
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* (*Rau-chende 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

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“ Canaday (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 Serienumwelt 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,

zwischen Recht und Gerechtigkeit. Gleichzeitig wird dieser Wertekanon einer Befragung unterzogen, indem die Serie spielerisch Themen der Zeit auslotet, wie z. B. das sich wandelnde Verhältnis von Generationen, Geschlechtern, Ethnien und Rassen. Im Rahmen dieser Aushandlungsprozesse spielt die Vaterfigur eine zentrale Rolle.

Serialität

Dies alles geschieht im Kontext eines spezifischen Typs von Serialität. Jede Episode ist ca. 49 min lang (mit Werbung eine Stunde), hat immer einen Abschluss und ist wie eine Lektion mit Handlungsanweisungen angelegt: Am Schluss steht meist eine Erkenntnis, die sich auf eine (zum Teil implizit politische) moralische Frage bezieht. Darüber hinaus werden Geschichtslektionen (u. a. auch in Technik- und Medizingeschichte) erteilt. Dies macht die Serie, wie Manfred Delling aus kritischer Perspektive angemerkt hat, so politisch, als Transportvehikel für Ideen, Ideale und Ideologien (Delling 1976).

Die Serie hat dabei nicht das, was wir heute mit dem Begriff der Kontinuität umschreiben. Außer den Hauptfiguren, dem *setting*, einigen *props* und bestimmten vorhersehbaren Handlungsmustern kehrt nichts wieder, Geschichten und Geschehnisse haben keine Folgen. Dies unterscheidet *Bonanza* von Folgeserien wie z. B. *Little House on the Prairie/Unsere kleine Farm*, *Dallas* und *Dynasty/Denver Clan*. Figuren treten auf und verlassen wieder die Bühne. Aber die Ponderosa und die Cartwrights bleiben, wie ein Fels in der Brandung. Diese lernen wir nach und nach besser kennen, und zwar über eine Serienhandlung, die den Zuschauern meist mehr Wissen zugesteht als den Handelnden selbst. Dies wird, ähnlich wie im Krimi-Genre (Schneider 1995, S. 223), z. B. durch die Parallelführung von Handlungssträngen erzielt.

Die Einordnung von Figuren als ‚gut‘ oder ‚böse‘ ist (im Gegensatz zu dem, was wir heute aus Serien kennen) meist sehr einfach. Manchmal aber müssen wir selbst mit den Cartwrights rätseln bzw. uns über sie wundern, uns ab und zu fragen, ob die Cartwrights wirklich das richtige tun. Denn manchmal liegen sie alle wirklich richtig falsch.

All dies ist natürlich Teil der Spannungserzeugung, schafft aber auch ein interessantes Serienuniversum, in dem sich die Hauptfiguren immer wieder neu positionieren müssen. Die Zuschauerlenkung funktioniert auch über die Gestaltung einzelner Episoden als Mischungen aus Komödie, Melodrama oder Psycho-drama, was vor allem über die Musik gesteuert wird. Wie im Western und in der Familien-Sitcom gibt es immer ein Problem oder einen Konflikt zu lösen. Jedoch bedeutet der Abschluss einer Episode nicht unbedingt eine Lösung. Da manche Episoden als Melodrama angelegt sind, gibt es nicht immer ein glückliches Ende.

Nicht alle ‚guten‘ Charaktere bekommen die Chance zu einem Neuanfang. Vor allem in Liebesdingen kann es für die Cartwright-Männer (auch aus serientechnischen Gründen) kein *happy end* geben.

Die Cartwrights

Wie wird also in dieser Serie Vaterschaft inszeniert? Diese Frage kann man nur beantworten im Hinblick auf die Darstellung der Familie als Ganzes, der Beziehungen der Männer untereinander und ihrer Interaktion mit der Serienumwelt.

Die Serie beginnt mit einem handfesten Kampf zwischen zweien der drei Brüder, der sich an ihrer unterschiedlichen ‚Veranlagung‘ zu entzünden scheint und bei dessen Schlichtung der Vater im Hintergrund agiert (S1E1). Wir erfahren, dass die drei Söhne jeweils eine andere Mutter haben. In ihrer Veranlagung scheint sich die regionale Herkunft der jeweiligen Mutter zu artikulieren, die im Verlauf der Serie in Rückblenden kurz auftaucht.

Adam, dessen Mutter Neu-Engländerin war (S2E33), ist gebildet, hat im Osten Bauingenieurwesen studiert (S1E8) und liest schon mal Gedichte beim Ritt durch die Wüste (S2E17; S3E12). Und er benimmt sich wie ein großer Bruder.

Eric, genannt „Hoss“ (schwedisch für „big friendly man“, S5E8), ist manchmal etwas unbedarft, gutgläubig und naiv, aber warm und herzlich wie seine schwedisch-stämmigen Vorfahren aus dem Mittleren Westen (S2E10; S3E28; S5E8). Und er ist vor allem ein Kraftpaket.

