

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA

## Ein König für das Kino

### Die Verwandlung des Richard Löwenherz 1922-2015

Im Folgenden soll es vor allem um den fiktionalen Richard gehen, der nicht nur in Balladen und epischen Gedichten im Zusammenhang mit der Legende von Robin Hood beschrieben wird, sondern auch in Romanen und Filmen. Mit der Geschichte von Robin Hood ist Richard noch gar nicht so lange verbunden; selten ist er in dieser literarischen Tradition die Hauptfigur. Dies änderte sich mit Sir Walter Scott, der Richard in zwei Romanen, *Ivanhoe* (1820) und *The Talisman* (1825), zu einer zentralen Figur entwickelte. Es ist die von Sir Walter Scott ersonnene Figur, durch die Richard in zahlreichen Filmen und Fernsehproduktionen überlebt. Auch in den Robin Hood-Verfilmungen spielt diese literarische Tradition aus dem späten 18. Jahrhundert die wichtigste Rolle.

Den fiktionalen Richard stellen Autoren und Filmregisseure entweder als öffentliche oder als private Person dar. Sein öffentliches Leben als König hat eine lange Tradition, in der der Kriegsheld des Dritten Kreuzzuges in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entweder als Streiter für eine heilige Sache dargestellt wird oder, wie seit dem Vietnamkrieg, mehr und mehr als ein König, der zum Kriegsverbrecher wurde. Diese kritische Sichtweise führte James Goldman ein, der das Drehbuch für *Robin and Marian* (1976) schrieb, der gleiche Autor, der auch den privaten Richard erfand.

Der private Richard ist aufgrund der Quellenlage so gut wie unbekannt. In Goldmans zweimalig verfilmten Familiendrama *Lion in the Winter* ist Richard der stärkste von drei Brüdern, die alle nach dem Thron streben. Richard hat die bedingungslose Liebe und Unterstützung seiner Mutter. Sein Vater Henry II erkennt seinen Anspruch an, sieht aber auch eine Gefahr in ihm. Daher scheint der König auch

Richards Bruder John zu unterstützen. Doch hier drückt sich vor allem das Misstrauen gegen Richard aus.

In Goldmans Drama begegnet uns ein komplexer und subtiler Charakter. Der Glanz des Kriegshelden ist verblasst und die Anschuldigungen, ein Kriegsverbrecher zu sein, verleihen Richard die Möglichkeit, als Sohn und Bruder und Mann, der in seiner Jugend den französischen König geliebt haben soll, ein völlig neues fiktionales Leben zu beginnen. Goldman erfindet einen Richard, der als König groß wird, weil er als Familienmitglied in einer außergewöhnlich kalten und ehrgeizigen Umgebung überlebte. Von seinen späteren Kriegsverbrechen muss Goldman nichts erzählen. Die Besucher des Dramas sehen einen Mann, der in seiner Familie traumatisiert und später daher ein König mit falschen Ambitionen wird. Richards literarischer Niedergang geht freilich schon auf Sir Walter Scott zurück.

In Sir Walter Scott begegnen wir bereits einem Richard, dessen Persönlichkeit ein zunächst unbekannter Moslem herausfordert, dessen Verhalten menschlicher, aufgeklärter und edler ist – Saladin. In Filmen überlebt Scotts Richard als ein Kriegskönig, der die Zivilisation der orientalischen Gegenwelt brutal zerstört. Der postkolonialen Umkehr des Blicks begegnet der Zuschauer schließlich in Ridley Scotts *Robin Hood*. Der Protagonist berichtet vom leidenden Blick der Opfer in Akkon und leitet so seine Verwandlung von Robert of Loxley zu Robin Hood ein.

Der Held der Geschichte steht hier immer im Vordergrund, also entweder Robin Hood oder sein König und Lehensherr, Richard the Lionheart. Robin ist eine mythische Figur, während Richard immer auch eine historische bleibt. ‚Looking for Richard‘ ist hier auch anders gestaltet als in Shakespeares Drama. Das Bild Richards I ist im Auge des modernen Betrachters weitaus weniger durch die Darstellung bei Shakespeare bestimmt als die Figuren seiner als historische Persönlichkeiten weniger bekannten spätmittelalterlichen Nachfolger. Richard III beispielsweise erhält Authentizität durch Shakespeare. Shakespeares Einfluss prägt unsere Erwartungen weitaus stärker als der historische Richard III, wie Al Pacino in seinem Film über Shakespeares Figur zeigt. Beide Interpretationstraditionen müssen stets darauf

achten, dass der jeweilige Richard erkennbar und damit glaubwürdig bleibt. Bei Richard I kann nie völlig von dem historischen Richard abgesehen werden, während jede literarische oder filmische Darstellung Richards III von Shakespeare nicht zu weit abweichen kann, ohne an Erkennbarkeit und Glaubwürdigkeit zu verlieren.

