolische Parallele zwischen dem König von England und dem König von Sherwood etabliert wird, durch welche die politischen Gefahren, die sich in zwei entgegengesetzten Richtungen zeigen, neutralisiert werden: der Massenaufstand und die feudale bzw. monarchische Tyrannei.⁴⁶ Durch die gegenseitige Anerkennung des sächsischen Rebellenführers und des normannischen Königs wird eine Vermittlung zwischen beiden Extremen gefunden. Price sieht hierin Scotts Abwehr von Ritsons Jakobinismus,⁴⁷ der die Legitimität des Königs radikal in Frage stellt.⁴⁸ Statt der Republik und der Abschaffung des Königtums impliziert *Ivanhoe* einen reformerischen Ansatz, in dem ein Ausgleich zwischen dem Monarchen und der Bevölkerung gesucht wird.

Allein dadurch, dass Robin Hood selbst als monarchischer Souverän, als König des Waldes, auftritt, wird die Möglichkeit einer revolutionär-republikanischen Umgestaltung der Gesellschaft begrenzt. Dafür findet die englische Monarchie im Wald den Ort ihrer konstitutionellen Reform: „by moving the disguised monarch into the alternative radical space, Scott implies the reverse manoeuvre, where reform can be brought into the centre of power.“⁴⁹ In der gemeinsamen Aktion gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit, d. h. im gemeinsamen Kampf gegen die normannischen Schurken bei der Stürmung von Torquilstone, zeigt sich, dass sich das gesellschaftliche Machtzentrum dort bildet, wo sich die Gewalt des Volkes und die des Königs vereinen und im Kampf für die gerechte Sache überschneiden.⁵⁰ Die Gerechtigkeit des Zweckes legitimiert die Gewalt, die sich in der Volkssouveränität des bewaffneten Aufstands genauso wie in der Souveränität des Königs als oberster Kriegsherr ausdrückt. Dass beide Seiten nicht nur die Gewalt, sondern die Gerechtigkeit dieser Gewalt der jeweils anderen Seite anerkennen, versöhnt die widerstreitenden Kräfte. Dass die Anerkennung in beide Richtungen geht, wird von Price besonders betont: „And as the people legitimise

⁴⁶ Vgl. Fiona Price: *Reinventing Liberty. Nation, Commerce and the Historical Novel from Walpole to Scott*, Edinburgh 2016, S. 189.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 188–189.

⁴⁸ Ritson: *Life*, S. v.

⁴⁹ Price: *Reinventing Liberty*, S. 189.

⁵⁰ Deswegen mag Joseph Duncan das Ende des Bürgerkriegs und den Beginn einer neuen Ära vor allem in der Zerstörung der Burg statt in der Anerkennungsszene und im Bankett im Wald erblicken. Vgl. Joseph E. Duncan: *The Anti-Romantic in „Ivanhoe“*, in: *Nineteenth-Century Fiction* 9.4, 1955, S. 293–300, hier S. 295.

the king, so the king legitimises the people.“⁵¹ Damit wird auch die Restauration der absolutistischen Monarchie gebannt. Der gute König weiß, dass er ohne die Einheit seiner Bevölkerung und ihre Unterstützung nicht regieren kann und diese weiß ihren König zu schätzen. In *Ivanhoe* erscheint König Richard als Hort der Gerechtigkeit.⁵² Seine gute und gerechte Herrschaft wird von Robin und seinen Gefährten, also von den einfachen Untertanen, akzeptiert. Die Vereinigung von König und Volk in der gemeinsamen Kriegshandlung gegen die Burg des bösen Barons vollzieht sich räumlich innerhalb des Territoriums, ist aber zunächst rein negativ bestimmt. Sie stellt sich über den gemeinsamen Feind her. Die positive Einheit von Monarch und Untertanen wird hingegen außerhalb der territorialen Ordnung, im Wald, symbolisch vollzogen.

Der Greenwood stellt einen Raum dar, in dem sich nicht nur die radikale, alternative Gemeinschaft der Gesetzlosen formieren kann, sondern der einen Ort zur Verfügung stellt, von dem aus die ganze Gesellschaft erneuert werden kann: „By taking the historical novels’s interest in the alternative community within his work, Scott creates a dynamic space where the suspension and alteration of the law is possible.“⁵³ Der gesetzlose Raum besitzt diese Dynamik, weil er keine festgelegten Regeln hat, keine festen Wege. Es ist ein ungekerbter Raum, in dem die Gesetze der gesellschaftlichen Ordnung nicht gelten. Die Dynamik dieses Raumes rührt gerade von seiner Gesetzlosigkeit her, die es erlaubt, das bestehende Recht aufzuheben und die gesellschaftlichen Regeln neu zu definieren. Ruth Baldwin spricht davon, dass sich in *Ivanhoes* Greenwood die Dynamik der Gesetzlosigkeit als „outlaw energy“ konzentriert.⁵⁴ Von dieser Energie werden alle Figuren des Romans erfasst, die alle in der einen oder anderen Hinsicht außerhalb des Gesetzes stehen – sogar der anscheinend legitime König Richard. Denn tatsächlich wird der König erst durch die Ereignisse im Wald legitimiert. *Ivanhoe* verwendet dafür das Motiv des ‚knight errant‘, des wandernden Ritters, der im Stil eines epischen Arthurschen Helden auf ‚Äventiure‘ durch den Wald streift. Auf diesen Zusammenhang wird im Roman direkt verwiesen, als der König sich Bruder Tuck vorstellt – „here is a poor wanderer bewildered in these woods“ (I, 140) –, sowie als Prinz John und Fitzurse erfahren, wer sich hinter dem Schwarzen Ritter verbirgt: „„Ay,‘ replied Fitzurse, ‚such is indeed the fashion of Richard – A true knight-errant he, and will wander in wild adventure, trusting the prowess of his single arm, like any Sir Guy or Sir Brevis, while the weighty affairs of his kingdom slumber, and his own safety is endangered“ (I, 296). In seinen Überlegungen zum Yvain-Epos beschreibt Harrison die Erfahrung der Verirrung

⁵¹ Price: Reinventing Liberty, S. 189.

⁵² Dass der König nicht der Gegner, sondern die Verkörperung der wahren Gerechtigkeit ist, entspricht dem Mythos des edlen Räubers, wie er von Hobsbawm typologisch bestimmt wird. Vgl. Hobsbawm: Banditen, S. 61.

⁵³ Price: Reinventing Liberty, S. 189.

⁵⁴ Baldwin: Outcasts, S. 16.

im Wald („experience of bewilderment“) als Möglichkeit des Helden, seine Stärke wiederzufinden und jene Kräfte abzuwehren, welche die soziale Ordnung bedrohen: „It is about the realignment or social rehabilitation of the lawless nature against which the social order defines itself. The knight must descend into its shadows as a way of overcoming its menace.“⁵⁵ Die primäre Gesetzlosigkeit, die abgewehrt werden muss, ist in *Ivanhoe* allerdings nicht eine Gefahr im Wald, sondern ist das Regime der normannischen Fürsten. Die sekundäre Gesetzlosigkeit Robin Hoods ist lediglich die Folge der herrschenden Verhältnisse. Indem der König die Gesetzlosigkeit der sächsischen Yeomen außerhalb der Rechtsordnung aufhebt, findet er im Wald ein Mittel zur Abwehr der Gesetzlosigkeit innerhalb der Ordnung und zur Rekonstituierung von Gerechtigkeit und legitimer monarchischer Herrschaft. Das Motiv der Arthurischen Âventiure, die Ordnung im Gang des Ritters durch den Wald zu konsolidieren, das in *Ivanhoe* mit der Balladentradition des Greenwoods konvergiert, findet sich hier in verkehrter Form. Im Wald konstituiert sich nicht die Natur, sondern eine soziale Ordnung, die als Ausdruck einer natürlichen Gerechtigkeit erscheint. Hier ist der Roman den Outlaw-Balladen näher als der Ritterepik. Doch beide literarischen Formen des Mittelalters – Ritterepos und Ballade – bestätigen letztlich die feudale soziale Ordnung. Der moderne historische Roman zeigt sie als vergangenes gesellschaftliches Modell, über das historisch hinausgelangt werden muss. Der gesetzlose Raum des Waldes gibt dem König die Möglichkeit, diese historische Entwicklung anzustoßen, indem er das illegale Verhalten der Gesetzlosen als gerechtfertigt akzeptiert. Price erkennt in dem Willkürakt, das Recht zugunsten einer gerechteren Ordnung aufzuheben, seine Qualität als Herrscher.⁵⁶ Doch es ist nicht der König, sondern die alternative Gemeinschaft im Wald, die einen dynamischen Raum schafft, in dem die Auflösung und die Veränderung des Gesetzes möglich werden. Der König wird in diesen Raum durch die Umstände hineingezogen. Mit seinem Pardon hebt Richard die Gesetze des Königreichs zwar auf, handelt also gemäß dem Prinzip der Billigkeit, letztlich bestätigt er jedoch nur die Aufhebung, die von den Gesetzlosen schon längst vorgenommen wurde. Der Herrscher weiß sich pragmatisch mit politischen Notwendigkeiten zu arrangieren. Nichtsdestotrotz kann mit der Aufhebung der bestehenden Gesetze, von den Gesetzlosen *de facto* betrieben, vom Souverän durch seine Zustimmung *de jure* bekräftigt, ein neues Gesetz in die Gesellschaft eingeführt werden, das aus der Übereinstimmung von König und Volk hervorgeht.

Die Reform, die einen Ausgleich der gesellschaftlichen Widersprüche erlaubt, scheint möglich, weil der König sein Versprechen gibt: „to restrain the tyrannical exercise of the forest rights, and other oppressive laws, by which so many English yeoman were driven into a state of rebellion“ (I, 368). Der gute Herrscher Löwen-

⁵⁵ Harrison: *Forests*, S. 68.

⁵⁶ Vgl. Price: *Reinventing Liberty*, S. 189.

herz ist stark, mutig und selbstlos und soll die Einheit von Recht und Gerechtigkeit verbürgen. Aber Scott idealisiert den König ebenso wenig wie den Gesetzlosen, wenn Richard I. folgendermaßen charakterisiert wird:

In the lion-hearted King, the brilliant, but useless character, of a knight of romance, was in great measure realized; and the personal glory which he acquired by his own deeds of arms, was far more dear to his excited imagination than that which a course of policy and wisdom would have spread around his government. Accordingly, his reign was like the course of a brilliant and rapid meteor, which shoots along the face of heaven, shedding around an unnecessary and portentous light, which is instantly swallowed up by universal darkness; his feats of chivalry furnished themes for bards and minstrels, but affording none of those solid benefits to his country on which history loves to pause, and hold up as example to posterity. (I, 365)

Das ritterliche Ideal, das er verkörpert, ist historisch überholt und politisch nutzlos für den gesellschaftlichen Fortschritt. Die rechtlichen Garantien sind einzig an die persönliche Ehre und Integrität des Königs gebunden – an sein Wort als lebendiges Gesetz. Aber auf den einzelnen guten König ist kein Verlass. Sein plötzlicher Tod bricht das Reformprojekt ab: „With the life of that generous, but rash and romantic monarch, perished all the projects which his ambition and generosity had formed“ (I, 401). Der König kann Gerechtigkeit und Freiheit nicht garantieren. Eine Rückkehr zur alten sächsischen Verfassung, wie Cedric sie sich vorstellt, kommt auch nicht in Frage. Das Eisenband um den Hals von Cedrics Sklaven Gurth muss entfernt werden. Der sächsische Aufstand hat keine politische Zukunft. Scott ist weit entfernt davon, die Vergangenheit zu verklären und dem ‚Norman yoke‘ die „ancient liberties“ der Sachsen entgegenzustellen.⁵⁷ Eine neue Ordnung wird sich historisch durchsetzen. Sie ist nicht verloren, obwohl John schließlich doch König wird. Die absolute Macht des Monarchen wird er nicht wiederherstellen. Mit der *Magna Carta*, die ihm abgerungen werden wird, entsteht das Fundament für die „liberties of England“ (I, 192): Der König wird dazu gezwungen, sich einem Gesetz zu unterwerfen. Auf diesem Prinzip aufbauend konnte sich die Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft in England entwickeln,⁵⁸ die Eigentum und Freiheit mit Gesetzen vor der Willkür der Mächtigen

⁵⁷ Price: Reinventing Liberty, S. 184.

⁵⁸ Die *Magna Carta* als Gründungsdokument der bürgerlichen Freiheit darzustellen, muss bereits als Mythos verstanden werden. Auch wenn die Herstellung von Rechtssicherheit gegen die Willkür des Königs tatsächlich eine Intention der *Magna Carta* gewesen sein mag, muss dies eher als Sicherung der Rechte und Privilegien der landbesitzenden Klasse verstanden werden. Der Machtkampf zwischen Adel und König ist keineswegs ein Vorgreifen der bürgerlichen Gesellschaft, die erst mit den revolutionären Umwälzungen des 17. Jahrhunderts in England Einzug hält. Eine Dokumentation der *Magna Carta* mit englischer Übersetzung findet sich auf der Website der British Library: *Magna Carta*, British Library, www.bl.uk/treasures/magnacarta/index.html, 23. August 2016.

schützt.⁵⁹ Es ist aber nicht nur die Rechtsform, welche die neue Gesellschaftsordnung auszeichnet. In *Ivanhoe* bekommt diese Gesellschaft die spezifische Gestalt der Nation.

2. „Merry England“: Die Nationalisierung des Greenwood

Die neue Gesellschaft, die aus dem Wald hervorgeht, ist gerecht, weil sie die Rechte aller Beteiligten anerkennt und willkürliche Unterdrückung seitens der Herrschenden beendet. Doch diese „liberties of England“ (I, 192) sind eben spezifisch an England als Nation gebunden. Das ist das Gegenteil zum revolutionären Universalismus, der die allgemeine Freiheit des Menschen proklamiert: evolutionärer Nationalismus und die Freiheit des Staatsbürgers. Diese Perspektive auf die Nation wird dadurch betont, dass der Schotte Scott mit dem Pseudonym Laurence Templeton in die Rolle eines fiktiven englischen Autors schlüpft. Er benutzt in der „Dedicatory Epistle“ die Pronomen der ersten Person Plural („we“, „our“), wodurch die Vorstellung eines gemeinsamen nationalen Kollektivs evokiert wird. Darüber hinaus wirft dies die Frage nach dem Nationalstaat als politischer Fiktion auf.⁶⁰ Selbstironisch, auf Scotts eigenen Roman *Rob Roy* anspielend, heißt es: „The name of Robin Hood, if duly conjured with, should raise a spirit as soon as that of Rob Roy; and the patriots of England deserve no less their renown in our modern circles, than the Bruces and Wallaces of Caledonia“ (I, 6). Das Vorwort übernimmt die narratologische Funktion, den Roman als nationales Epos zu präsentieren.

Der Wald, der zum Schauplatz der Konstitution einer neuen gesellschaftlichen Ordnung wird, ist von Anfang an national konnotiert:

In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don, there extended in ancient times a large forest, covering the greater part of the beautiful hills and vallies which lie between Sheffield and the pleasant town Doncaster. The remains of this extensive wood are still to be seen at the noble seats of Wentworth, of Warnclyff Park, and around Rotherham. Here haunted of yore the fabulous Dragon of Wantley; here were fought many of the most desperate battles during the civil wars of the Roses; and here also flourished in ancient times those bands of gallant outlaws, whose deeds have been rendered so popular in English song. (I, 15)

Im Roman finden wir uns in der historischen Zeit wieder, die als „ancient times“ lange zurückliegt und in der die Landschaft von einem ausgedehnten Wald ge-

⁵⁹ Laut Price wird die Sicherung des Eigentums zentral bei Scott: „security of property is key. Without it, Scott’s imagery implies, there is no liberty. Personal safety vanishes and robbery or fraud, murder, and torture, the gravest of crimes against the individual, become possible.“ Price: Reinventing Liberty, S. 187.

⁶⁰ Vgl. Michael Ragussis: Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and *Ivanhoe*, in: *English Literary History* 60.1, 1993, S. 181–215, hier S. 190. Zur Fiktion des Nationalstaats als imaginärer Gemeinschaft vgl. auch Anderson: *Imagined Communities*.

prägt war. Die Topographie mag sich im Lauf der Zeiten verändert haben, doch die geographischen Marker Don, Sheffield, Doncaster, Wentworth, Warncliff/Wantley und Rotherham lassen die räumliche Konstellation der Vergangenheit in der Gegenwart verorten. Und es ist gerade der Restbestand des Waldes, der die Vergangenheit in der Gegenwart anschaulich macht: „the greenwood [...] becomes [...] the space where England's mythical past can most readily be imagined and accessed.“⁶¹ Nachdem der Ort der Handlung dermaßen eingeführt wird, datiert Scott die Handlung im folgenden Abschnitt auf die Regierungszeit Richards I. und damit genau auf jene alte Zeit („ancient times“), in der die edlen Gesetzlosen („gallant outlaws“) in den Wäldern aktiv waren. Mit dem Verweis auf Ort und Zeit der Handlung ruft Scott auch die ihm vorausgehende Literaturgeschichte auf, die er mit seiner Erzählung transformiert: die Balladentradition („English song“), deren klassischer Chronotopos der Greenwood ist, von dem aus der Roman seinen Ausgangspunkt nimmt. Baldwin argumentiert, dass der Greenwood die Behausung der Ballade ist und die Wiederholung des Motivs der Reise durch den Greenwood im Roman ein strukturelles Echo der Balladenform sei.⁶² Sie geht sogar so weit, zu behaupten, dass die Balladen in den Roman von den Rändern aus eindringen und damit das formale Gegenstück zum Eindringen Robin Hoods vom Rand in das Zentrum der Handlung bilden: „The ballads appear, like the outlaws themselves, to invade the novel from the margins“.⁶³ Im Gegensatz zu den Balladen, die mit der Beschreibung des ‚merry Greenwood‘ beginnen, steht am Beginn des Romans die Wendung „merry England“. Der Wald, der in der Eröffnungssequenz beschrieben wird und in dem Gurth und Wamba kurz darauf erscheinen werden, ist der englische Wald. Die Transformation des Greenwood von einem mittelalterlichen Reich natürlicher Freiheit und Gerechtigkeit in die Geburtsstätte der englischen bürgerlichen Gesellschaft zieht den Wald als gesetzlosen Raum in die politische Konstitution des nationalen Territoriums hinein. Während sich der Diskurs des Rechts in der Gegenüberstellung von Eroberten und Eroberern entfaltet, wird die Nation aus dem Gegensatz von Sachsen und Normannen hergeleitet. Da die einen die Besiegten und die anderen die Sieger der Invasion sind, überlagern sich die beiden Diskurse, und in der Auflösung ihrer Widersprüche fallen Recht und Nation in eins.

