



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Von Hawaiihemden, sprechenden Autos und Schweizer
Taschenmessern“

Zur Privatisierung von Gewalt und Sicherheit. Analysen zu den
Serien Magnum, P.I., Knight Rider und MacGyver

verfasst von:

Michel Johannes Wassner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Politikwissenschaft

Betreut von: Univ.-Doz. Dr. Hannes Wimmer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	05
1. Einleitung	07
1.1 Problemstellung, forschungsleitende Fragestellung	07
1.1.1 Thesenformulierung	08
1.2 Relevanz des Themas	11
1.2.1 Gesellschaftliche Relevanz	11
1.2.2 Politikwissenschaftliche Relevanz	14
1.3 Methodische Vorgangsweise	15
1.3.1 Figurenanalyse	21
1.3.2 Normen- und Werteanalyse	23
1.4 Begriffserklärungen	26
1.5 Aufbau der Arbeit	28
2. Theoretische Grundlagen	30
2.1 Privatisierung von Gewalt und Sicherheit - theoretischer Hintergrund	30
2.1.1 Privatisierungskategorien	33
2.1.2 Foundations	35
2.2 Zur politischen Kulturforschung	36
3. Abriss über die politische Kultur in den USA und Traditionslinien der Ideengeschichte	41
3.1 Die vier ideengeschichtlichen Traditionslinien	41
3.1.1 Republikanismus	42
3.1.2 Religion / Biblische Tradition	43
3.1.3 Utilitaristischer Individualismus	44
3.1.4 Expressiver Individualismus	45
3.2 Der „American Monomyth“	45

3.3 Der frontier-Mythos	46
3.4 Die „Reagan-Ära“	50
3.4.1 Neokonservatismus	55
3.4.2 Reaganomics	58
4. Konkrete Serienanalysen	60
4.1 Allgemeine Bemerkungen zu TV-Serien	60
4.2 Magnum, P.I.	65
4.2.1 Allgemeines zur Serie „Magnum, p.i.“	65
4.2.2 Inhaltlicher Bogen über alle acht Staffeln der Serie	67
4.2.3 Figurenanalyse	68
Thomas Sullivan Magnum	68
Jonathan Quayle Higgins III.	85
Theodore ‚T.C.‘ Calvin	92
Orville ‚Rick‘ Wright	95
4.2.4 Normen- und Werteanalyse	98
4.2.5 Zu den „Privatisierungskategorien“	100
4.2 Knight Rider	105
4.3.1 Allgemeines zur Serie „Knight Rider“	105
4.3.2 Inhaltlicher Bogen über alle vier Staffeln der Serie	107
4.3.3 Figurenanalyse	108
Michael Knight	108
Devon Miles	114
Dr. Bonnie Barstow bzw. April Curtis	117
K.I.T.T. (Knight Industries Two Thousand)	119
Die Foundation für Recht und Verfassung	122
4.3.4 Normen- und Werteanalyse	125
4.3.5 Zu den „Privatisierungskategorien“	127

4.4 MacGyver	133
4.4.1 Allgemeines zur Serie „MacGyver“	133
4.4.2 Inhaltlicher Bogen über alle sieben Staffeln der Serie	135
4.4.3 Figurenanalyse	135
Angus MacGyver	135
Pete Thornton	150
Jack Dalton	154
Murdoc	157
Penny Parker	158
Die Phoenix-Foundation	159
4.4.4 Normen- und Werteanalyse	162
4.4.5 Zu den „Privatisierungskategorien“	163
5. Resultate / Zusammenfassung	170
Literaturverzeichnis	183
Internetquellen	189
Filmquellen	190
Serielle Quellen	191
Anhang	200
fact-sheet Magnum, p.i.	200
fact-sheet Knight Rider	200
fact-sheet MacGyver	200
Notizschema zur Serie Magnum, p.i.	201
Notizschema zur Serie Knight Rider	202
Notizschema zur Serie MacGyver	203
Kurzfassung / Abstract	204
Lebenslauf	205

Für
meine Mutter,
meine Tante Ursula (*Only the good die young..*)
& Dr. Bodo Schnapka (*Lebensretter*)

*„Never assume they're on your side,
just 'cause they're wearing the right uniform.“*

(Thomas Magnum)

Vorwort

Die Idee mich wissenschaftlich mit US-amerikanischen TV-Serien der 1980er Jahre auseinanderzusetzen, wurde bereits in der Endphase meines Bachelor-Studiums geboren. Die Abschlussarbeit befasste sich mit der „Rezeption des Vietnamkriegs durch Hollywood als Mainstream der Politischen Kultur“, mein Interesse an politischer Kulturforschung im allgemeinen und der Auseinandersetzung mit Filmen und TV-Serien im speziellen war voll entbrannt. Dass es überhaupt möglich ist, sich im Rahmen der Politikwissenschaft mit derlei Medien der Populärkultur zu befassen, wurde mir vor allem durch die Lektüre der Werke einiger KollegInnen bewusst, die hier entscheidende Vorstöße gewagt hatten. Als da wären u.a. Martin Weidinger (2003, 2006), Irene Zavarsky (2009) und Wolfgang Dietrich (2002). In ihren Werken holte ich mir Motivation und Inspiration - v.a. in Bezug auf die Bearbeitung aussergewöhnlicher Themen. Die entsprechende Überlegung war denkbar einfach: wenn ersterer über US-amerikanische Western, zweitere über Piratenfilme und letzterer über lateinamerikanische Schlager schreiben kann, warum sollte ich mich dann nicht an US-amerikanische TV-Serien, namentlich *Magnum, P.I.*, *Knight Rider* und *MacGyver* heranwagen. Alles in allem standen also Wunsch und Idee zu der vorliegenden Arbeit bereits am Anfang meines Master-Studiums fest, während der gesamten Zeit wurden entsprechende Einfälle, Überlegungen und Materialien zusammengetragen, die konkrete Forschungsarbeit begann im Herbst 2012.

Um zu erklären warum das gewählte Thema für mich persönlich so relevant ist, muss ich bis in die Tage meiner Kindheit zurückgreifen. Hier waren es vor allem die Serien *Knight Rider* und *MacGyver*, die mich regelmäßig vor den Fernseher lockten und kindliche Begeisterung auslösten. Auch im Freundeskreis eiferte man den Helden nach, träumte von dem sprechenden Auto K.I.T.T. und das Schweizer Offiziersmesser war ein beliebtes Geschenk, das sogleich voller Stolz den anderen Freunden präsentiert wurde.

Zugegebenermaßen empfinde ich auch heute noch eine Begeisterung für die behandelten Serien, mit *Magnum, P.I.* kam ich erst im vergangenen Jahr in Berührung, mittlerweile gehört die Serie über den Privatdetektiv auf Hawaii zu meinen absoluten Lieblingsserien. Es ist wohl

die „ernsthafteste“ Serie von den dreien und damit auch die anspruchsvollste, nichtsdestotrotz schenkte ich allen drei Produktionen den gleichen Grad an Aufmerksamkeit und Engagement.

Am Anfang stand also der Wunsch zu den erwähnten Serien zu arbeiten, alleine die genaue Thematik war noch unklar. Da ich mich sowohl im Rahmen des Bachelor- als auch des Master-Studiums mehrfach mit dem Themenkomplex Privatisierung von Gewalt und Sicherheit auseinandergesetzt hatte (hauptsächlich im Rahmen von Seminararbeiten), wurde ein entsprechender Zusammenhang mit den Serien zunehmend augenscheinlich. Somit begann ich mir zu jeder Folge detailliert Notizen zu machen, und stellte fest, dass ich auf ein durchaus fruchtbares Forschungsgebiet gestossen war, das in dieser Form noch nicht behandelt wurde. Dies mag zum Teil daran liegen, dass das Thema an sich bestimmt als aussergewöhnlich einzustufen ist, als ein weiterer Grund ist aber sicherlich auch auszumachen, dass das Forschungsmaterial erst seit einigen Jahren tatsächlich vollständig auf DVD erhältlich ist. Erst der revolutionäre Sprung von der VHS-Kassette zur DVD machte alle Staffeln bzw. Episoden der Serien verfügbar, die wesentlich einfachere Möglichkeit des Navigierens im Material sowie die verschiedenen Tonspuren erlauben eine detaillierte Auseinandersetzung. Somit war es mir also möglich auf das gesamte Forschungsmaterial im Original-Ton zurückzugreifen, alle Zitate sind sowohl in englischer wie in deutscher Sprache angeführt.

1. Einleitung

Die drei bearbeiteten Serien zeichnen sich u.a. dadurch aus, dass sie von (vordergründig) privaten Ermittlern als Hauptcharakteren erzählen, und großteils in den 1980er Jahren spielen. Lediglich die Laufzeit der Serie *MacGyver* reicht bis in die 1990er Jahre hinein. Man kann wohl mit Fug und Recht von Kultserien jener Zeit sprechen, deren Helden sich weltweiter Bekanntheit und Beliebtheit erfreuen. Selbstverständlich gab es im Untersuchungszeitraum auch eine Vielzahl weiterer TV-Serien, die hier keine Berücksichtigung finden, u.a. zu nennen wäre z.B. *Miami Vice*, eine Serie des Produzenten Michael Mann, die von zwei verdeckt ermittelnden Polizisten handelt. Auch das *A-Team*, ein Quartett aus vier Ex-Soldaten, die sich als Söldner im Namen der Gerechtigkeit verdingen, ist ein bekanntes Produkt der 1980er Jahre.

Weitere Gemeinsamkeiten der behandelten Serien sind die Tatsache, dass der Protagonist von einem „Team“ umgeben ist, seine Erfahrungen im Polizei- und/oder Militärdienst gesammelt hat und prinzipiell als „einsamer Wolf“ agiert. Das steht nicht zwangsläufig im Widerspruch zu dem erwähnten „Team“ - die HelferInnen agieren meist eher im Hintergrund, als Nebenfiguren, bei seinen Ermittlungen ist der Held häufig auf sich alleine gestellt. Weiters geben die jeweiligen Helden ihren Serien auch den Namen: „Der Held ist das Markenzeichen einer Serie, sein Beruf bestimmt die Geschichten, seine Persönlichkeit ihre Atmosphäre. Daher gibt der Held ‚seiner‘ Serie häufig auch seinen Namen.“ (Scherer 1995: 39)

1.1 Problemstellung, forschungsleitende Fragestellung

Wie bereits im Vorwort erwähnt, soll es in der vorliegenden Arbeit um die Privatisierung von Gewalt und Sicherheit in den Serien *Magnum*, *P.I.*, *Knight Rider* und *MacGyver* gehen. Die konkrete Forschungsfrage, deren Beantwortung ich mich im Rahmen dreier forschungsleitender Thesen nähern möchte, lautet: „Wie wird die Privatisierung von Gewalt und Sicherheit in den untersuchten Serien dargestellt?“

Auf die genaue Vorgehensweise wird noch detailliert eingegangen werden, vorweggenommen sei jedoch, dass die Charaktere in den Serien, v.a. die Hauptfiguren starke Berücksichtigung finden, dies liegt in erster Linie daran, dass TV-Serien als „character-oriented“ gelten, ihre (beabsichtigte oder unbeabsichtigte) „Message“, wird über die Figuren transportiert. Hieraus erklärt sich auch, wieso zwei meiner zentralen Forschungsthesen konkret auf den Helden¹ Bezug nehmen, er ist ganz einfach der Mittelpunkt des Geschehens, er treibt die Handlung voran, und gibt der Serie ihren Charakter. Die Motivation zum „privaten“ Engagement, darunter verstehe ich jegliche Handlungen der Helden, die nicht im Auftrag eines/einer Vertreters/Vertreterin der Staatsgewalt bzw. einer Behörde geschehen, ist für die Serien genauso relevant, wie eventuelle Wandlungsprozesse, die die Hauptprotagonisten über die einzelnen Staffeln hinweg durchmachen. Die „Darstellung der Privatisierung von Gewalt und Sicherheit“ wird also zum Großteil am Helden festgemacht werden, allerdings spielt natürlich auch seine Umwelt eine zentrale Rolle. Sowohl die KollegInnen und FreundInnen als auch etwaige (private) Institutionen innerhalb derer der Protagonist agiert, sind relevant - sie alle machen den Helden zum Teil aus, beeinflussen sein Handeln, und begleiten ihn ganz allgemein auf seinem Weg durch die übergeordnete Geschichte, die inhaltliche Klammer, die alle Staffeln gleichsam miteinander verbindet.

Zugleich dient natürlich der Held als vordergründige (potentielle) Identifikationsfigur für die Zuseher (in dem Fall weniger die ZuseherInnen), Gefühle und Wünsche werden über den Protagonisten vermittelt.

1.1.1 Thesenformulierung

Das Ausformulieren der drei zentralen Forschungsthesen war ein langer Prozess, immerhin galt es sich mit ihnen möglichst sinnvoll der eigentlichen Forschungsfrage zu nähern. Wie bereits erwähnt wurde, befassen sich die Thesen zwei und drei konkret mit dem Helden bzw. den AkteurInnen in seinem näheren Umfeld. Selbstverständlich kann und soll hier nicht der

¹ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Arbeit auf die weibliche Form der Heldin verzichtet wird, da alle drei Hauptcharaktere männlich sind. Die Erwähnung einer Heldin bzw. einer Hauptprotagonistin wäre nicht dem Untersuchungsmaterial entsprechend.

Anspruch auf eine (wie auch immer geartete) Vollständigkeit erhoben werden, die Thesen beleuchten viel mehr relevante Bereiche im Rahmen der Forschungsfrage.

Die erste These unterstellt zunächst zahlreiche staatliche Defizite als „klassisch“ für die „Reagan-Ära“, um dann konkret auf den Themenbereich Gewalt und Sicherheit einzugehen. **„Die privaten Helden und Institutionen in den Serien versuchen staatliche Defizite („Reagan-Ära“) (auch) in den Bereichen Gewalt und Sicherheit zu kompensieren.“**² Im Rahmen dieser These wird zu untersuchen sein, in wie weit das Engagement der Helden in den Bereichen Gewalt und Sicherheit verortet werden kann, bzw. ob es sich dabei tatsächlich um eine Privatisierung handelt. Es wird der Versuch unternommen, sich dieser These mittels speziell (aus dem Anschauungsmaterial) herausgearbeiteter Privatisierungskategorien zu nähern, es wird sich herausstellen, welche jener Kategorien tatsächlich auf den Inhalt der These anwendbar sind. Mit dem zeitgeschichtlichen Abschnitt, den ich als „Reagan-Ära“ bezeichne, erfolgt eine konkrete Auseinandersetzung in Kapitel 3.4, ein Stimmungsbild jener Zeit soll dazu beitragen, die These letztlich besser bewerten zu können.

Die zweite forschungsleitende These der Arbeit befasst sich mit der Frage, ob die Helden der behandelten Serien ihre „geistigen Vorväter“ tatsächlich in klassischen Westernfilmen finden: **„Die drei Helden sind Western-Helden nach dem klassischen ‚lonesome-Rider‘-Muster nachempfunden, welche in einem Raum mit noch schwach ausgebildeter Staatsgewalt agierten.“** Die Untersuchungen zu den Hauptcharakteren sollen zur Bewertung dieser These ebenso beitragen, wie die Auseinandersetzungen mit dem „American Monomyth“ (Kapitel 3.2) und dem „frontier-Mythos“ (Kapitel 3.3). Das Western-Genre ist als äußerst relevant für die US-amerikanische (Film-)Kultur einzuschätzen, Anleihen daran zu nehmen, macht häufig erfolgreiche Produktionen aus. Die Figur des einsamen Westerners, der stets seinem Drang weiterzuziehen folgt, der ungebunden und frei bleibt, hat nach wie vor einen ganz speziellen Reiz, es wird zu zeigen sein, inwieweit hier tatsächlich Parallelen zu den Helden der drei Serien auszumachen sind. Der Raum, in dem sich der Westerner - bzw. „Cowboy“ - im Film und/oder der Realität bewegte, war, wie der Namen schon sagt, der „Wilde Westen“, ein

² Die drei forschungsleitenden Thesen sind fettgedruckt.

weites, meist kaum besiedeltes Gebiet, in welches der lange Arm der Staatsgewalt noch nicht so wirklich reichte. Der Cow**boy**, den es aus verschiedenerlei Gründen hierher verschlagen hatte, musste sich selbst helfen - hierzu gehörte natürlich auch und vor allem die Verteidigung gegen vermeintliche und tatsächliche Feinde. Erst das erfolgreiche Bestehen an der „frontier“ machte den „boy“ zum Manne.

Die dritte und letzte These schließlich befasst sich mit der konkreten Darstellung der charakterlichen Attribute des Helden. Es soll, wiederum im Rahmen der Figuren-Analysen, untersucht werden, ob die drei Protagonisten tatsächlich als „moralische Instanz“ gelten können: **„Die Serien sprechen generell den privaten Akteuren ein besseres Gespür bzw. Verständnis für Recht und Gerechtigkeit zu. VertreterInnen der Staatsgewalt wird hier meist völliges Versagen unterstellt.“** Im Rahmen dieser These wird also versucht, ein Versagen der Staatsgewalt von einer allgemeinen Perspektive auf ihre einzelnen VertreterInnen herunterzubrechen, u.a. eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und dem Erfahrungsschatz des Helden sowie seinem näheren Umfeld soll hier zur Klärung beitragen. Gerade diese dritte These arbeitet auch ganz absichtlich mit den bewussten oder unbewussten Wünschen der ZuseherInnen, den Erwartungen, die sie an den Helden herantragen. Um sogleich einem eventuellen Missverständnis vorzubeugen: es handelt sich bei der vorliegenden Untersuchung nicht um eine Rezeptionsanalyse des Quellenmaterials, vielmehr ist ganz einfach davon auszugehen, dass das Gros der KonsumentInnen jener Serien an einem Sieg der Gerechtigkeit, den ein moralisch integrierender Held letztlich erringt, Gefallen findet. Ob und inwieweit VertreterInnen der Staatsgewalt hier versagen, wird zu zeigen sein.

1.2 Relevanz des Themas

1.2.1 Gesellschaftliche Relevanz

Hier gilt es zum einen die gesellschaftliche Relevanz des Fernsehens im allgemeinen bzw. der Fernsehserie im speziellen zu berücksichtigen, zum anderen haben auch die drei behandelten Serien selbst eine große Bekanntheit und damit Relevanz erlangt.

Die Fernsehserie gilt als die „wichtigste Sendeform des Fernsehens“ (Feierl 1998: 1) und Knut Hickethier (2012: 3) stellt fest, dass „über die Notwendigkeit der Film- und Fernsehanalyse (...) heute kaum noch Kontroversen (bestehen).“ Die gesellschaftliche Relevanz erklärt sich aus der Tatsache, dass „das Fernsehen (...) im Leben vieler Konsumenten eine fixe Position eingenommen (hat)“ (Lengauer 1998: 18) und oft auch den Tagesablauf entscheidend beeinflusst bzw. strukturiert.

Man darf an dieser Stelle nicht vergessen, dass im Untersuchungszeitraum, also den 1980er Jahren, das Internet als „Konkurrenz“ zum Fernsehen noch keine Rolle gespielt hat. Auch gab es damals nicht die Möglichkeit TV-Serien staffelweise auf DVD bzw. Blu-ray Disc zu erwerben, weshalb dem/der ZuseherIn ein gewisser Zeitablauf vorgeschrieben war, die „Lieblingsserie“ gab die Zeiten der Fernsehnutzung vor. (vgl. Hickethier 1991: 30)

Mag der Film- bzw. Fernseh- und Serienkonsum auch oftmals im privaten Raum als individuelle Einzelunterhaltung stattfinden, so entfaltet er doch seine gesellschaftliche Komponente u.a. durch soziale Kommunikation:

„Filme und Fernsehsendungen sind nicht nur zum Wissen der Zuschauer hin geöffnet, sondern auch zur sozialen Kommunikation. Sie werden im Alltag benutzt, z.B. indem sie Gegenstand von Gesprächen mit Freunden und Bekannten werden (...).“ (Mikos 2008: 27)

Man spricht über das Gesehene, tauscht Meinungen und Beurteilungen aus, und gibt dadurch den Inhalten eine gewisse Bedeutung und das nicht nur in einem rein theoretischen Sinne. Lothar Mikos (ebd.: 33) konstatiert hier auch eine praktische Komponente, „Film- und

Fernsehtexte (sind) (...) auch zum praktischen Sinn der Rezipienten hin geöffnet. Der praktische Sinn regelt die routiniertesten und rituellen Handlungen des Alltags, er ist an soziale Praktiken gebunden.“ (ebd.)

Das Fernseherlebnis hat also sowohl eine subjektive als auch eine soziale Komponente und findet ausserdem nicht in einem „leeren Raum“ statt - stets sind „sowohl die Texte als auch die Zuschauer (...) in soziale und kulturelle Kontexte eingebunden.“ (ebd.: 30) Somit sind auch Fernsehserien in gewisse historische Gegebenheiten eingebettet, liefen sie vor einem anderen zeitlichen Hintergrund, machten viele von ihnen schlicht keinen Sinn. Sowohl *Magnum, P.I.* als auch *Knight Rider* und *MacGyver* wurden nicht nur in den 1980er Jahren gedreht, sondern spielen auch in dem entsprechenden gesellschaftshistorischen Umfeld, nämlich in den USA der 1980er Jahre, in der Zeit der Präsidentschaft Ronald Reagans. Es ist deshalb wichtig diese populärkulturellen Produkte in ihrer (Entstehungs-)Zeit zu betrachten, da andernfalls viele der Inhalte vollkommen sinnlos wären. Erst wenn man sich die politischen Gegebenheiten Mitte der 1980er Jahre vor Augen hält, macht es Sinn, dass MacGyver hinter dem Eisernen Vorhang ermittelt oder Thomas Magnum ein Mitglied des Leichtathletikteams der UdSSR zu befreien versucht.

„Film- und Fernsehtexte sind über den Inhalt und die Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden. In der Analyse dieser Aspekte kann herausgearbeitet werden, wie sich Filme und Fernsehsendungen im sozialen und diskursiven Feld einer Gesellschaft verorten.“ (Mikos 2008: 107)

Themen, die in der damaligen Gesellschaft eine Rolle spielten, spiegeln sich ebenso in den Serien wider, wie Einstellungen, Meinungen und Werthaltungen. Hieraus erklärt sich recht deutlich die gesellschaftliche Relevanz des Fernsehens im allgemeinen bzw. der untersuchten Serien im speziellen. Die Tatsache, dass der Fernsehkonsum zumeist in einem entspannten Umfeld stattfindet und der Fernseher von vielen Menschen u.a. (nur) der Zerstreuung wegen eingeschaltet wird, erhöht gleichsam die unbewusste Aufnahmebereitschaft der vermittelten Botschaften:

„Wer glaubt, er rezipiere diese Unterhaltungssendungen nur, um sich Entspannung oder Ablenkung zu verschaffen, irrt. Unterschwellig werden hier Sehnsüchte gestillt, Wünsche geweckt, Lebens- und Verhaltensregeln erstellt, während normverletzendes, abweichendes Verhalten bestraft wird.“ (Taschner 1990: 103)

Zudem sei vermerkt, dass auch die Helden selbst eine gewisse gesellschaftliche Relevanz erlangt haben, und das nicht nur, weil sich in den entsprechenden Generationen an FernsehzuseherInnen wohl nur wenige Menschen finden, denen Thomas Magnum, Michael Knight oder auch MacGyver keine Begriffe wären.

Ein prominentes Beispiel wäre der Terminus „MacGyverismus“ („MacGyverism“), eine Abwandlung des Namens des Titelhelden Angus MacGyver, auf den später noch näher eingegangen wird. Lee David Zlotoff, Erfinder und Produzent der Serie, bringt es in einem Interview auf den Punkt, wenn er feststellt, dass MacGyver nicht nur eine schlichte Fernsehserie ist, sondern mittlerweile ein allseits bekanntes „concept in popular culture“³. Um ein weiteres Beispiel für die gesellschaftliche „Verankerung“ der Figur bzw. des Konzepts „MacGyver“ zu bringen, und zu zeigen, welches „Vertrauen“ dem Character nach wie vor entgegengebracht wird, sei abschließend noch auf eine Umfrage der McCormick Tribune Foundation verwiesen, deren Resultate im Sydney Morning Herald am 13.9.2007 veröffentlicht wurden. Der Hintergrund der Umfrage waren Erhebungen zur Verbesserung der Katastrophenschutzmaßnahmen US-amerikanischer Haushalte.

„In the event of disaster, Americans would prefer to have by their side MacGyver, the ingenious secret agent from the 1980s TV show. That was one result in a survey released today, in which participants were given a choice among seven fictional heroes for help in an emergency.“⁴

³ <http://lifehacker.com/5480477/the-man-behind-macgyver-swiss-army-knife-or-duct-tape>, letzter Aufruf am: 9.10.2013

⁴ <http://www.smh.com.au/news/tv--radio/macgyver-trumps-jack-bauer/2007/09/13/1189276851582.html>, letzter Aufruf am: 9.10.2013

1.2.2 Politikwissenschaftliche Relevanz

Führt man sich die offensichtliche politikwissenschaftliche Relevanz populärkultureller Produktionen vor Augen, so verwundert es ein wenig, dass dem Themenbereich in unserem Fach bislang noch nicht die Aufmerksamkeit zu Teil wurde, die er verdient hätte. Während in den vergangenen Jahren eine verstärkte Beschäftigung mit dem Medium Film als politikwissenschaftlichem Untersuchungsgegenstand stattfand (u.a. Weidinger 2003 & 2006 oder auch Zavarsky 2009), blieben TV-Serien bislang eher unbehandelt. Der deutsche Politikwissenschaftler Andreas Dörner macht hier eine Ausnahme, er stellt v.a. klar heraus, weshalb entsprechende Unterhaltungsprodukte so relevant sind: „Die zentrale Funktion unterhaltungskultureller Formen besteht darin, daß sie im Modus des Spielerischen identitätsbildend wirken und so als eine wichtige Instanz von politischer Sozialisation fungieren.“ (Dörner 2000: 46) Weiter oben wurde bereits auf die entspannte Atmosphäre verwiesen, in welcher der Konsum von Filmen und TV-Serien zumeist stattfindet, der/die ZuseherIn ist in einer angenehmen Situation und Umgebung, und dadurch wesentlich zugänglicher für derlei (politische) Botschaften. In diesem Zusammenhang betont auch Heike Klippel (1995: 75), „daß gerade reine Unterhaltungsprodukte in ihrer vermeintlichen Harmlosigkeit von eminent politischer Bedeutung sind.“

Geht man in einem nächsten Schritt weg von der Vermittlung hin zum Inhalt der Botschaften, so findet sich eine Feststellung Norman Denzins (2010: 425) über Hollywoodfilme, die sich durchaus für TV-Serien adaptieren lässt: Während Hollywoodfilme „historische Schlüsselmomente“ (ebd.) dokumentieren so würde ich umgelegt auf TV-Serien eher von historischen Schlüsselphasen (z.B. der Reagan-Ära) sprechen. Sowohl Filme als auch Serien „bringen politische Ideologien und zentrale kulturelle Werte zum Ausdruck und vermitteln sie zugleich.“ (ebd.)

Eben hieraus erklärt sich die eminente Relevanz solcher Produkte der Populärkultur für die Politikwissenschaft, und da macht es keinerlei Unterschied ob es sich nun um qualitativ hoch- oder minderwertiges Material handelt. V.a. Andreas Dörner plädiert dafür sich mit der

Unterhaltungskultur auseinanderzusetzen, da ihr gesellschaftlicher Stellenwert einfach zu hoch ist, um sie zu ignorieren.

„Die Analyse von Medienunterhaltung eröffnet zunächst einmal Einblicke in das politische Imaginäre und somit in die öffentlichen Bildwelten einer Gesellschaft. Anerkannte Identitätsmuster, Normalitätserwartungen und Alltagsdefinitionen der politischen Welt sind in diesen öffentlichen Bildwelten ebenso enthalten wie Sinnentwürfe, Legitimationskonzepte und kulturelle Traditionsbestände. (...) Damit wird der nichthintergehbare Bedingungsrahmen des politischen Handelns erfaßt.“ (Dörner 2000: 403)

Im Verlaufe dieser Arbeit werden einige der zitierten Punkte berücksichtigt werden, so werden z.B. kulturelle Traditionsbestände im Rahmen der Western-These bearbeitet, die Legitimationsfrage stellt sich beim Themenkomplex „Privatisierung von Gewalt und Sicherheit“ stets.

Die Relevanz der entsprechenden Privatisierungstendenzen für die Politikwissenschaft ist evident, zum einen kommt es zur Aushöhlung des staatlichen Gewaltmonopols durch die Akteure und Helden der Serien, zum anderen wird häufig das schwindende Vertrauen in die Schutzaufgaben des Staates für den einzelnen thematisiert. Es geht also um staatliche „Defizite“, die nur „privat“ gelöst werden können, so zumindest der vermeintliche bzw. vermutete Tenor der untersuchten Serien.

1.3 Methodische Vorgangsweise

Zunächst muss festgestellt werden, dass es um spezifische Ansätze zur TV-Serien-Analyse in der einschlägigen Literatur eher schlecht bestellt ist. Eben deshalb werde ich mich in erster Linie filmanalytischer Methoden bedienen, und selbige auf meine Serien-Analysen anwenden. (vgl. Feierl 1998: 20) Dies scheint mir insofern plausibel und machbar, als es sich sowohl beim (Spiel-)Film als auch bei der TV-Serie um (meist) fiktive Unterhaltungskunst

handelt, das Element des Seriellen welches die TV-Serie zusätzlich ausmacht, findet sich auch bei vielen Filmreihen wieder.

Auch Knut Hickethier bezeichnet die Serie als „der am fiktionalen Film entwickelten Filmanalyse sehr nahe.“ (Hickethier 2012: 197)

Mein analytischer Ansatz ist darüber hinaus ganz klar ein qualitativer, wie ihn auch Andreas Dörner verwendet:

„Der methodische Zugang zu diesen Bildwelten ist ein interpretativer, d.h., es werden qualitative Inhaltsanalysen vorgenommen, in deren Rahmen die zentralen Vorstellungs- und Identitätsmuster sowie die entworfenen Sinnprojekte rekonstruiert werden.“ (Dörner 2000: 213)

Konkret werde ich für jede der drei Serien, die jeweils komplett (d.h. alle Episoden) angesehen wurden (hierzu raten auch Scherer et. al. 1995: 258), u.a. eine Figuren- sowie eine Normen- und Werte-Analyse durchführen (siehe 1.3.1 und 1.3.2), die mich schlussendlich dazu befähigen sollen, die drei forschungsleitenden Thesen zu bewerten und so die Forschungsfrage zu beantworten.

Ergänzend sei noch erwähnt, dass es sich bei meiner Herangehensweise um applikative Analysen handelt, „bei denen theoretische Annahmen an Film- und Fernsehtexten überprüft werden (...)“ (Mikos 2008: 91) Die theoretischen Annahmen, welche in den drei Forschungsthese formuliert sind, sollen also in meinem Fall an den konkreten Serien überprüft werden. Bezogen auf die drei Dimensionen, welche Andreas Dörner (2000: 404) für die Analyse populärer Medien unterscheidet, steht bei der vorliegenden Arbeit die textuelle Ebene zur Diskussion. Auf die Ebenen „Produktion“ und „Rezeption“ wird nicht näher eingegangen, eine entsprechende Auseinandersetzung mit allen dreien würde den Umfang einer Master-Arbeit sprengen.

Dass auch ein etwas experimentellerer Ansatz wie der meinige durchaus legitim ist, kann man aus einer wichtigen Feststellung Lothar Mikos' folgern, welcher meint: „Den Königsweg der

Analyse gibt es nicht. Sie bedient sich verschiedener theoretischer Annahmen aus unterschiedlichen Disziplinen und verschiedener Methoden, die sich am Erkenntnisinteresse orientieren.“ (Mikos 2008: 41) Meine theoretischen Annahmen kommen natürlich aus der Politikwissenschaft, es handelt sich um die Überlegungen zur Privatisierung von Gewalt und Sicherheit. Das Erkenntnisinteresse ist in der Forschungsfrage klar formuliert - mein methodischer Ansatz trägt dem Rechnung.

Zum konkreten Forschungsablauf sei zunächst auf Norman Denzin verwiesen. Dieser hat in seinem Sammelband-Beitrag zur Qualitativen Forschung (Flick et.al. (Hg.) 2010) einen Leitfaden vorgestellt, der „als Anleitung zur Erforschung und kritischen Analyse visuellen Materials hilfreich (ist).“ (Denzin 2010: 426) Zu diesem visuellen Material werden natürlich auch Fernsehserien gezählt, weshalb mein methodischer Ansatz bei der konkreten Sichtung des Materials u.a. von Denzins Schema inspiriert wurde. Zunächst erfolgt nun also eine kurze Darstellung dieses Schemas, um danach meine adaptierte Version desselbigen zu erläutern. Denzin selbst schreibt, dass „diese Leitlinien (...) vorläufigen Charakter (besitzen) und (...) den jeweiligen Bedürfnissen des Forschers angepasst werden (müssen).“ (ebd.) In meinem Falle sind entsprechende Adaptionen zum einen darauf zurückzuführen, dass ich mich mit Serien befasse und nicht mit (Spiel-)Filmen, zum anderen verlangt die ungeheure Materialfülle gewisse Kürzungen bzw. Zusammenfassungen einiger Forschungsschritte.

Nun aber zunächst zu Denzins Vier-Phasen-Modell (Denzin 2010: 427):

1. „Phase eins: ‚Sehen und Fühlen‘
 - (a) Betrachten Sie die visuellen Dokumente als umfassende Einheit.
 - (b) (...) schreiben Sie Ihre Empfindungen und Eindrücke nieder (...)
2. Phase zwei: ‚Welche Fragen soll man stellen?‘
 - (a) Formulieren Sie Ihre Forschungsfrage
 - (b) (...) Wie werden kulturelle Schlüsselwerte repräsentiert und definiert?
 - (c) Legen Sie ein Verzeichnis der Belege an und achten Sie auf Schlüsselszenen und Bilder
3. Phase drei: ‚Strukturierte Mikroanalyse‘

- (a) (...) transkribieren Sie die Redebeiträge, beschreiben Sie die Szenen und notieren Sie sich Zitate aus dem Text
 - (b) (...) Fertigen Sie detaillierte Beschreibungen an
 - (c) Wie präsentiert das Material objektive Realität, wie werden Fakten behandelt, Erfahrungen wiedergegeben und Wahrheiten dramatisiert?
 - (d) Behalten Sie die Forschungsfrage im Blick (...)
4. Phase vier: ‚Suche nach Mustern‘
- (a) Gehen Sie zur Gesamtaufnahme zurück.
 - (b) (...) sehen Sie sich den ganzen Film noch einmal an.
 - (c) Kehren Sie zur Forschungsfrage zurück. In welcher Weise behandeln diese Dokumente Ihre Frage, und wie beantworten Sie sie? (...)

Nachdem ich alle Folgen der drei Serien bereits vor der Idee zum Master-Arbeits-Thema kannte, war es mir möglich die Forschungsfrage, deren Formulierung Denzin im zweiten Arbeitsschritt vorsieht, bereits am Anfang meiner genaueren Analysen zu stellen. Der „kulturelle Schlüsselwert“ um den es mir geht, sind die Privatisierungstendenzen in den Bereichen Gewalt und Sicherheit in der Reagan-Ära. Da es sich in meinem Fall um eine sehr große Menge an Anschauungsmaterial handelt, musste ich Teile von Denzins erstem Punkt bereits mit einzelnen Punkten der Mikroanalyse kombinieren. Soll heißen, ich betrachtete die visuellen Dokumente als umfassende Einheit, d.h. alle Folgen hintereinander, allerdings schrieb ich dabei nicht nur „Eindrücke und Empfindungen“ nieder, sondern auch gleich „Redebeiträge (...) und Zitate“. Eine Trennung dieser beiden Schritte, wie sie Denzin vorsieht, war vor allem aufgrund des großen Zeitaufwandes nicht möglich.

Ausserdem wurden die Notizen von Anfang an in einem speziellen Notizschema geordnet, allerdings ohne sie zunächst einer Bewertung in wichtig bzw. unwichtig zu unterziehen. Dieser Schritt erfolgte, zusammen mit der in Punkt vier vorgeschlagenen Rückkehr zur Gesamtaufnahme, bei der Übertragung der handschriftlichen Notizen in ein detaillierteres Schema in digitaler Form.

Die Forschungsfrage behielt ich über den gesamten Forschungsprozess hinweg im Blick - sie leitete auch die Erarbeitung meines Notizschemas an. Der Punkt 4.c erfolgt nach allen

Analysen wesentlich in den Schlussbetrachtungen - dort wird dann der Versuch unternommen, die Forschungsfrage im Rahmen der oben formulierten Forschungsthese zu beantworten.

Das bereits erwähnte Notizschema (siehe auch Anhang) soll nun genauer vorgestellt werden, v.a. um eine möglichst lückenlose Nachvollziehbarkeit meines Forschungsweges zu gewährleisten. Während der Sichtung der einzelnen Episoden dienten mir folgende vier Kategorien, welche in tabellarischer Form angelegt wurden, zur Vorstrukturierung meiner Notizen:

- Thematisierung von Staat- und Staatsgewalt bzw. Privatisierung
- Charakterentwicklung
- Storyentwicklung
- Sonstige Notizen

In der ersten Spalte wurden alle Anzeichen und Details zu entsprechenden privaten Initiativen der Akteure festgehalten, sowie konkrete Formen des Versagens von Polizei bzw. in selteneren Fällen auch des Militärs. Ebenso wurde vermerkt wenn z.B. die Staatsgewalt Hilfe verweigerte oder partout kein Einsehen in eigene Fehler haben wollte. Auch PolizeibeamtInnen, die spätere KlientInnen meiner drei Serienhelden, einfach nicht glauben oder zuhören wollten, wurden berücksichtigt. Als klassisches Beispiel für diese Kategorie sei eine Magnum-Folge aus der ersten Staffel erwähnt (*St. I/E. 6*)⁵, in welcher eine Schauspielerin angeblich Selbstmord begangen habe, zumindest wenn man den Polizeibeamten aus Honolulu glauben darf. Ihr Freund wendet sich empört an den Privatdetektiv Thomas Magnum, weil er felsenfest davon überzeugt ist, dass die Dame ermordet wurde. Erst durch Magnums privates Engagement kommt schlussendlich heraus, dass die Schauspielerin tatsächlich einem Tötungsdelikt zum Opfer gefallen war. Hätte man sich einzig auf die Arbeit der Polizei verlassen, wäre der Mörder ungeschoren davongekommen.

Die nächsten beiden Spalten meines Notizschemas behandeln jeweils die Entwicklung der wichtigsten Charaktere der Serie bzw. den Fortgang der „übergeordneten“ Geschichte/Story, die quasi als inhaltliche Klammer alle Staffeln verbindet. Diese beiden Kategorien laufen üblicherweise parallel ab, wie auch Susanne Lengauer in ihren Analysen zur Serie „Das

⁵ „Der gespielte Tod“ / „Skin Deep“

Model und der Schnüffler“ (Lengauer 1998: 91) feststellt: „Die Entwicklung einer Rollenfigur vollzieht sich normalerweise parallel zur Entwicklung der Serienhandlung.“ Hier werden also zunächst wesentliche Entwicklungen bzw. Veränderungen im Leben der Haupt- und relevanten Neben-Charaktere der Serien notiert. So wohnt zum Beispiel MacGyver ab der dritten Episode der dritten Staffel (*St.3/E.3*)⁶ auf einem Hausboot.

Als Beispiel für die Kategorie „Storyentwicklung“ sei exemplarisch auf eine Knight Rider-Doppelfolge in der zweiten Staffel (*St.2/E.18&19*)⁷ verwiesen, in welcher es Michael Knight gemeinsam mit seinem Auto K.I.T.T. schließlich gelingt seinen Erzfeind Garthe Knight zu töten (dieser stürzt gemeinsam mit seinem gewaltigen Truck „Goliath“ über eine Klippe und explodiert). Dieses Story-Detail mag nun lächerlich anmuten, spielt aber für die Entwicklung der übergeordneten Geschichte der Serie eine wesentliche Rolle.

Die letzte Spalte auf dem Notizblatt stand mir für „sonstige Notizen“ zur Verfügung - Eindrücke und Details also, die mir zwar wichtig erschienen sich jedoch in keiner der drei anderen Rubriken verorten ließen.

Bei der Übertragung sämtlicher Notizen in ein detaillierteres Schema in digitaler Form (siehe Beispiele im Anhang) erfolgte eine feinere Gliederung mit zusätzlichen Kategorien, die ausserdem je nach Serie leicht variierten. Nebst dem deutschen und dem Originaltitel bekamen ausser dem Protagonisten auch die wesentlichen Nebenfiguren eine eigene Spalte, zudem wurden die jeweiligen Inhaltsangaben der einzelnen Folgen von den DVD-Covers in das Schema übertragen. Schlussendlich wurde in einer letzten Spalte vermerkt, ob die jeweilige Folge in der Literatur erwähnt wird.

In den nächsten beiden Unterkapiteln wird nun näher auf die Figuren- bzw. Normen- und Werteanalyse (v.a. nach Faulstich 2008) eingegangen.

⁶ „Schatten der Vergangenheit“ / „Back from the Dead“

⁷ „Goliath kommt zurück“/„Goliath wird vernichtet“ / „Goliath returns“

1.3.1 Figurenanalyse

Der Figurenanalyse wird generell in dieser Arbeit sehr viel Platz geschenkt, da Fernsehserien an sich als eher „character-oriented“, also personenorientiert gelten.

„Sarah Ruth Kozloff betont die herausragende Bedeutung von Serienfiguren: ‚... it is characters and their interrelationships that dominate television stories‘. (Kozloff 1992: 75) Fernsehgeschichten seien weniger an dem Fluß der Ereignisse an sich interessiert, sondern mehr an der Enthüllung und Entwicklung der Charaktere. Im Unterschied zu einem Spielfilm gilt eine Serie denn auch nicht als ‚story-oriented‘, handlungsorientiert, sondern als ‚character-oriented‘, personenorientiert.“ (Scherer 1995: 35)

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen Haupt- und Nebenfiguren bzw. -charakteren. Dies gilt für Filme und TV-Serien gleichermaßen.

„Der Held eines Kino- bzw. Fernsehfilms oder einer Serie, der sogenannte ‚leading character‘, unterscheidet sich von den ‚supporting characters‘, den Nebenrollen, in zwei Punkten: Er treibt die Handlung aktiv voran, er agiert und reagiert nicht nur; außerdem dient er als primäre Identifikationsfigur für den Zuschauer.“ (Scherer 1995: 35)

Den Zweck bzw. das Ziel der Figurenanalyse beschreibt Werner Faulstich wie folgt:

„Die Figurenanalyse soll charakteristische Merkmale einer Figur erkennen lassen; man muss die Figuren des Films (*bzw. der Serie, Anm. M.W.*) so beschreiben können, wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt, den dieser noch nicht gesehen hat. Das beginnt bei Äußerlichkeiten wie Aussehen, Kleidung, Verhalten und reicht bis zu charakterlichen und anderen Persönlichkeitsmerkmalen.“ (Faulstich 2008: 101)

In meinen Analysen wird es zunächst um den Hauptcharakter, also den Protagonisten gehen. (In den von mir behandelten Serien kommen Frauen in diesen Rollen nicht vor, weshalb ich hier und in der Folge auf die Erwähnung der Protagonistin verzichtet habe.) „In der Regel ist der *Protagonist (Hervorhebung i. O.)* das Wahrnehmungszentrum (...) die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält.“ (ebd.: 97) Obschon Faulstich feststellt, dass Protagonist und Held nicht unbedingt deckungsgleich sein müssen (vgl. ebd.), ist dies in den hier analysierten Serien stets der Fall. Sowohl Thomas Magnum, als auch Michael Knight und MacGyver sind jeweils Protagonist und Held zugleich.

Ursula Ganz-Blättler weist explizit auf die zentrale Bedeutung des Helden in jenem Seriengenre hin, in welchem auch meine Serien zu verorten sind, nämlich den ‚crime / adventure-series‘: „Hier steht der Held oder stehen die Helden im Zentrum der jeweiligen Handlung, und dessen bzw. deren Privatleben, Vergangenheit und Innenleben sind von vitaler Bedeutung für die ‚Show‘.“ (Ganz-Blättler 1995b: 245)

Verstärkte Beachtung werden bei der Figurenanalyse die jeweils ersten Auftritte der Protagonisten finden, da hier oftmals schon ein großer Teil ihrer Charakterisierung vorgenommen wird. Auf die Inszenierung dieses ersten Auftritts wird „in aller Regel Wert gelegt, eben um die notwendige Glaubwürdigkeit und zugleich Attraktivität zu erzeugen.“ (Faulstich 2008: 99)

Abgesehen vom Hauptcharakter gibt es zahlreiche Nebenfiguren in jeder Serie. Diese sind nicht zwangsläufig minder wichtig, können aber dennoch nicht alle in die Analyse mit einbezogen werden. Die von mir analysierten Nebenfiguren, sind in erster Linie jene Charaktere, die sich (kontinuierlich) im Umfeld des Protagonisten bewegen. Auch Personen, die nur selten oder gar nur einmalig auftreten, können Relevanz haben, werden aber bei der Analyse (aus Gründen des Umfangs) nicht berücksichtigt.

Die Auswahl fiel im Falle von *Magnum, P.I.* auf den Major Domus des Anwesens auf welchem Magnum wohnt, Jonathan Higgins, und auf seine engsten Freunde und gelegentlichen Mitarbeiter Rick Wright und Theodore Calvin. Bei *Knight Rider* werden als

Nebenfiguren sein väterlicher Vorgesetzter Devon Miles sowie die Technikerin Bonnie (bzw. April) berücksichtigt. MacGyver schließlich ist lediglich von seinem Freund und Vorgesetzten Pete Thornton dauerhaft umgeben, somit fließen hier noch seine platonische Langzeitfreundin Penny Parker, sein Freund Jack Dalton und sein Erzfeind Murdoc in die Analyse mit ein.

Um nun die Beschreibung der Figurenanalyse abzuschließen sei noch auf eine Besonderheit verwiesen, welche Knut Hickethier in seiner „Film- und Fernsehanalyse“ (Hickethier 2012: 178) erwähnt:

„Als besondere Form des Darstellens hat sich das **Schauspielen in langlaufenden Serien** (*Hervorhebung i.O.*) herausgestellt. Indem die Serien ihr Geschehen parallel zur Zeit der Zuschauer anlegen, erlebt der Zuschauer die Figuren über Jahre hinweg in regelmäßigen Zeitabschnitten immer wieder.“

1.3.2 Normen- und Werteanalyse

Neben der Figurenanalyse werde ich eine Normen- und Werteanalyse an dem behandelten Material vornehmen. Hier erfolgt eine Annäherung über gewisse Symboliken. Werner Faulstich (2008: 162) versteht unter Symboliken „Zeichen oder Hinweise auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte.“ Als ein prominentes Beispiel kann man das Kreuz als Symbol für das Christentum anführen, aber wenn man genau hinsieht, findet man vor allem in Filmen und auch TV-Serien eine ganze Reihe nicht so prominenter bzw. eindeutiger Symbole, die durchaus von großer Bedeutung sind. Faulstich (ebd.) schreibt weiter, dass „Symbole in Filmen auf Verweiskontexte (rekurrieren), die zur Entstehungszeit des Films bzw. heute allgemein bekannt sind.“ Dies gilt natürlich auch für TV-Serien.

Die Symboliken, welche ich für meine Analyse herangezogen habe, beziehen sich wesentlich auf meine Arbeitsthesen. „Fast alles kann symbolische Bedeutung haben“ (ebd.), so zum Beispiel auch Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. Bei meinen entsprechenden Auseinandersetzungen mit den Symboliken werde ich allerdings einen etwas anderen Weg beschreiten als dies beispielsweise Irene Zavarsky in ihrer Dissertation (2009: 42 f.) tat. Ihr

war es möglich bei all ihren Filmbeispielen jeweils die selben Symbole zu untersuchen, das ist in meinem Fall nicht in der Art realisierbar. Jedem meiner drei Helden wird ein spezifischer Gegenstand zugeordnet, eine Vergleichbarkeit ist dennoch insofern gegeben, als diese Objekte allesamt auf die selben abstrakten Begriffe rekurren, nämlich Freiheit (in erster Linie von staatlichen Zwängen) und Jugendlichkeit. Ruft man sich die Thesen zwei und drei dieser Arbeit in Erinnerung, so lässt sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen den Werten „Freiheit“ bzw. „Jugendlichkeit“ und den Kernbehauptungen der Thesen herstellen. Der „Lonesome-Rider“, jene Western-Figur, die sich gleichsam an der frontier beweisen muss, ist zunächst von Jugendlichkeit geprägt und kann mehr oder weniger frei agieren, wohlgekannt meint Freiheit hier v.a. ein gewisses selbstbestimmtes Handeln im allgemeinen und ein freisein von militärischen und/oder polizeilichen Befehlsstrukturen im speziellen. Bezugnehmend auf die dritte These kann argumentiert werden, dass es eben die Freiheit der Helden von (staatlichen) Kommandohierarchien ist, die es ihnen ermöglicht meist ihrem Gespür bzw. Verständnis für Recht und Gerechtigkeit zu folgen, und dementsprechend zu agieren. Eine gewisse Jugendlichkeit bzw. jugendliche Leichtigkeit ihrer Charaktere gewährleistet ein Rest Vertrauen in diese zentralen Werte Recht und Gerechtigkeit, die ganz wesentlich sind für die untersuchten Serien.

Hier nun eine kurze Übersicht über die verwendeten Symboliken, genauere Ausführungen erfolgen dann bei den konkreten Serienanalysen in Kapitel vier.

Im Falle Thomas Magnums (*Magnum, P.I.*) dient das prominente Hawaiihemd als Indikator für seinen (neuen) Lebensstil, es symbolisiert insofern den privaten Akteur Magnum, als dieses legerere Kleidungsstück im krassen Gegensatz zu der Navy-Uniform steht, die der Held in seiner Militärzeit täglich trug. Das Tragen legerer Kleidung kann ganz allgemein als Zeichen für ein, zumindest temporär von äußeren Zwängen befreites Leben sein, die Wahl entsprechender Freizeit-Outfits ist ein guter Indikator hierfür. Auch Magnums Jugendlichkeit wird durch das Tragen des Hawaiihemdes unterstrichen, wie gezeigt werden wird „verlässt“ sich die Darstellung hier nicht nur auf ein entsprechendes allgemeines Wissen, sondern es sind gerade auch die Kommentare von Thomas Magnums Umwelt, die mitunter einen Zusammenhang zwischen seiner (kindischen) Art und seinem Kleidungsstil herstellen.

Im Falle Michael Knights (*Knight Rider*) wird sein berühmtes Auto K.I.T.T. als Symbol herangezogen. Es sei vorweggenommen, dass es sich dabei gleichsam um des edlen Ritters schwarzes Pferd handelt, auch des Westerners Fortbewegungsmittel war in erster Linie das Ross. K.I.T.T. ist eben nicht nur Wunderauto und Computer sondern auch einfaches Fortbewegungsmittel, eine spezielle Form der Freiheit die in der US-amerikanischen Mentalität eine besonders große Rolle spielt, ist die der Automobilität, der Möglichkeit mit dem (eigenen) Auto die (großen) USA auf ihren freeways, etc. zu durchqueren. Dass es sich bei Michael Knights Wagen um einen umgebauten Trans Am handelt, einen schnittigen Sportwagen also, ist ein wesentliches Indiz für seinen jugendlichen Charakter.

MacGyver schließlich unterstreicht sein jugendliches „Pfadfinderdasein“ durch die häufige Verwendung des berühmten Schweizer Offiziersmessers. Wie gezeigt werden wird, legt MacGyver großen Wert auf seine Freiheit und Unabhängigkeit, das Taschenmesser als ständiger Begleiter ist dem Helden stets zur Hand um sich beispielsweise aus heiklen Situationen selbst zu befreien. Während der Zusammenhang zwischen dem jugendlichen Pfadfinder und der Verwendung des Taschenmessers offensichtlich ist, wird weiters gezeigt werden, dass ihm das kleine Werkzeug auch immer wieder dabei hilft seine Ideen, allesamt Ausgeburten eines freien, jugendlichen und auch genialen Geistes, zu verwirklichen.

Diese kurze Darstellung diene lediglich der Orientierung, bei der entsprechenden Figuren- bzw. Normen- und Werteanalyse wird detailliert auf Vorkommen und Bedeutung der erwähnten Symbole eingegangen.

1.4 Begriffserklärungen

Gewalt

Selbstverständlich handelt es sich bei „Gewalt“ um einen äußerst vielschichtigen Begriff mit vielen Bedeutungen und Dimensionen. An dieser Stelle kann und soll keine ausführliche Diskussion des Gewalt-Begriffs stattfinden, es seien nur überblicksmäßig jene Dimensionen des Terminus erwähnt, um welche es in der Arbeit vordergründig geht.

Thorsten Bonacker und Peter Imbusch weisen in ihrem Beitrag (2006: 82) auf die definitorische Unschärfe des deutschen Begriffs „Gewalt“ hin - für meine Zwecke ist ihr Hinweis aber äußerst hilfreich: „Nur im deutschsprachigen Raum steht das Wort Gewalt sowohl für den körperlichen Angriff wie auch für die behördliche Amts- bzw. Staatsgewalt.“ (Bonacker/Imbusch 2006: 82) Der Gewaltbegriff, der in dieser Arbeit im Vordergrund stehen soll, ist genau diese Kombination aus einer körperlich-physischen wie einer Amts- bzw. staatlichen Komponente. Herunter gebrochen auf die ebenfalls von den Autoren (ebd.: 86) vorgestellten Gewaltverständnisse, handelt es sich also um „direkte physische Gewalt“ zum einen und „institutionelle Gewalt“ zum anderen.

Direkte physische Gewalt wird in den Serien sowohl von den ÜbeltäterInnen als auch von den Helden angewandt - wenn sich jedoch einer der drei (privaten) Helden ihrer bedient, stösst er bereits sehr weit in einen Bereich der institutionellen Gewalt vor, der eigentlich den VertreterInnen des Staates vorbehalten ist bzw. sein sollte.

„Institutionelle Gewalt geht über die direkte personelle Gewalt insofern hinaus, als sie nicht nur eine spezifische Modalität sozialen Verhaltens beschreibt, sondern auch auf dauerhafte Abhängigkeits- und Unterwerfungsverhältnisse abzielt. Man kann sie zunächst definieren als ‚eine durch physische Sanktionen abgestützte Verfügungsmacht, die den Inhabern hierarchischer Positionen über Untergebene und Abhängige eingeräumt ist ... Prototyp institutioneller Gewalt in der Moderne ist der Hoheits- und Gehorsamsanspruch, mit dem der Staat dem einzelnen gegenübertritt.‘ Hier geht es also zunächst um die ordnungsstiftenden Funktionen von Gewalt, wie sie

von staatlichen Sicherheitsbehörden (Polizei) oder staatlichen Organisationen (wie dem Militär oder den Geheimdiensten) ausgeübt werden.“ (Bonacker/Imbusch 2006: 87)

Es sind eben diese Eingriffe in den Bereich der institutionellen Gewalt durch die Privatleute bzw. Zivilisten Thomas Magnum, Michael Knight und Angus MacGyver, die es erlauben von einer Privatisierung der Gewalt zu sprechen.

Sicherheit

Wie „Gewalt“ so ist auch „Sicherheit“ ein äußerst breiter Begriff, genaue Definitionen sind sehr schwierig - daher kann auch in diesem Fall nur eine Annäherung erfolgen.

Offensichtlich handelt es sich bei Sicherheit um „die Abwesenheit bzw. Vermeidung von Unsicherheit, d.h. von Bedrohung und Gefährdung sowie der Furcht vor diesen Unsicherheiten.“ (Rausch 2005: 886) Im Rahmen einer staatsrechtlichen Definition weist die Autorin „die Anerkennung des staatlichen Gewaltmonopols“ (ebd.) als Voraussetzung aus.

In der vorliegenden Arbeit geht es jedoch um Formen der Privatisierung von Sicherheit, wobei Rolf Uessler die Frage aufwirft, „ob Sicherheit überhaupt privatisierbar ist.“ (Uessler 2008: 67) Dieser Gedanke ist durchaus interessant, allerdings muss hinzugefügt werden, dass Uesslers Beitrag in einem Band über Private Sicherheits- und Militärfirmen (Feichtinger et.al. 2008) erschienen ist, und in meiner Arbeit nicht der finanzielle Aspekt im Vordergrund steht - mir geht es also nicht so sehr um die Frage, ob Sicherheit ein „Gut“ ist, das von privaten AnbieterInnen gekauft werden kann, sondern eher darum wie entsprechendes staatliches Versagen in diesem Bereich von den Protagonisten der Serien gleichsam kompensiert wird. Zurückgreifend auf die obige Definition von Ulrike Rausch geht es also schlicht um den Schutz des/der einzelnen vor „Bedrohung und Gefährdung“, aber eben nicht durch VertreterInnen der Staatsgewalt sondern durch die privat agierenden Protagonisten der behandelten Serien.

Wenn also Thomas Magnum, Michael Knight oder auch Angus MacGyver - in welcher Form auch immer - einzelne oder auch eine Gruppe von Menschen vor derlei Gefahren beschützen und/oder ihnen die „Furcht“ nehmen, spreche ich von einer Privatisierung der Sicherheit.

Nun komme ich noch zu zwei Termini aus dem Bereich der Serienanalyse, den Begriffen „episodic series“ und „serial“.

„episodic series“

Eine „*Episodic series* (*Hervorheb. i. O.*) (...) zeichnet sich dadurch aus, daß jede erzählte Handlung pro Folge ist (*sic!*) in sich abgeschlossen ist.“ (Feierl 1998: 48) Die einzelnen Episoden können also getrennt voneinander gesehen werden, ohne dass dies zu Verständnisproblemen führen würde, die Charaktere sind stets die gleichen. Sie erzählt „für gewöhnlich jede Woche einzelne, in sich abgeschlossene Geschichten mit denselben Helden.“ (Scherer et.al. 1995: 26)

„serial“

„Das „serial“ (von engl. Fortsetzungsroman) fabuliert ohne Punkt und Komma, überlappende Erzählstränge ziehen den Zuschauer von einer Folge zur nächsten. Dabei kann die ‚episodic series‘ kurzzeitig ‚serial‘-Charakter bekommen, wenn sich eine Geschichte als Doppelfolge über zwei Wochen, sprich: Episoden, hinzieht.“ (Scherer et. al. 1995: 26) Das Format der Doppelfolge ist in allen drei behandelten Serien zu finden.