Sobald sich das Interesse einer historischen Figur zuwendet, stellt sich folglich die Frage nach der Bedeutung der Darstellung mittelalterlicher Geschichte und ihrer Protagonisten im Film. Ist es tatsächlich sinnvoll, irgendeinen der Filme zu Richard Löwenherz mit der Erwartung nach historischer Authentizität zu betrachten? Aber selbst wenn der Film geschichtliche Ereignisse oder Persönlichkeiten einmal authentisch darstellt, sollte man dann annehmen, dass es um das geht, was an dem Film historisch glaubwürdig ist?

Die Darstellung Richards im Film ist differenziert genug, um diese Fragen zu erläutern, denn es gibt ganz unterschiedliche, von spezifischen Themen geprägte Traditionen. Der fiktionale Richard weist Kontinuitäten, aber auch klare Differenzen auf. Die Authentizität der Darstellung ist dabei immer nur Funktion dieser Themen, nie Zweck der filmischen Gestaltung selbst. Drei Typen der Darstellung des Königs lassen sich unterscheiden:

*Richard der Kriegerkönig:* Repräsentationen Richards als Soldat und Personifikation des Kriegsgrauens von Akkon.

*Richard der Sohn und Liebende:* Repräsentationen Richards als junger Mann in schwierigen Familienverhältnissen, der gegen seinen (ihm nicht unähnlichen) Vater Henry II aufbegehrt und unterstützt von seiner dominanten Mutter um die Thronnachfolge kämpft, ein Richard, den seine Gefühle zum französischen König, Philip II, verletzbar machen.

*Richard der (nationale) Erlöser:* Repräsentationen Richards als Befreier Englands aus der korrupten Herrschaft von John Lackland (Johann Ohneland). Dieser Richard begegnet uns vor allem in Verfilmungen des *Robin Hood*-Themas. Richard wird hier zum legendenhaften nationalen Superhelden.

Das älteste Filmbeispiel zeigt den Unterschied zu den Verfilmungen seit den neunziger Jahren deutlich. Ähnlich wie die Filmadaptionen nach der Invasion und Befreiung von Kuwait 1990-1991 beginnt auch die berühmte Verfilmung mit Douglas Fairbanks aus dem Jahre 1922 unter dem Eindruck des soeben zu Ende gegangenen ersten Weltkrieges mit dem Kreuzfahrer an der Seite Richards, hier sogar als stellvertretender Heerführer neben dem König (Gossedge 2011, 257-258). Der Stummfilm beginnt mit einer Tafel, die feststellt: „History – in its ideal state – is a compound of legend and chronicle and from both we offer you an impression of the Middle Ages“. Damit ist die Aktualisierung, die stetige Aneignung des Mittelalters in traditioneller Form benannt. *Legend* ist hier die literarische Abweichung von der Geschichte, die die Deutung in der Gegenwart erst ermöglicht. Richard wird als exemplarischer Engländer eingeführt, wenn es auf einer Schrifttafel heißt: „Richard of the Lionheart, England’s immortal King – impulsive, generous and brave –“. Richard zieht auf den Kreuzzug und hinterlässt ein von Prinz John gepeinigtes Land: „If King Richard knew these things, there would be no Prince at home“, (43:25) lesen wir. Die Darstellung entspricht hier im Wesentlichen der Tradition von Walter Scott und dem von ihm beeinflussten Howard Pyle, der mit seinem Kinderbuch *The Merry Adventures of Robin Hood* John für die Folgezeit als tyrannischen König verewigte. Im Film von 1922 ist es dann auch ein Adelige, Huntington, der dem Hilferuf aus England folgt (48:24). Richard sendet ihn nach England zurück, um John zur Verantwortung zu ziehen (50:00-53:00). Huntington beginnt ein neues Leben als Robin und bekämpft König John (1:13:00). Als er festgenommen wird, kommt ihm gerade noch rechtzeitig König Richard zu Hilfe. Die zeitgenössischen Bezüge sind deutlich. Der zum Kreuzzug erhobene Kampf gegen die Deutschen im Ersten Weltkrieg ist eine historische Mission. Der Kampf in der Ferne motiviert die Gegner Englands zum Verrat in der Zeit der Entstehung des Films, der irische Verrat während des Krieges, der 1921, ein Jahr vor der Fairbanks Verfilmung, mit dem Anglo-Irischen Vertrag eine politische Lösung fand. Der Krieg wird zu keinem Zeitpunkt kritisch gesehen, sondern eher als Konstante britischen Heldentums.

