

Anja Besand · Mark Arenhövel  
Olaf Sanders *Hrsg.*

# Väter allerlei Geschlechts

Generationenverhältnisse  
und Autoritätsfiguren in Fernsehserien



Springer VS

---

Väter allerlei Geschlechts

---

Anja Besand · Mark Arenhövel  
Olaf Sanders  
(Hrsg.)

# Väter allerlei Geschlechts

Generationenverhältnisse  
und Autoritätsfiguren in Fernsehserien

 Springer VS

*Herausgeber*

Anja Besand  
TU Dresden  
Dresden, Sachsen, Deutschland

Olaf Sanders  
Fakultät für Erziehungswissenschaft  
Helmut-Schmidt-Universität  
Hamburg, Deutschland

Mark Arenhövel  
TU Dresden  
Dresden, Sachsen, Deutschland

ISBN 978-3-658-16423-2      ISBN 978-3-658-16424-9 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-658-16424-9

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Wenn Mütter auch Väter sind und Väter auch Mütter. Eine Einleitung</b> . . . . .	1
Anja Besand, Mark Arenhövel und Olaf Sanders	
<b>Ben Cartwright und andere Väter: <i>Bonanza</i></b> . . . . .	7
Brigitte Georgi-Findlay	
<b>Komische Väter? Das Lustige, das Lächerliche und Vorstellungen von der ‚guten Familie‘ in Sitcoms</b> . . . . .	25
Katja Kanzler	
<b>Väterliche Prekarität in <i>The Sopranos</i></b> . . . . .	43
Karl-Josef Pazzini und Olaf Sanders	
<b>Von Max zu Maura: Auf der Suche nach Trans*gressiver Elternschaft im US-amerikanischen Fernsehen</b> . . . . .	77
Mirjam M. Frotscher und Gesine Wegner	
<b>Abraham, Agnew, McNulty und die anderen. Väter-Cops und ihre Opfer</b> . . . . .	97
Christian Schwarke	
<b>Family Values in New Mexico. Patriarchale Eskalation in Serie</b> . . . . .	115
Mark Arenhövel	
<b>Von einsamen Müttern und verzweifelten Vätern: Fernsehserien als Erziehungsratgeber</b> . . . . .	135
Anja Besand	

---

# Wenn Mütter auch Väter sind und Väter auch Mütter. Eine Einleitung

Anja Besand, Mark Arenhövel und Olaf Sanders

Als Mia, die von Chloë Sevigny verkörperte Killerin, in der englischen Miniserie *Hit & Miss* (GB 2012) das erste Mal duscht, sieht das Publikum, dass sie einen Penis hat. Brüste hat sie auch. Sie ist Frau und Mann oder ein Mann *in transition* zur Frau. Sie arbeitet als hit man, um die letzten Operationen bezahlen zu können. Doch bevor es so weit kommt, dass sie sich geschlechtlich wieder vereindeutigt, wird sie an eine frühe Vaterschaft erinnert. Eine frühere Freundin, mit der sie einen Sohn hat, stirbt an Krebs, und Mia stellt sich ihrer Verantwortung. Sie fährt in die nordenglische Provinz und versucht sich unter widrigen Bedingungen als Vater-Mutter, die allerlei Geschlechter verkörpert. Sie versucht die alte Ordnung aufrecht zu erhalten und somit die Vaterfunktion zu übernehmen. Ob sie am Ende Frau wird, erfährt das Publikum nicht. Sicher weiß es hingegen, dass die familiäre Welt aus den Fugen geraten ist. Um den mehr oder minder radikalen Wandel von Familienkonstellationen und Funktionen von Vätern und Müttern geht es im vorliegenden Band.

Nun lassen sich Fernsehserien auf vielerlei Art anschauen oder analysieren. Für die Sozial-, Geistes- und Kulturwissenschaften liefern sie spannendes Material, weil sie sich immer auch als fiktionale Selbstbeschreibungen moderner

---

A. Besand (✉)

Institut für Politikwissenschaft, TU Dresden, Dresden, Deutschland  
E-Mail: anja.besand@tu-dresden.de

M. Arenhövel

Institut für Politikwissenschaft, TU Dresden, Dresden, Deutschland  
E-Mail: mark.arenhoevel@tu-dresden.de

O. Sanders

Fakultät für Erziehungswissenschaft, Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland  
E-Mail: olaf.sanders@hsu-hh.de