1.5 Aufbau der Arbeit

Nach der Einleitung befasst sich die Arbeit zunächst mit theoretischen Grundlagen, es wird konkret auf die Privatisierung von Gewalt und Sicherheit eingegangen, sowie ein Rahmen innerhalb der politischen Kulturforschung abgesteckt. Im dritten Kapitel erfolgt eine konkrete Auseinandersetzung mit politischer Kultur in den USA, sowie eine kurze Übersicht über die Traditionslinien der Ideengeschichte, inklusive ihrer Besonderheiten, dem „American

Monomyth“ und dem „frontier-Mythos“. Vor diesem Hintergrundwissen schließlich nimmt sich das vierte Kapitel der ausführlichen Serienanalysen an, die drei zu untersuchenden Serien werden zunächst vorgestellt, und dann im Detail diskutiert, wobei ein spezieller Fokus auf die wesentlichen Figuren/Charaktere der Serien gelegt wird. Nebst einer Normen- und Werteanalyse, wird außerdem auf die (in Kapitel zwei herausgearbeiteten) Privatisierungskategorien genauer eingegangen. In abschließenden Bemerkungen werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst, indem die forschungsleitenden Thesen nochmals aufgegriffen, und einzeln bewertet werden, um schlussendlich die Forschungsfrage im Rahmen dieser Thesen zu beantworten.

2. Theoretische Grundlagen

2.1 Privatisierung von Gewalt und Sicherheit - theoretischer Hintergrund

Erstmals in Berührung kam ich mit den Ansätzen zur Privatisierung von Gewalt und Sicherheit im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der „Neuen Kriege“ (v.a. Münkler 2007, Kaldor 2007). Im Rahmen dieser, mittlerweile durchaus umstrittenen, Konflikttheorie tauchen die entsprechenden Privatisierungstendenzen als eines der zentralen Merkmale auf.

Mein Forschungsinteresse in der vorliegenden Arbeit dreht sich natürlich nicht um diese spezifische Konflikttheorie, sie sei nur erwähnt, weil mir eben dieser eine Aspekt der Privatisierung (bzw. Entstaatlichung) besonders im Gedächtnis blieb. Bei der näheren Betrachtung der behandelten TV-Serien entdeckte ich ebenfalls solche Privatisierungstendenzen, allerdings in einem viel „kleineren Rahmen“. Hier geht es für gewöhnlich nicht um regelrechte Kriege, dennoch übernehmen die Protagonisten, die allesamt „privat“ handeln, diverse Aufgaben, die eigentlich der Staatsgewalt, in erster Linie der Polizei, aber auch dem Militär, vorbehalten sind bzw. sein sollten. (Wimmer 2009) Als Beispiel ist Thomas Magnum zu nennen, der als Privatdetektiv allerlei polizeiliche Aufgaben übernimmt - es erfolgt quasi eine Entstaatlichung der Gewalt und Sicherheit „im kleinen“, meine Analysen beziehen sich in erster Linie auf die Ebene einzelner Personen, denen von den privaten Akteuren bei diversen Problemen geholfen wird. Es soll hier nicht um Staatsversagen in der Größenordnung einer failed-State-Forschung, o.ä. gehen, sondern um das Scheitern der Staatsgewalt gegenüber dem einzelnen Individuum, welches dadurch auf die Hilfe privater Akteure angewiesen ist.

Privatisierung von Gewalt und Sicherheit ist zu einem ganz alltäglichen Phänomen geworden. Das beginnt bei Kaufhausdetektiven oder privaten Wachdiensten (z.B. ÖWD, Österreichischer Wachdienst) und geht bis hin zu regelrechten privaten Armeen, wie jener des Blackwater-Gründers Erik Prince. Obschon die Firma mittlerweile zweimal ihren Namen geändert hat (derzeit: Academi) bleibt es eine Tatsache, dass Prince über die mächtigste

Privatarmee der Welt verfügt, die oftmals in rechtlichen Graubereichen agiert, bzw. für offenkundig begangene Verbrechen nicht zur Rechenschaft gezogen wird, wie es z.B. Zwischenfälle im Irak gezeigt haben.⁸ (vgl. Scahill 2009: 7)

Als weiteres Beispiel wäre die Beteiligung privater Sicherheitsfirmen bei der Bekämpfung der Piraterie am Horn von Afrika zu erwähnen. Der Aufgabenbereich geht von der Bewachung der Schiffe durch private Sicherheitskräfte (so genannter „Seesöldner“) bis hin zur „Durchführung von Lösegeldverhandlungen und der Übergabe der vereinbarten Summen.“ (Matthies 2010: 85)

Die Vorteile, die einer solchen Privatisierung von Gewalt und Sicherheit nachgesagt werden, sind im großen wie im kleinen ähnlich. Auch in den von mir behandelten TV-Serien wird immer wieder betont, warum das ein oder andere Problem doch besser privat gelöst wird und warum es unklug wäre, die Polizei oder das Militär „einzuschalten“. Eines der Hauptargumente, welchem man regelmäßig begegnet ist die Trägheit der Staatsgewalt, konkret wird hier meist die mühselige „Bürokratie“ gescholten. Privaten Akteuren wird wesentlich mehr Flexibilität und Mobilität attestiert, „unbürokratisches Vorgehen“ ist gleichsam die „Zauberformel“, die zur Lösung der meisten Probleme führt.

Die Gefahren einer jeden Privatisierung in diesen Bereichen werden zumeist nicht expliziert, obgleich sie offensichtlich sind. Vor allem im Falle größerer privater Akteure, wie z.B. Academi, besteht die Gefahr der Unkontrollierbarkeit einer solchen privaten Armee, die sich nicht im gleichen Maße rechtfertigen muss wie das eigentliche Militär. Um erneut auf das Beispiel Irak zurückzukommen, kann festgestellt werden, dass dort die meisten Vergehen diverser Academi-Mitarbeiter nicht geahndet wurden. Im Jahre 2004 wurde sogar ein entsprechendes Dekret unterzeichnet, welches „den privaten Militärs im Irak vollkommene Straffreiheit (zusicherte)“ (Scahill 2009: 23).

Nun aber zurück zur „kleineren“ Ebene der Privatisierung, die mich interessiert. Da es zu diesem spezifischen Bereich kaum Literatur gibt, werde ich bereits hier in den theoretischen

⁸ z.B. der Zwischenfall in Bagdad am 16.9.2007, wo Blackwater-Privatsoldaten für den Tod mehrerer irakischer Zivilisten verantwortlich waren

Ausführungen auf Resultate aus meinen Untersuchungen zurückgreifen. Konkret sollen in einem weiteren Schritt Privatisierungskategorien entwickelt werden, die sich bei der Ordnung der Forschungsergebnisse ergeben haben.

Um den Versuch einer Verallgemeinerung zu unternehmen, wurden die Episoden-Notizen zum Bereich „Thematisierung von Staat- und Staatsgewalt bzw. Privatisierung“ (siehe oben) nach gründlicher Sichtung zu Kategorien zusammengefasst, welche nun, jeweils mit einem Beispiel versehen, vorgestellt werden. Es ist inhaltlichen Gründen geschuldet, dass sich manche Fälle bzw. Folgen in mehreren Kategorien wiederfinden, eine strikte Trennung war hier weder möglich noch sinnvoll. Ausserdem erfolgte in einem weiteren Schritt der Generalisierung die Zuordnung aller Einzelkategorien zu zwei übergeordneten Hauptpunkten, hier wird, um das bereits vorwegzunehmen, zwischen jenen Fällen unterschieden, die (im engeren wie im weiteren Sinne) tendenziell eher im Zusammenhang mit dem Helden stehen, und jenen, die eher mit der Staatsgewalt zusammenhängen. Eine genaue Einteilung und Übersicht wird in 2.1.1 dargeboten.

Im weitesten Sinne könnte man die Entwicklung dieser Kategorien dem Vorgehen einer Grounded Theory zuschreiben. Irene Zavarsky weist in ihrer Dissertation darauf hin, dass der, auch von mir verwendete, Zugang von Norman Denzin (siehe weiter oben) einen zirkulären Prozess ermöglicht, „wie ihn auch die VertreterInnen der Grounded Theory (...) vorschlagen.“ (Zavarsky 2009: 35) Natürlich sollte hier nicht der Versuch unternommen werden, eine komplette Theorie zu entwickeln, vielmehr geht es darum eine vorhandene Lücke in der Literatur zur Privatisierung von Gewalt und Sicherheit, die in meinem Bereich besteht, zu „überbrücken“. Ich folgte dem Prinzip der Grounded Theory, wie es Andreas Böhm (2010: 477) beschreibt: „Von den Daten, d.h. vom Text aus, werden sukzessive Konzepte entwickelt (...)“, in meinem Fall die Privatisierungskategorien.

2.1.1 Privatisierungskategorien

Nun also zur Vorstellung der einzelnen Kategorien, die bereits den beiden Hauptpunkten zugeordnet wurden.

Zusammenhang mit dem Helden

- Persönliche Hilfe für Freunde / Bekannte und Ermittlungen aus persönlichen Motiven - z.B.: MacGyver hilft einem Freund dabei einen Betrüger zu überführen, der ihn um sehr viel Geld gebracht hatte. (*St.2/E.3*)
- Schlicht private Aufträge und/oder Aufträge der Foundation - hierzu gehört auch der private Personenschutz - z.B.: Thomas Magnum soll im Auftrag einer Firma einen Industriespion entlarven. (*St.2/E.13*)
- Privates Handeln ist nötig, weil private Akteure bzw. private Organisationen besser „geeignet“ sind und/oder das Vertrauen in die Behörden fehlt. - z.B.: Michael Knight hilft den BewohnerInnen eines heruntergekommenen Chicagoeer Stadtviertels sich gegen einen Immobilienhai zur Wehr zu setzen - es wird kommuniziert, dass die Menschen in solchen Vierteln generell kein Vertrauen in die Polizei haben. (*St.4/E.11*)

Zusammenhang mit der Staatsgewalt

- Privates Handeln ist nötig, weil die entsprechenden VertreterInnen der Staatsgewalt selbst zu den „Bösen“ gehören bzw. böse sind. - z.B.: Thomas Magnum klärt einen Mord auf, der von einem Polizisten begangen wurde. (*St.2/E.7*)
- Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt nicht über genügend Personal verfügt um sich eines Falles anzunehmen, überlastet bzw. generell überfordert ist. - z.B.: Michael Knight hilft einem Verband unabhängiger Trucker dabei sich gegen eine feindliche Übernahme (mit gewalttätigen Mitteln) zu wehren, weil der zuständige Sheriff aus Gründen des Personalmangels nicht imstande ist, sich darum zu kümmern. (*St.1/E.20*)

- Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt aus rechtlichen und/oder diplomatischen Gründen nicht eingreifen kann/darf/will. - z.B.: Michael Knight dringt in ein Botschaftsgebäude ein, um einen Behälter mit gefährlichen Giftstoffen sicherzustellen. Für die Behörden wäre dieses (illegale) Vorgehen, aus diplomatischen und rechtlichen Gründen, natürlich nicht möglich. (*St.4/E.7*)
- Privates Handeln ist nötig, weil schlicht keine Staatsgewalt vorhanden ist. - z.B.: MacGyver ist in der tiefsten Wildnis Alaskas bei der Überführung von Verbrechern, die eine Ölpipeline anzapfen und ihn jagen auf sich allein gestellt, weil in dem Gebiet, das nicht mal vollständig kartiert ist, keine Organe der Staatsgewalt, z.B. in Form einer Ranger-Station, vorhanden sind. (*St.3/E.4*)
- Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt zu langsam oder gar nicht reagiert bzw. handelt & das klassische Bürokratie-Argument - z.B.: Thomas Magnum hilft einer alten Frau dabei, ihren verschwundenen Mann zu finden, weil die Polizei nicht entsprechend reagiert und handelt. (*St.1/E.7*)
- Privates Handeln ist nötig, weil die VertreterInnen der Staatsgewalt „ohne Beweise“ nicht handeln. - z.B.: Michael Knights Vorgesetzter, Devon Miles, bittet ihn den Mord an einem Hausgast der Foundation aufzuklären, da er sich ohne Beweise nicht an die Polizei wenden kann. (*St.2/E.13*)
- Privates Handeln ist nötig, weil sich die VertreterInnen der Staatsgewalt nicht „zuständig“ fühlen, dem/der Betroffenen nicht glauben und/oder nicht helfen wollen. - z.B. Thomas Magnum erhält Drohanrufe von einem Unbekannten, und wendet sich damit an die Polizei, die ihm aber zunächst nicht glaubt bzw. nicht helfen will. (*St.7/E.5*)
- Privates Handeln ist nötig, weil die VertreterInnen der Staatsgewalt schlicht „unfähig“ sind, einen Sachverhalt nicht verstehen bzw. stets den „erstbesten“ inhaftieren und/oder das offensichtlichschte glauben. - z.B.: Michael Knight hilft einer Frau den Tod ihres Vaters aufzuklären, der von der Militärpolizei leichtfertig als Unfall zu den Akten gelegt wurde. (*St.1/E.3*)

Bei zwei der Serien, *Knight Rider* und *MacGyver*, finden einige dieser Kategorien auch ihre Verwirklichung in Form von Aufträgen und/oder Initiativen der jeweiligen Foundation.

Bei den konkreten Analysen in Kapitel vier werden die Kategorien für jede Serie einzeln diskutiert. Dies wird nicht als quantitative Analyse angelegt sein sondern als Versuch einer inhaltlichen Bewertung, auch in diesem Punkt schließt sich gleichsam wieder ein Kreis zum Charakter des Helden. Es wird sich zudem zeigen welche Ergebnisse die Auseinandersetzung mit den Kategorien in Bezug auf die erste Forschungsthese liefern.

Abgesehen von diesen Kategorien finden noch jene Fälle Beachtung, in denen die Behörden (Polizei, FBI,...) mit den privaten AkteurInnen bzw. Institutionen zusammenarbeiten, es kommt hier durchaus zu mehr oder weniger stark ausgeprägten Formen der Kooperation, die allerdings, soviel sei vorweggenommen, nicht im Vordergrund stehen. Ein Beispiel hierfür wäre die gelegentliche Zusammenarbeit des Privatdetektivs Thomas Magnum mit einem Lt. der Polizei von Honolulu (Lt. Tanaka) (z.B. *St.2/E.18*). Oftmals beschränkt sich die „Kooperation“ aber darauf, dass die Behörden am Schluss der Episode, also nach bereits getaner Ermittlungsarbeit quasi, auftauchen, um die Verdächtigen/TäterInnen festzunehmen.

2.1.2 Foundations

Zwei der analysierten Serienhelden arbeiten für eine sogenannte Foundation, nämlich Michael Knight und MacGyver. Foundations spielen in den USA eine bedeutende Rolle, Ute Wahl stellt in ihrem Beitrag über „reale Foundations“ zunächst treffend fest:

„Sicher findet man in vielen Action-Serien (...) eine ‚Organisation‘ im Hintergrund, wobei es sich sowohl um einen Geheimdienst, das Militär oder die Polizei handeln kann. Sogenannte ‚Stiftungen‘, d.h. von Privatpersonen ins Leben gerufene Organisationen, findet man sehr selten - genaugenommen (*sic!*) nur zweimal, in *Knight Rider* (...) und *MacGyver* (...) (*Hervorhebung i. O.*).“ (Wahl 1995: 185)

Bei den angesprochenen Foundations handelt es sich um die Knight Foundation (*Knight Rider*) bzw. die Phoenix Foundation (*MacGyver*), auf welche im vierten Kapitel noch näher

eingegangen wird. Die Autorin hebt hervor, dass diese Stiftungen von Privatpersonen gegründet wurden, und gibt in weiterer Folge eine klare Definition des Begriffes:

„A nonprofit, legal entity, having a principal fund of its own, or receiving the charitable contributions of a living founder or founders, which is governed by its own trustees or directors, and which has been established to serve the welfare of mankind.“ (zit. nach Wahl 1995: 186)

Prinzipiell decken die Betätigungsfelder der Foundations ein breites Spektrum ab, u.a. engagieren sich die (realen) Foundations im Bildungsbereich, im Gesundheits- und medizinischen Bereich bzw. kümmern sich um die soziale Wohlfahrt. Insbesondere in Zeiten, in denen die Sozialausgaben von staatlicher Seite her gedrosselt werden, kommt derartigen Stiftungen eine besondere Bedeutung zu. Des weiteren befasst man sich mit „research, experiments, and demonstrations for which other voluntary gifts and tax funds are not available.“ (ebd.)

Was die genauen Betätigungsfelder der Knight- bzw. Phoenix-Foundation betrifft, so werden diese im vierten Kapitel näher ausgeführt.

2.2 Zur politischen Kulturforschung

Die Etablierung des wissenschaftlichen Begriffes „Politische Kultur“ nahm ihren Ursprung in den 1950er Jahren, als erster wichtiger Autor ist in diesem Zusammenhang Gabriel A. Almond (1956) zu nennen, gemeinsam mit Sydney Verba publizierte er 1963 das Werk „The Civic Culture“. Mittlerweile ist die Politische Kulturforschung ein etabliertes Teilgebiet der Politikwissenschaft.

Die politische Kulturforschung, in welcher ich auch die vorliegende Arbeit verortet sehe, ist ein sehr breites Feld mit einer Unzahl an verschiedenen Ansätzen und Forschungsgegenständen. Dennoch haben sämtliche Ansätze einen „gemeinsamen Nenner“ wie es Andreas Dörner (Dörner 2003: 590) formuliert:

„Politische Kulturforschung, gleich welcher Provenienz, führt die Perspektive der Menschen in die Betrachtung von Politik ein. Genauer formuliert: Politische Realität ist aus dem Blickwinkel der Politischen Kulturforschung immer als eine durch den Menschen gedeutete Realität zu betrachten.“ (ebd.: 591)

Um das eigentliche Anliegen der Politischen Kulturforschung zu beschreiben, bedient sich Dörner der Unterscheidung nach Alfred Schütz (1971: 68 ff.):

1. „Politische Kultur besteht aus ‚Konstruktionen erster Ordnung‘, aus den Wahrnehmungen und Deutungen, die Menschen entwickeln, um sich in ihrer politischen Alltagswelt zu orientieren und dort sinnhaft zu handeln. Diese Wahrnehmungen und Deutungen sind in hohem Maße tradiert, der einzelne Akteur findet sie als kulturelle Gegebenheit vor und eignet sie sich in je spezifischer Brechung im Verlauf langfristiger Sozialisationsprozesse an.
2. Die Politische Kulturforschung entwickelt ‚Konstruktionen zweiter Ordnung‘, d.h. Begriffe, Theorien, Forschungskonzepte, um diese deutende Alltagspraxis der Menschen zu rekonstruieren und als seinerseits wirksamen Faktor politischer Realität zu beschreiben.

Politische Kulturforschung beschäftigt sich also konkret mit Wahrnehmungs- und Deutungsmustern, mit Erwartungshaltungen, Werten und Normen, mit Einstellungen und Vorstellungen, Wissensbeständen und Identitäten, Gefühlen und Normalitätsstandards, die das politische Alltagsleben in einer Gesellschaft oder in einem Teil derselben prägen.“ (Dörner 2003: 591 f.)

Die eben aufgezählten Gegenstandsbereiche finden sich natürlich, mehr oder weniger subtil verpackt oder eben auch ganz offensichtlich, in den Produkten der populären Kultur wieder. Hier sind zum Beispiel der (Spiel-)Film zu nennen oder auch die TV-Serie, die ihren fixen Platz im Alltagsleben der Menschen haben. Die Bedeutung des Fernsehens ist wohl kaum hoch genug einzuschätzen, als ständiger Begleiter der BürgerInnen trägt es wesentlich zur

Meinungsbildung und Perspektivenentwicklung bei. Eben aus dieser Tatsache erklärt sich nochmals der Analysewert dieses Mediums:

„Mit dem Fernsehen erfaßt die politische Kulturforschung also den alltagsnahen Normalmodus des politischen Diskurses. Insbesondere in den medientypischen fiktionalen *Unterhaltungsserien* (*Hervorhebung, M.W.*) finden sich kulturelle Selbstverständlichkeiten, die den Menschen bei der Orientierung in ihrer Alltagswelt dienen. Film und Fernsehen bieten (...) einen guten Zugang zur außeralltäglichen und alltäglichen Dimension des politischen Imaginären.“ (Dörner 2000: 173)

Die Lebenswelten der Charaktere in TV-Serien sind jenen der potentiellen ZuschauerInnen oft sehr ähnlich, Orientierungshilfen und Lösungsvorschläge für alltägliche Probleme werden geboten, wobei das natürlich nicht für alle Serien-Genres gleichermaßen gilt. „Fernsehsendungen (...) werden von sehr vielen Menschen gesehen, und man kann sich auf diese Bilder und Erzählungen beziehen, wenn man ein Problem veranschaulichen oder über Lösungswege nachdenken will.“ (ebd.: 182) Oft bekommt man u.a. in TV-Serien nicht nur Vorschläge zur Problembewältigung geliefert, sondern obendrein wird auch noch die politisch-moralisch „richtige“ Lösung vermittelt. Gerade in den drei von mir behandelten Serien finden sich sehr häufig moralische Botschaften, edle Handlungsmotive und die implizite Aufforderung einen moralisch und sozial verträglichen Weg zu beschreiten, der noch dazu das Allgemeinwohl fördert.

Alles in allem sollte die Bedeutung des Mediums TV-Serie für die Politische Kulturforschung deutlich geworden sein, obschon sich die einschlägige Literatur nach wie vor eher mit dem Medium Film beschäftigt. (z.B. Weidinger 2003, Zavorsky 2009, Hug 2010, etc.) Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen, wie z.B. die Analyse der US-amerikanischen Fernsehserie „The Simpsons“ im bereits zitierten Werk von Andreas Dörner (2000: 348).

In der politischen Kulturforschung kann man (vereinfacht) zwei zentrale Gattungen von Forschungsansätzen ausmachen: zum einen die empirisch-analytischen Ansätze, zum anderen

die interpretative (hermeneutische) politische Kulturforschung. Die bereits weiter oben erwähnten Pionierwerke von Almond und Verba lassen sich ersterem Zugang zuordnen, lange Zeit war die empirisch-analytische politische Kulturforschung tonangebend. Die interpretativen Ansätze sind, wenn man so will, die jüngeren Herangehensweisen. Nachdem meine Arbeit in diesen letztgenannten Bereich fällt, werde ich in der Folge nicht weiter auf die empirisch-analytische Forschungstradition eingehen.

„Der interpretative Ansatz der Politischen Kulturforschung widmet den *symbolischen Formen* (*Hervorhebung i.O.*), in denen sich Kultur manifestiert: der Sprache, den Symbolen und Mythen, den Ritualen und der Architektur, (...) großes Augenmerk.“ (Dörner 2003: 604) Diese Liste ließe sich natürlich beliebig verlängern, die Gegenstandsbereiche sind nahezu endlos. Der weiter unten ausführlicher thematisierte „American Monomyth“ ist nur ein Beispiel für die erwähnten Mythen, welchen im Rahmen des interpretativen Ansatzes nachgegangen werden kann.

Für Film- und Fernsehanalysen ist, wenn tatsächlich sinnvolle Ergebnisse erzielt werden sollen, stets der interpretative Ansatz zu wählen, speziell wenn man sich für die inhaltliche Ebene der Produktionen interessiert. Kritiker dieses Zuganges beanstanden, dass auf diesem Wege keine „repräsentative(n)“ Ergebnisse (und) flächendeckende(n) Untersuchungen“ (ebd.: 599) zu erreichen seien, diese Kritik ist allerdings in meinem Forschungsfeld insofern nicht wirklich relevant, als man ohnehin niemals „alle“ Filme bzw. Serien berücksichtigen könnte. Ausserdem ist mein Interesse auf die inhaltliche Ebene der Serien ausgerichtet, welche mit quantifizierenden Methoden nicht adäquat erfasst werden kann. Ein weiterer Kritikpunkt an interpretativen Zugängen stösst sich an einer mangelnden intersubjektiven Kontrollierbarkeit des Forschungsvorganges, dem hält allerdings Andreas Dörner (ebd.) entgegen,

„dass die zeitaufwendigen, methodisch kontrollierten Auswertungsschritte eines interpretativen Verfahrens keineswegs mehr Willkür enthalten als die oft unkontrollierten Deutungsschritte bei der Operationalisierung und Interpretation quantitativ-standardisierter Untersuchungen.“ (Dörner 2003: 599)

Um eine möglichst gute Nachvollziehbarkeit meines qualitativen Forschungsvorganges zu gewährleisten, wurde der methodische Zugang im Kapitel 1.3 dieser Arbeit ausführlich beschrieben.

3. Abriss über die politische Kultur in den USA und Traditionslinien der Ideengeschichte

Während in Europa bis heute eine nahezu unüberwindliche Dichotomie zwischen „hoher“ und „niederer“ Kunst herrscht, kannte man diese Zweiteilung in der US-amerikanischen Kultur bzw. Kunst nie. Für die Kunstproduzenten in den USA war von Anfang an der „Massengeschmack“ ausschlaggebend.

„In Folge dieser Entwicklung ergab sich der Siegeszug des ‚Entertainment‘, der leichten Unterhaltung, die seit ewigen Zeiten bei der breiten Masse des Volkes besonders beliebt ist. (...) Die leichte Unterhaltung ist in den USA eine angesehene Form der Kunst und ruft dort nicht das verächtliche Naserümpfen hervor, das viele Europäer ihr gegenüber heute noch hegen.“ (Hug 2010: 11 f.)

Diesen kulturellen Tatsachen folgend, erklärt sich zum einen, wieso es für die US-Amerikaner vollkommen normal war, den fachlich nur sehr eingeschränkt kompetenten „Western-Helden“ Ronald Reagan zum Präsidenten zu wählen und zum anderen wieso die von mir behandelten Serien, obschon sie aus europäischer Sicht vielleicht primitiv und stumpfsinnig anmuten mögen, dennoch relevant sind für die politische Kultur in den USA der 1980er Jahre.

3.1 Die vier ideengeschichtlichen Traditionslinien

Um populärkulturelle Werke, zu welchen auch die von mir behandelten TV-Serien gehören, in der politischen Kultur der USA gleichsam „verorten“ zu können, ist es zunächst wichtig, die vier wesentlichen Traditionslinien, welche ebendiese charakterisieren, zumindest im Überblick darzustellen. Was meine konkreten Analysen betrifft, so ist es unter anderem die „Western-Helden-These“, welcher hier nachgegangen werden soll.

Der, notwendigerweise sehr geraffte, Überblick ist von entscheidender Bedeutung für das weitere Verständnis des so genannten „American Monomyth“, welcher Gegenstand des nächsten Unterkapitels sein wird.

Die Gliederung der vier Traditionen folgt im Wesentlichen derselben Einteilung, derer sich auch Andreas Dörner (2000: 224) bedient: „Es sind die biblische und die republikanische Tradition als gemeinschaftliche Muster, der utilitaristische und der expressive Individualismus als deren Gegenstück im Horizont der liberalen Tradition.“

3.1.1 Republikanismus

Als erste gemeinschaftliche Traditionslinie soll es nun um den Republikanismus gehen. Ein berühmtes Dokument, das aus der Feder eines Vertreters dieser Tradition stammt, ist die amerikanische Unabhängigkeitserklärung, verfasst von Thomas Jefferson.

„Im weitesten Sinn bezeichnet der Begriff des Republikanismus eine Staatskonzeption, in der ein freies und dem allgemeinen Wohl verpflichtetes Gemeinwesen seine Grundlage im Wesentlichen in der Tugend der BürgerInnen und bis zu einem gewissen Grad auch im Patriotismus findet.“ (Weidinger 2006: 35 f.)

Der einzelne Mensch wird in dieser Tradition nicht als isolierte(r) „EinzelkämpferIn“ betrachtet, sondern stets als in eine Gemeinschaft eingebunden, der gegenüber er/sie auch Verpflichtungen hat. Vor dem Grundsatz der unbedingten politischen Gleichheit ist das Moment der politischen Partizipation ganz entscheidend.

„Die republikanische Gemeinschaft ist durch politische Grundwerte bestimmt, allen voran der Grundsatz der politischen Gleichheit. Bloße (formale) Gleichheit reicht allerdings nicht aus, sondern es muß das Moment der Partizipation, der Teilnahme am politischen Geschehen hinzukommen.“ (Dörner 2000: 225)

Ganz allgemein wird somit die Bedeutung des öffentlichen Lebens als höher eingeschätzt als jene des Privatlebens, der/die einzelne ist in erster Linie dem Gemeinwohl verpflichtet, tugendhaftes Verhalten und politische Moralität zählen zu den wichtigsten Eigenschaften, die den einzelnen BürgerInnen abverlangt werden. „Die politische Gemeinschaft aktiver, gleicher und tugendhafter BürgerInnen - nicht der private Raum - ist es somit auch, in der sich das republikanische Freiheitsideal verwirklichen lässt. Hierbei handelt es sich dezidiert um einen positiv angelegten Freiheitsbegriff.“ (Weidinger 2006: 37) Hiermit steht er im Gegensatz zu jenem Freiheitsbegriff der liberalen Traditionen, welcher ein negativer ist.

In der republikanischen Tradition erwartet man von dem/der BürgerIn also politisches Engagement, eine gewisse Selbstlosigkeit gekoppelt mit (politischer) Moralität und Tugendhaftigkeit. Teilhabe und Einmischung in das Gemeinwesen bedeutet aber auch Kritik zu üben, wenn es notwendig ist. Das „souveräne Volk kann und muß sich gegen eine Regierung stellen, wenn die ihre Pflichten aus Machtinteressen heraus verletzt.“ (Dörner 2000: 247)

3.1.2 Religion / Biblische Tradition

Dieser Traditionsstrang ist der zweite der Kategorie der gemeinschaftlichen Muster. Wie bei dem zuvor besprochenen republikanischen Ansatz, findet sich auch hier ein positiver und gemeinschaftsbezogener Freiheitsbegriff. Diese „moralische“ Freiheit wird „immer nur verwirklicht in einer Verpflichtung des eigenen Lebens zum Guten, Gerechten und Ehrevollen. Die Identität des einzelnen ist engstens an die der Gemeinschaft geknüpft.“ (Dörner 2000: 224)

Eine Gemeinschaft, die der christlichen Nächstenliebe als Ideal folgt, und soziale Gerechtigkeit anstrebt war es, die bereits einem wesentlichen Vertreter dieser Tradition, John Winthrop (1588 - 1649) vorschwebte. Das Individuum hat sich an seinem christlichen Gewissen zu orientieren, Egoismus und Eigensinn sind nicht tolerabel.

Diese Traditionslinie geht auf die Puritaner zurück, welche in der Besiedelung Nordamerikas einen gottgewollten Akt sahen, bei ihnen waren „kirchliches, politisches und öffentliches

Leben (...) nahezu eine Einheit.“ (Weidinger 2006: 44 f.) Bis heute sind die USA ein sehr religiöses und gläubiges Land, christliche Lehren spielen eine große Rolle, auch oder gerade bei politischen Anlässen und Ansprachen z.B. des Präsidenten. Glauben ist auch deshalb so bedeutend in dieser Denktradition, weil er als „Voraussetzung der Moralität des Menschen betrachtet wird.“ (ebd.: 46)

3.1.3 Utilitaristischer Individualismus

Eine gänzlich konträre Richtung schlägt der utilitaristische Individualismus ein, der dem Vorbild von Benjamin Franklin (1706 - 1790) folgt. „Der weltanschauliche Kern liegt dabei in der Überzeugung, daß jeder Mensch, der sich bestimmte Tugenden und eine nutzenorientierte Lebensführung aneignet, in der Lage ist, sein Glück zu machen und erfolgreich zu sein.“ (Dörner 2000: 226) Jeder ist quasi für sein Schicksal selbst verantwortlich, der „vom Tellerwäscher zum Millionär“-Mythos kann dieser Tradition zugerechnet werden.

Im Gegensatz zu den weiter oben bereits vorgestellten Traditionssträngen ist hier das Privatleben, also der Einzelne sehr wohl bedeutend, die Politik habe lediglich dafür zu sorgen, dass der Entfaltung des/der einzelnen möglichst wenig im Wege steht.

Im Gegensatz zur Idealisierung der Gemeinschaft in den beiden gemeinschaftlichen Ansätzen haben „die Gemeinschaft, die Regierung und der öffentliche Raum insgesamt (...) potentiell immer etwas Bedrohliches, da sie die individuelle - also rein negativ definierte - Freiheit der Menschen bedrohen.“ (ebd.) Was das Allgemeinwohl betrifft, so ergebe sich dieses, quasi frei nach Adam Smith, aus der konsequenten Verfolgung der egoistischen Einzelinteressen. In logischer Konsequenz daraus wird auch den PolitikerInnen keine höhere moralische Integrität abverlangt, da sie ja letztlich auch nur ihre eigenen Interessen verfolgen.

Die Gemeinschaftlichkeit, die gelebt wird, spielt sich überwiegend im privaten Raum ab, in der Familie und im Freundeskreis. Dörner (ebd.) stellt fest, „daß der Oikos, nicht die Polis, immer die entscheidende Bezugsgröße einer utilitaristisch-individualistischen Identität darstellt.“

3.1.4 Expressiver Individualismus

„Im Unterschied zum nüchternen Utilitarismus steht hier die Kultivierung der eigenen Person im Mittelpunkt, und die Leitfigur dieser Tradition ist der Dichter Walt Whitman (1819 - 1892). (...) Der entscheidende Wert, der die Identität des expressiven Individualisten definiert, ist also die Selbstverwirklichung als unverwechselbare Person.“ (Dörner 2000: 226 f.)

Das Individuum und dessen kompromisslose Entfaltung und Selbstverwirklichung stehen im Mittelpunkt dieser Tradition, womit eine wesentliche Leerstelle in der Konzeption Franklins gefüllt wird. Es besteht also eine Spannung zwischen der utilitaristischen und der expressiven Spielart des Individualismus.

3.2 Der „American Monomyth“

Nach der Darstellung der vier großen ideengeschichtlichen Traditionslinien kommen wir nun zu deren Quasi-Verschmelzung in den populären Medien in Form des so genannten „American Monomyth“. Auch für die Betrachtung der von mir behandelten TV-Serien ist dieses Muster ganz zentral, denn „die Bedeutung des Monomythos liegt vor allem darin, dass zumindest in den Erzählungen der Popularkultur Widersprüche zwischen individualistischer und gemeinschaftsorientierter Tradition neutralisiert werden.“ (Weidinger 2006: 56)

Das klassische Schema, welchem viele Serien und Filme im Rahmen des „Monomyth“ folgen, handelt von einer gefährdeten Gemeinschaft, die durch einen individuellen Helden selbstlos gerettet wird. „Entscheidend ist, daß die Gemeinschaft (...) nicht selbst in der Lage ist, sich zu helfen, sondern der Hilfe des Helden bedarf.“ (Dörner 2000: 228) Dieser Held ist meist eher ein Alltags- denn ein Superheld, er ist verwundbar und nur für den Zeitraum seines altruistischen Einsatzes für die Gemeinschaft als solcher definiert. In der Tradition des Western denke man z.B. an den einsamen Helden / „Cowboy“, der eine kleine Stadt bzw. Gemeinschaft von bösen Banditen oder ähnlichem Unheil befreit, um dann meist wieder seines Weges zu ziehen. Ein individueller Held rettet also eine Gemeinschaft und überbrückt somit gleichsam die Unterschiede bzw. Widersprüche der zuvor besprochenen Traditionen.

Die Formel des „Monomyth“ ist nichts anderes als eine „Synthese zwischen gemeinschaftlicher und individualistischer Tradition.“ (ebd.) Der Held handelt zwar als solcher individuell, tut dies allerdings

„für die Gemeinschaft bzw. für das Gemeinwohl und nicht für den individuellen Nutzen. (...) Wir haben es mit einem individuellen Helden, einem Einzelgänger zu tun, der jedoch sein Handeln nicht mehr dem privaten Nutzenkalkül oder seinem Selbstverwirklichungs-Imperativ unterwirft, sondern für das Gemeinwohl der Community eintritt.“ (ebd.: 228 f.)

3.3 Der frontier-Mythos

Einer der weiteren wesentlichen nationalen Mythen der Amerikaner ist der so genannte frontier-Mythos („frontier myth“). Gerade im Western-Genre spielt der frontier-Mythos eine wichtige Rolle, bietet er doch u.a. eine Rechtfertigung für das harte Vorgehen der „Cowboys“ gegen die Indianer und das unaufhörliche westwärts streben der „weißen“ Siedler.

Hier soll auch deshalb kurz auf diese „große Erzählung“ der US-amerikanischen Geschichte eingegangen werden, weil eine meiner Forschungsthesen quasi eine Analogie der von mir behandelten Serienhelden zu den klassischen Western-Helden⁹, wie man sie aus entsprechenden Filmen kennt, unterstellt. Nicole Weigel-Klinck (1996: 15) beschreibt die frontier, die eine so wichtige Rolle spielt für die nationale Mythologie der USA, wie folgt:

„Die frontier, die nicht nur geographisch sondern auch ideologisch die Grenze zwischen der Zivilisation und der Wildnis markiert, ist die Basis der identitätsstiftenden US-amerikanischen Legende. Das sogenannte ‚frontier myth‘ behielt auch dann seine Gültigkeit, als die Indianer endgültig besiegt und die Westgrenze somit aufgehoben war. Zum einen ließ sich der Mythos nunmehr auf jeden Krieg anwenden - die Amerikaner standen immer auf der moralisch gerechten Seite -

⁹ Anm.: „*Westernthese*“: „Die drei Helden sind Western-Helden nach dem klassischen ‚lonesome-Rider‘-Muster nachempfunden, welche in einem Raum mit noch schwach ausgebildeter Staatsgewalt agierten.“

zum anderen lebte der Mythos in den verbreiteten Wild-West-Shows und später im Western- wie im Kriegsfilm weiter.“

Die anfängliche Bedeutung der „frontier“ war jene der Westgrenze der Besiedelung des nordamerikanischen Kontinents. Die späteren USA wurden schrittweise von Osten nach Westen besiedelt bzw. „zivilisiert“, diesem „go west“ fiel ein Großteil der amerikanischen Ureinwohner zum Opfer. Allein durch diese Tatsache wohnte dem frontier-Mythos von Anfang an eine äußerst gewalttätige Dimension inne.

„Keine Nation kommt in der Begründung ihrer Einzigartigkeit oder auch Andersartigkeit ohne eine nationale Mythologie aus. Insbesondere die Gründungsphase einer Nation sowie historische Epochen der ‚Landnahme‘ - in den USA die ‚Eroberung‘ der jeweiligen *frontier* (*Hervorheb. i. O.*) begleitet von den so genannten Indianerkriegen - bedürfen der Mythologisierung, um sie von einer rational-historischen Ebene, auf der die Ereignisse im Regelfall mit wissenschaftlichen Methoden beweis- oder falsifizierbar sind, auf eine emotionale, quasi-religiöse Ebene zu heben. Diese rund um die Entstehung und Staatswerdung des Landes angesiedelten mythischen Erzählungen bilden den Kern der amerikanischen Zivilreligion, des gemeinsamen politischen Glaubensbekenntnisses, dessen identitätsstiftende Wirkung gerade für ein ethnisch so heterogenes Land wie die USA unverzichtbar ist.“ (Weidinger 2006: 59 f.)

Unter dieser ‚Landnahme‘ ist bekanntlich ein äußerst gewalttätiges und vor allem rücksichtsloses Vorgehen gegen die amerikanischen Ureinwohner zu verstehen. Diese wurden von den Einwanderern bzw. den „frontiersmen“ nicht als gleichwertige Menschen gesehen, sondern fielen von Anfang an einem Rassenhass zum Opfer. Joe B. Frantz (1969: 113) konstatiert „(a) fundamental problem of race hatred. (...) As for the frontiersmen, the Indian ranked somewhere below the dog.“ Somit bedurfte auch die Einverleibung der indianischen Gebiete keinerlei Rechtfertigung, man nahm sich einfach, was da war. „The whole history of the American frontier is a narrative of taking what was there to be taken.“ (ebd.: 102)

Ein wesentliches Charakteristikum der frontier war, dass es sich zunächst um einen quasi „rechtsfreien“ Raum handelte. Die Selbstjustiz bzw. Bildung von Bürgerwehren (vigilantism) wurde v.a. deshalb nötig, weil es schlicht keine Staatsgewalt gab, die für Recht und Ordnung hätte sorgen können. Viele Abschnitte der frontier waren „byond (*sic!*) the reach of U.S. law (...) and totally out of touch with any legal jurisdiction.“ (ebd.: 108) Ebenso mangelte es an Gefängnissen für die Unterbringung von ÜbeltäterInnen. Es stellte sich in diesem Zusammenhang eine einfache Frage: „Where do you put a man when you possibly have no place to put yourself?“ (ebd.: 103)

Das stetige wandern der frontier gen Westen ging zu zügig vonstatten als dass sich das Rechtssystem genauso schnell hätte mitentwickeln können. Somit war man letztlich auf die Selbstjustiz angewiesen. „In effect, the Western frontier developed too swiftly for the courts of justice to keep up with the progression of people. Therefore the six-gun or rope seemed superior to judicial procedure.“ (ebd.: 108)

So gesehen, scheint es für die Selbstjustiz von damals eine gewisse Rechtfertigung gegeben zu haben, welche sich für ein ähnliches Verhalten in späteren Zeiten nicht mehr finden lässt. „However, a vital difference exists between vigilantism of the frontier and the vigilantism of the latter 20th century. The pioneer was beyond the reach of regular justice; he had to fill the vacuum.“ (ebd.: 108)

Als jedoch schließlich die Staatsgewalt auch in die entlegensten Winkel des Landes vorgedrungen war, gab es immer noch viele ehemalige frontiersmen, die sich nicht mit dieser Entwicklung abfinden wollten, und weiterhin das Gesetz lieber in die eigene Hand nahmen.

Die Faszination der frontier dauert im Prinzip bis heute fort. Vieles in der US-amerikanischen Kultur, in den Einstellungen der Menschen und auch im oft zitierten „way of life“ trägt das Erbe der frontier in sich. „The frontier heritage (...) encouraged the idea and practice of violence (...) (and) undoubtedly plays a role in shaping 20th-century American attitudes.“ (ebd.: 117)

Ein wesentliches Erbe ist natürlich das Tragen von Waffen. An der frontier war es üblich und nötig bewaffnet zu sein, um sich jederzeit selbst verteidigen zu können. Schließlich handelte es sich ja um ein gefährliches Terrain. Nicht umsonst wurden Mut und Tapferkeit der

frontiersmen in unzähligen Erzählungen bewundert, die Auseinandersetzungen und Kämpfe mit Indianern brachten so manchen Helden hervor. Im Bezug auf die vielen Indianerkriege stellt Frantz (ebd.: 114) fest: „And if you get home from a war or a skirmish, you have instant hero status. (...) Often, criminal acts against other white men could be forgiven because a man had distinguished himself in combat against the Indians.“ (ebd.: 114)

Alles in allem kann festgestellt werden, dass die frontier ein Ort war, an dem sich (werdende) Männer, auf welche Weise auch immer, profilieren konnten. Man konnte seinen Mut und seine Tapferkeit unter Beweis stellen, indem man z.B. gegen die Indianer kämpfte, um dann als Held heimzukehren bzw. sich niederzulassen. Ehemaligen Soldaten, die beispielsweise im Bürgerkrieg gekämpft hatten und danach nicht mehr in ein zivilisiertes Leben zurückfanden, bot die frontier ein Zuhause, da sie dort ihre Fähigkeiten aus dem Krieg weiter nutzen konnten. Wer das Gesetz gerne in die eigenen Hände nahm, war ebenfalls gut aufgehoben an der frontier, die sich längst möglich dem, anfangs äußerst kurzen, Arm des Gesetzes entzog.

Im bereits zitierten Artikel von Joe B. Frantz (ebd.: 117 f.) fasst der Autor schließlich die Eigenschaften zusammen, welche die frontier den AmerikanerInnen gegeben bzw. hinterlassen hatte:

„(...) the frontier has given us other traits which also mark us and often improve us. The frontier made us materialistic (...) The frontier, by the very act of its being there for the taking and taming, gave us an optimistic belief in progress which again has marked the nation for greatness. The frontier fostered individualism as in no other region of the world. It gave us mobility; a man could move up and down the social, economic, and political scale without regard to what he had been before. (...) The frontier undoubtedly made the American nationalistic.“

Inwieweit diese „Selbstcharakterisierung“ der US-Amerikaner tatsächlich zutreffend ist, sei dahingestellt. Klar ist, dass der frontier-Mythos auch in der amerikanischen Populärkultur eine ganz wesentliche Rolle spielt. Erstmals verarbeitet in Wild-West-Shows findet man ihn

dann in praktisch jedem Western wieder und, so unterstellt es die oben zitierte Arbeitsthese, auch in den von mir behandelten TV-Serien im Rahmen eines ebensolchen „Western-Motivs“.

Das nächste Kapitel wird verdeutlichen, dass auch Ronald Reagan Mythen gegenüber nicht abgetan war, und sich ihrer gerne bediente, vor allem dann wenn es an rationalen Erklärungen oder Begründungen für (s)ein Tun mangelte.

3.4 Die „Reagan-Ära“

Ein Kapitel zur so genannten „Reagan-Ära“ erscheint mir notwendig, da meine behandelten TV-Serien allesamt (zumindest großteils¹⁰) in den USA der 1980er-Jahre, konkret in den Jahren der Präsidentschaft Ronald Reagans (1981 - 1989) spielen und auch ausgestrahlt wurden.

Es soll der Versuch unternommen werden ein gewisses Stimmungsbild der politischen Kultur jener Zeit zu entwerfen, welches dann zu den Darstellungen in den Serien in Vergleich gesetzt werden kann. Zu diesem Zwecke wird auch ein Werk herangezogen, dass bereits im Jahre 1988 die Reagan-Ära bilanzierte (Wasser (Hg.) 1988), um gleichsam möglichst nahe an der Zeit zu sein, um welche es hier gehen soll.

Hinter dem Terminus „Reagan-Ära“ verbergen sich zum einen „Neokonservatismus“ und „Reaganomics“, andererseits zeichneten sich die USA jener Zeit auch dadurch aus, einen gelernten Schauspieler als Präsidenten zu haben. Tatsächlich spielte Reagan in ca. 50 Filmen mit, die meisten sind jedoch als „B-Movies“ zu klassifizieren. Als Beginn seiner politischen Karriere wird häufig sein Engagement in der Schauspielergewerkschaft SAG (Screen Actors Guild) gesehen, deren Präsident er zweimal war (1947 - 1952 und 1959 - 1960).

Oftmals wurde und wird Ronald Reagan sehr viel Charisma zugesprochen, entsprechende Ingredienzen wie Selbstdarstellung und Kommunikationstalent waren quasi sein Handwerk, das er als Schauspieler von Grund auf gelernt hatte. Betrachtet man Reagans

¹⁰ Magnum (1980 - 1988), Knight Rider (1982 - 1986), MacGyver (1985 - 1992)

Schauspieler-„Karriere“ genauer, so ist schon augenscheinlich, wie viele Parallelen sich ziehen lassen zwischen der Person Reagan (in Bezug auf sein Selbst- und auch sein weit verbreitetes Fremdbild) und den Rollen, die er spielte, den Charakteren, die er verkörperte.

„Durch Figur und Habitus für die Darstellung amerikanischer Helden auf Western-, Kriegs- und anderen Schauplätzen prädestiniert, konnte sich der umgängliche, fleißige, zuverlässige und ambitionierte junge Schauspieler zu Starrollen vorarbeiten. Wie vielfach mit Häme vermerkt, ist Reagan aber nur in die Starriege der zweitklassigen Massenproduktionen vorgedrungen.“ (Behrmann 1988: 35)

Nichtsdestotrotz kann man wohl sagen, dass er die „Präsidentenrolle“ sehr gut dargestellt, hat doch „während seiner Amtszeit (...) Amerika den Glauben an sich selbst wiedergefunden (und) die Serie der Niederlagen und Demütigungen von Vietnam über Watergate bis zum Teheraner Geiseldrama (...) bewältigt.“ (Wasser 1988: 8)

Doch zurück zum Umriss der Biographie Reagans. Da Reagan unter Kurzsichtigkeit litt, leistete er seinen Militärdienst bei einem Filmteam der Luftwaffe, welches Lehr- und Propagandafilme produzierte. Nach dem Krieg und der Scheidung von seiner ersten Ehefrau (1948) arbeitete Reagan für den Elektro-Großkonzern General Electric, reiste für das Unternehmen durch das ganze Land und hielt u.a. viele Vorträge vor der Belegschaft über Betriebsloyalität und Arbeitsmotivation. „In dieser Zeit verwandelte sich der Anhänger der Demokratischen Partei und Verehrer Franklin D. Roosevelts (...) in einen konservativen Republikaner.“ (Behrmann 1988: 36) Sein erstes dementsprechendes politisches Engagement war die Unterstützung des republikanischen Gegenkandidaten zu Lyndon B. Johnson, Barry Goldwater im Jahre 1964. Der äußerst enthusiastische Einsatz für Goldwater gipfelte zwar nicht in dessen Wahl zum Präsidenten, hinterließ aber einen bleibenden Eindruck innerhalb der republikanischen Partei. In den konservativ-republikanischen Kreisen war man begeistert von dem kalifornischen Schauspieler, der Weg in eine politische Karriere war damit geebnet. Reagan, von Anfang an für sein Schwarz-Weiß-Denken bekannt, passte mit seinem festen Themenrepertoire sehr gut in die republikanische Partei, aufgewachsen im kleinbürgerlichen

Dixon (Illinois) glaubte er an „all die schönen, edlen und einfachen Wahrheiten (...).“ (ebd.: 33) Jeder sei für sein Glück selbst verantwortlich, der Wohlfahrtsstaat hindere lediglich den „Selfmademan“ an seiner wirtschaftlichen und privaten Entfaltung, etc. Reagan hatte auch diesen Arbeitsethos verinnerlicht, schon als Schauspieler war er immer äußerst engagiert und fleißig. Günter Behrmann (ebd.: 43) spricht von „Reagan als Kind der ‚amerikanischen Ideologie‘.“ Unter diesem Terminus versteht er die Verflechtung der „drei politisch-kulturellen Traditionsstränge der USA, (nämlich) das protestantisch-religiöse Erbe mit seinen zahlreichen Ausprägungen, der aufklärerisch-naturrechtliche Liberalismus und der republikanische Konservatismus (...) Ronald Reagan war seit seiner Jugend von dieser Ideologie, von amerikanischen Ideen, Werten und Mythen durchdrungen.“ (ebd.: 43)

An den zuvor erklärten „American Monomyth“ erinnernd, stellt der Autor (ebd.: 45) fest: „In seiner (*Reagans, Anm. M.W.*) Rhetorik mischen sich Elemente der konservativen, der religiösen und der liberalen Tradition.“ Diese geschickte Rhetorik war auch stets sehr gefühlsbetont und emotional, Reagan schaffte es mittels Emotionalisierung seiner AnhängerInnen- bzw. WählerInnenschaft, über seine prinzipielle Unwissenheit in so vielen Bereichen der Politik hinwegzutäuschen. Solange es ihm gelang, das Volk mit seinem Charisma zu „verzaubern“, sah man ihm seine zum Teil schlicht dummen Entscheidungen sowohl im innen- wie auch im außenpolitischen Bereich nach:

„Der Kalifornier im Weißen Haus hat dem amerikanischen Volk Optimismus und Wohlbefinden vermittelt, den Kult um die Präsidentschaft geschickt instrumentalisiert, sie als permanenten Popularitätswettbewerb ausgefüllt; hat die Versuchung jeder Massengesellschaft gefördert, Vernunft durch Gefühl zu ersetzen, welches solange astronomische Haushaltsdefizite, das gewaltige Anwachsen der Schuldenlast des Landes, sozialstaatliche Demontagen und außenpolitische Abenteuer ignoriert, wie der Zauber des Helden vorhält, seine ‚leadership‘-Fähigkeiten geglaubt, seine Integrität gepriesen, seine Fortune bewundert wird; (...).“ (Wasser 1988: 63)

Als wichtige Vorstufe zur Präsidentschaft wurde Reagan 1966 Gouverneur von Kalifornien, 1970 wurde er für eine zweite Amtszeit wiedergewählt. 1980 stellte sich Reagan schließlich

der Wahl zum Präsidenten, und konnte einen deutlichen Sieg gegen den Demokraten Jimmy Carter verbuchen. Dieser Wahlsieg ist einerseits den bereits beschriebenen Fähigkeiten Reagans zuzuschreiben, andererseits aber auch der Tatsache, dass man Carter schlicht „loswerden wollte“, wie der berühmte „ABC-Slogan“ („Anybody But Carter“) verdeutlicht. Die politischen Vorhaben, mit denen Reagan ins Weiße Haus einzog, sind zwar klar formuliert, aber gleichzeitig von Beginn an äußerst widersprüchlich. Winfried Steffani fasst sie im bereits zitierten Band (ebd.: 83 f.) in fünf Punkten zusammen:

- „Wiederherstellung des nationalen Selbstvertrauens und Selbstbewußtseins nach den demütigenden Herausforderungen vergangener Jahre, insbesondere der Carter-Zeit.
- Wesentlicher Ausbau der Verteidigungsmacht nach Jahren amerikanischer Zurückhaltung und sowjetischer Hochrüstung.
- Stopp und Abbau des überdimensional angewachsenen nationalen Haushaltsdefizits, dessen wesentliche Ursache in einer ausufernden Sozialgesetzgebung und Subventionswirtschaft vergangener Jahre gesehen wurde.
- Wesentliche Einschränkung öffentlicher Ausgaben (...).
- Eine die Privathaushalte entlastende, der wirtschaftlichen Ankurbelung förderliche Steuersenkung und Steuerreform.“

Die Widersprüche in dem, nur in groben Punkten umrissenen, Programm sind augenscheinlich. Das Anheben des Verteidigungsetats bei gleichzeitigen Steuersenkungen im großen Stil, sticht schon dem wirtschaftspolitischen Laien als schwer realisierbar ins Auge. Dass nicht alleine die sozialstaatlichen Einsparungen in der Lage sein werden, die Reaganschen Vorhaben zu finanzieren, wird die Tatsache deutlich machen, dass die Schuldenlast der USA von ca. 1000 Mrd. Dollar zu Beginn von Reagans Präsidentschaft auf bereits ca. 2300 Mrd. Dollar im Jahre 1986 anwachsen wird. (vgl. Wasser 1988: 11) Bis 1988 war das Defizit bereits auf 2,602,337,712,041.16 Dollar geklettert, um im letzten Jahr von Reagans Präsidentschaft 1989 gar den unglaublichen Wert von 2,857,430,960,187.32¹¹ Dollar zu erreichen.

¹¹ Quelle: http://www.treasurydirect.gov/govt/reports/pd/histdebt/histdebt_histo4.htm (Letzter Aufruf am: 10.3.2013)

Die wesentliche Steuerreform wurde 1986 beschlossen, die entscheidende Neuerung war vor allem die Reduktion mehrerer Steuerklassen auf nur noch zwei mit den Höchstsätzen 15 und 28%. (vgl. Steffani 1988: 99)

Das neue Rüstungsprogramm, welches Reagan umsetzte, führte u.a. auch dazu, dass die AmerikanerInnen neues „Selbstbewusstsein“ erlangten. Es galt als essentiell im Wettrüsten wieder mit der Sowjetunion gleichzuziehen, nach Möglichkeit die erneute Vorherrschaft zu erlangen, was letztlich auch funktionierte. Die sowjetische Invasion in Afghanistan 1979 war eine brauchbare Begründung für die Unsummen an Geldern, die in den Verteidigungsetat investiert wurden.

Die wohl bekannteste Initiative Reagans war sein Raketenabwehrprogramm SDI (Strategic Defense Initiative), der landläufige Beiname „Star Wars“ verweist nicht zufällig auf eine gewisse Verwandtschaft mit den gleichnamigen Science Fiction-Filmen¹².

Anleihen an Hollywood zu nehmen lag Reagan bekanntlich nicht fern, nachdem der damalige Präsident den dritten Teil der „Rambo“-Reihe¹³ gesehen hatte, ließ er sich zu folgender markiger Bemerkung hinreißen: „Boy, I saw Rambo last night, now I know what to do next time!“ (zit. nach Hug 2010: 72) Des Verständnisses halber sei erwähnt, dass John Rambo in diesem Teil der Reihe an der Seite der afghanischen Freiheitskämpfer / „Mudschaheddin“ mit martialischen Mitteln gegen „die Sowjetunion“ antritt. Reagan arbeitete quasi Hand in Hand mit Hollywood um den, seit Vietnam geschädigten, Ruf des Militärs wiederherzustellen.

„Das Militär gewann seinen Ruf langsam wieder zurück. Daß es vollständig rehabilitiert wurde, lag vor allem an Hollywood. Denn seit dem Beginn der 1980er Jahre (*und damit der Reagan-Ära, Anm. M.W.*) begannen sich die Regierungspolitik, die Filmproduktion und die öffentliche Meinung in den USA wieder in eine Richtung zu vereinen. Hollywood griff das neue patriotische Bedürfnis auf und formte es geschickt in Filme um. Fortan galt es, die Niederlage der USA in Vietnam zu relativieren und zu revidieren.“ (ebd.: 71)

¹² Star Wars (1977) / Star Wars - Episode 5 „The Empire strikes back“ (1980) / Episode 6 „Return of the Jedi“ (1983)

¹³ Rambo - „First Blood“ (1982) / Rambo 2 - „First Blood 2“ (1985) / Rambo 3 (1988)

Dieses Zitat soll nochmals verdeutlichen, dass die Anleihen, die Reagan an Hollywood nahm, durchaus dem Zeitgeist entsprachen. Neben seinen eigenen biografischen Verbindungen zur „Traumfabrik“ instrumentalisierte Reagan auch Film- (z.B. John Rambo) und Fernsehhelden zur Vermittlung seiner eigenen politischen Botschaft, was selbstverständlich seiner Popularität, seiner Beliebtheit bei den „Massen“ an Film- und FernsehkonsumentInnen nicht abträglich war.

In den nächsten beiden Unterkapiteln soll zwei Begriffen, die charakteristisch für die Reagan-Ära waren, genauer nachgegangen werden, nämlich dem Neokonservatismus und den sogenannten „Reaganomics“.

3.4.1 Neokonservatismus

Spürt man den Anfängen des Neokonservatismus nach so findet man diese in den 1960er Jahren. (vgl. Bader 2005: 12) Das US-amerikanische militärische Engagement in Vietnam rief Antikriegsproteste hervor, die KriegsgegnerInnenschaft formierte sich vor allem an Colleges und Universitäten. All diese Entwicklungen riefen schließlich die Neokonservativen auf den Plan.

„Die Neokonservativen, die so genannten *Neocons*, sahen das zunehmende Aufbegehren der *counter cultures* als große Bedrohung, als Beginn des moralischen Zerfalls der US-amerikanischen Gesellschaft. (...) Die vehemente Kritik an den *counter cultures* (*Hervorheb. i. O.*) und die prinzipielle Unterstützung des Krieges in Vietnam (...) waren daher kennzeichnend für die Anfänge des modernen Neokonservatismus.“ (ebd.)