Richard Löwenherz erkennt mit Robin Hood die Ungerechtigkeit der Gesetze an, die von den tyrannischen Eroberern implementiert wurden und will nicht mehr der normannische Eroberer „Richard of Anjou“ sein, sondern „Richard of England whose dearest interest, whose deepest wish it is to see her sons united with each other“ (I, 375). Richard I. wird damit als Vorreiter einer evolutionären Entwicklung des Rechts und der Nation imaginiert. Die Vorstellung einer historisch gewachsenen konstitutionellen Monarchie in England steht im Gegensatz

⁶¹ Baldwin: Outcasts, S. 16.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Ebd., S. 23.

zum revolutionären Bruch der Französischen Republik, aus der ebenfalls Recht und Nation als zentrale politische Kategorien hervorgehen – denen aber der König auf der Guillotine geopfert wird. Die Geschichte Englands wird zu einem alternativen Modell der historischen Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft. Der historische Roman Scotts erzählt Geschichte als Vorgeschichte der Gegenwart. Das Vereinigte Königreich von Großbritannien des frühen 19. Jahrhunderts wird so als Ergebnis einer Geschichte vorgestellt, in der zahlreiche gesellschaftliche Konflikte gelöst wurden. Der Versuch beider Seiten, den Konflikt zwischen Normannen und Sachsen für sich zu entscheiden, perpetuiert nur Zwist und Unordnung.⁶⁴ Der gesellschaftliche Fortschritt macht die nationale Einheit notwendig. Deshalb muss der Rassegegensatz in der Konstitution der Nation und des Rechtsstaats aufgehoben werden. Es ist allerdings nicht die Hochzeit zwischen den beiden sächsischen Adligen Ivanhoe und Rowena, die zum Symbol der Versöhnung und nationalen Einheit wird, obwohl dies vom Erzähler suggeriert wird:

the universal jubilee [...] that marked the marriage of two individuals as a type of the future peace and harmony betwixt two races, which, since that period, have been so completely mingled, that the distinction has become utterly invisible. [...] for as the two nations mixed in society and formed intermarriages with each other, the Normans abated their scorn, and the Saxons were refined from their rusticity. (I, 398)

Bei Rowena und Ivanhoe handelt es sich gerade nicht um eine solche Eheschließung zwischen Sachsen und Normannen – auch wenn Ivanhoe ein ‚normannisierter‘ Ritter und dem König gegenüber loyal ist. Die Schlüsselszene ist die gegenseitige Anerkennung von Robin und Richard im Wald, auf die das Bankett folgt. Das Hochzeitsbankett hingegen wird nicht beschrieben. Gegen die explizite Intention des Autors setzt sich die Verbindung von König und Gesetzlosem als Auflösung des Widerspruchs gegen die explizit als Auflösung proklamierte Liebesgeschichte durch. Die Bedeutung des Waldes im formalen Aufbau des Romans ist dem zuträglich. Der Greenwood als Fundament der Nation reflektiert sich in der Poetik des Romans dadurch, dass alle Teile der Erzählung durch das Motiv der Reise durch den Wald verbunden werden und so die gesamte Narration vom Topos des Greenwood zusammengehalten wird – so wie die Nation durch den Bund von Robin Hood und Richard Löwenherz in ebendiesem Wald. Die Einheit der Nation findet ihre territoriale Entsprechung in der geographischen Gestalt Englands, zu deren topographischen Charakteristika der Greenwood gehört. Die gegenseitige Anerkennung von König und Gesetzlosem und das Fest im Wald können nicht, wie in der *Gest* des 15. Jahrhunderts, als Bestätigung einer im Niedergang begriffenen Feudalordnung verstanden werden. Die Freiheit und die Gerechtigkeit des Greenwood in *Ivanhoe* hat auch nicht die Ambivalenz der Ballade von *Robin Hood and Guy of Gisborne*. Die gesellschaftliche Ordnung, die im Wald durch den Pakt zwischen dem Monarchen und seinen Unter-

⁶⁴ Vgl. Duncan: The Anti-Romantic in *Ivanhoe*, S. 296.

tanen vereinbart wird, ist der englische Nationalstaat mit seiner konstitutionellen Monarchie. In *Ivanhoe* wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts also eine Gründungsszene der Nation imaginiert, deren Garantien von Freiheit und Gerechtigkeit aus dem Greenwood herauswachsen. Der im Wald verortete Robin Hood wird zum Garanten von Gerechtigkeit und englischer Freiheit, weil er die Machtgier der Herrschenden im Zaum hält. Es ist also gerade die ‚outlaw energy of the Greenwood‘, die die Gründung der Nation ohne revolutionären Bruch ermöglicht. Der Widerstand gegen das Gesetz, die Gesetzlosigkeit des Waldes, wird zum Korrektiv des arbiträren positiven Rechts und zum Motor der Entwicklung des englischen Rechts. Der ‚merry Greenwood‘ wird zu ‚merry England‘. Die Idee der englischen Nation lugt aus der Geschichte hervor, als imaginierter gegenwärtiger Zustand, der durch den Exkurs in die Vergangenheit im doppelten Sinn realisiert, d. h. der ‚begründet‘ und dem ‚Wirklichkeit verliehen‘ werden soll. Die Gemeinschaft im Wald antizipiert die Gemeinschaft der Nation, in der jeder ungeachtet seines Standes Platz hat.

Mit der Französischen Revolution wird die Frage nach der Gestaltung der sozialen und rechtlichen Ordnung nicht nur hinsichtlich ihrer historischen Prozessualität und der Form ihrer gesellschaftlichen Organisation akut, sondern auch hinsichtlich des räumlichen Rahmens, in dem diese Gestaltung stattfindet bzw. stattfinden soll. Indem die Masse der Bevölkerung, sei es in der Revolution, sei es im Abwehrkampf gegen Napoleon, Staatlichkeit mit ‚ihrem‘ Land identifizierte, kam es zum „Erwecken des nationalen Empfindens“ und dies war „mit einer Widererweckung der nationalen Geschichte verknüpft, mit Erinnerungen an die Vergangenheit“.⁶⁵ Diese ‚Erfindung der Nation‘ am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts führte, wie Anderson darlegt, dazu, dass Nationalstaaten, obwohl sie durchaus als neue, historisch geschaffene Gebilde betrachtet wurden, so imaginiert wurden, als würden die Nationen, denen sie einen politischen Ausdruck verleihen, aus einer lange zurückliegenden Vergangenheit herübereagten.⁶⁶ Die Nation ist eine durch eine Sprache zusammengefasste und räumlich umgrenzte Gemeinschaft, die sich eine gemeinsame Vergangenheit imaginiert, aus der sie hervorgegangen ist. Durch und gegen andere historische Formen, wie die dynastische Reichsidee oder die religiöse Gemeinschaft der Gläubigen, erzählt sich ein nationales Kollektiv die Geschichte seiner Vergemeinschaftung. Bei *Ivanhoe* haben wir es mit einer solchen Erzählung zu tun, in der die Auflösung der sozialen Konflikte der Vergangenheit die Bedingung für die Gemeinschaft der englischen Nation ist. Die sächsische und die französische Sprache verbinden sich zum Englischen ebenso, wie die heterogene Bevölkerung sich zum englischen Volk verbindet. Der fiktive Autor Templeton erklärt im Vorwort: „the gradual formation of a dialect, compounded betwixt the French and the Anglo-

⁶⁵ Lukács: Der historische Roman, S. 30.

⁶⁶ Vgl. Anderson: Imagined Communities, S. 11.

Saxon [...] and from this [...] arose by degrees the structure of our present English language, in which the speech of the victors and the vanquished have been so happily blended together“ (I, 17). Die nationale Gemeinschaft stiftet eine tiefe, horizontale Verbundenheit,⁶⁷ durch eine gemeinsame Sprache, aber auch durch die territoriale Begrenzung – durch die sie in einen horizontalen, räumlichen Gegensatz zu anderen Nationen tritt. Die Nation als horizontale Ordnung verschleiert die vertikalen Gegensätze innerhalb dieser Ordnung. Die sozialen Gegensätze werden in *Ivanhoe* zwar nicht ausgeblendet, doch basierend auf dem Muster der Eroberung übersetzt Scott diese in einen Rassengegensatz.⁶⁸ Indem die sozialen Konflikte sich als Rassengegensatz historisch in der Nation auflösen, werden die Klassengegensätze negiert.

Der gesellschaftliche Fortschritt, der den Greenwood in den Herrschaftsbereich des nationalen Rechts integriert, bleibt eingespannt in die Dialektik der Aufklärung. *Ivanhoe* zeigt, wie der Staat aus dem Kriegszustand hervorgeht, der mit dem Gesellschaftsvertrag, der Recht und Nation begründet, aufgehoben wird. Die englische Freiheit, die der Willkür der Gewaltherrschaft entgegengesetzt wird, ist aber bereits rechtlich vermittelte Herrschaft und damit selbstwidersprüchlich. Es ist keine Freiheit von der Gewalt, die im Recht allenfalls eingehegt wird. Die Versöhnung zwischen den Rassen und Klassen durch einen nationalen Kompromiss, für die Robins und Richards Anerkennungsszene im Greenwood steht, erweist sich schlussendlich als unmöglich.⁶⁹ Diese Unmöglichkeit zeigt sich am drastischsten im Schicksal der Juden Rebecca und Isaac, die als das Andere aus der Gemeinschaft der Nation ausgeschlossen werden: „In critiquing the traditional concept of English identity as racially pure, then, Scott reminds his readers that the English nation was founded in racial exclusion as well as inclusion“.⁷⁰ Die Verdrängung der Gewalt des Krieges im Staat, der sich als Nation formiert, verrät sich als die Verdrängung der Opfer dieser Gewalt, für die es keine nationale Versöhnung durch das Recht gibt. Die Juden Rebecca und Isaac wandern ins maurische Andalusien aus, um der Gewalt und Unterdrückung in England zu entkommen. Eine Integration in die Nation wäre nur vorstellbar mit der Konversion zum Christentum. Diese wird an mehreren Stellen des Romans mit Androhung von Gewalt gefordert, aber von Rebecca, die bereit ist, für ihren Glauben zu sterben, ausgeschlossen (vgl. I, 194, 199, 330). *Ivanhoe* stellt damit die Frage, die im Zuge der Aufklärung aufgeworfen wurde, ob die Juden bereit wären, ihre Religion aufzugeben als Preis für ihre gesellschaftliche Emanzipation.⁷¹ Die Alter-

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 7: „deep, horizontal comradeship“.

⁶⁸ Vgl. Price: Reinventing Liberty, S. 185: „*Ivanhoe* extends the idea of oppression beyond the individual to the nation, at the same time minimizing the issue of rank. Cedric is (relatively) oppressed because he is a Saxon against Normans rather than because he is a thane.“

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 191.

⁷⁰ Ragussis: Writing Nationalist History, S. 212.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 201.

native ist Emigration oder Tod. Das optimistische Bild einer geeinten Nation am Ende des Romans bekommt damit einen bitteren Beigeschmack. Ohne eine Rechtsordnung, die auch die Juden und ihr Eigentum schützt, bleibt die bürgerliche Gesellschaft unverwirklicht. Das Recht und die Nation werden zum Inbegriff von Freiheit und Sicherheit, aber diese Privilegien kommen nur denjenigen zugute, die als Staatsbürger anerkannt werden. Dass die Juden herausfallen, kann nicht nur damit erklärt werden, dass der Fortschritt in Richtung bürgerlichem Nationalstaat am Ende von *Ivanhoe* noch unzureichend bleibt. Es ist vielmehr ein systematisches Problem, das die Konstitution des Nationalstaats auf Grundlage von Rassen, Völkern, oder moderner: Ethnien, mit sich bringt. Die Homogenisierung der Nation gelingt dann, wenn Sachsen und Normannen ununterscheidbar miteinander verschmelzen. Aber die Verweigerung gegen nationale Homogenisierung hebt die Andersartigkeit der Juden hervor und als dieses Andere sind sie das Störende, das beseitigt werden soll.

Die Juden fungieren in *Ivanhoe* als das Andere auch deshalb, weil sie keinen Ort haben, an den sie ihre Rechte innerhalb der Nation knüpfen können. Der von den Sachsen beherrschte Greenwood kann als konkreter Ort Teil des staatlichen Territoriums eines geeinigten Englands werden. Robin Hood und seine sächsischen Merrymen haben den tellurischen Charakter Schmitt'scher Partisanen, aus dem sich die Legitimität ihres politischen Anspruchs begründet. Den Juden bleibt nur die überlieferte Erinnerung an den Tempel in Jerusalem – der Ort, dessen Verlust mit der Präsenz der christlichen Tempelritter betont wird. Die Juden sind zwar nicht gesetzlos, da sie die mosaischen Gesetze streng befolgen (vgl. I, 330), doch innerhalb der Nation bleiben sie Fremde, ortlos und damit letztlich rechtlos: „Not in a land of war and blood, surround by hostile neighbours [...] can Israel hope to rest during her wanderings“ (I, 399). Weil sie keinen Raum besetzen können, fallen sie aus der sozialen Ordnung heraus. Sie sind nicht mit dem Land verbunden, sie haben nichts erobert, sondern treiben Handel und sind ortlose Kosmopoliten und daraus begründet sich das Misstrauen der Romanfiguren ihnen gegenüber. Trotz der stereotypen Darstellung Isaacs antizipiert Scott im Schicksal Rebeccas die Gefahr antisemitischer Ressentiments. Insofern *Ivanhoe* den Übergang vom mittelalterlichen Feudalstaat zum modernen Nationalstaat thematisiert, markiert der Roman auch den Übergang vom religiösen Antijudaismus des Mittelalters zum modernen Antisemitismus. Kurz vor Erscheinen von Scotts Roman gab es im deutschen Reich antisemitische Pogrome.⁷² Davor, noch unter der napoleonischen Besatzung, wollte sich der Schinderhannes aus dem Hunsrück dadurch als heroischer Bandit legitimieren, dass er neben Franzosen vor allem Juden beraubte und tötete.⁷³ Dies muss als Menetekel betrachtet werden. Wo der Gesetzlose zum Nationalhelden wird, der das Territori-

⁷² Vgl. ebd., S. 181.

⁷³ Vgl. Franke: Schinderhannes, S. 119–123, S. 309–310.

um gegen das Fremde im Inneren und Äußeren verteidigt, inauguriert er statt Freiheit und sozialer Gerechtigkeit die Herrschaft der Rackets und Mörderbanden, die ihre Willkür als Recht setzen. Gegenüber der feudalen Willkür wäre damit nichts gewonnen.

3. Scotts Einfluss auf die Erzähltradition des Robin-Hood-Stoffes

Der Roman schöpft aus einem Reservoir heterogener historiographischer und mythischer Narrative: die normannische Eroberung, der sächsische Widerstand, Richard Löwenherz, sein Kreuzzug und der Bruderzwist mit John, die Revolte der Barone, das Ideal der Ritterlichkeit und Anspielungen auf den Arthur-Zyklus, jüdische Diaspora und Hexenverfolgung, schließlich Robin Hood und der Greenwood. Die erzählte Geschichte wird zu einem Kunstmythos der nationalen Geschichte verdichtet. Als solcher hat *Ivanhoe* eine enorme Wirkung entfalten können und insbesondere die weitere Rezeption des Robin-Hood-Stoffes geprägt.

Dass Robin Hood in *Ivanhoe* als sächsischer Yeoman gegen die Tyrannei des normannischen Adels kämpft, hatte sogar Einfluss auf die Historiographie, was sich in Augustin Thierry's Werk *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* zeigt, in dem Robin Hood in den sächsisch-normannischen Rassenkrieg einbettet wird.⁷⁴ Durch Thierry wurde Scotts Version von Robin Hood als sächsischem Widerstandskämpfer und Partisan zum bestimmenden Bild des Gesetzlosen in der historischen Forschung des 19. Jahrhunderts – trotz bereits damals dieser Theorie widersprechender historischer Forschungsarbeiten.⁷⁵ Das Motiv des Rassenkriegs wurde fest in der Erzähltradition etabliert und findet sich unter anderem in den erfolgreichen Kinofilmen *The Adventures of Robin Hood* von 1938 und der gleichnamigen BBC-Fernsehserie aus den 1950er Jahren, sowie in dem Film *Robin Hood* (1991).⁷⁶ Auch der Konflikt zwischen Robin Hood und Prinz bzw. König John wurde zum festen Bestandteil der Erzähltradition, ebenso wie die Figur Richard Löwenherz' als Symbol der Integration und der Auflösung des Konflikts. Das Motiv der Versöhnung mit dem König taucht bereits in der *Gest* auf. Dass es sich bei dem Monarchen um Löwenherz handelt, wurde zwar schon von John Major behauptet, aber erst durch Scott fest etabliert. Über Howard Pyles *The Merry Adventures of Robin Hood* (1883) ging die Figur von Richard Löwenherz schließlich in die Rezeption des Stoffes in den USA ein und

⁷⁴ Vgl. Thierry: *Histoire*, S. 210.

⁷⁵ Vgl. Barczewski: *Myth and National Identity*, S. 129–130.

⁷⁶ Vgl. *The Adventures of Robin Hood* (USA 1938). Regie: Michael Curtiz / William Keighley, Drehbuch: Norman Reilly Raine / Seton I. Miller. Mit Errol Flynn. Vgl. *The Adventures of Robin Hood* (UK 1955–60). Produziert v. Sidney Cole u. a. Mit Richard Greene. Vgl. *Robin Hood* (UK 1991). Regie: John Irvin, Drehbuch: Sam Resnick / John McGrath. Mit Patrick Bergin.

find so ihren Weg nach Hollywood. Der Konflikt zwischen Sachsen und Normannen wird hier zwar auch erwähnt, steht aber nicht im Zentrum der Narration.⁷⁷

In abgewandelter Form spielt der Rassenkrieg in dem Disney-Animationsfilm *Robin Hood* eine Rolle.⁷⁸ Die Tradition, Robin Hood als Erzählung eines ethnischen Konfliktes zu verstehen, setzt sich hier sehr subtil fort. Es werden zwar nicht Normannen und Sachsen gegenübergestellt, sondern Fuchs, Bär und Dachs als europäisch-autochthone Waldbewohner⁷⁹ mit Löwe, Schlange, Nashorn, Nilpferd und Krokodil kontrastiert. Die bösen Gegenspieler werden als tropisch-afrikanische Eroberer des heimatlichen Englands imaginiert. Die afrikanischen Tiere erscheinen so als ‚raumfremde‘ Rassen. Lediglich der Sheriff von Nottingham hat als Wolf den Charakter eines lokalen Schergen. Hier wird der bekannte Gegensatz von Fuchs und Wolf aus dem spätmittelalterlichen Epos *Reinecke Fuchs* aufgegriffen. Der fuchsschlaue Robin Hood ist ein Trickster, der den etwas beschränkten wölfischen Sheriff immer wieder hereinlegt.⁸⁰ Der soziale Widerstand Robin Hoods vermischt sich also mit der Vorstellung vom Kampf gegen das Fremde. Wie in *Ivanhoe* wird auch im Disney-Film der Widerstand durch moralische Erwägungen, durch die Verbindung der autochthonen Bevölkerung mit dem heimatlichen Wald gerechtfertigt. Da der legitime und gute König Richard auch ein Löwe ist, muss er weitgehend außen vor bleiben. Zwar wird im ganzen Film der Name Richard Löwenherz immer wieder als Chiffre des gerechten Herrschers genannt, aber lediglich in der Schlusszene erhält er einen kleinen, 13 Sekunden dauernden Auftritt. Genug Zeit, um Robin Hoods Ehe mit Maid Marian zu bezeugen und mit einem Satz die Gesetzlosigkeit Robin Hoods aufzuheben. Sein finaler Auftritt markiert die Erlösung von der ungerechten Herrschaft und garantiert das Happy End. Die Versöhnung von Fuchs und Löwe, die auch aus dem *Reinecke* bekannt ist, dort aber auf der Unaufrichtigkeit Reineckes basiert, ist hier eine redliche. Der Fuchs ist in diesem Kinderfilm kein hinterhältiger Trickster. Aber dennoch erscheint Robin Hood auch hier, wie in *Ivanhoe*, als Schmitt'scher Partisan, dessen tellurischer Charakter sich in der Bindung an den Boden – d. h. hier konkret: an den Wald – erweist. So setzt sich das Motiv des Rassenkriegs im Kinderfilm fort.

Im Film *Robin Hood* von Ridley Scott aus dem Jahr 2010 wird die Idee des Gesetzlosen als Vorkämpfer für bürgerliche Freiheitsrechte und den Nationalstaat

⁷⁷ Vgl. Howard Pyle: *The Merry Adventures of Robin Hood of Great Renown in Nottinghamshire*, New York u. a. 2006, S. 52.

⁷⁸ *Robin Hood* (USA 1973). Regie: Wolfgang Reitherman, Drehbuch: Ken Anderson / Larry Clemmons.

⁷⁹ Da es sich um eine US-Produktion handelt, lässt es sich ebenso allgemein als nordatlantische Heimat vorstellen. Die europäischen Tiere haben ihre entsprechenden nordamerikanischen Äquivalente.