Joseph, genannt „Little Joe“, ist ein ungestümer Heißsporn und Casanova, dessen Mutter eine französisch-stämmige Kreolin aus New Orleans war (S4E20) und der sich gegen seine Rolle als Jüngster stemmt, sich des Öfteren etwas zu viel zutraut, um sich zu behaupten, aber sich meistens (wie alle Cartwrights) gut alleine durchschlagen und -schießen kann.

Die Rivalität unter den Brüdern flackert zwar immer wieder auf (und wird vor allem für komische Effekte genutzt). Jedoch funktionieren die Männer im weiteren Verlauf der Serie trotz ihrer internen Differenzen (die serientechnisch produktiv sind) mit ihrem Vater als ein Kollektiv und tun letztendlich, wenn Gefahr im Verzug ist, alles füreinander.

Die unterschiedliche regionale Herkunft der Brüder – Adam aus dem Osten, Hoss aus dem Mittleren Westen, Little Joe aus dem Süden – verdichtet sich in der Person des Vaters, der schon überall auf der Welt war. Aufgewachsen in Neu-England, war er als Seemann auf hoher See und Ladeninhaber in Boston, wo er seine erste Frau heiratete und Adam zur Welt kam (S2E33). Er ging mit seiner zweiten Familie auf den Planwagen-Trek nach Westen, auf dem Hoss’ Mutter kurz nach dessen Geburt durch einen Indianerangriff ums Leben kam (S5E8). Er ist weltgewandt, kennt die Tücken der Großstadt und den Luxus der großen

Welt (der z. B. in S1E10 als französische Küche und Champagner definiert wird), macht sich aber selbst nicht viel daraus. Er ist einigermaßen belesen (mit seiner ersten Frau las und rezitierte er Miltons *Paradise Lost* in S2E33, und überhaupt sieht man die Cartwrights oft in ein Buch vertieft), ist aber auch mit der weniger respektablen Welt des Theaters (und ihren weiblichen Figuren) vertraut (S1E6, S1E10). Und er war in der Armee, denn immer wieder tauchen alte Armeefreunde auf (S3E15).

Aber selbst wenn ihn seine Vergangenheit immer wieder (in Form von Erinnerungen, alten Freunden, Geheimnissen) einholt, hat Ben – so suggeriert die Serie – diese Vergangenheit mit dem Weg nach Westen hinter sich gelassen. Die Cartwright-Familie fungiert so als der quintessentielle amerikanische Schmelztiegel, als Mikrokosmos Amerikas, der als Mittler in Streitfällen auftreten kann. Die Serie spricht zudem durch die verschiedenen Charaktere ganz bewusst verschiedene Zuschauersegmente an (Yoggy 1995, S. 295).

Ben und seine Söhne: Familie (und die Ponderosa) sind alles

Wofür stehen Ben und seine Söhne? Auf Bens Werteskala ganz oben stehen seine Söhne und sein Privateigentum, das er (gemeinsam mit diesen) nicht nur physisch verteidigen, sondern auch ideologisch legitimieren muss. Die Ranch umfasst immerhin 1000 Quadratmeilen (S1E1).

Ben ist also Großgrundbesitzer, was in der amerikanischen Werteordnung durchaus suspekt ist. Doch wie er immer wieder betont, hat dies nichts mit den Privilegien der Alten Welt zu tun, denn er hat dafür hart gearbeitet: „Ich habe die Ponderosa nicht geerbt und sie nicht geschenkt bekommen“ (S3E17). Er erweist sich auch als Verfechter der Nachhaltigkeit im Umgang mit seinem Forstbetrieb: Für jeden gefälltten Baum muss ein neuer gepflanzt werden (S1E3). Insbesondere in der ersten Staffel, in der die Cartwrights noch als Außenseiter fungieren, müssen sie ihren Besitz ständig gegen kriminelle Machenschaften verteidigen. Dabei sind sie bereit, anderen hart arbeitenden, in Not geratenen Menschen unter die Arme zu greifen und Hilfe zur Selbsthilfe zu leisten (S2E30). Sie erweisen sich oft als solidarisch mit anderen, kleineren (Familien-)Unternehmen der Gegend (S11E21). Aber ab und zu müssen sie ihr Recht auf ihr Eigentum gegenüber weniger Erfolgreichen legitimieren, die meinen, Ben könne ruhig etwas von seinem ‚Imperium‘ abgeben (S1E22). Hier werden offenbar Konflikte um die Interpretation des amerikanischen Traumes ausgetragen bzw. Bezüge zur Rolle der USA in der Welt hergestellt.