Wichtige Figuren aus der Gründungszeit des Neokonservatismus sind u.a. der Journalist und Publizist Irving Kristol, Norman Podhoretz oder auch Jeane Kirkpatrick, die später

Kabinettsmitglied in der Regierung Ronald Reagans werden sollte. Kirkpatrick war eine wesentliche Verfechterin der Kooperation mit diktatorischen Regimen, solange es nur gegen den Kommunismus und vor allem dessen weitere Ausbreitung ging. Podhoretz verhalf als wichtiges Mitglied des „Committee on the Present Danger“ Ronald Reagan zum Wahlsieg.

„Hauptkriegsschauplatz wurde für Podhoretz, aber auch für die *Neocons* (*Hervorheb. i. O.*) allgemein, eine aggressive und kompromisslose anti-kommunistische (Außen-)Politik, die nicht nur US-amerikanische Machtsphären sichern, sondern die eigenen amerikanischen ‚Werte‘ im Kampf des ‚Guten gegen das Böse‘ in die Welt tragen sollte.“ (Bader 2005: 17)

Als letzter Säulenheiliger des Neokonservatismus sei noch Russel Kirk erwähnt, er verfasste mit „The Conservative Mind“ im Jahre 1954 ein wesentliches Stück neokonservativer Literatur. „Kirk galt Ronald Reagan als ‚Prophet des amerikanischen Konservatismus‘, als einer der Gründerväter des Nachkriegskonservatismus und Verteidiger amerikanischer Werte und der ‚westlichen Zivilisation‘ (...).“ (ebd.: 24)

Die von Anfang an unüberwindbare Kluft zwischen ihren Forderungen nach einerseits einem moralisch gefestigten Sozialkonservatismus und andererseits einem absoluten Marktradikalismus, schienen die Neokonservativen dadurch verschleiern bzw. überbrücken zu wollen, dass sie sich auf wenige zentrale Themen versteiften, und ihr Heil in, an Polemik grenzenden, Vereinfachungen schwieriger Sachverhalte suchten. Als Beispiel hierfür mögen die herausragenden Streitpunkte zwischen den beiden Lagern der Liberalen und der Neokonservativen in den 1980er Jahren dienen: die „unehelichen Kinder so genannter Wohlfahrtsmütter und ‚Homo‘-Ehen.“ (ebd.: 26) Beide Themen wurden als große Gefahren für das traditionelle Familienmodell gesehen, welches in der konservativen Ideologie einen sehr hohen Stellenwert hat. Alleinerziehende Mütter passten nicht in dieses harmonische Bild und wurden daher als Sozialschmarotzerinnen dargestellt, es wurde argumentiert, dass „der Sozialstaat (...) für ‚Unehelichkeit‘ verantwortlich (sei), indem er sie provoziere und schließlich auch noch durch Sozialleistungen prämiere.“ (ebd.: 27)

Es sollte deutlich geworden sein, dass das zunächst vermeintlich ehrenwerte Projekt des Neokonservatismus sich letztlich in vielen Punkten als schlecht durchdachtes bzw. mangelhaft argumentiertes Konzept entpuppte. Wo die „Argumentation“ der Neocons an ihre Grenzen stieß, bediente man sich allzu gerne der Polemik, unlösbare Probleme und Fragen wurden durch Verweise auf Moral, den Glauben oder auch die, wie auch immer geartete, Tradition einem vernünftigen und zielführenden Diskurs entzogen.

Keinesfalls sollte jedoch nach diesen Ausführungen der Eindruck entstehen, dass „der Neokonservatismus“ bzw. „der Konservatismus“ ein einheitliches Denkgebäude sei oder, dass man gleichsam alle Neokonservativen/Konservativen „in einen Topf werfen könne“. Kurt Shell (1988: 206 f.) stellt hierzu treffend fest:

„Es ist nicht leicht, in den unterschiedlichen, divergierenden und teilweise inkompatiblen Strömungen des amerikanischen Konservatismus einen gemeinsamen Kern zu entdecken. (...) Die Bandbreite konservativer Ideologie wie konservativer Bewegungen erstreckt sich von nahezu anarchistischen, individualistischen ‚Libertariern‘ bis zu rückwärtsgewandten Bewunderern mittelalterlich-organischen Gemeinschaftsdenkens und Apologeten gegenwärtiger rechtsautoritärer Herrschaftssysteme. (...) Amerikanischer Konservatismus im 20. Jahrhundert definiert sich (...) primär als Bestehen auf der unveränderten Gültigkeit der traditionellen Werteordnung bei besonderer Betonung des Moments individueller Unabhängigkeit von paternalistischer Staatsfürsorge; die meisten Konservativen sehen allerdings seine Einbettung in die religiös-moralische Tradition jüdisch-christlichen Glaubens für unerlässlich an.“

3.4.2 Reaganomics

Den bereits weiter oben erwähnten Widerspruch zwischen dem Sozialkonservatismus auf der einen und dem Marktradikalismus auf der anderen Seite konnten die Neokonservativen nicht wirklich überbrücken. Festzustellen gilt, dass der Marktradikalismus schließlich die Oberhand gewann - „mehr Markt - weniger Staat“ wurde zur zentralen Devise, es wurde zum Ziel den (keynesianischen) Wohlfahrtsstaat, der aus neokonservativer Sicht bereits ausuferte, zurückzudrängen. Den Weg zu dieser Forderung hin hatte vor allem die wirtschaftliche Entwicklung im Laufe der 1970er Jahre geebnet.

„Als die amerikanische Wirtschaft in den siebziger Jahren zunehmend von Krisenerscheinungen geplagt wurde, die mit dem herkömmlichen Instrumentarium der Wirtschaftspolitik, insbesondere dem Einsatz der Fiskalpolitik als Mittel antizyklischer Nachfragesteuerung, nicht zu kurieren war, geriet der Keynesianismus in Wissenschaft und Politik in Mißkredit. Auch der Wohlfahrtsstaat wurde zur Zielscheibe wachsender Kritik.“ (Kreile 1988: 163)

In dieser wirtschaftlichen Situation sahen nun die Neokonservativen in der angebotsorientierten Wirtschaftstheorie, den so genannten „Supply-Side Economics“, die Lösung. Ebenso wie in Großbritannien unter Margaret Thatcher („Thatcherismus“) setzte die Regierung Reagan eine angebotsorientierte Wirtschaftspolitik um. Es galt fortan hauptsächlich der Wirtschaft bessere Rahmenbedingungen zu schaffen, dies geschah im Rahmen von Steuerkürzungen und weniger staatlichen Eingriffen in das wirtschaftliche Geschehen.

„Die (politisch) bedeutsame Wirtschaftstheorie der Neokonservativen, die angebotsorientierte Wirtschaftstheorie (*Supply-Side Economics*) konnte mit der Regierungsübernahme Ronald Reagans 1981 vollends etabliert werden. Als Äquivalent wird häufig der Begriff der *Reaganomics* verwendet, obwohl dieser eher eine Sammelbezeichnung für viele, auch widersprüchliche Annahmen ist. Der

Schlüsselbegriff der angebotsorientierten Wirtschaftstheorie ist der des Anreizes (*Incentive*). Die Vertreter der *Supply-Side Economics* (*Hervorheb. i. O.*) sehen die Ursache wirtschaftlicher Gleichgewichtsstörungen (im Gegensatz zum Keynesianismus) auf der Angebotsseite verortet.“ (Bader 2005: 30 f.)

Reagans wesentliche wirtschaftspolitische Vorhaben, vor allem im Bereich der Reform des Steuersystems, folgten also der zentralen These der Angebotsökonomie:

„Ein progressives Steuersystem reduziere die Anreize zu verstärkter Arbeit sowie zu Spar-, Konsum- und Investitionstätigkeit. (...) daher würden Steuersenkungen und Deregulierungen zu wirtschaftlich wünschenswerten Folgen auf der Angebotsseite führen. So sollten drastische Steuersenkungen für Unternehmen deren Investitionstätigkeit ankurbeln. Dies bedeute einen Zuwachs an Produktivität, Wachstum und Beschäftigung, und führe schließlich zu einem höheren Steueraufkommen sowie der Beseitigung des staatlichen Budgetdefizits.“ (ebd.: 31)

So einleuchtend die eben ausgeführten Argumentationen vielleicht für manchen klingen mögen, so wurden diese supply-side Economics von der Regierung Reagan gar nicht wirklich auf ihre Funktionstüchtigkeit hin überprüft, da man sich von vornherein nicht an die formulierten Ideen hielt. Die Reaganomics erhöhten das Budgetdefizit im Gegenteil erheblich (siehe weiter oben), da den massiven Einsparungen im Sozialsystem, noch horrendere Ausgaben für diverse Rüstungsprogramme gegenüberstanden.

Die wesentlichen Auswirkungen der Reaganomics auf die US-amerikanische Gesellschaft fasst Stefan Reinecke (1993: 154) als „brutale Umverteilung der ‚nationalen‘ Reichtümer von unten nach oben“ zusammen. „Ganze Gesellschaftsschichten versanken dabei im Elend; der Aufstieg eines neuen oberen Mittelstandes wurde bezahlt mit einem Abstieg des alten unteren Mittelstandes und der Verelendung weiter Segmente der Unterschicht.“ (ebd.)

4. Konkrete Serienanalysen

4.1 Allgemeine Bemerkungen zu TV-Serien

Das Format der Serie ist prinzipiell ein sehr zentraler Bestandteil des Fernsehens, und dies gilt nicht nur für die TV-Serie an sich: „In der Serie ist das Fernsehen gleichsam bei sich selbst. Serialität ist das zentrale Merkmal des Mediums (...) Serialität erstreckt sich auf alle Programmteile des Fernsehens (...).“ (Dörner 2001: 155)

Natürlich ist es die Idee jeder Serialität die ZuseherInnen an das Programm bzw. den Sender zu binden, die immer gleichen Sendezeiten tun hier das ihre dazu. Für viele ist es eine angenehme Gewohnheit, eine tägliche bzw. wöchentliche Routine, „ihre“ Serie(n) anzusehen, die Anziehungskraft des Mediums beschreibt Susanne Lengauer in ihrer Analyse des 80er-Jahre-Klassikers *Das Modell und der Schnüffler*¹⁴ wie folgt: „Die Lust an der Serie entsteht durch das ‚Wiedererkennen‘ vertrauter Muster und durch das Zurechtfinden in der Serienwelt, deren Regeln und Gesetze der Zuschauer kennengelernt hat.“ (Lengauer 1998: 30)

Was TV-Serien einen so beruhigenden Touch verleiht, ist die Tatsache, dass es immer weiter geht, offene Fragen und Konflikte werden wohl noch gelöst werden - anders als bei offenen Filmenden, die mitunter als unbefriedigend empfunden werden, kann man sich bei der Serie ziemlich sicher sein, nicht im Unklaren gelassen zu werden, Andreas Dörner stellt hier sogar einen metaphysischen Zusammenhang her:

„(...) die bloße Tatsache der Fortsetzung verleiht uns die Gewißheit, daß es irgendwie schon weitergeht und daß nach dunklen Episoden auch wieder Glück und Zufriedenheit auf dem Programm stehen. Diese nachgerade metaphysische Kontinuitätsversicherung einer auf Dauer geordneten Welt trägt in der Tat Züge dessen, was früher für den Menschen durch die Gewißheiten der Religion geleistet wurde.“ (Dörner 2001: 159)

¹⁴ „Moonlighting“

Die Serie präsentiert also eine fiktionale Welt, in der man als ZuseherIn jene Fix- und Orientierungspunkte finden kann, die in der „realen“ Welt so häufig fehlen. Eine Verlässlichkeit bzw. Kontinuität werden vermittelt, der/die ZuseherIn kann sich beispielsweise darauf verlassen, dass der/die HeldIn der Serie aller Wahrscheinlichkeit nach - auch in brenzligen Situationen - nicht das zeitliche segnet. Diese Gewissheit ist augenscheinlich, da sonst die Serie zu Ende wäre. Dies gilt natürlich in erster Linie für Produktionen mit einem/einer zentralen HeldIn, ohne den/der die Serie nicht bestehen kann. Für die untersuchten Serien bzw. Helden und viele ihrer KollegInnen trifft dies zu, neueren Produktionen kann und soll mehr Subtilität unterstellt werden - meine Ausführungen sind in erster Linie auf die 1980er-Jahre bezogen.

Ein weiterer Grund dafür, dass TV-Serien so angenehm und einfach zu konsumieren sind, ist ihre direkte Erzählweise, die dem/der ZuseherIn meistens größere Denkanstrengungen und/oder das Bemühen der eigenen Vorstellungskraft ersparen.

„Die Fernsehserie arbeitet mittels direkter Erzählweise - d.h. der Zuschauer muß sich die Ereignisse nicht durch die Phantasie erarbeiten, sondern sie werden ihm direkt gezeigt oder erzählt. Bei näherer Betrachtung der Dialoge kann man feststellen, daß es sich bei Gesprächen häufig um ‚Pseudokommunikation‘ handelt, d.h. was (aus Kostengründen) nicht durch Bild bzw. Handlung vermittelt werden kann, wird mit Hilfe des Dialogs dem Rezipienten als Information bzw. Erklärung oder Einführung in das Geschehen geboten.“ (Taschner 1990: 31)

Man/frau bekommt mehr oder weniger leichte Kost serviert, man kann den Geschichten leicht folgen, Stereotype werden übernommen und akzeptiert. Ulrich Brandt (1995: 72) spricht von „einem Kanon eingeführter Muster (...) der Gewohnheiten bedienen (kann).“ Eben weil die Serie mit den Gewohnheiten der KonsumentInnen arbeitet, und Erwartungen von RezipientInnen-Seite in der Regel erfüllt werden, ist ihre Analyse für die Wissenschaft so fruchtbar, wie auch der Politologe Andreas Dörner (2001: 161) feststellt:

„Mit den fiktionalen Unterhaltungsserien des Fernsehens läßt sich also der alltagsnahe Normalmodus des unterhaltungsöffentlichen Diskurses und damit ein Fundus kultureller Selbstverständlichkeiten erfassen, der den Menschen Materialien für die Konstruktion ihrer Alltagswelt liefert.“ (Dörner 2001: 161)

Die kulturellen Selbstverständlichkeiten, um die es hier gehen soll, sind u.a. ein (sozial wünschbares) Verständnis für Recht und Gerechtigkeit und die Vorstellungswelten der ZuseherInnen, die sich auf den allseits beliebten Western beziehen, der ein wichtiges Gut in der US-amerikanischen Kultur ist.

Heike Klippel konstatiert für die US-amerikanische Serienwelt jener Zeit, in die auch mein Untersuchungszeitraum fällt, ein „geschlossene(s) Bild (...) (das) sich auf Recht und Unrecht und auf die Erhaltung der bestehenden Ordnung konzentriert.“ (Klippel 1995: 81) Gerechtigkeit ist häufig der Schlüssel zur Lösung von Konflikten, diese allgemeine Feststellung der Autorin gilt für die von mir behandelten Serien im speziellen. „Bewegt sich die Serienhandlung nicht von Anfang an in diesem Feld, so ist Gerechtigkeit spätestens dann Thema, wenn es um die Konfliktlösung geht.“ (ebd.: 84) Wie gezeigt werden soll (siehe auch These 2), ist es ein am Konzept des Westernhelden angelehnter Protagonist, der im Namen der Gerechtigkeit Konflikte löst, und somit den ZuseherInnen am Ende jeder Episode Erleichterung verschafft.

Charakteristisch für die untersuchten Serien sind die „männliche(n) Helden (...), die sich durch besondere Fähigkeiten bzw. Eigenschaften auszeichnen.“ (Taschner 1990: 25) In den Figurenanalysen wird sehr detailliert auf diese Punkte eingegangen, speziell bei den Charakteren Thomas Magnum und Angus MacGyver wird sich zeigen, dass die Autorin (ebd.) mit ihrer Feststellung „in der Serie (werde) auf eine psychologisch detaillierte Charakterzeichnung zugunsten einer einfach strukturierten, klischeehaften Personendarstellung verzichtet“ nicht zwangsläufig recht hat. Wie zu sehen sein wird, erlaubt gerade *Magnum, P.I.* sehr wohl „eine vielschichtige und subtile Darstellung der Emotionen bzw. komplizierter Motivationsketten (des) Protagonisten“ (ebd.: 29).

Bevor ich nun zu den konkreten Serienanalysen komme, seien noch ein paar allgemeine Bemerkungen zur US-amerikanischen Fernseh- und Serienwelt erlaubt. In den 1980er Jahren zeigten sich hier durchaus noch deutliche Unterschiede zur hiesigen Situation, während z.B. in Österreich noch vordergründig die Programme der öffentlich-rechtlichen Sender konsumiert wurden, war der US-Fernsehmarkt seit jeher von privaten Anbietern bestimmt.

In den 1980er-Jahren wurde der US-amerikanische Fernsehmarkt vor allem von den drei großen Sendestationen, ABC, CBS und NBC beherrscht. Auch die untersuchten Serien liefen auf diesen Networks, *Magnum, P.I.* (CBS), *Knight Rider* (NBC) und *MacGyver* (ABC). Der „Erstausstrahlung („first run“) und Wiederholungen („reruns“) im Network folgt der Verkauf der Serie in die „syndication“, sprich: der Verkauf an lokale Sender für weitere Wiederholungen.“ (Scherer et.al. 1995: 24) Heutzutage kommen in weiterer Folge die Vermarktung auf DVD bzw. Blu-ray Disc dazu, in Zeiten der Videokassette gab es meist nur kleinere Pakete (syndication-Paket¹⁵) mit einer (vermeintlich repräsentativen) Episoden-Auswahl käuflich zu erstehen.

Am Anfang der eigentlichen Serie steht meist ein „Pilotfilm“, in der Regel handelt es sich um eine Doppelfolge. Dieser dient „einerseits dazu (...), die Reaktion des Publikums zu testen und andererseits das Interesse des Zuschauers (zu) wecken.“ (Taschner 1990: 29) Ausserdem führt der Pilotfilm in die zentralen Charaktere der Serie ein, und macht (im Idealfall) Appetit auf mehr. Der Bedeutung dieses „Pilots“ trug ich insofern Rechnung, als eben diese Folgen sehr ausführlich, vor allem in der Figurenanalyse, behandelt wurden. Den Serien *Magnum, P.I.*¹⁶ und *Knight Rider*¹⁷ ging ein Pilotfilm voraus, *MacGyver*¹⁸ startete direkt mit der „season premiere“, der eigentlichen ersten Folge einer Serie.

„TV-Serien werden ‚season‘ für ‚season‘ produziert. Für diesen amerikanischen Begriff hat sich im Deutschen der Ausdruck ‚Staffel‘ etabliert. Eine solche Staffel

¹⁵ Brigitte Scherer (2000) beispielsweise bediente sich für ihre Dissertation des syndication-Pakets für *Magnum, P.I.*, in jener Zeit war die Serie noch nicht auf DVD erhältlich.

¹⁶ „Wer braucht schon Schnee auf Hawaii?“ / „Don‘t Eat the Snow in Hawaii“ (St.1/E.1&2)

¹⁷ „Michael Knight - Teil 1&2“ / „Knight of the Phoenix - Part 1&2“ (St.1/E.1&2)

¹⁸ „Explosion unter Tage“ / „Pilot“ (St.1/E.1)

umfaßt in der Regel 22 Episoden. Die ‚season‘ beginnt jedes Jahr im September oder Oktober mit neuen Episoden einer verlängerten Serie der vorherigen ‚season‘ oder mit dem Pilotfilm für eine neue Serie. (...) In der Zeit zwischen Frühjahr und Herbst werden die Serien in der sogenannten ‚rerun season‘ wiederholt.“ (Scherer et.al. 1995: 24)

Als zentraler Gradmesser des Erfolges einer Serie dienen die regelmäßig erhobenen Einschaltquoten („Nielsen ratings“¹⁹), sie entscheiden wesentlich über Fortführung oder Einstellung einer Serie. Sinken die ZuseherInnen-Zahlen, so gehen auch die Werbeeinnahmen zurück, aus denen sich die Networks größtenteils finanzieren.

Ausserdem sind Ratings wie diese sehr bedeutend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit TV-Produkten, da man sich ein Bild von der Reichweite der gesendeten Inhalte machen kann.

Als letztes sei noch auf die wichtigsten Personen im Rahmen einer Serienproduktion verwiesen. Zentral ist hier der „executive producer“, „dieser ‚ausführende Produzent‘ (...) kann auch als ‚creative producer‘ (...) bezeichnet werden.“ (Scherer et.al. 1995: 27) Eine weitere wichtige Figur ist der „story editor“ - er/sie zeichnet für Konsistenz und Verfolgung des zentralen Konzepts verantwortlich, weiters gibt es noch die freien und festen AutorInnen. Weil es sich beim Posten des „executive producers“ um eine sehr aufwendige Tätigkeit handelt, gibt es hier oft mehr als eine(n).

„Der ‚executive producer‘ überwacht meist nicht nur die Skripte einer Staffel, sondern schreibt in der Regel auch den Pilotfilm und erste Episoden einer neuen Serie. Beide können so als eine Art ‚Blaupause‘ für die Geschichten anderer Autoren der neuen Serie dienen. Doch zunächst einmal muß der Pilotfilm vom Network grünes Licht für die Produktion der neuen Serie bekommen. Der in der Regel anderthalbstündige Pilot soll einen Eindruck vom Stil der Serie vermitteln, die Helden und ihre Motivation vorstellen, und eine charakteristische Geschichte erzählen.“ (Scherer et.al. 1995: 27)

¹⁹ <http://www.nielsen.com/us/en>

Die „executive producers“ meiner untersuchten Serien sind Donald P. Bellisario, Glen A. Larson und Tom Selleck (*Magnum, P.I.*), Glen A. Larson und Robert Foster (*Knight Rider*) bzw. Henry Winkler und John Rich (*MacGyver*).

4.2 Magnum, P.I.

4.2.1 Allgemeines zur Serie „Magnum, p.i.“

Als die Serie *Magnum, P.I.* im Jahre 1980 erstmals ausgestrahlt wurde, füllte sie einen wertvollen Sendeplatz bei CBS:

„*Hawaii Five-O* hinterließ einen leeren Krimi-Sendeplatz im Programm von CBS und teure, weil ungenutzte Produktionskapazitäten auf Hawaii. Der US-Sender beauftragte Glen A. Larson (*auch der Erfinder von Knight Rider, Anm. M.W.*) eine ‚crime series‘ mit Handlungsort Hawaii zu entwerfen. Noch im Planungsstadium kam Donald P. Bellisario (...) als ‚co-creator‘ von *Magnum, P.I.* und Co-Autor des Pilotfilms ‚Don‘t Eat the Snow in Hawaii‘ dazu.“ (Scherer 1995: 37)

Brigitte Scherer (1995: 34) bezeichnet *Magnum, P.I.* zurecht „als die erfolgreichste und einflußreichste Privatdetektivserie der 80er Jahre.“ (ebd.: 34) Von der Serie wurden insgesamt acht Staffeln produziert, und über acht Jahre hinweg gesendet. Die Autorin (ebd.) spricht von „12 bis 20 Millionen Zuschauern allein in den USA.“ *Magnum, P.I.* war darüber hinaus in ca. 90 Ländern zu sehen, und das überall mit durchaus ansehnlichen Einschaltquoten.

Der Erfolg ist gewiss auf einen Mix verschiedener Faktoren zurückzuführen, zu den wichtigsten gehören der exotische Schauplatz bzw. das vermeintliche Paradies der hawaiianischen Inseln und die Attraktivität des Hauptdarstellers Tom Selleck, dessen Figur Thomas Magnum sich auch durch eine große Portion Sympathie auszeichnet. Die Tatsache,

dass sich Serie und Held selbst nicht so ernst nahmen, wie etwa frühere Produktionen (z.B. *The Rockford Files*) erhöhte nicht nur das Vergnügen der ZuseherInnen, sondern bewahrte *Magnum, P.I.* auch davor in manchen Fällen ganz einfach lächerlich zu wirken.

Der Drehort Hawaii spielt in der Serie eine zentrale Rolle, die Darstellung geht aber über das Zeigen der bloßen exotischen Schönheit hinaus: „Die Serie *Magnum, P.I.* beschränkt sich im Unterschied zu ihren Vorgängern nicht auf die Präsentation der optischen Qualitäten des Schauplatzes Hawaii, sondern wandelt die exotische ‚location‘ in einen bedeutsamen ‚place‘ um.“ (Scherer 1995: 61) Der bedeutungsgeladene „place“ Hawaii spielt gleichsam eine eigene Rolle in der Serie, die Geschichte der Inselgruppe gerät immer wieder in den Mittelpunkt der Episoden-Handlung. So werden nicht nur Geschichte und Probleme der Ureinwohner Hawaiis von Zeit zu Zeit thematisiert, sondern auch historische Ereignisse wie die Bombardierung des Flottenstützpunktes Pearl Harbor durch die japanische Marine im Jahre 1941.

Die zu jener Zeit (Anfang der 1980er Jahre) ziemlich innovative Erzählstrategie des „nicht-allwissende(n) Ich-Erzähler(s)“ (ebd.: 34) fand großen Anklang beim Publikum, die Tatsache, dass sich die Hauptfigur Thomas Magnum immer wieder direkt an den/die ZuseherIn wendet (sei es durch direkte Ansprache oder auch Blicke in die Kamera), gewährleistet ein gewisses Identifikationspotential mit dem Helden, und macht ihn außerdem noch sympathischer, die Autorin (ebd.) spricht hier gar von „eine(r) gewisse(n) Menschlichkeit und Wärme“, die dem Publikum vermittelt wird.

Die „frontale Ansprache des Zuschauers hat den Effekt, daß der fiktive Raum der Serie aufgehoben werden kann. Der ‚direkte‘ Blick aus dem Bildschirm hinaus, verstärkt die Intimität zwischen Schauspieler und Zuschauer, besonders, wenn die Figur sein Publikum direkt anspricht (...).“ (Lengauer 1998: 40)

Für die Fragestellung dieser Arbeit ist das auch insofern interessant, als ein sympathischer Held etwaige, beabsichtigte oder auch unbeabsichtigte, Botschaften einem entspannten Publikum, welches ihn quasi „mag“, sehr einfach vermitteln kann.

4.2.2 Inhaltlicher Bogen über alle acht Staffeln der Serie

Der inhaltliche Bogen über den gesamten Serienverlauf kann bei *Magnum, P.I.* in erster Linie anhand der Entwicklung des Helden Thomas Magnum nachgezeichnet werden, auf die im entsprechenden Kapitel noch detailliert eingegangen wird. Die Serie gab sehr viele Informationen über den Hauptcharakter preis, die Figur Thomas Magnum ist das entscheidende und zentrale Element der Serie, die Lösung seiner Fälle steht im Verlaufe der Serie immer weniger im Mittelpunkt der eigentlichen Handlung. Die Tatsache, dass sich die Serie von ursprünglichen Konventionen, z.B. der strikten Trennung zwischen dem „serial“ und der „episodic series“, zumindest teilweise verabschiedete, unterstreicht auch Brigitte Scherer (1995: 62):

„Jede Episode mag eine eigene, abgeschlossene Geschichte erzählen, zumeist eine Krimigeschichte, und insofern ist *Magnum, P.I.* eine ‚episodic series‘. Doch unter der Oberfläche entfaltet sich der Held als Mensch und Charakter in seinen Handlungen, Interaktionen, Dialogen, etc., eingebettet in eine private und in eine gesamtgesellschaftliche Geschichte. Sobald das Ende der Serie absehbar ist, darf der Held sich sogar grundlegend verändern. Insofern kann man *Magnum, P.I.* ‚serial‘-Eigenschaften zuschreiben.“

So gesehen trifft auf *Magnum, P.I.* auch der Begriff der „kumulativen Erzählung“ (Horace Newcomb) zu, hierbei geht es „um den einmaligen oder wiederholten Rückbezug auf länger zurückliegende Ereignisse“ (Ganz-Blättler 2011: 79). Das Gedächtnis der Zuseherin / des Zusehers wird also insofern gefordert, als man zentrale Ereignisse rund um den Helden in Erinnerung behalten sollte, um weitere Entwicklungen entsprechend nachvollziehen zu können.

Die Serien-Gesamtgeschichte verlässt sich ganz auf die (Weiter-)Entwicklung des Helden und auch der Nebencharaktere, der inhaltliche Bogen von der ersten bis zur letzten Folge lässt sich wesentlich an den Figuren festmachen.

4.2.3 Figurenanalyse

Thomas Sullivan Magnum (Tom Selleck)

Bereits sein erster Auftritt (*St.1/E.1&2*)²⁰ führt den/die ZuseherIn in die Welt und den Charakter des Helden ein. Man sieht Thomas Magnum kraulend durch Robin Masters Gezeitenpool schwimmen, und anschließend bei dem Versuch in das Anwesen einzubrechen. Der gut gebaute und durchtrainierte Magnum klärt sogleich über seine Tätigkeit auf, die auch sein Wohnrecht auf dem Anwesen des Bestsellerautors Robin Masters plausibel macht: „Ich hatte mit Robin vereinbart, dass ich eine Reihe von Sicherheitskontrollen durchführen sollte, und dafür durfte ich umsonst im Gästehaus wohnen.“²¹ Besagter Sicherheitscheck endet dann mit dem erfolgreichen „Diebstahl“ des Ferraris, die Sicherheitsvorkehrungen des eigentlich zuständigen Majordomus Jonathan Higgins (siehe weiter unten) sind damit als mangelhaft entlarvt.

Magnums Biographie spielt in erster Linie in Bezug auf seine US-Navy-Vergangenheit und das Verhältnis zu seinen Mitmenschen und Familienangehörigen eine Rolle. Magnum wurde am 8. April 1944 in Tidewater, Virginia, geboren. Aus seiner Kindheit und Jugend erfährt man nicht sehr viel, ganz wesentlich aber war die Beziehung zu seinem Vater, einem im Koreakrieg abgeschossenen US-Kampfpiloten. Die beiden hatten ein sehr gutes Verhältnis zueinander, es war wohl auch die Vorbildfunktion des Vaters, die Magnum dazu bewog selbst eine Karriere in der US-Navy anzustreben. Die erste Folge der vierten Staffel „Der 4. Juli“²² erzählt von dem letzten glücklichen Beisammensein:

„Die regelmäßigen Zuseher der Serie erfuhren (...) zu Beginn der vierten Serienstaffel, was es mit der Geschichte von Magnum und seinem Vater auf sich hatte. (...) In Rückblenden erinnert sich Magnum an seinen Vater, der ihn lehrte, Wasser zu treten

²⁰ „Wer braucht schon Schnee auf Hawaii?“ / „Don‘t eat the Snow in Hawaii“

²¹ „I made a deal with Robin to run some security checks in exchange for living free in the guesthouse.“ (*1:30*)

²² „Home From the Sea“

und nie zu früh aufzugeben. Das war an einem 4. Juli, zu Beginn der 50er Jahre; wenige Tage, ehe er in den Koreakrieg zog, um nie mehr zurückzukommen. (...) der 4. Juli war auch der Tag der Bestattung von Toms Vater - und die Erinnerung an dieses erschütternde Ereignis treibt auch noch den erwachsenen Thomas Magnum an einem 4. Juli immer wieder in die Einsamkeit.“ (Ganz-Blättler 1995a: 91)

Der Verlust des Vaters war wohl das prägendste Erlebnis in Magnums Kindheit, im Laufe der Serie sieht man immer wieder dieses letzte Beisammensein von Vater und Sohn, speziell wenn sich Magnum selbst in einer schwierigen Situation befindet (z.B. *St.4/E.1* und *St.7/E.15*²³).

Besonders bewegend ist die Begräbniszeremonie mit militärischen Ehren, in der Ursula Ganz-Blättler auch eine historische Referenz ausmacht:

„Die SchlußEinstellung von ‚Home From the Sea‘ zeigt den kleinen Thomas salutierend am Grab seines Vaters, und an seinem zum Gruß erhobenen Handgelenk baumelt, viel zu groß, die schwere Männerarmbanduhr des Vaters. (...) Die Anordnung der Figuren erinnert an die dokumentarischen Filmaufnahmen des Begräbnisses von John F. Kennedy im November 1963 (mit dem salutierenden kleinen Jon-Jon) (...).“ (Ganz-Blättler 1995a: 91)

Nach dem Tod des Vaters wurde sein Großvater eine wichtige Bezugsperson für Magnum, das Verhältnis zu seiner Mutter verschlechterte sich insofern im Laufe der Zeit, als sie neuerlich heiratete, und Magnum seinen Stiefvater Frank Peterson nie wirklich akzeptierte. Nichtsdestotrotz baute er ein sehr gutes Verhältnis zu seinem Halbbruder Joey auf, der allerdings in Vietnam fiel.

²³ „Rückblenden“ / „Solo Flight“

Während der Highschool Zeit mauserte sich Magnum zu einem sehr guten Football-Quarterback, entsprechende Karriere-Ambitionen fielen jedoch dem Kriegsdienst in der US-Navy zum Opfer. (*St.2/E.16*)²⁴

Nach der Highschool wurde der Kriegswaise Magnum selbst zum Kriegsdienst einberufen, insgesamt diente er in Folge zehn Jahre lang bei der US-Navy (*St.1/E.12*)²⁵. In zahlreichen Rückblenden sieht man ihn immer wieder im Dschungelkampf, wo er meist gemeinsam mit seinen Kameraden Rick und T.C. (beide siehe weiter unten) in heftige Gefechte verwickelt ist. Wo genau er stationiert war, lässt sich nur teilweise mit Gewissheit sagen - einen Teil seiner Zeit diente er bei der Einheit VMO2, die ihre Basis im zentral-vietnamesischen Da Nang hatte.

Nach seinen Kampfeinsätzen in Südostasien, er war dort bis zum Fall Saigons im Jahre 1975, war Magnum für den Geheimdienst der Navy (NIA) tätig, stationiert auf dem Flottenstützpunkt Pearl Harbor auf Hawaii, bis er eines Tages beschloss die Navy zu verlassen und Privatdetektiv zu werden. Die Gründe für diesen Entschluss, auf die noch näher eingegangen wird, sind zentral für die Figur Thomas Magnum.

„Magnum verließ das Militär, um seine im Vietnamkrieg verlorene Jugend nachzuholen, oder einen Schritt weiter gedacht: um seine im Vietnamkrieg verlorenen Ideale wiederzufinden. Als Privatdetektiv ist er nicht mehr in ein von außen aufgezwungenes Kommandosystem eingepfercht, sondern er kann seiner ‚inneren Stimme‘ gehorchen, sprich: seinem Gewissen. Magnum’s Vergangenheit motiviert seine Existenz als Serienheld.“ (Scherer 1995: 40)

Während der gesamten acht Staffeln der Serie verdient sich Thomas Magnum, mehr oder weniger erfolgreich, als Privatdetektiv seinen Lebensunterhalt. Eine Rückkehr in den Dienst der US-Navy kommt für Magnum nicht in Frage, wenn es nach der ursprünglichen Idee der Serie geht, sollte er am Ende der siebenten Staffel, in der Folge „Eine andere Welt“ (*St.7/E.*

²⁴ „Ein Mann für alle Feinde“ / „One more Summer“

²⁵ „Freunde in der Not“ / „Thicker Than Blood“

21)²⁶ als Zivilist sterben. Nachdem er angeschossen wurde, liegt Magnum im Koma, seine Familie und Freunde versuchen sich mit seinem nahenden Tod abzufinden. Es ist schließlich Jonathan Higgins (siehe weiter unten), der ihn nicht so einfach gehen lassen will:

„Den Befehl Higgins‘, ‚unverzüglich‘ zurückzukommen, ignoriert er (*Magnum, Ann. M.W.*) mit einem Lächeln - offensichtlich denkt er gar nicht daran, seinen neugefundenen Seelenfrieden aufs Spiel zu setzen, indem er sich weiter an das (irdische) Leben klammert. (...) Aus dem friedlichen Tod von Thomas Magnum wurde (vorerst) nichts, denn CBS beschloß, der in den Zuschauerzahlen allmählich nach hinten gerutschten Serie eine weitere Staffel von dreizehn Folgen zu gönnen. Somit sahen sich die Produktionsverantwortlichen vor die Aufgabe gestellt, den gewissermaßen auf Eis gelegten Privatermittler auf mehr oder minder plausible Art wieder zum Leben zu erwecken. Magnum erwacht also aus dem Koma und überführt den Mann, der ihm zuvor nach dem Leben trachtete.“ (Ganz-Blättler 1995b: 234 f.)

Sein Wiedererwachen zu Beginn der achten Staffel ist etwas unglaublich, viele Fans der Serie erkennen diese letzte Staffel nicht wirklich an, und sehen in „Eine andere Welt“ (*St.7/E. 21*) den eigentlichen Abschluss von *Magnum, P.I.*, in der letzten Einstellung spaziert Magnum pfeifend in einen ungewissen Nebel.

Die letzte Folge der achten Staffel „Die Lösung“ (*St.8/E.12&13*)²⁷ schließlich zeigt dem/der ZuseherIn einen völlig veränderten Thomas Magnum, der seinen Frieden mit der Navy geschlossen zu haben scheint, und letztendlich in den aktiven Dienst zurückkehrt. Dies ist umso verwunderlicher, als er eine Rückkehr stets kategorisch ausgeschlossen hatte.

„Mit seiner Rückkehr zur Navy schlägt Magnum den Bogen zurück zum Pilotfilm und schließt den Kreis zum Thema Vietnam und NIA. Er läßt sich die Haare kurz schneiden und tauscht seine nachlässige Kleidung gegen die korrekte blütenweiße Navy-Uniform ein.“ (Scherer 1995: 60)

²⁶ „Limbo“

²⁷ „Resolutions“

Es hat den Anschein als wäre Magnum irgendwie geläutert worden, Ursula Ganz-Blättler (1995a: 82) spricht gar von der „wiedererlangte(n) Unschuld des Veteranen“. Der Schluss der Serie will suggerieren, dass aus dem Kind Thomas der Mann, Navy-Commander Thomas Magnum geworden ist. Diese Charakterentwicklung, auf welche weiter unten noch im Detail eingegangen wird, fasst die Autorin (ebd.) wie folgt zusammen:

„Aus einem zornigen Sohn, der seinen Vater verlor, sich mit seinem Stiefvater aussöhnte und von seinem Bruder Abschied nahm, ist im Verlauf der letzten Serien-Laufzeit ein trauernder Witwer und Alleinerziehender Vater geworden - und ein Navy-Berufsmilitär in vollem Ornat, auf den, wenn man den optimistischen Signalen im Umfeld der letzten Serienfolge trauen darf, eine glänzende Karriere wartet.“ (Ganz-Blättler 1995a: 96)

Um nun mit einer Charakter-Analyse des Helden fortzufahren, ist eine Rückkehr zur ersten Episode vonnöten. Hier sieht man Magnum erstmals in seiner Navy-Ausgehuniform, allerdings legt er sie lediglich zu Tarnungszwecken an, seiner Bekannten Alice erklärt er sich wie folgt:

Magnum: „Alice, lass dich durch die Uniform nicht täuschen. Ich bin nicht mehr der, der ich damals war.“

Alice: „Warum hast du aufgehört?“

Magnum: „Nichts weltbewegendes. Eines Tages wachte ich auf, da war ich 33 und merkte, dass ich nie 23 war.“

Alice: „Das ist alles?“

Magnum: „Das ist alles - ich habe gekündigt. Lassen wir's dabei bewenden.“²⁸

²⁸ Magnum: „Don't let the uniform fool you, I'm not the same man I was then.“

Alice: „Why did you quit, Tom?“

Magnum: „Nothing earth-shattering. One day I woke up aged 33 and realised I'd never been 23.“

Alice: „That's it?“

Magnum: „That's it. I resigned, let's just leave it at that.“ (18:28)

Die plötzliche Erkenntnis des 33jährigen Thomas seine Jugend verloren zu haben, bzw. nie 22 gewesen zu sein, kann als zentral für die Figur gesehen werden, das wurde bereits erwähnt. Im Verlaufe der Serie weist Magnum immer wieder auf diese Tatsache hin, so auch in „Ausgetrickst“ (*St.4/E.13*)²⁹: „Ich verlor meine Jugend. Ich weiß nicht genau an welchem Tag ich sie verlor.“³⁰ Bestimmt spricht Magnum hier ein allgemeines Schicksal der Vietnam-Veteranen an - viele waren noch sehr jung als sie in den Krieg zogen, und die Dschungelhölle raubte wohl jedem die jugendliche Leichtigkeit des Seins. Immer wieder wird Magnum von Erinnerungen und Alpträumen geplagt, `Nam verfolgt ihn irgendwie nach wie vor. So erwacht er beispielsweise in „Der gespielte Tod“ (*St.1/E.6*)³¹ aus einem entsprechenden Alptraum, und kommentiert das wie folgt:

„Seit Monaten hatte ich nicht mehr an Vietnam gedacht, bis zu diesem Morgen. Das beängstigende waren nicht die Erinnerungen, die plötzlich in meinem Hirn auftauchten. Es war die Vorstellung, dass ich vielleicht eines Tages aus einer dieser Rückblenden nicht mehr zurückkehren könnte.“³²

Auch beispielsweise die Episode „Das Geständnis“ (*St.2/E.14*)³³ ist von Vietnam-Erinnerungen durchzogen und obschon Magnum Vietnam in „Alle für einen“ (*St.5/E.15&16*)³⁴ für sich als „Vergangenheit“ bezeichnet, ist und bleibt die Zeit in Südostasien prägend für die Figur.

Einige ehemalige Kollegen, die nach wie vor in der Navy dienen, verstehen Magnums Beweggründe trotzdem ganz und gar nicht - immerhin habe er glänzende Karrierechancen

²⁹ „No More Mr. Nice Guy“

³⁰ „I lost my youth. I don't know the exakt day I lost it.“ (*9:10*)

³¹ „Skin Deep“

³² „I'd gone months without remembering `Nam, until this morning. The scary part wasn't the memories that kept popping into my head. It was the idea that someday I might flash back in my mind and never return.“ (*17:55*)

³³ „Try to remember“

³⁴ „All for One“

ausgeschlagen, um in ein, finanziell unsicheres und gänzlich unstrukturiertes, Zivilistenleben zu wechseln. Entsprechende „Rivalitäten“ sind immer wieder Thema in verschiedenen Folgen der Serie. So begegnet Magnum beispielsweise in „Stallwache“ (*St.1/E.14*)³⁵ einem Navy-Militärarzt, der ihn äußerst abschätzig behandelt, weil Magnum trotz der guten Karrierechancen alles hingeschmissen hatte um ein „Schnüffler“ zu werden.

Generell beschreibt Magnum sein Verhältnis zur Navy, seit seiner Kündigung, als kompliziert: „Die Marine und ich haben ein kompliziertes Verhältnis, seitdem ich aufgehört habe.“³⁶ Ein besonderer Konflikt besteht zwischen Magnum und einem gewissen Col. Greene - die beiden geraten immer wieder aneinander (z.B. *St.2/E.5*)³⁷, schließlich sollte sich herausstellen, dass Greene wesentlich in den vermeintlichen Tod von Magnums Ehefrau Michelle verwickelt war.

Die Abkehr vom streng reglementierten Leben eines Navy-Berufsoffiziers wird auf verschiedene Art vermittelt, Magnums Abneigung gegen förmliche Kleidung (z.B. Smoking) erinnert wohl an das Tragen der verhassten Uniform (*St.1/E.5*)³⁸. Außerdem ist es Magnums oft kindliche Art, die nicht nur die große Distanz zum disziplinierten Soldaten unterstreicht, sondern auch eine menschliche Variante des Privatdetektivs kreiert, ganz im Gegensatz zur eigentlichen Anlage der Figur:

„(...) der Privatdetektiv (*Magnum, Anm. M.W.*) (war) ursprünglich als Kämpfer und Frauenheld, als ‚James Bond im Taschenformat‘, konzipiert (...). Erst die Besetzung der Rolle mit Tom Selleck änderte das. Selleck glaubte, daß sein Charakter Magnum mehr sein könne als ein bloßes Klischee. (...) Donald P. Bellisario modelte die coole Killer-Maschine seines Kollegen Glen A. Larson in einen lässigen Vietnamveteranen um.“ (Scherer 1995: 42)

³⁵ „Adelaide“

³⁶ „The Navy and I aren't on speaking terms since I resigned.“ (22:04) - (*St.1/E.1&2*)

³⁷ „Schatten der Vergangenheit“ / „Memories are forever“

³⁸ „Bombengröße aus Ulster“ / „No need to know“

Mit dem lässigen, aber auch äußerst empfindsamen Vietnamveteranen sollte ein „Objekt der Identifikation“ (ebd.: 43) geschaffen werden, und eine Identifikationsfigur muss eben auch Schwächen haben, „um sympathisch zu sein; sie darf nicht zu hoch über dem Zuschauer stehen.“ (ebd.: 44)

Um diese Schwächen und Unzulänglichkeiten dem/der ZuseherIn entsprechend zu vermitteln, setzten die Produzenten auf zwei wesentliche Strategien. Zum einen erfüllt hier das „voice-over“, das uns an Magnums Gedankengängen und Gefühlen teilhaben lässt, einen wichtigen Zweck, zum anderen bedienten sich die Serienmacher einer Methodik namens „Davidisierung“, um die Schwächen der Figur Thomas Magnum herauszuarbeiten.

Das „voice-over“, jene Technik, die bereits ab der ersten Szene der Serie eingesetzt wird, gewährleistet nicht nur eine Nachvollziehbarkeit der detektivischen Arbeit Magnums‘ sondern „lenkt unser Augenmerk zusätzlich auf sein Inneres, sein Denken. Magnum erscheint dadurch nicht nur als ein attraktives Objekt, sondern auch als ein empfindsames Subjekt.“ (Scherer 1995: 43) Ausserdem wird der/die ZuseherIn quasi durch das „voice-over“ in die Serienhandlung mit einbezogen, Magnum spricht uns immer wieder direkt an, einer seiner häufigsten direkten Sätze lautet: „Ich weiß schon, was Sie jetzt denken...“.

Die Strategie der „Davidisierung“ macht eine Identifikation mit dem Helden insofern leichter möglich als der vermeintliche Übermensch durch ganz alltägliche Schwächen auf ein „Niveau“ mit dem Zuseher gebracht wird. Man sieht zwar einen großen, durchtrainierten, gut aussehenden Mann, dieser ist aber durchaus nicht immer der überlegene, v.a. nicht in zahlreichen Kampfszenen bzw. Schlägereien. „Immer wieder wird Magnum zusammengeschlagen, angeschossen oder ist sonstwie der körperlich Unterlegene.“ (ebd.: 45) Ausserdem reagiert Magnums direkte Umwelt meist auf eine Art und Weise, die besonders die Schwächen und Unzulänglichkeiten des Helden hervorhebt. Hier sieht Brigitte Scherer auch einen der wesentlichen Unterschiede zu vormaligen Serienhelden, die sich noch eher durch Stärke und eine gewisse „Unverwundbarkeit“ auszeichneten:

„Der äußere optische Eindruck des Privatdetektivs Thomas Magnum entspricht von seiner Physis über seine Kleidung bis hin zu Ferrari und Wohnsitz dem Ideal eines Helden und Fernseh-Privatdetektivs in der Tradition Dan Tanna’s (*Vega\$, Anm. M.W.*).

Die für Identifikation nötige Zurücknahme dieses ‚beruflichen‘ Idealbildes geschieht zum einen durch eine Änderung der, wie ich es nennen möchte, ‚inneren Bedingungen‘ von Äußerlichkeiten. Das heißt, Magnum besitzt zwar die Physis eines Siegers, ist aber nicht immer der körperlich überlegene; Auto und Wohnung sind zwar die eines typischen Fernseh-Privatdetektivs, doch sie sind nicht Magnum’s Eigentum. Zum anderen geschieht die Zurücknahme von Magnum’s äußerem Idealbild als Held durch die Reaktionen seiner Mit-Charaktere (...) Die Kommentare der Umwelt lenken die Aufmerksamkeit vom erotischen auf den peinlichen Aspekt des halbnackten Mannes, die ‚Off‘-Kommentare lenken unsere Aufmerksamkeit vom ‚Objekt der Begierde‘ auf das empfindsame Subjekt Magnum.“ (Scherer 1995: 51)

An dem zitierten peinlichen, halbnackten Mann stört sich z.B. eine junge Dame in „Gefährliche Liebschaft“ (*St.2/E.6*)³⁹, die im vornehmen King Kameamea-Club Magnums mangelnde Berücksichtigung der Kleidungs Vorschriften kritisiert. Sie beschwert sich bei Higgins (siehe weiter unten), einem Vorstandsmitglied des Clubs, über Magnum: „Dieser Mann dort, wissen Sie, ständig starrt er mich an. (...) Es ist der, der leider in seiner Unterwäsche ausgegangen zu sein scheint.“⁴⁰

Über die Vorstellung, der Ferrari könnte Magnums Eigentum sein, macht sich ein ehemaliger Navy-Kollege (Ski) bereits in der ersten Folge (*St.1/E.1&2*) lustig:

Ski: „Hey, heißen Schlitten hast du da, wo hast du den geklaut?“

Magnum: „Denkst du, der gehört mir nicht?“

Ski: „Oh nein!“ (*lacht*)⁴¹

Generell hat Magnum nur sehr wenige Besitztümer, und er ist stets pleite. Die Schulden, die er bei seinen Freunden anhäuft, werden zu einem running gag, sein bescheidenes Hab und

³⁹ „Tropical Madness“

⁴⁰ „That man. Well he’s staring at me. (...) I’m afraid it is the one who appears to have gone out in his underwear.“ (2:35)

⁴¹ Ski: „Nice wheels. Where’d you steal her?“

Magnum: „What makes you think she isn’t mine?“

Ski: „No.“ (9:00)

Gut, allesamt Gegenstände, die neuerlich Magnums kindische Art unterstreichen, passt in einen einzigen kleinen Wandschrank (*St.3/E.5*)⁴².

Obwohl der Titel der Serie vielleicht anderes vermuten ließe, ist Magnum dem Gebrauch von Feuerwaffen gegenüber tendenziell eher abgeneigt:

„Welche Waffe Thomas Magnum trägt und benützt, wird nie näher erläutert - dass es eine ‚Magnum‘ sein dürfte, also eine Waffe von großem Kaliber, ist zumindest anzunehmen. Magnums Verhältnis zur Waffe ist ein getrübtetes: Immer wieder steckt er sie weg, um dann doch widerwillig auf sie zurückzugreifen.“ (Ganz Blättler 1995b: 243)

Er setzt sich, wenn nötig, eher mit den Fäusten zu Wehr - des Schusswaffeneinsatzes ist er wohl seit Vietnam etwas überdrüssig. In „Ein moderner Robin Hood“ (*St.5/E.4*)⁴³ z.B. behauptet er von sich selbst, keine Waffen zu mögen.

Dennoch kommen natürlich Pistolen und Gewehre zum Einsatz, in einer sehr bezeichnenden Folge erschießt Magnum gar einen ehemaligen Peiniger aus einem Vietcong-Kriegsgefangenenlager. (*St.3/E.1*)⁴⁴ Dieser Russe, mit Namen Ivan, soll im Rahmen diplomatischer Schachzüge ungeschoren davonkommen, und das kann Magnum, in Anbetracht von Ivans Taten, einfach nicht akzeptieren. Er erschießt ihn, obschon das eigentlich so gar nicht Magnums Naturell entspricht. Gewöhnlich tritt er uns eher als rechtschaffener „Cowboy“ oder auch als „edler Ritter“ entgegen, in „Schwesternliebe“ (*St.7/E.3*)⁴⁵ wird er auch von einer Dame entsprechend bezeichnet: „Sie sind ein Ritter, in einer glänzenden Rüstung.“⁴⁶ Auch Brigitte Scherer stellt diesen Zusammenhang her: „Rockford (*The Rockford Files, Anm. M.W.*) und Magnum sind als Privatdetektive moderne Ritter; doch

⁴² „Die Rache der Mau-Mau“ / „Black on White“

⁴³ „The Legacy of Garwood Huddle“

⁴⁴ „Eine lebende Zeitbombe“ / „Did You See the Sun Rise?“

⁴⁵ „Straight and Narrow“

⁴⁶ „You’re a knight. A knight in armor.“ (24:23)

sie töten keine Drachen, sondern sie helfen den Schutzlosen.“ (Scherer 1995: 50) Der Sprung vom edlen Ritter zum rechtschaffenen Cowboy mag historisch ein sehr weiter sein, in einer populärkulturellen Verarbeitung sind sich die berittenen Helden jedoch ziemlich nahe.

Wesentlich für den Charakter Thomas Magnum ist die enge Freundschaft zu seinen ehemaligen Kriegskameraden Rick und T.C. Bereits die erste Folge der Serie (*St.1/E.1&2*) führt in die Beziehung der drei zueinander ein, der gemeinsame „Kameradschaftsring“ dient als Symbol ihrer, über Vietnam hinausgehenden, Freundschaft. „Der Ring erinnert nicht nur an die gemeinsame Zeit in der ‚Hölle‘ Vietnam, sondern auch an das Gute, das die drei mit zurückbrachten: ihre Freundschaft.“ (Scherer 1995: 40) Wenn es darauf ankommt, hält man zusammen, die ständigen Querelen um die Schulden, die Magnum bei beiden Freunden hat, sind im Ernstfall schnell vergessen. Die Autorin (ebd.: 51) bezeichnet die oftmalige Zusammenarbeit der drei in Magnums Fällen als „Teamwork wider Willen, (dieses) wurde zu einem Markenzeichen der Serie.“

Eine Besonderheit der Figur Thomas Magnum ist die Tatsache, dass sie sich im Verlaufe der Serie entscheidend weiterentwickelt, hierauf wurde weiter oben bereits eingegangen. Um keine dementsprechenden Episoden-Beispiele schuldig zu bleiben, sei explizit auf die Folgen „Der 4. Juli“ (*St.4/E.1*)⁴⁷ und „Rückblenden“ (*St.7/E.15*)⁴⁸ verwiesen. Diese beiden Folgen spannen gewissermaßen einen Bogen über Magnums Entwicklung, oder vielleicht könnte man auch sagen, seinen Reifungsprozess. In „Der 4. Juli“ verbringt Magnum den Amerikanischen Unabhängigkeitstag alleine auf dem Meer und gerät in eine prekäre Situation als er von einem Motorboot gerammt wird, und daraufhin sein Paddelboot verliert. Wassertretend und zunehmend ins Delirium verfallend tritt er gedanklich in Kontakt mit seinem Vater und seinen Freunden, letztere „spüren“ schließlich, dass Magnum in Lebensgefahr ist, und retten ihn aus den Wogen der See. In „Rückblenden“ klettert Magnum, ebenfalls an einem 4. Juli, alleine auf einen Berg, stößt auf ein Flugzeugwrack, und wird

⁴⁷ „Home from the Sea“

⁴⁸ „Solo Flight“

darunter eingeklemmt. Im Gegensatz zu der Notsituation auf dem Meer kommen ihm nun seine Freunde nicht zur Hilfe, er muss sich selbst befreien:

„Diesmal wird keine innere Verbindung zu seinen Freunden beschworen, diesmal muß sich Magnum selbst retten. Verdreckt und blutig humpelt er durch das Gebüsch, vorbei an zwei verdutzten Jägern. Der Vietnamveteran kann sich jetzt allein aus dem Dschungel retten und den Weg in die Zivilisation antreten. ‚Home from the Sea‘ und ‚Solo Flight‘ gehen vom gleichen Plot aus - Magnum allein und in Lebensgefahr - und erzählen doch nicht die gleiche Geschichte. Die unterschiedliche Art der Rettung verändert die Botschaft der jeweiligen Episode.“ (Scherer 1995: 58)

Die Botschaft ist offensichtlich - Magnum ist im Verlaufe der Serienstaffeln gereift, er kommt nun ohne die Hilfe seiner Freunde aus. „Mit ‚Solo Flight‘ trennt sich Magnum innerlich von seinen Freunden und Helfern; mit bestimmten Dingen, wie dem Tod seines Vaters und seinem Scheitern als Privatdetektiv, kann und muß er jetzt allein fertig werden.“ (Scherer 1995: 58)

Man könnte behaupten, dass „Solo Flight“ quasi die Feuerprobe für den nunmehr erwachsenen Charakter des Helden ist, die er bravurös besteht. Nun ist er bereit, jene Verantwortungen zu übernehmen, denen er bislang aus dem Weg gegangen war. Konkret entwickelt Magnum in weiterer Folge reifere Beziehungen zu seinen Freunden, überdenkt sein Leben und sollte nach der ursprünglichen Konzeption der Serie am Ende der siebten Staffel als geläuterter und reiferer Thomas Magnum sterben. Die Serie wurde jedoch um eine weitere Staffel verlängert, in der der Reifungsprozess kontinuierlich voranschreitet, und mit der Rückkehr zur Navy und der Übernahme der Vaterrolle für seine Tochter Lilly endet.

Weiters erwähnenswert ist Magnums Verhältnis zu dem Majordomus des Anwesens, auf dem er wohnt, Jonathan Higgins (siehe auch weiter unten). Obwohl bei der Charakterisierung Higgins im nächsten Unterkapitel noch näher darauf eingegangen wird, sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen, dass sich die beiden ständig zanken, vor allem da Higgins glaubt, es sei seine Pflicht, das Anwesen und die Besitztümer seines Arbeitgebers Robin Masters vor den „Übergriffen“ Magnums schützen zu müssen. Higgins kann und will sich nur sehr schwer

mit dem Gastrecht, welches Magnum vom Hausherrn zugesichert wurde, abfinden, die dauerhaften Diskussionen um die Nutzung des hauseigenen Weinkellers (z.B. *St. I/E. 4*)⁴⁹ oder auch der Dunkelkammer sind (witzige) Details in diesem Konflikt.

Nichtsdestotrotz verbindet die beiden ungleichen Charaktere eine, sich entwickelnde, Freundschaft, eine Tatsache, die den ständigen Sticheleien einen äußerst sympathischen Touch verleiht.

Auch wenn Magnum oftmals von seiner Umwelt nicht ernst genommen wird, sind seine Fähigkeiten als Privatdetektiv dennoch unbestritten. Neben diversen handwerklichen Aspekten sind es vor allem Magnums Instinkt und seine „innere Stimme“, die ganz wesentlich zur Lösung seiner Fälle beitragen. Auch Ursula Ganz-Blättler (1995b: 236) stellt hierzu fest: „Es gibt wohl kaum eine andere US-amerikanische Detektivserie, in welcher dem Instinkt des Ermittlers ein ähnlich hoher Stellenwert zukommt wie gerade in *Magnum, P.I.*“

Tatsächlich sind seine Intuition und auch das Vertrauen darauf wesentliche Merkmale Thomas Magnums, während sich z.B. Michael Knight auf sein sprechendes Wunderauto K.I.T.T. verlässt und MacGyver auf seinen brillanten Verstand (beide siehe weiter unten) ist Magnum oftmals gänzlich „gefühlsgelitet“. Eine der wesentlichen Freiheiten, die er durch das Quittieren des Militärdienstes (wieder-)erlangt hat, ist es, auf seine „innere Stimme“ zu hören bzw. hören zu dürfen. Die Autorin (ebd.: 237) stellt an dieser Stelle auch einen Zusammenhang zwischen der „übernatürlichen“ Intuition und dem „exotisch-magischen Schauplatz Hawaii“ her.