Gesellschaften lesen lassen, in denen politische, soziale, ethische und ökonomische Fragen spielerisch und fiktional ausgelotet werden. Als häusliches Medium fokussiert das Fernsehen dabei lange schon auf eine der ältesten Institutionen, die Familie, als Instanz und Symbol von Gesellschaft, innerhalb derer über soziale Rollen und Praxen reflektiert wird. Familiäre Konstellationen finden sich in (nahezu) jeder Serie, bilden sie doch die Mikroebene der Gesellschaft, und sie ermöglichen die Etablierung eines größeren Figurentableaus, deren Beziehungen untereinander nicht erklärt werden müssen, denn die funktionale, affektive und assoziative Dimension der Familienmitglieder untereinander ergibt sich aus dem historischen und sozialen Kontext der Serie. Die scheinbare „Natürlichkeit“ der Familie und familialer Generationen verdeckt jedoch allzu schnell den Umstand, dass auch die Familie, genauso wie Vaterschaft und Mutterschaft, immer sozial konstruiert ist und dass etwa die Besitztransfers durch Erbschaft von einer Generation auf die andere wie auch die emotionalen Bindungen und Kontakte in der Familie radikalen Wandungsprozessen unterliegen. Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, darüber nachzudenken, wie Fernsehserien Familie, Vaterschaft (und durchaus auch Mutterschaft) inszenieren und welche Momente der gesellschaftlichen Selbstreflexion sich darin abzeichnen. Viele neuere Serien nötigen geradezu zum Nachdenken, weil sie die Dysfunktionalität und das Prekär-Werden von Familie, Vater- und Mutterschaft thematisieren.

Die in diesem Band versammelten Aufsätze eint das besondere Interesse am spezifischen Reflexionspotenzial serieller Formate: Unter dem Stichwort der Intergenerationenambivalenz werden verschiedene Serien daraufhin befragt, wie serielle Fernseherzählungen von Vaterschaft die zunehmende Spannung zwischen traditionellen und modernen Rollenbildern und gelebten Familienpraxen auffächern, welche Modelle von Elternschaft Fernsehserien entwerfen, welche Familienutopien oder -dystopien sie imaginieren und wie dabei über Geschlechter- und Familienrollen reflektiert wird.

*Brigitte Georgi-Findlay* widmet sich in ihrem Beitrag den Westernserien, und hier ganz besonders *Bonanza*, um den hier verhandelten Konzepten von Vaterschaft, Familie und Gesellschaft nachzuspüren. Sie kann zeigen, dass diese Serie mit bis dahin geläufigen Genretraditionen brach und *Bonanza* als „Familien-Westernserie“ gesehen werden muss, in der sich die Darstellungskonventionen des Western und der Familien-Sitcom vermischten. Entgegen der häufig wiederholten Lesart, die in der Vaterfigur der Serie, Ben Cartwright, lediglich den patriarchalen und autoritären Charakter der Figur hervorhob, betrachtet sie den Familienvorstand als wesentlich ambivalenter angelegt, was – so die Schlussfolgerung – die Umbrüche in zeitgenössischen Konzepten von Familie, Gesellschaft und Geschlechterrollen in den Vereinigten Staaten markiert. In der Widersprüchlichkeit des Ben Cartwright sieht die Autorin gerade den Grund für die Popularität der Figur – wie auch des

Schauspielers – der nicht zuletzt selbst an der Konturierung der Serienfigur beteiligt war. *Bonanza* kann damit auch als ein Zeitdokument des Wandels gelesen werden, der auf der politischen Ebene durch den Übergang von Eisenhower zu Kennedy markiert wurde, in dem die Rolle der Vaterfigur neu verhandelt wurde und Ben Cartwright die Schwelle besetzt zwischen ‚alten‘ (autoritären) und ‚neuen‘ (liberalen) Männlichkeits- und Erziehungsidealen.