⁸⁰ Vgl. *Reinecke Fuchs*, hg. u. übers. v. Karl Simrock, Hamburg 1909.

aufgegriffen.⁸¹ Nicht zufällig ist in diesem Film Robin Hoods Auftritt in Runnymede 1215 als wichtiger Protagonist bei der Unterzeichnung der *Magna Carta* eine Schlüsselszene.⁸² Richard Löwenherz ist ritterlich gefallen. Zum bösen König John gibt es keine Alternative mehr außer der Verfassung. Recht und Gerechtigkeit können nicht mehr in der Figur des Königs zur Übereinstimmung gebracht werden. Der König als Repräsentant einer ‚volonté générale‘ hat ausgedient. Die Allgemeinheit des Rechts muss auf einem anderen Weg hergestellt werden. Für die Unterstützung gegen die französische Invasion fordert Robin Hood die Gründung eines Verfassungsstaates. Der Film erzählt damit vom Übergang des Königtums in Volkssouveränität.⁸³ Die bürgerliche Freiheit wird im gemeinsamen nationalen Kampf von Herrscher und Beherrschten geboren. Sowohl Walter Scott als auch sein Namensvetter Ridley erzählen den Robin-Hood-Mythos als Gründungsgeschichte des bürgerlichen, englischen Nationalstaates. Klassenkampf findet allenfalls als Konflikt zwischen dem sozialen Aufsteiger Robin Hood und den feudalen Autoritäten statt. Gerechtigkeit wird nicht als Umverteilung des gesellschaftlichen Reichtums definiert, wofür das Prinzip, den Reichen zu nehmen und den Armen zu geben, typischerweise eintreten würde. Stattdessen wird in Ridley Scotts Film die Vorstellung evoziert, Gerechtigkeit würde durch staatlich garantierte Rechtssicherheit hergestellt. Das wird auch in *Ivanhoe* impliziert, aber nicht von einer Romanfigur bewusst artikuliert. Im Film hingegen wird der Anachronismus so weit getrieben, dass Robin Hood in Runnymede ein Plädoyer für Rechtsstaat und liberale Ökonomie hält. Als bürgerlicher Revolutionär *avant-la-lettre* scheint er gleichsam aus der Zeit gefallen. Das zeigt, wie weit die Verformung des mythischen Materials gehen kann, ohne dass dessen narrativer Kern völlig verloren geht.

⁸¹ Robin Hood (USA 2010). Regie: Ridley Scott, Drehbuch: Brian Helgeland. Mit Russel Crowe.

⁸² Dies ist keineswegs ein neues Motiv. Robin Hood mit der *Magna Carta* in Verbindung zu bringen, knüpft an eine Erzähltradition englischer Groschenromane des 19. Jahrhunderts an. Vgl. Buhle: Robin Hood, S. 64.

⁸³ In der Elisabethanischen Epoche wurde dieselbe Geschichte (Unterzeichnung der *Magna Carta* 1215 und die französische Invasion 1216) noch als Konflikt innerhalb der herrschenden Klasse verstanden. In Shakespeares *King John* macht die Revolte der englischen Barone eine Legitimierung des Königs notwendig. Der König kämpft mit dem Ruf eines Usurpators. Sein Anspruch auf den Thron steht in Konkurrenz zu dem seines Neffen Arthur. Diesen dynastischen Konflikt nutzen die rebellischen Adeligen, um ihre eigene Position zu stärken. Zwar wird die *Magna Carta* hier nicht ausdrücklich erwähnt, doch kann die zweite Krönung Johns als Erneuerung des Lehnsverhältnisses auf der Grundlage von Zugeständnissen des Königs an den Adel verstanden werden, wenn John spricht: „I [...] ask / What you would have reformed that is not well, / And well shall you perceive how willingly / I will both hear and grant you your requests“ (Akt 4.2., V. 43–46). William Shakespeare: *The Life and Death of King John*, hg. v. A. R. Braunmuller, Oxford 1998, S. 214.

IX. Kommunistischer Partisanenkrieg im Greenwood: Geoffrey Treases *Bows Against the Barons*

Eine Verarbeitung des Mythos von Robin Hood, die in eine ganz andere Richtung als *Ivanhoe* geht, findet sich in Geoffrey Treases Roman *Bows Against the Barons* von 1934.¹ Die Erzählung beginnt, wie *Ivanhoe*, mit dem Verweis auf „Merrie England“, wie der Titel des ersten Kapitels lautet. Doch während Scott eine malerische Landschaftsbeschreibung an den Anfang stellt, offenbart sich in *Bows* schon im ersten Wort des Textes, dass dieses England keineswegs fröhlich ist. Mit einem onomatopoetischen Ausdruck wird die Gewalt der Feudalherrschaft zum Ausgangspunkt der Erzählung: „Crack! The long whip curled around his shoulders, burning the flesh under his ragged tunic“ (BB, 7). Es ist die Hauptfigur Dickon, ein leibeigener Bauer, der hier die Peitsche des Bailiffs zu spüren bekommt. Er hat sich ohne Erlaubnis von der Feldarbeit entfernt, weil ein Schwein in den Wald gestreunt war. Nun soll er zur Strafe Frondienst auf dem Herrensitz absolvieren. Mit der Figur des Leibeigenen und dem Schwein im Wald wird ebenfalls ein Motiv aus der Eingangsszene von *Ivanhoe* aufgerufen, in der Gurth² seine Schweineherde durch den Wald treibt. Trease stellt seinen Roman also bewusst in die Tradition von *Ivanhoe*. Ebenso wie mit dem Ausdruck „Merrie England“ wird hier eine Verkehrung vorgenommen, denn bei Dickon handelt es sich nicht um einen ergebenen, treuen Diener, der seinen Herrn trotz aller Erniedrigungen liebt. Während Gurth mit Cedric die sächsische Abstammung verbindet, die über die Klassengrenzen hinweg Bestand hat, wird in *Bows* deutlich, dass es keine Gemeinsamkeiten zwischen Herrschern und Beherrschten gibt. Der Erzähler bringt die Situation in klarer Parteinahme mit Dickons Wut und Frustration auf den Punkt: „It was no good. The masters were the masters. The peasants must obey and be whipped and work again, till death brought time for resting“ (BB, 7). „Merry“ ist England nur für die Herrschenden, das Adjektiv wird zum „exposé of feudal injustice against the peasants“.³

Treases Roman ist in zweierlei Hinsicht innovativ. Zum einen begründet er eine neue Form der Robin-Hood-Erzählung, die die Perspektive eines Jugendli-

¹ Geoffrey Trease: *Bows Against the Barons*. Nachdruck der überarbeiteten Neuauflage von 1966, London 2004. Auf den Text wird in der Folge mit der Sigle „BB, Seitenzahl“ verwiesen.

² Tatsächlich kommt in Treases Roman eine Figur mit dem Namen Gurth vor, die Mitglied von Robins Bande und einer der letzten Überlebenden ist (vgl. BB, 123, 127, 141–143, 150–151).

³ Helen Phillips: „Merry“ and „Greenwood“. A History of Some Meanings, in: Lois Potter / Joshua Calhoun (Hg.): *Images of Robin Hood. Medieval to Modern*, Cranbury 2008, S. 83–101, hier S. 90.

chen einnimmt, der in die Ereignisse verwickelt wird. Dies wurde in der Folge zum Modell für viele nachfolgende Robin-Hood-Romane, die sich an ein junges Lesepublikum richten.⁴ Zum anderen stellt *Bows* einen radikalen Bruch mit der vorangegangenen Robin-Hood-Tradition dar. Treases Adaption des Mythos entwirft die Vision einer egalitären Gesellschaft. Es gibt keinen König, der als unangefochtene Autorität Versöhnung garantiert: „He [Dickon] heard the King spoken of in a way he had never heard before [...]. Soon he realized that it was true what these men were saying, that the King and the barons were equally useless to the people“ (BB, 37). Im Gegensatz zu den Balladen und auch zu *Ivanhoe* wird die Rückkehr des Königs in *Bows* zum Fanal, das die Rückkehr der durch den Kreuzzug brutalisierten Barone ankündigt, die nun mit noch viel größerer Härte jede Regung von Widerstand unterdrücken. Im Gegensatz zu der von Scott etablierten Lesart wird der Rassenkrieg als zentraler Konflikt durch den Klassenkampf ersetzt:

He [Dickon] had always thought, too, that it was the fault of the Normans. He just found out now that there were poor Normans, just as there were rich Saxons. It was wealth and power, not name, that mattered. „Don't you see?“ said a swarthy bridle-smith. „We'll never end our troubles till all of us unite against the barons. They fool us, setting a lot against the other lot, and while we're scrapping among ourselves, they sit in their castles laughing at us. It isn't Normans against Saxons, it's masters against men.“ (BB, 38)

Dies ist auch die Haltung Robin Hoods: „there are only two classes, masters and men, haves and have-nots. Everything else – Normans and Saxons, Christian and Saracen, peasant and craftsman – is a means of keeping us apart, of keeping masters on top“ (BB, 103). Es wird also ein explizit anti-rassistisches Narrativ gegen das Motiv des ‚Norman yoke‘ eingeführt. Die Vorstellung, die Normannen seien an allem Elend schuld, wird als Dickons Vorurteil entlarvt und widerlegt. *Bows* verabschiedet das Motiv, weil nicht mehr, wie bei Scott, mit der Versöhnung der Rassen durch die integrative Figur des Königs die Nation begründet werden soll, sondern weil hier eine sozialistische Gesellschaft durch die Solidarität der einfachen Bevölkerung entstehen soll. Michael Evans betont, dass die Neuheit des radikalen politischen Ansatzes bei Trease kaum überschätzt werden kann.⁵ Der konservative Rebell, als der Robin Hood in der Erzähltradition zunächst erscheint, wird in *Bows* zum Sozialrevolutionär.

Sympathien für die kommunistische Bewegung waren in den 1930ern unter englischen Intellektuellen weit verbreitet. Trease war kein Mitglied der Communist Party of Great Britain (CPGB), sondern gehörte dem linken Flügel der Labour Party an. Mit der antifaschistischen Einheitsfront näherten sich die bei-

⁴ Vgl. Rebecca Barnhouse: Robin Hood Comes of Age, in: The ALAN Review (E-Journal) 30.2, 2003, auf: scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v30n2/barnhouse.html, 5. März 2017.

⁵ Vgl. Michael R. Evans: „A Song of Freedom“. Geoffrey Trease's *Bows Against the Barons*, in: Potter / Calhoun (Hg.): Images of Robin Hood, S. 188–196, hier S. 189.

den großen Parteien der politischen Linken einander an und *Bows* wurde beim Verlag Lawrence and Wishart veröffentlicht, der der kommunistischen Partei nahestand. Die kommunistische Rhetorik in *Bows* sticht hervor und Trease gibt zu, dass in seinen frühen Werken der Ton der CPGB-Zeitung *The Daily Worker* durchschlägt. In der Neuauflage von 1966 wurden folglich einige Passagen abgeändert. Das politische Anliegen, Geschichte aus der Perspektive der Unterdrückten neu zu erzählen und die Möglichkeit einer alternativen Gesellschaft bewusst zu machen, blieb erhalten. Treases Roman war ein internationaler Erfolg. Das Buch wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und in der Sowjetunion ist sogar eine deutsche Ausgabe erschienen.⁶

Trotz klarer ideologischer Tendenz kann *Bows* nicht als reine Propaganda abgetan werden. Der Roman ist eine originelle Adaption des Mythos, die ein verklärtes Mittelalterbild gegen den Strich bürstet. Auch darin, dass Treases Text die Form des historischen Romans nutzt, steht er in der Tradition Scotts. Die Erzählung fingiert die historische Epoche des englischen Hochmittelalters. Doch mit der radikalen politischen Rezeption des Robin-Hood-Mythos verändert sich die Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse dieser historischen Zeit und damit auch das Bild des Greenwood.

1. *Der bedrohliche Wald als prekärer Schutzraum*

Wie bereits angemerkt, bekommt die Wendung ‚merry England‘ in *Bows* eine ironische Bedeutung und auch der Greenwood ist in *Bows* alles andere als fröhlich. Als Dickon in den Wald flieht, wird dieser als düsterer, gefährlicher und undurchdringlicher Ort beschrieben:

Sherwood was no continuous stretch of dense forest. In places the oaks stood well apart, the ground beneath them green with short turf and moss. Elsewhere, taller and straighter trees clustered like silver lances in the moonlight, or clumps of fir and holly presented thickets too dark and impenetrable for a pathway. Sometimes he would come on a spacious clearing, carpeted with green bracken, knee high and more. The scene was always changing, and no two spots looked alike. One or two roads, worn down to the bare, sandy soil, crossed the forest from side to side, and these were most to be avoided. There were ‚rides‘ too – broad green tracks, cut like slashes straight through the woods. In the daytime he must keep off these too, lest he meet patrolling foresters. (BB, 16)

Selbst wenn es sich um den Wald im Frühsommer handelt, ist dies kein Grund zur Hoffnung, denn es gibt einen Mangel an Nahrung: „If only it had been late summer or autumn! There would have been berries in plenty to moisten his mouth. But it was barely June, and he found nothing but a couple of whitish, under-sized strawberries growing on a bank“ (BB, 17). Auf der Flucht und in beständiger Angst davor, von Förstern entdeckt zu werden, irrt Dickon durch den

⁶ Vgl. ebd., S. 190–193.

Wald: „All that day he wandered on, avoiding tracks and signs of habitation, keeping to the densest thickets, and starting at every sudden noise. The forest was getting on his nerves. It was so vast and empty“ (BB, 20). Der Wald, den Trease darstellt, ist kein Idyll, sondern eine lebensfeindliche Umgebung für diejenigen, die sich in ihm nicht auskennen. Der Bauernjunge Dickon ist direkt von der Macht der Natur bedroht. Die Darstellung des Waldes in *Bows* steht im Gegensatz zu den Vorstellungen eines freundlichen Waldes, der aus der Tradition des ‚merry Greenwood‘ bekannt ist und in dem nahezu paradiesische Zustände herrschen.

Zur Gefahr des Waldes als Ort der Naturgewalt kommt die Angst vor der Gewalt des Gesetzes hinzu, die durch eine grausige Entdeckung verstärkt wird: ein Erhängter, der offensichtlich wegen Wilderei verstümmelt und hingerichtet wurde:

A short stone's-throw from Dickon's hiding-place he hung, turning slowly in the breeze, from the outstretched arm of an oak. Ten feet above the ground he swung, handless and grinning, now little more than a bundle of bones and rags. [...] Once it had been a man, whose only crime had been that he was not born rich and noble, and that he had stolen rather than starve. Now he was a scarecrow to frighten others who might rebel, ‚forest fruit‘ for the hirelings of the rich to laugh at. (BB, 19)

In der Figur des Gehenkten verdichtet sich die Ungerechtigkeit und Grausamkeit der feudalen Herrschaft zu einem kommunikativen Zweck: diejenigen einzuschüchtern, die rebellieren könnten. Innerhalb der Handlung wird Dickon die Gefahr, in der er sich befindet, in Erinnerung gerufen. Darüber hinaus wird der Anspruch des Rechts, Gerechtigkeit herzustellen, demaskiert. Bedrohlicher als die Gewalt der Natur, bekommt die Macht des Gesetzes, die in den Wald hineinreicht, im Gehenkten am Wegesrand einen allegorischen Ausdruck. Der Wald ist die Zone eines Konflikts. Als Naturraum tritt der Wald in ein Spannungsverhältnis zu den Einkerbungen der Zivilisation. Die Straßen, Wege und Pfade deuten darauf hin, dass äußere Kräfte gewalttätig in den Wald eindringen („cut like slashes straight through the woods“). Über die Straßen kommen die Ritter der Barone, die Dickon vorbeireiten sieht, und auf den Pfaden patrouillieren die Förster. Beide sind Vertreter der herrschenden Ordnung. Doch vor den Rittern bietet die natürliche Topographie des Waldes Schutz: „They would have little chance of catching him in the woods, these heavily armoured men on their huge war-horses. But if he had stumbled on the road before them, it would have been a different matter“ (BB, 18). In dieser Umgebung sind es die Förster, die gefährlicher sind. Sie lassen den Schutz des Waldes unwirksam werden. Ritter werden eingesetzt, um die Macht des Souveräns in der zivilisierten Welt durchzusetzen, z. B. im Kampf gegen andere Zivilisationen wie auf dem Kreuzzug. Sie sind der Teil der vom Staatsapparat angeeigneten Kriegsmaschine, die im gekerbten Raum und entlang der Kerbungen – Straßen, Burgen – operiert. Die Förster hingegen sind derjenige Teil der Kriegsmaschine, der den undurchdringlichen Raum der

Wildnis erschließt. Sie schlagen die Pfade in den Wald und vertreten hier den Souverän und sein Gesetz. Die Ritter und die Förster repräsentieren unterschiedliche Mittel, derer sich der Staatsapparat zur Durchsetzung und Aufrechterhaltung der Herrschaft bedient, je nach topographischen Bedingungen. Dieses Spannungsverhältnis findet sich bereits in *Robin Hood and Guy of Gisborne*. Doch in der Ballade ist der Wald ein lichter Ort, der von dunklen Kräften bedroht wird. Als Lebensraum ist der Greenwood dort mild und unbeschwert und muss deswegen verteidigt werden. In *Bows* hingegen erscheinen die natürlichen Bedingungen des Waldes gnadenlos, auch wenn sie von der Gnadenlosigkeit der herrschenden Verhältnisse noch übertroffen werden. Der Wald ist keineswegs bevorzugter Lebensraum, sondern lediglich die letzte Hoffnung der Geflüchteten und Geächteten.

Im Wald von *Bows* findet sich dann auch ein Gegenbild zum „sylvan amphitheater“ mit der majestätischen Eiche, in dem sich die Gesetzlosen in *Ivanhoe* versammeln. Das Lager wird folgendermaßen beschrieben:

It was a dell, sheltered on one side by a sandstone cliff, in the face of which were several caves. Close by, in a scattered semicircle, were half a dozen log huts, their sides thickly daubed with mud and overgrown with creepers and briars. There was a plot of cultivated ground, but none of the wide fields which surrounded his own house. „We don't go in for farming much,“ said his guide with a laugh. „There's always the chance we may have to move in a hurry, before the seeds come up.“ (BB, 25–26)

Das Leben im Wald wird nicht von der sublimen Natur des englischen Waldes erhöht, sondern arrangiert sich mit den Notwendigkeiten. Die natürlichen Bedingungen, wie die Höhlen, werden so gut es geht genutzt, doch jeder Versuch der Kultivierung, der Wildnis Annehmlichkeiten wie feste Behausungen und Feldfrüchte abzutrotzen, bleibt gefährdet – auch wenn die Gefahr nicht von der Natur selbst, sondern von den Schergen des Gesetzes, den Vertretern der Zivilisation ausgeht. Wenn Entdeckung droht, müssen die Gesetzlosen bereit sein, jederzeit ihr Lager zu verlassen. Es ist keine dauerhafte Heimstatt, sondern ein temporärer Ruheort, an dem sie für eine begrenzte Zeit durchatmen und sich erholen können. Aber es gibt hier keinen Überfluss und keinen Komfort, wie Robin Hood klarstellt:

„It's not all May Games, my lad. You'd be better at the plough in your own village. [...] There aren't many outlaws live to be as old as I am,“ Robin warned him. „They may sing fine ballads about us in the villages and towns, but they forget the rough parts. Nights out in the rain, every man trying to slit our throats, hunger and danger –“ (BB, 27).