Die Verteidigung der Ponderosa dient so als das Haupthandlungsmotiv der Cartwrights, über das sie sich definieren und zu einem Handlungskollektiv werden. In der Legitimierung ihres Großgrundbesitzes liegt aber auch ein politischer Widerspruch. Denn viele Geschichten implizieren, dass Geld und Status

zum einen nicht wichtig sind und zum anderen nur einigen wenigen (z. B. den Cartwrights) zu vergönnen sind (z. B. in S3E32). Ralph Brauer formuliert diese implizite Lektion so: „Good people, then, don’t aspire for higher positions, they try to be the best at what they are doing“ (Brauer und Brauer 1975, S. 80–81). Die ‚guten‘ Amerikaner wollen sowieso keine Almosen (S5E3, wobei die Cartwrights zwischen Almosen und Freundschaftsdienst unterscheiden). Dieser Widerspruch wird in *Bonanza* dadurch gelöst, dass sich Ben als Familienunternehmer alten Stils begreift, der sich mit anderen Unternehmern dieser Art gegen die Macht von Monopolisten, Banken- und Industriekartellen – also gegen das *Big Business* – wehren muss (S2E19, S11E21). Er wird so als hart arbeitender Mittelklasse-Amerikaner inszeniert, obwohl ihm etwas Elitäres anhaftet (Brauer und Brauer 1975, S. 122–123, 161–162). Zudem ist für die Cartwrights der Besitz letztendlich sekundär. Die Familie ist wichtiger und Bens Identität als Vater hat immer Priorität vor der als Landbesitzer und Geschäftsmann. Man kann ja, wenn es sein muss, wieder von vorne anfangen (S1E1, S1E22).

Bonanza kann trotzdem als einer der ersten Western gedeutet werden, in dem sich der Westernheld auf einem Stück Land ansiedelt (Marill 2011, S. 61) und sich diesem Land eng verbunden fühlt. Ralph Brauer sieht deshalb mit *Bonanza* den Übergang vom Pferde- und Waffenwestern, dem „horse“ und „gun Western“ mit Fokus auf dem Individuum (Brauer und Brauer 1975, S. 33–46, 55) zum Eigentums- und Gemeinschaftswestern – „community“ (S. 83) und „property“ Western (S. 101) – vollzogen. Andere Kommentatoren sprechen von Übergängen von „loner hero shows“ (Marsden und Nachbar 1987, S. 1267) zum „domestic“ or „family“ Western“ (Yoggy 1995, S. 285).

Familie ohne Mütter: „a love affair between four strong men“

Der Schauspieler Lorne Greene sagte zur Familienkonstellation der Cartwrights und zum Erfolg der Serie: „One of the reasons is love. The Cartwrights happen to be a family that other families want to be like. ... The Cartwrights love each other“ (in Yoggy 1995, S. 296). Produzent David Dortort behauptet sogar, dass im Mittelpunkt der Serie „a love affair between four strong men“ stehe (in Spencer 2014, S. 73). Einer der Drehbuchautoren, Thomas Thompson, vertieft dies in einem Interview: „Ich glaube, der Haupterfolg von *Bonanza* bestand darin, eine intakte Familie zu zeigen. Da konnten die Leute sagen, so muss eine Familie sein. Einer für alle, alle für einen“ (in Jeier 1987, S. 81–82). Offenbar ist das Konzept einer liebevollen ‚intakten‘ Familie durchaus dehnbar und kann auf diese Familie von Männern angewandt werden.

In der Tat halten die Cartwrights auch ohne die Mütter ein geregeltes (gut bürgerliches) Familienleben aufrecht. Sie werden von Hop Sing (der allerdings in

wenigen Episoden persönlich präsent ist) bekocht, nehmen gemeinsam das Frühstück und Abendessen ein und besprechen sich am Familientisch. Es gibt immer Kaffee, außer wenn Hop Sing in Urlaub ist, wobei die Cartwrights überhaupt, wenn dieser nicht da ist, in der Küche recht glücklos agieren (S3E20).

Sie haben ständig Gäste, die sie aufpäppeln und bewirten. Wenn einer von ihnen krank ist, kümmern sich alle rührend um ihn (S11E24, S12E24). Diese Männer sind also durchaus in der Lage, sich gegenseitig zu ‚bemuttern‘. Sie dürfen Gefühle zeigen. Ben ist seinen Söhnen offenbar zugleich Vater und Mutter. So gibt er seinen Söhnen neben harten Alltagslektionen, in denen er sie auf eine Bewährungsprobe stellt, auch Wärme und emotionalen Halt, wenn es ihm auch manchmal etwas schwer fällt, dies auszudrücken. Er bezeichnet seine Söhne als einzigen Sinn seines Lebens (S3E3) und würde für diese sein Leben opfern.

Die Schwierigkeiten der Brüder, ihre Liebe für ihren Vater auszudrücken, werden in S2E27 gefühlvoll inszeniert. Hier wollen sie ihm zum Geburtstag einen Araberhengst schenken, „to say something we just couldn’t say“. Wie Hoss erklärt, wussten sie einfach nicht, „how to say we loved you“. Die deutsche Synchronfassung hat sichtlich Schwierigkeiten mit der Sprachregelung dieser Liebesbezeugung zwischen erwachsenen Männern und formuliert Hoss’ Bekenntnis so: „wir haben dich eigentlich ziemlich gern“.