*Katja Kanzler* hat in ihrem Beitrag ein Augenmerk auf die Erzählungen von Familie und Vaterschaft, wobei sie sich mit einem Genre beschäftigt, welches nicht allzu häufig Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung ist, nämlich den Sitcoms. Kanzler analysiert zum einen, ob und, wenn ja, mit welchen Mitteln, Sitcoms Norm- oder Idealvorstellungen von Familie entwerfen, und wie sich diese Vorstellungen und ihr Normativitätsgrad im Laufe der Sitcom-Geschichte gewandelt haben. Zum anderen befragt sie, wie die Fokussierung auf Väter in Sitcoms funktioniert und welche kulturelle Arbeit sie leistet. In ihrer Betrachtung stehen drei Serien im Zentrum, der „Klassiker“ *Father Knows Best* sowie die aktuellen Serien *Modern Family* und *Black-ish*. Durch Betrachtung unterschiedlicher Zeitebenen eröffnet der Vergleich Einblicke in die unterschiedlichen soziokulturellen Kontexte der USA. Die neuen Sitcoms – so das Ergebnis der Analyse von Katja Kanzler – sind dabei nicht weniger normativ als die früheren Formate, doch hat sich die Normativität grundlegend gewandelt: In ihrer Distanziertheit zu „klassischen“ Normvorstellungen sind die neuen Serienerzählungen dennoch bestrebt, gute Familien darzustellen und arbeiten daran, vielfältigere Familien imaginierbar zu machen und die Herausforderungen, die sich aus wandelnden Geschlechterrollen und Familienbildern ergeben, zu thematisieren.

*Karl-Josef Pazzini* und *Olaf Sanders* arbeiten als ein zentrales Motiv der Serie *The Sopranos* den Gestaltwandel der symbolischen, imaginären und realen Vaterfunktion heraus, was auf den ersten Blick überraschend wirken mag, lässt sich die Serie doch auch umstandslos als Mafiaserie goutieren. Dass es in *The Sopranos* auch um die Mafia geht, leugnen die Autoren gar nicht, zentral jedoch ist für sie das Verhältnis von Tony Soprano zu seiner Mutter (und zu anderen Frauen und den wie immer „abwesenden“ Vätern) und den sich daraus ergebenden familiären Komplikationen, die durch Tonys zweite Familie – eben die Mafia – nicht gerade erleichtert werden und dies aus einem Grund, weil die Basis der familiären Struktur anfällig wird. Die Autoren arbeiten heraus, wie die kompakten Rollenmodelle der Vergangenheit in Facetten der normalen Zuschreibung der Geschlechtszugehörigkeit nach und nach zerlegt werden, was auf den Zerfall des Patriarchats hinausläuft, ohne ein Matriarchat zu begründen, wie es ihm ursprünglich zugrunde lag: Die soziologische Formation wandelt sich. Ein fast unsichtbar gewordenes „Matriarchat“ taucht in Entstellungen auf. Im Verlauf der Analyse lassen sich Übergänge zwischen Vater- und Mutterfiguren erkennen, wie auch ihre Loslösbarkeit von der Geschlechtszugehörigkeit.

Die Frage von Identität, Geschlechtszugehörigkeit und Elternschaft thematisieren auch *Mirjam M. Frotscher* und *Gesine Wegner* in ihrem Beitrag, in dem sie neue Fernsehserien daraufhin befragen, inwieweit und auf welche Weise diese die Möglichkeit wahrnehmen, durch ihr Überschreiten einer von der Gesellschaft noch immer fest zugeschriebenen, binären Geschlechtergrenze transidente Elternschaft zu thematisieren, um so die traditionellen Geschlechterrollen narrativ aufzubrechen. Eingehend widmen sie sich dabei den Serien *The L Word*, *Orange Is the New Black* und *Transparent* und untersuchen, in wieweit diese Formate den fiktiven Raum nutzen, um Möglichkeiten und Grenzen dieser Elternschaft zu erkunden. Sie können zeigen, dass in diesen Erfolgsserien die fiktionalen Verhandlungen neuer Formen von Elternschaft mit ihren Darstellungen die Grenze zwischen Mutterschaft und Vaterschaft klar aufbrechen und damit einem modernen Bild von Elternschaft Sichtbarkeit verschafft wird, welches jedoch zugleich am Egozentrismus der transidenten Charaktere zu zerbrechen droht. So inszenieren alle drei Serien die Elternschaft ihrer transidenten Charaktere als gescheiterte Elternschaft. Die Autorinnen sind in ihrer Analyse besonders bemüht, die kulturelle Arbeit der Serien herauszuarbeiten, die sich mit Transidentität auseinandersetzen. Durch ihre Verhandlung von transidenter Elternschaft überschreiten sie nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich die Grenzen bisheriger fiktionaler Serien, wobei den Zuschauer\*innen hierbei sukzessive die Möglichkeit gegeben wird, mit dem Thema Transidentität in Kontakt zu kommen. Schließlich unterbreiten die Autorinnen den Vorschlag, sich vom mehr als unscharfen Begriff des „Qualitätsfernsehens“ zu verabschieden und die Transgression, die sich auf gänzlich verschiedenen Ebenen der Erzählungen entfalten kann, als zentrales Element erfolgreicher US-amerikanischer Fernsehserien zu etablieren und sodann den Terminus „transgressives Fernsehen“ im akademischen Diskurs einzuführen.