Mit dem Hinweis auf May Games und Balladen wird bewusst auf die literarische und performative Tradition des Robin-Hood-Mythos hingewiesen und diese korrigiert. Robins Warnung ähnelt der, die Karl Moor dem jungen Graf Kosinsky gibt.⁷ Es ist kein lustiges Räuberleben im sonnig-grünen Wald, sondern eine har-

⁷ Vgl. Schiller: Räuber, S. 90–91.

sche Realität, die mit den erklärenden Erzählungen nicht viel zu tun hat. Nachdem Dickon bereits einige Abenteuer bestanden hat, wird ihm das deutlich bewusst:

He was sobered for the moment, thinking of those comrades who had died at the ford earlier in the day. [...] It was quite good fun to be an outlaw for a time, but how would he like it, year after year, winter as well as summer, never knowing any safety or any comfort? It wouldn't be so fine when he was Robin's age, or when he got rheumatics, as Friar Tuck did in the winter damp... (BB, 101)

Zum Schutzraum wird diese feindselige Umgebung nur, weil ein spezielles Wissen es den Gesetzlosen erlaubt, die Topographie des Waldes zu ihrem Vorteil zu nutzen. Das zeigt sich, als Dickon auf Alan-a-Dale trifft, der ihn zum Versteck der Gesetzlosen führt:

Dickon admired the sure, silent steps of his companion and tried to imitate it. This man was never doubtful of his way, though at times he paused, nose in the air, like a stag alert for danger. Then he would move on, or strike off at a tangent. No twigs crackled under his feet; the leaves hardly rustled. They went on for an hour thus, penetrating into a lonelier part of Sherwood than Dickon had yet entered. There were no rides here and open glades were few. Sometimes the outlaw would walk up to an apparently unbroken mass of thorns and brambles, part them with a careful hand, and expose a dark little path winding away within. They would bend their heads and enter, and the briars would close behind them, baffling the keenest eye. (BB, 24)

Das Geschick, mit dem sich Alan durch den Wald bewegt, zeugt von einem geheimen, nomadischen Wissen. Der undurchdringliche Wald öffnet sich für den Kundigen und die Spuren werden hinter ihm verwischt. Wenn sich das Gebüsch hinter dem verborgenen Pfad schließt, werden die Kerbungen geglättet, der Raum wird deterritorialisert. Die lincolngrünen Gewänder machen die Gesetzlosen zudem schier unsichtbar: „Once a man in green stepped from behind a tree and greeted them. After a word or two, he walked back into the shadows and in an instant had vanished from view“ (BB, 25). Die Gesetzlosen verschmelzen mit dem Raum. Sie sind wie Schatten, lautlos, nahezu unsichtbar (vgl. BB, 73). Sie besetzen den Raum nicht, sondern gehen durch ihn hindurch. Sie haben sich an die topographischen Bedingungen perfekt angepasst und erscheinen wie die wilden Tiere des Waldes, wenn Alan wie ein Hirsch die Nase hebt, um nach Gefahr zu wittern („nose in the air, like a stag alert for danger“). Sie können unbemerkt agieren, überraschend auftauchen und plötzlich verschwinden. Unter den Gesetzlosen und dank ihrer Fähigkeiten wird der Wald zum Schutzraum. Doch die Schutzfunktion des Waldes ist in doppelter Hinsicht prekär. Insofern der Wald ein gesetzloser Raum, eine Wildnis ist, droht er mit der Unmittelbarkeit der Naturzwänge. Insofern der Wald von der Zivilisation vereinnahmt wird, ist er kein gesetzloser Raum und die Bedrohung kommt von der Gewalt der herrschenden Rechtsordnung. Mag der Wald für die kundigen Outlaws auch temporären Schutz bieten, so bleibt dieser doch immer unsicher und das Leben darin entbehrungsreich. Immer wieder sterben Genossen und schlussendlich ist es nicht

allein der Wald als solcher, der ihnen Schutz bietet. Die Solidarität innerhalb der Bande und ihr blindes Vertrauen zueinander machen die Stärke der „Comrades of the Forest“ (BB, 24) aus.

2. *Der Wald als Schlachtfeld und die offene Feldschlacht*

Auch wenn suggeriert wird, dass es sich bei den im Lager verzehrten Speisen und Getränken um Beutegut handelt (vgl. BB, 28) und auf eine Ladung geraubter Gewänder verwiesen wird (vgl. BB, 106), gibt es nur eine Episode, in der tatsächlich ein Raubüberfall dargestellt wird (vgl. BB, 105–110). Verkleidet als junge Erbin eines reichen Adligen lockt Dickon den Tross eines gierigen Abts in den Wald, wo die Bogenschützen lauern und ihn um seinen Schatz erleichtern. Dieser Überfall hat eher den Charakter eines guten Streichs, der sogar die Leute des Abts zum Lachen bringt, als Dickon seinen Schleier lüftet. Bei dieser ganzen Aktion wird niemand getötet. Aber es gibt im Text auch einige blutige Kampfszenen, in denen die Gesetzlosen ihre Gegner aus dem Hinterhalt angreifen. Für einen erfolgreichen Hinterhalt ist die Wahl des Ortes von entscheidender Bedeutung:

It was moon-set when they reached the appointed spot, a dip in the road where a shallow brook ran right across its firm pebbly bed making a ford. This stream ran through a spinney of brambles and low trees, which crept right up to the roadway on either side, and had not been cleared as the undergrowth usually was. The outlaws were thus able to shoot from close range and in perfect concealment, while the boggy ground through which the brook wound its way would be a serious hindrance to horses. It was an ideal place for an ambush. (BB, 74)

Es gelingt Robins Bande, die Soldaten zu überraschen und ihnen empfindliche Verluste zuzufügen, so dass diese hastig aus dem Wald zurück nach Nottingham fliehen: „the column riding furiously back to Nottingham“ (BB, 77). Die überstürzte Flucht aus dem Wald zurück nach Nottingham ist ein Motiv, dass auch in *Guy of Gisborne* vorkommt, dort sind es der Sheriff und seine Leute, die vergebens versuchen zu entkommen.⁸ Dieses Motiv, das sich schon in den ältesten Schichten des Mythos findet, verdeutlicht, dass es Robin Hood und seine Bogenschützen sind, die den Wald beherrschen, nicht die Ritter in Kettenrüstung oder die Vertreter des Gesetzes. Letzteren gilt die besondere Beachtung der Gesetzlosen, wenn Robin den Befehl ausgibt: „So far as possible, pick out the officers of the law, and aim at the soldiers only in self-defence“ (BB, 74). Nicht die einfachen Soldaten, die nur Instrument der Herrschenden sind, sondern die Justizbeamten, die die Soldaten zur Durchsetzung des feudalen Rechts benutzen, werden für die Ungerechtigkeit verantwortlich gemacht und als Hauptfeinde betrachtet.

⁸ „Towards his house in Nottingham / He fled full fast away, / And soe did all his companye, / Not one behind did stay“ (GG, 57).

Dennoch schrecken die Banditen nicht davor zurück, auch einfache Soldaten aus taktischen Gründen zu töten, um die Gegner durch hohe Verluste zu demoralisieren. Dies zeigt sich im Kapitel „Death Shadows“ (BB, 92–99). Sir Rolf D'Eyncourt versucht systematisch, die Gesetzlosen im Wald aufzuspüren. Dafür schickt er seine Soldaten in breiter Linie ins Gehölz, um Robin und seine Leute den auf den Straßen stationierten Rittern entgegen zu treiben:

the foot soldiers moved slowly forward in a fan-shaped open formation, weapons at the ready. Half an hour elapsed. It was slow going through the tall bracken and the dense holly-thickets. Men behind kept shouting to their fellows not to go so fast. They had to turn aside and plunge their spears into the thickest clumps, lest a man might hide there. (BB, 93–94)

Doch die Gesetzlosen verstecken sich in den dichten Baumkronen der großen Eichen. Sie lassen die Treiber vorbeiziehen und schalten vereinzelte Soldaten mit gezielten Bogenschüssen aus. Als die Soldaten die Straße erreichen, werden vier Leute vermisst. Und so geht es weiter: „The long line of soldiers moved across the road and was swallowed up amid the trees“ (BB, 94). Es scheint, als würden sie tatsächlich vom Wald verschlungen, denn als die Soldaten erneut auftauchen, muss Sir Rolf feststellen: „Eight other men had failed to come through the wood alive. Yet no one had seen them die. With an oath, Sir Rolf bade them search the place again. There were some he had to drive back into that sinister patch of forest with the lash“ (BB, 95). Die Psychologie dieser Kriegsführung ist schließlich erfolgreich. Die Soldaten glauben, dass sie es mit bösen Waldgeistern zu tun haben und weigern sich, weiterhin diesen unheimlichen und bedrohlichen Wald zu betreten. Nachdem fünfzig Soldaten verschwunden oder tot sind und die Stimmung unter Sir Rolfs Truppe am Rande der Meuterei ist, muss die Jagd auf Robin Hood und seine Genossen erfolglos abgebrochen werden. Im Roman ist dies der Höhepunkt in der Beschreibung des Greenwood als Schlachtfeld, auf dem Robin Hood triumphiert. Einen vergleichbaren heroischen Triumph im Greenwood finden wir auch in der Ballade mit der Tötung Guy of Gisbornes und dem Sieg über den Sheriff, sowie in *Ivanhoe* mit der Rettung König Richards vor Waldemar Fitzurses Angriff. In *Bows* zeigt diese Episode den Erfolg der Taktik, aus dem Hinterhalt anzugreifen, ungesehen zu bleiben und den Gegner zu demoralisieren. Hier wird deutlich, wie die Gesetzlosen die Topographie des Waldes zu ihrem Vorteil nutzen und einen erfolgreichen Partisanenkrieg gegen reguläre Truppen führen. Die Gesetzlosen nutzen ihre Fähigkeit, sich an die räumliche Umgebung perfekt anzupassen. Sie werden unsichtbar und ungreifbar für die Gegner und machen sich doch mit empfindlichen Attacken bemerkbar. Einmal geraten die Outlaws selbst in einen Hinterhalt, als sie eine Furt überqueren wollen, um Frauen und Kinder aus dem Sherwood in Sicherheit zu bringen. Eine Einheit Armbrustschützen hat sich an dem Flussübergang postiert und die Gesetzlosen müssen einige Verluste hinnehmen: „They were being paid in their own coin with a vengeance“ (BB, 89). Obwohl sie hier mit ihren eigenen Waffen ge-

schlagen werden, können die Barone sich diese Art der Kriegsführung nicht dauerhaft aneignen und nach der gescheiterten Jagd Sir Rolfs ziehen sie sich schließlich aus dem Sherwood Forest zurück. Das ist der Moment, in dem die Rebellen aus dem Wald von der Defensive in die Offensive und damit ins Offene übergehen.

Die Taktik des Partisanenkriegs, in kleinen Gruppen aus dem Verborgenen heraus zu operieren, um überraschend, schnell und ungesehen zuzuschlagen und sich danach wieder in die schützende Tiefe des Waldes zurückzuziehen, kann nun nicht mehr angewandt werden. D'Eyncourt Castle können die Outlaws noch mit einer List und Enthusiasmus erobern. Zwar führt die Eroberung und Zerstörung der Burg zu einem allgemeinen Aufstand und tausende Menschen schließen sich der Rebellenarmee an, doch in der offenen Feldschlacht unterliegen sie den besser ausgebildeten und ausgerüsteten Truppen des Earl of Wessex.⁹ Mit dem Übergang von den vereinzelt Aktionen des Partisanenkampfes im Wald zum offenen Krieg auf der Ebene verlieren die Banditen aus dem Sherwood ihren Vorteil. Die revolutionäre Begeisterung der Aufständischen kann dem taktischen Geschick Wessex' und der militärischen Schlagkraft der Heere der Barone in der offenen Feldschlacht wenig entgegensetzen. Auch wenn sie sich heroisch gegen ihr Schicksal wehren, bleibt den Überlebenden am Ende nur, sich erneut in die Wildnis der Wälder, Berge und Moore zurückzuziehen.

3. *Wald gegen Burg: Feudale Raumordnung und sozialutopische Hoffnung*

Zwar ist Rolf D'Eyncourt ein ähnlich grausamer Schurke wie Reginald de Front-de-Boeuf, doch die Eroberung von D'Eyncourt Castle hat dennoch einen gänzlich anderen Charakter als die Eroberung von Torquilstone. In *Ivanhoe* kommen Robin Hood und seine Yeomen aus dem Wald, um gemeinsam mit dem legitimen König Löwenherz die Gefangenen zu befreien. Sie helfen der Seite des Guten und Gerechten gegen einen partikularen Missbrauch der Macht. Das System selbst stellen sie nicht in Frage. In *Bows* hingegen kommen die Banditen als Revolutionäre aus dem Wald, die nicht nur einen besonders bösen Baron bekämpfen, sondern die gesamte gesellschaftliche Ordnung umwälzen wollen. Sir Rolf und D'Eyncourt Castle stehen stellvertretend für alle Barone und ihre Burgen. Dass auch allgemein die Burg bzw. „castle“ metonymisch für die Feudalherrschaft steht, zeigt sich in einer flammenden Rede Robins, die er vor seinen Getreuen hält:

⁹ Dass es der Earl of Wessex ist, der hier den entscheidenden Schlag zur Vernichtung der Rebellen austeilt, ist ebenfalls eine subtile Anspielung auf *Ivanhoe*, wo es der Earl of Essex und seine Armee sind, die den Komplott von Prinz John und seinen Verschwörern letztlich zerschlagen (vgl. I, 395).

„We have won the goodwill of the peasants and of the town workers. We have proved both that we are not common cut-throats, but their fellow strugglers against the power of barons and kings. The time is nearly come for them to join the struggle openly – and it is our privilege to lead them. [...] All men are equal in the forest,“ went on the outlaw. „They should be equal in the whole world. They should work for themselves and for each other – not for some master set over them. Let the ploughmen plough for all and the weaver¹⁰ for all – but let no lord step in to steal the harvest and no merchant prince to take the cloth. Then the common people will have twice as much as they have now, and there will be no more hunger or poverty in the land. [...] There must be an end of serfdom!“ Robin’s voice rang clear above the crackling fire. „An end of tolls and tithes, and dues and forced services! The land for the peasants and the town for the workmen! No more castles, no more hired cut-throats in livery, no more war service, no barons, no king!“ „No baron! No king!“ The very forest seemed to echo and re-echo the cry. [...] „We’ll light the flame in the Midlands, my friends!“ he cried. „But it’ll spread, north and south, east and west, till all England’s ablaze. The people will rise in a great host, and no strong place will hold out against them. And when the last castle has hauled down its flag, we shall build a new England, the England of equality and freedom – Merrie England at last!“ (BB, 102–104)

Die Forderung „No more castles!“ steht am Anfang der Aufzählung, der Symptome und Repräsentationen der Herrschaft. Der Kampfruf, den Trease Robin Hood in den Mund legt, ist die Losung, die Georg Büchner genau hundert Jahre zuvor im *Hessischen Landboten* ausgab: „Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!“¹¹ Aber der Aufruf zum Kampf gegen die Burgen kann in *Bows* nicht nur als Trope verstanden werden. Die Burg ist das zentrale Herrschaftsinstrument mittelalterlicher Raumordnung. Von den Burgen aus wird das Umland beherrscht. Burgen und Festungen sichern Einflussgebiete, indem sie strategisch wichtige Punkte besetzen. Der Kampf gegen die Burg ist der Kampf gegen die Raumordnung des Feudalismus und richtet sich damit direkt gegen die gesellschaftliche Ordnung. Der erste Angriffspunkt der Aufständischen ist folgerichtig die Burg von Sir Rolf. Die Rebellen entfesseln eine Kriegsmaschine, die den von den Herrschaftsverhältnissen gekerbten Raum glättet, indem die Burg geschleift wird. Das Feuer, das D’Eyncourt Castle zerstört, wird von den Siegern bewusst gelegt und nicht von einer wahnhaften und letztlich arbiträren Zerstörungswut verursacht wie Ulricas Brandstiftung auf Torquillstone in *Ivanhoe*. Robin Hood will bewusst die architektonischen Spuren, die den Raum ordnen, verwischen, das kommt in seinem revolutionären Furor zum Ausdruck: „We’ll light the flame in the Midlands [...] But it’ll spread, north and south, east and west, till all England’s ablaze.“ Dieses Feuer ist raumgreifend. Robin macht deutlich, dass es die Burgen sind, die über die Beherrschung des Raums auch die soziale Ordnung beherrschen. Die Burgen müssen vernichtet werden, um den revolutionären Neuaufbau zu beginnen:

¹⁰ Sic! Es scheint hier das Verb „weave“ zu fehlen.

¹¹ Georg Büchner und Friedrich Ludwig Weidig: *Der Hessische Landbote*. In der Fassung von Juli 1834, in: Georg Büchner: *Gesammelte Werke*, hg. v. Gerhard P. Knapp, München 1984, S. 7–21, hier S. 9.

„And when the last castle has hauled down its flag, we shall build a new England“. Auch wenn er an dieser Stelle im Bild der eingeholten Fahnen nicht explizit von der Zerstörung der Burg spricht, so ist doch klar, dass Burgen in der erträumten Zukunft keinen Platz haben.

Der Wald bildet in der Raumordnung der feudalen Gesellschaft, wie Trease sie darstellt, den Gegensatz zur Burg. Er bietet durch seine topographische Qualität nicht nur die Möglichkeit, sich in ihm zu verstecken und durch die Anpassung an die räumlichen Verhältnisse die Gewalt der Herrschenden zurückzuschlagen. Der Wald ist nicht nur der Brückenkopf, von dem die Revolution ihren Ausgangspunkt nimmt. Der Wald ist nicht nur das Unbeherrschbare, sondern auch das Nichtbeherrschende. Der Wald macht frei und gleich, die Burg knechtet und macht verschieden. Der Wald steht für die Gemeinschaft der Gleichen, die Burg für die Trennung der Ungleichen. Der Wald bildet das Modell für die zukünftige Gesellschaft: „All men are equal in the forest [...] They should be equal in the whole world.“ Der Wald, in dem das von Robin verkündete Programm durch die zustimmenden Rufe seiner Gefolgsleute widerhallt, wird von einer Heterotopie, die das Andere der gesellschaftlichen Ordnung repräsentiert, zum Entstehungsort einer anderen gesellschaftlichen Ordnung, zur kommunistischen Utopie. Die egalitäre und solidarische Gemeinschaft des Waldes soll gesamtgesellschaftlich verallgemeinert werden. Dies ist die positive Triebfeder des „Dream for England“ (BB, 100). Wie Bloch beschreibt, rührt der Geist der Utopie aus dem Traumbild, das Hoffnung für eine bessere Zukunft verspricht.¹² Die Vorstellung von „Merrie England“, die zu Beginn als verklärende Lüge entlarvt wird, soll durch die revolutionäre Erhebung verwirklicht werden.