Wir haben hier also Vorstellungen idealer Männlichkeit, die durchaus widersprüchlich sind: stark und einfühlsam, fähig zu Gewalt und Liebe. Eine Widersprüchlichkeit, die implizit, so wird suggeriert, auch dem historischen Hintergrund geschuldet ist, d. h. einer sozial und institutionell noch wenig ausdifferenzierten Gesellschaft des Westens, in der ein Vater durchaus auch Mutterpflichten übernehmen muss. Ohne die Western-Kulisse wären diese Männlichkeitsideale sicherlich problematisch. Vier starke und sensible Männer, die sich lieben?

Da dies aber ein Western ist, wird hier nicht nur eine gut funktionierende Familie, sondern auch eine gut funktionierende Männerwelt inszeniert, die sich von der Kernfamilie, die in den 1950er Jahren so zentral in Szene gesetzt wird, absetzt und in ihrer utopischen Anlage attraktiv ist.

Vater hat nicht immer recht

Wenn die Figur des Ben Cartwright auch manchmal gebieterisch und autoritär agieren mag („Joseph, nimm die Füße vom Tisch!“ scheint als *running gag* zu fungieren), funktioniert sie doch zumeist als ordnende, beratende und vermittelnde Instanz. Aber dieser Vater (das war mir als jugendlicher Zuschauerin nicht aufgefallen) hat nicht immer recht oder den richtigen Riecher. Sein Ratschlag hilft nicht immer, Probleme zu lösen, und des Öfteren liegt er so falsch, dass er

von seinen Söhnen aus Schwierigkeiten gerettet werden muss. Er tappt ahnungslos in ihm gestellte Fallen (von denen die Zuschauer wissen, z. B. in S1E28). Manchmal stellen sich die Cartwright-Söhne gegen den Vater, und zwar zu Recht. Denn Ben übertreibt es des Öfteren mit der Verteidigung der Ponderosa und liefert sich Fehden mit anderen Familienvätern (manchmal auch -müttern), bei denen er jedes Maß verliert (S1E11). So muss er im Kampf mit einem anderen Familienvater feststellen: „Wir gehen aufeinander los wie Ziegenböcke“. Da antwortet sein Gegenüber in einer interessanten Invertierung der Geschlechterrollen: „Nein, wir ähneln eher wütenden Bärinnen, die ihre Jungen verteidigen“ (S2E23).

Doch letztendlich ist Ben immer einsichtig. Er ist vor allem lernfähig, was in dieser Serie als äußerst wichtige Kompetenz im Lösen von Konflikten fungiert (S3E8). Er akzeptiert, dass sich seine Söhne ab und zu gegen ihn stellen müssen, dass er als Vater gewissermaßen nie fertig ausgebildet ist und er seine Kompetenz als Vater immer wieder unter Beweis stellen muss (S2E21).

Dies zeigt sich wieder ganz besonders gegen Ende der Serie mit der Adoption eines neuen Familienmitglieds, Jamie, die Bens Fähigkeiten als Erzieher immer wieder auf harte Proben stellt (z. B. S12E16). Dabei wird der grundsätzliche Widerspruch elterlicher Erziehung zwischen Fürsorgepflicht und Belassung eines Freiraums, zwischen generativer Verantwortung und adoleszenter Selbstfindung, zwischen Gemeinschaftsverantwortung und individuellem Freiheitsstreben, zwischen Disziplin und Gefühl dramatisiert. Viele Geschichten suggerieren, dass Kinder und Jugendliche, auch wenn der Vater den besseren Überblick hat, Gelegenheit erhalten müssen, sich zu erproben, ihre eigenen Fehler und Erfahrungen zu machen und Verantwortung für ihre eigenen Entscheidungen zu tragen (S1E11, S1E32, S3E17).

Dieses Zugeständnis der Eigenständigkeit und Eigenverantwortung gilt auch in Fällen, in denen die Söhne mit Gefühlen des Verlusts, der Trauer und der Schuld umgehen müssen. Dann muss der Vater trösten. Aber er kann – wie die Brüder – nur begrenzt helfen, denn es wird immer wieder signalisiert, dass man (als Mann) mit diesen Dingen alleine fertig werden muss (S1E3, S1E30). Dies gilt ganz besonders in Liebesdingen. Damit wären wir beim Thema Frauen und den gebrochenen Herzen der Cartwrights.