*Christian Schwarke* analysiert die Väter in Crime Shows vor dem Hintergrund der Geschichte der sogenannten Opferung Isaaks aus dem Buch Genesis des Alten Testaments und formuliert die These, dass das Kind des Detective das Opfer des väterlichen Kampfes gegen das Verbrechen und den gesellschaftlichen Verfall ist. Kamen die Detektive früher zumeist ohne Familie und ohne Kinder daher, so haben sie in den neueren Serien fast alle Familien, allerdings sind diese in der Regel gescheitert, die Ehen sind geschieden, die Kinder – falls vorhanden – vernachlässigt, und die Väter bleiben depressiv verstimmt zurück. Um seine These zu plausibilisieren untersucht der Autor die Serien *Low Winter Sun*, *True Detective* und *The Wire*. In die Düsternis dieser drei Serien passt keine funktionierende, glückliche Familie, sodass sich der Einwand aufdrängt, schon dramaturgisch und atmosphärisch habe sich der Topos des post-familiaren, depressiven

Detektivs gebildet, der nur allzu gut zur „grittiness“ der Qualitätsserien passe, doch Christian Schwarke vermutet ein anderes, tiefer liegendes Motiv. Für ihn ist klar: Aufmerksamkeit kann man nur entweder den Kindern oder der Erhaltung der Gesellschaft widmen. Kinderlosigkeit und zerrüttete Ehen sind der Preis, der für einen erfolgreichen Kampf gegen das Böse zu entrichten sind. Zur Beweisführung geht der Autor zurück ins Jahr 500 v. Chr. und interpretiert die Geschichte von Abraham und Isaak – auf eine Formel zugespitzt – wie folgt: Die Zukunft der Verheißung verlangt es, Opfer auf sich zu nehmen. Und genau darum, nun richtet der Autor sein Augenmerk wieder auf den zeitlichen Kontext der Serien, die er betrachtet, geht es auch in den neuen Crime Shows: Die Zukunft der Verheißung ist in diesem Falle natürlich die Zukunft Amerikas. Es geht um das Land, die amerikanischen Werte, den Glauben und die Frage, wie man die Zukunft sichern könne. Christian Schwarke beschließt seinen Artikel mit dem bekannten Diktum Adornos aus den *Minima Moralia*: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“.

Diese Reflexion aus einem beschädigten Leben könnte auch leitmotivisch über der Serie stehen, der sich *Mark Arenhövel* in seinem Beitrag zuwendet. *Breaking Bad*, die Serie um den unglücklichen Chemielehrer Walter White aus Albuquerque, der zum Herrscher über ein Drogenimperium aufsteigt, wird hier gelesen als eine Familienserie neuen Typs – oder als dystopische Reflexion über die Familie im 21. Jahrhundert, die längst nicht mehr für Generationensolidarität, Intimität und emotionale Bindungen steht, sondern nur noch als vorgeschobenes Motiv für die rücksichtslose Selbstverwirklichung eines Soziopathen: Für Walter White dient sie als bloßer Vorwand, um den Prozess seiner Selbstermächtigung vor sich selbst und vor allem vor seiner Umwelt in ein moralisch integriertes Vokabular zu kleiden. Die Serienmotive auf die Konstellation moderner Gesellschaften übertragend, folgert der Autor, dass wir es bei Serien wie *Breaking Bad* mit einem invertierten Western zu tun haben, dass die Erzählungen des Aufbruchs, der Eroberung des Westens und der leitenden Wertvorstellungen von Ehe, Familie wie auch von Liebe brutal destruiert werden und dass der Mythos der Frontier erschöpft ist und ein weiteres „Weiter so!“ nicht mehr funktioniert.