Noch die berühmte Verfilmung mit Errol Flynn von 1938 sieht Richard als Retter Englands, als Kämpfer für Gerechtigkeit und daher auch als Vertreter des Volkes. Noch bevor der Zweite Weltkrieg eine wertebezogene Allianz zwischen den Vereinigten Staaten und Großbritannien herbeiführte, sprechen der englische König und sein treuer Verteidiger von der Verteidigung von Freiheit und Gerechtigkeit. Der amerikanischen Verfassungstradition folgend ist Robin Hood der Repräsentant des Volkes, der für Freiheit kämpft.

Nach dem Beginn der Kriege im Nahen Osten 1991 mit der Befreiung von Kuwait von irakischer Besatzung durch US-amerikanische Interventionstruppen ändert sich dies endgültig. Robin verurteilt Krieg. Der erste Robin, der dies tat, war allerdings bereits Sean Connery in *Robin and Marian* aus dem Jahre 1976, ein Jahr nach dem Ende des Krieges in Vietnam. In einer beeindruckenden Szene zwischen Robin und König Richard weigert sich der treue Gefolgsmann nach zwanzig Jahren Kriegsdienst einen verbrecherischen Befehl zu befolgen, ganz im Einklang mit dem Kriegsrecht des zwanzigsten Jahrhunderts und nach Kriegsverbrechen wie My Lai, auf die die Beschreibung dessen, was der König verlangt, zutrifft: der Mord an alten Männern, Frauen und Kindern. König Richard wird später Robin aus der Gefangenschaft entlassen; zerstört durch seinen Hochmut und seine Verbrechen verliert er seine Herrschaft. Robin zeigt sich dennoch treu. Am Ende seines Lebens schließlich schaut Robin zurück und berichtet Marian von seiner Mitschuld am Massaker von Akkon, einer Stadt am Nordrand der Bucht von Haifa.

Mit der Kritik am Krieg rückt dieses Ereignis, das in den Verfilmungen vor den Neunzigern nur einmal Beachtung gefunden hatte, in den Vordergrund. Das Massaker von Akkon im Jahre 1191, während des Dritten Kreuzzugs, gewinnt den Charakter eines Genremerkmals, das historische Authentizität verbürgt. Nach vielen kritischen Filmen über den Vietnamkrieg wandert die Verurteilung des Krieges als Genremerkmal auch ins Kino mittelalterlicher Stoffe. Die dramaturgische Funktion des Massakers verliert bis zu Ridley Scotts *Robin Hood* 2010 nie wieder seine Bedeutung. Auch Kevin Costners Verfilmung aus dem

Jahre 1991, *Prince of Thieves*, und die BBC TV Serie von 2005 erwähnen das Massaker. In *Robin and Marian* war diese Interpretation von Akkon eine originelle Leistung, später gehört es zum Repertoire von *Robin Hood*-Verfilmungen.

Was hatte sich mit *Robin and Marian* (1976) geändert? Marian klagt gegenüber Robin, sie sei des Kämpfens gegen den Sheriff von Nottingham müde. Robin erzählt ihr daraufhin vom Massaker an etwa 2.700 Muslimen in Akkon. Robin hätte teilgenommen, weil er treu zu König Richard stand. „He was my King“, erklärt er etwas hilflos, nachdem er ihr die Grausamkeiten gegenüber den Muslimen beschreibt und die Triumphgefühle der Geistlichkeit. Es ist ganz deutlich, dass die Grausamkeit auch von Habgier getrieben wurde, wenn Robin berichtet, dass die geöffneten Leiber der ermordeten Frauen und Kinder nach verschluckten Wertgegenständen durchsucht wurden. Freilich wird Robin aufgrund dieser Erlebnisse schließlich den Befehl in Frankreich verweigern, aber er ist dennoch in Akkon schuldig geworden. Richard erscheint als gewissenloser König, der die Treue seiner Männer missbraucht.

In dieser Tradition steht auch Ridley Scotts Robin. In Ridley Scotts Verfilmung (2010) nimmt der Mord an fast dreitausend Frauen, Kindern und Männern eine zentrale Rolle in der Figurendarstellung ein, um nach der Rückkehr vom Kreuzzug den Tod Richards in Frankreich und den Aufstieg Robin Hoods zum Adligen in Nottingham zu legitimieren. Hier wird ein Herrschaftsmodell durch ein anderes ersetzt. Richard, der nur zu Beginn von Scotts *Robin Hood*-Verfilmung auftritt, verkörpert den Typus des draufgängerischen und mutigen englischen Mannes, der ohne Not in der Schlacht von einem französischen Koch aus der sicheren Position der hohen Festungsmauer von Chalus im April 1199 erschossen wird. In Wahrheit starb er zehn Tage später in den Armen seiner Mutter an der Schussverletzung, die ihm ein Verteidiger der Festung durch eine Armbrust zugefügte, weil er kein Kettenhemd trug.