Die Cartwrights und die Frauen

Denn ständig verliebt sich einer der Cartwrights (in eine Frau – obwohl Adams Interesse für Ed Payson in S3E6 homoerotisch anmuten mag). Manchmal ist es dann etwas richtig Ernstes und die Hochzeit steht bevor (Little Joe heiratet sogar mehrmals). Auch Ben steht einige Male kurz vor der Wiederverheiratung (S1E10, S2E4, S11E19, S12E25). Aber am Schluss kann das einfach nicht gut gehen:

Die Frau entpuppt sich als Schwindlerin (z. B. in S3E9), will lieber woanders hin oder da bleiben, wo sie ist, entscheidet sich für ihre Familie, entscheidet sich für einen anderen (S3E16) – oder sie stirbt (S1E3, S12E25).

Warum müssen die Frauen verschwinden? Dazu kann man eine Reihe von spekulativen Deutungen anstellen. Die Serienmacher wollten den Vater wieder als Haushaltsvorstand einführen – einen neuen Typus von Vater: stark und doch gefühlvoll, dominant und sensibel (Yoggy 1995, S. 297). Die Mutter – als Inbegriff des ‚Momism‘ der 1950er Jahre – musste verschwinden, denn Ben lässt sich von niemandem an der Nase herumführen, wie Produzent Dortort erklärt: „Ben is not led around by the nose by anybody. We do not have any Moms built into our show – or, for that matter, any women. We are, as it were, anti-Momism“ (in MacDonald 1987, S. 75). Der Schauspieler James Arness, der in *Gunsmoke* den Marshal Matt Dillon spielte, brachte es auf den Punkt: Zuschauer wollen keinen Marshal nach Hause kommen sehen, wo er dann seiner Frau beim Abwasch hilft (MacDonald 1987, S. 75).

Frauen und Mütter würden zudem die „love affair between four strong men“ und die utopische Männerwelt, die sicherlich einen Reiz der Serie ausmachen, stören. Denn Frauen, so wird immer wieder impliziert, scheinen einen irrationalen Einfluss auf Männer auszuüben (hier scheinen Kastrationsängste am Werk zu sein) und müssen deshalb verschwinden. Ohne sie können die Männer ihre Unschuld bewahren und müssen nicht (ganz) erwachsen werden (Brauer und Brauer 1975, S. 115–116). Damit bleibt die Serie den Konventionen des Western verbunden, während sie sich gleichzeitig als Familienserie identifiziert. Wie Jane Tompkins bemerkt hat, bringt dies allerdings weibliche Zuschauer in eine Rezeptions- und Rollenproblematik. So erklärte ihr eine Freundin: „she loved ‚Bonanza‘ so much that she had to invent a female character so that she could participate as a woman, and spent a long time deciding whether to be the fourth wife or one of the Cartwright children“ (Tompkins 1992, S. 16).

Andere Familien: Mütter und Väter, Söhne und Töchter

Was ist mit anderen Familien, Müttern und Vätern, Söhnen und Töchtern? Von kleinen Ausnahmen abgesehen sind Mütter in dieser Serie keine Handlungsfiguren. Auch ‚intakte‘ Kernfamilien treten selten als zentrale Akteure auf.

Zwar existieren diese ‚intakten‘ Kernfamilien überall an den Rändern des Serienuniversums – auf Farmen, in der Stadt, in der Erinnerung – aber sie stehen nicht im Mittelpunkt der Serienhandlung. Um sie, so könnte man diese Abwesenheit deuten, gibt es keine Dramen und Konflikte. Aus ihnen lassen sich keine abenteuerlichen Episoden fabrizieren (selbst wenn die Aktionen der Cartwrights

implizit immer für den Erhalt von Familien unternommen werden, als der Grundlage für die Zukunft der Gesellschaft).

Dagegen handeln unzählige Episoden vom Verlust der ‚intakten‘ Familie und den Folgen dieses Verlusts. Konflikte (und diese braucht eine Westernserie) entstehen sehr oft aus diesem Verlust heraus. Denn eine der großen Gefahren geht in *Bonanza* von wandernden jungen Männern aus, heimatlosen Männern ohne Familie oder ihren Familien entfremdet, Männern, die Probleme mit ihren Vätern austragen.

Im Serienuniversum wimmelt es von jugendlichen Kriminellen, deren Motive immer wieder beleuchtet werden: Neben männlichem Imponiergehabe, dem Wunsch nach Geld und Geltung, sind es oft zerrüttete Familien, die dafür verantwortlich gemacht werden, dass junge Männer straffällig werden. Einige der jugendlichen Straftäter (z. B. in S2E1, S11E20, S12E1) sind Opfer familiären Missbrauchs geworden (ein Motiv, das sich übrigens auch durch *Deadwood* hindurchzieht).

Die Ursprünge von Gewalt sind also, so wird hier suggeriert, potenziell im familiären Umfeld zu suchen – und in der Unfähigkeit von Vätern, ihrer Verantwortung nachzukommen. So muss Ben einem dieser Väter zurufen, ob er sich seines Vaterseins schämt (S2E11). Andere Väter sind mit der Erziehung ihrer Kinder heillos überfordert (S2E9, S2E13). Von diesen setzt sich Ben als positive Folie ab.