Die Gleichheit der Menschen im Wald und die relativ gute Versorgung mit den lebensnotwendigen Gütern, die auf Wilderei und den Raubzügen gegen die Reichen basiert, sowie die gegenseitige solidarische Unterstützung von Bauern, Handwerkern und Gesetzlosen, sollen also zum Modell der ganzen Gesellschaft werden. Dadurch, dass ein neues Recht geschaffen werden soll, das nicht länger der Bereicherung der Herrschenden dient und die Armen kriminalisiert, würde auch die Gesetzlosigkeit selbst überwunden werden. Wenn sie das alte Gesetz stürzen und eine neue Ordnung etablieren wollen, arbeiten Robin Hood und seine Genossen an der Selbstabschaffung ihres Status als Gesetzlose, der durch die alte Ordnung definiert wird. Wenn der Bauer und der Weber unbehelligt ihrer Arbeit nachgehen können, so gälte dies auch – was unausgesprochen bleibt – für den Waldmann. Wilderei wäre dann kein Verbrechen mehr, sondern legale Nutzung der Ressourcen des Waldes. Raub würde überflüssig werden. Die Rückkehr des Gesetzlosen in die Gesellschaft soll nicht durch ein Pardon des Königs, sondern durch die Revolution erreicht werden. Ihr radikales Programm und ihr ge-

¹² Bloch benutzt an einer Stelle sogar das Bild des Waldes: „Aber wir gehen im Wald und fühlen, wir sind oder könnten sein, was der Wald träumt.“ Bloch: Utopie, S. 49.

sellschaftlicher Führungsanspruch zeichnet die Gesetzlosen als revolutionäre Avantgarde aus. Diese Gesetzlosen sind nicht nur keine gewöhnlichen Verbrecher, sondern Partisanen der Freiheit und Gleichheit mit einer explizit politischen Agenda. Nicht nur die Strategie und Taktik der Kriegsführung charakterisieren die Partisanen, sondern auch ihr intensives politisches Engagement. Und gerade dadurch zeichnen sich die Gesetzlosen in Treases Roman aus. Der Krieg gegen die Burgen der Feudalherren ist der negative Aspekt dieser Politik, die Gemeinschaft des Waldes als Modell einer freien und egalitären Gesellschaft deren positiver. Wie bei *Ivanhoe* handelt es sich bei *Bows* um eine Gründungserzählung des ‚merry England‘ im Geiste des ‚merry Greenwood‘. Doch bei Scott hat die Erzählung die Begründung der Nation zum Inhalt, die durch einen Interessenausgleich zwischen verschiedenen Rassen und zwischen Herrschern und Beherrschten zustande kommt. Scott erzählt die Vorgeschichte seiner Gegenwart, in der sich die bürgerliche Gesellschaft als Nationalstaat etabliert hat. Trease beschreibt den utopischen Gehalt von ‚merry England‘ als unverwirklicht. Die befreite Gesellschaft kann nur durch die radikale Aufhebung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse erreicht werden. Das Scheitern der Revolution in *Bows* ist die Vorgeschichte der Abwesenheit einer kommunistischen oder sozialistischen Gesellschaft in England, deren Realisierung noch aussteht.

Die Niederlage der Rebellen in der Schlacht vor Nottingham hängt auch damit zusammen, dass die aufständische Stadtbevölkerung von den Truppen des Earls niedergemetzelt oder verhaftet wird und die Tore verschlossen bleiben. So wird die räumliche Trennung von Stadt und Land, die der Roman dadurch aufhebt, dass er beschreibt, wie die Probleme der feudalen Klassengesellschaft beide Bereiche gleichermaßen erfassen, gewaltsam wiederhergestellt. Das Prinzip „Divide et impera“ (BB, 38) gilt nicht nur für die Rassentrennung in Sachsen und Normannen, sondern auch für die Raumordnung. Die Aufteilung des Raums und die Trennung der Land- und Stadtbevölkerung voneinander konsolidieren die Herrschaft. Der Zusammenschluss von Stadt oder Land kommt nicht zustande, nicht weil Bauern und Stadtbewohner unterschiedliche Interessen haben, sondern weil die Mechanismen des Einschlusses der Stadt- und des Ausschlusses der Landbevölkerung funktionieren. Die Bewohner von Nottingham bleiben innerhalb der Stadtmauern gefangen wie in einer Burg, deren Mauern Dickon fürchtet, als er wegen Wilderei verhaftet wird: „Once inside D'Eyncourt Castle, he could give up all hope. [...] All the outlaws in Sherwood would hardly get him out again, once he had passed that drawbridge and the portcullis had rattled down behind him“ (BB, 61). Die Stadtbewohner können nicht wie die Bauern von den Feldern in den angrenzenden Wald übergehen. Die Mauern von Stadt und Burg wirken begrenzend, während die Baumreihen des Waldes durchlässig sind. Beide können als Schutz gegen äußere Bedrohung dienen, aber die Art und Weise, wie sie wirken, ist vollkommen unterschiedlich. Der Wald ermöglicht Verbindungen, während die Mauern trennend sind.

Der Erfolg der Revolution hängt in *Bows* davon ab, dass mit Nottingham ein urbanes Zentrum kontrolliert werden kann. Die Revolution, die auf eine Umgestaltung der Gesellschaft durch die Eroberung gesellschaftlicher Macht zielt, braucht solch ein Zentrum. Ohne die handwerklichen Ressourcen eines urbanen Zentrums steht die Landbevölkerung, trotz ihrer Masse, gut befestigten Wehranlagen und schlagkräftigen Armeen hilflos gegenüber. In dem rein defensiven Krieg im Wald können die Gesetzlosen sich erfolgreich behaupten. Sie müssen sich nicht der Logik ihrer Gegner anpassen. Doch sobald sie in die Offensive gehen, adaptieren sie deren Logik der Kriegsführung. Ohne die Zusammenkunft mit der Stadtbevölkerung von Nottingham bleibt die Eroberung von D'Eyncourt Castle der einzige große und letztlich wertlose Erfolg der Aufständischen. Die erfolgreiche englische Revolution im 17. Jahrhundert ging dann auch nicht vom Land aus, sondern entfaltete sich in London, im urbanen Zentrum des Landes und mit der Unterstützung der Handwerker und des aufstrebenden Bürgertums im Parlament. Zudem gelang es Oliver Cromwell, die schlagkräftige ‚New Model Army‘ aufzubauen, die den königlichen Truppen ernsthaft etwas entgegensetzen konnte.¹³

Dass die Hoffnung auf eine erfolgreiche Revolution am Ende des Romans ungeboren bleibt, zeigt sich an Dickens Hartnäckigkeit: „And we'll go on working to make Robin's dream come true“ (BB, 152). Mit Bloch lässt sich darin die Hoffnung auf die Verwirklichung des Traums als Triebfeder des utopischen Geistes erkennen, die trotz der Niederlage darauf beharrt. Bloch verweist auf das Lied von „Geyers schwarzem Haufen“, das angeblich im deutschen Bauernkrieg entstanden sein soll: „Geschlagen ziehen wir nach Haus', unsere Enkel fechten's besser aus.“¹⁴ Bloch schreibt in Bezug auf den Liedvers: „Hier ist also der Inhalt dessen nicht vergessen, was in den Bauernkriegen gemeint war, unabgegolten blieb und nicht etwa widerlegt wurde. [...] Der Ruf geht fordernd weiter und schafft ein anderes Verhältnis zur Vergangenheit und eine gänzlich andere Tradition.“¹⁵ In *Bows* bedeutet die Bewahrung der Hoffnung auf ein besseres Leben auch die Bewahrung des Mythos von Robin Hood. Auf Dickens erschreckten Ausruf: „I can't believe it. Our cause is right. It must win“, antwortet Robin: „Of course it must. But maybe not today. Maybe when we're all dead and forgotten, and Robin Hood is only a name in song and stories“ (BB, 138). Die gerechte Sache lebt weiter im Namen, der nicht vergessen wird, sondern weiter tradiert wird

¹³ Vgl. Michael J. Braddick: War and Politics in England and Wales, 1642–1646, in: ders. (Hg.): The Oxford Handbook of the English Revolution, S. 96–113, hier S. 105–107.

¹⁴ Ernst Bloch: Gibt es eine Zukunft in der Vergangenheit?, in: ders: Tendenz – Latenz – Utopie. (Ergänzungsband zur Gesamtausgabe), Frankfurt am Main 1978, S. 286–300, hier S. 294. Vgl. Wir sind des Geyers schwarzer Haufen. Aufnahme, Freiburg i. Br., 24. April 1977, in: David G. Engle (Hg.): Feldforschungsaufnahmen des Deutschen Volksliedarchivs, Freiburg i. Br. 2007, swbdepot.bsz-bw.de/dva/danok/danok_audio_einzelne_liedbelege/wa v300-399/dva_mag364_011805b.mp3, 28. Juni 2017.

¹⁵ Bloch: Zukunft in der Vergangenheit, S. 294.

– dem Robin Hoods. Die mythische Erzählung wird zum kulturellen Gedächtnis, in ihr ist Erinnerung an sozialen Protest und utopische Hoffnung bewahrt.

Trease siedelt seinen Roman bewusst im Kontext des englischen Bauernaufstands von 1381 an.¹⁶ Der Zusammenhang von Robin-Hood-Mythos und Bauernaufstand wurde, wie bereits gezeigt, von Holt mit dem Argument, dass sich in den frühen Balladen keine bäuerlichen Themen finden, widerlegt. Dennoch schien Trease dieser Zusammenhang 1966 noch immer plausibel. Trease ist nicht der erste, der Robin Hood in einen revolutionären Kontext stellt. Wie gezeigt, wird ein republikanischer Widerstandsgeist schon von Ritson suggeriert. Trotz des Motivs der Versöhnung mit dem Herrscher, von der in der *Gest* erzählt wird¹⁷ und die Scott versucht, stark zu machen, hat sich das subversive Potential der Gesetzlosen aus dem Greenwood erhalten. Die Vorstellung des Greenwood als Refugium der Geächteten und Entrechteten in Konflikt mit adligen Herren und feudalem Recht bleibt lebendig. Diese Schicht des Mythos wird von Trease herausgestellt, um die unverwirklichte Utopie von Freiheit, Gleichheit, Solidarität als Aufgabe für die Gegenwart des 20. Jahrhunderts bewusst zu machen. *Bows* ist die radikalste Ausgestaltung der Utopie einer freien, egalitären und solidarischen Gemeinschaft, die durch die Merryymen im Greenwood exemplarisch verkörpert wird.

In der Adaption des Mythos projiziert Trease seine Gegenwart in die Vergangenheit zurück. Da die Form des Mythos vom Verhältnis von Beständigkeit und Wandelbarkeit bestimmt ist, lässt sich die Erzählung mit einer beliebigen politischen Agenda füllen. Da der Mythos Gegenstand von Rezeptionen und Reproduktionen ist, die bei Bewahrung seines narrativen Kerns variieren, kann er ebenso Vehikel für eine nationale Gründungserzählung wie für die Hoffnung auf eine kommunistische Revolution sein. *Bows* funktioniert gerade, weil auf das mythische Narrativ zurückgegriffen wird, dessen Kern erkennbar bleibt. Es handelt sich keineswegs um eine Revision des Mythos. Zwar ist der Wald in *Bows* nicht der Greenwood, wie er durch die Erzähltradition etabliert ist, doch ist dessen Bedeutung in der Tradition bereits eine doppelte. Wenn Phillips den Greenwood beschreibt als „the springtime idyll of forest life, and the assertive myth of an alternative kingdom, a proud alternative regime to that of Sheriff or King“,¹⁸ dann spielt Trease mit dieser doppelten Bedeutung des Greenwood in seinem Roman gegen die Genre-Erwartung.¹⁹ Der Wald ist bei Trease zwar nicht das Idyll, aber doch der Raum einer alternativen sozialen Ordnung. Das Bild des frühlingshaften Idylls wird verworfen und die Vorstellung einer anderen Gesellschaft in Hin-

¹⁶ Trease: Author's Note, in: ders.: *Bows*, S. 153–154, hier S. 153.

¹⁷ Die dort allerdings nicht dauerhaft funktioniert. Es kommt erneut zum Bruch, als Robin nach einigen Jahren vom königlichen Hof schließlich wieder in seinen geliebten Wald flieht. Vgl. *Gest of Robyn Hode*, Str. 443–450.

¹⁸ Phillips: „Merry“ and „Greenwood“, S. 98.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 84.

blick auf eine sozialistische Utopie präzisiert. Der Wald ist als utopischer Raum nicht abgeschlossen von der Gesellschaft. Die Ränder sind durchlässig. Die Utopie im Wald entsteht dort nicht unvermittelt, sondern durch die Not derjenigen, die in ihn fliehen. Der gesetzlose Raum des Waldes vermittelt zwischen alter und neuer Ordnung. Es ist ein liminaler Raum, in dem sich die Vorstellung von Gesellschaft transformieren kann. Als Geächtete gehen die Menschen hinein und als Revolutionäre kommen sie heraus. Die Utopie entsteht im Wald, drängt aber über diesen hinaus zurück in die Gesellschaft. Das ist durchaus eine Erneuerung des Mythos, aber kein Versuch, diesen an ein Ende zu bringen. Weder am Heldenstatus Robin Hoods, noch am utopischen Charakter des Waldes wird gerüttelt. Treases Attacke zielt nicht auf die Form des Mythos, die er benutzen will, sondern auf die Form der gesellschaftlichen Herrschaft, die delegitimiert werden soll.

X. Der Schrecken des Waldes: Die Revision des Mythos vom Greenwood und die Deheroisierung Robin Hoods in Adam Thorpes *Hodd*

Hodd von Adam Thorpe aus dem Jahr 2009 ist eine Neuerzählung des Mythos von Robin Hood, welche die gesamte Tradition gegen den Strich bürstet.¹ Thorpes Text präsentiert sich nicht als Roman, sondern als wissenschaftliche Edition eines authentischen, mittelalterlichen Dokuments, das den wahren Kern des Mythos von Robin Hood enthüllt. Durch eine Herausgeberfiktion erscheint der Text als englische Übersetzung eines lateinischen Originalmanuskripts, in dem ein alter Mönch seine Lebensbeichte ablegt. Der Mediävist Francis Belloes soll das lateinische Manuskript im Ersten Weltkrieg während der Schlacht an der Somme in einer alten Kirche entdeckt und nach seiner Rückkehr nach England übersetzt haben. Da das Manuskript jedoch bei einem Brand von Belloes Landhaus vernichtet wurde, liege nunmehr nur noch die englische Übersetzung vor.² Thorpe gelingt es durch die paratextuelle Rahmung mit einer Einleitung des in der Robin-Hood-Forschung bewanderten Herausgebers A. T. und dem Vorwort des Übersetzers Belloes sowie dessen 408 kommentierende Fußnoten, die wissenschaftliche Autorität fingieren, einen überzeugenden Eindruck der Authentizität des Dokuments zu vermitteln. Zu dieser Authentizität trägt im Haupttext die Sprache bei, die als Pastiche eines mittelalterlichen Textes von zahlreichen mittelenglischen Ausdrücken, veralteten Konjugationen und Pronomen und archaischen Wendungen durchsetzt ist. Neben dem Stil der Sprache wird dieser Eindruck weiter befördert durch die Struktur des Textes. Die Erzählung folgt nicht der Chronologie der Ereignisse, sondern windet sich mäandernd zwischen der Gegenwart des Schreibenden auf der Klosterbank, Ereignissen aus der Kindheit des Erzählers und seiner Zeit mit *Hodd* vor und zurück, immer wieder unterbrochen von Invektiven und theologischen und moralischen Reflexionen. Der Text bekommt damit den Charakter eines Traktats, das nicht linear erzählt, sondern sich entlang thematischer Assoziationen entwickelt und dabei nicht an Redundanzen spart. Daniel Schäbler merkt an, dass diese Erzählweise, die nur selten der modernen Konvention einer narrativen Kohärenz folgt, die Form der Erzählung in die Rekonstruktion einer mittelalterlichen Weltsicht einbindet.³ Obwohl dem Lesepublikum bewusst ist, dass es sich um einen fiktionalen Text handelt, entfaltet die fingierte Authentizität ihre suggestive Wirkung, die dazu führt, dass

¹ Vgl. Adam Thorpe: *Hodd*, London 2010. Auf den Text wird in der Folge mit der Sigle „H, Seitenzahl“ verwiesen.

² Vgl. A. T.: Introduction und F. J. Belloes: Translator's Preface (H, 1–10).

³ Vgl. Daniel Schäbler: *Framing Strategies in English Fiction from Romanticism to the Present*, Heidelberg 2014, darin das Kapitel „Framing the Myth. Adam Thorpe's *Hodd*“, S. 181–216, hier S. 181, Anm. 1.

alle Vorannahmen über Robin Hood in Frage gestellt werden müssen. Denn was der Ich-Erzähler in *Hodd* offenbart, entlarvt die heroischen Erzählungen über Robin Hood als Lüge. Der Outlaw, der hier als Robert Hodd bezeichnet wird (sein Name wird allerdings, entsprechend der mittelalterlichen Inkonsistenz der Schreibweisen, auch als „Hod“ oder „Hodde“ wiedergegeben), ist ein brutaler Wegelagerer, Dieb, Vergewaltiger und Mörder und zudem ein religiöser Fanatiker. Der Erzähler lässt sich schließlich als Figur identifizieren, die in den frühen Balladen genannt wird: „Moche, the mylner son“.⁴ Die Pointe dabei ist, dass dieser Erzähler sich als Autor der ältesten überlieferten Ballade *Robin Hood and the Monk* zu erkennen gibt.

Hodd ist ein konzeptuell ausgefeiltes und intelligentes Werk, das mit reichem Wissen um die Robin-Hood-Tradition und die sozialen Verhältnisse des Mittelalters ausgestaltet ist. Der historische Realismus wird nicht nur aus der detaillierten Darstellung der Lebenswelt des 13. Jahrhunderts gewonnen, sondern resultiert vor allem aus der Form des Textes, durch die er als Zeitdokument imaginiert werden kann. Die Paratexte – Vorwort, Fußnoten, Marginalien – sind nicht extrafiktional, sondern gehören zur fiktiven Welt und ermöglichen damit eine ‚historiographische Metafiktion‘.⁵ Durch die paratextuelle Rahmung entsteht die Fiktion eines realen Autors, der einen historisch authentischen Bericht gibt. Durch den religiösen Eifer des Mönch-Erzählers wird der Text als Lebensbeichte, theologische Abhandlung und anti-häretisches Manifest in die Tradition geistlicher Bekenntnisliteratur gestellt. Hinsichtlich des fingierten ideologischen Ausdrucks muss *Hodd* also als realistischer historischer Roman verstanden werden. Die Reflektion des Mönch-Erzählers bleibt im Horizont der erzählten historischen Zeit. Der moderne Blick auf das Mittelalter zeigt sich hingegen in Belloes Kommentaren in den Fußnoten, in denen immer wieder auf den Weltkrieg referiert wird, wodurch sich die Barbarei des Mittelalters im Gegensatz zur vorgeblichen Zivilisation des 20. Jahrhunderts stark relativiert.

Der Text thematisiert das Problem der Überlieferung von Geschichte und Geschichten auf zwei Ebenen. Zum einen wird über die Paratexte eine historische Quelle fingiert, die vorgeblich Zugriff auf die Wahrheit geschichtlicher Ereignisse erlaubt. Durch offensichtliche Bearbeitung des Kopisten, des Übersetzers, des Herausgebers und Beschädigungen des Manuskripts, fehlende Seiten etc., wird die materielle Qualität der Übermittlung hervorgehoben und damit die Wahrheit einer unmittelbar zugänglichen historischen Wirklichkeit in Frage gestellt. Die historische Realität selbst wird unerreichbar und entpuppt sich als Versionen von

⁴ Robin Hood and the Monk, Str. 36. Dies meint den Sohn des Müllers.

⁵ Vgl. Schäbler: Framing Strategies, S. 189. Den Begriff der ‚historiographischen Metafiktion‘ in Anschluss an Linda Hutcheon verwendet Simone Broders für das Romanwerk Thorpes insgesamt. Vgl. Simone Broders: As if a building was being constructed. Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes, Berlin 2008, S. 12, S. 17.