Das handwerkliche Rüstzeug für seine investigativen Tätigkeiten hat Thomas Magnum natürlich in erster Linie beim Militär im allgemeinen und beim Marinegeheimdienst im speziellen gelernt. Auch wenn für ihn die Navy Vergangenheit ist, so profitiert er dennoch von den dort erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten. Neben dem Umgang mit Waffen ist Magnum auch in geheimdienstlichen Ermittlungsmethoden, verschiedensten Arten der

⁴⁹ „Große und kleine Mädchen“ / „Thank heaven for Little Girls and Big Ones, Too“

Kriegsführung und vielerlei kleiner Tricks geschult, u.a. erwähnt er explizit das Safe-knacken beim Marinegeheimdienst gelernt zu haben (*St. 4/E. 13*)⁵⁰.

Magnums Leistungen als Privatdetektiv werden in „Der Pokal“ (*St. 7/E. 4*)⁵¹ gelobt, hier wird ihm der Preis für den „Inseldetektiv des Jahres“ verliehen.

Magnum ist nicht nur ein passiver Sportkonsument, sondern er übt auch aktiv zahlreiche Sportarten aus. So geht er z.B. jeden Morgen im Meer schwimmen, auch das laufen und paddeln gehören zu seinen Hobbys. In „Der verschwundene Bräutigam“ (*St. 1/E. 18*)⁵² nimmt er gar am hawaiianischen Iron-Man-Wettbewerb teil, weiters ist er ein sehr guter Taucher (*St. 2/E. 2*)⁵³, Basketballspieler (*St. 3/E. 14*)⁵⁴ und darüber hinaus natürlich den amerikanischen Sportarten Baseball und Football äußerst zugetan (z.B. *St. 4/E. 21 & St. 8/E. 4*)⁵⁵.

In „Blick in die Vergangenheit“ (*St. 4/E. 20*)⁵⁶ erfährt man, dass Magnum im Jahre 1979 seinen Abschied von der Navy nahm und Privatdetektiv wurde. Dass ihn sein Umfeld als solchen nicht ernst nimmt, wird zu einem weiteren running gag der Serie. Als Beispiel sei die Episode „Auf den Leim gegangen“ (*St. 4/E. 5*)⁵⁷ angeführt, in der eine Supermarkt-Managerin, deren Filiale er eigentlich vor Überfällen schützen sollte, ihn abschätzig einen „als Privatdetektiv fungierende(n) Beachboy“⁵⁸ nennt.

Magnum ist ausserdem als Sicherheitsbeauftragter des Anwesens von Robin Masters tätig, dies ist die Gegenleistung für sein Wohnrecht im Gästehaus. Obgleich der Majordomus des Hauses, Jonathan Higgins, die Leistungen Magnums geringschätzt, scheint Robin Masters

⁵⁰ „Ausgestrickt“ / „No More Mr. Nice Guy“

⁵¹ „A.A.P.I.“

⁵² „Beauty Knows No Pain“

⁵³ „Gefahr unter Wasser“ / „Dead Man’s Channel“

⁵⁴ „Die Spielmacherin“ / „Basket Case“

⁵⁵ „Augenzeugen“ / „I Witness“; „Das Baseballtalent“ / „Tigers Fan“

⁵⁶ „Dream a Little Dream“

⁵⁷ „Limited Engagement“

⁵⁸ „a beach boy turned private eye“ (2:46)

selbst sehr zufrieden zu sein mit Magnums Arbeit. Diese Tatsache geht aus einem Gespräch zwischen Magnum und Mr. Masters Buchhalter hervor, das die beiden während einer Party auf dem Anwesen führen. (St.3/E.21)⁵⁹

Magnum arbeitet sehr gerne als Privatdetektiv, ein finanzielles Auslangen findet er mit dieser Tätigkeit allerdings nie so recht. Das liegt auch daran, dass er oftmals auf sein Honorar verzichtet, meist um damit etwas gutes zu tun, oder weil sich die KlientInnen seine Dienste eigentlich gar nicht leisten können, er allerdings trotzdem hilft.

Interessant in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit ist Magnums Verhältnis zu einem gewissen Lt. Tanaka vom Honolulu Police Departement, der stets auftaucht, wenn es um eine Mordermittlung geht. Erstmals begegnen sich die beiden in „Das Geständnis“ (St.2/E.14)⁶⁰ und von da an wird Tanaka nicht nur Magnums wichtigster Ansprechpartner bei der Polizei, sondern es entwickelt sich auch ein kollegial/freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden. In einigen Fällen kommt es zu einer durchaus produktiven Kooperation zwischen Magnum und Tanaka, der private Ermittler und der Vertreter der Staatsgewalt arbeiten zusammen an der Aufklärung von Verbrechen. Solcherlei Formen der Zusammenarbeit treten in den von mir untersuchten Serien eher selten auf, meist sehen PolizistInnen oder auch Militärs ihre Kompetenzbereiche gefährdet und/oder ihre Fähigkeiten in Frage gestellt, wenn die privaten Akteure auf der Bildfläche erscheinen. Dass Lt. Tanaka auch in *Magnum, P.I.* eine Ausnahme darstellt, sieht man an dessen Kollegen Cpt. Browning, der sich Magnum gegenüber äußerst ablehnend verhält. (St.7/E.8)⁶¹

Seine Tätigkeit als Privatdetektiv legt Magnum erst in der letzten Folge der Serie nieder, in der er beschließt zur Navy zurückzukehren, explizite Gründe für diesen Sinneswandel bleibt er dem/der ZuseherIn allerdings schuldig.

⁵⁹ „Hurrikan Kukana“ / „The Big Blow“

⁶⁰ „Try to remember“

⁶¹ „Konkurrenz vom Festland“ / „Novel Connection“

Thomas Magnums Verhältnis zu den Frauen ist wesentlich komplexer als es zunächst den Anschein haben mag. Es ist derart interessant und vielschichtig, dass Brigitte Scherer ihre Dissertation bzw. ein daraufhin erschienenenes Buch (Scherer 2000) dem Thema widmet.

Allen Klischees vom gut aussehenden Beachboy, den die Frauen anhimmeln, zum Trotz führt Magnum ein verhältnismäßig keusches Singledasein:

„Während seiner acht Jahre als Privatdetektiv erlebt Magnum nur wenige erotische Abenteuer, eines davon mit seiner (Ex-)Ehefrau (*sic!*) und tragischen Liebe Michelle. Das überrascht umso mehr, da überwiegend Frauen Magnum's Dienste als Privatdetektiv beanspruchen. Magnum beweist seine sexuelle Attraktivität nicht wie seine Kollegen durch erotische Abenteuer mit ständig wechselnden Partnerinnen (...).“ (Scherer 1995: 42)

Die wenigen Techtelmechtel, die Magnum dennoch hat, sind meist relativ unbedeutend und von nur kurzer Dauer, sie scheinen in erster Linie der Untermauerung des „Sexsymbol-Status“ Thomas Magnums zu dienen. Ein einziges Mal scheint Magnum Gefahr zu laufen sich langfristig zu binden, und zwar in „Tod einer Komikerin“ (*St.7/E.1*)⁶². Ein entsprechender Heiratsantrag wird von Cynthia zunächst angenommen, dann aber doch abgelehnt, da es ihr „zu schnell gegangen“ sei.

Die große Tragik in Magnums Leben ist, neben den Erlebnissen in Vietnam, der Verlust seiner geliebten Ehefrau Michelle, die in Vietnam ums Leben kam. Im Verlaufe der Serie stellt sich zwar heraus, dass ihr Tod nur vorgetäuscht war, dennoch bleibt die Wehmut - ein gemeinsames Leben ist für die beiden nicht möglich.

„Michelle war Thomas Magnums Ehefrau in Vietnam, und er ist überzeugt, sie in den Wirren der Flucht aus Saigon im Jahr 1975 verloren zu haben. Der Navy-Geheimdienst ließ ihn in dem Glauben, sie sei tot - tatsächlich kehrte sie damals zu ihrem ersten, seinerseits totgeglaubten Mann zurück, um ihn im Aufbau eines

⁶² „L.A.“

konterrevolutionären Rings in Hanoi zu unterstützen. Sie arbeitet als Spionin für den amerikanischen Navy-Geheimdienst (...).“ (Ganz-Blättler 1995a: 75 f.)

Obwohl diese Geschichte sehr weit hergeholt, ja, fast schon lächerlich anmutet, erfüllt sie dennoch ihren Zweck zur Erklärung, warum Thomas und Michelle nicht zusammen sein können. Diese Tatsache ist insofern von größter Wichtigkeit als es für die Helden der, von mir untersuchten, Serien per Genre-Konvention gleichsam verboten ist, eine dauerhafte Beziehung zu ein und derselben Frau zu unterhalten. Sie würde die Ungebundenheit und Freiheit des Mannes einschränken, den die ZuseherInnen eben wegen dieser Attribute so sehr lieben.

In *Magnum, P.I.* wird die Geschichte um Magnum und Michelle ausserdem noch um eine zeithistorisch-politische Komponente erweitert, es geht um die Auseinandersetzung der Nation mit dem Trauma Vietnam, gerade im Hollywood der 1980er wurde dringend nach einer Heilung bzw. Befreiung von dieser Bürde gesucht:

„Magnums wiederholtes Opfer ist melodramatisches und politisches Statement zugleich. Oder, überspitzt ausgedrückt: Er muß Michelle gehen, gehen, nochmals gehen und schließlich sterben lassen, auf daß die amerikanische Nation - Schritt um Schritt - von ihrem Vietnamtrauma geheilt werde.“ (Ganz-Blättler 1995a: 77 f.)

Was schließlich aus der Verbindung der beiden bleibt, ist die gemeinsame Tochter Lily Catherine, die im Verlaufe der achten Staffel in Magnums Obhut kommt. Letztlich ist wohl auch sie ein Grund für Magnums Rückkehr in den geordneten Navy-Dienst, schließlich hat er jetzt die Verantwortung für seine Tochter, ein geregeltes Einkommen und geordnete Verhältnisse werden zur Notwendigkeit.

Bezeichnend für jenen Thomas Magnum, der dem/der ZuseherIn in der achten Staffel verkauft wird, ist auch die Schlusszene der letzten Folge, und damit das offizielle Ende der Serie. Magnum, in weißer Navy-Ausgehuniform, spaziert mit seiner Tochter an der Hand den Strand entlang - diese Szene erinnert (leider) allzu sehr an die letzte Einstellung des vermutlich reaktionärsten aller Vietnamkriegsfilme „*The Green Berets*“. Hier wandert John

Wayne, einen kleinen vietnamesischen Jungen, für den er eine Vaterrolle zu übernehmen scheint, an der Hand, ebenfalls am Strand entlang - betrachtet man die beiden Abschlussbilder nebeneinander so gleichen sie einander sehr stark - ob das eine Absicht der Produzenten war, erschloss sich mir nicht.

Jonathan Quayle Higgins III. (John Hillerman)

Die zweite zentrale Figur in der Serie *Magnum, P.I.* ist der Majordomus des Anwesens von Robin Masters, auf welchem Magnum wohnt. Auch er wird bereits in seinem ersten Auftritt ganz gut charakterisiert.

Man sieht ihn wie er im kolonialen Khaki über den Balkon des Hauptgebäudes stolziert, und sogleich folgt die Beschreibung in Magnums Voice-over-Kommentar: „Nein, das ist nicht Robin. Das ist Ex-Sergeant-Major Higgins. Er ist so eine Art Majordomus hier.“⁶³

Sogleich erteilt Higgins seinen beiden Dobermännern, die vor allem zum Schutze des Anwesens abgestellt sind, einen militärischen Befehl: „Zeus, Apollo, auf eure Posten, Jungs!“⁶⁴

Higgins' Biographie ist immer wieder Thema in der Serie, er selbst erzählt sehr gerne und ausführlich aus seinem bewegten Leben, speziell von seinem Militärdienst.

Seine Jugend verbrachte Higgins an einer englischen Privatschule (*St.3/E.7*)⁶⁵, danach besuchte er die renommierte Royal Military Academy Sandhurst. Weil er in einem Akt der Kameradschaft einen Kollegen deckte, verwies man ihn der Akademie, der Umstand, dass er sich danach, ohne Offiziers-Abschluss, freiwillig zur Armee meldete, trieb einen Keil zwischen ihn und seinen Vater (*St.6/E.1*)⁶⁶:

⁶³ „No, that's not Robin, that's ex-Sergeant Major Higgins. He's sort of the major-domo here.“ (*0:59*)

⁶⁴ „Zeus! Apollo! At your posts, lads!“ (*1:19*)

⁶⁵ „Higgins alte Liebe“ / „Foiled again“

⁶⁶ „England sehen und sterben“ / „Déjà Vu“

„Seinerzeit wurde ich aus Sandhurst verwiesen. Ich versuchte meinem Vater zu erklären, dass ich freiwillig zur Armee ginge und aus welchen Motiven. Er sagte mir, wenn ich das tue, brauchte ich sein Haus nie wieder zu betreten. Seitdem habe ich ihn nicht mehr gesehen. (...) Die Familie nahm mich seit diesem Tag nicht mehr zur Kenntnis.“⁶⁷

Erst nach 40 Jahren sollte es zu einem Wiedersehen zwischen ihm und seinem Vater kommen, welches von Magnum, gegen Higgins' Willen, eingefädelt wird. Eine darauf folgende späte Versöhnung trägt ganz wesentlich zu Higgins' Seelenfrieden bei.

Das Verhältnis zu seinem Vater war auch deshalb stets angespannt, weil dieser „viel herumgekommen“ war, was dazu führte, dass Higgins eine Vielzahl an Halbbrüdern hat, die über die Welt verstreut leben. In einigen Folgen (z.B. *St.2/E.20*; *St.3/E.22*; *St.6/E.18*⁶⁸) kommt es zu entsprechenden Konfrontationen mit selbigen, meist muss sich Higgins sehr schämen für seine „Verwandten“.

Higgins, der es bei der Royal Army (Prince of Wales West Yorkshire Regiment) bis zum Sergeant Major gebracht hatte, diente 37 Jahre lang (*St.3/E.5*)⁶⁹. In dieser langen Zeit war er an einer Vielzahl von Kriegsschauplätzen im Einsatz, von denen er nicht müde wird, zu berichten. So nahm er u.a. an der Schlacht um die Brücke am Kwai teil, kämpfte in Nord-Afrika gegen Rommel und wohnte den Nürnberger Prozessen (*St.1/E.7*)⁷⁰ bei. Hierzu gibt es einen interessanten Dialog zwischen ihm und Magnum, in dem er von der Situation vor Ort berichtet:

„Ich war dabei (...) in Nürnberg, während der Prozesse. Sie alle hatten Ausreden und Gründe für ihre Taten angeführt, sogar die sogenannten kleinen Fische. Aber wenn

⁶⁷ „Since the year I was expelled from Sandhurst. I tried to explain to my father that I was enlisting and why. He told me that if I did, I need never enter his house again. I haven't seen my family since. (...) The family has not acknowledged me since that day.“ (*1:10:00*)

⁶⁸ „Der doppelte Higgins“ / „The Elmo Ziller Story“; „Higgins' Geheimnis“ / „Faith and Begorrah“; „Das Attentat“ / „Who is Don Luis Higgins, and Why is He Doing These Terrible Things to Me?“

⁶⁹ „Die Rache der Mau-Mau“ / „Black on White“

⁷⁰ „Abrechnung mit der Vergangenheit“ / „Never Again, Never Again“

man die Filme betrachtet aus den Lagern damals, dann kann es keine kleinen Fische gegeben haben.“⁷¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg diente Higgins in britischen Kolonialgebieten, war 1953 in Kenia stationiert, wo er auch in die Niederschlagung des Mau-Mau-Aufstandes involviert war (*St.3/E.5*). Hier ist erneut der zeithistorische Bezug interessant, da Higgins durchaus Fehler im Verhalten der britischen Kolonialmacht eingesteht, und dies lange bevor die britische Regierung offiziell bereit war, Worte der Entschuldigung zu finden.⁷² Higgins war außerdem mit dem MI6 in Nord-Irland im Einsatz (*St.2/E.12*)⁷³.

„Die Figur von Higgins basiert laut *Magnum, P.I.*-Miterfinder Donald P. Bellisario auf der Rolle des britischen Sergeant-Major, den Richard Attenborough in *Guns at Batasi* (*Schüsse vor Batasi*; GB 1964) spielte. Dieser war ein eisenharter und sehr militärischer Kolonialoffizier, der Probleme bekam, als er aus moralischen Gründen nicht der offiziellen Politik des ‚British Empire‘ folgte. Bellisario baute die Geschichte dieser Filmfigur in die Vergangenheit seines Seriencharakters Higgins ein.“ (Scherer 1995: 54)

Ein, oder vielleicht sogar das, wesentliche Charakteristikum Higgins‘ ist, dass er in vielen Bereichen genau das Gegenteil von Thomas Magnum ist. Er ist ein britischer Gentleman vom alten Schlag, gutes Benehmen und Etikette sind für ihn von höchster Bedeutung: „Der kleine Higgins entspricht mit seinem Oberlippenbärtchen dem Urbild eines kultivierten Europäer (...) und besitzt die Manieren sowie den Moralkodex eines britischen Offiziers und Gentleman.“ (Scherer 1995: 53)

⁷¹ „I was there (...) Nuremberg, during the trials. They all had excuses, reasons for doing what they did. Even the so-called little fish. But when you saw the films, the camps, you realised there were no little fish.“ (45:00)

⁷² Der Standard berichtete am 6. Juni 2013 von entsprechenden Entschädigungsgeldern, die die britische Regierung den Opfern zu zahlen gedenkt: „Britische Regierung will 5.000 Überlebenden je 3.000 Euro zahlen - Denkmal für Opfer des Kolonialismus geplant.“ (<http://derstandard.at/1369362866929/Mau-Mau-Aufstand-Folteropfer-sollen-Entschaedigung-erhalten>, Aufruf am: 7.6.2013)

⁷³ „Ein einfallsreicher Killer“ / „The Jororo Kill“

Die Tatsache kein Amerikaner zu sein, wird von Higgins immer wieder in den verschiedensten Zusammenhängen klar herausgestellt. Sei es, dass er seinen Whisky ohne Eis trinkt (*St.1/E.1&2*), dem 4. Juli jegliche Bedeutung aberkennt (*St.4/E.1*)⁷⁴ oder entsprechende Ämter bekleidet, wie den Ehrenvorsitz der „Söhne des Empires“ (*St.4/E.6*)⁷⁵. Auch sein Äußeres hat wenig mit Magnums legerem Hawaii-Hemd-Stil gemein:

„Britisch korrekt ist auch seine Kleidung: Auf dem Anwesen bevorzugt er koloniales Khaki, sobald er den Landsitz verläßt, trägt er ein dunkelblaues Jackett mit dem Abzeichen seines ehemaligen Regiments, des ‚Prince of Wales West Yorkshire Regiment‘, und so weiter.“ (Scherer 1995: 51 f.)

Natürlich ist auch der Nachname Higgins nicht zufällig gewählt, die Referenz auf George Bernard Shaw’s „Pygmalion“ (bzw. der Musical-Version „My Fair Lady“) ist so offensichtlich wie beabsichtigt. In der Folge „Geplatzte Träume“ (*St.5/E.13*)⁷⁶ wird diese „Verwandtschaft“ besonders deutlich, hier soll Higgins seiner Cousine, die auf Hawaii zu Besuch kommt, Manieren und korrekte Aussprache beibringen.

Dass Higgins aber auch ein verständnisvoller und sehr hilfsbereiter Mensch sein kann, beweist er häufig, nicht nur Magnum gegenüber. So hilft er z.B. in „König der Fäuste“ (*St.4/E.8*)⁷⁷ einem Vater und seiner Tochter in einer Notlage und bietet ihnen freie Kost und Logie auf dem Anwesen an.

Das interessanteste an der Figur Higgins ist natürlich der permanent schwelende Konflikt zwischen ihm und Magnum, und dies wurde bisweilen auch von den Kritikern gelobt: „Der ständige Hickhack zwischen den beiden äußerlich gegensätzlichen und innerlich doch so verwandten Charakteren resultierte in zwei ‚Emmys‘ für die beiden Darsteller Tom Selleck und John Hillerman (...).“ (Scherer 1995: 54)

⁷⁴ „Der 4. Juli“ / „Home from the Sea“

⁷⁵ „Ein Liebesbrief auf Abwegen“ / „Letter to a Duchess“

⁷⁶ „Professor Jonathan Higgins“

⁷⁷ „A Sense of Debt“

Schon von der ersten Episode an ist dieser Konflikt ein dauerhafter Begleiter durch alle acht Staffeln der Serie. Es wurde schon mehrfach auf das Verhältnis zwischen den beiden eingegangen, interessant ist eine Ansprache Higgins' zu den „territorialen Vorrechten“ auf dem Anwesen in der Pilot-Folge (*St. 1/E. 1&2*):

„Da Sie offensichtlich vorhaben, sich hier auf Robin Masters Kosten durchzuschmorren (...). Da Sie offensichtlich vorhaben, sich hier festzusetzen, sollten wir unsere territorialen Vorrechte absprechen. Das Haupthaus, der Weinkeller, die Tennisplätze und der Garten sind mein Territorium. Sie bekommen das Gästehaus und den Wagen. Den Swimmingpool erklären wir zur entmilitarisierten Zone.“⁷⁸

Obgleich Higgins viele strenge Regeln aufstellt, überprüft und deren Missachtung auch sanktioniert, entwickelt sich im Laufe der Zeit eine „uneingestandene Freundschaft“ (Scherer 1995: 50) zwischen den beiden. Dies liegt auch daran, dass die beiden so unterschiedlichen Charaktere doch mehr gemeinsam haben, als es zunächst den Anschein hat. Vor allem ihrer beider militärische Vergangenheit weist zahlreiche Parallelen auf. Immer wieder macht die Serie deutlich, dass die beiden zwar in unterschiedlichen Kriegen kämpften, die alptraumhaften Bilder allerdings die gleichen sind. Dies bezieht sich v.a. auf Higgins Einsätze in Afrika, speziell in Kenia (*St. 3/E. 5*)⁷⁹. „Diese Erfahrung in den englischen Kolonien, seine Enttäuschung von der Regierung seines Landes, wurden zu Higgins' Vietnam, dadurch seien er und Magnum, so Bellisario (*einer der Produzenten der Serie, Anm. M.W.*), innerlich miteinander verbunden.“ (ebd.: 54)

Hier ist es deshalb wesentlich auf Higgins' Kolonialzeit hinzuweisen, da sein Einsatz im Zweiten Weltkrieg gegen Nazi-Deutschland nicht so einfach mit Vietnam verglichen werden kann: „In Higgins' Krieg - dem 2. Weltkrieg - kämpften noch die ‚Guten‘, nämlich die Alliierten, gegen die ‚Bösen‘, sprich: die Nazis. In Magnum's Krieg in Vietnam gab es keine solche Trennungslinie mehr.“ (ebd.: 53)

⁷⁸ „Since you obviously intend to leech of Robin Masters (...) Since you obviously intend to continue living here on a permanent basis, we should set up our territorial prerogatives. The main house, stables, tennis courts and grounds will be mine. You'll have the guesthouse and the car. The tidal pool I think we can consider a DMZ.“ (*36:20*)

⁷⁹ „Die Rache der Mau-Mau“ / „Black on White“

Mögen auch Sticheleien den Alltag der beiden bestimmen, wenn es darauf ankommt, ist man füreinander da, v.a. wenn Magnum in schwierigen Situationen Hilfe braucht, tritt Higgins' väterliche Rolle in den Vordergrund: „Magnum (...) sucht (...) auffällig häufig bei seinem um Jahre älteren ‚Busenfeind‘, dem britischen Majordomus Jonathan Higgins (...) väterlichen Rat und Beistand.“ (Ganz-Blättler 1995a: 90)

Laufen ihre gegenseitigen Hilfestellungen im normalen Alltag nach dem Schema Leistung-Gegenleistung ab, so ändern sich in persönlichen Notsituationen sofort die Spielregeln und man ist füreinander da. Higgins ist sofort bereit, eine junge Dame, die durch Magnums (vermeintliche) Schuld in einen Autounfall verwickelt wurde, auf dem Anwesen aufzunehmen und bei der Pflege zu helfen. (St.4/E.19)⁸⁰ Auf der anderen Seite zögert Magnum nicht, wenn ihn Higgins bittet, den Mord an einer Artistin aufzuklären, um damit einem ehemaligen Kriegskameraden einen Gefallen zu tun. (St.6/E.11)⁸¹

Vor allem in den Folgen „Eine andere Welt“ (St.7/E.21)⁸² und „Stimmen aus dem Jenseits“ (St.8/E.1)⁸³, in denen Magnum nach einer Schießerei im Koma liegt, sieht man Higgins' väterliche Fürsorge. Er sitzt oft und lange an Magnums Krankenbett, liest ihm motivierende Geschichten vor, redet ihm gut zu und fordert ihn auf „zurückzukommen“.

Die lange Liste an Fähigkeiten über welche Jonathan Higgins verfügt, grenzt manchmal schon an Lächerlichkeit, dennoch seien manche seiner „skills“ hier angeführt: Higgins machte 1947 seinen Dr. der Mathematik in Cambridge (St.3/E.21)⁸⁴, ist Sprengstoffexperte (St.4/E.12)⁸⁵ und hat umfangreiche medizinische Kenntnisse (St.3/E.21), auch im Bereich der

⁸⁰ „Ein harmloser Auftrag“ / „On Face Value“

⁸¹ „Der Jahrmarktsmörder“ / „I Never Wanted to Go to France, Anyway“

⁸² „Limbo“

⁸³ „Infinity and Jelly Doughnuts“

⁸⁴ „Hurrikan Kukana“ / „The Big Blow“

⁸⁵ „Ein Fall wie von Agatha Christie“ / „The Case of the Red Faced Thespian“

homöopathischen Heilkunde (*St.7/E.3*)⁸⁶. Er beherrscht die Kunst der Hypnose (*St.1/E.9*)⁸⁷, macht Tai Chi (*St.1/E.3*)⁸⁸, unterrichtet Kung-Fu (*St.4/E.2*)⁸⁹, bezeichnet sich als Experte für Oldtimer-Renovierungen (*St.1/E.16*)⁹⁰ und ist in der Lage einen russischen KGB-Agenten stundenlang in Marxismus-Theorie zu unterrichten (*St.2/E.4*)⁹¹. Higgins spricht u.a. Chinesisch und verfügt über umfassendes Wissen über Altchinesische Kunst (*St.1/E.3*), kann in Gebärdensprache kommunizieren (*St.7/E.2*)⁹² und seine nach wie vor vorhandenen geheimdienstlichen Fähigkeiten stellt er u.a. in „Wer einmal lügt“ (*St.4/E.3*)⁹³ unter Beweis. Auch sportlich kann Higgins u.a. in Tennis (*St.3/E.9*)⁹⁴, Basketball (*St.3/E.14*)⁹⁵ und Billard (*St.5/E.10*)⁹⁶ überzeugen, dem typisch amerikanischen Sport Baseball bringt er wenig Begeisterung entgegen.

Higgins kümmert sich als Major Domus um das gesamte Anwesen Robin Masters‘ auf Hawaii. Es handelt sich um ein großes Grundstück mit eigenem Strand, einem Haupthaus, dem Gästehaus, Tennisplätzen u.v.m. Genau genommen, ist Higgins immer wieder über den Lebenswandel seines Arbeitgebers Robin Masters erschüttert (*St.3/E.21*)⁹⁷, dennoch erfüllt er seine Pflichten gewissenhaft, zu denen es auch gehört, Magnum im Zaum zu halten. Dies lässt ihn gleichsam zwangsläufig zu einer Art Vaterfigur für den Privatdetektiv werden. Brigitte Scherer (1995: 53 f.) zählt Higgins auch gewissermaßen zum Team Magnums‘:

⁸⁶ „Schwesternliebe“ / „Straight and Narrow“

⁸⁷ „Im Kampf verschollen“ / „Missing in Action“

⁸⁸ „Der Fluch des letzten Kaisers“ / „China Doll“

⁸⁹ „Die Ausreisserin“ / „Luther Gillis: File # 521“

⁹⁰ „Gefährliche Spiele“ / „The Black Orchid“

⁹¹ „Kalter Krieg unter heißer Sonne“ / „From Moscow to Maui“

⁹² „Verständigungsschwierigkeiten“ / „One Picture is Worth“

⁹³ „Smaller Than Life“

⁹⁴ „Ein Champion gibt nicht auf“ / „Mixed Double“

⁹⁵ „Die Spielmacherin“ / „Basket Case“

⁹⁶ „Der Ersatzdetektiv“ / „Luther Gillis #001“

⁹⁷ „Hurrikan Kukana“ / „The Big Blow“

„Higgins‘ Funktion im ‚Team‘ des Privatdetektivs beruht auf seiner Tätigkeit als Major Domus. Er ist Herr über Robin Masters‘ Anwesen und über sein Inventar wie zum Beispiel den Ferrari; außerdem verfügt er über bestimmte Kenntnisse und Fertigkeiten, die Magnum für die Lösung seiner Fälle gut gebrauchen kann.“

Auch wenn sich Higgins wohl einst höhere Ziele gesteckt haben mag, so ist er doch zufrieden mit seiner Tätigkeit, wie aus einer Ansprache vor ehemaligen Militär-Akademie-Kollegen in „Notlüge mit Folgen“⁹⁸ hervorgeht: „Mir gehört dieses Anwesen hier nicht. Ich bin hier nur ein Angestellter, ein Majordomus, um genau zu sein. Aber ich erfülle meine Aufgabe so gut wie möglich und ich bin stolz auf meine Arbeit. Ich bin auch stolz auf das, was ich in meinem Leben erreicht habe.“⁹⁹

Theodore ‚T.C.‘ Calvin (Roger E. Mosley)

Bereits bei seinem ersten Auftritt (*St.1/E.1&2*) sieht man T.C. im Helikopter bei der Rettung seiner Kameraden aus einer brenzligen Gefechtssituation in Vietnam. Sogleich erkennt man das freundschaftlich-kameradschaftliche Verhältnis zu Magnum und Rick (siehe weiter unten), außerdem wird der/die ZuseherIn mit T.C.s Flugkünsten vertraut gemacht.

Über T.C.s Biographie erfährt man in der Serie nicht viel. In „Frohes Fest“ (*St.4/E.10*)¹⁰⁰ wird beiläufig erwähnt, dass er wohl aus New Orleans stammt, zumindest wohnt dort seine Familie. Wenn es um Erlebnisse in T.C.s Vergangenheit geht, so spielen diese sich meistens am Kriegsschauplatz Vietnam ab, die Ereignisse dort waren wesentlich für die Entwicklung des Charakters T.C. und erklären auch das Verhältnis zu seinen Freunden, speziell zu Thomas Magnum.

⁹⁸ „Compulsion“ (*St.5/E.14*)

⁹⁹ „I don‘t own this estate. I am merely an employee here. A majordomo, as it were. But the very best, I know how to be. I am proud of my job. And I‘m proud of the life I‘ve made for myself.“ (*41:00*)

¹⁰⁰ „Operation: Silent Night“

Aus der Aufschrift auf seiner Armeekiste, die man in „T.C.s große Liebe“ (St.4/E.15)¹⁰¹ sieht, geht hervor, dass es der Hubschrauberpilot T.C. bis zum First Lieutenant gebracht hatte, im Gegensatz zu Magnum und Rick hatte er die Armee nie ganz verlassen, er dient nach wie vor als Reservist (St.3/E.1)¹⁰².

Wie auch seine Freunde wird T.C. immer wieder, auf die ein oder andere Weise, mit dem Thema Vietnam konfrontiert, in „Eine lebende Zeitbombe“ wendet sich ein ehemaliger Kamerad an ihn, der meint, ihrer aller Peiniger Ivan, der sie in einem Kriegsgefangenenlager des Vietcong misshandelt hatte, in Honolulu gesehen zu haben. In der Folge „König der Fäuste“ (St.4/E.8)¹⁰³ revanchiert sich T.C. bei einem Ex-Marine, der ihm einst in Vietnam das Leben rettete, indem er für ihn Boxkämpfe austrägt. Das begleichen einer alten „Vietnam-Schuld“ ist immer wieder Inhalt in den Folgen der Serie *Magnum, P.I.*, so auch in „Freunde in der Not“ (St.1/E.12)¹⁰⁴, hier versucht T.C. einem ehemaligen Kameraden zu helfen, der ihn einst aus einem brennenden Hubschrauber gerettet hatte, und bringt sich dadurch selbst in arge Schwierigkeiten.

Auch wenn Thomas Magnum und T.C. in der Folge „Der gespielte Tod“ (St.1/E.6)¹⁰⁵ ihre Vietnam-Alpträume leugnen, ist es eine Tatsache, dass sie nach wie vor von ihnen verfolgt werden. In „Melody ist verschwunden“ (St.7/E.10)¹⁰⁶ schließlich spricht T.C.s Ex-Frau mit Magnum ganz offen über T.C.s Zustand nach seiner Rückkehr aus Vietnam im Jahre 1975, der letztlich auch zur Trennung der beiden geführt hatte: „(...) da dachte ich es wäre wieder wie früher. Und T.C. wäre gerade aus Vietnam zurückgekommen. Und die schlimmen Sachen hätten noch nicht angefangen. Die Alpträume, die Aggressionen (...).“¹⁰⁷

¹⁰¹ „Paradise Blues“

¹⁰² „Eine lebende Zeitbombe“ / „Did You See the Sun Rise?“

¹⁰³ „A Sense of Debt“

¹⁰⁴ „Thicker Than Blood“

¹⁰⁵ „Skin Deep“

¹⁰⁶ „Missing Melody“

¹⁰⁷ „(...) I thought it was `75 again. T.C. had just come home, and all the bad stuff hadn't started yet. The nightmares, and the moods (...).“ (20:00)

Nach dem Kriegsdienst und seiner Rückkehr in die Heimat, verdiente T.C. als Hubschrauberpilot seinen Lebensunterhalt, zunächst bei einer Firma mit Namen „Ken Enderlin Charters“ (St.4/E.20)¹⁰⁸, dann machte er sich selbstständig, wovon auch Thomas Magnum regelmäßig profitiert:

„Überall dort, wo Magnum mit seinem (geliehenen) Ferrari nicht hinkommen kann, beansprucht er T.C.s Dienste als Pilot und Besitzer des Ein-Mann-Hubschrauberunternehmens ‚Island Hoppers‘. Natürlich ohne dafür zu bezahlen. Wie beim Titelhelden, so macht auch hier T.C.s Tätigkeit als Hubschrauberpilot im Vietnamkrieg seine berufliche Tätigkeit im Zivilleben plausibel.“ (Scherer 1995: 55)

Wenn also Vietnam ein gutes hatte, so sind es T.C.s Flugkünste, die er nun auch im zivilen Leben nutzen kann, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Aus T.C.s, mittlerweile geschiedenen, Ehe gingen auch eine Tochter und ein Sohn hervor. Diese spielen aber erst in den späteren Staffeln der Serie eine Rolle. In „Melody ist verschwunden“ (St.7/E.10)¹⁰⁹ wird die Tochter entführt, und ausserdem das schwierige Verhältnis zu seinem Sohn und seiner Ex-Frau thematisiert.

Die Freundschaft zu Magnum und Rick ist T.C. sehr wichtig, das sieht man auch daran, dass er, wie die beiden anderen, permanent den Ring mit dem Symbol ihrer ehemaligen Einheit am Finger trägt. Nicht selten war er es, der seine Kampfkameraden aus verhängnisvollen Gefechtssituationen herausflog, Ursula Ganz-Blättler bezeichnet ihn gar als Schutzengel:

„(...) und schließlich der Hubschrauber (der Rettung brachte oder sie verweigerte). (...) T.C. ist als Hubschrauberpilot (bzw. als Kriegskamerad Magnums) ein personifizierter Schutzengel, der immer wieder ‚instinktiv‘ weiß, daß Magnum Hilfe braucht und aus einer brenzligen Situation herausgeflogen werden muß.“ (Ganz-Blättler 1995a: 85)

¹⁰⁸ „Blick in die Vergangenheit“ / „Dream a Little Dream“

¹⁰⁹ „Missing Melody“

Im zivilen Leben verbringt T.C. neben seiner Arbeit viel Zeit mit einer Kinder-Baseball-Mannschaft, die er trainiert (*u.a. St.4/E.II*)¹¹⁰, die Jungs liegen ihm sehr am Herzen und er kümmert sich auch oft abseits des Spielfeldes um sie. Außerdem engagiert er sich in einem Jugendtreff, und trägt hier aktiv dazu bei, staatliche Versorgungsdefizite im Bereich der Jugendwohlfahrt privat zu kompensieren. (*St.6/E.19*)¹¹¹

Das freundschaftliche Verhältnis zum Titelhelden Thomas Magnum ist immer wieder von Sticheleien geprägt, vor allem geht es stets um T.C.s Dienste als Hubschrauberpilot, die Magnum häufig - ohne Bezahlung - in Anspruch nimmt. Die grundsätzlichen Diskussionen über ausständige Sprit-Rechnungen und Reparatur-Kosten werden zu einer Art running gag zwischen den beiden. Vor allem weil T.C.s Hubschrauber regelmäßig unter Beschuss gerät, wenn er Magnum hilft, sind diese „Einsätze“ zum Teil ziemlich kostspielig.

Abgesehen davon überwiegt die Kameradschaft zwischen den beiden. Wenn es darauf ankommt, ist man füreinander da, das Band der Freundschaft, quasi das einzig positive Andenken an Vietnam, hält letztlich allen Konflikten Stand.

Orville ‚Rick‘ Wright (Larry Manetti)

Erstmals (*St.1/E.1&2*) sieht man Rick (noch) als Manager seines eigenen Clubs als er einen Anruf von Magnum entgegennimmt, in dem dieser (wiedermal) Informationen von Rick will. Das und die Tatsache, dass sich Rick zunächst immer sträubt Magnum zu helfen, werden charakteristisch für seine Rolle. Auch die, gleich in der ersten Episode platzierte, „Drohung“ Magnums Ricks richtigen Namen (Orville) zu verraten, wird zu einem running gag in der Serie.

¹¹⁰ „Aus Spiel wird Ernst“ / „Jororo Farewell“

¹¹¹ „Glück im Spiel, Pech in der Liebe“ / „A little Bit of Luck, A little Bit of Grief“

Ricks Biografie betreffend erfährt man, dass er aus Chicago stammt und seine Eltern im Jahre 1958 umgekommen sind. (St.7/E.11)¹¹² In einer Rückblende ist die Beerdigungszeremonie zu sehen, und es wird deutlich, dass sich nach dem Tod der Eltern der „Unterweltboss“ „Ice-Pick“ des kleinen Ricks annimmt. Er ist es auch, der Rick im Alter von vierzehn Jahren auf eine Militärschule schickt.

Ricks Dankbarkeit „Ice-Pick“ gegenüber kommt immer wieder zum Ausdruck, er sei für ihn wie ein Vater gewesen. In „Sühne für einen nicht begangenen Mord“ (St.7/E.20)¹¹³ geht das Pflichtgefühl Ricks soweit, dass er sogar einen Mord gesteht und ins Gefängnis geht, nur um seinen Ziehvater zu schützen, letztlich klärt sich das ganze allerdings als Missverständnis auf. In „Der Anstands-Wauwau“ (St.4/E.4)¹¹⁴ erfährt man, dass Rick eine Schwester namens Wendy hat, für die er stets sorgte, u.a. ermöglichte er ihr den Besuch einer exklusiven Mädchenschule. Es stellt sich jedoch heraus, dass Wendy längst auf die schiefe Bahn geraten ist und als Drogenkurier arbeitet, eine Tätigkeit, die sie letztlich das Leben kostet.

In einer Rückblende in „Blick in die Vergangenheit“ (St.4/E.20)¹¹⁵ sieht man, dass Rick im Jahre 1979 noch Besitzer einer Nachtbar namens „Rick’s Café Americain“ war, nur eine der vielen Anspielungen auf den Film *Casablanca*, die wesentlich für Ricks Charakter sind. Nachdem jedoch dieser Club pleite gegangen war, fungiert Rick über alle Staffeln der Serie hinweg als Manager des exklusiven „King Kamehameha Beach Clubs“. Als solcher arbeitet er quasi unter Jonathan Higgins, der u.a. auch im Vorstand des besagten Clubs ist.

Gegen Ende der siebenten Staffel, konkret in „Sühne für einen nicht begangenen Mord“ (St.7/E.20)¹¹⁶ kommt Rick wegen illegalen Waffenbesitzes ins Gefängnis, seine zahlreichen Kontakte zur Unterwelt scheinen sich letztlich doch zu rächen. Dank Magnums Hilfe kommt er allerdings in „Eine andere Welt“ (St.7/E.21)¹¹⁷ wieder frei, und hier schließt sich quasi der

¹¹² „Bittere Wahrheit“ / „Death of the Flowers“

¹¹³ „The People vs. Orville Wright“

¹¹⁴ „Distant Relative“

¹¹⁵ „Dream a Little Dream“

¹¹⁶ „The People vs. Orville Wright“

¹¹⁷ „Limbo“

Kreis zu dem Gag um seinen echten Namen Orville - die Anklage ist nämlich deshalb nichtig, weil auf sämtlichen Anklagedokumenten fälschlicherweise Rick als Vornamen angeführt ist. In der letzten Folge der Serie (*St.8/E.12&13*) geht es u.a. um Ricks bevorstehende Hochzeit, in der Schlusssequenz stehen er und seine Verlobte vor dem Traualtar, bevor Rick „Ja“ sagen kann, endet jedoch die Folge. Die offene Frage, ob sich der Langzeitsingle letztlich gebunden hat oder nicht, wird erst sehr viel später aufgeklärt und zwar in einem Interview mit dem Rick-Darsteller Larry Manetti, welches auf einer deutschsprachigen Tom Selleck-Fanseite abgedruckt wurde. Hier gibt der Schauspieler explizit zu Protokoll, dass Rick nicht geheiratet hat.¹¹⁸

Dass Ricks Charakter äußerst interessant und wesentlich subtiler angelegt ist, als das meist kindische und übermütige Auftreten zunächst vermuten lassen, zeigen u.a. seine Humphrey Bogart-Imitationen, denen auch Brigitte Scherer (1995: 55) eine wesentliche Bedeutung beimisst:

„Donald P. Bellisario, ‚executive producer‘ und Mit-Erfinder der Serie, hatte Rick die Bogart-Persönlichkeit ausdenken lassen, um dessen Vietnamtrauma dahinter zu verstecken. (...) CBS erkannte (aber) nicht den Sinn dahinter, denn Bellisario hatte mit Rick’s Flucht in eine andere Identität eine klassische Veteranenerfahrung thematisiert: Ein Mann namens Orville ist nach Vietnam gegangen und hat im Dschungelkampf seine ursprüngliche Identität verloren. Zurück kam ein Mann, der seine Persönlichkeit aus einem Hollywood-Streifen borgen muß. Auf Empfehlung von CBS wurde aus dem Nachtclub-Besitzer der Manager des privaten ‚King Kamehameha Club‘; (...) An die latente Schizophrenie von Rick’s Figur im ursprünglichen Konzept erinnert noch die Tendenz der Geschichten, stets Rick einzusetzen, wenn sich jemand von Magnum’s ‚Helferteam‘ zur Lösung eines Falles verkleiden muß; (...)“ (Scherer 1995: 55)

¹¹⁸ vgl. <http://www.tomselleck.de/larry-manetti-im-interview/> (Letzter Aufruf am: 19.9.2013)

In der Tat schlüpft Rick immer wieder in das weiße Dinner Jacket und erinnert mit eindeutigen Zitaten an den Helden aus *Casablanca*, bezeichnend ist seine Aufforderung an den Barpianisten in der ersten Folge der Serie (*St.1/E.1&2*): „Spiel es nochmal, Sam!“¹¹⁹

Abgesehen von der „geborgten“ Bogart-Identität zeichnet sich Ricks Charakter allerdings vor allem durch Naivität und Unbeholfenheit aus, v.a. im Umgang mit Frauen. Das „Sensibelchen“, das ihm Magnum in „Abrechnung mit der Vergangenheit“ (*St.1/E.7*)¹²⁰ nachsagt, versucht er zwar zu überspielen, das gelingt ihm allerdings kaum - weder als Rick Wright noch als Humphrey Bogart, alias Rick Blaine.

Rick ist neben Magnum und T.C. der dritte im Bunde, Vietnam-Kriegserinnerungen suchen auch ihn heim. Seine enge Freundschaft zu Thomas Magnum sieht man u.a. in der häufig zitierten Folge „Der 4. Juli“ (*St.4/E.1*), auch er hat eine gewisse Ahnung, dass Magnum in Gefahr ist, mit Magnums vermeintlichem Tod (*St.7/E.21*) kann er nur sehr schwer umgehen. Generell jedoch beherrschen Sticheleien das Verhältnis der beiden, geht es bei T.C. meist um das Benzingeld, so sträubt sich Rick zunächst stets seine Kontakte zur Unterwelt zu bemühen, um Informationen für Magnum zu besorgen. Die Tatsache, dass er letztlich aber doch stets hilft, macht ihn, wie auch Higgins und T.C. zu einem „unfreiwilligen“ Mitglied in Magnums „Team“.

4.2.4 Normen- und Werteanalyse

Natürlich gibt es in der Serie wesentlich mehr aussagekräftige Symboliken als nur das Hawaii-Hemd, mag sein, dass dieses sogar das am wenigsten offensichtliche ist. Magnums Kameradschaftsring oder auch seine Da Nang-Baseballkappe, ein Andenken an Vietnam, sind nur zwei weitere.

¹¹⁹ „Play it again, Sam.“ (*2 / 0:54*)

¹²⁰ „Never Again, Never Again“ (*10:19*)

„Im ‚National Museum of American History‘ der Smithsonian Institution (Washington, D.C.) wird der Originalring von Thomas Magnum zusammen mit einem originalen Hawaiihemd und zwei Baseballmützen, der militärischen mit der Aufschrift ‚Da Nang‘ und der zivilen mit dem ‚D‘ (‚Detroit Tigers‘), aufbewahrt. Die Requisiten sind eine Schenkung von Magnum-Darsteller Tom Selleck und wurden kurz nach Abschluß der Serie am 22. Juni 1988 im Rahmen einer feierlichen Zeremonie übergeben.“ (Ganz Blättler 1995b: 243)

Hier soll es nun also um das Hawaiihemd gehen, jenes, modisch äußerst fragwürdige, Kleidungsstück, das zu Magnums bevorzugter Garderobe gehört. Es zeigt sofort den Privatmann Thomas Magnum, der Kontrast zur korrekten Navy-Uniform könnte größer nicht sein. Nicht nur von ehemaligen Militär-Kollegen wird Magnum ob seiner Garderobe gelegentlich belächelt, auch Higgins, sein (väterlicher) Freund, aber eben auch Sittenhüter auf dem Anwesen, bemängelt die Kleidung des jugendlichen Helden regelmäßig. Ganz seinem (oftmals) kindlichen Charakter entsprechend versteht Magnum meist ganz und gar nicht, was an seinem Outfit nicht stimmt, für seine Tätigkeit als Privatdetektiv sieht er keinerlei Verpflichtung oder Notwendigkeit sich förmlich zu kleiden - das Hawaiihemd ist sowohl der Gegend (den hawaiianischen Inseln) entsprechend als auch geeignet, im (partiell) geöffneten Zustand, seinen muskulösen Oberkörper zur Schau zu stellen.

Thomas Magnum fühlt sich frei zu tragen was er möchte, und tut dies mit einer jugendlichen Selbstverständlichkeit, ohne sich zu rechtfertigen. Das führt auch dazu, dass er in dieser Aufmachung keineswegs so lächerlich wirkt, wie der klassische Tourist auf den Inseln, der versucht durch dieses Outfit die Tatsache des „im-Urlaub-seins“ zusätzlich zu unterstreichen.

In der letzten Folge der Serie, in der Magnum zur Navy zurückkehrt, wird dieser Vorgang nicht etwa durch Dialoge, lange Erklärungen oder entsprechende Tätigkeiten vermittelt, sondern durch Magnums plötzliches Auftreten in der blütenweißen Navy-Uniform auf Ricks Hochzeit gegen Ende der Folge. Wie zuvor in umgekehrter Richtung könnte auch hier der Unterschied zum Hawaii-Hemd größer nicht sein - der/die ZuseherIn weiß sogleich, dass es nun um Magnums freies Leben und seine private Ermittlertätigkeit geschehen ist. Somit hat sich der

uniformierte Navy-Commander, der am Schluss neben seiner (ein Matrosen-Kostüm tragenden) Tochter den Strand entlang spaziert, auch optisch von seiner Jugend verabschiedet.

4.2.5 Zu den „Privatisierungskategorien“

Jene Privatisierungsmotive, die im „Zusammenhang mit dem Helden“ stehen, spielen bei *Magnum, P.I.* eine wichtige Rolle. Zum einen hilft er häufig Freunden und Bekannten, zum anderen ist er, als Privatdetektiv, oft besser geeignet einen Fall zu bearbeiten. Auch ist es gerade mangelndes Vertrauen in die staatlichen Behörden, welches potentielle KlientInnen dazu bewegt, die Dienste eines Privatdetektivs in Anspruch zu nehmen.

Fälle, die der Kategorie der „privaten Aufträge“ zuzuordnen sind, erklären sich bei *Magnum, P.I.* vor allem durch den Beruf des Helden - auch privater Personenschutz gehört immer wieder zu Thomas Magnums Aufgaben (z.B. *St. 1/E. 3, St. 2/E. 10*)¹²¹. Magnum ermittelt ebenso in Fällen, die dem „klassischen“ Privatdetektivmetier gemeinhin zugeordnet werden, wie z.B. in Scheidungsfällen (z.B. *St. 2/E. 5*)¹²², wenn es um die Suche nach vermissten Personen geht (z.B. *St. 1/E. 10, St. 8/E. 6*)¹²³ oder auch in Fällen von Industriespionage (z.B. *St. 2/E. 13*)¹²⁴.

Geht es darum einem/einer FreundIn zu helfen, ist Thomas Magnum stets zur Stelle, hier verzichtet er auch meist auf sein Honorar. Das besondere, freundschaftliche Vertrauensverhältnis spielt eine große Rolle, man zieht den Vertrauten Thomas schlicht der Polizei vor, was nicht zwangsläufig aber doch häufig gegen die Behörden spricht. Gerade wenn es um jene Kategorie geht, die ein mangelndes Vertrauen in die VertreterInnen der Staatsgewalt thematisiert, kann Magnum durch seine Charakterstärken und die Tatsache, dass man sich im Notfall auf ihn verlassen kann, überzeugen. Wenn es z.B. um entführte Mädchen

¹²¹ „Der Fluch des letzten Kaisers“ / „China Doll“, „KGB im Spitzenschuh“ / „The Sixth Position“

¹²² „Schatten der Vergangenheit“ / „Memories are forever“

¹²³ „Von den Toten auferstanden“ / „Lest We Forget“, „Mutter bleibt Mutter“ / „The Love That Lies“

¹²⁴ „Der Computer-Trick“ / „Computer Date“

geht (*St.1/E.4*)¹²⁵, um Erpressung (*z.B. St.5/E.10*)¹²⁶ oder auch um die Bekämpfung vermeintlich übermächtiger Gegner (*z.B. St.6/E.7*)¹²⁷ setzt man lieber auf Thomas Magnum als auf die lokalen Behörden. Die Argumente hierfür sind vielfältig, kehren aber prinzipiell immer wieder, so werden z.B. Entführungen oft als zu „delikat“ für die Behörden bezeichnet, die Polizei gehe zu unvorsichtig vor, wenn man sie „einschalte“, sei das Opfer in noch viel größerer Gefahr. In Fällen von Erpressung ist es ja gerade oft die Bedingung der TäterInnen, die Behörden nicht einzuschalten, da sie sonst von ihrem jeweiligen Druckmittel Gebrauch machten. GegnerInnen, die aus Gründen wie Geld und/oder Einfluss übermächtig erscheinen, muss oftmals von privaten Akteuren, z.B. Thomas Magnum, das Handwerk gelegt werden, da sie die staatlichen Behörden entweder gekauft (Schmiergelder), oder „mächtige Freunde“ in hohen Kreisen haben.

Der Privatdetektiv Thomas Magnum hat prinzipiell keine Angst sich auch mit den „Mächtigen“ anzulegen, sein eigenes, klares Rechtsverständnis erklärt sich nicht zuletzt aus seinem starken Misstrauen in die Staatsgewalt - u.a. sein Wissen um den Navy-Geheimdienst und dessen Methoden und die Tatsache, dass er diese strikt ablehnt, machen ihn zu einer moralischen Instanz, die für den/die ZuseherIn oberhalb jener der Staatsgewalt angesiedelt ist. Gerade weil Magnum immer wieder betont, warum er anders an die Dinge herangeht als die Behörden, glaubt man ihm seine moralischen Ansprüche.

Wenn schnelles Handeln gefragt ist, wenn man nicht auf das Eintreffen der Polizei oder die Genehmigung eines Haft- und/oder Durchsuchungsbefehls warten kann (*z.B. St.5/E.21*)¹²⁸, dann ist Magnum der richtige Mann, die leidige „Bürokratie“ und die oftmalige Trägheit von Polizei und FBI (*z.B. St.6/E.20*)¹²⁹ sind ihm ein graus, er nimmt die Dinge lieber selbst in die Hand, auch wenn es darum geht Beweise für ein Verbrechen oder für jemandes Unschuld zu finden, nach denen die Behörden (wie selbstverständlich) gar nicht erst suchen (*z.B. St.1/E.*

¹²⁵ „Große und kleine Mädchen“ / „Thank Heaven for Little Girls and Big Ones, Too“

¹²⁶ „Der Ersatzdetektiv“ / „Luther Gillis: File #001“

¹²⁷ „Wildwest unter Palmen“ / „Paniolo“

¹²⁸ „Alte Freunde“ / „Torah, Torah, Torah“

¹²⁹ „Fotografenpech“ / „Photo Play“

14)¹³⁰. Die Tatsache, dass viele Fälle bzw. Episoden in die Kategorie „Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt ‚ohne Beweise‘ nicht handelt“ fallen, vermittelt ein ganz neues Bild der Aufgabenverteilung bzw. der eigentlichen Zuständigkeiten der Behörden. Die Serie suggeriert immer wieder (z.B. *St.1/E.14*, *St.4/E.20*, *St.6/E.3*)¹³¹, dass es die (selbstverständliche) Aufgabe des Privatdetektivs Magnum sei, Beweise zu finden - auf einen bloßen Verdacht hin, setzt sich die Polizei nicht einmal in Bewegung. Die Reihenfolge, die die Serie vermittelt, und die im Laufe der Zeit für den/die ZuseherIn quasi ganz logisch und unhinterfragbar wird, ist die, dass zunächst „privat“ Beweise gesammelt werden müssen, und dann erst die Behörden eingeschaltet werden können. Am besten ruft man die Polizei und/oder das FBI oder Militärbehörden erst am Schluss, wenn das gesamte Verbrechen bereits aufgeklärt ist - an der Zuständigkeit der Behörden wenn es darum geht, den/die TäterIn letztlich festzunehmen, besteht kein Zweifel. Das Vorlesen der Rechte und Anlegen von Handschellen traut man den VertreterInnen der Staatsgewalt gerade noch zu, um es überspitzt zu formulieren.

Oftmals muss Magnum deshalb eingreifen, weil sich die staatlichen Behörden ganz einfach nicht „zuständig“ fühlen oder es vielleicht auch tatsächlich nicht sind. Die internen Rangeleien um Zuständigkeiten innerhalb der Behörden und/oder zwischen verschiedenen Behörden (z.B. Polizei und FBI) sind immer wieder Thema in US-amerikanischen Serien und Filmen, auch in *Magnum, P.I.* findet die Thematik ausreichend Berücksichtigung.

In die Kategorie der „nicht-Zuständigkeit“ fallen auch jene Fälle, in denen den Betroffenen seitens der Behörden kein Glauben geschenkt wird und/oder man ihnen einfach nicht helfen will. Thomas Magnum ist immer wieder mit derlei Problemen konfrontiert, auch wenn es z.B. um Ermittlungen geht, die Fälle aus der Vergangenheit betreffen (z.B. *St.3/E.17*)¹³². Magnum greift ein, um den Tod einer „Lebefrau“ aufzuklären, an dem die Behörden keinerlei Interesse haben (*St.2/E.7*)¹³³. Er ist es auch, der sich um die Aufklärung eines Mordes an einem

¹³⁰ „Stallwache“ / „Adelaide“

¹³¹ „Stallwache“ / „Adelaide“, „Blick in die Vergangenheit“ / „Dream a Little Dream“, „Die große Lüge“ / „The Kona Winds“

¹³² „Spur in die Vergangenheit“ / „Forty Years From Sand Island“

¹³³ „Die Welle des Todes“ / „Wave Goodbye“

internierten Japaner Anfang der 1940er Jahre auf Hawaii, kümmert, für den sich keine Behörde und kein/keine VertreterIn der Staatsgewalt zuständig fühlt.

Eine große Rolle spielen in *Magnum, P.I.* jene Folgen, in denen er auf die ein oder andere Weise die vermeintliche Unfähigkeit der Behörden kompensieren und/oder verhindern muss, dass die Polizei den, wie ich es nennen möchte, „erstbesten“ verhaftet bzw. einsperrt. Allzu oft kommt es in der Serie vor, dass ausführliche Ermittlungen zu einem Verbrechen seitens der Behörden ausbleiben, stattdessen inhaftiert man den/die „offensichtlichste(n)“ TäterIn, die Reduktion von entsprechendem Arbeitsaufwand scheint für die VertreterInnen der Staatsgewalt das oberste Gebot zu sein. Einmal ist es gar Jonathan Higgins, der dieser Praxis zum Opfer zu fallen droht (*St.4/E.12*)¹³⁴ - Magnum bekommt lediglich zwei Stunden Zeit zugestanden, um den Fall zu lösen, dass weitere Ermittlungen seitens der Polizei ausbleiben, wird als selbstverständlich vermittelt.