Selbst wenn sehr oft die ‚natürlichen‘ Familienbande zwischen Eltern und Kindern zu triumphieren scheinen, wird die Tragfähigkeit dieses Bandes doch immer wieder infrage gestellt. Immer wieder suggerieren Geschichten, dass Herkunft und ‚natürliche‘ Familie nicht allentscheidend für das Los eines Kindes sein dürfen, vor allem wenn die Familie ihrer Verantwortung nicht gerecht wird (S1E30, S2E15, S12E2). Die Serie eröffnet somit den Blick auf Familienkonstellationen jenseits der Kernfamilie, die in den USA nicht erst in den 1950er und 60er Jahren zunehmend zum Alltag gehörten.

Die ‚natürlichen‘ Familienbande werden aber auch unter einem anderen Aspekt problematisiert. Diese sind Ursprung von Gewalt nicht nur, wenn Familien zerrüttet sind, sondern wenn sie zu sehr zueinander halten. So gibt es in dieser Serie unzählige Western-Gestalten jeglichen Alters und sogar ganze Familien, die die Sucht nach Rache für ein getötetes Familienmitglied umtreibt – womit eine Spirale der Gewalt in Gang gesetzt wird (S3E6). Diese kann meist nur durchbrochen werden, wenn Söhne und Töchter ihre moralischen Prinzipien über die Ehre der Familie stellen und sich gegen ihre Väter (weniger gegen die Mütter) wenden, um nicht weiter Unrecht begehen zu müssen (S1E12, S1E29, S4E33). Manche Episoden enthalten dabei humorvolle Anspielungen auf die Tradition von Familienfehden in der amerikanischen Südstaatenregion (S2E17).

Doch Familienbande und unfähige Väter können in dieser Serie nicht alle Formen von Gewalt erklären. So wagt sich die Serie des Öfteren an eine psychoanalytische Diagnose: Manche Verbrecher sind Psychopathen (S2E4, S2E24). In der Logik der Serie hat das Verbrechen somit seine Ursache weniger im Bösen als vielmehr in Umwelteinflüssen oder psychischen Störungen.

Die kulturelle Arbeit der Vaterfigur

Die Darstellung der Familien in *Bonanza* scheint somit zum einen Bezug zu nehmen auf Trends in der populären Psychologie der 1950er und 60er Jahre, zum anderen auf Männlichkeitskonstruktionen, die sich aus Western-Konventionen, Familien-Sitcoms und Teenager-Filmen speisen. Ben Cartwright, der als Folie für andere Vaterfiguren dient, steht gewissermaßen auf der Schwelle zwischen ‚alten‘ (autoritären) und ‚neuen‘ (liberaleren) Männlichkeits- und Erziehungs-idealen (die auf der politischen Ebene durch den Übergang von Eisenhower zu Kennedy markiert wurden). Er ist dominant und sensibel, ein Mann von Welt und doch dem Land verbunden. Als freier Unternehmer und Geschäftsmann ist er ein Mittelklasse-Mann und hat doch (in der Manier vieler Westernhelden) noch den ritterlichen Habitus eines Aristokraten. Ein Mann, der sich von niemandem (auch keiner Frau) an der Nase herumführen lässt und seinen Abwasch von einem chinesischen Hausmann machen lässt. Er ist ein Mann, der Fehler machen mag, aber lernfähig ist. Als Vater ist er nie fertig ausgebildet, verteidigt aber seine Familie wie eine Bärin und würde sich für seine Söhne opfern. Er darf Gefühle (insbesondere für seine Söhne) zeigen, die mit dem Begriff der Liebe umschrieben werden. Ben scheint damit die Widersprüche zu verkörpern, die das Männlichkeitsideal der 1950er Jahre in sich barg: „at the same time as men were being urged to ... intimate emotional involvement with their children, they were also expected to fulfil the role of the strong Victorian-era patriarch“ (Spencer 2014, S. 16).

Ben ist der Mittelpunkt einer funktionierenden Männerwelt, die als Folie und Vorbild für die Serienumwelt dient. Er scheint dabei in einem durchaus ambivalenten Verhältnis zu den Moralvorstellungen der respektablen Gesellschaft von Virginia City zu stehen, die durch weibliche Mitglieder geprägt wird. Deren Standesdünkel und Vorstellungen von Klassenunterschieden gehören für ihn der Vergangenheit an (S1E17). Er hat zudem regionale Differenzen hinter sich gelassen (S1E18, S1E17). Gleichzeitig entwickelt sich Ben mehr und mehr zu einem Kernmitglied der Elite, das sich für die Gemeinschaft einsetzt, dessen Rat und Führungskompetenz gesucht wird. Dabei würde ich nicht so weit wie Brauer gehen, der Ben als „pre-eminent joiner“ charakterisiert und ihn mit der von Sinclair Lewis in seinem Roman von 1922 geschaffenen Kunstfigur des Babbitt, des quintessentiellen amerikanischen Kleinbürgers, in Zusammenhang bringt: „Virginia City has

become Main Street and the cowboy has become Babbitt“ (Brauer und Brauer 1975, S. 123). Denn die Cartwrights setzen sich für sozial ausgegrenzte Menschen und Angehörige diskriminierter Minderheiten ein, ob Einwanderer, religiöse Gruppen oder ethnische Minoritäten, und stellen sich damit gegen eine gesellschaftliche Umwelt, die von Intoleranz und Bigotterie geprägt ist.