Texten, die Realität fingieren.⁶ Das ist das Problem der Historiographie: „the transmission and alteration of ‚historical facts‘ through mediating textual sources.“⁷ Zum anderen zeigt sich dasselbe Problem der Überlieferung von Geschehnissen im Haupttext der Erzählung. Der narrative Kern der Ballade *Robin Hood and the Monk*, die Gefangennahme Robin Hoods, die Ermordung des Mönchs und seines Pagen und die Befreiung aus dem Kerker, sind zentrale Episoden in Thorpes Text. Doch diese werden in einen breiten Kontext gestellt, durch den der Ablauf der Ereignisse und die Motivation der Handelnden in einem neuen Licht erscheinen. Die offensichtliche Diskrepanz zwischen den Handlungen in der Ballade und in *Hodd* verweist auf die Problematik mythischer Tradierung. Der mönchische Ich-Erzähler in *Hodd*, der sich als Autor der Ballade zu erkennen gibt, verfolgt mit seiner Bekenntnisschrift eine konkrete Agenda: er will den Mythos korrigieren. Er beschreibt, wie und aus welchen Gründen die wirklichen Ereignisse in der Ballade falsch dargestellt werden. Obwohl er zugibt, dass in den daraus hervorgehenden Überlieferungen ein Wahrheitskern steckt, diffamiert er sie als seine verkrüppelten und ekelhaften Nachkommen.⁸ Da der Erzähler ein bestimmtes Interesse verfolgt, wird seine Glaubwürdigkeit in Frage gestellt. Es geht ihm mehr um das Sühnen seiner Schuld als um die Wahrheit der Ereignisse. Das Problem des Erzählens zwischen Faktualität und Fiktionalität wird im Diskurs des Ich-Erzählers als Konflikt von Lüge und Wahrheit der Sprache im Kontext christlich-moralischer Überlegungen behandelt, die wenig Raum für Subtilität und Ambivalenz lassen. Mit dem Ich-Erzähler, der zum Zeitpunkt der erzählten Ereignisse im Kindes- und Jugendalter ist, greift Thorpe die von Trease etablierte Konvention des Abenteuerromans für Jugendliche auf, der aus der Perspektive eines Altersgenossen erzählt. Da der Erzähler von *Hodd* jedoch ein über neunzigjähriger Mönch ist, der von seiner Jugend berichtet, wird die Perspektive des Jugendlichen, der in die Handlungsereignisse verwickelt wird, im Gegensatz zur auktorialen Erzählweise von *Bows Against the Barons*, fragwürdig.⁹ Es entsteht eine Diskrepanz zwischen dem Enthusiasmus des jugendlichen Erlebens und der reuigen Erinnerung des alten Mannes. Nimmt man beide Ebenen zusammen, muss sowohl an der mythischen Erzählung der Ballade als auch am historiographisch gerahmten Bericht gezweifelt werden.

Die Aufdeckung einer angeblichen Realität hinter dem Mythos, durch die populäre Vorstellungen über Robin Hood verworfen werden – sowohl intrafiktional auf der Ebene des biographischen Berichts und seiner historiographischen Edition als auch extrafiktional auf der Ebene des Lesers von *Hodd* – bringt Schäbler

⁶ Vgl. Schäbler: Framing Strategies, S. 190.

⁷ Ebd., S. 196.

⁸ „[T]hese crippled and disgusting ballads are my distant progeny“ (H, 213).

⁹ Es ist klar, dass *Hodd* kein Jugendbuch ist. Auch in dieser Hinsicht spielt Thorpe mit einer Tradition, die er gegen den Strich bürstet.

dazu, von einem ‚Anti-Mythos‘ zu sprechen.¹⁰ Gleichzeitig wird die Vergeblichkeit einer solchen Korrektur des Mythos deutlich. Der Text arbeitet gleichzeitig sowohl der Annahme zu, dass der Mythos Lüge sei, als auch derjenigen, dass irgendetwas an der mythischen Erzählung dran sein müsse – er eher Verformung statt Lüge ist. Es gelingt dem Text nicht, den Mythos an ein Ende zu bringen – und das dürfte auch kaum seine Absicht sein. Aber Thorpe gelingt es mit seiner metanarrativen Darstellung, die Widersprüche des mythischen Erzählens produktiv zu machen. Es wird klar, dass Realitätseffekte textuell produziert werden und damit die Unterscheidung zwischen fiktionaler Erzählung und historischem Dokument verschwimmt.¹¹ *Hodd* trifft einerseits das Problem der wissenschaftlichen Debatten um den Mythos von Robin Hood, in denen diskutiert wird, ob und wie die Balladen als historische Quellen benutzt werden können, andererseits zeigt der Text die Mechanismen der Fiktionalisierung und die Entstehung des Mythos selbst auf.¹² Indem die Prozesse der Tradierung und Bearbeitung – die Arbeit am Mythos – offengelegt werden, wird der Mythos selbstreflexiv.

Hodd ist einer der komplexesten Texte in der Robin-Hood-Tradition und eine der originellsten Bearbeitungen des Stoffes. Da er allerdings noch recht jung ist, hat sich die Forschung bislang wenig mit ihm befasst und Sekundärliteratur dazu ist kaum vorhanden. *Hodd* bietet eine hervorragende Grundlage, um Fragen der Mythoskritik zu adressieren. Die radikale Revision des Robin-Hood-Mythos, die Thorpe vornimmt, betrifft auch ganz gezielt die Topographie und die räumliche Konstellation des Mythos. Rod Megham bemerkt in einem Artikel zu Thorpes postmoderner Literatur: „History came to mean most when embedded in geography.“¹³ In dieser Einschätzung scheint Sojas Programm einer postmodernen Geographie als Trialekik von Raum, Geschichte und Gesellschaft widerzuhalten. Thorpe bindet die Erzählung in *Hodd* in signifikante Raumkonstellationen ein.

1. Der unheimliche Wald als Ausdruck der gefallenen Natur und der ‚merry Greenwood‘ als Täuschung des Satans

Der Gegensatz zwischen der populären Vorstellung des Greenwood und der Realität wird direkt zu Beginn der Erzählung deutlich: „There was no thick, wild forest, as foolish men now tell when they sing of ‚Robyn‘ or cavort like buffoons in his plays, but only small woods or copses, albeit dark and tangled, between uncultivated heathland“ (H, 14). Nichtsdestotrotz wird das Terrain, in dem die Banditen leben und operieren, als gefährlich und wiederholt als wild

¹⁰ Vgl. Schäbler: Framing Strategies, S. 183, Anm. 7.

¹¹ Vgl. ebd., S. 200.

¹² Vgl. ebd., S. 212.

¹³ Rod Megham: Fiction’s History: Adam Thorpe, in: ders. / Philip Tew (Hg.): British Fiction Today, London 2006, S. 177–185, hier S. 177.

beschrieben: „it was a wild, heathy part with many gorse bushes and heather, and not even fit for grazing“ (H, 17), „wild, heathy country“ (H, 40), „wild stretch“ (H, 16), „where robbers and murtherers lurked behind trees or thickets“ (H, 16). Es handelt sich also um eine raue Heidelandschaft, die von Mooren und kleineren Waldflächen durchzogen ist. Hier findet der Überfall statt, bei dem dem Ich-Erzähler Much seine Harfe geraubt wird. Dass es Herbst ist und der Regen, der die Straße in schlammigen Morast verwandelt, in Strömen fällt, trägt zur düsteren Atmosphäre der Eröffnungsszene bei. Bereits zu Beginn der Erzählung wird die Vorstellung von den Gesetzlosen im heiter frühlingshaften, grünen Wald, wie sie von den Balladen tradiert wird, korrigiert. Obwohl in der Gegend keine Agrarwirtschaft betrieben wird und sie vom Erzähler als „nomansland“ (H, 42) bezeichnet wird, gehört das Land zur Domäne der Abtei von Doncaster. Holz und Farn werden in einer nah gelegenen Glashütte verarbeitet. Ein Glasmachergeselle, der Farn für die Glasöfen schneidet, weist Much den Weg zu dem Ort, an dem Hodd und seine Gefährten ihr Lager haben sollen:

Upon a low hill at the furthest horizon lay a menacing form that was the wood, its darkness falsely clad in autumn gold with a lumpen shape of rock at one end, that was the hill's peak; the ground sloped away from there full bare and gently curved, smooth as a maiden's limbs, that made any approach as hard as if it was the den of the cockatrice, which slays with its sight alone. (H, 41)

Es ist nicht die Undurchdringlichkeit des Waldes, die die Gesetzlosen schützt, sondern die strategisch günstige Lage ihres Unterschlupfs auf einem Hügel, von dem aus die freie Ebene gut überblickt werden kann. Im Gegensatz zum nomadischen Umherschweifen im Wald, das sich in anderen Erzählungen findet, halten die Gesetzlosen hier einen strategisch günstigen Punkt besetzt. Die Bedrohung, die von diesem Ort ausgeht, wird mit dem Ausdruck „menacing form that was the wood“ angedeutet. Der Erzähler spricht auch von „hideous wood“ (H, 41) und „the felon's dark wood“ (H, 143). Obwohl es nur ein bewaldeter Hügel ist und es sich nicht um einen extensiven Wald handelt, ist die Bedeutung des Waldes in *Hodd* zentral für die Revision des Mythos.

Thorpe greift Elemente aus der Greenwood-Tradition auf, wie z. B. die große Eiche, die über dem Räuberlager thront und als Versammlungsort dient: „under the giant oak tree where the felons would gather“ (H, 181). An ihr werden Gefangene aufgehängt (vgl. H, 51–53, 251) und hier präsentiert Much zum ersten Mal seine Ballade über die Rettungsmission: „a celebratory feast was held under the principal oak, during which revelry I first recited the adventure to the strains of the stolen harp“ (H, 246). Das Bankett im Wald, die große Eiche als Versammlungs- und Gerichtsbaum – das sind Motive, die aus der Erzähltradition bekannt sind. Doch ebenso, wie der Wald von Beginn an als düster und bedrohlich beschrieben wird, schleicht sich auch in die Darstellung der Eiche und des Räuberlagers bereits in der ersten Beschreibung etwas Unheimliches ein:

The fire was in the middle of the clearing, that had a great oak on its edge, with boughs thicker than a serpent. [...] Here and there in the trees stood huts of woven branches and bracken, as hunters and so forth build for hiding places: it is said that goblins live in similar dwellings (H, 46).

Etwas Dämonisches drückt sich aus im Vergleich der Äste mit einer Schlange, dem Symbol der teuflischen Verführung, und der Hütten mit der Behausung von Goblins. Aber schon in der bloßen Größe der Bäume liegt für den Erzähler ein Schrecken: „the magnificence of certain great oaks about the clearing, that towered above the forest sward, struck terror into me more than wonder, for they made e'en the horses look like kittens“ (H, 49-50). Der Wald ist in *Hodd* ein beängstigender Ort. Der Schrecken der Wildnis kommt auch in der Wildheit ihrer Bewohner zum Ausdruck.

Die Gesetzlosen machen mit von Wind und Sonne gegerbter Haut, zerzaus-tem Haar und in Ziegenleder und Bärenfelle gekleidet einen wilden und brutalen („savage“) Eindruck: Der Erzähler kommentiert: „A life following the way of a beast, that sulks in the forest without a decent roof, makes the man beastly“ (H, 49). Später wird dies noch zugespitzt: „for the felons, too, were no more than beasts“ (H, 69). In der Natur, in der Wildnis von Wald und Heide werden die Menschen zu reißenden Bestien. Als Robert Hodd auftritt, ist dieser statt in das traditionelle lincolngrüne Gewand in einen roten Mantel gekleidet, der die Farbe von getrocknetem Blut hat (vgl. H, 50). An einer anderen Stelle wird Hodd folgendermaßen beschrieben: „Hode then appeared out of the morning mist, his breath thickening it with clouds that hung in the damp woodland air like smoke of a dragon [*serpentis*]“ (H, 66, Hervorh. und eckige Klammer i. Orig.). Als Drache bzw. Schlange wird Hodd zur Inkarnation teuflischer Verschlagenheit. Die Heimtücke, die auch mit dem Fuchs assoziiert wird, findet sich in der Beschreibung von Hodds Grinsen: „And so might a fox be seen to be grinning while leaving the hen coop, his mouth well bloodied“ (H, 123). Als blutdurstiges Raubtier wird Hodd zudem mit dem juristischen Ausdruck „wolfeshede“ (H, 42) bedacht, der ihn als rechtlosen Verbrecher markiert, der jederzeit wie ein Wolf straflos getötet werden darf. Und als Much und Little John dem Mönch und seinem Pagen auflauern, heißt es: „we awaited brother Thomas and Henri upon the tracks as wolves await their helpless prey“ (H, 187). Der Mord an Henry¹⁴ geht einher mit der Imitation von Wolfsgeheul: „Just as I was taught in the wood [...] I did howl mightily in the manner of a wolf, raising my heavy sword on high“ (H, 210).

Das Bestialische, das Hodd und den Gesetzlosen bescheinigt wird, drückt sich für den Erzähler in einer moralisch indifferenten Gewalttätigkeit aus, die der Natur zukommt: „Just as a tree hath not a care for humanity, but may topple upon our heads without a thought for sinfulness, or a wolf devour an infant without shedding a tear, or an owl or a crow blind a dying man after battle with-

¹⁴ Auch die Schreibweise dieses Namens ist inkonsistent.

out pity, so Hode was of this kind: his heart a wilderness“ (H, 255). Diese moralische Indifferenz ist es, was die Gesetzlosen mit der Natur gleichsetzt. Die Wildnis ist nicht nur die äußerliche Umgebung, sondern ein innerer Zustand („his heart a wilderness“). Die Wildnis markiert den Abfall vom göttlichen Gesetz und von den Errungenschaften der menschlichen Zivilisation. Der Erzähler behauptet, dass Luzifer, vom Himmel gefallen, in Meeren, Flüssen, Wäldern und Felsen hause (vgl. H, 43). Durch die Verbindung der wilden Natur mit dem Dämonischem wird der Kampf gegen die äußere Natur zum Kampf gegen die innere, sündhafte Natur, der Kampf gegen die äußeren Dämonen zum Kampf gegen die inneren Dämonen. Dies wird schon früh in der Erzählung angedeutet, an der Stelle, an der Much sich durch das Dickicht in das Räuberlager schleicht, um seine Harfe zurückzugewinnen:

Yet I struggled on through the desolate thickness of boles and branches and creeper-weft, where no righteous man should be found, for all was waste. [...] I more than once found myself stopped by a denseness of hazel brush or thorny matter, such is the pitiable state of nature when it is fallen and not tended by God, as it be tended in the sweet-scented garden of Paradise (H, 44).

In dem Maße, in dem sich Much und die Gesetzlosen in die „thorny thickets of the fallen world“ (H, 188) verstricken, erscheinen sie eher als Dämonen statt als Sozialbanditen oder heroische Figuren. Der Erzähler vergleicht Hodd und seine Gefolgschaft mit dem Hofstaat des Satans (vgl. H, 52) und er fragt sich: „I wondered if, after all, the fiend’s kingdom was not elsewhere, but secretly here on this earth“ (H, 57). Dass der Wald ein Ort der Gefahr und Entbehrungen ist, wurde bereits in *Treases Bows* deutlich, ohne jedoch dessen utopische Konnotation völlig zu negieren. In *Hodd* verliert der Wald, der Ausdruck der gefallenen Natur ist, endgültig seine positive Bedeutung, die Gefahr, die von ihm ausgeht, zielt weniger auf das körperliche Wohl als auf das Seelenheil. In *Hodd* wird der Greenwood zu einem geradezu teuflischen Ort.

Doch der junge Much gewöhnt sich schnell an die neue Umgebung: „Yet how swiftly we become accustomed to the greatest of horrors!“ (H, 96). Er nimmt an diversen Raubzügen teil und gewinnt durch seine musikalische Begabung das Wohlwollen des Bandenführers, der ihn mehr und mehr ins Vertrauen zieht. Schließlich fängt er an, trotz der Grausamkeit, der rauen Gesellschaft und des anfänglichen Schreckens, das unbequeme Leben im Wald zu genießen: „this existence did seem to me very free and brave [...], despite its cruelty“ (H, 95), „the boyish part of my spirit had awakened to this forest existence“ (H, 100). Er lernt Bogenschießen und wird bald zu einem geschickten Waldläufer: „I flitted to the undergrowth without the crack of a twig“ (H, 108). Und: „The frequent climbing of trees made me nimble“ (H, 115). Als Henry ihn in der Kirche St. Mary in Nottingham wiedertrifft, bemerkt dieser die Veränderung des einstigen Pagen: „I see you have become a wild boy, a little green man or a hairy goblin, and amazing it is you can still speak our civilised tongue“ (H, 157). Ebenso sehr, wie sich Much

äußerlich verändert hat – sein neuer Name ist Ausdruck dieser Veränderung –, so sehr verändert er sich innerlich: „I became a lover of transgressions, and despiser of all things holy and good“ (H, 112). Die Grenzüberschreitung und Abwendung vom Heiligen und Guten wird vom Erzähler mit der Metapher der Verirrung in der Wildnis zum Ausdruck gebracht: „I was already lost in the thickets and drear wastes of evil ways“ (H, 126). Andererseits hatte er während seiner Zeit mit den Gesetzlosen die Vorstellung, dass das Leben im Wald frei und mutig („free and brave“) sei. Dies ist die verborgene Kehrseite des Schreckens, die der Erzähler verdrängt. Dass er als Jugendlicher das Leben im Wald auch genossen hat, erklärt er mit Täuschungen des Teufels. Dies wird besonders anschaulich am Bild des klassischen ‚merry Greenwood‘ im Frühling.

Der aus den Balladen bekannten Topos der fröhlich singenden Vögel im Grünen – „the birds were [...] singing so merrily in the verdure, as it was springtime“ (H, 135) – findet sich ebenso wie die folgende Beschreibung:

a fair day as maytime alone bringeth, with the sky blue-bright as glass and the air delectable, and the wayside full fair with flowers, drawing innumerable butterflies upon them – such a day lifts and gladdens the heart and turns even the waste moor into a portion of that eternal bliss that awaits the goodly, so lovely lies the heather and the turf, and fragrant as incense, and mantled by the songs of birds (H, 149).

Doch diese ewige Glückseligkeit, die der Greenwood im Frühjahr und Sommer verspricht und damit das Paradies vorweg zu nehmen scheint, ist eine Illusion – nicht, weil sie durch den Zyklus der Jahreszeiten vergänglich ist, sondern weil sie die Verderblichkeit der dämonischen Natur verbirgt: „spring soon clothed the wood in lovely greenness, hiding its pollution the better, so that every demon hidden in the rocks and trunks and soft, mossy hummocks rejoiced in their dance with the felons“ (H, 103). Und an einer anderen Stelle heißt es:

For this small wood had become my complete world, and the Lord seeing fit to send us a season of sunlight and soft showers that spring, our wild place was much beautied, and its great trees and leas of grass and fragrant herbs beguiled me further and deeper into its rough ways, wherein many tiny demons and imps lurked and winked as poisonous as toadstools in clefts of boles and under stones, and in the movement of the verdure. (H, 115)

Der Erzähler schließt aus den Freuden des Sommers, dass sie über den Zustand der gefallenen Natur hinwegtäuschen: „Fallen nature’s frivolous cruelty and indecency [...], covered o’er in the summer-season with pretty flourishings“ (H, 230). Er findet also eine Rationalisierung dafür, dass er das Leben im Wald genossen hat, mit der Verführung des Teufels, auf dessen Täuschungen er hereingefallen ist. Und der Statthalter des Teufels, der im Wald Hof hält, ist Hodd. Er ist als Anführer der Bande ganz in der Erzähltradition „king of the outlaws“ (H, 53) und „chief lord of the wood“ (H, 100). Aber seine dämonische Charakterisierung rührt nicht allein daher, dass er ein mächtiger Bandit ist, sondern begründet sich für den streng religiösen Ich-Erzähler in einer häretischen Religionsauslegung.

Much hat sich nicht einfach nur an die Bedingungen im Wald gewöhnt, sondern diese Lebensweise wird von Hodd ideologisch legitimiert, was dem Jungen erlaubt, diese vor sich selbst zu rechtfertigen. Er berichtet, dass er von Hodds Worten wie von einer Krankheit infiziert wurde, und: „I was fertile ground for this corrupted seed“ (H, 87). Damit erklärt er sich auch, dass er selbst im Winter die Entbehrungen des Waldes nicht wahrgenommen und sich wie im Frühling gefühlt hat:

And bloated I so become with presumption, that I did not feel the wood's moistness,
nor the roughness of our dwellings that were no better in truth than vile hovels, nor the
frosty bite of the wind, nor even the bites of my pallet's fleas, but reckoned myself to be
under spring's blossom, gorged with sunlight and joy. (H, 87)

Der ewige Frühling ist demnach eine Einbildung des Geistes, die auf eine falsche Sicht der Welt zurückzuführen sein muss. Und diese falsche Weltsicht ist ein Symptom des häretischen Mystizismus, den Hodd predigt. Dass er einem fanatischen Ketzer gefolgt ist, erscheint dem Erzähler als Ursache für den Mord an Henry, den er begangen hat. Die Bluttat steht in Zusammenhang mit dem Abfall vom rechten Glauben und dafür will er mit seiner Beichte Buße tun. Doch die häretische Lehre von Hodd zeigt auch eine andere – die mutige und freie – Seite des gesetzlosen Lebens im Wald. In Hodds Häresie artikuliert sich die Freiheit des Waldes, die eine revolutionäre Perspektive eröffnet.