Auch wenn es darum geht, dass die Behörden einen Sachverhalt nicht verstehen bzw. schlicht unfähig sind, ist Magnum gefragt. Zu dieser Unfähigkeit möchte ich auch schlampige Ermittlungen zählen, deren Ursache oft darin liegt, dass z.B. die Polizei vom offensichtlichsten ausgeht, und daher schlicht keine großen Bemühungen unternimmt zusätzlich Licht in den Fall zu bringen. So ist es natürlich die einfachste Möglichkeit einen Flugzeugabsturz durch das menschliche Versagen des Piloten zu erklären - Magnum jedoch taucht nach dem Wrack, findet den wahren Grund für den Absturz und entlastet damit den gescholtenen Piloten (*St.3/E.19*)¹³⁵. Immer wieder muss Magnum Unschuldige davor bewahren ins Gefängnis zu kommen, ganz einfach deshalb, weil sie die „bequemsten“ Verdächtigen sind. In „Der Jahrmarktsmörder“ (*St.6/E.11*)¹³⁶, es geht um einen Mord im Zirkusmilieu, geht die Polizei auf Grund der Mordwaffe, einem Messer, automatisch davon aus, dass das Opfer vom Messerwurf-Künstler des Zirkus umgebracht wurde. Wie sooft wird auch in diesem Fall der Eindruck vermittelt, als seien die Behörden einfach nicht fähig ein bisschen weiter bzw. komplexer zu denken. Magnum findet letztlich den wahren Mörder, und

¹³⁴ „Ein Fall wie von Agatha Christie“ / „The Case of the Red Faced Thespian“

¹³⁵ „Zwei auf einen Schlag“ / „Two Birds Of a Feather“

¹³⁶ „Der Jahrmarktsmörder“ / „I Never Wanted to Go to France, Anyway“

es war (natürlich) nicht der Messerwerfer. Ohne Magnums Ermittlungen wäre aber einfach der Falsche eingesperrt worden. Dem/der geneigten ZuseherIn bleibt, die Bemerkung sei mir erlaubt, hier nur ein Gedanke: zum Glück war Thomas Magnum mit all seinem Engagement und Rechtsempfinden zur Stelle, die Polizei hätte dem Recht jedenfalls nicht zum Durchbruch verholfen.

Zum Schluss sollen nun noch jene zwei Kategorien näher beleuchtet werden, die in engem Zusammenhang mit der ersten Forschungsthese stehen. Eine Überforderung der Behörden aufgrund von Personalengpässen, die auf Sparprogramme der Reagan-Administration zurückgeführt werden könnten, wird in *Magnum, P.I.* eher selten thematisiert. Explizite Klagen über unterbesetzte Polizeibehörden tauchen in „Das letzte Kapitel“ (St.2/E.19)¹³⁷, „Wildwest unter Palmen“ (St.6/E.7)¹³⁸, „Babyhandel“ (St.6/E.17)¹³⁹ und „Tod einer Komikerin“ (St.7/E.1)¹⁴⁰ auf.

Klassische Bereiche, in denen die Behörden prinzipiell überfordert sind, nämlich Gang-Probleme und v.a. das Thema Mafia sind in der Serie kaum zu finden, lediglich in „Wenn aus Liebe Hass wird“ (St.2/E.15)¹⁴¹ geht es um die italienische Mafia, die ihre Fänge bis auf die hawaiianischen Inseln ausstreckt, Gangprobleme sind Gegenstand in „Der Vierzigste Geburtstag“ (St.7/E.16)¹⁴².

Bereiche, in denen privates Handeln deshalb nötig wird, weil schlicht keine Staatsgewalt vorhanden ist, finden sich in „Gefangener auf Kapu“ (St.7/E.9)¹⁴³ und „Higgins auf dem Kriegspfad“ (St.7/E.12)¹⁴⁴. Im ersten Beispiel ist Magnum auf der kleinen Insel Kapu praktisch bei der Verfolgung eines Verbrechers auf sich allein gestellt, weil dort lediglich hawaiianische „Ureinwohner“ unter sich leben, klassische staatliche Instanzen und Behörden

¹³⁷ „The Last Page“

¹³⁸ „Paniolo“

¹³⁹ „Find Me a Rainbow“

¹⁴⁰ „L.A.“

¹⁴¹ „Italian Ice“

¹⁴² „Forty“

¹⁴³ „Kapu“

¹⁴⁴ „Autumn Warrior“

existieren vor Ort nicht, es handelt sich also quasi um einen „rechtsfreien“ Raum, ähnlich weiten Teilen des „Wilden Westens“, in dem sich Magnum praktisch bewähren und im Alleingang eine verfolgte Frau retten muss. In der zweiten zitierten Episode betreut Higgins im Rahmen eines Resozialisierungsprogramms eine Gruppe straffälliger Jugendlicher bei einem Überlebenstraining im Dschungel. Nachdem einer der Jugendlichen den Aufseher tötet, verfolgen sie allesamt Higgins, der sich alleine durch die Wildnis kämpfen muss um zu überleben. Stark an Vietnam erinnernd oder auch an Higgins Kriegserlebnisse im malaiischen Dschungel im Jahre 1943, wird diese Form der Wildnis als rechtsfreier Raum dargestellt, in dem letztlich der Stärkste der auf sich allein gestellten siegt.

4.3 Knight Rider

4.3.1 Allgemeines zur Serie „Knight Rider“

Während *Magnum, P.I.* im Jahre 1980 den leeren Sendeplatz, den *Hawaii Five-O* bei CBS hinterlassen hatte, füllte, schickte der Konkurrenzsender NBC 1982 *Knight Rider* ins Rennen um *Dallas* Konkurrenz zu machen, das zur selben Sendezeit lief. Viele hielten das für unmöglich, *Dallas* war seinerzeit der Quotenrenner schlechthin. Allein Brandon Tartikoff, neuer Unterhaltungschef bei NBC, setzte voll auf die Serie rund um das sprechende Auto, und sollte damit Erfolg haben. Tartikoff war

„bereit, sein herausragendes Talent (und das Geld von NBC) darauf zu verwenden, eine neue Action- und Abenteuerserie zu kreieren. Als Dick Lindheim von Universal davon erfuhr, wandte er sich an Glen Larson, nachdem acht andere Produzenten bereits abgelehnt hatten. Larson hatte ein ausgezeichnetes Gespür für den Geschmack der Fernsehzuschauer im amerikanischen Mittelwesten. Er verstand sich auf Familienunterhaltung: humorvolle, augenzwinkernde Drehbücher mit einfachen Geschichten, wenig Gewalt, ohne Kraftausdrücke und mit einem sympathischen, charismatischen Hauptdarsteller.“ (Hasselhoff 2010: 80 f.)

Die Crew startete am 17. März 1981 mit den Dreharbeiten, das war ziemlich genau zwei Monate nach den Feierlichkeiten zur Amtseinführung Ronald Reagans. Im September 1982 begann die Ausstrahlung der ersten Staffel der neuen Serie, die sogleich von Erfolg gekrönt war, die NBC-Verantwortlichen konnten zufrieden sein. „Die Publikumsreaktionen sind durchwegs euphorisch, der Sendeleitung ist endgültig klar, mit David und ‚K.I.T.T.‘ einen Glücksgriff getan zu haben.“ (Fellner/Leopold 1987: 38) Auch die New York Times äußerte sich überraschend positiv zu *Knight Rider*, die Einschaltquoten waren absolut zufriedenstellend:

„Die durchschnittliche Zuschauerquote für *Knight Rider* lag während der Jahre 1982-83 bei respektablen 25 Prozent. Die *New York Times* berichtete: ‚*Knight Rider* punktet mit unübersehbarem Augenzwinkern und einer bemerkenswert gewaltfreien Handlung (trotz der vielen schnellen Actionszenen gibt es nur wenige Tote, selbst die Bösen bleiben meist am Leben). Die Serie hat NBC hervorragende Einschaltquoten und viel Anerkennung eingebracht.‘“ (Hasselhoff 2010: 92)

Von Anfang an ist die Serie v.a. bei Kindern und Jugendlichen sehr beliebt, aber auch bei Erwachsenen. David Hasselhoff gewann im Jahre 1983 den People’s Choice Award in der Kategorie „Beliebtester Schauspieler in einer neuen Fernsehserie“¹⁴⁵.

Von der Serie wurden insgesamt vier Staffeln produziert, die letzte Folge der vierten Staffel „Der geheimnisvolle Ohrclip“ (*St.4/E.22*)¹⁴⁶ lief am 4. April 1986 auf NBC. Zum einen waren die Einschaltquoten rückläufig gewesen, zum anderen führt Produzent Glen Larson das Aus auf geschäftliche Gründe zurück:

„Universal Studios hatte zu dieser Zeit zwei weitere teure Shows laufen, da mußte irgendetwas auf der Strecke bleiben. Und weil es von ‚Knight Rider‘ schon viele

¹⁴⁵ „Favorite Male Performer in a New TV Program“

¹⁴⁶ „Voodoo Knight“

Folgen gab, wollte man mit dem weltweiten Verkauf der alten Folgen Geld verdienen, ohne neues auszugeben ...“ (Fellner/Leopold 1987: 46)

Der Umstand, dass die Serie dann abgesetzt wurde, ändert nichts an dem Kultstatus, der ihr bis zum heutigen Tage zugesprochen wird. Nicht zuletzt, weil *Knight Rider* in insgesamt ca. 82 Ländern gezeigt wurde, sind Michael Knight und K.I.T.T. weltweit zwei Begriffe, die eng mit der Bekämpfung von Unrecht bzw. dem Einsatz für Gerechtigkeit (abseits der Staatsgewalt) assoziiert werden.

4.3.2 Inhaltlicher Bogen über alle vier Staffeln der Serie

Es ist ein weiteres Anzeichen für das einfache Strickmuster der Serie, dass es keine wirklich nennenswerten inhaltlichen Entwicklungen gibt, die sich stringent über die gesamte Laufzeit der Serie entfalten. Eine tatsächlich „übergeordnete“ Story ist kaum auszumachen, die Serie besteht im wesentlichen aus einer Aneinanderreihung der einzelnen Fälle, mit denen sich Michael und das Team auseinandersetzen (ganz dem Charakter einer episodic series entsprechend). Abgesehen von Charakteren, die mehr als einmal auftreten, und eine wichtige Rolle in Michaels Leben spielen, so z.B. seine ehemalige Verlobte Stevie oder sein böser „Zwillingsbruder“ Garthe Knight, werden keine Versuche unternommen, das Leben und die Geschichte des Hauptakteurs komplexer zu gestalten.

Die Serie beginnt mit der „Erschaffung“ Michael Knights, der in weiterer Folge einzelnen Menschen hilft, Schutz bietet, und/oder Kriminalfälle löst, und endet auch derart. Ein kurzer Sinneswandel des Helden, den seine Verlobte Stevie herbeigeführt hatte, wird mit deren Tod im Keim erstickt - in der letzten Folge ist Michael nach wie vor für die Foundation tätig, und es wird suggeriert, dass das auch in Hinkunft so bleibt.

4.3.3 Figurenanalyse

Michael Knight (David Hasselhoff)

Gleich zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Charakter Michael Knight muss angemerkt werden, dass dieser wesentlich einfacher gestrickt ist als die Figuren Thomas Magnum und Angus MacGyver. Dies mag zwar auch daran liegen, dass die DrehbuchautorInnen ihren Helden nur über vier Staffeln hinweg entwickeln konnten, ist aber wohl in erster Linie auf die schlicht niedrigere Qualität der Serie *Knight Rider* zurückzuführen.

Bei seinem ersten Auftritt sehen wir den Helden der Serie zunächst noch als Michael Long, hierbei handelt es sich um jenen Polizei-Lt., der als verdeckter Ermittler arbeitete, bevor seine „Umwandlung“ zu Michael Knight erfolgte. In der ersten Folge „Michael Knight“ (*St.1/E.1&2*)¹⁴⁷ ermittelt Michael Long undercover in einem Casino in Las Vegas in einem Fall von Industriespionage. Man sieht einen sehr engagierten jungen Polizisten, der sich bei dem Versuch der Festnahme des Verdächtigen ohne Zögern in Gefahr begibt. Seine vermeintliche Partnerin Tanya Walker, die mittlerweile auf der Seite der „Bösen“ steht, richtet unerwartet den Revolver gegen ihn und schießt ihm in den Kopf. Aus nicht ganz schlüssigen Gründen wird der schwer verletzte Michael von dem Milliardär Wilton Knight auf sein Anwesen geflogen und dort operiert. Es stellt sich heraus, dass es letztlich eine Metallplatte in Michaels Stirn (alte Vietnamkriegsverletzung) war, die die Kugel derart ablenkte, dass sie statt seines Gehirns „nur“ sein Gesicht zerstörte.

Den eigentlichen Michael Knight sieht man erstmals nach besagter Gesichtsoption, er erwacht aus dem Koma, und sein Retter, Wilton Knight, versichert ihm, dass es mit dem neuen Gesicht für ihn sicherer sei. Devon Miles, der mittlerweile dazu gestossen ist, und damals bereits ein Angestellter Wilton Knights war (siehe weiter unten) stimmt zu: „Das gibt Ihnen eine zweite Chance zu leben.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ „Knight of the Phoenix“

¹⁴⁸ „It gives you a second chance to live.“ (*12:04*)

Später wird sich herausstellen, dass Michaels neues Gesicht exakt jenem von Wiltons leiblichem Sohn, dem psychopathischen Garthe Knight, entspricht, der allerdings auf die „böse Seite“ gewechselt hatte.

Über die Biographie Michael Longs erfährt man in der Serie nicht sehr viel. Aus der Inschrift auf seinem Grabstein (*St.2/E.20*)¹⁴⁹, offiziell gilt er nach dem Kopfschuss als tot, geht hervor, dass sein zweiter Vornamen Arthur ist, er am 9.1.1949 geboren wurde, als Todestag ist der 8.8.1982 eingemeisselt.

Ebenso wie Thomas Magnum und Angus MacGyver hat auch Michael Kriegsdienst in Vietnam geleistet, in „Michael Knight“ (*St.1/E.1&2*) spricht er davon in einer Spezialeinheit gedient zu haben, in weiterer Folge ist davon die Rede, dass er für den Armeegeheimdienst (Army Intelligence) in Vietnam gearbeitet hat (hier sieht man eine Parallele zu Thomas Magnum, der beim Geheimdienst der Navy, NIA, war). In dieser Zeit kam er auch in die Kriegsgefangenschaft des Vietcong, abgesehen von diesen Informationen ist Vietnam aber kein Thema in der Serie.

Nach dem Kriegsdienst war Michael Polizist, die Karriereleiter erklimm er bis zum Rang eines Lieutenant, sein Spezialgebiet waren wohl verdeckte Ermittlungen. In der Folge „Fahrerflucht“ (*St.3/E.4*)¹⁵⁰ lernt man Michaels ehemaligen Mentor bei der Polizei Lt. Courtney kennen, welcher nur in den höchsten Tönen von seinem vermeintlich toten Schützling spricht. Auch in „Gedächtnisschwund“ (*St.2/E.11*)¹⁵¹, einer Folge in der Michael Knight vorübergehend unter Amnesie leidet, und auf seinem früheren Revier erscheint, lobt man Michael Longs Fähigkeiten und betrauert zugleich seinen Tod: „Er war ein guter Polizist. Vielen der Jungs ist sein Tod sehr nahe gegangen.“¹⁵²

¹⁴⁹ „Gefährliches Spielzeug“ / „A Good Knights Work“

¹⁵⁰ „Knights of the Last Lane“

¹⁵¹ „Knightmares“

¹⁵² „He was a good cop. All the guys took his death hard.“ (*11:18*)

Über Michaels Ausbildung erfährt man in der Serie nur sehr wenig. Klar ist lediglich, dass er beim Militär in einer Spezialeinheit neben Waffenbehandlung auch Nahkampftechniken erlernte (*St.1/E.6*)¹⁵³, ob er neben der Polizeischule noch ein College besuchte, ist fraglich.

Wie auch Thomas Magnum und Angus MacGyver hat Michael einen äußerst jugendlichen Charakter. Er liebt es leger, hasst Smokings (*St.2/E.12*)¹⁵⁴ und Förmlichkeiten aller Art, auch hier gibt es viele Parallelen zu den anderen beiden Helden. Das „Kind im Manne“ kommt bei ihm immer wieder zum Vorschein, gleich in der ersten Episode nach dem Piloten sieht man Michael beim Computerspielen in K.I.T.T. (*St.1/E.3*)¹⁵⁵.

Sportlich ist Michael durchaus aktiv, explizit erfährt man, dass er fischen, klettern und segeln geht, außerdem ist er - wie MacGyver - ein großer Eishockey-Fan. Der begeisterte Zirkusliebhaber Michael ist ausserdem den Pferdewetten zugetan und engagiert sich prinzipiell gerne für Jugendliche. (*z.B. St.3/E.7*)¹⁵⁶ Seine ausgeprägte Hilfsbereitschaft bezieht sich nicht nur auf das Lösen von Fällen und Personenschutz sondern ebenfalls auf seine Fähigkeit in einfühlsamen Gesprächen Trost zu spenden (*z.B. St.3/E.22*)¹⁵⁷. Michaels menschliche Qualitäten hebt auch Jörg Fischer hervor:

„Dabei war er menschlich, herzlich und hatte jede Menge Humor. Kein cooler Held mit harten Fäusten also, sondern ein Mann mit Fehlern und Gefühlen, mit dem man sich absolut identifizieren konnte. Ein moderner Held, der den Glauben daran aufrecht erhielt, daß Gewalt und Verbrechen bezwingbar seien.“ (Fischer 1993: 13)

Auch wenn er sich anfangs nicht gleich mit seiner neuen Identität und seinem veränderten Aussehen anfreunden kann, so fühlt er sich im Laufe der Serie zusehends wohl in seiner Rolle

¹⁵³ „Minister auf Abwegen“ / „Just my Bill“

¹⁵⁴ „Eine schöne Bescherung“ / „Silent Knight“

¹⁵⁵ „Tödliche Manöver“ / „Deadly Maneuvers“

¹⁵⁶ „Viehdiebe - der gemeine Apfel“ / „The Rotten Apples“

¹⁵⁷ „Der Tod unter der Zirkuskuppel“ / „Circus Knights“

als Michael Knight. Über sich selbst sagt er in „Gefährliches Spielzeug“ (St.2/E.20)¹⁵⁸: „Nein, ich denke, ich werde nicht wieder Michael Long, selbst wenn's ginge. Ich mag Michael Knight und bin stolz den Namen meines Lebensretters zu tragen.“¹⁵⁹

Der gute „schwarze Ritter“ (vgl. auch Fischer 1993: 13) Michael Knight, der auch gerne als „Cowboy *Lone Ranger* (Hervorheb. i. O.)“ (Hasselhoff 2010: 79) bezeichnet wird, hat aber auch eine „Schattenseite“, in Gestalt seines „alter egos“ Garthe Knight, dem bereits erwähnten leiblichen Sohn Wilton Knights. In „Goliaths Geburt“ (St.2/E.1&2)¹⁶⁰ wird Michael als „Antithese“ („Antithesis“) zu Garthe bezeichnet.

Als Michael erstmals feststellt, dass er tatsächlich genauso aussieht wie Garthe, ist er entsetzt, Garthe empfindet nichts als Hass für Michael, da er die Gunst seines Vaters erlangte. Ihm steht der Sinn nach Rache, er will Michaels Tod. Gegen Ende der Episode (St.2/E.1&2) stehen sich die beiden schließlich gegenüber, Garthe gänzlich schwarz gekleidet, Michael im weißen Anzug - Garthe eröffnet seine vorwurfsvolle Ansprache mit den Worten: „Abel steht Kain gegenüber.“¹⁶¹ Schlussendlich kommt es zur Schlägerei zwischen den beiden, der klassische Kampf „gut gegen böse“ bildet das Finale der Folge. Michael geht als Sieger aus der Konfrontation hervor, Garthes Sattelschlepper¹⁶², der seinerseits den bösen Gegenpart zu K.I.T.T. darstellte, explodiert.

Garthes Schwester Jennifer Knight stellt sich in „K.I.T.T.s Unfall mit Folgen“ (St.4/E.1&2)¹⁶³ gegen Michael. Sie lehnt ihn ebenfalls ab, da sie in ihm die „Wiedergeburt“ ihres verhassten Bruders sieht. Jennifer will daher die Foundation gänzlich schließen, Michael kann sie aber

¹⁵⁸ „A Good Knights Work“

¹⁵⁹ „I don't think I'd go back to Michael Long even if I could. I like Michael Knight. And I'm proud to have the name of a man who saved my life.“ (43:40)

¹⁶⁰ „Goliaths Geburt / Der Kampf mit Goliath“ / „Goliath“

¹⁶¹ „Abel to my Cain, my brother.“ (1:27:50)

¹⁶² Der „böse“ Truck „Goliath“ erinnert an jenen Sattelschlepper, der in Steven Spielbergs „Duell“ den bedrohlichen Part spielt.

¹⁶³ „Knight Of The Juggernaut“

letztlich davon abhalten, und Jennifer sieht ein, dass es charakterlich keinerlei Gemeinsamkeiten zwischen Garthe und Michael gibt.

Michaels Fähigkeiten sind in der Serie nicht so sehr Thema, wie das z.B. bei MacGyver der Fall ist. Wir erfahren lediglich ein paar Details bezüglich seines Könnens, so ist er u.a. in der Lage einen Hubschrauber zu fliegen (*St.1/E.6*)¹⁶⁴, seine Künste als (Stunt-)Fahrer stellt er z.B. in „Sammys Sensationsshow“ (*St.1/E.5*)¹⁶⁵ bzw. in „Der Tod fährt mit“ (*St.4/E.9*)¹⁶⁶ unter Beweis. Wieso Michael so ein guter Fahrer ist, und auch einen Rennwagen steuern kann, erfährt der/die ZuseherIn nicht. Seine Kletter-Künste sind in „Der Bandenkrieg“ (*St.1/E.4*)¹⁶⁷ zu sehen.

Michaels „Wandlungsfähigkeit“ kommt in seinen zahlreichen Tarnungen zum Ausdruck, so gibt er sich zum Beispiel als Waffenhändler (*St.2/E.4*)¹⁶⁸ aus oder auch als Söldner (*St.3/E.11*)¹⁶⁹, um seine verdeckten Ermittlungen für die Foundation auszuführen. In „Der unheimliche Mönch“ (*St.4/E.20*)¹⁷⁰ mimt er einen Stuntman.

Obleich Michael ein sehr engagierter Polizist war, ist er wohl auch ein wenig enttäuscht von dem System, in dessen Namen er „starb“. Als Wilton bzw. Devon ihm den Vorschlag unterbreiten für die Foundation für Recht und Verfassung zu arbeiten, auf einer privaten Basis also, zögert er zunächst, stimmt dann aber doch zu. In der letzten Szene des Pilotfilms (*St.1/E.1&2*) unterhält er sich mit Devon im Privatjet der Foundation, und kommt zu folgendem Schluss:

„Ich habe Jahre meines Lebens damit verbracht gegen Verbrechen zu kämpfen und zog immer den kürzeren und jetzt das. Der Traum eines jeden Einzelgängers wurde

¹⁶⁴ „Minister auf Abwegen“ / „Just My Bill“

¹⁶⁵ „Slammin‘ Sammy’s Stunt Spectacular“

¹⁶⁶ „Knight Racer“

¹⁶⁷ „Good Day at White Rock“

¹⁶⁸ „Händler des Todes“ / „Merchants of Death“

¹⁶⁹ „Das Chamäleon“ / „Knight Of The Chameleon“

¹⁷⁰ „Fright Knight“

mir auf einem silbernen Tablett gereicht. Ich würde den besten Wagen der Welt kriegen, ich bekäme Geld und alle erforderlichen Hilfsmittel von der Knight Foundation und vor allem die beste Chance, die ich je kriegen kann, um zu beweisen, dass ein Mann doch etwas ändern kann.“¹⁷¹

Nach dieser kleinen Ansprache stossen Devon und er auf Michaels Zukunft als Mitarbeiter der Knight Foundation an. In seinen Worten kommt durchaus zum Ausdruck, dass er von der Staatsgewalt enttäuscht wurde, ihm die begrenzten Möglichkeiten als Polizist nicht reichten. Er erkennt sogleich die Vorzüge und Möglichkeiten der privaten Einrichtung, und entscheidet sich für diese neue Perspektive, um das Verbrechen zu bekämpfen. Auf welcher vertraglichen Basis Michaels Engagement steht, erfährt man in der Serie nicht.

Michael Knights Verhältnis zu den Damen gehorcht, wie auch jenes der anderen beiden Helden, den Genre-Konventionen. Der lonesome-Rider hat alleine zu bleiben, diese Forderung ist nicht wirklich verhandelbar. Natürlich hat auch Michael immer wieder mit Frauen zu tun, der ein oder andere Flirt gehört zu seinem Alltag, im Rahmen seiner Fälle lernt er viele Frauen kennen, die meist sehr schnell Gefallen an seinem attraktiven Äußeren finden. Ähnlich wie bei Thomas Magnum (Michelle) gibt es aber auch in Michaels Leben lediglich eine Frau, die wirklich wichtig ist für den Helden, nämlich Stephanie (Stevie) Mason. Stevie war die Verlobte von Michael Long, und kam über dessen (vermeintlichen) Tod nie hinweg. In „Weißer Vogel“ (*St.1/E.19*)¹⁷² begegnen sich Michael Knight und Stevie erstmals, natürlich erkennt sie ihren Verlobten nicht wieder, dennoch kommt er ihr - abgesehen vom Gesicht - sehr bekannt vor. Michael fällt es sehr schwer sich nicht zu erkennen zu geben, aber schließlich darf er seine neue Identität nicht gefährden. Interessant wird die Entwicklung rund um Stevie in der Episode „Ich werd‘ ewig dein Freund bleiben“ (*St.2/E.23*)¹⁷³, hier bietet Michael Stevie an, seinen Job bei der Foundation zu kündigen, auf das sie permanent

¹⁷¹ „I spent years fighting criminals of one type or another who always had the upper hand, and now this. It’s a loner’s dream. It’s been handed to me on a silver platter. The world’s most fantastic car, all the money and all the resources of the Knight Foundation, and most of all, the best chance I’ll ever get to prove that one man really can make a difference.“ (*1:28:40*)

¹⁷² „White Bird“

¹⁷³ „Let It Be Me“

zusammen sein können, allerdings lehnt sie diesen Vorschlag vehement ab. Als Grund führt sie Michaels Freiheitsliebe an, er sei noch nicht so weit diesen hohen Preis zu bezahlen.

In der vierten Staffel schließlich kommt die Geschichte zu einem Abschluss. In der Folge „Duft einer Rose“ (*St.4/E.12*)¹⁷⁴ begegnen sich die beiden ein weiteres mal und Michael macht ihr schließlich einen Heiratsantrag. Nach kurzem Zögern sagt sie ja, sie scheint nun zu glauben, dass Michael so weit sei sein Leben für sie zu ändern, will meinen, „erwachsen“ zu werden. Doch gerade als sich die beiden das Ja-Wort gegeben haben, schlägt die unumstößliche Genrekonvention mit voller Härte zu, der Bösewicht der Folge, Durant, erscheint auf der Hochzeitsfeier und schießt auf Michael. Stevie stellt sich schützend vor ihn, wird getroffen und stirbt.

Der lonesome-Rider hat sich nicht zu binden, falls er es doch versucht, endet das im schlimmsten Falle mit dem Tod eben jener Dame, die eine Gefahr darstellt.

In seiner Verzweiflung jagt Michael den Täter und geht dabei, in einem für die Serie unüblichen Maße, gewalttätig vor. Ihm steht der Sinn nach Selbstjustiz, ganz entgegen seinem eigentlichen Naturell meint er: „Hierfür brauche ich keine Richter und Geschworenen.“¹⁷⁵ Als er aber den Mörder seiner Frau schließlich zu fassen kriegt, besinnt er sich doch eines Besseren und übergibt ihn letztlich der Justiz. Um dem Zuseher die Gewissheit zu geben, dass er auch weiterhin als lonesome-Rider gegen die Bösen kämpfen wird, endet die Episode mit folgendem Statement zu K.I.T.T.: „Wir fahren nach Hause zur Familie. Wir fahren zur Foundation.“¹⁷⁶

Devon Miles (Edward Mulhare)

Erstmals sieht man Devon Miles in der Pilot-Doppelfolge (*St.1/E.1&2*), er setzt den bereits schwer kranken Wilton Knight davon in Kenntnis, dass der Knight 2000 „rechtzeitig“ fertig

¹⁷⁴ „The Scent Of Roses“

¹⁷⁵ „I don't need a judge and jury for this one.“ (*37:09*)

¹⁷⁶ „We're going home, K.I.T.T. To family. We're going to the Foundation.“ (*44:50*)

wird, gemeint ist, bevor Wilton stirbt. Devon ist stets äußerst adrett gekleidet, Maßanzug und Krawatte sind, neben dem britischen Akzent¹⁷⁷, seine Markenzeichen. Bereits sein erster Auftritt zeigt ihn als eifrigen und äußerst engagierten Mitarbeiter der Foundation, ob ihn darüber hinaus auch ein freundschaftliches Verhältnis mit Wilton Knight verbindet, geht aus den wenigen Sequenzen mit Wilton nicht wirklich hervor, Ute Wahl jedenfalls bezeichnet Devon als „treuen Freund und Mitarbeiter von Wilton Knight.“ (Wahl 1995: 187) Eine Szene in „Goliaths Geburt“ (*St.2/E.1&2*)¹⁷⁸ suggeriert, dass Devon generell ein Freund der Familie Knight war, dies zeigt sein vertrauter Umgang mit der Witwe Elisabeth Knight. Auch mit Garthe, Wiltons leiblichem Sohn, war Devon bereits seit langem bekannt.

Wie die anderen Charaktere in Knight Rider ist auch der Brite Devon Miles nicht sehr hintergründig gestaltet. Über seine Biographie erfährt man lediglich Details, so etwa, dass er im Zweiten Weltkrieg u.a. beim OSS gedient hat und in Frankreich eingesetzt war (*St.1/E.19*)¹⁷⁹, des weiteren gelang ihm die Flucht aus zwei Kriegsgefangenenlagern (*St.1/E.8*)¹⁸⁰. Ausserdem war Devon bei der Royal-Airforce (*St.4/E.13*)¹⁸¹, wann und wo er zum Einsatz kam, wird nicht thematisiert. (Hier zeigt sich wieder eine Parallele zu Jonathan Higgins, der ebenfalls in der britischen Armee gedient hatte.)

Nach dem Zweiten Weltkrieg, genauer gesagt Anfang 1950, war Devon beim „Alliierten-Kommando“ in Korea tätig.

Was Devons Familie betrifft, so wird lediglich einmal sein Vater Cedric erwähnt (*St.1/E.20*)¹⁸², in „Händler des Todes“ (*St.2/E.4*)¹⁸³ erfährt der/die ZuseherIn von einer ehemaligen Liebschaft Devons, namens Amelia Clermont. Sonst hat Devon keinerlei erwähnenswerten Beziehungen zu Frauen.

¹⁷⁷ David Hasselhoff schreibt in seiner Biographie (Hasselhoff 2010: 84) über den Devon-Darsteller Edward Mulhare: „Edward Mulhare war gebürtiger Ire, der auch den englischen Akzent ganz perfekt beherrschte.“

¹⁷⁸ „Goliath“

¹⁷⁹ „Weisser Vogel“ / „White Bird“

¹⁸⁰ „Ein Richter spielt sein Spiel“ / „No Big Thing“

¹⁸¹ „Killer K.I.T.T.“ / „Killer K.I.T.T.“

¹⁸² „Unerwünschte Konkurrenz“ / „Knight Moves“

¹⁸³ „Merchants of Death“

Devon war früher wohl ein sehr sportlicher Typ, er betätigte sich u.a. als Motocross-Fahrer (*St.2/E.17*)¹⁸⁴ und bestritt auch Formel 1-Rennen (*St.3/E.17*)¹⁸⁵.

Devon ist das, was man landläufig unter einem vornehmen Briten versteht. Er liebt vornehme Restaurants, die haute cuisine, neben Cricket ist er auch den Luxuswagen zugetan. Tradition und Etikette sind ihm sehr wichtig, nichtsdestotrotz kann er sich im Ernstfall auch mal „schmutzig“ machen. So gelingt es ihm, unter Anwendung seiner Fähigkeiten als ehemaliger OSS-Agent, aus einem privaten Gefängnis zu fliehen (*St.1/E.8*)¹⁸⁶ oder einen Sprengsatz zu basteln (*St.2/E.18&19*)¹⁸⁷, der zur Flucht verhelfen soll.

Die Arbeit für die Foundation steht für ihn stets an erster Stelle, damit einhergehende gesellschaftliche Verpflichtungen nimmt er sehr ernst (z.B. *St.3/E.5*)¹⁸⁸.

Besonders interessant ist Devons Verhältnis zu Michael, das im Laufe der Serie ein immer engeres wird. Als sich die beiden in der ersten Folge (*St.1/E.1&2*) kennenlernen, gibt es zunächst noch Spannungen zwischen ihnen, gelegentliche Neckereien werden über alle vier Staffeln hinweg zum Markenzeichen für ihr Verhältnis. In erster Linie sind diese kleinen Zwistigkeiten darauf zurückzuführen, dass zwischen den beiden Charakteren Welten liegen. Devon, der vornehme Brite trifft auf Michael, den modernen Cowboy in Lederjacke.

Trotz alledem bauen die beiden eine Vertrauensbasis auf, als Michael z.B. des Drogenbesitzes verdächtigt wird, steht Devon voll hinter ihm (*St.3/E.8*)¹⁸⁹, wenn Michaels Identität in Gefahr ist, macht er sich große Sorgen, so z.B. in „Weisser Vogel“ (*St.1/E.19*)¹⁹⁰: „Sie haben viel zu viele Feinde in der Welt. Sie können nicht zurück.“¹⁹¹ Devon fungiert bisweilen auch als Vermittler zwischen Michael und seiner großen Liebe Stevie, als Michael mit einer

¹⁸⁴ „Schnelle Teufel“ / „Speed Demons“

¹⁸⁵ „Das 19. Loch“ / „The Nineteenth Hole“

¹⁸⁶ „Ein Richter spielt sein Spiel“ / „No Big Thing“

¹⁸⁷ „Goliath kommt zurück / Goliath wird vernichtet“ / „Goliath Returns“

¹⁸⁸ „Tödliches Kostümfest“ / „Halloween Knight“

¹⁸⁹ „Michael fällt in Ungnade“ / „Michael in Disgrace“

¹⁹⁰ „Weisser Vogel“ / „White Bird“

¹⁹¹ „You have too many enemies in the real world. You can't go back“ (25:37)

Schussverletzung im Krankenhaus liegt, und mit dem Gedanken spielt, die Foundation zu verlassen, wendet sich Devon an Stevie und bittet sie um Hilfe, wortwörtlich sagt er: „Ich liebe Michael, wie einen Sohn. (...) Ich möchte nur, dass Michael glücklich ist.“¹⁹² (*St. 4/E. 12*)¹⁹³

Man erkennt also sehr deutlich, dass man in Devon Miles durchaus eine Art Vaterfigur für Michael sehen kann, ähnlich wie dies bei den anderen beiden Helden der Fall ist, die ebenfalls oft Unterstützung von einem väterlichen Freund bekommen.

Devons exakte Tätigkeit bei der Foundation ist schwer zu beschreiben, klar ist, dass er der Vorgesetzte von Michael ist, und ihm die Aufträge gibt. Ute Wahl (Wahl 1995: 187) spricht davon, dass Devon die Foundation „verwaltet“, ihn als Leiter oder Vorsitzenden der Stiftung zu bezeichnen, wäre wohl falsch, denn „später, im Verlauf der Serie, wird die Foundation von einem Aufsichtsrat geleitet, dem Wiltons Tochter Jennifer vorsteht.“ (ebd.)

Abgesehen von seiner unmittelbaren Zusammenarbeit mit Michael, übernimmt Devon auch administrative und repräsentative Aufgaben für die Foundation, so verleiht er z.B. in der Episode „Killer K.I.T.T.“ (*St. 4/E. 13*)¹⁹⁴ den „Technikpreis der Foundation“. Wenn er Michael bei seinen Fällen behilflich ist, dann schlüpft er auch mal in eine andere Rolle, so mimt er z.B. in „Unerwünschte Konkurrenz“ (*St. 1/E. 20*)¹⁹⁵ einen Unternehmer, der einem Verband unabhängiger Trucker zu Aufträgen verhelfen will.

Dr. Bonnie Barstow bzw. April Curtis (Patricia McPherson bzw. Rebecca Holden)

Bonnie Barstow (bzw. in der zweiten Staffel April Curtis) ist die Technikerin, die K.I.T.T. einst mit einem Expertenteam gemeinsam gebaut hat. Im Verlaufe der Serie ist sie „eine

¹⁹² „I love Michael as a son. (...) for Michael’s happiness.“ (29:20)

¹⁹³ „Duft einer Rose“ / „The Scent of Roses“

¹⁹⁴ „Killer K.I.T.T.“

¹⁹⁵ „Knight Moves“

brillante Mechanikerin und Computerspezialistin, die sich um K.I.T.T. und dessen Verbesserungen und Reparaturen zu kümmern hat.“ (Wahl 1995: 189)

Ähnlich wie Devon hält sie sich zumeist im Foundation-Truck auf, über sie als Person erfährt man nicht allzu viel. Sie ist unverheiratet, ernsthafte Beziehungen unterhält sie nicht. Ihre Familie bleibt weitgehend unerwähnt, lediglich in der Folge „Die Flugzeugentführung“ (*St.4/E.4*)¹⁹⁶ ist von einer Schwester die Rede, die im Begriff ist zu heiraten. Ausserdem wird Boston als ihre Heimat bezeichnet.

Ihre Arbeit ist Bonnie sehr wichtig, sie hat sich auf ihrem Gebiet einen guten Ruf erworben, männliche Kollegen behandeln sie sehr respektvoll.

Bonnie wirkt stets ruhig, auch als Flugzeugentführer ihr drohen, sie zu töten, bleibt sie gelassen und vertraut voll und ganz darauf, dass Michael, mit dem sie ein freundschaftliches Verhältnis verbindet, sie befreien wird. Ihren Mut stellt sie u.a. eindrucksvoll in „Knight hinter Gittern“ (*St.4/E.10*)¹⁹⁷ unter Beweis. In dieser Episode wird sie zwecks verdeckter Ermittlungen in ein Frauengefängnis als Häftling eingeschleust, und bricht prompt eine Schlägerei vom Zaum (als Ablenkungsmanöver), um es Michael zu ermöglichen ungesehen in das Gebäude zu gelangen. Dies zeigt wohl, dass auch sie, wie die anderen Mitglieder des Teams bereit ist mit viel Einsatz für das gute einzutreten und sich voll und ganz für die Foundation zu engagieren.

In der zweiten Staffel der Serie tritt April Curtis an ihre Stelle, in den Episoden selbst wird nicht näher auf diesen Wechsel eingegangen. Erklärungen für den Austausch finden sich hinter den Kulissen, wie David Hasselhoff in seiner Autobiographie schreibt:

„(...) entließ man Patricia McPherson (*1983, Anm. M.W.*) in der Rolle der Bonnie Barstow, weil ihrer Darstellung angeblich das ‚Knistern‘ fehlte. (...) Nun wurde Rebecca Holden angeheuert, eine atemberaubende Rothaarige, die zuvor schon viele Gastrollen bei NBC und in den Universal Studios übernommen hatte. Sie spielte ab sofort die Mechanikerin April Curtis, die K.I.T.T.s Systeme wartete und programmierte und den mobilen Werkstattwagen fuhr.“ (Hasselhoff 2010: 108)

¹⁹⁶ „Sky Knight“

¹⁹⁷ „Knight Behind Bars“

In der dritten Staffel kehrt Patricia McPherson alias Bonnie Barstow wieder zur Serie zurück, und bleibt fortan K.I.T.T.s Mechanikerin bis zur letzten Folge. Auch über April Curtis (zweite Staffel) erfährt man im übrigen kaum persönliche Details. Lediglich der Umstand, dass sie eine Nichte (Becky) hat, wird thematisiert. Um diese geht es in der Folge „Wettlauf mit dem Tod“ (*St.2/E.16*)¹⁹⁸.

K.I.T.T. (Knight Industries Two Thousand)

Vorweg sei mit einem David Hasselhoff-Zitat darauf hingewiesen, wieso die nähere Auseinandersetzung mit dem sprechenden Auto K.I.T.T. für diese Arbeit relevant ist: „Ich bin der moderne Cowboy der achtziger Jahre. Und K.I.T.T. mein treues und intelligentes Pferd!“ So analysiert David Hasselhoff den weltweiten Erfolg von ‚Knight Rider‘.“ (Fellner/ Leopold 1987: 67)

Da ich in meiner „Western-These“ gerade diesen Zusammenhang mit dem klassischen Westernhelden unterstelle, wird hier auch die moderne Entsprechung des Pferdes, nämlich K.I.T.T., einer genaueren Betrachtung unterzogen.

K.I.T.T. wurde von Dr. Bonnie Barstow und einem Expertenteam entwickelt bzw. konstruiert, und verfügt über eine Unzahl an Fähigkeiten, die hier nicht alle aufgezählt werden sollen. Zu den bekanntesten gehören u.a. der Turbo-Boost, welcher es K.I.T.T. ermöglicht sehr schnell zu fahren und v.a. schlagartig zu beschleunigen. Diese Funktion erlaubt es ihm auch über bzw. durch Hindernisse hindurch zu springen. Seine spezielle „Molekularversiegelung“ macht ihn resistent gegen den Beschuss mit den meisten Feuerwaffen, sein „Stromkreis-Unterbrecher“ kann andere Fahrzeuge, Geräte und Maschinen lahmlegen (*z.B. St.2/E.4*)¹⁹⁹ und mit dem „Silent Mode“ ist es ihm möglich nahezu geräuschlos zu fahren (*z.B. St.3/E.13*)²⁰⁰.

¹⁹⁸ „Race For Life“

¹⁹⁹ „Händler des Todes“ / „Merchants of Death“

²⁰⁰ „Eine Nasenlänge voraus“ / „Knight By A Nose“

„ ‚K.I.T.T.‘ kann andere Autos, Häuser und Gegenstände mit Röntgenstrahlen durchblicken, ‚K.I.T.T.‘ kann Gegenstände chemisch analysieren, ‚K.I.T.T.‘ kann Personen aufgrund ihrer Stimme identifizieren. Und ‚K.I.T.T.‘ kann sprechen: Mit einem Sprachcomputer, der sogar Humor hat!“ (Fellner/Leopold 1987: 47)

Interessant ist die erste Begegnung zwischen Michael Knight und K.I.T.T., bzw. ihre „Kennenlernphase“. Bei dem Auto handelt es sich um Michael Longs „alten“ Trans Am, der von den Technikern der Foundation zu K.I.T.T. umgebaut wurde. Michael ist zunächst sehr verwundert und wenig angetan von der kompletten Neugestaltung seines Wagens, er reagiert ziemlich ungehalten Wilton und Devon gegenüber. Bei einer ersten Probefahrt lernt er sodann seinen zukünftigen „Partner“ kennen, dieser Prozess geht allerdings nicht ohne Schwierigkeiten von statten. Anfangs ist Michael offensichtlich mit der Situation überfordert, als K.I.T.T. das erste mal spricht, erschrickt Michael und weist ihn an zu schweigen.

Vor allem die Tatsache, dass K.I.T.T. selbständig denken und handeln kann, ist Michael zutiefst suspekt. Er ist es nicht gewohnt anderen zu vertrauen und schon gar nicht einem High-Tech-Auto, umso interessanter ist die Entwicklung ihres Verhältnisses zueinander, wie sich auch David Hasselhoff in seiner Autobiographie erinnert: „Einer der Höhepunkte des ersten *Knight Rider*-Films (*Hervorheb. i. O.*) war (...) die Art und Weise, wie sich die Beziehung zwischen Michael Knight und K.I.T.T. entwickelte.“ (Hasselhoff 2010: 84)

Mit der Zeit akzeptiert Michael K.I.T.T.s Fähigkeiten und lernt auch seine Hilfe anzunehmen bzw. ihn entsprechend einzusetzen, ausserdem entwickelt sich neben einer quasi „menschlichen“ Beziehung auch ein „Vertrauensverhältnis“ zwischen den beiden.

„(...) Aber schon bald lernt er K.I.T.T.s Fähigkeiten einzusetzen und lässt K.I.T.T. beispielsweise fahren, während er sich selbst kurz ausruht. Das ist der Anfang der spannungsvollen Hassliebe zwischen den beiden. Es dauert nicht lange und K.I.T.T. kritisiert Michaels Verhalten (...), während Michael deutlich macht, dass er K.I.T.T. für einen ziemlich Klugscheißer hält, der ungefähr ‚so lustig ist wie eine Scheidung ... was vielleicht eine gute Idee wäre.‘ “ (Hasselhoff 2010: 84 f.)

Zweimal wird K.I.T.T. trotz seiner eigentlichen Unzerstörbarkeit ernsthaft beschädigt (*St. 3/E. 14; St. 4/E. 1&2*)²⁰¹, beide Male ist er nach den entsprechenden Reparaturen besser als zuvor. Gerade wenn K.I.T.T. in einem derartig desolaten Zustand ist, sieht man die „menschliche“ Verbindung zwischen ihm und Michael, der stets sehr in Sorge ist, wenn K.I.T.T. repariert wird.

Während Michael Knights „Schattenseite“ Garthe Knight ist, so hat auch K.I.T.T. ein „alter ego“, in Form seines Vorgängermodells K.A.R.R. (Knight Automated Roving Robot). In zwei Folgen der Serie (*St. 1/E. 9 & St. 3/E. 6*)²⁰² geht es um die Auseinandersetzung zwischen den beiden.

„KARR (*Knight Automated Roving Robot, Anm. M.W.*) und K.I.T.T. sind größtenteils identisch, aber KARR ist so programmiert, dass sein Selbsterhaltungstrieb über allem steht. Die beiden Autos streiten sich wie unartige Geschwister. (...) die beiden sprechenden Autos hatten wirklich etwas von Dr. Jekyll und Mr. Hyde.“ (Hasselhoff 2010: 91 f.)

Als sich die Produzenten, hier vor allem Glen Larson, das Wunderauto K.I.T.T. ausdachten, diente ihnen der böartige Bordcomputer aus „2001: Odyssee im Weltraum“, HAL, gewissermaßen als Inspiration, mit dem Unterschied allerdings, dass K.I.T.T.s Programmierung den Schutz menschlichen Lebens über alles andere stellt.

²⁰¹ „Eine schreckliche Falle“ / „Junk Yard Dog“; „K.I.T.T.s Unfall mit Folgen“ / „Knight of the Juggernaut“

²⁰² „Der Doppelgänger“ / „Trust Doesn't Rust“; „Der Schwarze Teufel taucht wieder auf“ / K.I.T.T. VS. K.A.R.R.“

Die Foundation für Recht und Verfassung (Foundation for Law and Government)

Die Foundation für Recht und Verfassung ist Michael Knights Arbeit- und Auftraggeber. Die meisten seiner Fälle bekommt er über diese Einrichtung vermittelt, seltener engagiert er sich unabhängig von der Foundation.

Gegründet wurde die Foundation vom bereits erwähnten Milliardär Wilton Knight, sie ist sein Vermächtnis, jener Beitrag zur „Weltverbesserung“, den der sterbende hinterlassen möchte. Die Finanzen stammen in erster Linie aus dem Vermögen des Gründers, es ist aber auch immer wieder die Rede von privaten SpenderInnen (z.B. ein Holzgroßhändler in „Wie die Axt im Walde“ (St.4/E.14)²⁰³), außerdem trägt auch seine Firma „Knight Industries“, „die sich vermutlich hauptsächlich mit Metallurgie bzw. Metallveredelung und Computertechnik befaßt“ (Wahl 1995: 187) zur Finanzierung der Foundation bei.

Der eigentliche Komplex der Foundation ist für die Serie nicht sehr relevant, dem/der ZuseherIn tritt sie meist nur in Form der Personen Devon Miles, Bonnie bzw. April und einiger anderer (kleinerer) Nebenfiguren entgegen. Wo genau sie ihren Sitz hat, ist zu Beginn der Serie nicht bekannt, es handelt sich um einen „vornehmen, pseudo-englischen Landsitz mit unbestimmtem Standort in den USA. Später verlegt man sie auf einen nicht weniger vornehmen Landsitz (unbekannten Standorts), und es kommt noch eine Niederlassung in einem modernen Wolkenkratzer in Chicago hinzu.“ (ebd.: 188) Abgesehen davon verfügt die Foundation über eine mobile Einsatzzentrale, einen (meist schwarzen) Truck mit Trailer (GMC), dem so genannten „Semi“. Hier finden die meisten Gespräche zwischen K.I.T.T., Michael, Bonnie/April und Devon statt. Ausserdem befindet sich genug technisches Equipment und Werkzeug an Bord, dass die Technikerin die meisten Reparaturen und Wartungen K.I.T.T.s unmittelbar in dieser mobilen Zentrale durchführen kann.

Bei dem Logo der Foundation handelt es sich um eine Schachfigur, den Schwarzen Springer, Ute Wahl stellt in ihrem Beitrag einen schlüssigen Zusammenhang mit dem edlen, Schwarzen Ritter Michael Knight her:

²⁰³ „Out Of The Woods“

„Ursprünglich hat Raymond Chandler in seinem Buch ‚The Big Sleep‘ (‚Der große Schlaf‘) diese Figur erstmals verwendet. Dort wird der Privatdetektiv mit dem Ritter, d.h. mit der Schachfigur, identifiziert; er ist einerseits ein ‚Drachentöter‘ und andererseits ein Beschützer, ein moderner Ritter also. Ein Schwarzer Ritter will unerkannt bleiben und hat keinen Namen, somit auch keine Vergangenheit.“ (Wahl 1995: 188)

Michael Knight ist die perfekte Verkörperung dieses Schwarzen Ritters, äußerlich sieht man das an seiner meist schwarzen Kleidung, charakterlich daran, dass er edel und mutig ist. Auch er hat keine Vergangenheit, de facto wurde diese mit seiner „Wiedergeburt“ als Michael Knight gelöscht.

Die Foundation ist in einer Vielzahl an Bereichen tätig. Im finalen Gespräch zwischen Devon und Michael in der Pilotfolge „Michael Knight“ (*St. 1/E. 1&2*)²⁰⁴ beschreibt Devon diese, nebst Michaels Rolle, wie folgt:

„Der größte Teil unserer Arbeit bezieht sich auf rechtliche Nachforschungen, zivilrechtliche Prozesse, rein bürokratisches Zeug. (...) Nun Mr. Knight glaubte auch, dass es gewisse Situationen gäbe, in denen nur unmittelbares Handeln die einzige Lösung sein könne. Dafür wurde der Knight 2000 entworfen. Das Versuchsprogramm sah einen Mann und einen Wagen vor.“²⁰⁵

Ähnlich wie bei der Phoenix-Foundation (*MacGyver*) im nächsten Abschnitt versuche ich auch hier eine Einteilung der Tätigkeiten in Kategorien vorzunehmen. Gleich vorweg sei gesagt, dass für beide Stiftungen die gleichen Kategorien herangezogen werden, um eine Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Bei der Knight Foundation kommt lediglich eine Kategorie hinzu, die ihrem Gründungsgedanken entspricht, und bei der Phoenix-Foundation

²⁰⁴ „Knight of the Phoenix“

²⁰⁵ „The majority of our activity here involves legal research, class-action suits... Strictly bureaucratic stuff. (...) He believed that in certain circumstances direct action might be the only solution. That’s what the Knight 2000 was designed for. The pilot program consists of one man and one car.“ (*1:29:20*)

nicht in dem Maße auszumachen ist, nämlich jene der Hilfestellungen für „einfache Menschen“ (sowohl im rechtlichen Bereich als auch durch direktes Handeln).

Nun also zu den Kategorien im Detail:

- Hilfe für das bzw. Zusammenarbeit mit dem Militär: z.B. die Testung eines neu entwickelten „Raketenfahrzeugs“ für das Militär (*St.4/E.6*)²⁰⁶
- Hilfe für die bzw. Zusammenarbeit mit der Polizei: z.B. die Verleihung eines Preises an eine Stadt mit sehr niedriger Verbrechensrate (*St.1/E.17*)²⁰⁷
- Soziales Engagement: z.B. finanzielle Hilfe für eine arme Sportlerin durch Einrichtung eines Trainings-Fonds (*St.4/E.8*)²⁰⁸
- Wissenschaftliche Tätigkeiten in den Bereichen Forschung und Entwicklung: z.B. sämtliche Entwicklungen rund um K.I.T.T.
- Umweltengagement: z.B. die Förderung eines Rennens für Autos mit alternativen Energiequellen (*St.1/E.15*)²⁰⁹ - ganz allgemein ist die Umwelt-Thematik aber nicht so stark vertreten wie bei der Phoenix Foundation (siehe unten)
- Hilfestellungen für „einfache Menschen“ (sowohl im rechtlichen Bereich als auch durch direktes Handeln): z.B. Hilfe für eine(n) Angeklagte(n) dabei seine/ihre Unschuld zu beweisen (*u.a. St.1/E.11*)²¹⁰ oder auch Hilfe für „kleine Unternehmen, wenn sie durch verbrecherische Machenschaften anderer in Not geraten“ (Wahl 1995: 188) - (*u.a. St.1/E.20*)²¹¹

Gerade die letzte Kategorie entspricht, wie schon erwähnt, Wilton Knights Grundidee für die Foundation. Es geht darum, Menschen beizustehen, die sich beispielsweise aus finanziellen Gründen nicht entsprechend gegen falsche Anschuldigungen oder übermächtige Gegner

²⁰⁶ „Aus Spass wird bitterer Ernst“ / „The Wrong Crowd“

²⁰⁷ „Eine Musterstadt ohne Verbrechen“ / „A Nice, Indicent Little Town“

²⁰⁸ „Herzlichen Glückwunsch“ / „Many Happy Returns“

²⁰⁹ „Ein mysteriöser Saboteur“ / „Give Me Liberty ... Or Give Me Death“

²¹⁰ „Das endgültige Urteil“ / „The Final Verdict“

²¹¹ „Unerwünschte Konkurrenz“ / „Knight Moves“

verteidigen können. Dem Unterkapitel zu den „Privatisierungskategorien“ sei vorweggenommen, dass Michael oftmals Menschen hilft, die von der Staatsgewalt vollkommen im Stich gelassen werden, sei es nun weil die VertreterInnen derselben selbst zu den „Bösen“ gehören oder weil schlicht kein Vertrauen in die Behörden besteht. Auch wenn die, oft bemühten, „kleinen Leute“ wegen Personalmangels und/oder Einsparungsmaßnahmen bei Polizeibehörden auf der Strecke zu bleiben drohen, greifen Michael Knight bzw. die Foundation ein. Zur Auftragsvermittlung schreibt Ute Wahl: „Die Hilfesuchenden kontaktieren die Foundation entweder schriftlich oder telefonisch. Über Auswahlkriterien oder z.B. die politische und wirtschaftliche Bedeutung ist nichts bekannt.“ (Wahl 1995: 189) Persönliche Freunde wenden sich mitunter auch direkt an Michael. Im Rahmen dieser Hilfestellungen handelt Michael auch öfters alleine, greift aber dann letztlich doch meist auf die ein oder andere Ressource der Foundation zurück.

4.3.4 Normen- und Werteanalyse

Über K.I.T.T. um den es hier jetzt nochmals gehen soll, wurde schon einiges gesagt, das liegt daran, dass es sich bei dem sprechenden und denkenden Auto eben auch um eine Figur in der Serie handelt, weswegen er bei den entsprechenden Analysen berücksichtigt wurde.

Nach anfänglicher Skepsis seitens Michaels entwickelt sich im Laufe der Serie eine sehr gute „Freundschaft“ zwischen ihm und K.I.T.T., die als so selbstverständlich und menschlich dargestellt wird, dass man als ZuseherIn mitunter fast vergisst, diese fragwürdige Beziehung zu einem denkenden Computer kritisch zu hinterfragen.

Auf den prinzipiellen Zusammenhang zwischen „Freiheit“ und dem Automobil K.I.T.T. wurde bereits verwiesen, natürlich dient der Wagen (auch) dazu, Michael überall dorthin zu bringen, wo seine Aufträge auf ihn warten, oder er privates zu erledigen hat. Darüber hinaus bedient sich die Serie allerdings, zum Teil ziemlich langer, „cruising-Szenen“, in denen man einfach nur Fahrer und Wagen auf der Straße sieht, ob sie nun scheinbar endlose freeways befahren oder schöne Berglandschaften, für die Vermittlung des Fahrvergnügens bzw. des Freiheitsgefühls der Fortbewegung werden von den Machern auch keine aufwendigen

Kamerafahrten oder Luftaufnahmen gescheut. Zum Teil mit stimmigen Songs unterlegt bekommt man einen Hauch von Michaels vermeintlicher (mobiler) Freiheit und Unabhängigkeit gleichsam ins Wohnzimmer geliefert.

Um Michaels Jugendlichkeit hervorzuheben, setzten die Produzenten bei der Auswahl von K.I.T.T.s „Gehäuse“ auf einen schwarzen Trans Am der Automarke Pontiac, in Kauf nehmend, dass gerade solch ein Wagen für viele Situationen, z.B. abseits der Straßen in wilderem Territorium und unebenem Gelände, eigentlich völlig ungeeignet ist. Der äußerst geringe Bodenabstand ist hier nur ein Beispiel für eine Vielzahl an Nachteilen - hierunter leiden v.a. auch die „Landeigenschaften“ nach einem Sprung. Es ist offensichtlich, dass bei jeder Landung der vordere Teil des Wagens zuerst aufprallt und stark deformiert wird.

In seiner Autobiographie erinnert sich David Hasselhoff (2010: 79) an seine ersten Gedanken zu dem Knight Rider-Drehbuch für den Pilotfilm, und stellt hier selbst die Analogie zur Figur des Cowboys und seinem Pferd her, nachdem er die Idee thematisch verortet:

„Die Story war wie James Bond mit viel Humor und einem sprechenden Auto, wie *Police Story* trifft R2-D2, wie der einsame Cowboy *Lone Ranger* (*Hervorheb. i.O.*) mit einem Auto statt seinem treuen Pferd und dem Bordcomputer statt dem weisen Indianer.“ (Hasselhoff 2010: 79)

Michaels jugendliche - zum Teil fast kindische - Begeisterung für den Wagen kommt immer wieder zum Ausdruck, wird er im Rahmen der Verkettung unglücklicher Ereignisse von K.I.T.T. getrennt, so ist er quasi flügelahm, nimmt man ihm sein „treues Pferd“ so bleibt wenig übrig vom großen Westernhelden, der mit nahezu jeder Situation fertig wird. Auch ein Grund hierfür ist die Tatsache, dass K.I.T.T. oftmals für den jugendlich bzw. zuweilen übermütigen Michael „mitdenkt“, ihn auf Gefahren hinweist, oder mit computergenerierter Logik auf offensichtliches hinweist, und somit wesentlich zu Problemlösungen beiträgt. Wenn es gilt Michaels Temperament zu zügeln, ist der denkende Wagen stets zur Stelle, um den Helden z.B. von unüberlegten, rein emotional gesteuerten Handlungen abzuhalten. Denn auch wenn sowohl Michael als auch der/die ZuseherIn im Verhalten den besonders bösartigen Schurken gegenüber einen Akt der spontanen Selbstjustiz (stets im Rahmen der

„Gerechtigkeit“, versteht sich) herbeisehnten, muss K.I.T.T. auf seinen primären Auftrag „menschliches Leben zu schützen“ hinweisen, und hierunter fällt auch jenes der Bösen. So gesehen schränkt K.I.T.T.s weise Stimme der Vernunft Michaels Freiheit im Umgang mit ÜbeltäterInnen ein, allerdings letztlich nur zum besten des Helden. K.I.T.T. als zweite „väterliche“ Figur neben Devon Miles zu bezeichnen würde wohl zu weit gehen, der Gedanke sei jedoch trotzdem in den Raum gestellt.