Damit nimmt die Serie immer wieder kontroverse Themen und Probleme der Zeit auf. So können viele Episoden, die sich mit den Indianerkriegen bzw. dem amerikanischen Bürgerkrieg beschäftigen, als Bezüge zum Vietnamkrieg gelesen werden (S11E7, S12E3). Auch indirekte Bezüge zur schwarzen Bürgerrechtsbewegung und zur *Black Power*-Bewegung (S12E19, S13E22) oder zur Gegenkultur der 1960er und 70er Jahre (S12E3) werden hergestellt. Allerdings weigern sich die Cartwrights, im Hinblick auf diese ‚Anderen‘ Identitätspolitik zu betreiben, also deren Differenzansprüche (und damit deren Ansprüche auf Sonderbehandlung und deren Kritik am amerikanischen System) positiv zu würdigen. Vielmehr wird darauf abgehoben, dass es unter allen Gruppen ehrliche und unehrenhafte Menschen gibt, dass letztendlich aber alle gleich sind und dass die friedliche Koexistenz insbesondere von der Lernfähigkeit des Menschen abhängt (S1E2, S1E4, S2E7). Ben glaubt an ein amerikanisches ‚System‘, in dem Ideale über Ideologien triumphieren. So erklärt er einmal: „As a father I believe in my sons, not a cause“ (S1E18). Damit bestätigt *Bonanza* den Wunsch nach dem Ende der Ideologien, dem „end of ideology“, der nach Ansicht vieler Kommentatoren die Politik der unmittelbaren Nachkriegsjahre in den USA und damit auch die mediale amerikanische Selbstdarstellung, z. B. in Fernsehserien, prägte (Taylor 1989, S. 26).

Die Inszenierung dieser Vaterfigur und ihrer Erziehungsstrategien trägt aber auch politische Bezüge im Hinblick auf Überlegungen zur Rolle der USA als Führungsmacht und als globales Vorbild im Kontext des Kalten Krieges, die im Mittelpunkt öffentlicher Debatten der Zeit über die amerikanische Fernsehkultur standen (Boddy 1998, S. 131). Diese politischen Bezüge lassen sich z. B. in den Konfliktlösungsstrategien der Cartwrights erkennen.

Obwohl die Cartwright-Brüder gleich zu Beginn der Serie einen handfesten Konflikt austragen, bei dem es hart zur Sache geht, ist Bens bevorzugte Strategie der Problem- und Konfliktlösung die Diplomatie. Dazu gehören Reden und Zuhören, psychologisches Gespür und auch eine Portion Verschlagenheit. Ben und seine Söhne bestehen auf dem Recht jedes Einzelnen, und sei er ein noch so schlimmer Verbrecher, auf einem „fair trial“, einem fairen Prozess: „In America a man is innocent until proven guilty“ (S1E20, S1E12, S1E23, S2E14). Sie sind aber auch Realisten und Pragmatiker, die sich entsprechend den Gegebenheiten des Westens – wo sich Recht und Ordnung noch nicht permanent durchgesetzt

haben – mit Fäusten und dem schnellen Griff zur Waffe zur Wehr setzen müssen und können. Denn das Gesetz wird des Öfteren von fehlbaren oder unfähigen Männern vertreten, die ihr Amt missbrauchen. Oder es ist zu schwach gegenüber der kriminellen Energie von Verbrechern oder dem Volkszorn, der sich schnell im Ruf nach Selbstjustiz entlädt (S2E28). So landen auch die Cartwrights wiederholt und unverschuldet im Gefängnis und werden mehrmals fast gehängt, weil das System, an das sie glauben, (noch) nicht funktioniert (S1E26, S3E26).

Entgegen mancher Aussagen, dass es in dieser Serie wenig Gewalt gibt (z. B. Marill 2011, S. 62), wird insbesondere in den ersten Staffeln vonseiten der Cartwrights viel geschossen und getötet – aber immer, so wird impliziert, aus Notwehr. Der Gebrauch der Waffe muss moralisch gerechtfertigt sein. Wie viele Westernhelden vor den 1960er Jahren fühlen sich die Cartwrights (ähnlich wie die USA im Kalten Krieg) legitimiert und sogar dazu verpflichtet, letztendlich das Gesetz selbst in die Hand zu nehmen, wenn sie ihm zum Recht verhelfen wollen. Sie müssen zu Kampf und Waffengewalt als letztem Mittel der Konfliktbereinigung greifen (S1E13). Denn die Umwelt der Cartwrights ist noch nicht so friedlich und geordnet, wie sie sich diese wünschen würden.