Mit dem letzten Beitrag des Bandes schließt sich der Kreis, geht hier doch *Anja Besand* einer Spur nach, die bereits im ersten Beitrag von *Brigitte Georgi-Findlay* angelegt worden ist, bemerkt sie doch zu Ben Cartwright/Lorne Greene, dieser sei seinerzeit in Zuschriften von Zuschauern offenbar um Rat in Erziehungsfragen gebeten worden. In ihrem Beitrag *Von einsamen Müttern und verzweifelten Vätern – Fernsehserien als Erziehungsratgeber* wechselt *Anja Besand* im Unterschied zu allen anderen in diesem Band versammelten Beiträgen die Perspektive und analysiert nicht einzelne Serien im Hinblick auf Familienmotive,

sondern stellt die Frage ins Zentrum, was die Rezipientinnen und Rezipienten mit den Serieninhalten machen und wie sie Serien im Hinblick auf eigene Bedürfnislagen, etwa im Sinne von Erziehungsratgebern, zu nutzen verstehen. Aus der Sicht der Politikdidaktik formuliert *Anja Besand* als leitende Fragestellung: Welche Fragen und Probleme, im Hinblick auf die Möglichkeiten des Zusammenlebens in Familien, werden in Fernsehserien sichtbar? Oder noch etwas präziser formuliert: Welche Fragen werden in dieser Hinsicht an die Serien durch ihre Zuschauerinnen und Zuschauer herangetragen? Naheliegender wäre nun gewesen, dieser Frage anhand von Familienserien nachzugehen, viel überzeugender jedoch lässt sich das Herantragen lebensweltlicher Aspekte durch die Zuschauerinnen und Zuschauer an Serien an Stoffen demonstrieren, bei denen solche Fragestellungen nicht unmittelbar zu erwarten wären. Deshalb wählt die Autorin die Serien *The Sopranos* und *The Walking Dead* und kann zeigen, wie die Kommunikation über die Serien von den Zuschauerinnen und Zuschauern um Fragen der richtigen Erziehung zentriert ist und welche Auswirkungen die Fokussierung der Fans auf Erziehungsfragestellungen auf das Serienmaterial hat. Die Autorin kann nachweisen, dass die Produzenten und Autoren der Serie den Fandiskurs aufmerksam wahrnehmen, in Interviews dazu Stellung nehmen und u. U. auch bei der weiteren Gestaltung der Serie beachten. Wenn diese Beobachtung in weiteren Untersuchungen erhärtet werden könnte, so würde dies bedeuten, dass Serien nicht nur gesellschaftliche Debatten aufnehmen und widerspiegeln, sondern dass sie selbst dazu in der Lage sind, Einfluss auf diese Debatten zu nehmen.

Alle hier versammelten Beiträge eint der Befund, dass Fragen nach Familie, Vaterschaft und Mutterschaft in aktuellen Serienformaten extrem bedeutungsvoll sind. Wenn die Lektüre dazu anregen kann, selbst als Zuschauerin oder Zuschauer auf die Verhandlung dieser Motive beim Serienschauen besonders zu achten, dann hätte dieser Band seinen Zweck erfüllt.

Dresden, im August 2016

---

# Ben Cartwright und andere Väter: *Bonanza*

Brigitte Georgi-Findlay

Im Juli 2013 konnte man im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* lesen: „Ab sofort wird wieder mit Blei bezahlt. In einer komplexen Welt wird der einsame Cowboy zum Helden: Der Western ist im amerikanischen Fernsehen das Genre der Stunde“ (Rehfeld 10. Juli 2013). Die Autorin bezog sich dabei u. a. auf die Serien *Deadwood* (HBO, 2004–2006), *Justified* (FX, 2010–2015) und *Hell on Wheels* (AMC, 2011–2016). Die hier angesprochene Hochkonjunktur des Western im amerikanischen Fernsehen ließ mich über deren Herkunftslinien rätseln, die auf den ersten Blick sicherlich im Westernfilm liegen. Doch lassen sich womöglich einige Spuren zurückverfolgen bis zu den Westernserien der 1950er und 60er Jahre, von denen um die 40 produziert wurden und deren Wurzeln bis in die Radioserien der 1930er Jahre zurückreichen (Spencer 2014, S. 3).

Die bekannteren (weil langlebigsten) davon waren z. B. *Gunsmoke* (*Rauchende Colts*, CBS 1955–1975), *Cheyenne* (ABC, 1955–1963), *Wagon Train* (NBC-ABC, 1957–1965), *Have Gun, Will Travel* (CBS, 1957–1963), *Maverick* (ABC, 1957–1962) und *The Rifleman* (ABC, 1958–1963).

1959, auf dem Höhepunkt ihrer Popularität, liefen allein sechs Westernserien an, darunter *Laramie* (NBC, 1959–1963) und *Rawhide* (CBS, 1959–1966). Und eben auch *Bonanza* (NBC, 1959–1973), eine Serie, die in ihrer Sendedauer nur von *Gunsmoke* übertroffen wurde (Leiby und Leiby 2001, S. 1). Diese Anzahl von Neustarts ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass es zu diesem Zeitpunkt in den USA nur drei Network-Fernsehsender gab (Spencer 2014, S. 3).