Michael Knights jugendliches Temperament und sein Drang nach Freiheit werden von K.I.T.T. meist also unterstützt, die freundschaftliche Komponente steht im Vordergrund. Wenn Michael allerdings im Übermut einen Fehler zu begehen droht, so übernimmt K.I.T.T. eine eher zügelnde Rolle und sein weiser, väterlicher Rat bringt den Helden wieder zurück auf den Pfad der Tugend.

4.3.5 Zu den „Privatisierungskategorien“

Auch bei *Knight Rider* sind jene Kategorien, die der Rubrik „Zusammenhang mit dem Helden“ zugerechnet wurden, stark vertreten. Dies liegt u.a. daran, dass im Rahmen der Kategorie „Schlicht private Aufträge und/oder Aufträge der Foundation“ auch jene Fälle berücksichtigt wurden, die die Foundation übernimmt.

Michael Knight hilft oftmals Freunden und Bekannten (z.B. *St.1/E.11*)²¹², er ermittelt auch häufig aus persönlichen Motiven (z.B. *St.2/E.23*)²¹³. Bittet ihn ein(e) FreundIn um Hilfe, zeigt Michael stets großen Einsatz, so z.B. in „Michael Knight und die Zuflucht“ (*St.3/E.20*)²¹⁴. Hier klärt er einen tödlichen „Unfall“ auf, der den Tod eines Freundes der Foundation-Technikerin Bonnie zur Folge hatte. (Wie sich herausstellen sollte, war es natürlich kein Unfall, sondern Mord.)

²¹² „Das endgültige Urteil“ / „The Final Verdict“

²¹³ „Ich werd‘ ewig dein Freund bleiben“ / „Let It Be Me“

²¹⁴ „Knight in Retreat“

Ähnlich wie Thomas Magnum so hat auch Michael Knight oftmals einen hohen Vertrauensbonus (z.B. *St.2/E.5*)²¹⁵. In vielen Fällen zieht man ihn den Behörden vor, weil man dem privaten Helden einfach eher zutraut Verbrechen aufzuklären und/oder den Hilf- und Schutzlosen zu helfen. Frei nach dem Bild des edlen Ritters ist auch Michael gewissermaßen eine moralische Instanz, droht er den Pfad der Tugend zu verlassen, wird er von Devon Miles, K.I.T.T. bzw. dem Gründungsgedanken der Foundation zurechtgewiesen.

Michael hat, wie auch Magnum, seine Lehren aus der eigenen Vergangenheit im Staatsdienst gezogen - er war ja gar in der Ausübung seiner Pflicht als Polizist „gestorben“. In einem, weiter oben zitierten, Gespräch mit Devon gegen Ende des Pilotfilms erkennt er die Vorzüge des privaten Dienstes für die Foundation, ihm wird bewusst, dass er nun die Chance bekommt gegen das Verbrechen zu kämpfen, dies allerdings mit einem wesentlich besseren Background bzw. Arbeitgeber und Team im Rücken. Als Polizist waren ihm oftmals die Hände gebunden, als Privatmann kann er wesentlich freier agieren, durch die Foundation kann er nicht nur auf finanzielle Ressourcen zurückgreifen sondern auch auf (mehr oder weniger) mächtige Freunde in höheren Gesellschaftskreisen.

Einer der wesentlichen Vorzüge des privaten Engagements im Rahmen der Foundation, der in *Knight Rider* immer wieder herausgestellt wird, ist die „Möglichkeit“ nach eigenem moralischen Verständnis zu handeln, und das auch insofern, als Michael oftmals selbst beurteilt wer nun eigentlich der Schuldige ist, und jene, die quasi „unverschuldet“ in die Fänge der Bösen geraten und zur Mitarbeit an den Missetaten überredet oder mitunter auch gezwungen wurden, freizulassen bzw. vor einer Verhaftung zu bewahren. In „K.I.T.T. sitzt in der Falle“ (*St.2/E.9*)²¹⁶ z.B. verleitet eine erwachsene Übeltäterin einen jungen Computerfreak zu illegalen Aktivitäten. Alles begann als „Spiel“, schließlich war es aber zu spät für den Jungen „auszusteigen“. Michael also beschließt, lediglich die Frau den Behörden zu übergeben, nicht aber den Jungen, dem man vermutlich von staatlicher Seite her auch den Prozess gemacht hätte. Michael Knight schöpft hier praktisch einen Ermessensspielraum aus, der ihm vermutlich von den meisten ZuseherInnen bereitwillig zugestanden wird. Immerhin hinterlässt ein solch faires Ende einer Episode ein wohliges Gefühl, man hat den Eindruck die

²¹⁵ „Blindes Vertrauen“ / „Blind Spot“

²¹⁶ „Soul Survivor“

Gerechtigkeit habe gesiegt und all das dank des privaten Helden Michael Knight. Das berühmte Fingerspitzengefühl und die Sensibilität für derlei Fälle wird den VertreterInnen der Staatsgewalt nicht zugestanden - Welch Erleichterung, dass der edle Ritter zur Stelle war.

Auch Folgen, die der Überkategorie „Zusammenhang mit der Staatsgewalt“ zugeordnet wurden, sind in *Knight Rider* häufig vertreten. Zudem gibt es gerade in dieser Serie viele Überschneidungen, soll heißen, Fälle bzw. Folgen, die in verschiedenen Kategorien ihren Platz fanden.

Michael tritt ziemlich oft gegen VertreterInnen der Staatsgewalt an, die, aus welchen Gründen auch immer, auf die vermeintlich böse Seite gewechselt haben. Interessant ist z.B. eine Folge relativ zu Beginn der Serie (*St.1/E.3*)²¹⁷, in der Michael gar gegen eine Reihe ranghoher Militärs, dazu zählt auch ein General, ermittelt. Ein Fall, der deutlich zeigt, wie sehr es in solchen Fällen eines privaten Ermittlers bedarf, denn wer würde ein solches Verbrechen sonst aufklären? Der Logik der Folge nach kommt hier die Militärpolizei, die eigentlich zuständig wäre, nicht in Frage, da sie selbst von dem bösen General kontrolliert wird, und polizeilichen Behörden wird jegliche Zuständigkeit abgesprochen, da es sich um militärische Angelegenheiten handle. Natürlich kann Michael den Fall letztlich lösen, ohne sein Engagement wären die Machenschaften der Offiziere wohl nie ans Licht gekommen.

Welche Folgen es hat, wenn ein moralisch fehlgeleiteter Richter in einer kleinen Stadt irgendwo in den Weiten des dünn besiedelten Westens eine Schreckensherrschaft aufbaut, sieht man in „Ein Richter spielt sein Spiel“ (*St.1/E.8*)²¹⁸. Die örtliche Polizei kontrollierend und als Richter auch gleichzeitig Geschworener und Henker seiend, ist der Bösewicht keinerlei staatlicher Kontrolle mehr unterworfen, die abgelegene Stadt erinnert stark an entsprechende Fälle in Western-Filmen. Es sind schließlich Michael, K.I.T.T. und Devon, denen es gelingt dem Richter das Handwerk zu legen, und am Schluss die Staatspolizei einzuschalten, die sich der Bösen annimmt. Ein interessantes Detail ist die Tatsache, dass in den Schlusszenen der Episode, eben als die Staatspolizei in Erscheinung tritt, der Verdacht, dass alle VertreterInnen der Staatsgewalt böse seien, relativiert wird. Wie sooft handelt es sich

²¹⁷ „Tödliche Manöver“ / „Deadly Maneuvers“

²¹⁸ „No Big Thing“

tendenziell eher um Einzelfälle, bösartige oder sich bereichernde PolizistInnen kommen zwar immer wieder vor, agieren aber zumeist nicht in einem weit verzweigten Netz ihresgleichen. Soll heißen, die Serie bietet stets eine jeweils übergeordnete Behörde, die sich letztlich der ÜbeltäterInnen annimmt, staats- und/oder bundesweite „Verschwörungen“ werden nicht inhaltlicher Gegenstand der Episoden.

Eine wesentliche Rolle in der Serie *Knight Rider* spielen jene Fälle in denen die Staatsgewalt zu langsam oder auch gar nicht reagiert, bzw. ein entsprechendes Eingreifen an den leidigen „bürokratischen Hürden“ scheitert. Das beginnt bereits in der vierten Episode der ersten Staffel (*St.1/E.4*)²¹⁹, in der ein Kleinstadtsheriff versucht den Konflikt mit einer Motorradgang zu verhindern, indem er deren Mitglieder nicht am Pöbeln und Randalieren in seinem Revier hindert. In diesem Fall also reagiert der Sheriff praktisch gar nicht auf die Gesetzesverletzungen, dieses Verhalten ist auf eine etwas eigentümlich interpretierte Form der Appeasement-Policy zurückzuführen. Er möchte Ärger mit dem vermeintlich übermächtigen Gegner vermeiden, und hofft lediglich darauf, dass sie bald wieder weiterziehen. Michael und K.I.T.T. kommen eher zufällig des Weges, der Held wollte eigentlich in der Gegend klettern gehen, ist aber sofort bereit, gegen die Überzahl an Bösewichten vorzugehen. Nach anfänglichen Rangeleien mit dem Sheriff, der keine Einmischungen seitens der Privatperson Michael Knight dulden will, kommt es schließlich zur Kooperation, Michael bewegt auch die BewohnerInnen der kleinen Stadt dazu, sich gegen die Bande zu wehren - letztlich mit Erfolg. Es ist offensichtlich, dass sich ohne Michaels Engagement niemand zu diesem Vorgehen gewagt hätte. Nebenbei sei noch erwähnt, dass diese Folge wieder wesentliche Westernelemente vorweist, in dem Sinne, als der einsame, edle Held die bedrohte Kleinstadt von der Gefahr befreit, um dann wieder weiterzuziehen.

In einem anderen Fall (*St.2/E.6*)²²⁰ liegt es (wiedermal) an Michael die Trägheit der Bürokratie auszugleichen. Er muss schnell handeln, während die PolizistInnen noch nach einem Richter suchen, der einen Durchsuchungsbefehl unterschreibt. Dies ist ein typisches Argument, welches sinnbildlich ist für diese Kategorie. Bis nämlich der bürokratische

²¹⁹ „Der Bandenkrieg“ / „Good Day at White Rock“

²²⁰ „Geheimversteck Cadiz“ / „Return to Cadiz“

Apparat, der nun mal in Bewegung gesetzt werden muss, wenn sich die Polizei an ihre Vorschriften hält, anläuft, ist der Böse längst verschwunden, die Geisel längst getötet oder das Verbrechen längst verübt. Der große Vorteil, der dem Privatmann Michael Knight zugesprochen wird, ist der, dass er direkt eingreifen kann. Zwar ist es ganz klar illegal, wenn er in ein Haus einbricht o.ä., allerdings wird ihm dieser Gesetzesbruch stets nachgesehen, wenn er letztlich recht behält, und sich alles zum Guten wendet. Die Logik der Serie(n) besagt, dass lediglich der private Ermittler derart handeln kann, da der/die VertreterIn der Staatsgewalt mit wesentlich härteren Folgen und Strafen zu rechnen hätte.

Michael Knight wird, wie auch Thomas Magnum, des öfteren in Fällen tätig, in denen die Staatsgewalt nicht eingreift, weil sie „keine Beweise“ hat. Auch die Serie *Knight Rider* vermittelt immer wieder den Eindruck, es wäre ganz klar die Aufgabe des privaten Ermittlers Michael Knight Beweise zu beschaffen, um dann erst die Staatsgewalt zu bemühen. Immer wieder sind PolizistInnen und/oder VertreterInnen des Militärs zu sehen, die sich auf das nicht Vorhandensein von Beweisen herausreden, ohne denen sie nicht handeln können. U.a. in „K.I.T.T.s Unfall mit Folgen“ (*St.4/E.1&2*)²²¹ lehnt Michael den Vorschlag zur Polizei zu gehen mit dem Argument ab, man habe schließlich keine Beweise - die Botschaft ist eindeutig: die Serie spricht den Behörden gewissermaßen nicht nur die Pflicht sondern auch die Fähigkeit selbst Beweise zu sammeln ab - wenn Michael sich nicht kümmert, tut es keiner. Der klassischen Darstellung des Kaffee trinkenden und Donuts essenden „Cops“ bedient man sich häufig, erst wenn Michael die PolizistInnen, bildlich gesprochen, mit der Nase auf die Beweise stösst, sind sie bereit sich in die Streifenwagen zu bemühen und tätig zu werden.

Ein, zugegebenermaßen ziemlich witziges, Beispiel für jene Fälle in denen sich die Staatsgewalt „nicht zuständig“ fühlt, und/oder dem/der Betroffenen nicht glaubt, findet sich in „Der unheimliche Mönch“ (*St.4/E.20*)²²². Sabotagen auf einem Studiogelände werden von den ansässigen Filmschaffenden einem mysteriösen „Phantom“ zugeschrieben - der Aberglaube wird dadurch verstärkt, dass der Täter, der sich letztlich selbstverständlich als normaler Mensch und nicht als Geist herausstellt, in einer entsprechenden Verkleidung auf dem

²²¹ „Knight of the Juggernaut“

²²² „Fright Knight“

Gelände „umhergeistert“. So lächerlich dieser Plot auch anmutet, so schlüssig ist der Grund warum man sich nicht an die Polizei wenden kann, wenn man ein „Phantom“ als Verdächtigen angeben müsste.

Ohne die vollständige Betrachtung aller Privatisierungskategorien beanspruchen zu wollen, komme ich zum Schluss dieses Kapitels wieder zu jenen beiden Kategorien, die letztlich eine Annäherung an die erste Forschungsthese erlauben sollen.

Wie schon bei *Magnum, P.I.* spielen diese Fälle auch in *Knight Rider* keine dominante Rolle, einige Fälle sind aber durchaus der Kategorie „Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt nicht über genug Personal verfügt, um sich eines Falles anzunehmen / überlastet bzw. generell überfordert ist“ zuzuordnen. So werden Probleme, die sich durch Stellenkürzungen und Einsparungen bei Polizei und Sheriff departments ergeben, z.B. in „Unerwünschte Konkurrenz“ (*St.1/E.20*)²²³ thematisiert, hier kann der Sheriff einer Gruppe von Truckern nicht den gewünschten Schutz zu teil werden lassen, weil er nach eigenen Angaben über zu wenig Personal verfügt. Als Grund hierfür nennt er Kürzungen im Bezirksetat für entsprechende Stellen. In diesem Fall muss Michael einspringen um quasi zu kompensieren, was die Staatsgewalt nicht (mehr) leisten kann. Die Folge „Einer spielt falsch“ (*St.2/E.24*)²²⁴ handelt von Baumaschinen-Diebstahl im großen Stil, auch hier hat sich ein betroffener Unternehmer an die Foundation gewandt, weil es den Behörden an Personal und Zeit mangelt um den Fällen nachzugehen. Dem Sheriff sei es schlicht nicht möglich die Diebstähle zu untersuchen, da er alleine für einen ganzen Bezirk zuständig sei.

Selbstverständlich spielen auch Gang-Probleme in *Knight Rider* eine Rolle. Die Episode „Wettlauf mit dem Tod“ (*St.2/E.16*)²²⁵ präsentiert Gang-Konflikte einmal mehr als einen Bereich, aus dem sich die Polizei eher heraushält. Michael nimmt es nicht nur mit zwei verfeindeten Gangs auf, sondern beweist auch noch die Unschuld eines des Mordes beschuldigten Mitglieds.

²²³ „Knight Moves“

²²⁴ „Big Iron“

²²⁵ „Race For Life“

Der Kategorie jener Fälle, in denen privates Handeln nötig wird, weil schlicht keine Staatsgewalt vorhanden ist, ist lediglich eine Episode zuzuordnen. Michael hilft hier einer jungen Frau, die sich in den Sümpfen des Louisiana „bayou“ vor ihrem gewalttätigen Mann versteckt, der soeben aus dem Gefängnis entflohen war. Dieses Sumpfgebiet, in dem sich der Großteil des Konflikts abspielt, wird als quasi rechtsfreier Raum dargestellt, rivalisierende „Sumpfbewohner“ haben das Recht in die eigene Hand genommen, VertreterInnen der Staatsgewalt tauchen in diesem unwirtlichen Gebiet gar nicht auf. Stark an den Wild-West-Helden erinnernd, ist es schließlich Michael, der sich mit seinem „Pferd“ K.I.T.T. in die Sümpfe vorwagt, um die Frau zu retten, nicht ohne dabei sich selbst und auch seinen sprechenden Wagen in große Gefahr zu bringen.

4.4 MacGyver

4.4.1 Allgemeines zur Serie „MacGyver“

Die Serie *MacGyver* lief auf dem US-amerikanischen Sender ABC, der Pilotfilm wurde erstmals am 29.9.1985 ausgestrahlt, die Serie selbst begann am 6.10.1985. Von da an lief sie sehr erfolgreich über sieben Staffeln, die letzte Folge wurde am 21.5.1992 gesendet. MacGyver sorgte nicht nur in den USA selbst für hohe Einschaltquoten sondern auch weltweit.

Kreiert und produziert wurde die Serie von Lee David Zlotoff und Henry Winkler. Ersterer verriet in einem Interview, dass (u.a.) sein eigener Vater als Inspirationsquelle für die Figur MacGyver diente:

„Yeah, I would say ... My dad was sort of the model for MacGyver. He was, by profession, a New York City junior high shop teacher. But he could fix anything, build anything, he was kind of an amateur architect ... plumbing, electrical, wood, metal. You name it, he could do it. I don't pretend to be quite that good, but that's kind of

where I got it from. So, yeah, I build things, and I fix things, and I make things. I like working with my hands.“²²⁶

MacGyvers Basteleien werden zu einem der Markenzeichen der Serie, die Produzenten wiesen stets darauf hin, dass alle Tricks und Improvisationen wissenschaftlich fundiert sind, jedoch wurde bei gefährlichen Konstruktionen, wie z.B. Bomben oder Sprengsätzen, nicht jeder Arbeitsschritt gezeigt bzw. ließ man wesentliche Ingredienzen weg, um (lebens-)gefährliche Nachahmungen zu verhindern.

Zwei Tage vor der Erstausrahlung des Pilotfilms brachte die New York-Times folgende, bereits sehr treffende, Charakterisierung der Serie:

„Sunday's ‚MacGyver‘ is really children's adventure fare, something of a cross between the exploits of ‚Jack Armstrong, All-American Boy‘ and the practical science tips of ‚Mr. Wizard.‘ MacGyver, played by Richard Dean Anderson with an attractive aw-shucks kind of farm-boy charm, is a science genius who uses odd everyday items to solve incredibly intricate puzzles, usually as a countdown to disaster ticks away in the background.“²²⁷

Selbstverständlich war *MacGyver* nicht nur bei Kindern und Jugendlichen beliebt, der „MacGyverismus“ („MacGyverism“) wurde zu einem geflügelten Wort, und meint das zweckentfremdete Verwenden von Dingen verbunden mit spontanen Basteleien unter Verwendung eines Minimums an Werkzeugen.

²²⁶ <http://lifehacker.com/5480477/the-man-behind-macgyver-swiss-army-knife-or-duct-tape>, letzter Aufruf am: 9.10.2013

²²⁷ <http://www.nytimes.com/1985/09/27/arts/tv-weekend-premieres-of-twilight-zone-anb-macgyver.html>, letzter Aufruf am: 9.10.2013

4.4.2 Inhaltlicher Bogen über alle sieben Staffeln der Serie

Wie auch die anderen beiden behandelten Serien ist MacGyver in erster Linie als „character-oriented“ einzustufen. Eine inhaltliche Entwicklung, die sich über die gesamte Laufzeit der Serie entfaltet, ist v.a. an der Veränderung des Characters MacGyver festzumachen. Hierauf wird in der entsprechenden Figurenanalyse noch detailliert eingegangen, es sei nur vorweggenommen, dass der stets freie und ungebundene Held erst in der vorletzten Folge „Tod in China“ (*St. 7/E. 13*)²²⁸ in seiner „Bewegungsfreiheit“ eingeschränkt wird, da plötzlich sein Sohn auftaucht, von dem weder der/die ZuseherIn noch MacGyver selbst bislang etwas wussten.

Andere Entwicklungen werden auch durchwegs über den Helden kommuniziert. Ab der zweiten Staffel tritt die Phoenix Foundation in Erscheinung, für die er von da an arbeitet, die übrigen relevanten Figuren in der Serie bewegen sich alle im direkten Umfeld des Helden.

4.4.3 Figurenanalyse

Angus MacGyver (Richard Dean Anderson)

MacGyvers erster Auftritt (*St. 1/E. 1*)²²⁹ sagt bereits viel über die Figur aus. Er hängt „irgendwo in Zentralasien“ an einer Felswand, auf dem Gipfel des Berges gilt es einen abgestürzten USAF-Piloten zu retten. Man sieht sogleich MacGyvers Kletterkünste, und obschon er eigentlich Höhenangst (*u.a. St. 1/E. 13*)²³⁰ hat, wirkt er sehr entspannt in dieser Situation. Abenteuerlust und Naturverbundenheit sind augenscheinlich, seine unbedingte Bereitschaft sich in (lebens-)gefährliche Situationen zu begeben, um einen Auftrag auszuführen und/oder anderen zu helfen, ist in der nun folgenden Anfangsszene gleich zu erkennen. Noch bevor der/die ZuschauerIn erstmals die Opening Credits sieht, hat MacGyver

²²⁸ „The Stringer“

²²⁹ „Explosion unter Tage“ / „Pilot“

²³⁰ „Alte Freundschaften“ / „Flame’s End“

bereits einen Piloten gerettet, eine AK47 für ein Ablenkungsmanöver zweckentfremdet, sein berühmtes Schweizer Offiziersmesser benutzt, eine Rakete entschärft und einen „bescheidenen Raketenantrieb“ aus einer Leuchtpistole gebaut.

Am Anfang der Serie wohnt MacGyver in einer Sternwarte, seinen Wohnort wechselt er aber in weiterer Folge mehrmals. Was stets bleibt, ist der Junggesellen-Charakter seiner Behausung, in seiner Art zu wohnen bzw. sich einzurichten, spiegelt sich das „ewige Kind“ in ihm wider. So verfügt er über einen Basketball-Korb in seiner Wohnung, einen Tischeishockey Tisch und andere Utensilien, die eine gewisse Distanz zu der Vorstellung vom „klassischen“ Erwachsenen unterstreichen sollen. Ab der neunten Episode²³¹ der ersten Staffel lebt MacGyver in einer Wohnung in Venice Beach, Kalifornien, über einem Café, einer Trockenreinigung und einem Werkzeugladen, welchen er durch seine Bastelleidenschaft am Leben hält.

Da er das Leben auf dem Wasser traumhaft findet, wohnt MacGyver jedoch den Großteil der Serie über auf einem Hausboot (*St.3/E3 - St.7/E.2*)²³². Es hat zwei Etagen und ist sehr geräumig, die Einrichtung zeugt erneut, wie bereits oben erwähnt, von MacGyvers frauenlosem und jugendlichen Leben.

Gegen Ende der Serie (*ab St.7/E.2*) bezieht MacGyver eine Wohnung oberhalb einer Garage in Los Angeles. Hier tritt er erstmals wirklich aktiv mit seiner Nachbarschaft in Kontakt, die ihn mit einem Fest willkommen heißt.

Was MacGyvers Biographie betrifft, so ist sich die (wenige) Literatur in manchen Punkten uneins, z.B. bei der Frage nach seinem Geburtsort. Ich werde mich deshalb lediglich an jene Details und Informationen halten, die ich direkt aus meinen umfangreichen Episodenprotokollen, also direkt aus dem Anschauungsmaterial ersehen konnte.

Geboren wurde MacGyver wohl 1950 in Mission City, im Norden von Minnesota, jedenfalls ist er dort aufgewachsen. Diese Stadt wird wiederholt als seine Heimatstadt bezeichnet,

²³¹ „Der verlorene Sohn“ / „The Prodigal“

²³² „Schatten der Vergangenheit“ / „Back from the Dead“ - „Mörderische Absichten“ / „The `Hood“

Erinnerungen an bzw. Szenen aus der Kindheit spielen sich stets in Mission City ab (*u.a. St.2/E.4 & St.4/E.2*)²³³. Seine Eltern, Helen und James MacGyver sind bereits verstorben, wobei sein Vater einen tödlichen Autounfall hatte als MacGyver sieben Jahre alt war. Seine Mutter erlag einem Schlaganfall während MacGyver beruflich in Afghanistan zu tun hatte (*St.4/E.13*)²³⁴. Bei dem Autounfall ist neben James auch Mac's Großmutter ums Leben gekommen, ein Umstand der seinem Großvater Harry stark zusetzte, und fortan das Verhältnis zwischen den beiden stark belastete. Als Mac zehn Jahre alt war, brach Harry deshalb den Kontakt zu ihm und seiner Mutter ab, und beschränkte sich auf finanzielle Unterstützung für die beiden (*St.1/E.10*)²³⁵. In der Episode „Zielscheibe MacGyver“ (*St.1/E.10*) fährt Mac nach Colorado um seinen Großvater, Harry, zu besuchen, dieser ist jedoch zunächst wenig begeistert. Erst nach einer ereignisreichen Folge kommt es zur Versöhnung, in der Episode „Phoenix in Gefahr“ (*St.2/E.11*)²³⁶ wird nochmals das nunmehr verbesserte Verhältnis zwischen den beiden thematisiert. In „Fähre ins Jenseits“ (*St.5/E.21*)²³⁷ schließlich stirbt Harry an einem Herzinfarkt, in dieser Folge fällt Mac nach einem Sturz von einem Parkdeck ins Koma, und kann sich letztlich in der „Zwischenwelt“ von seinen Eltern und seinem Großvater verabschieden.

MacGyver studierte Physik an der „Western-University“, diese Vermutung gründet sich auf der Tatsache, dass er dort im Jahre 1973 einen Physik-Wettbewerb („Fizzies Follies at Western Tech“) gewann (*St.3/E.9*)²³⁸. Nähere Angaben zum Standort dieser Universität werden in der Serie nicht gemacht. Während Ute Wahl in ihrem Beitrag schreibt, dass Mac das Physik-Studium „mit Erfolg ab(schloss)“ (Wahl 1995: 206), legt eine Unterhaltung mit seiner College-Liebe Amy nahe, dass er die Universität kurz vor dem Examen abbrach, um

²³³ „Das Wunschkind“ / „The Wish Child“; „Blutsbrüder“ / „Blood Brothers“

²³⁴ „Schuldgefühle“ / „Runners“

²³⁵ „Zielscheibe MacGyver“ / „Target MacGyver“

²³⁶ „Phoenix in Gefahr“ / „Phoenix Under Siege“

²³⁷ „Fähre ins Jenseits“ / „Passages“

²³⁸ „Hindernisse“ / „Hell Week“

auf Reisen, u.a. durch Europa und Nord-Afrika, zu gehen (*St.1/E.13*)²³⁹. Feststeht, dass Mac immer schon sehr an Physik und Chemie bzw. an Naturwissenschaften allgemein, interessiert war. Den zeitlichen Ursprung dieses Interesses grenzt er selbst auf sein elftes Lebensjahr ein, als er seinen ersten Chemieexperimentierkasten geschenkt bekam (*St.2/E.II*)²⁴⁰. MacGyvers Studienzeit wird auch in der Folge „Das hässliche Entlein“ (*St.1/E.18*)²⁴¹ erwähnt, hier trifft er auf einen seiner ehemaligen Professoren, mit dem er wohl an der Universität bei Projekten zusammengearbeitet hat.

Freunde, mit denen Mac seine Kindheit in Mission City verbracht hat, tauchen immer wieder, in mehr oder weniger wichtigen Nebenrollen, auf. Hier gibt es u.a. Jack Dalton (siehe weiter unten), eine gewisse Mike (*St.2/E.6*)²⁴², Zoe (*St.5/E.1&2*)²⁴³, Father Pat Lafferty (*St.5/E.II*)²⁴⁴, u.a.

Einige seiner Freunde aus Kindertagen sieht man in der Folge „Blutsbrüder“ (*St.4/E.2*)²⁴⁵, in der Mac in seine Heimatstadt fährt, um ein Versprechen einzulösen, das er und seine Freunde sich seinerzeit gegeben hatten. Diese Folge ist v.a. insofern interessant, als man erfährt, warum Mac Schusswaffen aller Art prinzipiell verweigert. Als kleiner Junge hatte Mac die Pistole seines Vaters entwendet und zum spielen mitgebracht. Als sich versehentlich ein Schuss löst, wird einer von Mac’s Freunden tödlich getroffen, Mac schafft es zwar noch ihn zum Arzt zu bringen, die Hilfe kommt jedoch zu spät. Mac fühlt sich für den Unfall alleinig verantwortlich, weil er seinerzeit die Waffe besorgt hatte.

Eine wesentliche Veränderung erfährt MacGyvers Leben am Ende der Serie. In der Folge „Tod in China“ (*St.7/E.13*)²⁴⁶ erfährt der/die ZuschauerIn erstmals, dass MacGyver einen

²³⁹ „Alte Freundschaften“ / „Flame’s End“

²⁴⁰ „Phoenix in Gefahr“ / „Phoenix Under Siege“

²⁴¹ „Das hässliche Entlein“ / „Ugly Duckling“

²⁴² „Der Meisterlügner“ / „Jack Of Lies“

²⁴³ „Die Legende von der heiligen Rose“ / „Legend Of The Holy Rose“

²⁴⁴ „Die Madonna“ / „The Madonna“

²⁴⁵ „Blutsbrüder“ / „Blood Brothers“

²⁴⁶ „The Stringer“

Sohn hat. Diese Nachricht trifft auch den Helden selbst vollkommen überraschend. Die Mutter, Catherine Meloy, hatte Mac das letzte Mal nach der Uni gesehen, nähere Auskünfte über das Verhältnis der beiden bekommt man nicht. Er spricht von Kate nur als einer „Freundin“. Nichtsdestotrotz ist Mac daraufhin sofort bereit, seinen Job bei der Phoenix Foundation zu kündigen, um mit seinem Sohn eine Reise zu machen.

Im Vergleich zu den Helden anderer Action- und Abenteurserien dieser Zeit ist der Charakter des Titelhelden Angus MacGyver ziemlich vielschichtig.

Prinzipiell ist Mac ein unerschütterlicher Optimist, diese Charaktereigenschaft kommt bereits in der ersten Folge der Serie klar zum Ausdruck. Die scheinbar schwierigsten und ausweglosesten Situationen bringen ihn nie wirklich aus der Ruhe, so gerät er z.B. auch nicht in Panik als er in sengender Hitze auf ein Bambusgestell gefesselt wird, auf dass er in der Sonne verdurste (*St.1/E.2*)²⁴⁷. Sein Verstand funktioniert selbst unter widrigsten Umständen und hilft ihm dabei, einen Ausweg zu finden. Auch äußerst gefährliche Situationen, wie z.B. den Ausbruch aus einem nordafrikanischen Gefängnis (*St.1/E.20*)²⁴⁸ meistert er bravourös, ohne jemals ans Aufgeben auch nur zu denken.

Mac wird prinzipiell von einem klaren Sinn für Recht und Gerechtigkeit geleitet, das Gesetz bricht er nur in Ausnahmesituationen, v.a. wenn es darum geht einem/einer FreundIn in Not zu helfen oder wenn das Gesetz MacGyvers Gewissen im Wege steht (hier sieht man übrigens eine deutliche Parallele zu den Helden Thomas Magnum und Michael Knight).

Oftmals handelt Mac aus purem Altruismus, Eigennutz ist für ihn ein Fremdwort - stets steht für ihn das Wohl der anderen an erster Stelle. Nach einer erfüllten Mission in Burma verlässt er das Land nicht etwa auf dem schnellsten Wege um sich in Sicherheit zu bringen, sondern er bleibt, um unterdrückten Opiumbauern gegen ihre Peiniger zur Seite zu stehen (*St.1/E.2*). Dies ist nur ein Beispiel für den selbstlosen Charakter MacGyvers.

Nichtsdestotrotz war MacGyver wohl nicht immer so gefestigt, Erzählungen und Rückblenden aus seiner College-Tagen zeugen von einem eher wankelmütigen Charakter in der Jugend- und Studentenzeit.

²⁴⁷ „Goldbroiler MacGyver“ / „The Golden Triangle“

²⁴⁸ „Die Flucht“ / „The Escape“

Der großzügige und genügsame Frühaufsteher MacGyver hasst Förmlichkeiten und so genannte „Schreibtischpolizisten“ (St.1/E.9)²⁴⁹, bei Themen wie Rassismus und Sklaverei sieht man ihm tiefste Erschütterung an (z.B. St.1/E.2; St.5/E.12)²⁵⁰. In einer Traumfolge, in der Mac im Wilden Westen eine Ranch erwirbt, um sich dort niederzulassen, setzt er sich für einen seiner Arbeiter ein, der einst als Sklave diente. Mac klärt ihn über die Abschaffung der Sklaverei auf und verspricht, ihn als „freien Mann“ zu behandeln. (St.5/E.12)

MacGyver ist strikter Nichtraucher, er „benutzt“ lediglich einmal eine Zigarette, und zwar um die Laserstrahlen des Sicherheitssystems in einem Fahrstuhlschacht sichtbar zu machen (St.1/E.1). Was den Alkohol betrifft, so schwört er diesem prinzipiell ab, als Kind sei er mit elf Jahren einmal betrunken gewesen, das habe ihm gereicht. Ab der Folge „Goldrausch“ (St.4/E.14)²⁵¹ ist es klar, dass er nicht trinkt.

Eines der wenigen Themen, die MacGyvers meist positive Stimmung kurz trüben können, ist Eishockey. Als Kind schon hatte er davon geträumt einmal Profi zu werden, er spielte auch in Jugendligen, musste dann aber den Traum von der Profikarriere begraben, da er sich schon zu viele Verletzungen zugezogen hatte. Selbstkritisch merkt er in „Riskantes Spiel“ (St.3/E.13)²⁵² an, dass er sich vor allem deshalb häufig verletzte, weil er selber so hart spielte. Dies ist auch ein Grund dafür, wieso sich Mac derartig für Fairness im Sport einsetzt. Wenigstens musste er den Sport nicht ganz aufgeben, so springt er z.B. in der eben genannten Episode als Eishockeycoach ein.

Wie bereits oben erwähnt, starben beide Eltern von MacGyver. Manchmal überkommt ihn die Trauer, v.a. wegen des Ablebens seiner Mutter, der er in ihren letzten Stunden nicht zur Seite stehen konnte. Gerade weil er aber, mit Ausnahme seines Großvaters Harry, keine Familie

²⁴⁹ „Der verlorene Sohn“ / „The Prodigal“

²⁵⁰ „Goldbroiler MacGyver“ / „The Golden Triangle“; „Im Wilden Westen“ / „Serenity“

²⁵¹ „Gold Rush“

²⁵² „Thin Ice“

(mehr) hat, schätzt er den Stellenwert von Freundschaft sehr hoch ein. Mac hat generell sehr viele Freunde, die überall verstreut auf der Welt leben. Einem Freund kann Mac nur sehr schwer eine Bitte abschlagen, das gilt auch für den nervigsten solchen, nämlich Jack Dalton (siehe unten). Sein bester Freund ist Pete Thornton (siehe ebenfalls unten), das enge Verhältnis zwischen den beiden ist sehr oft Thema in den verschiedenen Episoden. In der Episode „Hinter der Mauer“ (St.1/E.21)²⁵³ z.B. reist Mac Pete nach Russland hinterher, um ihm bei einem persönlichen Problem zu helfen. Pete will das zunächst nicht, Mac bleibt aber hartnäckig und argumentiert mit ihrer Freundschaft: „Pete, wir sind Freunde, und wenn du Probleme hast, dann sind das immer auch meine.“²⁵⁴

Als Mac gegen Ende der sechsten Staffel (St.6/E.17)²⁵⁵ schließlich von Pete's fortgeschrittener Augenerkrankung erfährt, ist er zutiefst erschüttert.

Umso verwunderlicher ist es am Schluss der Serie, dass Mac seinen Freund Pete, noch nicht ganz genesen von dessen Augen-Operation einfach so zurücklässt, um mit seinem Sohn auf Reisen zu gehen. Ich denke, dieses atypische Verhalten ist aber wohl eher den zunehmend schlechter werdenden Drehbüchern geschuldet, die Autoren wollten die Serie irgendwie zu einem Abschluss bringen, auch wenn dadurch in gewisser Weise die Stringenz am Ende der Serie verloren ging.

Ein wichtiger Charakterzug MacGyvers, der auch für die gesamte Serie eine große Rolle spielt, ist seine strikte Ablehnung gegen Waffen. Weiter oben wurde bereits ausgeführt, wie es zu dieser kam. Mac fühlte (und fühlt sich nach wie vor) verantwortlich für den Tod seines Freundes, eben deshalb geht er Waffen generell aus dem Weg. Wenn dann verwendet er sie zweckentfremdet, dazu aber weiter unten mehr. Ein interessantes Detail an dieser Stelle ist die Tatsache, dass Mac auch in jenen Folgen, in denen er träumt im Wilden Westen zu sein, gänzlich auf Waffen verzichtet. Dieses, für jene Zeit gänzlich atypische, Verhalten bringt ihm den Beinamen „MacGyver - der Mann, der keinen Revolver trägt“²⁵⁶ ein.

²⁵³ „A Prisoner of Conscience“

²⁵⁴ „Pete, we are friends. If you got troubles, I got troubles.“ (2:00)

²⁵⁵ „Blindes Vertrauen“ / „Blind Faith“

²⁵⁶ „MacGyver - the man who carries no gun.“ (16:15) (St.6/E.8)

Bekannt ist Mac auch für sein soziales Engagement und seine soziale Kompetenz. So engagiert er sich z.B. für die Jugendfürsorge (*St.2/E.5*)²⁵⁷, der niedrige Verdienst spielt für ihn keine Rolle. Es wird immer wieder die Freiwilligkeit seines Engagements betont, gerne hilft er im sozialen Bereich staatliche Versorgungsdefizite zu kompensieren. Weiters hat er über all die Jahre eine Patenschaft für ein chinesisches Mädchen übernommen, im Rahmen eines Projektes der Phoenix Foundation unterrichtet er auch gerne Physik an einer staatlichen Schule mit hoher Abbruchquote (*St.5/E.13*)²⁵⁸.

Ein weiteres Beispiel für Mac's soziale Kompetenz bekommt man in der Episode „Adler in Not“ (*St.2/E.8*)²⁵⁹ geliefert, in der Mac das schwierige Verhältnis zwischen einer Mutter und ihrem Sohn schlichtet.

Ein Gebiet, in dem Mac unermüdlichen Einsatz zeigt, ist der Natur- und Tierschutz. Wohl auch weil er sich selbst in der Natur und Wildnis sehr wohl fühlt, setzt er sich stark für den Umweltschutz ein. Dieses Verhalten kann bis in Mac's Kindheit verfolgt werden, so war er schon als Junge der Erfinder einer Mausefalle, die die Maus nur fängt, aber nicht tötet (*St.4/E.2*)²⁶⁰. In der Folge „Erbarmungslos“ (*St.5/E.8*)²⁶¹ ist Mac zutiefst erschüttert, als er sieht was Nashörnern angetan wird, um an ihr Horn zu gelangen, gegen Ende der Serie (*ab St.7/E.6*)²⁶² wird Mac zum Vegetarier.

Ein Mysterium, das bis zur letzten Staffel der Serie ungelöst bleibt, ist der Vorname MacGyvers. Erst in der Doppelfolge „Ritter MacGyver“ (*St.7/E.7&8*)²⁶³ wird das Geheimnis um den Namen „Angus“ gelüftet. Mac schämt sich sehr für diesen - altmodischen - Namen,

²⁵⁷ „Der Bewährungshelfer“ / „Final Approach“

²⁵⁸ „Die Schule des Lebens“ / „Live and Learn“

²⁵⁹ „Eagles“

²⁶⁰ „Blutsbrüder“ / „Blood Brothers“

²⁶¹ „Black Rhino“

²⁶² „Die Gärten des Todesbarons“ / „Walking Dead“

²⁶³ „Good Knight MacGyver“

das Geheimnis, das er daraus macht, wird im Laufe der Serie zu einer Art running gag. So fragt ihn seine (platonische) Freundin Penny Parker ob MacGyver nun sein Vor- oder Nachname sei, worauf er mit einem einfachen „Yep“ antwortet (*St.5/E.12*)²⁶⁴. Nicht einmal der Testaments-Anwalt von MacGyvers Großvater weiß bei der Testaments-Verkündung Mac's Vornamen.

Was MacGyvers Fähigkeiten betrifft, so sind diese nahezu unbegrenzt. An Geschicklichkeit, Erfindungsreichtum und technisch-naturwissenschaftlichem Wissen stellt er die Helden der anderen beiden Serien (Thomas Magnum und Michael Knight) absolut in den Schatten. Das mag auch daran liegen, dass MacGyver als einziger von den dreien eine technisch-naturwissenschaftliche Ausbildung genossen hat (z.B. Physik-Studium), von sich selbst sagt er allerdings, dass er das meiste von seinem Großvater gelernt habe.

Über die Serie hinaus ist wohl der so genannte MacGyverismus bekannt, darunter versteht man prinzipiell MacGyvers Fähigkeit allerlei Dinge zweckentfremdet zu verwenden. Der Terminus wird in der Serie selbst erstmals in „Der betrogene Betrüger“ (*St.2/E.3*)²⁶⁵ gebraucht. Besonders gerne setzt er diverse Waffen, die er ja prinzipiell verabscheut, andersartig ein, so z.B. einen Revolver, aus dem er die Trommel entfernt hat, als Schraubenschlüssel (*S.1/E.13*)²⁶⁶ oder auch eine UZI (MP2) als solchen (*St.6/E.1*)²⁶⁷. Ein weiteres sehr schönes Beispiel für den MacGyverismus begegnet uns in „Schnappschüsse mit Folgen“ (*St.1/E.4*)²⁶⁸. Hier zeigt MacGyver eindrucksvoll für welche Zwecke man eine Landkarte noch verwenden kann: zusammengerollt dient ihm die Karte als Blasrohr, dann als Hülle für eine Eisenstange, mit der er einen Bösewicht überwältigt. Auf der Flucht schließlich kommt die Karte zunächst als „Schlitten“ im Wüstensand zum Einsatz, um dann als Pflaster zu dienen, mit dem er ein Loch in seinem Heißluftballon abdichtet.

²⁶⁴ „Im Wilden Westen“ / „Serenity“

²⁶⁵ „Twice Stung“

²⁶⁶ „Alte Freundschaften“ / „Flame's End“

²⁶⁷ „Gewalt gegen Gewalt“ / „Tough Boys“

²⁶⁸ „The Gauntlet“

Auch in der allerersten Folge der Serie („Explosion unter Tage“²⁶⁹) bekommt der/die ZuseherIn eine Kostprobe diverser MacGyverismen: er schaltet einen Laser aus mit Hilfe einer Fernglas-Linse, bewegt einen Felsen mittels aufgestauten Wasserdrucks und dichtet schließlich ein Säureleck mit Schokolade ab, wobei letzteres wohl einer der bekanntesten MacGyverismen ist. (vgl. Zavorsky 2009: 39)

Weitere Beispiele sind das Basteln eines Drachens aus den Teilen eines abgestürzten Satelliten (*St.1/E.17*)²⁷⁰, das Herstellen von Bomben aus Bambusrohren, die er mit Methangas füllt (*St.2/E.12*)²⁷¹ und das Abdichten von Löchern im Kühler eines alten Jeeps mit Eiweiß (*St.2/E.19*)²⁷². Auch das Einschmelzen eines Gartenschlauchs, um aus dem Material einen Schutzanzug gegen Ameisen herzustellen (*St.1/E.6*)²⁷³, und das Reparieren einer defekten Sicherung mit Kaugummipapier (*St.1/E.8*)²⁷⁴ gehören zu den bekanntesten MacGyverismen.

Notwendig werden diese Basteleien und Improvisationen häufig dadurch, dass MacGyver prinzipiell mit sehr wenig Ausrüstung an seine Aufträge herangeht. Abgesehen von seinem Schweizer Offiziersmesser und der obligaten Rolle Klebeband, führt er nur selten Ausrüstungsgegenstände mit sich. Er hilft sich stets mit dem, was er unterwegs findet. So sagt auch sein bester Freund und Vorgesetzter Pete Thornton über MacGyver in „Das Geisterschiff“ (*St.3/E.4*)²⁷⁵: „Mac passt sich der Natur an und zwar ohne große Ausrüstung. Er kommt mit dem aus, was er unterwegs findet.“²⁷⁶ Seine „Survival-Fähigkeiten“ stellt Mac u.a. in „Der Bewährungshelfer“ (*St.2/E.5*)²⁷⁷ unter Beweis, als er mit einer Handvoll krimineller Jugendlicher über wildem Terrain abstürzt und die Gruppe wohlbehalten zurück in die Zivilisation bringen muss.

²⁶⁹ „Pilot“

²⁷⁰ „Ein einfacher Auftrag“ / „To Be a Man“

²⁷¹ „Familienangelegenheiten“ / „Familiy Matter“

²⁷² „Die Befreiung“ / „Bushmaster“

²⁷³ „Der Ameisenkrieg“ / „Trumbo’s World“

²⁷⁴ „Fackeln“ / „Hellfire“

²⁷⁵ „Ghost Ship“

²⁷⁶ „The man is an experienced woodsman, he travels light, survives on what he can find.“ (31:00)

²⁷⁷ „Final Approach“

Abgesehen von den MacGyverismen hat Mac noch eine Vielzahl anderer Fähigkeiten vorzuweisen, von denen hier nur einige genannt werden sollen. MacGyver ist Experte für Bombenentschärfung (*St.1/E.14*)²⁷⁸, hat umfangreiche Computer-Kenntnisse (z.B. *St.1/E.19*)²⁷⁹ und ist u.a. fähig einen Kampfjet zu fliegen (*St.1/E.17*)²⁸⁰. Auf dem Gebiet der Medizin verfügt Mac über großes Wissen, auch was die Versorgung von verletzten Tieren betrifft. So hilft er z.B. einem Adler mit gebrochenem Flügel, indem er diesen schient (*St.2/E.8*)²⁸¹. Dass er über forensische Fähigkeiten verfügt, beweist Mac in der Folge „Das Geheimnis des Hauses Parker“ (*St.4/E.1*)²⁸², in der er ein Gesicht anhand des Schädel-Skeletts rekonstruiert. Auch im pflanzlichen Bereich weiß sich MacGyver zu helfen, abgesehen von dem Wissen welche Pflanzen/Wurzeln/Früchte man essen kann, weiß er auch Betäubungsgifte aus diversen Gewächsen zu gewinnen (*St.1/E.10*)²⁸³.

Zu seinen musischen und sportlichen Fähigkeiten gehören das Gitarre spielen (*St.3/E.15*)²⁸⁴, das Reiten (*St.1/E.3*)²⁸⁵, Eishockey spielen (z.B. *St.3/E.13* & *St.2/E.2*)²⁸⁶ und Formel1-Rennen fahren (*St.4/E.5*)²⁸⁷. Ausserdem ist er ein sehr guter Billard-Spieler (*St.4/E.12*)²⁸⁸.

Bezüglich der genauen Tätigkeiten MacGyvers, im Sinne einer klaren Berufsbeschreibung, wird der/die ZuschauerIn, v.a. zu Beginn der Serie, zum Teil im Unklaren gelassen. Obwohl Mac Waffen hasst, hat er Militärdienst geleistet und war auch in Vietnam. Aus der Episode „Wenn Bomben ticken“ (*St.1/E.14*)²⁸⁹ geht hervor, dass er in einem

²⁷⁸ „Wenn Bomben ticken“ / „Countdown“

²⁷⁹ „Halt auf freier Strecke“ / „Slow Death“

²⁸⁰ „Ein einfacher Auftrag“ / „To Be A Man“

²⁸¹ „Adler in Not“ / „Eagles“

²⁸² „The Secret of Parker House“

²⁸³ „Zielscheibe MacGyver“ / „Target MacGyver“

²⁸⁴ „Mord auf Bestellung“ / „The Negotiator“

²⁸⁵ „Die Diebin von Budapest“ / „Thief of Budapest“

²⁸⁶ „Riskantes Spiel“ / „Thin Ice“; „Killer im Ruhestand“ / „The Eraser“

²⁸⁷ „Sabotage auf der Rennbahn“ / „Collision Course“

²⁸⁸ „Druck“ / „The Challenge“

²⁸⁹ „Wenn Bomben ticken“ / „Countdown“

Bombenentschärfungsteam („bomb-diffusing team“) in Vietnam gedient hat. Genauere Informationen bekommt man über MacGyvers Militär-Zeit nicht. In der Folge „Giftmüllbeseitigung ganz modern“ (St.3/E.16)²⁹⁰ hilft Mac einem Vietnam-Veteranen, der ein Einsiedler-Dasein fristet, geht bei den entsprechenden Unterhaltungen allerdings nicht auf seine eigenen Vietnam-Erlebnisse ein.

Für wen genau er seine Aufträge ausführt, lässt sich nicht immer sagen. Vor allem zu Beginn der Serie, gibt es keinerlei Informationen über MacGyvers Auftraggeber. Er führt wohl Aufträge für das Militär aus, wie z.B. die Rettung eines Generals der Army in „Zielscheibe MacGyver“ (St.1/E.10)²⁹¹, und weist auch darauf hin, dass er so etwas öfters macht, seine Einsätze überall auf der Welt deuten auf eine Geheimdienst-Tätigkeit hin, unklar bleibt aber auch hier, in wessen Auftrag er konkret handelt. In der Episode „Das hässliche Entlein“ (St.1/E.18)²⁹² wird Mac von einem der Übeltäter als „einer der besten Spione der Regierung“²⁹³ bezeichnet, in „Ein Killer mit tausend Gesichtern“ (St.1/E.22)²⁹⁴ sagt Mac von sich selbst, er arbeite für die Regierung²⁹⁵. Auch in der Folge „Agenten in der Karibik“ (St.7/E.1)²⁹⁶ wird MacGyver auf seine Geheimdienstvergangenheit angesprochen.

Zunächst ist also noch nicht die Rede von der Phoenix Foundation, diese spielt erst ab dem Beginn der zweiten Staffel eine Rolle. Ab der elften Episode der ersten Staffel tritt Mac's Vorgesetzter und bester Freund Pete Thornton in Erscheinung, der spätere Leiter der Phoenix Foundation im operativen Bereich („Director of Operations“). Zu diesem Zeitpunkt arbeitet er aber noch für eine staatliche Einrichtung, welche genau das ist, bleibt offen. Vor dem Gebäude, in welchem sich Pete's Büro befindet, und wo auch diverse Besprechungen zwischen ihm und MacGyver stattfinden, steht nur ein Schild mit der Aufschrift „Federal Building“. In „Wenn Bomben ticken“ (St.1/E.14)²⁹⁷ klärt Mac über sein Arbeitsverhältnis auf,

²⁹⁰ „The Spoilers“

²⁹¹ „Target MacGyver“

²⁹² „Ugly Duckling“

²⁹³ „He's one of the government's top bloodhounds.“ (10:10)

²⁹⁴ „The Assassin“

²⁹⁵ „Ich bin im Auftrag der Regierung (...)“ / „I'm on a government assignment (...)“ (23:05)

²⁹⁶ „Honest Abe“

²⁹⁷ „Countdown“

sein Arbeitsvertrag stelle ihm frei, sich die Aufträge, die er übernehmen will selbst auszusuchen. Der konkrete Arbeitgeber bleibt, wie bereits erwähnt, unklar, da MacGyver lediglich von „Pete Thorntons Verein“²⁹⁸ (*St.1/E.14*)²⁹⁹ spricht. Das besagte Gebäude und die Tatsache, dass Pete immer von „Agents“ spricht, legt die Vermutung nahe, dass es sich um eine staatliche Einrichtung handelt.

Wie auch immer man die Berufsverhältnisse in der ersten Staffel der Serie bewerten mag, feststeht, dass MacGyver ab Beginn der zweiten Staffel für die Phoenix Foundation arbeitet. Mit dieser Foundation und ihrem staatlichen bzw. privaten Charakter wird sich später noch intensiver beschäftigt, an dieser Stelle ist es vor allem wichtig, dass MacGyver auch bei dieser Institution freiberuflich tätig ist. Die Foundation sorgt für seinen Unterhalt, zudem arrangiert sie diverse Boni für Mac, wenn er einen Auftrag ausgeführt hat (*St.2/E.21*)³⁰⁰. (z.B. Training mit einem Profi-Eishockey-Team, Heißluftballonfahrt über die Alpen, etc.)

Seine genaue Tätigkeit bei der Phoenix Foundation ist schwierig zu beschreiben, auf die Frage welche Funktion Mac bei der Foundation ausübe, bezeichnet ihn Pete in „Eine tödliche Liebe“ (*St.3/E.1&2*)³⁰¹ als „Feuerwehrmann“³⁰². Auf die Frage einer jungen Frau nach seinem Job in „Schuldgefühle“ (*St.4/E.13*)³⁰³ antwortet MacGyver ähnlich: „Du könntest mich so eine Art Feuerwehrmann nennen. Ich helfe Menschen.“³⁰⁴

Dies tut MacGyver auch außerhalb der Phoenix Foundation, er bekommt Aufträge von Einzelpersonen, die zum Teil an die Arbeitsbereiche eines Privatdetektivs erinnern (vgl. auch Thomas Magnum). So übernimmt er z.B. in „Der verlorene Sohn“ (*St.1/E.9*)³⁰⁵ den Schutz eines gefährdeten Zeugen. Dieser steht zwar auch unter staatlichem Schutz eines US-Marshalls, will aber seine Mutter ein letztes Mal im Krankenhaus besuchen, und wendet sich

²⁹⁸ „Pete Thorntons outfit“ (*5:47*)

²⁹⁹ „Wenn Bomben ticken“ / „Countdown“

³⁰⁰ „Blackout“ / „D.O.A.: MacGyver“

³⁰¹ „Eine tödliche Liebe“ / „Lost Love“

³⁰² „kind of troubleshouter“ (*1:00*)

³⁰³ „Schuldgefühle“ / „Runners“

³⁰⁴ „I guess you could call me a troubleshouter. I help people.“ (*9:30*)

³⁰⁵ „The Prodigal“

für die Planung dieses „Ausflugs“ an MacGyver. Ähnlich wie bei Thomas Magnum traut man auch Mac nicht immer derlei Fähigkeiten zu:

Frank: „Sie sehen nicht gerade wie ein so genannter Experte für persönliche Sicherheit aus.“

Mac: „Nun, ich komm‘ mir auch nicht so vor. Aber ich versteh davon einiges.“³⁰⁶

Unabhängig vom Fall und/oder Auftrag, den er gerade bearbeitet, die „Bösen“ wissen meist nur allzu gut bescheid über MacGyver und seine vielfältigen Fähigkeiten. Man ist sich meist bewusst mit wem man sich da anlegt, die Übeltäterin in „Phoenix in Gefahr“ (*St.2/E.11*)³⁰⁷ bringt es auf den Punkt: „MacGyver ist der beste Mann, den die Phoenix-Foundation hat.“³⁰⁸

Zu guter letzt sei noch auf MacGyvers Verhältnis zu den Frauen eingegangen. Wie die beiden anderen Helden Thomas Magnum und Michael Knight schreibt das Genre auch MacGyver ein frauenloses Leben vor, zumindest was fixe und langfristige Beziehungen betrifft. Während aber Magnum und Michael Knight mitunter in ernsthafte „Gefahr“ geraten, sich zu binden, wird es für Mac nie derartig eng. Mac hat viele weibliche Bekanntschaften, vor allem von früher, aber es handelt sich dabei meist um platonische Freundinnen. Mac hatte sehr wohl mehr oder weniger ernsthafte Beziehungen, doch diese liegen alle schon lange zurück. Auch in der Vergangenheit waren aber sämtliche Liebschaften letztlich an Mac’s Abenteuerdrang und Reiselust gescheitert. Ein sehr gutes Beispiel ist seine College-Liebe Amy, die in der Folge „Alte Freundschaften“ (*St.1/E.13*)³⁰⁹ thematisiert wird. Sie wollte eine langfristige Beziehung mit MacGyver, und gleich nach dem College den Grundstein für eine gemeinsame Zukunft mit finanzieller Absicherung legen. Mac war dafür aber nicht bereit, er wollte zunächst auf Reisen gehen, die Welt sehen, etc. Mac war also immer schon ein Abenteurer, und das stand stets einer festen Bindung im Wege.

³⁰⁶ Frank: „You don’t look like a hotshot expert on personal security.“
Mac: „Well, I don’t feel like one either, but I’ve done it before.“ (*2:30*)

³⁰⁷ „Phoenix under siege“

³⁰⁸ „MacGyver’s the best man that the Phoenix Foudation has.“ (*15:20*)

³⁰⁹ „Flame’s End“

Mac sagt von sich selbst, er sei einmal in seinem Leben „richtig verliebt“ gewesen (*St.5/E.18*)³¹⁰, um wen es sich dabei aber konkret handelt, erfährt man nicht.

Seine Bindungsangst erklärt Mac erstmals in „Heisse Liebe“ (*St.6/E.12*)³¹¹: „Als ich noch ein Kind war, sind alle die ich geliebt habe, gestorben.“³¹² In dieser Folge begegnet er seiner Jugendliebe Helen, die seinerzeit sehr unter der Trennung gelitten hatte, und sich nun an Mac „rächen“ will, indem sie plant, ihm den Mord an ihrem Ehemann anzuhängen. Letztlich kann Mac seine Unschuld beweisen, und Helen kommt ins Gefängnis, womit eine eventuelle „Gefahr“ für den lonesome-Rider sogleich wieder gebannt ist.

Eine andere Freundin von MacGyver - Mike - bezahlt ihre Annäherungsversuche sogar (indirekt) mit dem Leben. In der Folge „Schwindelnde Höhen“ (*St.3/E.8*)³¹³ sind die beiden gemeinsam auf einer Klettertour, als sie ihm gesteht, dass ihr der Sinn nach mehr als nur Freundschaft steht. Mac gibt ihr zu verstehen, dass er das nicht will, woraufhin Mike in einem Anflug von Trauer den Halt auf dem Felsen verliert und in den Tod stürzt.