Der Wertekodex der Cartwrights und ihrer Vaterfigur zentriert sich somit um Ideale, die als aktualisierte, an die Zeit angepasste Elemente des amerikanischen Selbstverständnisses gedeutet werden können: Um die Legitimierung des Privateigentums, den bürgergesellschaftlichen Einsatz für die Gemeinschaft, die Verteidigung der Rechte von Minderheiten, Ausgegrenzten und Ausgestoßenen, sowie um die Durchsetzung von Recht und Ordnung (auch mit Waffengewalt, und auch über das eigene Heim hinaus).

Gleichzeitig stellt die Serie widersprüchliche Bezüge zum Western, zum Einsatz von Gewalt und damit auch zur Außenpolitik der USA her. Wie so viele Westernhelden steht dieses Heldenkollektiv immer zwischen den Fronten, gehört dazu und ist doch Außenseiter. Es hat seinen eigenen Werte- und Verhaltenskodex, der nicht der der Umwelt ist. Dabei ähnelt dieser Kodex der Cartwrights nur bedingt dem des vereinzelter, isolierter Revolverhelden, der in dieser Serie eher ein Problem darstellt. Denn letztendlich stellt jeder der Cartwrights das eigene Heim, die eigene Familie und das Kollektiv über das eigene Wohl. Nach getaner Arbeit gehen sie alle gerne wieder nach Hause.

Literatur

Barson, M. (1985). The TV Western. In G. R. Brian (Hrsg.), *TV Genres: A handbook and reference guide*. Westport: Greenwood Press.

- Boddy, W. (1998). ‚Sixty million viewers can’t be wrong‘: The rise and fall of the television Western. In E. Buscombe & R. E. Pearson (Hrsg.), *Back in the saddle again: New essays on the western*. London: BFI.
- Bonanza (NBC, 1959–1973). DVD: StudioCanal.
- Brauer, R., & Brauer, D. (1975). *The horse, the gun and the piece of property: Changing images of the TV Western*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Brooks, M. (2005). *The American family on television. A chronology of 121 shows, 1948–2004*. Jefferson: McFarland.
- Chambers, D. (2001). *Representing the family*. London: Sage Publications.
- Coyne, M. (1997). *The crowded prairie: American national identity in the hollywood Western*. London: I.B. Tauris.
- Delling, M. (1976). *Fernsehen als Unterhaltung und Politik. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Reinbek: Rowohlt.
- Jeier, T. (1987). *Der Western-Film*. München: Heyne.
- Kutulas, J. (2005). Who rules the roost? Sitcom family dynamics from the Cleavers to the Osbournes. In M. M. Dalton & L. R. Linder (Hrsg.), *The Sitcom reader: America viewed and skewed*. New York: State University of New York Press.
- Leiby, B. R., & Leiby, L. F. (2001). *A reference guide to television’s Bonanza. Episodes, personnel and broadcast history*. Jefferson: McFarland.
- MacDonald, F. (1987). *Who shot the Sheriff? The rise and fall of television Westerns*. New York: Praeger.
- Marill, A. H. (2011). *Television Westerns: Six decades of sagebrush sheriffs, scalawags, and sidewinders*. Lanham: Scarecrow Press.
- Marsden, M. T., & Nachbar, J. (1987). The modern popular Western: Radio, television, film, and print. In Western Literature Association (Hrsg.), *A literary history of the American West* (S. 1263–1282). Fort Worth: TCU Press.
- Rehfeld, N. (10. Juli 2013). Ab sofort wird hier wieder mit Blei bezahlt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.
- Schickel, R. (1996). *Clint Eastwood*. London: Arrow Books.
- Schneider, I. (1995). Alles Bonanza: Serie und Sozialisation. In B. Polster (Hrsg.), *West-Wind. Die Amerikanisierung Europas* (S. 221–231). Köln: Dumont.
- Spencer, K. L. (2014). *Art and politics in Have Gun – Will Travel: The 1950s television Western as ethical drama*. Jefferson: McFarland.
- Taylor, E. (1989). *Prime-Time families: Television culture in postwar America*. Berkeley: University of California Press.
- Tompkins, J. (1992). *West of everything. The inner life of Westerns*. New York: Oxford University Press.
- Yoggy, G. A. (1995). *Riding the video range: The rise and fall of the Western on television*. Jefferson: McFarland.

Väter allerlei Geschlechts

Generationenverhältnisse und Autoritätsfiguren in
Fernsehserien

Besand, A.; Arenhövel, M.; Sanders, O. (Hrsg.)

2017, V, 159 S. 33 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-16423-2