---

B. Georgi-Findlay (✉)

Institut für Anglistik und Amerikanistik, TU Dresden, Dresden, Deutschland

E-Mail: [brigitte.georgi-findlay@tu-dresden.de](mailto:brigitte.georgi-findlay@tu-dresden.de)

In den 1960er Jahren liefen dann weitere Westernserien an, z. B. *The Virginian* (NBC, 1962–1971, ab 1970 als *The Men from Shiloh/Die Leute von der Shiloh Ranch*), *The Big Valley* (ABC, 1965–1969) und *The High Chaparral* (NBC, 1967–1971).

Diese Serien haben zur fernsehgestützten Sozialisation nicht nur ganzer Generationen von Amerikanern gehört, sondern auch der von Europäern, einschließlich der meinigen. Dabei ist mir beim neuerlichen Wiedersehen insbesondere mit *Bonanza* aufgefallen, wie viel mir damals überhaupt nicht aufgefallen ist, d. h. wie hier kulturelle Ideale und politische Ideologien auf spielerische Art transportiert werden. Ich will deshalb im Folgenden diesem Kulturtransfer im Hinblick auf die in *Bonanza* verhandelten Konzepte von Vaterschaft, Familie und Gesellschaft nachspüren.

### Die Serie

*Bonanza* lief 14 Staffeln lang, vom 12. September 1959 bis 16. Januar 1973, zunächst jeden Samstagabend, dann ab 1961 jeden Sonntagabend auf NBC, als erste Westernserie in Farbe (Barson 1985, S. 63; Marill 2011, S. 61), mit der auch die neuen Farbfernseher verkauft wurden (Leiby und Leiby 2001, S. 16). Zwischen 1964 und 1967 war sie die beliebteste Serie im amerikanischen Fernsehen (Leiby und Leiby 2001, S. 18; Marill 2011, S. 62). Pro Staffel wurden ca. 34 Episoden, also insgesamt 430 Episoden gesendet. Ihre Titelsequenz wurde insbesondere in musikalischer Hinsicht zum Markenzeichen der Serie. Sie führt die Hauptpersonen und den Ort ein, wobei die vier Hauptfiguren in immer wechselnder Anordnung auftreten, was auf flache Hierarchien hinweist, aber auch mit dem Starsystem zu tun hat.

Die Serie spielt in den frühen 1860er Jahren (also während des amerikanischen Bürgerkriegs, der sich aber nur manchmal bemerkbar macht) in der Gegend um Virginia City, Nevada, auf einer Ranch mit dem Namen Ponderosa, einer der größten der Gegend.

Die Bewohner dieser Ranch und damit die Hauptfiguren sind der dreimal verwitwete Rancher Ben Cartwright (Lorne Greene) und seine drei Söhne Adam (Pernell Roberts, bis Ende Staffel 6), Eric genannt „Hoss“ (Dan Blocker, bis Ende Staffel 13) und Joseph genannt „Little Joe“ (Michael Landon). Dazu kommt der chinesisch-stämmige Koch (und Hausmann) Hop Sing (Victor Sen Yung), der allerdings nicht in der Titelsequenz auftaucht. Ab Staffel 9 treten „Candy“ Canada (David Canary) und ab Staffel 12 der Adoptivsohn Jamie Hunter Cartwright (Mitch Vogel) hinzu.

Es gehört allerdings etwas *suspension of disbelief* dazu, zu glauben, dass Ben (vom 44-jährigen Lorne Greene verkörpert) der Vater von Adam und Hoss

(beide von 31-jährigen Schauspielern dargestellt) sein soll (zu den Geburtsdaten der Schauspieler, siehe Leiby und Leiby 2001, S. 193, 209, 220).

### **Die Familienkonstellation im historischen und medialen Kontext**

Die *Ponderosa* ist ein Männerhaushalt, in dem die Mütter nur in der Erinnerung weiterleben und Frauen, auch als Gäste auf der Ranch, zwar immer wieder auftauchen, aber – bevor es richtig ernst wird mit deren permanenter Aufnahme in die Familie – wegsterben oder von alleine wieder verschwinden. Ohne etwas vorwegzunehmen, dürfte klar sein, dass es sich hier um einen allein erziehenden Vater handelt. Eine, wie man meinen könnte, vielleicht noch etwas unübliche Konstellation für die öffentliche Wahrnehmung und das mediale Bild der USA in den 1950er und 1960er Jahren.