Natürlich enden nicht alle Frauen, die an Mac interessiert sind, tot am Fuße einer Felswand. Liebesbeziehungen spielen einfach in Mac's Leben keine maßgebliche Rolle. Er betont stets die Wichtigkeit der Freundschaft, auch wenn es um Frauen geht.

Was Kinder betrifft, so sagt Mac in „Ein millionenschweres Baby“ (*St.3/E.18*)³¹⁴ er habe einmal darüber nachgedacht, aber er sei einfach immer davon abgehalten worden. Er beweist immer wieder, dass er sehr wohl ein Händchen für den Umgang mit Kindern hat, seine eigene Kinderlosigkeit betrauert er aber nie.

Es wird auch suggeriert, dass er einfach sein Junggesellenleben zu sehr liebt, um nach Frau und Kind Ausschau zu halten.

³¹⁰ „Von Geigen und Ganoven“ / „The Lost Amadeus“

³¹¹ „Jerico Games“

³¹² „(...) when I was a kid, everybody that I loved died.“ (*10:30*)

³¹³ „The Widowermaker“

³¹⁴ „Rock the Cradle“

Pete Thornton (Dana Elcar)

Pete Thornton tritt erstmals in der Episode „6 Stunden bis zur Ewigkeit“ (*St.1/E.11*)³¹⁵ in Erscheinung. Man sieht ihn gleich in seinem gewohnten Outfit, seine stets leicht angespannte Stimmung verrät, dass er beruflich unterwegs ist. Er befindet sich im Hafen, um dort MacGyver abzuholen, der ihm einen Mikrofilm mit geheimen Informationen aus dem „Osten“ übergibt, Listen mit den Namen und Plänen der „Terroristen“. Als sich die beiden treffen, sieht der/die ZuseherIn gleich ihr freundschaftliches Verhältnis. Pete's, beruflich bedingte, Nervosität bekommt sogleich ihre Berechtigung, da ostdeutsche Agenten ebenfalls hinter dem Film her sind. In der folgenden Szene kommt es zum Feuergefecht zwischen Pete und den feindlichen Spionen, in dessen Verlauf Pete angeschossen wird. Dieses kurze Scharmützel sagt sogleich sehr viel über Pete's Charakter aus. Er ist sofort bereit, sich für den Schutz des Mikrofilms ins Gefecht zu stürzen, dass er dabei selbst verletzt wird, spielt für ihn keine Rolle, solange nur die wichtigen Geheiminformationen in Sicherheit sind.

In der nächsten Szene sieht man Pete in seinem Büro im „Federal Building“ in Los Angeles, welche konkrete staatliche Einrichtung dort ihren Sitz hat, bleibt unklar. Später in der Folge ist von der „Bundesbehörde“ („Federal Building“) bzw. vom DXS („Department of External Services“) die Rede, wobei dieser wohl eine Art Geheimdienst ist.

Im Laufe der ersten Staffel wird Pete innerhalb des DXS zunächst zum stellvertretenden Abteilungsleiter (Deputy chief of the department) befördert (*St.1/E.12*)³¹⁶ und in „Spitzel aus den eigenen Reihen“ (*St.1/E.15*)³¹⁷ schließlich zum neuen Direktor (Executive Director).

Ab dem Beginn der zweiten Staffel, in der die Phoenix Foundation eingeführt wird, hat er dort einen leitenden Posten inne. Auf seinen Wechsel aus dem staatlichen Dienst hin zur Phoenix Foundation wird nicht weiter eingegangen. Obgleich seine genaue Position nicht explizit erwähnt wird, geht aus dem Türschild seines Büros (das man in der Folge „Familienangelegenheiten“³¹⁸ kurz sieht) hervor, dass Pete Direktor des „Field Departments“

³¹⁵ „Nightmares“

³¹⁶ „Der unsichtbare Gegner“ / „Deathlock“

³¹⁷ „The enemy within“

³¹⁸ „Family Matter“ (*St.2/E.12*)

ist. In einer späteren Episode (*St.4/E.17*)³¹⁹ sieht man Pete's Phoenix-Foundation-Ausweis, aus diesem ist ersichtlich, dass er den Posten des „Director of Operations“ bekleidet, und ausserdem die höchste Sicherheitsfreigabe hat. In „Der tödliche Computer“ (*St.2/E.1*)³²⁰ bezeichnet ihn MacGyver als „technischen Direktor der Phoenix Foundation“³²¹.

Pete hatte es im US-Militär bis zum Rang eines Colonels gebracht, seine Dienstzeit in Vietnam wird nur einmal beiläufig erwähnt, als er auf einen Colonel der Army trifft, mit dem er wohl seinerzeit einen Disput in dem südostasiatischen Land hatte.

Auch nach dem Wechsel zur Phoenix Foundation profitiert Pete noch von seinen ehemaligen Geheimdienstkontakten (z.B. *St.2/E.21*)³²², so helfen ihm seine Verbindungen in Frankreich, die er noch aus DXS-Zeiten hat dabei, MacGyver und Jack Dalton (siehe unten) aus den Fängen eines böartigen französischen Polizisten zu befreien (*St.3/E.14*)³²³. Pete steht ausserdem in gutem Kontakt mit dem F.B.I., er hat auch dort Bekannte „von früher“ und kann scheinbar ohne weiteres auf die F.B.I.-Computer zurückgreifen um an geheime Informationen zu gelangen, wie aus der Folge „Die Geldwäscher“ (*St.5/E.15*)³²⁴ hervorgeht.

Die Geschichte, wie Pete und MacGyver sich kennengelernt haben, wird in der Episode „Totgesagte leben länger“ (*St.2/E.18*)³²⁵ erzählt. Sie feiern ihr siebenjähriges Freundschaftsjubiläum, wobei sie seinerzeit zunächst gegeneinander agierten. MacGyver verhilft dem gut getarnten Auftragskiller Murdoc (siehe unten) unwissend zur Flucht vor Pete, der ihm im Auftrag des DXS schon seit langem auf den Fersen war. Nachdem er MacGyver über die wahre Identität Murdocs und seine eigene Funktion als DXS-Agent („Abteilung für Auslandsaufklärung“/ „Department of External Services“) aufgeklärt hatte, hilft ihm Mac bei der Verfolgung des Killers.

³¹⁹ „Gelähmte Stadt“ / „Easy Target“

³²⁰ „The Human Factor“

³²¹ „Operations Director of the Phoenix Foundation“ (*1:20*)

³²² „Blackout“ / „D.O.A.: MacGyver“

³²³ „Das Gangstertrio“ / „The Odd Tripple“

³²⁴ „Jenny's Chance“

³²⁵ „Partners“

Seither ist die Freundschaft zwischen Pete und Mac gewachsen, sie vertrauen einander bedingungslos, helfen sich selbstverständlich gegenseitig immer wieder aus heiklen Situationen zu entkommen, und treten füreinander ein.

Obgleich Pete bei der Phoenix Foundation einen leitenden Posten bekleidet und auch schon fortgeschrittenen Alters ist, begibt er sich nach wie vor auf Außeneinsätze. So sieht man ihn z.B. in der Folge „Ein Rosenkranz für alle Fälle“ (*St.2/E.7*)³²⁶ in militärischer Kluft gekleidet an der Seite MacGyvers beim Versuch eine Nonne und mehrere Waisenkinder aus den Fängen mörderischer Soldaten in Südostasien zu retten. Nichtsdestotrotz hadert Pete, der von sich selbst sagt er sei ein Workaholic, im Laufe der Serie immer mehr mit dem älter werden, eine wichtige Folge ist in diesem Zusammenhang „Überlebenstraining“ (*St.4/E.6*)³²⁷, in der MacGyver im Rahmen eines Phoenix-Programms Mitarbeiter auf ihre Außendienstfähigkeit hin testen muss. Auch Pete wird hiervon nicht verschont, hat zunächst große Angst vor dem Survival-Parkour in der Wildnis, kann sich aber letztlich bewähren. Bei Verlust seiner Außendienstlizenz hätte er den Dienst bei der Foundation gänzlich quittiert, Innendienst zu verrichten entspräche nicht seinem Naturell.

Einzig in der Folge „Der neue Boss“ (*St.3/E.12*)³²⁸, in der es zunächst den Anschein hat, als wäre Pete für eine tödliche Explosion beim Abbau von Raketen in einer Phoenix-Testanlage verantwortlich, ist er sofort bereit zurückzutreten, weil er die Verantwortung für die Geschehnisse übernimmt. Natürlich will MacGyver ihn vom Rücktritt abhalten, und kann schließlich auch Pete's Unschuld beweisen.

Seine Arbeit und die Phoenix-Foundation sind Pete's absoluter Lebensmittelpunkt. Sowohl seine Beziehungen zu Frauen als auch jene zu seinem Sohn haben stark unter dem beruflichen

³²⁶ „The Road not Taken“

³²⁷ „The Survivors“

³²⁸ „Early Retirement“

Engagement gelitten. Pete's Exfrau sagt in „Lektion in Sachen Freundschaft“ (*St.6/E.21*)³²⁹ sie habe Pete „an die Phoenix-Foundation verloren.“³³⁰

Über Pete's Sohn Michael erfährt man mehr in „Familienangelegenheiten“ (*St.2/E.12*)³³¹. Pete ist von Michaels Mutter bereits lange geschieden, das Verhältnis zwischen ihm und seinem Sohn ist angespannt, de facto kennen sich die beiden kaum. Um diesen Umstand zu ändern, besorgt Pete seinem Sohn einen Posten bei der Phoenix Foundation. Im Laufe der Episode „Die Fünferbande“ (*St.4/E.10*)³³² kommt heraus, dass Michael Geheiminformationen der Foundation verkauft, inwieweit dieses kriminelle Verhalten dem Groll gegen seinen Vater geschuldet ist, kommt in der Folge nicht heraus. Jedenfalls gesteht Pete in einem Gespräch mit Michael seine Fehler, die er als Vater gemacht hat, ein, als Michael schließlich von den Behörden abgeholt wird, sagt Pete ihm für den kommenden Prozess seinen väterlichen Beistand zu.

Gegen Ende der Serie erkrankt Pete (wie auch der Schauspieler Dana Elcar im echten Leben) an einer unheilbaren Augenkrankheit, sein Sehvermögen verschlechtert sich zusehends. In der Episode „Das Auge des Osiris“ (*St.6/E.14*)³³³ sieht man erstmals wie Pete Augentropfen nimmt, dass seine Augen tatsächlich immer schlechter werden gibt er aber zunächst (noch) nicht zu. Er hat Angst vor einer Operation, die allerdings die einzige Chance auf Besserung darstellt. Schließlich gibt er seine Probleme MacGyver gegenüber zu, verheimlicht ihm aber den Termin für seine Operation, da er es hasst, hilflos zu sein, auch seinen Freunden gegenüber (*St.6/E.21*)³³⁴. Am Ende der finalen Folge der sechsten Staffel (*St.6/E.21*) schließlich wird Pete in den Operationssaal gebracht.

³²⁹ „Hind-Sight“

³³⁰ „Losing him to the Phoenix Foundation, that was too much.“ (42:35)

³³¹ „Family Matter“

³³² „Fraternity of Thieves“

³³³ „Eye of Osiris“

³³⁴ „Lektion in Sachen Freundschaft“ / „Hind-Sight“

Zu Beginn der siebenten und letzten Staffel taucht Pete zunächst nicht auf, erst in der dritten Folge „Aber die Leiche fehlte“³³⁵ (St.7/E.3) sieht man ihn wieder in seinem Büro in der Foundation sitzend mit einer Sonnenbrille. Auf den konkreten Erfolg der Operation wird nicht näher eingegangen, er scheint aber zumindest wieder ein bisschen sehen zu können.

Im Verlaufe der finalen Staffel tauchen Pete und die Phoenix Foundation kaum noch auf, in der letzten Folge kommt es schließlich zu einer bewegenden Abschiedsszene zwischen MacGyver und Pete. Wie bereits erwähnt, entschließt sich MacGyver am Schluss der Serie (St.7/E.13)³³⁶ mit seinem Sohn Sam auf Reisen zu gehen, dass er Pete so einfach zurücklässt, entspricht eigentlich nicht seinem, über sieben Staffeln hinweg entwickelten, Charakter. Während Pete mit Tränen in den Augen seiner Trauer über MacGyvers Abgang von der Foundation Ausdruck verleiht, meint Mac nur lapidar: „Irgendwann musste es doch mal passieren. Die Dinge ändern sich.“³³⁷

Das entscheidende an dem Charakter Pete Thornton ist wohl, dass er MacGyvers bester Freund ist, und dass Pete Mac gegenüber zum Teil väterliche Gefühle empfindet. MacGyver sieht zu ihm auf, er bezeichnet Pete auch als sein „Vorbild“³³⁸ (St.4/E.6)³³⁹. Es liegt die begründete Vermutung nahe, dass auch Mac in Pete eine Vaterfigur sieht, vielleicht auch als „Ersatz“ für seinen eigenen Vater, James, der ja bereits sehr früh verstorben war.

Jack Dalton (Bruce McGill)

Jacks erster Auftritt in „Der Meisterlügner“ (St.2/E.6)³⁴⁰ sagt bereits viel über die Figur aus. Noch bevor man ihn zum ersten mal sieht, ist bereits bekannt, dass er Mac's gesamte

³³⁵ „Obsessed“

³³⁶ „Tod in China“ / „The Stringer“

³³⁷ „Well, it was bound to happen. Things change.“ (43:46)

³³⁸ Mac: „All the years I've looked up to you.“ (45:12)

³³⁹ „Überlebenstraining“ / „The Survivors“

³⁴⁰ „Jack of Lies“

Einrichtung in seinen Flugzeughangar gebracht hat, nur um MacGyver anzulocken, und ihn wieder in eines seiner (gefährlichen) Abenteuer zu verstricken. Jack klettert in den Dachbalken des Hangars herum, und kann gar nicht verstehen, wieso MacGyver erzürnt ist. Aus seinem Verhalten geht sogleich sein kindlich-jugendlicher Charakter hervor, er nimmt die Dinge meist nicht so ernst, für ihn ist die ganze Welt eine Spielwiese. MacGyver charakterisiert ihn in besagter Folge mit den Worten: „Jack Dalton. Draufgänger, Abenteurer, Lügner, Gauner.“³⁴¹

Jack Dalton und MacGyver kennen sich schon seit der Kindheit. In der bereits angeführten Episode erfährt man, dass Jack, Mac und eine gewisse Mike nach dem College zusammen durch ganz Europa gereist sind. Die Abenteuerlust teilt Jack mit MacGyver, allein er ist sehr viel risikofreudiger und bringt sich und damit auch MacGyver häufig in äußerst gefährliche Situationen.

Dalton ist ein begnadeter Pilot, sein großer Traum, den er über die ganze Serie hinweg zu verwirklichen sucht, ist die Gründung einer eigenen Fluglinie mit Namen „Dalton Air“. Das Fliegen liege ihm „im Blut“, sein Vater, Cpt. Jack Dalton, den er niemals kennengelernte, war Air Force-Pilot im Koreakrieg. Er wurde 1951 abgeschossen, und wird von seinen Freunden bis heute als Kriegsheld verehrt (*St. 4/E. 8*)³⁴².

Neben dem Verlust des Vaters musste Jack auch verkraften, dass ihn seine leibliche Mutter, Francine, gleich nach der Geburt weggegeben hatte. Er wuchs bei (guten) Pflegeeltern auf, und begegnet seiner Mutter erst im Erwachsenenalter in „Mutter Dalton“ (*St. 4/E. 8*)³⁴³. Auch jetzt ist sie wenig begeistert ihn zu sehen, letztlich stellt sich allerdings heraus, dass sie stets zu seinem Schutz gehandelt hatte. Sie verbrachte ein Leben in Gefahr, weil sie über Beweisstücke gegen einen berüchtigten Verbrecher verfügte, und Sorge hatte, man könne sie mit Jack erpressen. Am Schluss der Episode kommt es schließlich zu versöhnlichen Worten zwischen Mutter und Sohn - er versteht ihre Motive, sie äußert ihr Bedauern über den Verlauf der Dinge.

³⁴¹ „Jack Dalton. Rogue, adventurer, liar, thief.“ (3:25)

³⁴² „Mutter Dalton“ / „Ma Dalton“

³⁴³ „Ma Dalton“

Seinen Freund MacGyver bringt er regelmäßig in gefährliche Situationen, deren Ernst er selbst meist kaum erkennt. Ein Beispiel hierfür wäre die Folge „Das Gangstertrio“ (St.3/E.14)³⁴⁴, in der Jack MacGyver überredet ihm zu helfen, die Erbin eines Juwelenvermögens nach Frankreich zu fliegen. Wie es nicht anders zu erwarten war, wurde Jack von der Dame reingelegt, am Flughafen in Paris warten bereits die Behörden auf die vermeintlichen Fluchthelfer. MacGyver muss in weiterer Folge mit für Jack's Gutgläubigkeit bezahlen, die beiden werden von bösartigen französischen Polizisten eingesperrt, ihre Pässe verbrannt, und man droht ihnen sogar Folter an. Symptomatisch für Jack Dalton ist, dass er oft nichtsahnend in die Gefahr schlittert, und deshalb kann ihm Mac auch nie wirklich böse sein.

Umso glücklicher ist Jack als er sich in „Raketen für die Rebellen“ (St.4/E.4)³⁴⁵ bei Mac für die vielen Gefallen revanchieren kann: „Ich warte seit Jahren darauf, dass ich mal was für dich tun kann.“³⁴⁶ Im Verlaufe der Folge müssen die beiden Pete und eine Nonne aus den Fängen von Rebellen befreien.

Nebst seines Daseins als Pilot versucht sich Jack u.a. als Zauberer (St.3/E.1&2)³⁴⁷, als Goldschürfer (St.4/E.19)³⁴⁸ oder auch als Spitzel für die CIA (St.2/E.17)³⁴⁹.

Alles in allem kann aber festgestellt werden, dass Jack ein „guter Kerl“ ist, allein seine kindlich-unbeholfene Art bringt ihn immer wieder in Schwierigkeiten, wobei die Figur selbst nie an Sympathie verliert.

³⁴⁴ „The Odd Tripple“

³⁴⁵ „On a Wing and a Prayer“

³⁴⁶ „Well, name it! Whatever, anything, I've been waiting years for this.“ (5:00)

³⁴⁷ „Eine tödliche Liebe“ / „Lost Love“

³⁴⁸ „Der Skorpion“ / „Unfinished Business“

³⁴⁹ „Der Spion aus dem Sarg“ / „Dalton, Jack of Spies“

Murdoc (Michael Des Barres)

Der einzige Bösewicht, der in der Serie MacGyver immer wieder auftritt, ist Murdoc. Über seinen vollständigen Namen wird der/die ZuseherIn ebenso im unklaren gelassen wie über seine Biographie, man weiß einzig, dass er böse ist. Diese Verkörperung des Bösen legt nahe, dass es sich bei Murdoc quasi um das „alter ego“ MacGyvers handelt. Dem stimmt auch Ute Wahl zu, wenn sie feststellt: „Wie Michael Knight (*siehe weiter oben, Anm. M.W.*) besitzt auch MacGyver ein ‚alter ego‘, ein anderes Ich, das sich in der Figur des teuflischen Killers Murdoc manifestiert.“ (Wahl 1995: 208)

Murdoc taucht erstmals in der Folge „Totgesagte leben länger“ (*St.2/E.18*)³⁵⁰ auf und hier gleich in zwei verschiedenen zeitlichen Ebenen. Man sieht Murdoc, dessen Markenzeichen ein stark vernarbtes Gesicht und ein bösartiges Grinsen sind, wie er gerade einen Truck lenkt, auf dessen Ladefläche er Mac und Pete eingesperrt hat, um sie anschließend mittels einer Bombenexplosion zu töten. Die beiden können zunächst nicht glauben, dass es wirklich Murdoc ist, der sie entführt hat - offiziell galt der Killer als tot. Als zweite zeitliche Dimension sehen wir erneut den Tag, an welchem sich Mac und Pete kennenlernten. MacGyver tat seinem Freund Jack Dalton einen Gefallen und fuhr sein Taxi - er transportierte Murdoc alias Sara, sah wie Pete ihn verfolgte und verhalf schließlich seinem künftigen Erzfeind zur Flucht. Bei diesem ersten Auftritt Murdocs in ihrer aller Vergangenheit, erkennt man ihn gleich als Verkleidungs- und Verstellungskünstler, seine Verkleidung als Frau ist makellos.

Am Ende dieser Episode „stirbt“ Murdoc auch das erste mal - in weiterer Folge wird er immer wieder auftauchen, und am Schluss der jeweiligen Folge jedes mal umkommen - aber eben niemals wirklich. „Das macht ihn allerdings etwas unglaubwürdig, als wäre er eine Figur aus einem Kinder-Cartoon.“ (Wahl 1995: 208)

Das letzte mal sieht man Murdoc in „Aber die Leiche fehlte“ (*St.7/E.3*)³⁵¹, er hat es zum General in der Armee eines südamerikanischen Diktators gebracht. Am Schluss der Folge

³⁵⁰ „Partners“

³⁵¹ „Obsessed“

stürzt Murdoc (mal wieder) eine Klippe hinab, was ihn aber vermutlich erneut nicht das Leben kostet.

Trotz ihrer Erzfeindschaft kommt es in zwei Folgen der Serie dazu, dass sie einander helfen. In der Episode „Schwindelnde Höhen“ (St.3/E.8)³⁵² macht sich MacGyver starke Vorwürfe, weil er sich für den tödlichen Kletterunfall seiner langjährigen Freundin Mike verantwortlich fühlt. Letztlich ist es Murdoc, der ihm wieder mal nach dem Leben trachtet, und Mac damit aus seiner Lethargie herausholt. Durch den neuerlichen Kampf gegen seinen Erzfeind, bei dem es außerdem gilt die Phoenix-Foundation Mitarbeiterin Nikki Carpenter davor zu bewahren als Kollateralschaden in Murdocs Rachefeldzug zu enden, findet Mac seinen Lebenswillen wieder, indem er es abermals schafft sein böses „alter ego“ (vermeintlich) zu töten. Man kann also getrost behaupten, dass Mac in diesem Fall von Murdoc „gerettet“ wurde.

In der Episode „Das Tal des Todes“ (St.5/E.6)³⁵³ braucht Murdoc MacGyvers Hilfe bei der Rettung seiner (bisher geheimgehaltenen) Schwester aus den Fängen einer Killer-Organisation. MacGyver hilft ihm schließlich tatsächlich dabei seine Schwester zu befreien, und riskiert im Laufe der waghalsigen Aktion sogar sein eigenes Leben. Wenn es darum geht eine Unschuldige zu retten, kann MacGyver einfach nicht anders, er muss helfen. In gewisser Weise revanchiert er sich hiermit für Murdocs (ungewollte) „Hilfe“ in „Schwindelnde Höhen“.

Penny Parker (Teri Hatcher)

Zu guter letzt noch ein paar Worte über jene weibliche Figur, die in verschiedenen MacGyver-Episoden immer wieder auftaucht, seine (platonische) Freundin Penny Parker.

³⁵² „The Widowmaker“

³⁵³ „Halloween Knights“

Erstmals begegnen sich die beiden in der Folge „Liebe kennt keine Grenzen“ (St.1/E.16)³⁵⁴ auf einem Flughafen in Bulgarien. Pennys erster Auftritt präsentiert sie als leicht dummliche, naive und äußerst geschwätzig junge Dame, die MacGyver ziemlich auf die Nerven geht. Nichtsdestotrotz folgt sogleich ihr erstes gemeinsames Abenteuer, sie fliehen gemeinsam aus besagtem Flughafen. Von Anfang an verbindet die beiden ein platonisches Verhältnis, tatsächliche Annäherungsversuche finden zu keiner Zeit statt. Sie bezeichnen sich gegenseitig eher als Bruder und Schwester.

In der Folge „Das Geheimnis des Hauses Parker“ (St.4/E.1)³⁵⁵ erbt Penny ein altes Haus von ihrer Tante. MacGyver ist gleich bereit mit ihr dorthin zu fahren und das Anwesen in Augenschein zu nehmen. Im Verlauf der Folge kann Mac nicht nur beweisen, dass es in dem Haus nicht spukt sondern auch, dass Pennys Tante keineswegs psychisch krank war, sondern ihr geistiger Abbau auf eine Bleivergiftung zurückzuführen war. Mit dieser Entdeckung hat er Penny sehr geholfen, ihre Naivität und oftmals unbeholfene Art kommen in der Episode sehr gut heraus.

In „Cleo Rocks“ (St.4/E.9)³⁵⁶ wird Penny in eine Intrige hineingezogen, die MacGyvers Erzfeind Murdoc spinnt, er gibt sich als Regisseur aus und „entdeckt“ Pennys musikalisches Talent. Mac kann den Übeltäter einmal mehr stellen, und seine Freundin Penny damit vor größerem Unheil bewahren.

Die Phoenix-Foundation

Ab der zweiten Staffel der Serie ist die Phoenix Foundation MacGyvers Arbeitgeber, hier soll sie nun etwas näher betrachtet werden. Ihr genauer Name variiert zwischen „Phoenix Foundation for Research“ und „Phoenix Foundation for Research and Development“. Zunächst ist unklar, ob die Foundation eine staatliche oder private Einrichtung ist, oder sowohl als auch. Im Verlaufe der Serie wird sie aber meist als private Organisation / Stiftung /

³⁵⁴ „Everytime she smiles“

³⁵⁵ „The Secret of Parker House“

³⁵⁶ „Cleo Rocks“

Denkfabrik bezeichnet. So etwa in MacGyvers Beschreibung in „Phoenix in Gefahr“ (St.2/E.11)³⁵⁷: „Die Phoenix-Foundation ist eine sogenannte Denkfabrik, Harry. Hier wird nur geforscht.“³⁵⁸ Auch in der ersten Folge der zweiten Staffel spricht MacGyver von einer „zivilen Denkfabrik“³⁵⁹ (St.2/E.1)³⁶⁰.

Von einer gemeinnützigen Stiftung (public-interest foundation) ist unter anderem in „Das tote Land“ (St.6/E.13)³⁶¹ die Rede, in dieser Episode führt MacGyver im Auftrag der Foundation eine Umweltverträglichkeitsprüfung durch.

Von wem die Foundation ins Leben gerufen wurde, erfährt der/die ZuschauerIn nie explizit, klar ist lediglich, dass Pete Thornton wohl von Anfang an an deren Aufbau beteiligt war (St.3/E.12)³⁶².

MacGyver ist freiberuflich bei der Foundation tätig, durch seine Aufträge verdient er genug, um davon leben zu können. Abgesehen von diesen Aufträgen kümmert sich MacGyver auch noch um andere Belange bzw. Projekte der Foundation, so organisiert und betreut er z.B. in „Überlebenstraining“ (St.4/E.6)³⁶³ ein Überlebenstraining für Foundation-Mitarbeiter, in welchem diese ihre Außendiensttauglichkeit unter Beweis stellen müssen oder auch ein Antistress-Programm in der Wildnis (St.4/E.15)³⁶⁴.

Um sich einen Überblick über die vielfältigen Betätigungsfelder der Foundation zu verschaffen, habe ich versucht ihr Engagement in Kategorien zusammenzufassen, die mit jenen im Kapitel über die Knight Foundation (Foundation für Recht und Verfassung) vergleichbar sind. Als diese wären (jeweils mit einem konkreten Beispiel versehen):

³⁵⁷ „Phoenix under Siege“

³⁵⁸ „No, the Foundation just does research, Harry. It’s a think tank.“ (21:48)

³⁵⁹ „Zivil think tanks like Phoenix“ (1:40)

³⁶⁰ „Der tödliche Computer“ / „The Human Factor“

³⁶¹ „The Wasteland“

³⁶² „Der neue Boss“ / „Early Retirement“

³⁶³ „The Survivors“

³⁶⁴ „Der unsichtbare Tod“ / „The Invisible Killer“

- Hilfe für das bzw. Zusammenarbeit mit dem Militär: z.B. die Entwicklung und Testung einer speziellen sprachgesteuerten Rakete auf der „Phoenix Foundation, Test Site, California“ (St.2/E.9)³⁶⁵.
- Hilfe für die bzw. Zusammenarbeit mit der Polizei: z.B. ein umfassender Vertrag, den die Foundation mit einer Polizeibehörde in „Der Mann im Hintergrund“ (St.4/E.7)³⁶⁶ schließt, und welcher Laborarbeiten, forensische Studien, Verhaltensforschung, Persönlichkeitsprofile, genetische Identifikation umfasst.³⁶⁷
- Soziales Engagement: z.B. das Engagement der Foundation in Schulen mit hohen Abbruch-Raten (St.5/E.13)³⁶⁸
- Wissenschaftliche Tätigkeiten in den Bereichen Forschung und Entwicklung: Abgesehen von Forschungen für die Umwelt und das Militär betreibt die Phoenix-Foundation z.B. auch Schlafforschung (St.2/E.9)³⁶⁹.
- Umweltengagement: z.B. die kartografische Erfassung einer unbewohnten Landschaft in Alaska mit dem finalen Zwecke diese in einen Nationalpark umzuwandeln.³⁷⁰ (St.3/E.4)³⁷¹

Diese Kategorien erfassen zwar nicht alle Bereiche der Foundation, aber doch zumindest die meisten. Die Kooperation mit militärischen Einrichtungen dominiert eher in den früheren Staffeln der Serie, was z.B. Ute Wahl zu der Vermutung führt, dass „es sich bei dieser Stiftung um einen Ableger des US-Geheimdienstes handelt.“ (Wahl 1995: 189) Dem stimme ich allerdings nicht zu, ich interpretiere jegliche Zusammenarbeit mit staatlichen Einrichtungen als Auftragsarbeiten, die an eine private Organisation vergeben werden. Auch die

³⁶⁵ „Warnende Träume“ / „Silent World“

³⁶⁶ „Deadly dreams“

³⁶⁷ MacGyver: „The contract your department has with the Phoenix Foundation is a five year marriage. Lab work, forensic studies, behavioural science, suspect profiles, DNA identification (...) You’ve got some of the best scientific support available to any police department in the country.“ (5:46)

³⁶⁸ „Die Schule des Lebens“ / „Live and Learn“

³⁶⁹ „Warnende Träume“ / „Silent World“

³⁷⁰ MacGyver: „This is a Phoenix-sponsored save the wilderness mapping expedition (...)“ (1:00)

³⁷¹ „Das Geisterschiff“ / „Ghost Ship“

Verschiebung des Tätigkeits-Fokus der Foundation im Verlaufe der Serie spricht gegen die These einer Geheimdienst-Gründung. Hierzu ist ausserdem abschließend noch festzuhalten, dass selbst wenn die Foundation staatliche Wurzeln hätte, dies keineswegs im Widerspruch zu meinen Privatisierungs-Thesen steht, da vor allem die Hilfe, die MacGyver einzelnen Menschen angedeihen lässt, stets privater Natur ist, in dem Sinne, dass er nicht für eine wirklich staatliche Behörde arbeitet, oftmals hilft er auch auf einer rein freiwilligen, altruistischen Basis, ohne dafür in irgendeiner Weise finanziell entlohnt zu werden.

4.4.4 Normen- und Werteanalyse

Wie bereits weiter oben erwähnt, dient hier MacGyvers berühmtes Schweizer Offiziersmesser als Indikator und Symbol für sein jugendliches Dasein, seine Fähigkeit sich in allen Situationen stets mit einem Minimum an Equipment und Ausrüstung zu helfen und seine unkomplizierte Art bzw. Herangehensweise an Dinge und Probleme. Das Taschenmesser kommt sehr vielfältig zum Einsatz, meist hilft es MacGyver bei der Umsetzung seiner kreativen Ideen und bei der „Herstellung“ der MacGyverismen. Es handelt sich um ein praktisches, kleines Werkzeug, das weit entfernt ist von High-Tech-Equipment und umso mehr MacGyvers Genialität im Umgang mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs unterstreicht. Unter wahren Fans der Serie ist die Frage nach *dem* Taschenmesser-Modell, das MacGyver verwendet, heiß diskutiert. Das Problem in diesem Zusammenhang ist, dass man oft nicht genau erkennt, welches Modell zum Einsatz kommt. Aus eigenen Beobachtungen und aus entsprechenden Fan-Seiten im Internet geht klar hervor, dass er Modelle beider großer Marken, also Victorinox und Wenger³⁷², gebraucht. Es sind die Victorinox-Modelle Tinker und Spartan (früher: Standard), die er am häufigsten benutzt. Es kommen aber auch diverse andere Offiziersmesser der beiden Hersteller zum Einsatz. Die Verwendung der verschiedenen Werkzeuge des jeweiligen Messertyps zeugt einmal mehr von MacGyvers Cleverness und handwerklichem Geschick.

³⁷² Lediglich diese beiden Schweizer Marken, Victorinox und Wenger, sind von Gesetzes wegen berechtigt, ihren Produkten den (geschützten) Namen „Schweizer Offiziersmesser“ zu geben.

Im Umgang mit diesem Asseccoir, welches zu MacGyvers Markenzeichen wurde, spiegelt sich also sowohl MacGyvers jugendlicher Charakter als auch sein Hang zum Abenteuer wider, er ist allzeit bereit, der praktische, kleine Begleiter ist immer in der Hosentasche und bewahrt den Helden davor mitunter in seiner (Bewegungs-)Freiheit eingeschränkt zu werden. Die schier endlosen Einsatzmöglichkeiten des Taschenmessers seien durch einige Beispiele angedeutet: wenn es nötig ist, ein Schloss zu knacken (natürlich nie in verbrecherischer Absicht) (z.B. *St.1/E.12*)³⁷³, zum Bomben bauen (z.B. *St.1/E.21*)³⁷⁴ oder um ebendiese zu entschärfen (z.B. *St.3/E.9*)³⁷⁵, zum Basteln von diversen Ablenkungsmanövern (z.B. *St.3/E.10*)³⁷⁶, trivial aber dennoch oft entscheidend ist das durchtrennen von Fesseln (z.B. *St.2/E.6*)³⁷⁷, oder auch das Abtrennen des Soft-Tops eines Cadillacs um Verfolger abzuhängen (*St.2/E.10*)³⁷⁸.

Ein interessantes Detail, nämlich, dass das Messer nicht als Waffe gebraucht wird, streicht auch Ursula Ganz Blättler (1995b: 243) heraus: „Die ‚Waffe‘ von MacGyver schließlich ist sein Taschenmesser - jenes kleine rote Ding mit dem Schweizer Kreuz, das nie als Waffe eingesetzt wird, jedoch sehr wohl als Hilfsmittel, um (unter Umständen tödliche) Waffen herzustellen.“

4.4.5 Zu den „Privatisierungskategorien“

Letztlich stehen auch bei *MacGyver* viele Fälle bzw. Episoden in einem engen Zusammenhang mit dem Helden. Aufträge, die explizit von der Foundation kommen, sind selten, persönliche Hilfe für Freunde und Bekannte spielen bei MacGyver hingegen eine große Rolle. Er hilft gerne und oft, ähnlich wie die Protagonisten Thomas Magnum und

³⁷³ „Der Unsichtbare Gegner“ / „Deathlock“

³⁷⁴ „Hinter der Mauer“ / „A Prisoner of Conscience“

³⁷⁵ „Hindernisse“ / „Hell Week“

³⁷⁶ „Das Attentat“ / „Blow Out“

³⁷⁷ „Der Meisterlügner“ / „Jack of Lies“

³⁷⁸ „Mord an einem Cadillac“ / „Three for the Road“

Michael Knight, genießt auch MacGyver häufig besonderes Vertrauen - seine moralische Integrität wird praktisch nie in Zweifel gezogen. Das „Richtige“ zu tun, fällt ihm leicht, als klassischer „Pfadfinder“, der zudem auf Alkohol und andere schädliche Genussmittel verzichtet, ist er stets Herr seiner Sinne, Recht und Gerechtigkeit stehen für ihn an oberster Stelle. Dies zeigt sich u.a. in jenen Fällen, in denen er sich - aus moralischen Gründen - direkt mit VertreterInnen der Staatsgewalt anlegt, um beispielsweise einer Freundin zu helfen. In „Das hässliche Entlein“ (*St.1/E.18*)³⁷⁹ beschützt er eine hochbegabte Studentin, deren Professor - auch ehemals Lehrer MacGyvers - getötet wurde, vor den Agenten der Spionageabwehr. Diese werden als äußerst zwielichtig dargestellt, und ihnen ist scheinbar jedes Mittel recht um an Informationen von dem (minderjährigen) Mädchen zu gelangen. MacGyver setzt sich für das Mädchen ein, und bewahrt sie somit davor in irgendwelchen dunklen Verhörkellern der Behörde für Spionageabwehr zu verschwinden.

Um FreundInnen zu helfen, verlässt MacGyver auch mal das Land, in „Die Flucht“ (*St.1/E.20*)³⁸⁰ soll er im Auftrag einer befreundeten Klosterschwester deren Bruder aus einem afrikanischen Gefängnis befreien.

Ein Beispiel für die Notwendigkeit privaten Handelns weil das Vertrauen in die Behörden fehlt, findet sich in „Der Schwarze Strom“ (*St.6/E.20*)³⁸¹. MacGyver hilft hier einem Rechtsanwalt indianischer Abstammung, der sich für sein Volk und dessen Reservat einsetzt. Letztlich kann er ihn von einem Akt der Selbstjustiz abhalten, und den Rechtsstreit um das Land der Indianer schlichten.

Der moralisch integere Held ist auch prädestiniert dafür sich mit fehlgeleiteten VertreterInnen der Staatsgewalt anzulegen, in einigen Fällen nimmt er es mit PolizistInnen, Sheriffs oder auch FBI-Agenten auf, die den Pfad der Tugend verlassen haben. Ein besonders heftiges Beispiel findet sich in „Wozu sind Freunde da?“ (*St.3/E.7*)³⁸², MacGyver gerät nebst seines Freundes Jack Dalton in die Fänge eines böartigen Südstaaten-Sheriffs, der in einem eigenen

³⁷⁹ „Ugly Duckling“

³⁸⁰ „The Escape“

³⁸¹ „Trail of Tears“

³⁸² „Jack in the Box“

Straf- und Arbeitslager Menschen versklavt, und sie zwingt in einer verlassenen Mine nach einem vermeintlichen Schatz zu graben. Wie auch in den anderen beiden Serien stellt sich die Frage, wer in solch einem Falle sonst helfen würde bzw. könnte. Erst mit vereinten, privaten, Kräften gelingt es, den Sheriff zu überführen und mit ihm seine Handlanger. In einer anderen Episode (*St. 4/E. 1*)³⁸³ klärt MacGyver einen lange zurückliegenden Mordfall auf, bei dem sich herausstellt, dass der örtliche Sheriff selbst der Täter war.

In *MacGyver* finden sich immer wieder Episoden, die im Ausland spielen, es geht häufig um Situationen in denen die USA aus rechtlichen bzw. diplomatischen Gründen nicht eingreifen bzw. helfen können. Obschon diese Art von Fällen außerhalb meines eigentlichen Untersuchungsgebietes liegen, seien sie an dieser Stelle trotzdem erwähnt. Gleich in der ersten Folge (*St. 1/E. 1*) rettet MacGyver in der Anfangssequenz einen abgestürzten USAF-Piloten aus den Fängen einer verbrecherischen Bande in Asien.

Ein interessanter Fall, der in die Kategorie „Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt aus rechtlichen/diplomatischen Gründen nicht eingreifen kann/darf/will“ fällt, findet sich in „Piraten“ (*St. 2/E. 15*)³⁸⁴. Hier werden MacGyver und Pete Thornton von einem Major der US-Navy-Kampfschwimmer, quasi unter der Hand, gebeten eine Reihe von Verbrechen aufzuklären, die zwar von Zivilisten begangen aber seiner Einheit untergeschoben wurden. Er argumentiert hier mit der Nichtzuständigkeit des Militärs, polizeilichen Ermittlungen gegenüber ist er ebenfalls abgeneigt, schließlich führen ja die (absichtlich gelegten) Spuren zu seiner Einheit.

Auch MacGyver muss sich bisweilen mit Behörden herumärgern, die zu langsam oder auch gar nicht reagieren, Fälle die im schier endlosen Dickicht der Bürokratie untergehen, kommen ebenso vor. So liegt es in „Die Fünferbande“ (*St. 4/E. 10*)³⁸⁵ an MacGyver und Pete Thornton einen Jungen (in dem Fall handelt es sich um Pete's Sohn, was aber nichts zur Sache tut) rechtzeitig aus den Fängen der Bösen zu befreien, während Polizei und FBI damit beschäftigt

³⁸³ „Das Geheimnis des Hauses Parker“ / „The Secret of Parker House“

³⁸⁴ „Pirates“

³⁸⁵ „Fraternity of Thieves“

sind, auf einen Durchsuchungsbefehl zu warten. In „Das Wunschkind“ (St.2/E.4)³⁸⁶ muss MacGyver einen Jungen retten, der von Verbrechern per Schiff ausser Landes gebracht werden soll. Der Held erklärt dem Zuseher explizit, dass es einfach keinen Sinn machen würde, offiziell Anzeige zu erstatten, da sich der behördliche Apparat erst nach einer Woche langsam in Bewegung setzen würde, einem Zeitpunkt also, zu dem der Junge längst auf hoher See und damit ausserhalb der Reichweite der US-Behörden gewesen wäre.

Die Kategorie „Privates Handeln ist nötig, weil sich die VertreterInnen der Staatsgewalt ‚nicht zuständig‘ fühlen, dem/der Betroffenen nicht glauben und/oder nicht helfen wollen“ spielt in *MacGyver* eine wichtige Rolle. „Warnende Träume“ (St.2/E.9)³⁸⁷ handelt von einer Lehrerin, die in ihren Alpträumen immer wieder das selbe Verbrechen sieht, und überzeugt davon ist, dass dieses womöglich bald in der Realität begangen werden wird. Mit solch einer „Vorahnung“ ist es natürlich nicht möglich zur Polizei zu gehen, MacGyver hingegen nimmt sich ihrer an, sie rekonstruieren den Traum, und letztlich gelingt es tatsächlich das entsprechende Verbrechen zu vereiteln. In „Im Wein liegt die Wahrheit“ (St.6/E.9)³⁸⁸ möchte es der örtliche Sheriff tunlichst verhindern, sich mit den „angesehenen Großwinzern“ anzulegen. Er will nicht wirklich ermitteln, wer für den Einsatz illegaler Pestizide verantwortlich ist, da ihm die Gegner „zu groß“ sind, erklärt er sich einfach für nicht zuständig. Somit liegt es an MacGyver, die Übeltäter zu überführen, und damit den hart arbeitenden Weinlesern zu helfen.

Geht es darum die Unfähigkeit der Behörden „auszugleichen“, oder in Fällen zu ermitteln, die der Polizei schlicht zu kompliziert sind, kommt auch MacGyver häufig zum Einsatz. Dass die ermittelnden Polizisten in „Mord auf Bestellung“ (St.3/E.15)³⁸⁹ nicht in der Lage sind über einen schlichten Einbruch hinauszusehen, und die größeren (verbrecherischen) Zusammenhänge zu erkennen, die sich dahinter verbergen, ist symptomatisch für den

³⁸⁶ „The Wish Child“

³⁸⁷ „Silent World“

³⁸⁸ „Bitter Harvest“

³⁸⁹ „The Negotiator“

Umstand, dass auch die Serie *MacGyver* den VertreterInnen der Staatsgewalt oftmals komplette Unfähigkeit und Ignoranz unterstellt. Einen Schritt weiterzudenken oder einen komplexeren Sachverhalt zu verstehen und dementsprechend richtig zu handeln, wird der Polizei, dem FBI oder auch dem Militär meist nicht zugestanden. Auch wenn es darum geht, den „erstbesten“ zu beschuldigen und/oder das offensichtlichste zu glauben, tun sich PolizistInnen immer wieder negativ hervor. So fällt es z.B. Umweltsündern in „Giftmüllbeseitigung ganz modern“ (*St.3/E.16*)³⁹⁰ sehr leicht dem einzigen Zeugen ihrer illegalen Giftmüllbeseitigung einen Mord anzuhängen, um ihn damit mundtot zu machen. Nachdem es sich bei dem Beschuldigten um einen Aussenseiter handelt, der etwas abseits im Wald lebt, genügt das den örtlichen Behörden um den Anschuldigungen gegen ihn Glauben zu schenken und ihn festzunehmen. Erst das beherzte Eingreifen MacGyvers führt letztlich dazu, die wahren Täter zu überführen, und damit auch der illegalen Giftmüllentsorgung ein Ende zu bereiten.

Um diese Kategorie abzuschließen sei noch auf einen besonders interessanten Fall hingewiesen, in dem MacGyver als Geschworener in einem Mordprozess auftritt (*St.5/E.20*)³⁹¹. Während der Verhandlung erkennt der Held sofort, dass seitens der Polizeibehörden schlampig ermittelt wurde, man gab sich mit dem „erstbesten“ Verdächtigen zufrieden, dem nun also der Prozess gemacht wird. Obwohl es strikt gegen seine Auflagen als Geschworener verstößt, flüchtet MacGyver nachts aus seiner Unterkunft und stellt eigene Ermittlungen an. Natürlich gelingt es ihm eine wichtige Zeugin ausfindig zu machen, die den Angeklagten zweifelsfrei entlasten kann, Polizei und Staatsanwaltschaft haben in dem Fall völlig versagt, und MacGyver musste sogar das Gesetz brechen (Verstoß gegen die Auflagen als Geschworener) um die Fehler der staatlichen ErmittlerInnen auszugleichen und dem Recht zum Durchbruch zu verhelfen. Der Gipfel der Ironie wird am Ende der Episode erreicht als MacGyver auf dem Weg zu seiner Zelle (sein Verhalten hat eine kurze Haftstrafe zur Folge) dem zuständigen Richter begegnet, welcher ihm - inoffiziell versteht sich - seinen Dank ausspricht.

³⁹⁰ „The Spoilers“

³⁹¹ „Die Vogellady“ / „Rush to Judgement“

Wie auch bei den anderen beiden Serien komme ich nun zu jenen Kategorien, die im Rahmen der ersten Forschungsthese besonders interessant sind. Zunächst ein paar Worte zu der Kategorie „Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt nicht über genug Personal verfügt, um sich eines Falles anzunehmen / überlastet bzw. generell überfordert ist“. Fälle, in denen explizit mangelnde Ressourcen der Behörden und Personalknappheit erwähnt werden, kommen in *MacGyver* kaum vor. Ein Beispiel wäre „Kampf um den Wald“ (*St.5/E.14*)³⁹², in dieser Folge wird starke Kritik an der staatlichen Forstverwaltung geübt, der es auf Grund zu weniger Inspektoren nicht möglich sei, den illegalen Holzhandel zu unterbinden, und damit die ehrlichen Holzarbeiter zu schützen.

Vielmehr aber sind Behörden ab und an mit einer Problemstellung an sich überfordert. Gleich in der ersten Folge (*St.1/E.1*), muss MacGyver Explosionen in einem geheimen, unterirdischen Labor der Regierung bzw. des Militärs untersuchen, und ausserdem einige Verschüttete befreien. Alleine seine besonderen Fähigkeiten können hier helfen, die anwesenden Militärs sind schlichtweg überfordert mit der Situation.

Jene Fälle von Banden/Gang- bzw. Mafia-Kriminalität, bei denen sich die Polizei prinzipiell (gemäß der Serien) eher heraushält, kommen in *MacGyver* vor, wenn auch eher selten. In „Der verlorene Sohn“ (*St.1/E.9*)³⁹³ geht es um einen von der Mafia bestochenen Richter, in „Der Bandenkrieg“ (*St.7/E.11*)³⁹⁴ ist die Polizei gegenüber den Gang-Konflikten praktisch machtlos.

Ein paar Mal verschlägt es MacGyver in Gebiete, in denen schlicht keine Staatsgewalt vorhanden ist, Gebiete also, die stark an den mythisch aufgeladenen „Wilden Westen“ erinnern. „Zielscheibe MacGyver“ (*St.1/E.10*)³⁹⁵ handelt davon, dass MacGyver mit seinem Großvater Harry irgendwo in den Wäldern und Bergen Colorados vor bösen Übeltätern, die ihm nach dem Leben trachten, auf der Flucht ist. MacGyver und Harry sind auf sich allein

³⁹² „Log Jam“

³⁹³ „The Prodigal“

³⁹⁴ „Gunz 'n Boyz“

³⁹⁵ „Target MacGyver“

gestellt, weil in dieser einsamen Gegend weder ein Sheriff zugegen ist noch eine Ranger-Station.

In „Das Geisterschiff“ (*St.3/E.4*)³⁹⁶ befindet sich MacGyver zu Zwecken der Kartierung in der Wildnis Alaskas und bekommt bei der Auseinandersetzung mit Verbrechern, die Erdöl aus einer Pipeline abzapfen, zunächst keinerlei Unterstützung seitens der Staatsgewalt. Auch in diesem verlassenen Gebiet gibt es nicht einmal eine Ranger-Station, MacGyver schafft es erst gegen Ende der Episode ein Notsignal zu senden, das schließlich zu seiner Rettung und der Verhaftung der Bösen führt.

Abschließend sei noch eine Folge der fünften Staffel (*St.5/E.12*)³⁹⁷ erwähnt, die zwar als „Traumfolge“ ein wenig aus der Betrachtung fällt, inhaltlich jedoch trotzdem äußerst interessant ist. MacGyver schläft ein und befindet sich im Traum im Wilden Westen, das Land zu jener Zeit wird als quasi rechtsfreier Raum dargestellt, es liegt an den Revolverhelden, die „Gesetze“ zu machen. MacGyver jedoch bewegt sich auch in dieser gefährlichen Atmosphäre ohne Waffe und ist stets um friedliche Lösungen bemüht. Selbst als ein Auftragskiller auf ihn angesetzt wird und der zuständige Marshall seinen Stern hinwirft, bewahrt MacGyver die Ruhe und kann den Konflikt schließlich gewaltfrei lösen. Besondere Bedeutung erhält diese Episode wenn man sich die „Western-These“ in Erinnerung ruft, im Traum ist MacGyver tatsächlich eben jener Westerner, dem die Helden der These zur Folge nachempfunden sind.

³⁹⁶ „Ghost Ship“

³⁹⁷ „Im Wilden Westen“ / „Serenity“

5. Resultate / Zusammenfassung

In diesem, nunmehr letzten, Abschnitt der Arbeit soll der Versuch unternommen werden, durch eine Bewertung der forschungsleitenden Thesen die Forschungsfrage zu beantworten. Hierfür werden die Thesen zunächst - einzeln - einer genauen Überprüfung unterzogen.

„Die privaten Helden und Institutionen in den Serien versuchen staatliche Defizite („Reagan-Ära“) (auch) in den Bereichen Gewalt und Sicherheit zu kompensieren.“

Betrachtet man für die Bewertung dieser These in erster Linie die Privatisierungskategorien, so können lediglich zwei der selbigen mehr oder weniger direkt dem Inhalt der These zugeordnet werden. „Privates Handeln ist nötig, weil die Staatsgewalt nicht über genug Personal verfügt, um sich eines Falles anzunehmen / überlastet bzw. generell überfordert ist“ und „Privates Handeln ist nötig, weil schlicht keine Staatsgewalt vorhanden ist“ sind jene beiden Kategorien, denen man einen Zusammenhang mit entsprechenden Einsparungen bzw. mit einem Rückzug des Staates aus verschiedenen Bereichen unterstellen kann. Die Tatsachen, dass es sich hier um lediglich zwei Kategorien handelt, die dem Anschauungsmaterial entnommen werden konnten, und dass diese darüber hinaus in den drei Serien nicht besonders prominent vertreten sind, sprechen eher gegen die erste Forschungsthese.

Erweitert man jedoch die Betrachtung, wird z.B. ersichtlich, dass das private Engagement der drei Helden (und der beiden Foundations) stets positiv bewertet wird, auf Gefahren, die im Zusammenhang mit einer Aushöhlung des staatlichen Gewaltmonopols durch private Ermittlungen, etc. stehen könnten, wird prinzipiell nicht eingegangen bzw. hingewiesen. Wie u.a. aus den Kategorien hervorgeht, unterstellen die Serien dem Handeln der Protagonisten in erster Linie positive Auswirkungen, als ZuseherIn bekommt man immer wieder den Eindruck, die Staatsgewalt, hauptsächlich vertreten durch Polizei oder auch FBI und Militär, habe v.a. dem/der einzelnen gegenüber vollkommen versagt. Viele Gründe hierfür werden ganz selbstverständlich vermittelt, wie bereits im zweiten Kapitel herausgestellt wurde, sind es oft Argumente wie die leidige „Bürokratie“ und deren langsam mahlende Mühlen, oder auch Ignoranz, Unverständnis und schlichte Dummheit der StaatsbeamtInnen, die das Engagement

der Helden Thomas Magnum, Michael Knight und Angus MacGyver so notwendig machen. Zahlreiche Unschuldige konnten vor dem Gefängnis bewahrt, scheinbar übermächtige Gegner bezwungen und dem Recht zum Durchbruch verholfen werden. Gegen Ende einer Folge kommt es häufig zu einer Kooperation mit den Organen der Staatsgewalt aber meist nur in dem Sinne, dass z.B. die Polizei den/die Verdächtige(n) „abholt“ bzw. verhaftet. Meist bleibt der Eindruck, die PolizistInnen seien zu mehr nicht im Stande.

Andere „Elemente“ der Reagan-Ära sind in den Serien omnipräsent. Menschen, die die Auswirkungen der „Reaganomics“ zu spüren bekommen, sind immer wieder Thema - ebenso begegnet man so genannten „self-made“-Millionären, wie z.B. dem Gründer der Knight-Foundation, Wilton Knight. Das Schwarz-Weiß-Denken, welches auch Ronald Reagans Tun weitgehend leitete, ist in den Serien häufig tonangebend - gerade in Knight Rider und MacGyver werden eventuelle Graubereiche getrost vernachlässigt. Der/die „Böse“ ist meist leicht auszumachen, wird bekämpft und besiegt, aber eben von nicht-staatlich agierenden Helden. Immer wieder werden Menschen unterstützt oder vor dem Ruin bewahrt, etc., die sich, durch großen Fleiß, auf dem Weg „vom Tellerwäscher zum Millionär“ befinden, denen jedoch v.a. gegen große Konkurrenten, die mit unfairen Mitteln kämpfen, jegliche Hilfe von staatlicher Seite verwehrt bleibt. Dennoch wird die traditionelle Wertordnung, die den Amerikanischen Konservatismus im 20. Jahrhundert prägte (Kapitel drei), nie wirklich in Frage gestellt. Trotz aller Gefahr der Verelendung ist es doch meist der Wunsch nach Unabhängigkeit von staatlicher Fürsorge, der kommuniziert wird - in diesem Sinne bieten die Helden der Serien meist eine Art der Hilfe zur Selbsthilfe, nach ihrem Engagement sind jene, denen sie ihre Dienste angedeihen ließen, wieder in der Lage selbst tätig zu werden und alleine zurechtzukommen.

Dem Lob privater Hilfsinitiativen, wie sie u.a. von reichen Spendern, wie Robin Masters, oder auch der Knight- und der Phoenix-Foundation kommen, wird gegenüber Forderung nach einer Rückkehr des (keynesianischen) Wohlfahrtsstaates eindeutig der Vorzug gegeben. Was der Staat nicht mehr in der Lage ist zu leisten, wird den drei Helden überlassen, der Gedanke der Dankbarkeit steht im Vergleich zu jenem des Anspruchs im Vordergrund. Thomas Magnum arbeitet häufig ohne Bezahlung, Michael Knight und MacGyver werden von ihren

gemeinnützigen Foundations finanziert und das scheint auch gut so zu sein. Der positive Eindruck jenes Engagements wird zudem dadurch verstärkt, dass die einzelnen Episoden in erster Linie von denjenigen handeln, denen geholfen wird - das nahezu obligatorische Happy-End zeigt uns nicht die Verlierer des Systems, sondern Menschen, denen dank des privaten Engagements Recht widerfahren ist, Menschen, deren Existenz nun nicht mehr auf dem Spiel steht und Menschen, die neuen Antrieb und Hoffnung geschöpft haben.

Zusammenfassend muss die erste Forschungsthese also kritisch betrachtet werden. Private Kompensationen in den Bereichen Gewalt und Sicherheit sind sehr wohl Thema, alleine die Gründe für das entsprechende Engagement sind sehr vielfältig und können eher seltener konkreten staatlichen Defiziten in der Reagan-Ära zugeordnet werden. Definitive Hinweise auf Einsparungen und den Rückzug des Staates in jenen Bereichen kommen vor, stehen allerdings nicht im Vordergrund der Handlungen, und werden vor allem nicht in einen ganz konkreten Zusammenhang mit Maßnahmen der Reagan-Administration gebracht. So gesehen, könnten die behandelten Probleme und Situationen, kurz, die Inhalte vieler Folgen, auch zu einer anderen Zeit spielen.

Was die Serien aber generell auszeichnet, ist die Vermittlung eines gewissen Spirits jener Zeit, der das private Handeln der drei Helden (in sämtlichen Bereichen) äußerst plausibel erscheinen lässt. Man „kauft“ ihnen gleichsam ihr Tun ab, es wird eine Art Selbstverständlichkeit ihres Engagements kommuniziert, die bestimmt nicht zu jeder Zeit so akzeptiert würde bzw. wird. Ein, sich eventuell aufdrängender, Ruf nach VertreterInnen der Staatsgewalt wird zumeist dadurch im Keim erstickt, dass diese in aller Regel unfähig, tölpelhaft und zum Teil selbst bössartig sind.

„Die drei Helden sind Western-Helden nach dem klassischen ‚lonesome-Rider‘-Muster nachempfunden, welche in einem Raum mit noch schwach ausgebildeter Staatsgewalt agierten.“

Explizite Hinweise auf den Wilden Westen kommen ebenso wie der Auftritt des klassischen Cowboys eher selten vor in den Serien. Konkret als Westerner zu sehen, ist eigentlich nur

MacGyver im Rahmen zweier „Traumfolgen“, nichtsdestotrotz muss die zweite Forschungsthese bestätigt werden, die eindeutigen Analogien werden auf verschiedenen Ebenen kommuniziert, die nun näher betrachtet werden sollen.