Die Darstellung Richards entbehrt nicht einer gewissen Stereotypisierung. Sie erinnert an das, was der englische Rechtsgelehrte Sir John

Fortescue im 15. Jahrhundert in seiner *Governance of England* behauptete: Franzosen seien feiger als Engländer und würden daher trotz beklagenswerter Armut keine Revolten wagen. In England dagegen würden mehr Menschen wegen Raubes gehängt als in Frankreich, weil Engländer den Mut haben sich zu nehmen, was ihnen von den Reichen vorenthalten wird, wenn sie es brauchen (Fortescue 1885, 141f.). Der Engländer wehrt sich, der Franzose flieht. Das nationale Klischee motiviert Ridley Scott, den Tod Richards als vermeidbares Verhängnis darzustellen. Richard reitet vor der Burg der Franzosen trotz stetigen Beschusses hin und her. Sein Mut ist unbestreitbar und der seiner englischen Mitstreiter auch. Der Franzose, der sich brüstet, den König getötet zu haben, verhält sich dem Klischee folgend feige, wenig ritterlich und hinterhältig. Obwohl Mut und Draufgängertum hier in der Figur Richards als englische Nationaltugenden gefeiert werden, kann kein Zweifel bestehen, dass der Tod des Königs nicht nur seinen Heldenmut unterstreicht, sondern diesen zugleich fragwürdig erscheinen lässt, indem er auf den Hochmut verweist, der aus ihm erwächst: Sein Tod ist auch als göttliche Bestrafung für das Massaker in Akkon zu verstehen. Denn es ist sein Hochmut, der ihn veranlasst – die Ehrlichkeit und den Mut des Rats seiner Männer verachtend – diese an den Pranger zu stellen.

Robins Charakter wird als Anti-Held zu seinem König entwickelt. Dadurch wird es zunächst schwieriger zu erkennen, wofür Robin stehen soll. Er fängt als einfacher Soldat an und steigt schnell zum politischen Führer und schließlich Retter und Erlöser Englands auf, indem er die alten Eliten und ihre Legitimität diskreditiert, vor allem auch die verfassungsrechtliche Ordnung, die Monarchie. Deren Autorität zerstören mystische Rituale, die die Verfassungsordnung negieren und beanspruchen, die Interessen des Volkes zu repräsentieren. Den Unterschied zum König thematisiert Richard selbst, wenn er spottet, sein Gefolgsmann sei „honest, brave and naïve. Here is your Englishman.“ Damit greift er genau die Werte an, die Robin eine treue Gefolgschaft im Kampf gegen die Feinde Englands verschaffen. Ridley Scott vertraut völlig auf die filmische Ikonographie früherer Filme, so wenn er die Landung der Franzosen in Dover wie die Landung der Alliierten in der

Normandie in Steven Spielbergs *Private Ryan* filmt. Hier wird in Verkehrung der Bedeutungsbezüge die Verteidigung der Souveränität der Insel vor die Befreiung Europas gestellt. Robin nimmt so die Stellung eines Erlösers und Retters der Nation ein, nicht die eines Verteidigers der Wertegemeinschaft eines Bündnisses von Ländern, die eine menschenverachtende Ideologie bekämpfen.

Ebenso verdreht er die Bedeutung einer anderen Schlüsselszene, die ein literarisches und filmisches Vorbild besitzt. Als Richard am Vorabend der Schlacht bei Châlus seine Soldaten im Feldlager besucht, erinnert dies stark an Kenneth Branaghs Darstellung von Henry V. Doch während sich Henry V als militärischer Führer bewährt, zerstört Richard seine Autorität. Der Lancaster König kommt seinen Soldaten näher, Richard Plantagenet verliert deren Vertrauen.

Richard gerät in Ridley Scotts Film unter raufende Soldaten und kommt zu Fall. Er gibt sich sogleich zu erkennen und wendet sich als Richter an die Streitenden. Einer von ihnen ist Robin Hood, den er fragt, ob Gott sie für den Kreuzzug belohnen würde. Robin verneint dies und berichtet von einer Mutter und ihrem Kind, die in Akkon (1191) kurz vor ihrer Ermordung den Christen mit Mitleid betrachtete. In Robins Deutung galt ihr Mitleid den Männern, die durch diese Schandtat zu Gottlosen geworden waren. Robins, auch von Richard anerkannte, Ehrlichkeit bringt diesen dennoch an den Pranger.