2. *Das Andere der Ordnung: Die Freiheit im Wald als häretische Lehre*

Hinweise auf soziale Protestbewegungen des späten Mittelalters wie den Bauernaufstand im 14. Jahrhundert, und auch auf religiöse Erneuerungsbewegungen wie die Wyclifs und der Lollarden, finden sich auch in anderen Robin-Hood-Erzählungen, wie im vorangehenden Kapitel über *Bows* gezeigt wurde. Auch hier greift Thorpe also durchaus bekannte Motive der Erzähltradition auf. Doch während Trease eine kommunistische Ideologie des 20. Jahrhunderts in den Stoff projiziert, gelingt es Thorpe, die Gefühle, Anschauungen und millenaristischen Heilserwartungen des 13. und 14. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Hodd bezeichnet sich nicht nur als Herrscher des Waldes, sondern auch als König eines ominösen „realm of the *othaii*“ (H, 53, Hervorh. i. Orig.). Much nimmt zunächst an, dass es sich dabei um das Gebiet außerhalb des Zugriffs der gesellschaftlichen Institutionen handle: „By ‚*othar*‘ [...] I assumed he meant the realm that was beyond the law of the forest justices and of the sacred Church of Our Lord“ (H, 53, Hervorh. i. Orig.). Er folgt damit der traditionellen Auffassung des Mythos, dass Robin Hood der Souverän eines extra-territorialen Gebiets sei. Doch mit dem ‚Anderen‘ meint Hodd das grenzenlose Meer des Geistes („boundless sea of the spirit“, H, 89) bzw. das Meer der göttlichen Essenz („the

sea of the divine essence“, H, 124), das laut Hodds Kosmologie die ganze Welt und das Universum durchdringe. Insbesondere sieht Hodd diese göttliche Essenz in allen Erscheinungen der Natur: „everything in Nature is inhabited by the Spirit“ (H, 59). Auch der Mensch als Naturwesen habe Anteil an dieser göttlichen Essenz und sei erfüllt von diesem Geist. Als perfektem Wesen sei es dem Menschen demnach unmöglich zu sündigen, selbst wenn er es wollte. Er behauptet „Nothing is sin“ und „There is no sin“ (H, 60). Da alles Teil des Göttlichen sei, gebe es zudem weder Gott noch Teufel. Hodd vertritt einen mystischen Pantheismus, der sich gegen die Vorstellungen einer Hölle und eines strafenden Gottes sowie gegen die Institution der Kirche wendet.¹⁵ Mit dieser Darstellung greift Thorpe die häretische Bewegung der „Brüder und Schwestern des freien Geistes“ auf, die in Kontinentaleuropa im 13. Jahrhundert verfolgt wurden (vgl. H, 265, Anm. 374).¹⁶ Hodd hat diese Strömung auf seinen Reisen durch Frankreich kennengelernt und nach seiner Rückkehr in England verbreitet, wofür er als Ketzer gebrandmarkt wurde (vgl. H, 110, 264–267). In einer Anmerkung spricht Belloes von einem mystischen Anarchismus, der eine mögliche Wiege des englischen Bauernaufstands des 14. Jahrhunderts wurde und davon, dass Hodd die häretischen Lehren Wyclifs und der Lollarden antizipiere (vgl. H, 60, Anm. 76; H, 264, Anm. 372).

Als Prophet eines neuen Glaubens predigt Hodd zu seinen Gefährten im Wald und diese Rede erinnert in ihrer Radikalität stark an die agitatorische Rede Robin Hoods aus Treases *Bows*:

Their master [Hodd] talked in a grimly voice of treachery and injustice and the foulness and greed of the lords, merchants and bishops, and of the blood on the head of the sheryffs of the kingdom, and that a golden age was to come when all evil customs would be ended and all land would be free. (H, 77)

Hodd führt weiter aus:

All spirits shall be free in a state of nameless wildness, as I alone already am! And all things created shall be the property of the free spirit, whether living or inanimate; and so the poor shall be made rich, and the present and horribly covetous rich be slain and cast into ditches, and every great house or abbey or palace burned, and no man's wife or daughter be any more his and his alone, for lechery and adultery are vices only in the fallen world, and the world of the free spirit is unfallen! (H, 79)

¹⁵ Zu Hodds häretischen Vorstellungen vgl. insbes. H, 59–60, 77–79.

¹⁶ Einen Überblick über die Häresie des Freien Geistes gibt Robert E. Lerner: *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages*, Berkley u. a. 1972. Malcolm Lambert verweist darauf, dass es keine einheitliche Bewegung mit diesem Namen gab, sondern diese durch die Bulle *Ad Nostrum* von Papst Johannes XXII konstruiert wurde, um den Begriff als Mittel gegen unterschiedlichste mystische Bewegungen einzusetzen. Vgl. Malcom Lambert: *Häresie im Mittelalter. Von den Katharern bis zu den Hussiten (Medieval Heresy. Popular Movements from the Gregorian Reform to the Reformation)*, übers. v. Raul Niemann, Darmstadt 2001, S. 194.

Hier wird Freiheit und das Ende der Ungerechtigkeit gefordert. Aber diese Forderungen werden nicht in politischen Begriffen von Gesellschaft und Recht ausgedrückt. Freiheit soll sich im Zustand einer namenlosen Wildheit realisieren. Für Hodd ist die Natur nicht von Gott abgefallen, sondern Verkörperung einer ursprünglichen Freiheit. Die Wildheit der Freiheit findet ihren Ort in der gesetzlosen Wildnis. Die „fallen world“ ist für ihn hingegen die kultivierte Zivilisation, die sich von diesem ursprünglichen Zustand entfernt hat.

Thorpe scheint Norman Cohns Buch von 1957 über den Millenarismus im Mittelalter zu kennen, in dem die Begriffe des ‚mystischen Anarchismus‘ und der Freiheit des Geistes als ‚namenlose Wildheit‘ mit den Adepten des ‚Freien Geistes‘ – die er auch ‚amoralische Übermenschen‘ nennt – in Zusammenhang gebracht werden.¹⁷ Der von Cohn zitierte Mystiker Heinrich Suso hört sich dabei teilweise an wie Thorpes Hodd: „Nothing is sin except what is thought of as sin. [...] I belong to the Liberty of Nature, and all that my nature desires I satisfy.... I am a natural man. [...] The free man is quite right to do whatever gives him pleasure.“¹⁸ Mit seinem Bekenntnis zur Freiheit des Geistes aller Menschen („the freedom of the spirit of every man and woman“, H, 110) wendet sich Hodd gegen die etablierte Gesellschaftsordnung und in seiner Forderung, die Paläste und Gotteshäuser niederzubrennen, resoniert der radikale Furor aus *Bows*. Dieser revolutionäre Aspekt muss im Kontext des Millenarismus gesehen werden, der von Hobsbawm als genuine Form archaischer Sozialrebellion anerkannt wird. Während es vielen millenaristischen Mystikern um persönliche Freiheit ging und es keine aktiven Bestrebungen gegen die bestehende Ordnung gab, für deren Auflösung auf Gottes Eingreifen gewartet wurde, kann der ‚Revolutionismus‘ aber durchaus aktivere Formen annehmen.¹⁹ Hodd übersetzt seinen Freiheitsbegriff, der die Vorstellung eines rücksichtslosen Kriegs gegen das Bestehende beinhaltet, in eine konkrete Praxis von Raub und Mord. Hodds Praxis zielt nicht auf einen konstruktiven gesellschaftlichen Neuanfang, wie er in *Bows* als Aufbau des Sozialismus entworfen wird. Der Umsturz der gesellschaftlichen Verhältnisse nimmt in der Beschreibung Hodds die Züge einer apokalyptischen Endzeit an und dieses Bild der Apokalypse und der Auflösung und Verkehrung der weltlichen Ordnung wird in der Praxis antizipiert. Eindrücklich zeigt es sich in einer Szene, in der eine Gruppe Gefangener sich nackt ausziehen muss, gedemütigt wird und anschließend in Frauenkleidern durchs Dornengebüsch davongejagt wird:

the five of them resembled a horrible dream in the mist, a dream of disorder and the end of days, when gentlefolk become muddy serfs, and men become women, and lepers and beggars feast in noble halls and filthy concubines wield swords and lances, throwing

¹⁷ Vgl. Norman Cohn: *The Pursuit of the Millennium. Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*. Überarbeitete und erweiterte Auflage, London 1970, S. 177.

¹⁸ Heinrich Suso zit. n. Cohn: *Pursuit*, S. 178.

¹⁹ Vgl. Hobsbawm: *Rebels*, S. 57–59.

groaning men to the ground and treading them underfoot, that the very substance of the world is sodden away and immoderate mirth becomes the wailing of unceasing plague. (H, 68)

„The othair“ wird zum Anderen der Ordnung, in dem die Verhältnisse der Welt auf den Kopf gestellt werden. Auch wenn die archaischen Formen des revolutionären Millenarismus von den revolutionären Ideologien der Moderne unterschieden werden müssen, bringen beide den Wunsch nach einer vollständigen Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck.²⁰

Dass Hodds Hass auf die Kirche und die Institutionen der sozialen Ordnung gerechtfertigt ist, klingt im Text immer wieder an in der Beschreibung der Ungerechtigkeit, die von diesen Institutionen und den Herrschenden ausgeht. So zeigt sich der Zorn der Bevölkerung auf den Klerus, als ein Mob den Eremiten – zu Unrecht – beschuldigt, Strandgut unterschlagen zu haben: „You holy men and monks and priests alike are robbers and thieves, and take goods on pawn from the poor“ (H, 91). Die Justizbeamten sorgen sich weniger um Recht und Gesetz als um den eigenen Vorteil: „the bailiff’s men, who had also been waiting on the high road for a rich convoy of merchants, there to rob them secretly (and lay the blame upon outlaws)“ (H, 86). Ein Adliger wird so beschrieben: „the baron, whom even the king feared; his cruelties were well known, for he did administer the harshest justice for petty wrongs by means of the sheryff in this town, with many a peasant and poacher hung in chains“ (H, 154). In einer Fußnote erklärt Belloes, dass die Adligen, die die Magna Carta durchgesetzt haben, selber nicht mehr als Gangster waren (H, 154, Anm. 228).²¹ Und selbst der König kommt nicht gut weg. Am durchziehenden Hof des Königs, den der Erzähler als Kind in einem Nachbardorf erlebt, wird die Willkür der Herrschenden deutlich. Die Felder werden niedergetrampelt, Lebensmittel und Material werden beschlagnahmt. Als der Schmied sich trotz der kümmerlichen Kompensation beschwert und in eine Auseinandersetzung mit einem Höfling gerät, den er bewusstlos schlägt, soll er gehängt werden (vgl. H, 165). Als der Hof weiterzieht, heißt es:

Soon the cries and trumpets faded over the hill, and the village was an empty field of battle, much knocked, in which the only sound was oaths against all who rule over others on this earth, and women weeping, and children running about in search of dropped trinkets and broken valuables and crockery, and the bleat of a single spared goat. (H, 167–168)

Das verwüstete Dorf figuriert als ein Schlachtfeld im Krieg gegen die Armen. König, Adel, Klerus und Beamte erscheinen selbst als Räuber. Das ist das gesellschaftliche Klima, das die Voraussetzungen für die Heroisierung von Hodd schafft. Dennoch findet Hodds millenaristische Ideologie keine große Anhängerschaft. Seine Gefährten bekommen durch Hodds Predigten zwar eine Legitimi-

²⁰ Vgl. ebd., S. 57.

²¹ Worin dieselbe Einschätzung aus *Ivanhoe* wiederhallt, vgl. I, 192.

on ihres Handelns, doch die Wirkung der ketzerischen Rebellion beschränkt sich auf das kleine Gebiet ihrer unmittelbaren Aktivitäten. Anders als in *Bows* droht keine Ausbreitung des Aufstands im weiteren Umfeld, geschweige denn in England als Ganzem:

despite the allure of such words to those under the yoke of poverty and unending labour, his kingdom did not spread beyond the margins of that wood upon its hill, for all his vainglory; unless we count the wasteland of moor that spread about it on every side, useful to no man, and the company of informers and helpers planted here and there in the towns without (H, 256).

Dafür breitet sich die Ballade aus, und die Tatsache, dass Hodd den Herrschenden gewaltsam die Stirn bietet,²² ist Grund genug, von der einfachen Bevölkerung verehrt zu werden.²³

Bereits in der Einleitung stellt der fiktive Herausgeber A. T. dar, dass Robin Hood sich in den frühen Balladen nicht um die Armen kümmert und seine Anziehungskraft vielmehr in seinem Mut, seiner Wut auf die herrschende Klasse und seinem Leben im Wald besteht und folgert: „At heart, however, he is a homicidal gangster, although that is somewhat anachronistic when put in context of a quasi-lawless, casually violent age“ (H, 3). Die Einschränkung, dass Robin Hood im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen nicht besonders mörderisch gewesen sei, nimmt die negative Einschätzung direkt wieder zurück. Außerdem zeigt sich Hodd den Armen gegenüber durchaus als großzügig, als er die Bettler in Nottingham reich beschenkt (vgl. H, 151). Hodd wird von dem Erzähler nicht einfach deshalb als besonders dämonisch dargestellt, weil er ein skrupelloser Verbrecher ist – worin er sich nicht von den Herrschenden unterscheidet – oder weil er den Armen nichts gibt und damit seinem Mythos nicht gerecht wird – diese Klage kann nur retrospektiv aus der Perspektive des modernen Rezipienten A. T. geäußert werden. Er ist auch nicht besonders böse, weil er ein Rebell gegen die weltliche Herrschaft ist, sondern weil er eine ketzerische Ideologie predigt, die Gott, Teufel und Sünde verneint, damit seine verbrecherischen Taten rechtfertigt und direkt gegen Gott und die göttliche Ordnung rebelliert. Hodd macht sich in den Augen des Erzählers der Hybris schuldig, wenn er behauptet, er sei mehr als Gott (vgl. H, 60) und sich mit jenem Meer des Geistes gleichsetzt: „I am that sea“ (H, 89) – woraus er folgert, dass ohne ihn nichts existieren könne (vgl. H, 111). Zum einen zeigt sich darin Hodds Selbstvergöttlichung,²⁴ zum anderen

²² Da ihm das Brandzeichen der Ketzerei auf die Stirn geprägt ist (vgl. H, 110), kann dies als Affront im Wortsinn aufgefasst werden.

²³ Da er es den Herrschenden mit deren Mitteln von Gewalt und Raub heimzahlt, würde er nach Hobsbawm den Typus des Rächers repräsentieren. Vgl. Hobsbawm: Banditen, S. 77–90.

²⁴ Ein Charakteristikum des millenaristischen Mystizismus. Vgl. das Kapitel „The way to self-deification“ in Cohn: Pursuit, S. 172–176.

wird darin deutlich, dass sich der Herrschaftsanspruch Hodds über den kleinen Wald hinaus auf die gesamte Schöpfung erstreckt.

Wenn der Erzähler behauptet, „Hodde cared for woods and other desolate places more than places of worship“ (H, 237), erkennt er, dass gerade der Wald, die wilde Natur, für Hodd ein spiritueller Ort ist. Als Mönch muss der Erzähler allein die Vorstellung, dass die bloße Natur ein religiöser Ort sein könnte, rigoros von sich weisen. Dabei weiß er genau, dass für Hodd der Wald ein Tempel ist: „that greenwood being his temple“ (H, 270). In einer Szene kommt Hodds Anspruch auf die Herrschaft über die Natur und das Bild des Waldes als Kathedrale seines Glaubens in verdichteter Form zum Ausdruck:

Then he took me from the hut to stand under the great oak. [...] Looking up, he bid me watch the myriad little leaves so blithe and bright in the summer sunlight, and moving in gusts of a full breeze with birds warbling among them. „Every leaf is honouring me,“ he said; „each one, numbering thousands upon thousands, is acknowledging and honouring my presence, for they are part of my inmost being, and they praise me as their father.“ Indeed it seemed to be as he said, as I looked up into the giddy heights of the bough-laden tree: that were like the heights of a great abbey church springing from the roots of the pillars. Each leaf was moving in obeisance and fealty and honouring (H, 254).

Der Wald wird von Hodd als utopischer Ort betrachtet, den er als „New Jerusalem“ (H, 68) bezeichnet. In der wilden Natur sieht er die Freiheit und Reinheit des Geistes, der von der korrupten Gesellschaft gefangen und besudelt ist. Als sich sein Konflikt mit Little John zuspitzt, bemerkt er: „This our little forest kingdom is torn by deceit and fraud and corruption, like Ingelond itself“ (H, 250). Seine Lösung ist die Forderung, das Lager an einen wilderen Ort zu verlegen: „saying that they must move the camp to a wilder place“ (H, 251).

Die Wildnis erscheint als Ort des Schreckens und selbst die Freiheit, die der Wald in Hodds häretischer Mystik verkörpert, hat etwas Monströses. Dies zeigt sich auch an einer Replik auf die Ballade von *Robin Hood and Guy of Gisbourne*: „the poor wretch was hanged on the instant from the great oak in his fine blue mantle, and then his head likewise stuck on a pole at the marge of the trees: its face receiving cuts [...] from Hodde’s sharp knife, so that the victim’s own mother would not have recognised him“ (H, 251). Die archaische Freiheit des Waldes wird in *Hodd* zu einer heidnischen Praxis erklärt, die sich der Schädel diverser Kreaturen – von Tieren genauso wie von Menschen – zur Abschreckung bedient: „Great was my horror when I struck my head against a dangling object, this being the head of a deer hung from a great bough. The sight and stench cast disgust and terror into my heart, for I knew then that this wood was given over to pagans“ (H, 43). Der Erzähler kommt zu dem Schluss: „Hodde was a pagan and a heretic combined, of a pitiless purity of evil, entirely consumed by Satan – like a wooden idol consumed within by worm, yet complete upon the outside“ (H, 256). Diese äußerliche Vollständigkeit seiner Erscheinung bezeichnet die teuflische Täuschung, auf die der Erzähler meint, als Jugendlicher hereingefal-

len zu sein. Durch den religiösen Diskurs des Erzählers wird die Gesetzlosigkeit Hodds präzisiert als gegen das göttliche Gesetz gerichtete Ketzerei.

Die Anklage gegen Hodd ist immer auch eine Selbstanklage und Ausdruck der Distanzierung des Erzählers von seinem früheren Ich. Er tut Buße für seine eigene häretische Gesinnung und seine Mordtat, indem er die Freiheit des Waldes gegen die bedingungslose Unterwerfung unter das göttliche Gesetz und die strengen Regeln des Klosters eintauscht. Wald und Kloster können beide als Heterotopien verstanden werden, die vom alltäglichen gesellschaftlichen Raum abgesondert sind. Während ersterer einen dämonischen Gegenort darstellt, handelt es sich bei letzterem um einen heiligen Gegenort. Im folgenden Abschnitt soll dargestellt werden, wie der Wald als dämonische Heterotopie zu den heiligen Gegenorten und zum gesellschaftlichen Raum ins Verhältnis gesetzt wird.