Nicht ganz. Denn im amerikanischen Fernsehen der 1950er Jahre entwickelt sich etwas im Hinblick auf die Darstellung der amerikanischen Familie. Als ein häusliches Medium stellt das Fernsehen von Beginn an die Inszenierung von Familie in den Mittelpunkt. Zahlreiche Familien-Sitcoms handeln von den alltäglichen Abenteuern des Zusammenlebens in Kernfamilien im suburbanen Eigenheim, in Familien, die ständig eine Krise zu bewältigen haben (Taylor 1989, S. 1). Der Titel einer dieser Serien – *Father Knows Best* – ist bezeichnend, aber auch etwas irreführend. Zwar haben die Väter hier am Schluss meistens die Oberhand. Doch sind sie im häuslichen Umfeld unbeholfen und ihre Autorität und Kompetenz werden durch Frauen und Kinder humorvoll angekratzt – was man als Ausdruck von Umbrüchen in den Geschlechterverhältnissen deuten könnte: „In the new television families, dad was the leader, but not the boss ... Sociologists noted the transformation from the ‚positional‘ family to the ‚personal‘ one, which was more democratic and less authoritarian“ (Kutulas 2005, S. 51). In den Fernsehserien der 1960er Jahre finden sich dann zunehmend allein erziehende Mütter und Väter; Patchwork-Familien; dysfunktionale Fantasiefamilien wie die *Flintstones*; Horror-Familien wie die *Munsters* oder die *Addams-Family*; Familien, in denen Frauen magische Kräfte haben, z. B. in *Bewitched* (Chambers 2001, S. 72–73; Brooks 2005, S. 52).

Dagegen stellen die Westernfilme und -fernsehserien der 1950er Jahre zunächst den ungebundenen Cowboyhelden in den Mittelpunkt, der sich zwar verlieben, der aber nicht heiraten kann, und für den Vater sein nicht zum Lebenssinn gehört, selbst wenn er zum Schutz von Familien aktiv wird. Dieser Mann hat sich – gewissermaßen wie die amerikanische Nation in ihren Ursprungstagen – vom Gesetz und der Autorität des Vaters gelöst und sich sein eigenes Gesetz geschaffen. Wie Shane im gleichnamigen Film von George Stevens (1953) trägt er oft keinen Familiennamen. Wie Coyne bemerkt, ist der

„myth of happy families“ in den Western der 1950er Jahre zunehmend schwerer aufrecht zu erhalten (Coyne 1997, S. 65).

Aber auch in den Western-Fernsehserien der 1950er Jahre entwickelt sich etwas. Zunehmend werden Gruppen in den Mittelpunkt gestellt: Die Konstellation von Figuren um Marshal Matt Dillon in *Gunsmoke* (CBS, 1955–75) hat etwas von einer Ersatzfamilie (Marsden und Nachbar 1987, S. 1267; MacDonald 1987, S. 98; Schickel 1996, S. 98) und *The Rifleman* (ABC, 1958–63) hat als Hauptprotagonisten einen alleinerziehenden Vater und seinen Sohn.

1959 beginnt dann mit *Bonanza* eine Familien-Westernserie, in der sich die Darstellungskonventionen des Western und der Familien-Sitcom vermischen. Statt des vereinzelt, autonomen Westernhelden und statt der Kernfamilie mit relativ eindeutig-normierter geschlechtlicher Rollenverteilung haben wir ein männliches Familienkollektiv. Dieses wird von einer Vaterfigur angeführt und angeleitet, die nach dem Willen des Serienschöpfers David Dortort mit dem (vermeintlich dominanten) Bild des inkompetenten Familien-Sitcom-Vaters brechen soll und sich am Männlichkeitsideal des Western orientiert (Brooks 2005, S. 48). Dortort sagte in einem Interview: „When I created the show, I wanted to put a father on television who wasn't a buffoon or an incompetent“ (in Leiby und Leiby 2001, S. 15).