Richard zeigt sich in dieser Episode als schwacher, willkürlicher Herrscher. Nicht nur wirkt schon die Frage als ein vergeblicher Versuch, sich von denjenigen eine Absolution für seine Verantwortung am Massaker zu erschleichen, die aufgrund ihrer Position in der hierarchischen Ordnung durch seine Rücksichtslosigkeit während des Kreuzzuges zu Tätern gemacht wurden – Täter, die wissen, dass sie Opfer einer verantwortungslosen Politik ihres Königs wurden. Die Schwäche Richards zeigt sich aber auch in seiner Unfähigkeit, diese Ehrlichkeit eines seiner tapfersten Soldaten zu ertragen. Die Bestrafung dieser Ehrlichkeit zeugt vom Verlust der Souveränität, die ihn in der göttlichen Ordnung auszeichnete, solange er Gottes Moralgesetz achtete.



Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass dies eine Interpretation des Massakers von Akkon ist, die in unsere Zeit gehört und den ethischen Diskurs um Genozid und Erinnerung, Opfer- und Täterrollen skizziert, wie er sich zu Beginn des neuen Jahrtausends in westlichen Gesellschaften entwickelt hatte. Ein Blick in die Geschichtsbücher lässt keinen Zweifel daran, dass zumindest die religiösen und politischen Eliten der Zeit mit der grausamen Ermordung von etwa 2.700 Muslimen weitaus weniger Probleme hatten. Selbst die Darstellung von christlichen Grausamkeiten in mittelalterlichen Texten verrät im besten Fall eine prekäre Ambivalenz (wie zum Beispiel in dem berühmten Epos *The Siege of Jerusalem*). Auch die Feinsinnigkeit, mit der sich Robin, seine Täterschaft nicht verleugnend, auch als Opfer einer verbrecherischen Politik sieht, ist einer Perspektive geschuldet, die sich erst in den letzten Jahren aufgrund der Erforschung der Traumatisierung nicht nur von Opfern, sondern auch von Tätern etablierte.

Die Kreuzzüge werden in beinahe allen Verfilmungen der letzten Jahrzehnte verurteilt – der Vater von Kevin Costners Robin nennt sie eine „foolish quest“. Diese Tradition geht auf Walter Scott zurück, der dieser Kritik mehr Glaubwürdigkeit verlieh, indem er in *The Talisman* (1825) die Figur eines edlen Arabers schuf. Kevin Costner nimmt schließlich dieser Tradition folgend in *Prince of Thieves* (1991) einen schwarzen Muslim (Morgan Freeman) auf, der auf der gerechten Seite kämpft.

Kevin Costner als Robin Hood gehört zu den vielen jungen englischen Adligen, die dem Ruf Richards folgen und das Heilige Land zurückgewinnen. Die Traumatisierung durch Krieg findet sich auch in den populären Romanversionen des Stoffes aus dieser Zeit. Die Robins in Jennifer Robersons (*Lady of the Forest*, 1992) und Gayle Feyrers (*The Thief's Mistress*, 1996) leiden klar unter „posttraumatic stress disorder“ (Gossedge 2011, 259). Die Kreuzzüge stehen jedoch in keiner der *Robin Hood*-Verfilmungen im Zentrum des Geschehens, sondern bilden immer nur den Hintergrund, um die Umstände des späteren Heldentums der Protagonisten zu erklären, entweder im Hinblick auf eine beschä-

digte männliche Psyche (wie in den Romanen von Roberson und Feyrer) oder als eine wagemutige Männlichkeit in Scotts Film.

Eine gewisse Ausnahme stellt die BBC TV-Serie *Robin Hood* von Dominic Minghella dar (2006). Vor dem Hintergrund der Invasion von Afghanistan und dem Irak wird, wie Gossedge zeigt, der von Jonas Armstrong dargestellte Robin als ein Protagonist gezeichnet, der unter den Erlebnissen in nicht zu rechtfertigenden Kriegen leidet (Gossedge 2011, 260). Robin zitiert sogar den Koran, als er König Richard (Steven Waddington) moralischen Nachhilfeunterricht erteilt. Posttraumatisches Stresssyndrom wird die ‚Kreuzzugskrankheit‘ oder kurz die ‚Bestrafung‘ genannt. Der Sheriff von Nottingham (Keith Allen) bezieht sich auf den Krieg gegen den Terror („war on terror“), wenn er von seiner Kampagne gegen Robin Hood und dessen gesetzlose Gefährten spricht (Gossedge 2011, 260). Immerhin scheint Waddingtons Interpretation von Richard dem Kommentator des Daily Mail, Simon Jenkins 2011 folgend, noch englisch genug zu sein, um als eine Ausnahme innerhalb eines bedauerlichen Trends zu erscheinen. Hier würde englische Geschichte noch als britische erzählt werden: „England is the Cinderella of British history. The Irish, Scots and Welsh have a distinctive history and culture, and regard England and the English as separate. It is the English who still talk of Britain and the British, insisting that histories of Britain treat the islands as a homogeneous whole.“ Was von Fairbanks bis Erol Flynn noch selbstverständlich ist, wird 2011 hervorgehoben und der Verlust einer gemeinsamen Identität bedauert: England glaubt an Großbritannien, die anderen nur an sich selbst.