3. Orte und Gegenorte: Zur Raumkonstellation in Hodd

Die Differenz unterschiedlicher Orte wird in *Hodd* detailliert dargestellt. So werden der Wald von Barnesdale, in dem Hodds Bande ansässig ist, und Sherwood Forest – also die beiden Orte, die schon in den Balladen abwechselnd als Schauplatz für die Handlung dienen – kontrastiert: „Sherwode was not the most dangerous place for robbery, for many who hid within it, fleeing justice or others’ vengeance, were not cut-throats“ (H, 185). Das entspricht dem traditionellen Bild von Sherwood im Robin-Hood-Mythos, dass die Gesetzlosen dort keine Verbrecher sind. Außerdem wird Sherwood viel stärker als Kulturlandschaft dargestellt und scheint demnach wenig geeignet für Hodds Reich urtümlicher Freiheit und Wildheit: „And there being a field of rye all about [the scarecrow], the crop already grown to above the knee and blowing most prettily with wild flowers and rue and fennel“ (H, 200, Einfügung in eckiger Klammer i. Orig.). Bei Sherwood handelt es sich keineswegs um ein Niemandsland und zwischen Feldern und Wäldern bewegen sich Kesselflicker und Bauern, die die Äcker bestellen (vgl. H, 202–203). Im Kontrast zur besiedelten und fruchtbaren Landschaft von Sherwood Forest stehen die Hügel und Moore von Barnesdale: „Rare are those places without the common people, so crowded is Yngelond, yet lonely were those low hills to me, and most barren of fruit or corn“ (H, 269). Im Gegensatz zur Wildnis von Barnesdale repräsentiert Sherwood die Alltagswelt einer Agrargesellschaft. Dass ausgerechnet hier der Mord an Bruder Thomas und Henry stattfindet, dass die Gesetzlosigkeit in die ländliche Idylle von Sherwood eindringt, verdeutlicht die prinzipielle Gefährlichkeit des Waldes. Die Undurchsichtigkeit des Blattwerks besiegelt das Schicksal der Mordopfer, die von Little John in die Irre geführt werden: „Again we re-entered the new-leaved forest, that shielded the sunlight as a cloth might over a player’s stage and taking a false path known to Litel John, went far out of sight of the serfs, or any other wayfarer“ (H, 204). Obwohl Sherwood relativ kultiviert ist, besteht auch hier eine Gefahr für Reisende:

„deceived in the heart of the wild and leafy waste to the cost of their goods and even life“ (H, 185–186). Die sündhafte Natur reicht in die Agrarlandschaft hinein, sie ist Teil des organischen Lebens und Vergehens. Damit bleibt ihre Schönheit und Blüte eine Sinnestäuschung, die immer auch eine Täuschung des Satans ist, der in den Erscheinungen der Natur haust.

Der Zusammenhang von Natur, Wildnis und dem Dämonischen wird in Raumkonstellationen, in denen verschiedene Ort eine je spezifische Bedeutung bekommen, in einen Gegensatz zum Heiligen gebracht:

there is great peril living amongst natural growing things, instead of staying within that which is built by man in praise of God: for nature is fallen and the very leaves measled with Adam's sin, her ground infected with snakes and crawling beasts of disgusting appearance, feasting on the rottenness that Heaven itself knoweth not – for nothing there [in Heaven] falleth with the cold but is eternally ripe and green in the balmy air, and without night. Yea, 'tis better to seek the very rim of the land, where all is naught but rock and sand and endless-seeming ocean, as did the founding fathers of this our great abbey, and also my first saintly master the hermit, to live as though upon the very portal of everlasting life, in utmost purity, far from the leaf-sodden mire of the forest, or the town's stench. (H, 127–128, Einfügung in eckiger Klammer i. Orig.)

Auch die Stadt ist neben dem Wald ein gefährlicher und sündhafter Ort. Von Edwins Mutter erfährt Much: „[Edwin] perished in the city, where plague and ruin await all!“ (H, 298). Als Much das erste Mal nach Nottingham kommt, ist erschockt: „this world's decay and pustulence, whose clamour and stink did strike me like a mailed fist after the forest“ (H, 152). Selbst in der Kirche St. Mary herrscht Chaos, vulgäre Sprüche werden geäußert, die Kleriker zeigen sich nicht sonderlich motiviert und auch der Geruch ist zweifelhaft: „Within the church, where it was dark after the sunlight, and so full of straw-dust that many coughed over the priest's hurried words, expelling thus a thick vapour of garlic that e'en the sacred air could not dillute“ (H, 151). Es zeigt sich eine ambivalente Haltung des Erzählers. Angesichts des Lärms und Gestanks der Stadt erscheint der Wald geradezu als ein Ort der Ruhe und Besinnung. Aber auch die frische Luft kann über das „stinking life of a forest felon“ (H, 176) nicht hinwegtäuschen: „mistily and fresh though the woodland air lay about us in that dawn, bitter as wormwood was the air in my mouth, for my entire body was corrupted“ (H, 219). Es ist immer wieder zu beobachten, dass der Geruch die moralische Qualität eines Ortes bestimmt. Der Gestank des städtischen Lebens und die verwesende Biomasse des Waldes qualifizieren sie als dämonisch. Im Kerker, aus dem Hodd von Much und John gerettet wird, ist der Gestank höllenhaft: „a bitter smell, and it was indeed as Hell must smell from afar off“ (H, 240–244). Auch von der Glashütte wird aufgrund ihrer Schmelzöfen und des beißenden Qualms das Bild eines satanischen Höllenschlunds gezeichnet (H, 38). Wohlgeruch hingegen wird mit Göttlichkeit und dem Paradies assoziiert: „balm of Heaven“ (H, 228). Die frische, reine Seeluft der Küste macht diese zu einem heiligen Ort. Paradoxerweise wird dennoch der Topos vom Greenwood im Mai zum

Vorschein des himmlischen Paradieses: „the balmy breeze of Heaven upon us, tinted with blossom and all manner of verdant sweetness, that is [Heaven’s] eternal Maytime“ (H, 149, Einfügung in eckiger Klammer i. Orig.). Das Problem ist jedoch, dass der Frühling im Wald nicht ewig dauert und der alljährliche Zyklus im Herbst durch das modernd-stinkende Laub die Herrlichkeit des Greenwood als Illusion und – schlimmer noch – teuflische Täuschung entlarvt. Der Himmel ist ewiger Greenwood ohne Verfall und ohne Wildheit, Natur im Zustand vor dem Sündenfall, die auch selbst durch Klostergärten nicht eingeholt werden kann: „nothing is wild or savage in Heaven, for the Lord God makes all tame, even the roaring lion; yet He fashions nothing falsely, and a garden be false“ (H, 138).

Die gesamte Welt wird zu einem Nichtort, zum reinen Durchgangsraum, der „dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet ist“, ²⁵ dem der Himmel als wahrer Ort gegenübersteht. Der Konflikt zwischen Gut und Böse, zwischen Gott und Teufel, zwischen dem Bestand der himmlischen und weltlichen Ordnung und ihrer Auflösung, der in der Welt ausgetragen wird, kommt in einer Konstellation sozialer Orte zum Ausdruck. Die Orte der Welt differenzieren sich danach aus, wie nahe sie dem Himmel sind. Der heterotopische Wald steht dabei nicht in erster Linie der Stadt gegenüber, die mit ihrem profanen Treiben an der Sündhaftigkeit teilhat, sondern dem Kloster und der Eremitage als ebenfalls heterotopischen, aber heiligen Orten. Zwar äußert sich der Erzähler immer wieder negativ über die mangelnde Disziplin im Kloster und die lasterhaften Sitten der Mönche (vgl. H, 15, 25, 305), doch das Kloster bildet mit seinen Mauern einen halbwegs abgeschlossenen Raum, der die Versuchungen der verderblichen Welt zumindest oberflächlich draußen hält. Vor allem aber ist das Kloster ein Bollwerk gegen die Häresie und Gesetzlosigkeit des Waldes.

Dass Mönche und Kleriker die bevorzugten Feinde Hodds sind, hat nicht nur mit seiner häretischen Lehre zu tun, sondern mit der Tatsache, dass die Abtei von Doncaster für ihre Glashütte Brennholz benötigt. Davon fühlt sich Hodd bedroht: „he furiously cursed the abbey and its monks, for they wished to cut down the wood to the last tree, to feed the fiery furnace of their glass-making“ (H, 58). Da das Land, auf dem sich der bewaldete Hügel mit dem Räuberlager befindet, dem Kloster gehört, ist Hodds Sorge berechtigt. Bruder Thomas bekräftigt die Notwendigkeit, den Wald abzuholzen, aber nicht mit den ökonomischen Erfordernissen der Glasmanufaktur, sondern ideologisch: „Ay, we hold much land thereabouts on that wild heath, even the wood where that cut-throat felon and blasphemous heretic lurks [...] we must cut this wood down and burn it all to the last branch; which will be a great service to the world, for much wickedness lurks therein“ (H, 205). Thomas wird zwar daraufhin von Little John

²⁵ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité), übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1994, S. 93.

erschlagen, aber die Rodung kann auf lange Sicht nicht verhindert werden. Am Ende des Romans ist der Wald bis zum letzten Baum abgeholzt. Auch wenn die Glashütte als höllischer Ort beschrieben wird, transformiert sie doch den Wald in Kirchenfenster und verwandelt damit einen Ort des Schreckens zum Schmuck eines heiligen Ortes und stellt ihn damit in den Dienst der Lobpreisung Gottes. Diese Metapher der Wandlung vom Wald in Glas zeigt sich anschaulich in der Szene, in der Much die göttliche Vision empfängt, die ihn zur Umkehr animiert. Er sieht Thomas und Henry in den abgetrennten und aufgestellten Tier- und Menschenköpfen, die *In excelsis deo* singen:

Such is the power of God's influence in even the most spotted of souls that at the heart of that hideous pagan place, surrounded by bewitching, heathenish idols of the cruellest sort, this heavenly confirmation did ring in my ears very joyfully; and I softly and quietly sang also, as though in the very heart of the holy abbey, far from the forest of unbelief. And seeing this abbey lit by myriad panes of coloured glass, that has been moulded by God's grace out of the ebbing light through the glade [...], I understood by the lovely, sacred singing that the wood entire had been transfigured into glass: aye, all the greenwood into brittle glass (H, 259).

Die Transformation des Erzählers vom gesetzlosen Banditen zum Mönch, der sich gehorsam dem Gesetz Gottes unterwirft, nimmt hier ihren Ausgangspunkt und korreliert mit der Transformation des dunklen Waldes zu Fensterglas, in dem das göttliche Licht aufblitzt. Dieses göttliche Licht wird der niederen Natur entgegengesetzt: „how base is Nature compared to the eternal light of the Lord!“ (H, 260). Das herrliche Licht Gottes triumphiert über die abgefallene Natur des Teufels, indem es ihr den Sünder Much entreißt, der zum denkbar frommsten und demütigsten Mönch wird und den dämonischen Wald vernichtet.

Doch die Ironie der Geschichte gewährt Hodd einen letzten Triumph. Als der Erzähler, bereits als Mönch und alter Mann, die Abteikirche von Doncaster besucht, entdeckt er in einem Kirchenfenster die Figur eines Jägers mit Horn. Es wird ihm erklärt, es handle sich dabei um „Robben Hod, that they sing of in the ballads“ (H, 305). Entsetzt fragt der Erzähler, warum ein solcher Verbrecher und Ketzer Eingang in das Glasbild gefunden habe. Woraufhin der junge Mönch antwortet:

I know not if he were a heretic or e'en a wicked felon [...] but they say he was placed there out of fear, his greenwood lair being the very forest we felled to the last tree. [...] For the tale goeth, that he cursed our house most horribly and wrathfully as the trees fell about him, and said he would ne'er set foot under our sacred roof, unless it were to burn it to ashes and charred wood, and that none could stop him but his own shadow, Therefore, as precaution, it were thought wise to include him in the very glass formed by the burning of his forest, that he might cast his own shadow on the abbey floor. (H, 306)

Der Schatten Hodds, der ihn vom Kloster fernhalten soll, ist Ausdruck seines geisterhaften Nachlebens, das der Erzähler als Autor der Ballade mit zu verantworten hat und das ihn in diesem Moment in der Klosterkirche einholt. Dieses

Nachleben im Mythos lässt Hodd zum Sieger über die redlichen Bemühungen des Mönchs werden, der den Mythos als Lügengeschichte entlarven möchte: „minstrels, who are really buffoons, take on his voice when singing of his merry exploits, that are all lies“ (H, 23). Die Beichtzerzählung kommt nicht an gegen die mythische Erzählung der Ballade, die längst ein Eigenleben entwickelt hat.

4. Dichtung und Wahrheit: Das Nachleben der Ereignisse im Mythos

Bevor Much selbst mit seiner Ballade die Heroisierung von Hodd in Gang gesetzt hat, gab es lediglich „tales of sufficient terror to chill the blood, but which others regarded as of no more than a bundle of straw“ (H, 27). Der Schrecken, den diese Geschichten verbreiten, unterscheidet sich nicht von anderen Erzählungen über grausame Räuber und dient eher einem Herrschaftsanspruch als einer Heroisierung:

As Robeytt Hodde's reputation was exceeding broad, and included unspeakable acts of cruelty such as the gouging out of eyes, or the cutting off of feet (though these might have been exaggerated), and no other man so dominated the area as he did (not even the abbot or the sh[e]rif), they were eager to show compliance: thus tyrants rule by fear alone. (H, 120, Einfügung in eckiger Klammer i. Orig.)

Aber zunächst scheint Hodd trotz eines religiösen Fanatismus nur ein einfacher Pferdedieb zu sein, den der Strick an der nächsten Kreuzung erwartet („For what was Robert Hod but a simple horse thief, worthy only of the rope, or to hang at a crossway?“, H, 117). Doch dann sorgt die Verhaftung in der Kirche für neues erzählerisches Material:

Hod's repute had been inflated on the instant, by mere dint of his being arrested in the great church, yet few had heard of him this far south of his activities; whereas other outlaws, slain or seized likewise, had been swiftly forgot, though more local than he (being denizens of the forest of Scherwode, hard by Notyngham) (H, 174).

Sobald die Gerüchteküche mit seiner Verhaftung in Nottingham anfängt zu brodeln, entwickelt sich eine Dynamik der Glorifizierung: „from tinker to baker to cripple to cook, alike thirsty for news, as much as the lean goldsmith or the fat merchant – or even the fair ladies gossiping and giggling [...] they already fashioned Robert Hod into the handsomest villain in the land“ (H, 177). Nach seiner erfolgreichen Flucht aus dem Kerker wachsen sein Ruf und die Angst vor ihm (vgl. H, 254). Obwohl die außergewöhnliche Tat Grundlage der Heroisierung ist,²⁶ ist sich der Erzähler sicher: „Indeed, he would have been forgot entirely, like many another criminal, but for my influence, alas!“ (H, 257). Auch Hodd

²⁶ Carla Gebauer u. a. nennen es die „herausfordernde Exzeptionalität“ des Helden. Carla Gebauer u. a.: Editorial, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1.1, 2013, S. 5–6, hier S. 5. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/02.

scheint sich der propagandistischen Wirkung der Ballade bewusst zu sein. Als Much neu bei den Gesetzlosen weilt, fordert er: „Sing a song to Robertt Hode, king of the outlaws and the realm of the *othai*“ (H, 53, Hervorh. i. Orig.). Nach der Rettung aus dem Kerker heißt es: „Sing a song of Robbert Hode, king of the outlaws and of the realm of the *othai*“ (H, 257, Hervorh. i. Orig.). Erst im Medium der Ballade gelingt die dauerhafte Heroisierung²⁷ durch die Verbreitung des Mythos: „other minstrels (and e’en parti-coloured players and bufoons) followed my songs and word, and so it spread beyond my ken, like the touch of leprosy passeth from one to another“ (H, 257). Der Erzähler stellt bedauernd fest, dass seine eigene Balladenschöpfung das Leben im Wald verherrlicht, und dass, angezogen vom Mythos des Greenwood, junge Männer dem Ruf der Wildnis folgen:

Many hundreds of feckless young men, I hear, do now find solace in the woods of this or that baron or lord, fleeing the evils of the city or their own misdeeds; and some spurred – alas! – by the wretched progeny of my minstrelsy, do e’en dress in green and call themselves ‚*Roberdesmen*‘ or ‚*Robbinsmen*‘! Though that be play-acting compared to our true outlaw life, which was cruel and hard and wretched, in truth (H, 128, Hervorh. i. Orig.).

Es ist fraglich, ob das Leben dieser Männer im Wald weniger hart und grausam ist, als das des Erzählers als Jugendlicher es war. Seine Unterstellung, dass es sich dabei um bloßes Spiel handle, zeigt, dass er ihnen nicht zutraut, die Tragweite ihres Handelns einzuschätzen und in der Nachfolge Robert Hodds auf eine – seine! – Lüge hereingefallen zu sein.²⁸

Die Aufdeckung der angeblich historischen Wahrheit hinter dem Mythos ist ein Spiel mit den Problemen der Mythenradierung. Gegen den Mythos unternimmt *Hodd* die Entmythifizierung des Greenwood und die Deheroisierung Robin Hoods. Gleichzeitig zeigt der Text aber auch die Bedingungen auf, unter denen Robin Hood und der Greenwood überhaupt eine mythische Ausstrahlungskraft entwickeln konnten. Der Schrecken des Waldes und die grausame Verschlagenheit eines häretischen Fanatikers sind die Abfallprodukte einer narrativen Verdichtung, aus der sich der heroische Kern des Mythos herausbildet – sie können dessen Persistenz nicht schaden. Der Mord an dem Mönch und seinem Pagen wird in den frühen Balladen ebenso wenig verschwiegen wie andere Gewalttaten, z. B. die grausame Verstümmelung Guy of Gisbournes. Diese Brutalität am Grunde der Überlieferungsgeschichte hat nicht verhindert, dass aus Robin Hood ein romantischer Held geformt werden konnte, der von der Kulturindustrie ohne große Probleme verarbeitet werden kann. Die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts von Walter Scott bis Howard Pyle hat den Robin Hood herausgeschält,

²⁷ Vgl. Katharina Helm / Jakob Willis: Editorial, in: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2.2, 2014, S. 5–6, hier S. 5. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/01.

²⁸ Zum Verhältnis von Sprache und Text, Lüge und Wahrheit und der Bedeutung der Sinneswahrnehmung vgl. ausführlich Schäbler: *Framing Strategies*, S. 205–213.

der im Kino mit lausbübischer Verschmitztheit die Autoritäten herausfordert, dabei aber immer auf der richtigen Seite steht – d. h. auf der Seite der legitimen Herrschaft. Der kommunistische Freiheitskämpfer in Treases *Bows* steht letztlich auch in dieser Tradition. Auch wenn die Zielsetzung dieses Robins eine andere ist, so bleibt kein Zweifel daran, dass er der Held des Guten und Richtigen ist: der Gesetzlose, der für die wahre Gerechtigkeit kämpft. Dieses Muster wird von Thorpe zerschlagen. Als Hodd wird Robin Hood zu einem ambivalenten Charakter, der, vom berechtigten Hass auf die Kirche und weltliche Autoritäten getrieben, über das Ziel hinausschießt und sich in einen Wahn hineinsteigert, der es den Lesenden kaum erlaubt, ihn als Identifikationsfigur für eine politische Agenda zu betrachten. Hodds mystischer Anarchismus ist durch und durch mittelalterlich, wodurch die Distanz zu den modernen Aktualisierungen Robin Hoods in anderen Erzählungen deutlich in den Blick rückt. Die radikale Revision des Mythos führt *Hodd* an dessen frühesten Ausdruck zurück. Thorpes Roman ist eine Selbstreflexion des mythischen Erzählens, die dem Mythos in seiner Dekonstruktion die Treue hält. *Hodd* zeigt die Unmöglichkeit, an einen authentischen Ausdruck des Mythos zu ‚glauben‘, ebenso wie die Unmöglichkeit, diesen einfach an ein Ende zu bringen. Thorpes postmoderne Arbeit am Mythos Robin Hood fügt den Schichten der Erzähltradition eine neue hinzu.