### **Die Vaterfigur: Zwischen patriarchaler Dominanz und Einordnung in ein Kollektiv**

Die Literatur zu *Bonanza* hebt zumeist den patriarchalen und autokratischen Charakter der Figur des Ben Cartwright hervor (Brauer und Brauer 1975, S. 135; Yoggy 1995, S. 324; Schickel 1996, S. 110). Und doch meine ich, dass diese Figur widersprüchlicher angelegt ist und so Umbrüche in zeitgenössischen Konzepten von Familie, Gesellschaft und Geschlechterrollen markiert. Vielleicht ist es diese Widersprüchlichkeit, die dazu führte, dass Lorne Greene 1965 vom National Father's Day Committee den Father of the Year Award erhielt (Leiby und Leiby 2001, S. 292) und 2007 von der Fernsehzeitschrift *TV Guide* zu „television's #2 favorite dad“ gekürt wurde (#1 wurde Bill Cosbys Cliff Huxtable aus der *Cosby Show* zugesprochen).

Wie lässt sich die Popularität dieser Vaterfigur erklären? Ich möchte dazu einen Erklärungsversuch anstellen, der auf die Widersprüchlichkeit der Vaterfigur abhebt. Diese Widersprüche scheinen auch ein Ergebnis von Diskussionen um die ideale Vaterfigur zu sein, die hinter den Kulissen der Serie stattfanden. Lorne Greene verlangte 1961 Änderungen im Auftreten der von ihm dargestellten Vaterfigur: „He wanted to go from the Bible-quoting Ben Cartwright to a man showing warmth and strength and having a sense of humor – in short, more of

a human being. He also wanted to have a warmer relationship with his sons and he suggested easing up on their over-protective attitude towards the Ponderosa“ (Leiby und Leiby 2001, S. 17). Lorne Greene wird dazu folgendermaßen zitiert: „At first, Ben was not a very nice person. ... I wanted to have him made over into a warm person, a strong man, but one with a sense of humor, a human being“ (in Leiby und Leiby 2001, S. 196).

Zum einen fungiert die Figur des Ben Cartwright als patriarchales Modell und als die moralische Instanz, über die sich die zentralen Werte und Prinzipien vermitteln, nach denen die Familie (und die Serie) organisiert sind. Der Mann hat klare moralische Prinzipien und ein Erziehungskonzept, nach denen er seine Söhne erzieht und anleitet (selbst wenn er letzteres immer wieder an die Gegebenheiten anpassen muss). Er fungiert damit nicht nur innerhalb der Serie für seine Söhne und seine Umwelt als Ratgeber und moralische Instanz, sondern tut dies auch für die Zuschauer der 1950er und 60er Jahre, indem er im Wandel begriffene Werte und Erziehungsmaßstäbe artikuliert und kommentiert. Dies scheint dadurch bestätigt zu werden, dass Ben Cartwright in Zuschriften von Zuschauern offenbar um Rat in Erziehungsfragen gebeten wurde (Delling 1976, S. 48).

Zum anderen ist seine Führungsrolle nicht unangefochten. Sein Führungsstil ähnelt dem eines amerikanischen Präsidenten, der einem Kollektiv von Gleichen vorsteht. Selbst wenn Ben Cartwright (vor allem zu Beginn der Serie) zuweilen gebieterisch und autoritär agieren mag, wird der Charakter im Verlauf der Serie milder, wärmer und verständnisvoller und die Familie wird zum männlichen Kollektiv, das im Inneren wie die amerikanische Republik demokratisch organisiert ist, als ein Kongress von Großen und Kleinen, der auf Gewaltenteilung und Kompromissen aufgebaut ist. Ein Kongress, der bei Gefahr von außen zur verteidigungsbereiten Einheit verschmilzt. Die Serienmacher hatten bei der Anlage dieses Kollektivs aber auch die Tafelrunde der Ritter um König Artus im Sinne, womit eine ähnliche Konstellation unter den Akteuren angedeutet wird (Leiby und Leiby 2001, S. 15; Spencer 2014, S. 79).

Gemeinsam mit seinen Söhnen repräsentiert Ben so den Wertekompass der Serie, dessen Kernelemente immer wieder innerhalb der Familie und in Interaktion mit der Serenumwelt ausgehandelt und behauptet werden müssen. Über Ben und seine Söhne, über die Interaktion der Cartwrights untereinander und mit ihrer Umwelt, wird so eine Auseinandersetzung betrieben mit einem Wertekanon, der unschwer als der amerikanische identifiziert werden kann. Es geht um die Legitimierung und Verteidigung von Privateigentum, Macht und Gewalt, um Konflikte zwischen Individualismus und sozialer Verantwortung, zwischen zentralistisch-autoritären und dezentral-lokaldemokratischen Macht- und Führungsstrukturen,