Diese nationale Haltung veranlasst Robin (Russel Crowe) in Ridley Scotts Verfilmung, nach dem Tod des Königs die englische Streitmacht mit seinen Gefolgsleuten zu verlassen und sich den Weg in die Heimat zu erschwindeln, indem er die Identität eines getöteten Adligen aus Nottingham annimmt, Robert of Loxley. Schließlich wird Robin als Heerführer die französische Invasion aufhalten und eine Rebellion niederschlagen. Er eint die Nation und verdient damit seine adelige Stellung auf der Insel. Erst als er mit der Undankbarkeit von König John Lackland (Johann Ohneland) konfrontiert wird, der ihn als Gesetzlosen

jagen lässt, endet der Film und beginnt die eigentliche Geschichte von Robin Hood.

Was bedeutet diese Interpretation König Richards in den oben genannten *Robin Hood*-Verfilmungen für die Gattungsbestimmung des Mittelalterfilms? Ohne Zweifel geht es nicht um historische Authentizität, sondern um die höchst verdichtete dramaturgische Gestaltung der ethischen Legitimation von Herrschaft und der Rechtfertigung von Krieg aus der Sicht der jeweils eigenen Zeit. Dabei gelingt es Scott und den anderen Regisseuren ohne Weiteres, jede allzu konkrete Anspielung auf zeitgenössische Ereignisse oder in der unmittelbaren Vergangenheit liegende geschichtliche Bezüge zu vermeiden. Sie verstehen politische und ethische Aussagen als universelle Wahrheiten, die weder Geschichte noch Religion oder Kultur modifizieren und sich dennoch auf ganz spezifische geschichtliche Erfahrungen, wie kurz zurückliegende Kriege, beziehen.

Diese Beobachtung trifft auch auf den privaten Richard zu. Nicht immer ist er der Kriegsführer und König. Eine maßgebliche Tradition wurde durch James Goldmans *The Lion in Winter* eingeführt. Goldmans *Der Löwe im Winter* wurde 1966 uraufgeführt und nur zwei Jahre später erstmals in Großbritannien verfilmt. Der Regisseur Anthony Harvey drehte mit Peter O'Toole als Henry II, Katherine Hepburn als Eleanore von Aquitanien, Timothy Dalton als Sohn Geoffrey, Nigel Terry als John und Anthony Hopkins als Richard eine bestens besetzte Interpretation des Stücks, die am 30. Oktober 1968 erstmals in Hollywood gezeigt wurde. Auf einen Nenner gebracht erzählt Goldman ein Familiendrama, das an Tennessee Williams erinnert.

„Big Daddy“ ist hier der schwächer werdende Henry II, der seine Familie zu Weihnachten 1183 auf der französischen Burg Chinon versammelt, um die Thronfolge zu klären. Richard spricht früher im Film bereits über seine Ambitionen (23:15). Henry provoziert seine Söhne schließlich, „You cannot all three be king“, und Richard fordert den Thron für sich. John, der Henrys Lieblingssohn zu sein scheint, macht sich ebenfalls Hoffnungen. Geoffrey ist ein intriganter Thronanwärter, der ohne Unterstützung bleibt; anders als Richard, den seine Mutter

Eleanore von Aquitanien favorisiert. Richard ist seinem Vater ähnlicher als jeder seiner anderen Söhne. Die Rivalität ist unübersehbar. Deshalb nimmt Henry sich wohl auch Alice, die Schwester des französischen Königs Philip II, die eigentlich Richard als Frau versprochen ist, zur Geliebten. Seine Ehefrau Eleanore lässt er jahrelang in einer Burg festhalten, um sich vor ihren Intrigen zu schützen und auch um ruhiger zu leben, denn mit seiner Frau verbindet ihn eine unauflösbare Hassliebe.

Kaum findet sich Eleanore zum familiären Weihnachtsfest ein, beginnt sie, den Kampf um die Macht für ihren Sohn Richard aufzunehmen. Der Machtkampf ist jedoch nur ein Motiv. Die Kräfte von Liebe, Hass, Enttäuschung und Angst setzen die Figuren untereinander frei, die wie in einer Familienaufstellung alle emotionalen Höhen und Tiefen ausloten, die die Erschütterungen dieser Familiengeschichte aufwerfen und aufreißen, vor allem den Kampf um Liebe, den Richard mit seiner Mutter ausficht. Die beiden bewegendsten Episoden sind Richard gewidmet. Als Eleanore um die Liebe ihres Sohnes buhlt, scheint er sie zunächst zu verweigern, schließlich aber gibt er nach und es zeigt sich seine tiefe Verbundenheit und Abhängigkeit von seiner Mutter, die sich trotz oder gerade wegen ihrer kalten Verschwörungen nach Liebe sehnt.

Die zweite Episode, die ich vorstellen möchte, zeigt Richard in einer prekären Situation, in der er seine Liebe zum französischen König Philip II gesteht – nicht wissend, dass seine Brüder zuhören (1:06:30-1:16:40). Als Henry in das Zimmer des französischen Königs tritt, demütigt dieser Richard vor seinem Vater. Richards Gefühle für Philip, die aus der Sicht der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts als Homosexualität erscheinen, thematisiert kein anderer Film. Für Goldman war dieser Teil des Dramas im Jahre 1966 durchaus noch gewagt.

Historiker sind sich in Bezug auf Richards Sexualität nicht einig. John Gillingham (1994) glaubt, dass Richard wohl heterosexuell war. Flori (1999) dagegen meint auf der Grundlage zweier öffentlicher Beichten bzw. Bußen (1191 und 1195), dass Richard homosexuell war. Andererseits will er auch nicht ausschließen, dass er bisexuell gewesen sein könnte, da er im Ruf stand, Frauen mit Gewalt zu nehmen. Brundage

(1974) lässt am wenigsten Zweifel an Richards Homosexualität, behandelt dieses Thema sehr abfällig und abwertend, „in highly derogatory terms“, wie John Boswell (1980) schreibt (Palmer 2009, 49). Viele Historiker folgen der Foucaultschen Logik, einer „affirmation of nonexistence“ (Palmer 49), dass es nicht geben kann, was noch nicht benannt war. Clennell Wilkinson spricht in seiner hagiographischen Löwenherzbiographie von Richards „dark, passionate Angevin background“ (Wilkinson 1933, VI; Palmer 2009, 49).

Freilich bedeutet es nichts, wenn Männer im 12. Jahrhundert zusammen im Bett lagen (Gillingham 1999, 264; Palmer 2009, 51) und daher bedeutet dies weder, dass Richard und König Philip II eine sexuelle Beziehung hatten, noch dass Richard den jungen Philip nicht geliebt hat. Diese historisch angemessene Interpretation wird auch durch die Forschungen von Klaus van Eickels gestützt: „Sprache und Gesten mann-männlicher Liebe waren im Mittelalter ein politisch-sozialer Diskurs, der adäquat nur zur erfassen ist, wenn sich der moderne Betrachter frei macht vom modernen Begriff der Sexualität und insbesondere von der Dichotomie Homosexualität/Heterosexualität, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert entstand und seit dem frühen 20. Jahrhundert unsere Wahrnehmung geschlechtlichen Begehrens bestimmt“ (van Eickels 2004, 41).

Goldman erschafft mit dieser Interpretation eine komplexe und unterschiedlich deutbare Persönlichkeit, die er dem Zuschauer der späten sechziger Jahre zugänglich macht. Die enge Beziehung zur Mutter, die Rivalität mit dem Vater und Richards Rücksichtslosigkeit gegenüber seinen Brüdern und anderen erscheinen vor diesem Hintergrund sicher nicht erklärbar, aber laden zu eigenen Mutmaßungen und Deutungen ein. Das kaum durch Quellen belegte Privatleben Richards erhält dadurch eine, wenn auch fiktionale, Grundlage, die nichts erklärt, aber dennoch alles interpretierbar macht. Mit anderen Worten: Goldman will eine psychologisch vielseitige und nicht klar motivierte Figur schaffen, deren Handlungspotential über dessen weit zurückliegende erzählte Lebenszeit hinaus vorstellbar wird. Goldman setzt das quellenlose, weitgehend unbekanntes Privatleben mit Richards öffentlichem, historisch

belegten Leben in einen Dialog. Richards unbekanntes Privatleben faltet den Raum für die Fiktion, für Goldmans Familiendrama, auf. Seine Interpretation und die filmische Umsetzung durch Anthony Harvey entsprechen eher dem Forschungsstand der späten sechziger Jahre als einer historisch vielschichtigen Darstellung des beginnenden 21. Jahrhunderts, wie sie van Eickels vorgelegt hat.

Für die Kritiker bedeutet diese Stelle in Goldmans Film aus der Mitte der sechziger Jahre einen Wechsel im Ton, der exemplarisch war für das, was später in der Darstellung von Homosexualität auf der Bühne und im Film möglich werden sollte. Wenn Philip versucht, Henry zu verletzen, indem er seinen Sohn peinigt, arbeitet der Regisseur mit der Erwartungshaltung liberaler Zuschauer des Jahres 1968. In Richards Anwesenheit behauptet er, ihn nie geliebt zu haben. Philip hätte es nur zugelassen, um sich Vorteile für später zu erschleichen. Richard hält dies für eine Lüge und reagiert zutiefst verletzt. Richard muss Philips Verrat hinnehmen, behauptet aber dennoch seine Würde. Richard entspricht hier nicht dem Klischee der 60er und 70er Jahre in Hollywood. Er ist kein homosexueller Außenseiter, der sich nicht konform verhält. Goldman und Harvey stellen vielmehr einen enttäuschten Menschen dar, der leidet, aber über seine Erschütterung hinwegkommt, weil er seiner Liebe treu bleibt, sowohl zur Mutter als auch zu Philip. Diese Interpretation bewegt sich von der Frage der späten 60er Jahre nach Richards vermeintlicher ‚sexuellen Orientierung‘ weg und nähert sich so einem mittelalterlichen Verständnis, in dem „Männer sich selbstverständlich in der Öffentlichkeit küssten, umarmten, das Bett miteinander teilten, [...] ohne dass all dies den Verdacht einer Neigung zu unerlaubten Handlungen erregte, so lange andere sozial akzeptierte Ziele der so demonstrierten Beziehung erkennbar waren“ (van Eickels 2004, 47).

Richard im Film ist eine faszinierend vielgestaltige Figur, ein Kriegsheld, ein Kriegsverbrecher und ein liebender Sohn, der von Ehrgeiz und Ärger gehetzt lernt, mit seinem Schmerz umzugehen. Warum sind der öffentliche und der private Richard so verschieden? Beide Perspektiven zeigen einen Mann des Übergangs; einen Mann, der sich wandelt aus einer traditionellen Rolle in eine unserer Zeit. Aus dem

historischen Helden und englischen Draufgänger wird ein Kriegsverbrecher des 20. Jahrhunderts. Aus der von Historikern Richard im 20. Jahrhundert zugeschriebenen Homosexualität wird ein Liebesverrat, der durch die jüngere Forschung gestützt wird und einen Mann zeigt, der trotz aller Enttäuschungen seine Liebe nicht verleugnet, weder zu seiner Mutter noch zu Philip.

## Bibliographische Hinweise

### Primärliteratur

- FORTESCUE, John, *The governance of England*: Otherwise called the difference between an absolute and a limited monarchy, hrsg. v. Charles Plummer, 1885 (ND Oxford/London 1926).
- GOLDMAN, James, *The lion in winter*, New York 1966.
- SCOTT, Walter, *Ivanhoe* (1820), hrsg. v. Graham Tulloch, London 2000.
- SCOTT, Walter, *The Talisman* (1825), hrsg. v. John B. Ellis/John H. Alexander/Peter D. Garside/David Hewitt, Edinburgh 2009.
- The Siege of Jerusalem*, hrsg. v. Adrienne Williams Boyarin, Toronto 2013.

### Filme

- Robin Hood*, Regie: Allan Dwan, USA 1922.
- The Lion in Winter*, Regie: Anthony Harvey, GB/USA 1968.
- Robin and Marian*, Regie: Richard Lester, Drehbuch: James Goldman, GB/USA 1976.
- Robin Hood: Prince of Thieves*, Regie: Kevin Reynolds, USA 1991.
- The Lion in Winter*, Regie: Andrei Konchalovsky, USA 2003.
- Robin Hood*, Regie: Dominic Minghella, BBC GB 2006.
- Robin Hood*, Regie: Ridley Scott, GB/USA 2010.

### Sekundärliteratur

- BRUNDAGE, James, *Richard Lion Heart*, New York 1974.
- VAN EICKELS, Klaus, *Tender comrades. Gesten männlicher Freundschaft und die Sprache der Liebe im Mittelalter*, in: *Invertito* 6 (2004), S. 9-48.
- FLORI, Jean, *Richard the Lionheart. King and knight*, Edinburgh 2006.
- GILLINGHAM, John, *Richard Coeur de Lion. Kingship, chivalry, and war in the twelfth century*, London/Rio Grande, Ohio 1994.
- GILLINGHAM, John, *Richard I (Yale English monarchs)*, New Haven 1999.
- GOSSEGE, Robert, 'We are Robin Hood.' The outlaw tradition in contemporary popular culture, in: *Medieval afterlives in contemporary culture*, hrsg. v. Gail Ashton, London 2011, S. 251-262.
- JENKINS, Simon, *Freedom for England!* From a distinguished liberal writer. A surprising call to arms, in: *Daily Mail*, 2 October 2011 (online verfügbar <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2043763/Freedom-England-From-distinguished-liberal-writer-surprising-arms.html#ixzz4wMQ921mO>).
- PALMER, R. Barton, *Queering the Lionheart. Richard I in the 'Lion in Winter' on stage and screen*, in: *Queer Movie Medievalisms*, hrsg. v. Kathleen Coyne Kelly/Tison Pugh, Aldershot 2009, S. 45-59.
- WILKINSON, Clennell, *Coeur de Lion*, New York 1933.