Hier wäre zunächst der frontier-Mythos, dessen sich prinzipiell alle drei Serien bedienen. Natürlich handelt es sich nicht um jene historische frontier, die einst die geographische und ideologische Grenze zur Wildnis des unerforschten Westens bildete. Vielmehr geht es um die Idee dahinter. Wie der Westerner, der gegen den Indianer in einen, aus seiner Sicht, gerechten Krieg zog, sind die Helden der Serien in Kämpfe an ihrer ganz „eigenen“ frontier verstrickt. Versteht man die frontier als einen (nicht unbedingt bestimmten) Ort, an dem sich werdende Männer beweisen können, an dem sie sich bewähren müssen, um letztlich zum Mann heranzureifen, so kann man derartige Prozesse sowohl bei Thomas Magnum als auch bei Michael Knight und MacGyver beobachten. Bevor sie sich letztlich niederlassen „dürfen“, müssen sie geläutert werden - ihre Tours of duty in Vietnam als weitere Form der frontier haben sie bereits alle drei absolviert. Hier stellten sie zum einen ihren Mut und ihre Tapferkeit unter Beweis, machten sich aber auch auf die ein oder andere Weise schuldig, wobei von einer Schuld die Rede ist, die im herkömmlichen frontier-Mythos nicht vorgesehen war. Zweifel am gerechten Krieg „drüben in `Nam“ plagten vor allem Thomas Magnum, anstatt sich zu bewähren, hat er lediglich seine Ideale und seine Jugend verloren - jene Jugend, die er nun im Verlaufe der Serien-Handlung nachholt.

Im entsprechenden Kapitel wurden bereits wesentliche Elemente der frontier, wie Selbstjustiz und das weite Gebiet eines quasi rechtsfreien Raums herausgearbeitet. Die drei Helden üben durchaus eine Form der Selbstjustiz aus, aber (meist) ohne letale Folgen. Gerade in Episoden, die in verlassenen Gebieten der USA oder auch auf unbewohnten hawaiianischen Inseln spielen, werden Assoziationen mit dem Wilden Westen bemüht.

Ich denke, es ist durchaus legitim, allen drei Helden einen gewissermaßen kindlich-jugendlichen Charakter zu unterstellen, eine Eigenschaft also, die den - über die Serien verlaufenden - Reifungsprozess plausibel macht. Konkret manifestiert sich dieses Erwachsen werden bei Thomas Magnum durch seine finale Rückkehr zur Navy, das Loslösen von seinen Freunden und das übernehmen der Verantwortung für sein Leben im allgemeinen und seine Tochter im speziellen. Optisch unterstrichen wird dieser Prozess u.a. durch seine Kleiderwahl

- vom legeren Hawaiihemd zurück zur blütenweißen Navy-Uniform. Hierbei handelt es sich natürlich nur um ein Detail, das aber doch sehr offensichtlich und nachvollziehbar gesellschaftliche Normalitätsvorstellungen bedient. Der Weg führt gleichsam weg von der legeren Lebensweise hin zum geordnet ablaufenden Werdegang eines Berufsmilitärs.

Bei der Figur Michael Knight ist die vielleicht am wenigsten stark ausgeprägte Entwicklung und Reifung auszumachen. Erst durch seine „Wiedergeburt“ wird ihm die Möglichkeit eines Lebens als lonsome-Rider auf seinem Pferd K.I.T.T. gegeben - eine Lebensform, die nur selten durch starke Veränderungen gefährdet wird. Nach gelegentlichen Verwirrungen in seiner, äußerst dünn gezeichneten, Entwicklung findet Michael zurück zur Foundation, die er als seine Familie ansieht - im Vergleich zu den beiden anderen Helden ist Michael Knight am Schluss der Serie quasi die gleiche Figur wie am Ende des Piloten. Er wird auch weiterhin der edle Cowboy bleiben, der den armen und schwachen hilft. Der Held mag charakterlich gereift sein, sein Lebensstil tendiert jedoch weiterhin nicht zur Sesshaftigkeit. Dies mag an seinem unstillbaren Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit liegen, der auch durch K.I.T.T. unterstrichen wird, oder auch schlicht an der niedrigen Qualität der Serie, die es nicht geschafft hat, ihren Helden tatsächlich weiterzuentwickeln.

MacGyver macht, ähnlich wie Thomas Magnum, durchaus eine - mehr oder weniger nachvollziehbare - Entwicklung durch. Der freiheitsliebende Pfadfinder, dem Sesshaftigkeit und geordnete Verhältnisse zunächst mehr als fremd sind, verändert sich am Schluss der Serie fundamental, als er von der Existenz seines Sohnes erfährt. Durch sein Verlassen der Phoenix-Foundation trennt er sich auch innerlich - ähnlich wie Thomas Magnum - von seinen Freunden, und wird dadurch einerseits noch eigenständiger, andererseits aber auch durch die (plötzliche) Existenz seines Sohnes in seiner Freiheit eingeschränkt. Die Tatsache, dass MacGyver sofort bereit ist, Verantwortung für selbigen zu übernehmen (obschon dieser bereits erwachsen ist), zeugt wohl auch von einem Prozess der Reifung, den MacGyver über die Serienlaufzeit hinweg durchgemacht hat.

Der Charakter des jugendlich anmutenden Westerners wird weiters durch die Tatsache unterstrichen, dass alle drei Helden eine zentrale Vaterfigur in ihrem nahen Umfeld haben, die ihnen immer wieder den Weg weist, und behilflich ist auf dem Wege der Reifung. Im Falle

Thomas Magnums handelt es sich um den Majordomus Jonathan Higgins, Michael Knight erhält den entsprechenden väterlichen Beistand von seinem Vorgesetzten und Freund Devon Miles und MacGyver schließlich hat Pete Thornton als vergleichbare Bezugsperson. Diese drei Vaterfiguren weisen eine Vielzahl an Ähnlichkeiten auf, sie sind rechtlich-moralisch gefestigt, verfügen über Lebenserfahrung, eine Vielzahl an Fähigkeiten und fungieren darüber hinaus stets als weise Ratgeber in sämtlichen Lebenslagen. Alle drei Helden bedürfen dieser Ratschläge und Richtungsweisungen dringend, da sie keine „richtigen“ Väter mehr haben. Magnums Vater starb in Korea, James MacGyver kam bei einem Autounfall ums Leben und Michael Knight hat als solcher prinzipiell keine Vergangenheit bzw. Kontakte zu früheren WegbegleiterInnen.

Vor allem bei Magnum und Michael Knight geht dem freundschaftlich-väterlichen Verhältnis ein Prozess der Konfliktaustragung und des „Zusammenraufens“ voraus, mögen bei Magnum auch Sticheleien an der Tagesordnung bleiben, steht ihm Higgins dennoch im Ernstfall bei.

Dem Lebensstil eines klassischen lonesome-Riders nach Western-Vorbild wird darüber hinaus durch die Vorschrift eines frauenlosen Lebens, das die Helden zu führen haben, entsprochen. Auch der Verzicht auf feste Partnerinnen erhöht die Chancen auf ein freies und unabhängiges Leben, welches voll und ganz den Abenteuern an der frontier gewidmet werden kann. War auch die Figur Thomas Magnum ursprünglich anders angelegt, so erlebt man doch einen - überwiegend - frauenlos lebenden Helden, der zwar stets seiner großen Liebe nachtrauert, allerdings nie ernsthaft Gefahr läuft sich neuerlich zu binden. (Einzige Ausnahme ist hier seine eventuelle Wiedervereinigung mit Michelle, der allerdings letztlich durch ihren Tod vorgebeugt wird.) Gelegentliche Techtelmechtel mit Klientinnen werden zwar mitunter angedeutet, letztlich steht jedoch die Ungebundenheit des Helden nie ernsthaft zur Debatte.

Ähnliches kann bei Michael Knight beobachtet werden, seine tragische Liebe heißt Stevie, ein erneutes Zusammenkommen und sesshaft werden der beiden wird aber im Keim erstickt. Diesen Verlust zu verkraften, nicht zu verbittern und „trotzdem“ weiterhin gegen das Unrecht zu kämpfen, sind vielleicht die stärksten Elemente der charakterlichen Entwicklung des Helden. Einen weiteren Vergleich zu Thomas Magnum erlauben vereinzelte Flirts mit

flüchtigen Bekanntschaften, die aber auch hier niemals zur ernsthaften Gefahr für den Protagonisten werden.

Das wohl frauenloseste Leben der drei führt Angus MacGyver. Weder findet sich in seiner Biographie eine wahrhaft große Liebe, der es nachzutrauern gilt, noch lässt er sich auf kurzzeitige Beziehungen ein. Die Figur seiner platonischen Langzeitfreundin Penny Parker dient unter anderem dazu Macs generelles Desinteresse an derlei Abenteuern herauszuarbeiten. Im Umgang mit ihr unterstreicht er immer wieder die Relevanz der Freundschaft, Annäherungsversuche, die darüber hinaus gehen könnten, finden nicht statt. Als ewiger Junggeselle und Abenteurer standen ernsthafte Beziehungen für MacGyver nie wirklich zur Debatte - kurzfristige Affären verbietet ihm vermutlich sein stark ausgeprägtes moralisches Gewissen. Generell erinnert MacGyvers Umgang mit Frauen allgemein eher an kindlich-jugendliche Freundschaften, verstanden als Beziehungen aus einer Zeit, in der man am anderen Geschlecht (noch) nicht ernsthaft interessiert ist.

Zusammenfassend lässt sich die zweite Forschungsthese positiv bewerten. Die Figur des lonesome-Riders wird auf mehreren Ebenen herausgearbeitet, gelegentliche Settings und Handlungsorte, die an den Wilden Westen, als Gebiet mit schwach ausgebildeter Staatsgewalt, wie man es aus den entsprechenden Filmen kennt, erinnern, kommen gelegentlich vor. Alle drei Helden schaffen es, ganz im Sinne des Monomyth, die gemeinschaftlichen mit den individualistischen Traditionen zu verbinden.

„Die Serien sprechen generell den privaten Akteuren ein besseres Gespür bzw. Verständnis für Recht und Gerechtigkeit zu. VertreterInnen der Staatsgewalt wird hier meist völliges Versagen unterstellt.“

Auch diese zweite figurenbezogene These kann voll und ganz bestätigt werden, das besondere Gespür bzw. Verständnis für Recht und Gerechtigkeit, welches die drei Helden auszeichnet, wird dem/der ZuseherIn anhand verschiedener Zugänge vermittelt. Zunächst werde ich mich mit der offensichtlichen Charakterstärke der Protagonisten befassen, um dann näher auf deren Hintergrund und Darstellung einzugehen.

Bei allen drei Helden handelt es sich um sympathische Figuren, die - zum Zwecke der Identifikation - durchaus Schwächen und Mängel haben. Hier war bereits von der so genannten Davidisierung die Rede, die Protagonisten sind bisweilen die unterlegenen in einer Auseinandersetzung, empfinden Trauer, leiden, und auch Selbstzweifel liegen ihnen keinesfalls fern. Es sind gerade diese ganz gewöhnlichen Unzulänglichkeiten, die dazu beitragen, die Helden zu entmystifizieren, und sie so näher zum/zur ZuseherIn zu bringen, der/die ihnen dadurch ihre moralischen Ansprüche, ihre Gefühle bzw. in weiterer Folge das unterstellte Gespür für Recht und Gerechtigkeit eher „abkauft“.

Eine ganz zentrale Privatisierungskategorie in diesem Zusammenhang ist jene, die den Helden eine bessere Eignung unterstellt, da das Vertrauen in die Behörden fehlt. Wendet sich der/die Betroffene jedoch an Thomas Magnum, Michael Knight oder MacGyver so ist dies stets kein Fehler. Hier ist er/sie in guten Händen, das Vertrauen, das man den Helden entgegenbringt, wird zumeist nicht missbraucht, entsprechende Erwartungen werden nicht enttäuscht. Dies gilt nicht nur bei FreundInnen und Bekannten der Protagonisten sondern auch bei Fremden. KlientInnen oder Schutzbefohlene, die die Helden noch nicht kannten, bringen ihnen meist zunächst Misstrauen und Skepsis entgegen, Gefühle, die allerdings durch die Fähigkeiten und Charakterstärke der Protagonisten schnell beseitigt werden. Während vor VertreterInnen der Staatsgewalt stets gewarnt wird, tut man gut daran, den Helden bedingungslos zu vertrauen. Sie sind unbestechlich, äußerst selten fehlgeleitet, und ihre Gespür für Recht und Gerechtigkeit lässt sie auch in schwierigen und komplizierten Situationen nie im Stich. Im Gegensatz zu StaatsbeamtlInnen können sie sich - so suggerieren es die Serien - durchaus die Freiheit nehmen, im Zweifelsfall auch mal das Gesetz zu brechen, um dem Recht und der Gerechtigkeit zum Durchbruch zu verhelfen. Eben weil es sich um moralisch gefestigte Helden handelt, gesteht man ihnen als ZuseherIn einen gewissen Ermessensspielraum zu, man verlässt sich bereitwillig darauf, dass der gesetzliche Rahmen nur im Notfall gedehnt oder gar überschritten wird. Im Falle von Thomas Magnum und MacGyver wird man ohnehin sogleich dadurch „beruhigt“, dass sie immer wieder direkt mit den Menschen vor den TV-Geräten kommunizieren, ihr Handeln begründen und rechtfertigen.

Eine weitere Charakterstärke, die alle drei Helden ausmacht, ist ihre Selbstlosigkeit. Obschon Thomas Magnum mit seinen Diensten als Privatdetektiv sein finanzielles Auslangen finden muss, handelt er oftmals aus purem Altruismus, sei es weil sich ein(e) KlientIn seine Dienste eigentlich nicht leisten kann, oder weil er einen Fall zu seiner „persönlichen Sache“ erklärt. Michael Knight handelt schon von Berufs wegen selbstlos, tut dies allerdings auch ausserhalb seiner Tätigkeit für die Knight Foundation. MacGyver letztlich verlangt nur selten finanzielle Entlohnung für seine Dienste, sein Gehalt bezieht er zwar als freier Mitarbeiter der Phoenix Foundation, Dienste, die er Menschen abseits dieser Institution angedeihen lässt, sind zumeist unentgeltlich. MacGyver ist zudem jener der drei Helden, der sich am häufigsten im sozialen Bereich und für den Umweltschutz engagiert. Hierfür opfert er nahezu seine gesamte Freizeit, wie sehr ihm z.B. sozial benachteiligte Menschen und auch die Natur am Herzen liegen, kommt in der Serie immer wieder deutlich heraus.

Die Art und Weise, wie die Serien die Charaktereigenschaften ihrer Helden entwickeln bzw. auch vermitteln, ist überraschend vielschichtig, um nicht zu sagen subtil. Der/die ZuseherIn wird nicht einfach mit einer moralischen Instanz oberster Güte konfrontiert, die scheinbar aus dem Nichts kommt, und ohne Fehl und Tadel ist. Dem gefestigten Charakter geht vielmehr eine lange Entwicklung voraus, die sich auch über die Serienlaufzeit hinweg fortsetzt.

Allen drei Helden sind zunächst die Lehren, die sie aus ihrem Einsatz in Vietnam gezogen haben gemein. Es wurde bereits weiter oben auf Vietnam als einer Form der frontier, an der es zu reifen gilt, verwiesen. Vor allem Thomas Magnum wird nach wie vor von den Erlebnissen in Südost-Asien heimgesucht, zu den Idealen, die er dort verlor, gehört sicherlich auch die klare Unterscheidbarkeit von Gut und Böse. Nichtsdestotrotz hat er dadurch gelernt in Graubereichen zu denken, ein Umstand, der sein Gespür für Recht und Gerechtigkeit jenem der Staatsgewalt so überlegen macht. Ähnliches gilt wohl für Michael Knight und MacGyver, obgleich auf deren Vietnam-Vergangenheit weniger explizit eingegangen wird. Gerade *Magnum, P.I.* stellt Vietnam als einen Ort dar, an dem der Pfad der Tugend nicht nur leicht im Dickicht des Dschungels verschwand, sondern v.a. sehr schwer wieder zu finden war. Mit der prinzipiellen Kritik am Vorgehen in Vietnam geht auch das starke Misstrauen in das Militär im allgemeinen und die Navy im speziellen einher, das Thomas Magnum dazu bewegt, den

Dienst zu quittieren. Er ist wohl jene der drei Figuren, bei der die Staatsgewalt, in Form der US-Navy, am stärksten als Negativfolie für seine neuerlich zu findenden Ideale dienen muss. Ein Detail, das auf ihrer aller Läuterung in Vietnam hinweist, ist die zum Teil strikte Ablehnung gegen den Gebrauch von Feuerwaffen. MacGyver verwendet sie überhaupt nicht, Magnum nur äußerst selten, und Michael Knight verlässt sich auch lieber auf seine Fäuste und/oder K.I.T.T.s Hilfe. Alles in allem liegt also die begründete Vermutung nahe, dass die grauenhaften Erfahrungen aus Vietnam allen drei Helden nunmehr insofern helfen, als ihr Gespür und Verständnis für Recht und Gerechtigkeit verfeinert und vor allem vielschichtiger wurde.

Wie aus der Figurenanalyse deutlich hervorging, haben die drei Protagonisten ein konstantes personelles Umfeld, Freunde, die ihnen stets mit Rat und Tat zur Seite stehen. Besonders hinzuweisen ist an dieser Stelle auf die väterlichen Freunde, Jonathan Higgins, Devon Miles und Pete Thornton. Es sind gerade diese Vaterfiguren, die den Helden immer wieder dabei helfen, den rechten Weg (wieder) zu finden, die Orientierungshilfen geben und mit Gleichnissen und Parabeln aus ihrem reichhaltigen Erfahrungsschatz dazu beitragen, einer Geschichte letztlich doch noch eine positive Wendung zu geben.

Bei Thomas Magnum sind weiters seine ehemaligen Kriegskameraden Rick und T.C. zu erwähnen, die gelegentlich ebenfalls zur moralischen Festigung des Protagonisten beitragen. Gerade der Kontrast zur leicht schizophrenen Figur des Rick Wright unterstreicht zudem, dass Thomas Magnum trotz allem einigermaßen gefestigt und stabil aus `Nam zurückgekehrt ist. T.C. ist der klassische, hart arbeitende Einzelunternehmer, der zudem Verantwortung für Sohn und Tochter trägt, und Magnum immer dessen (vermeintlich) sorglosen und verantwortungslosen Lebenswandel vorwirft.

Abgesehen vom „Ersatzvater“ Devon Miles hat Michael Knight wenige Bezugspersonen, wobei es v.a. K.I.T.T. ist, der im Serienalltag immer wieder die Rolle des moralischen Ratgebers übernimmt. Hierzu qualifizieren ihn u.a. seine primäre Programmierung „Leben zu schützen“, und die Tatsache, dass er notfalls Kontakt zur Foundation aufnimmt, wenn Michael eine Dummheit zu begehen droht.

Angus MacGyver hat neben Pete Thornton noch seinen ganz speziellen Freund Jack Dalton, der gewissermaßen einen besonders interessanten Fall darstellt. Jack ist nicht so sehr Ratgeber, als vielmehr eine weitere Figur, an der MacGyver regelmäßig seine Eigenschaft ein guter Mensch und Freund zu sein, unter Beweis stellen muss. Letztlich hilft er Jack dann doch immer wieder, und zeigt somit einmal mehr, dass er in der Lage ist, hinter all der Dummheit den guten Charakter seines Freundes zu erkennen.

Einer weiteren Möglichkeit ihren guten, moralisch gefestigten Helden zu vermitteln, bedienen sich die Serien Knight Rider und MacGyver in Form der Bemühung eines „Alter Egos“. Die Herausarbeitung einer solchen Figur ermöglicht es, das Böse eindeutig zu benennen und eventuelle Gewalt zu rechtfertigen. (vgl. Ganz Blättler 1995b: 245) Im Falle von Michael Knight handelt es sich um seinen bösen Zwillingsbruder Garthe, MacGyver hat sich immer wieder mit dem Übeltäter Murdoc zu befassen. Elisabeth Taschner (1990: 26) bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

„Selbstverteidigung, Kampf gegen das Böse (aus Pflicht oder Neigung), Hilfe für die Schwachen und Unterdrückten gelten als Motivation des Helden, während sein negatives Alter ego meist aus niedrigen Instinkten wie Besitzgier, Machtansprüchen, Rachegefühlen heraus handelt.“ (Taschner 1990: 26)

Die regelmäßige Begegnung des Helden mit seinem „Alter Ego“ macht es dem/der ZuseherIn äußerst einfach, Gut von Böse zu unterscheiden. Ausserdem kann der Protagonist im Rahmen dieser Aufeinandertreffen einmal mehr beweisen, dass er stets ein intaktes Gespür für Recht und Gerechtigkeit hat. Michael Knight schlägt Garthe letztlich, handelt allerdings aus Notwehr. MacGyver stellt seine moralische Integrität unter anderem dadurch unter Beweis, dass er Murdoc sogar einmal behilflich ist, nämlich als es darum geht dessen Schwester aus den Fängen einer bösen Organisation zu befreien.

In den Serien finden sich immer wieder Fälle und Situationen, in denen die Helden ihr klares Verständnis für Recht und Gerechtigkeit in einem direkten Vergleich mit VertreterInnen der

Staatsgewalt unter Beweis stellen können. Als besonders relevante Privatisierungskategorie kann hier jene hervorgehoben werden, die privates Handeln nötig macht, weil die StaatsdienerInnen selbst fehlgeleitet sind. Um gegen einen böartigen Sheriff oder bestochene PolizistInnen vorzugehen, bedarf es - der Logik der Serien folgend - eines privaten Engagements, und wer wäre hier besser geeignet als die moralisch gefestigten Helden Thomas Magnum, Michael Knight und MacGyver. Vor allem die ersten beiden kamen bereits in ihrer Zeit im Staatsdienst gelegentlich mit korrupten Beamten und solchen, die auf die Seite der VerbrecherInnen gewechselt hatten, in Berührung. Als Berufssoldat bzw. Polizist waren ihnen aber hier meist die Hände gebunden. Vor allem Michael Knight sieht im Rahmen des Engagements für die Foundation eine Chance gegen derlei Machenschaften letztlich doch vorgehen zu können.

Somit komme ich zur letzten Ebene der Darstellung des unterstellten Verständnisses für Recht und Gerechtigkeit, nämlich der Möglichkeit als privat agierender Held seinem Gewissen bzw. Gefühl zu folgen. Hier unterstellen die Serien wiederum einen starken Kontrast zum/zur klassischen PolizistIn bzw. Militärs. Explizit hervorzuheben ist Thomas Magnum, der auch im Voice-over immer wieder von seiner „inneren Stimme“ spricht, jenem Gespür bzw. Instinkt, dem zu gehorchen ihm nun endlich „erlaubt“ ist. Auch Michael Knight und MacGyver folgen regelmäßig ihrer Intuition und Ahnung - eine weitere Eigenschaft, die sie VertreterInnen der Staatsgewalt voraus haben. Kommandostrukturen und Vorschriften sind es, die den Beamten derlei gefühlgeleitetes Handeln, so wird es suggeriert, verbieten.

Abschließend kann also die Forschungsfrage „Wie wird die Privatisierung von Gewalt und Sicherheit in den untersuchten Serien dargestellt?“ im Rahmen der drei Thesen wie folgt beantwortet werden. Eine durchwegs positive Darstellung privaten Engagements in den Bereichen Gewalt und Sicherheit ist eindeutig zu konstatieren, die Gründe für dieses Handeln sind allerdings, wie man an den Privatisierungskategorien sehen konnte, äußerst vielfältig, und können meist nicht explizit auf die Reagan-Ära zurückgeführt werden. Die stets positive Bewertung des privaten Handelns entspricht jedoch sicherlich dem damaligen Zeitgeist,

Misstrauen dem Staat gegenüber wird nicht nur als selbstverständlich vermittelt, sondern zudem keinerlei Kritik unterzogen. Die Figuren Thomas Magnum, Michael Knight und Angus MacGyver sind definitiv dem klassischen Westerner nach dem lonesome-Rider Muster nachempfunden, hier finden sich zahlreiche Entsprechungen. Die Helden werden stets (mit ganz wenigen Ausnahmen) von einem klaren Gespür bzw. Verständnis für Recht und Gerechtigkeit geleitet, VertreterInnen der Staatsgewalt wird dieses Gefühl nicht so sehr gänzlich abgesprochen, wie viel eher unterstellt, dass sie diesem nicht folgen dürften, selbst wenn sie wollten.

Literaturverzeichnis

Almond, Gabriel A. (1956): Comparative Political Systems. In: The Journal of Politics 18, 1956, S.391 - 409

Almond, Gabriel A. & Sidney **Verba** (1963): The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations. Princeton

Bader, Tobias (2005): Neokonservatismus, Think Tanks und New Imperialism. PapyRossa-Verlag, Köln

Behrmann, Günter C. (1969): Führer und Jedermann. Ronald Reagan als Person und Politiker. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.28 - 55

Böhm, Andreas (2010): Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory. In: Flick, Uwe et. al. (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg; S.475 - 485

Bonacker, Torsten & Peter **Imbusch** (2006): Gewalt. In: Imbusch, Peter & Ralf Zoll (Hg.) (2006): Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung. VS Verlag für Sozialwissenschaften; S.81 - 106

Brandt, Ulrich (1995): Schieß los! Erzählmuster amerikanischer Serien. In: Schneider, Irmela (Hg.) (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Westdeutscher Verlag, Opladen; S.52 - 74

Denzin, Norman (2010): Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Flick, Uwe et. al. (Hg.) (2010): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg; S.416 - 429

Dietrich, Wolfgang (2002): Samba, Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas im Schlager des Zwanzigsten Jahrhunderts. Vier-Viertel-Verlag, Strasshof

Dörner, Andreas (2003): Politische Kulturforschung. In: Münkler, Herfried (Hg.) (2003): Politikwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt-Verlag, Hamburg; S.587 - 619

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. UVK-Verlag, Konstanz

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink-Verlag

Faulstich, Werner (1982): Ästhetik des Fernsehens. Narr-Verlag, Tübingen

Feierl, Wolfram (1998): Untersuchung zur Gattung Fernsehserie am Beispiel Akte X - die unheimlichen Fälle des FBI. Diplomarbeit, Universität Wien

Fellner, Uschi & Peter **Leopold** (1987): Knight Rider. Das Buch über David und „K.I.T.T.“. Ueberreuter, Wien

Fischer, Jörg & Cornelia **Ziegler** (1993): David Hasselhoff. Zsolnay-Verlag, Wien

Frantz, Joe B. (1969): The Frontier Tradition: An Invitation To Violence. In: Graham, Hugh Davis & Ted Robert Gurr (Hg.) (1969): Violence In America. Historical and Comparative Perspectives. Vol.1. U.S. Government Printing Office, Washington, D.C.; S.101 - 119

Ganz-Blättler, Ursula (2011): ‚Something against all odds, against all logic, we touch.‘ Kumulatives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in LOST und GREY‘S ANATOMY. In: Blanchet, Robert et.al. (Hg.) (2011): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Schüren-Verlag, Marburg; S. 73 - 91

Ganz-Blättler, Ursula (1995a): Vietnam, Väter und andere Vergangenheiten. Geschichte(n) in „crime / adventure“-Serien. In: Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteurserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München; S.69 - 103

Ganz-Blättler, Ursula (1995b): Grenzerfahrungen. Der Einbruch des Irrationalen in das Genre der Ratio. In: Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteurserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München; S.217 - 255

Göttlich, Udo (1995): Traditionalismus als Leitidee. Werte und Wertestruktur amerikanischer Serien. In: Schneider, Irmela (Hg.) (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Westdeutscher Verlag, Opladen; S.102 - 136

Hassan, Josef (2010): Privatisierungen im Bereich der inneren Sicherheit: analysiert am Beispiel der USA. Diplomarbeit, Universität Wien

Hasselhoff, David (2010): David Hasselhoff. Wellengang meines Lebens. Die Autobiographie. Koch-Verlag, Höfen

Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. Metzler-Verlag, Stuttgart (u.a.)

Hickethier, Knut (1991): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg

Hofmann, Niklas & Klaus Raab (2013): Ein Kult für alle Fälle. Die ultimativen Serien der Achtziger. Suhrkamp-Verlag, Berlin

Hug, Stefan Karl (2010): Hollywood greift an! Kriegsfilm machen Politik... Ares-Verlag, Graz

Kaldor, Mary (2007): Neue und alte Kriege. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main

Kirk, Russel (1953): The conservative Mind. Regnery, Chicago

Klippel, Heike (1995): Alles total normal. Die Welt der sozialen Konflikte. In: Schneider, Irmela (Hg.) (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Westdeutscher Verlag, Opladen; S.74 - 101

Kreile, Michael (1969): Aufschwung und Risiko. Die Wirtschafts- und Haushaltspolitik der Reagan-Administration. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.162 - 185

Lengauer, Susanne (1998): Das Model und der Schnüffler: Erfolg und Mißerfolg einer Serie der 80er Jahre. Diplomarbeit, Universität Wien

Matthies, Volker (2010): Piratenjagd am Horn von Afrika: Politökonomische Betrachtungen zu Beute, Jägern und Gejagten. In: Österreichisches Studienzentrums für Frieden und Konfliktlösung (Hg.) (2010): Söldner, Schurken, Seepiraten. Von der Privatisierung der Sicherheit und dem Chaos der „neuen“ Kriege. LIT-Verlag, Wien; S.75 - 92

Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. UVK-Verlags-Ges., Konstanz

Mohrenberg, Steffen (2006): Politische Kultur. In: Barrios, Harald & Christoph Stefes (Hg.) (2006): Einführung in die Comparative Politics. Oldenbourg-Verlag, München / Wien; S.114 - 135

Münkler, Herfried (2007): Die Neuen Kriege. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg

Rausch, Ulrike (2005): Sicherheit. In: Nohlen, Dieter & Rainer-Olaf Schultze (2005): Lexikon der Politikwissenschaft. Band 2 N-Z. Becksche Reihe, München; S.886 f.

Reinecke, Stefan (1993): Hollywood goes Vietnam: der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film. Hitzeroth-Verlag, Marburg

Slansky, Paul (1989): The Clothes Have No Emperor. A Chronicle of the American 80s. Simon & Schuster, New York

Scahill, Jeremy (2009): Blackwater. Der Aufstieg der mächtigsten Privatarmee der Welt. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg

Scherer, Brigitte (2000): Thomas Magnum und die Frauen. Produktion und Rezeption einer US-Serie. UVK-Medien, Konstanz

Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München

Scherer, Brigitte et. al. (1995): Einleitung. In: Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München; S.9 - 31

Scherer, Brigitte (1995): Thomas Magnum. Detektiv im Paradies. In: Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München; S.33 - 67

Shell, Kurt L. (1969): Konservatismus und Liberalismus im Wandel. Die amerikanische Gesellschaft in der Ära Reagan. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.206 - 230

Steffani, Winfried (1969): Opposition und Kooperation. Präsident und Kongreß in der Ära Reagan. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.75 - 108

Taschner, Elisabeth (1990): Stereotype Personendarstellung in Fernsehserien und ihre Wirkung auf die impliziten Persönlichkeitstheorien des Rezipienten. Dissertation, Universität Wien

Uessler, Rolf (2008): Entstaatlichung von Gewalt - Herausforderung für die Demokratie. In: Feichtinger, Walter; Wolfgang Braumandl & Nieves-Erzsebet Kautny (Hg.) (2008): Private Sicherheits- und Militärfirmen. Konkurrenten - Partner - Totengräber? Böhlau-Verlag, Wien, Köln, Weimar; S.67 - 87

Wahl, Ute (1995): Für Gott und Vaterland. Reale „Foundations“ und ihr Bild in TV-Serien. In: Scherer, Brigitte et. al. (1995): Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre. Ölschläger-Verlag, München; S.185 - 215

Wasser, Hartmut (1988): Einleitung. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.7 - 14

Wasser, Hartmut (1988): Repräsentative und plebiszitäre Ordnung. Wandlungen amerikanischer Demokratie in der Gegenwart. In: Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart; S.55 - 75

Wasser, Hartmut (Hg.) (1988): Die Ära Reagan: eine erste Bilanz. Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart

Wassner, Michel (2010): Ein Krieg, den du nie begreifen wirst. Die Rezeption des Vietnamkriegs durch Hollywood als Mainstream der politischen Kultur. Bachelor-Arbeit, Universität Wien

Weidinger, Martin (2006): Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Campus-Verlag, Frankfurt am Main

Weidinger, Martin (2003): Horizons West. Repräsentation von Staatlichkeit im amerikanischen Western. Dissertation, Universität Wien

Weigel-Klinck, Nicole (1996): Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968. Coppi-Verlag, Alfred/Leine

Wimmer, Hannes (2009): Gewalt und das Gewaltmonopol des Staates. LIT-Verlag, Wien, Berlin

Zavarsky, Irene (2009): A pirate's life for me. Darstellungen von Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm im gesellschaftlichen Kontext der 30er bis 50er Jahre. Dissertation, Universität Wien

Internetquellen

<http://derstandard.at/1369362866929/Mau-Mau-Aufstand-Folteropfer-sollen-Entschaedigung-erhalten>: „Mau-Mau-Aufstand: Folteropfer sollen Entschädigung erhalten“ - Artikel in der Tageszeitung DerStandard (ohne Autor, 6.6.2013) - (*Letzter Aufruf am: 7.6.2013*)

www.imdb.com: Homepage der Internet Movie DataBase - (*Letzter Aufruf am: 16.11.2013*)

<http://lifehacker.com/5480477/the-man-behind-macgyver-swiss-army-knife-or-duct-tape>: Interview mit MacGyver-Produzent Lee David Zlotoff vom 26.2.2010 - (*Letzter Aufruf am: 11.10.2013*)

www.nielsen.com/us/en: Homepage der Nielsen-Company - (*Letzter Aufruf am: 29.10.2013*)

<http://www.nytimes.com/1985/09/27/arts/tv-weekend-premieres-of-twilight-zone-and-macgyver.html>: „TV Weekend; Premieres of 'Twilight Zone' and 'MacGyver'“ - Artikel der New York Times (John J. O'Connor, 27.9.1985) - (*Letzter Aufruf am: 9.10.2013*)

<http://www.smh.com.au/news/tv--radio/macgyver-trumps-jack-bauer/2007/09/13/1189276851582.html>: „MacGyver is favourite disaster hero“ - Artikel des Sydney Morning Herald (ohne Autor, 13.9.2007) - (*Letzter Aufruf am: 9.10.2013*)

<http://www.tomselleck.de/larry-manetti-im-interview>: Homepage einer deutschsprachigen Tom-Selleck Fanseite - (*Letzter Aufruf am: 19.9.2013*)

http://www.treasurydirect.gov/govt/reports/pd/histdebt/histdebt_histo4.htm: Angaben zum Schuldenstand der USA (Historical Debt Outstanding - Annual 1950 - 1999) - (*Letzter Aufruf am: 10.3.2013*)

Filmquellen (*in alphabetischer Reihenfolge*)

2001: A Space Odyssey (2001: Odyssee im Weltraum); USA **1968** - Stanley Kubrick

Casablanca; USA **1942** - Michael Curtiz

The Green Berets (Die Grünen Teufel); USA **1968** - Ray Kellogg & John Wayne

Rambo - First Blood (Rambo); USA **1982** - Ted Kotcheff

Rambo - First Blood Part II (Rambo - Der Auftrag); USA **1985** - George P. Cosmatos

Rambo III; USA **1988** - Peter MacDonald

Star Wars; USA **1977** - George Lucas

Star Wars: Episode V - The Empire strikes back (Das Imperium schlägt zurück); USA **1980** - Irvin Kershner

Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (Die Rückkehr der Jedi-Ritter); USA **1983** - Richard Marquand

Serielle Quellen (*in alphabetischer Reihenfolge - das Datum gibt jeweils den Termin der Erstaussstrahlung in den USA an*)

The A-Team; TV-Serie, USA **1983 - 1987** (NBC)

Hawaii Five-O; TV-Serie, USA **1968 - 1980** (CBS)

Knight Rider; TV-Serie, USA **1982 - 1986** (NBC) - *zitierte Episoden:*

- (*St. 1/E. 1&2*): Knight of the Phoenix - Part 1&2 (Michael Knight - Teil 1&2); 26.9.1982

- (*St. 1/E. 3*): Deadly Maneuvers (Tödliche Manöver); 1.10.1982

- (*St. 1/E. 4*): Der Bandenkrieg (Good Day at White Rock); 8.10.1982

- (*St. 1/E. 5*): Sammys Sensationsshow (Slammin' Sammy's Stunt Show Spectacular); 22.10.1982

- (*St. 1/E. 6*): Minister auf Abwegen (Just My Bill); 29.10.1982

- (*St. 1/E. 8*): Ein Richter spielt sein Spiel (No Big Thing); 12.11.1982

- (St.1/E.9): Der Doppelgänger (Trust Doesn't Rust); 19.11.1982
- (St.1/E.11): Das endgültige Urteil (The Final Verdict); 3.12.1982
- (St.1/E.15): Ein mysteriöser Saboteur (Give Me Liberty...Or Give Me Death); 21.1.1983
- (St.1/E.17): Eine Musterstadt ohne Verbrechen (A Nice, Indicent Little Town); 18.2.1983
- (St.1/E.19): Weisser Vogel (White Bird); 4.3.1983
- (St.1/E.20): Unerwünschte Konkurrenz (Knight Moves); 11.3.1983
- (St.2/E.1&2): Goliaths Geburt / Der Kampf mit Goliath (Goliath); 2.10.1983
- (St.2/E.4): Händler des Todes (Merchants of Death); 16.10.1983
- (St.2/E.5): Blindes Vertrauen (Blind Spot); 23.10.1983
- (St.2/E.6): Geheimversteck Cadiz (Return to Cadiz); 30.10.1983
- (St.2/E.9): K.I.T.T. sitzt in der Falle (Soul Survivor); 27.11.1983
- (St.2/E.11): Gedächtnisschwund (Knightmares); 11.12.1983
- (St.2/E.12): Eine schöne Bescherung (Silent Knight); 18.12.1983
- (St.2/E.16): Wettlauf mit dem Tod (Race For Life); 5.2.1984
- (St.2/E.17): Schnelle Teufel (Speed Demons); 12.2.1984
- (St.2/E.18&19): Goliath kommt zurück / Goliath wird vernichtet (Goliath Returns);
19.2.1984
- (St.2/E.20): Gefährliches Spielzeug (A Good Knight's Work); 4.3.1984
- (St.2/E.23): Ich werd' ewig dein Freund bleiben (Let It Be Me); 13.3.1984
- (St.2/E.24): Einer spielt falsch (Big Iron); 27.3.1984
- (St.3/E.4): Fahrerflucht (Knights Of The Last Lane); 14.10.1984
- (St.3/E.5): Tödliches Kostümfest (Halloween Knight); 28.10.1984
- (St.3/E.6): Der Schwarze Teufel taucht wieder auf (K.I.T.T. VS. K.A.R.R.); 4.11.1984
- (St.3/E.7): Viehdiebe - der gemeine Apfel (The Rotten Apples); 11.11.1984
- (St.3/E.8): Michael fällt in Ungnade (Knight in Disgrace); 18.11.1984
- (St.3/E.11): Das Chamäleon (Knight Of The Chameleon); 30.12.1984
- (St.3/E.13): Eine Nasenlänge voraus (Knight By A Nose); 13.1.1985
- (St.3/E.14): Eine schreckliche Falle (Junk Yard Dog); 3.2.1985
- (St.3/E.17): Das 19. Loch (The Nineteenth Hole); 10.3.1985
- (St.3/E.20): Michael Knight und die Zuflucht (Knight in Retreat); 29.3.1985

- (St.3/E.22): Der Tod unter der Zirkuskuppel (Circus Knights); 2.5.1985
- (St.4/E.1&2): K.I.T.T.s Unfall mit Folgen (Knight Of The Juggernaut); 20.9.1985
- (St.4/E.4): Die Flugzeugentführung (Sky Knight); 18.10.1985
- (St.4/E.6): Aus Spass wird bitterer Ernst (The Wrong Crowd); 1.11.1985
- (St.4/E.8): Herzlichen Glückwunsch (Many Happy Returns); 15.11.1985
- (St.4/E.9): Der Tod fährt mit (Knight Racer); 29.11.1985
- (St.4/E.10): Knight hinter Gittern (Knight Behind Bars); 6.12.1985
- (St.4/E.12): Duft einer Rose (The Scent Of Roses); 3.1.1986
- (St.4/E.13): Killer K.I.T.T. (Killer K.I.T.T.); 10.1.1986
- (St.4/E.14): Wie die Axt im Walde (Out Of The Woods); 17.1.1986
- (St.4/E.20): Der unheimliche Mönch (Fright Knight); 7.3.1986
- (St.4/E.22): Der geheimnisvolle Ohrclip (Voo Doo Knight); 4.4.1986

MacGyver; TV-Serie, USA 1985 - 1992 (ABC) - *zitierte Episoden*:

- (St.1/E.1): Explosion unter Tage (Pilot); 29.9.1985
- (St.1/E.2): Goldbroiler MacGyver (The Golden Triangle); 6.10.1985
- (St.1/E.3): Die Diebin von Budapest (Thief of Budapest); 13.10.1985
- (St.1/E.4): Schnappschüsse mit Folgen (The Gauntlet); 21.10.1985
- (St.1/E.6): Der Ameisenkrieg (Trumbo's World); 10.11.1985
- (St.1/E.8): Fackeln (Hellfire); 27.11.1985
- (St.1/E.9): Der verlorene Sohn (The Prodigal); 8.12.1985
- (St.1/E.10): Zielscheibe MacGyver (Target MacGyver); 22.12.1985
- (St.1/E.11): 6 Stunden bis zur Ewigkeit (Nightmares); 15.1.1986
- (St.1/E.12): Der unsichtbare Gegner (Deathlock); 22.1.1986
- (St.1/E.13): Alte Freundschaften (Flame's End); 29.1.1986
- (St.1/E.14): Wenn Bomben ticken (Countdown); 5.2.1986
- (St.1/E.15): Spitzel aus den eigenen Reihen (The Enemy Within); 12.2.1986
- (St.1/E.16): Liebe kennt keine Grenzen (Every Time She Smiles); 19.2.1986
- (St.1/E.17): Ein einfacher Auftrag (To Be a Man); 26.2.1986

- (St.1/E.18): Das hässliche Entlein (Ugly Duckling); 12.3.1986
- (St.1/E.19): Halt auf freier Strecke (Slow Death); 2.4.1986
- (St.1/E.20): Die Flucht (The Escape); 16.4.1986
- (St.1/E.21): Hinter der Mauer (A Prisoner of Conscience); 30.4.1986
- (St.1/E.22): Ein Killer mit Tausend Gesichtern (The Assassin); 7.5.1986
- (St.2/E.1): Der tödliche Computer (The Human Factor); 22.9.1986
- (St.2/E.2): Killer im Ruhestand (The Eraser); 29.9.1986
- (St.2/E.3): Der betrogene Betrüger (Twice Stung); 6.10.1986
- (St.2/E.4): Das Wunschkind (The Wish Child); 20.10.1986
- (St.2/E.5): Der Bewährungshelfer (Final Approach); 27.10.1986
- (St.2/E.6): Der Meisterlügner (Jack of Lies); 3.11.1986
- (St.2/E.7): Ein Rosenkranz für alle Fälle (The Road Not Taken); 10.11.1986
- (St.2/E.8): Adler in Not (Eagles); 17.11.1986
- (St.2/E.9): Warnende Träume (Silent World); 24.11.1986
- (St.2/E.10): Mord an einem Cadillac (Three for the Road); 15.12.1986
- (St.2/E.11): Phoenix in Gefahr (Phoenix Under Siege); 5.1.1987
- (St.2/E.12): Familienangelegenheiten (Family Matter); 12.1.1987
- (St.2/E.15): Piraten (Pirates); 9.2.1987
- (St.2/E.17): Der Spion aus dem Sarg (Dalton, Jack of Spies); 23.2.1987
- (St.2/E.18): Totgesagte leben länger (Partners); 2.3.1987
- (St.2/E.19): Die Befreiung (Bushmaster); 23.3.1987
- (St.2/E.21): Blackout (D.O.A.: MacGyver); 27.4.1987
- (St.3/E.1&2): Eine tödliche Liebe (Lost Love); 21.9.1987
- (St.3/E.3): Schatten der Vergangenheit (Back from the Dead); 5.10.1987
- (St.3/E.4): Das Geisterschiff (Ghost Ship); 19.10.1987
- (St.3/E.7): Wozu sind Freunde da? (Jack in the Box); 9.11.1987
- (St.3/E.8): Schwindelnde Höhen (The Widowmaker); 16.11.1987
- (St.3/E.9): Hindernisse (Hell Week); 23.11.1987
- (St.3/E.10): Das Attentat (Blow Out); 21.12.1987
- (St.3/E.12): Der neue Boss (Early Retirement); 18.1.1988

- (St.3/E.13): Riskantes Spiel (Thin Ice); 1.2.1988
- (St.3/E.14): Das Gangstertrio (The Odd Tripple); 29.2.1988
- (St.3/E.15): Mord auf Bestellung (The Negotiator); 7.3.1988
- (St.3/E.16): Giftmüllbeseitigung ganz modern (The Spoilers); 14.3.1988
- (St.3/E.17): Die Wolfsmaske (Mask of the Wolf); 28.3.1988
- (St.3/E.18): Ein millionenschweres Baby (Rock the Cradle); 18.4.1988
- (St.4/E.1): Das Geheimnis des Hauses Parker (The Secret of Parker House); 31.10.1988
- (St.4/E.2): Blutsbrüder (Blood Brothers); 21.11.1988
- (St.4/E.4): Raketen für die Rebellen (On a Wing and a Prayer); 5.12.1988
- (St.4/E.5): Sabotage auf der Rennbahn (Collision Course); 12.12.1988
- (St.4/E.6): Überlebenstraining (The Survivors); 9.1.1989
- (St.4/E.7): Der Mann im Hintergrund (Deadly Dreams); 16.1.1989
- (St.4/E.8): Mutter Dalton (Ma Dalton); 23.1.1989
- (St.4/E.9): Cleo Rocks (Cleo Rocks); 6.2.1989
- (St.4/E.10): Die Fünferbande (Fraternity of Thieves); 13.2.1989
- (St.4/E.12): Druck (The Challenge); 27.2.1989
- (St.4/E.13): Schuldgefühle (Runners); 13.3.1989
- (St.4/E.14): Goldrausch (Gold Rush); 27.3.1989
- (St.4/E.15): Der unsichtbare Tod (The Invisible Killer); 10.4.1989
- (St.4/E.17): Gelähmte Stadt (Easy Target); 1.5.1989
- (St.4/E.19): Der Skorpion (Unfinished Business); 15.5.1989
- (St.5/E.1&2): Die Legende von der Heiligen Rose (Legend of the Holy Rose); 18.9. & 25.9.1989
- (St.5/E.6): Das Tal des Todes (Halloween Knights); 30.10.1989
- (St.5/E.8): Erbarmungslos (Black Rhino); 13.11.1989
- (St.5/E.11): Die Madonna (The Madonna); 18.12.1989
- (St.5/E.12): Im Wilden Westen (Serenity); 8.1.1990
- (St.5/E.13): Die Schule des Lebens (Live and learn); 15.1.1990
- (St.5/E.14): Kampf um den Wald (Log Jam); 5.2.1990
- (St.5/E.15): Mancos Schatz (The Treasure of Manco); 12.2.1990

- (St.5/E.18): Von Geigen und Ganoven (The Lost Amadeus); 19.3.1990
- (St.5/E.20): Die Vogellady (Rush to Judgement); 16.4.1990
- (St.5/E.21): Fähre ins Jenseits (Passages); 30.4.1990
- (St.6/E.1): Gewalt gegen Gewalt (Tough Boys); 17.9.1990
- (St.6/E.9): Im Wein liegt die Wahrheit (Bitter Harvest); 19.11.1990
- (St.6/E.12): Heisse Liebe (Jerico Games); 7.1.1991
- (St.6/E.14): Das Auge des Osiris (Eye of Osiris); 4.2.1991
- (St.6/E.17): Blindes Vertrauen (Blind Faith); 4.3.1991
- (St.6/E.20): Der schwarze Strom (Trail of Tears); 29.4.1991
- (St.6/E.21): Lektion in Sachen Freundschaft (Hind-Sight); 6.5.1991
- (St.7/E.1): Agenten in der Karibik (Honest Abe); 16.9.1991
- (St.7/E.2): Mörderische Absichten (The `Hood); 23.9.1991
- (St.7/E.3): Aber die Leiche fehlte (Obsessed); 30.9.1991
- (St.7/E.6): Die Gärten des Todesbarons (Walking Dead); 21.10.1991
- (St.7/E.7&8): Ritter MacGyver (Good Knight MacGyver); 4.11. & 11.11.1991
- (St.7/E.11): Der Bandenkrieg (Gunz `n Boyz); 16.12.1991
- (St.7/E.13): Tod in China (The Stringer); 25.4.1991
- (St.7/E.14): Schweres Wasser (The Mountain of Youth); 21.5.1991

Magnum, P.I. („Magnum“); TV-Serie, USA **1980 - 1988** (CBS) - *zitierte Episoden:*

- (St.1/E.1&2): Wer braucht schon Schnee auf Hawaii? (Don't Eat the Snow in Hawaii);
11.12.1980
- (St.1/E.3): Der Fluch des letzten Kaisers (China Doll); 18.12.1980
- (St.1/E.4): Große und kleine Mädchen (Thank heaven for Little Girls and Big Ones, Too);
25.12.1980
- (St.1/E.5): Bombengrüße aus Ulster (No need to know); 8.1.1981
- (St.1/E.6): Der gespielte Tod (Skin Deep); 15.1.1981
- (St.1/E.7): Abrechnung mit der Vergangenheit (Never Again, Never Again); 22.1.1981
- (St.1/E.9): Im Kampf verschollen (Missing in Action); 5.2.1981

- (St.1/E.10): Von den Toten auferstanden (Lest We Forget); 12.2.1981
- (St.1/E.12): Freunde in der Not (Thicker Than Blood); 26.2.1981
- (St.1/E.14): Stallwache (Adelaide); 19.3.1981
- (St.1/E.16): Gefährliche Spiele (The Black Orchid); 2.4.1981
- (St.1/E.18): Der verschwundene Bräutigam (Beauty Knows No Pain); 16.4.1981
- (St.2/E.2): Gefahr unter Wasser (Dead Man's Channel); 15.10.1981
- (St.2/E.4): Kalter Krieg unter heißer Sonne (From Moscow to Maui); 29.10.1981
- (St.2/E.5): Schatten der Vergangenheit (Memories are forever); 5.11.1981
- (St.2/E.6): Gefährliche Liebschaft (Tropical Madness); 12.11.1981
- (St.2/E.7): Die Welle des Todes (Wave Goodbye); 19.11.1981
- (St.2/E.10): KGB im Spitzenschuh (The Sixth Position); 17.12.1981
- (St.2/E.12): Ein einfallsreicher Killer (The Jororo Kill); 7.1.1982
- (St.2/E.13): Der Computertrick (Computer Date); 14.1.1982
- (St.2/E.14): Das Geständnis (Try to Remember); 28.1.1982
- (St.2/E.15): Wenn aus Liebe Hass wird (Italian Ice); 4.2.1982
- (St.2/E.16): Ein Mann für alle Feinde (One more Summer); 11.2.1982
- (St.2/E.19): Das letzte Kapitel (The Last Page); 4.3.1982
- (St.2/E.20): Der doppelte Higgins (The Elmo Ziller Story); 25.3.1982
- (St.3/E.1): Eine lebende Zeitbombe (Did You See the Sun Rise?); 30.9.1982
- (St.3/E.5): Die Rache der Mau-Mau (Black on White); 28.10.1982
- (St.3/E.7): Higgins' alte Liebe (Foiled Again); 11.11.1982
- (St.3/E.9): Ein Champion gibt nicht auf (Mixed Doubles); 2.12.1982
- (St.3/E.14): Die Spielmacherin (Basket Case); 3.2.1983
- (St.3/E.19): Zwei auf einen Schlag (Two Birds Of a Feather); 17.3.1983
- (St.3/E.21): Hurrikan Kukana (The Big Blow); 7.4.1983
- (St.3/E.22): Higgins Geheimnis (Faith and Begorrah); 28.4.1983
- (St.4/E.1): Der 4. Juli (Home from the Sea); 29.9.1983
- (St.4/E.2): Die Ausreißerin (Luther Gillis: #521); 6.10.1983
- (St.4/E.3): Wer einmal lügt (Smaller Than Life); 13.10.1983
- (St.4/E.4): Der Anstands-Wauwau (Distant Relative); 20.10.1983

- (St.4/E.5): Auf den Leim gegangen (Limited Engagement); 3.11.1983
- (St.4/E.6): Ein Liebesbrief auf Abwegen (Letter to a Duchess); 10.11.1983
- (St.4/E.8): König der Fäuste (A Sense of Debt); 1.12.1983
- (St.4/E.10): Frohes Fest (Operation: Silent Night); 15.12.1983
- (St.4/E.11): Aus Spiel wird Ernst (Jororo Farewell); 5.1.1984
- (St.4/E.12): Ein Fall wie von Agatha Christie (The Case of the Red-Faced Thespian); 19.1.1984
- (St.4/E.13): Ausgetrickst (No More Mr. Nice Guy); 26.1.1984
- (St.4/E.15): T.C.s große Liebe (Paradise Blues); 9.2.1984
- (St.4/E.19): Ein harmloser Auftrag (On Face Value); 15.3.1984
- (St.4/E.20): Blick in die Vergangenheit (Dream a Little Dream); 29.3.1984
- (St.4/E.21): Augenzeugen (I Witness); 3.5.1984
- (St.5/E.4): Ein moderner Robin Hood (The Legacy of Garwood Huddle); 18.10.1984
- (St.5/E.10): Der Ersatzdetektiv (Luther Gillis: File #001); 6.12.1984
- (St.5/E.13): Geplatzte Träume (Professor Jonathan Higgins); 10.1.1985
- (St.5/E.14): Notlüge mit Folgen (Compulsion); 24.1.1985
- (St.5/E.15&16): Alle für einen - Teil 1& 2 (All for One - Part 1&2); 31.1. & 7.2.1985
- (St.5/E.21): Alte Freunde (Torah, Torah, Torah); 28.3.1985
- (St.6/E.1): England sehen und sterben - Teil 1&2 (Déjà Vu - Part 1&2); 26.9.1985
- (St.6/E.3): Die große Lüge (The Kona Winds); 10.10.1985
- (St.6/E.7): Wildwest unter Palmen (Paniolo); 7.11.1985
- (St.6/E.11): Der Jahrmarktsmörder (I Never Wanted to Go to France, Anyway); 2.1.1986
- (St.6/E.17): Babyhandel (Find Me a Rainbow); 13.3.1986
- (St.6/E.18): Das Attentat (Who is Don Luis Higgins, and Why is He Doing These Terrible Things to Me?); 20.3.1986
- (St.6/E.19): Glück im Spiel, Pech in der Liebe (A Little Bit of Luck, A Little Bit of Grief); 3.4.1986
- (St.6/E.20): Fotografenpech (Photo Play); 10.4.1986
- (St.7/E.1): Tod einer Komikerin - Teil 1&2 (L.A. - Part 1&2); 1.10.1986
- (St.7/E.2): Verständigungsschwierigkeiten (One Picture is Worth); 8.10.1986

- (St. 7/E.3): Schwesternliebe (Straight and Narrow); 15.10.1986
- (St. 7/E.4): Der Pokal (A.A.P.I.); 22.10.1986
- (St. 7/E.8): Konkurrenz vom Festland (Novel Connection); 19.11.1986
- (St. 7/E.9): Gefangener auf Kapu (Kapu); 26.11.1986
- (St. 7/E.10): Melody ist verschwunden (Missing Melody); 3.12.1986
- (St. 7/E.11): Bittere Wahrheit (Death of the Flowers); 10.12.1986
- (St. 7/E.12): Higgins auf dem Kriegspfad (Autumn Warrior); 17.12.1986
- (St. 7/E.15): Rückblenden (Solo Flight); 4.2.1987
- (St. 7/E.16): Der Vierzigste Geburtstag (Forty); 11.2.1987
- (St. 7/E.20): Sühne für einen nicht begangenen Mord (The People vs. Orville Wright); 1.4.1987
- (St. 7/E.21): Eine andere Welt (Limbo); 15.4.1987
- (St. 8/E.1): Stimmen aus dem Jenseits (Infinity and Jelly Doughnuts); 7.10.1987
- (St. 8/E.4): Das Baseball-Talent (Tigers Fan); 4.11.1987
- (St. 8/E.6): Mutter bleibt Mutter (The Love That Lies); 18.11.1987
- (St. 8/E.12&13): Die Lösung - Teil 1&2 (Resolutions - Part I&II); 1.5.1988

Miami Vice; TV-Serie, USA **1984 - 1990** (NBC)

Moonlighting („Das Modell und der Schnüffler“); TV-Serie, USA **1985 - 1989** (ABC)

The Rockford Files („Detektiv Rockford - Anruf genügt“); TV-Serie, USA **1974 - 1980** (NBC)

The Simpsons; TV-Serie, USA **1989 -** (Fox)

Vega\$; TV-Serie, USA **1978 - 1981** (ABC)

Anhang

fact sheet - *Magnum, p.i.*

TV-Serie, USA **1980 - 1988** (CBS)

DarstellerInnen: Tom Selleck (Thomas Magnum), John Hillerman (Jonathan Higgins), Roger E. Mosley (T.C.), Larry Manetti (Orville ‚Rick‘ Wright), Kwan Hi Lim (Lt. Yoshi Tanaka)

Idee / Creator: Donald P. Bellisario, Glen A. Larson

ProduzentInnen / Executive producer(s): Donald P. Bellisario, Glen A. Larson, Tom Selleck

fact sheet - *Knight Rider*

TV-Serie, USA **1982 - 1986** (NBC)

DarstellerInnen: David Hasselhoff (Michael Knight), Edward Mulhare (Devon Miles), Patricia McPherson (Bonnie Barstow), Rebecca Holden (April Curtis)

Idee / Creator: Glen A. Larson

ProduzentInnen / Executive producer(s): Glen A. Larson, Robert Foster

fact sheet - *MacGyver*

TV-Serie, USA **1985 - 1992** (ABC)

DarstellerInnen: Richard Dean Anderson (Angus MacGyver), Dana Elcar (Pete Thornton), Teri Hatcher (Penny Parker), Michael Des Barres (Murdoc), Bruce McGill (Jack Dalton)

Idee / Creator: Lee David Zlotoff

ProduzentInnen / Executive producer(s): Henry Winkler, John Rich

Notizschema zur Serie *Magnum, p.i.* (Bp. Staffel 1 / Episode 1&2)

MAGNUM EPISODEN	DEUTSCHER TITEL	ENGLISCHER TITEL	STATUSQUALITÄT BZW. PRIVATISIERUNG	CHARAKTERENTW. THOMAS MAGNUM	CHARAKTERENTW. JONATHAN QUAYLE HIGGINS III	CHARAKTERENTW. T.C. - THEODORE CALVIN	CHARAKTERENTW. WILBUR WRIGHT RICK ORVILLE	STORYENTWICKLUNG	SONSTIGES	INHALT	IN LITERATUR ERWÄHNT	AD ROBIN MASTERS
ST.1 / E.1&2	Wer bin ich schon Schuss auf Hawaii?	Don't Let the Sun Go Down on Hawaii	<p>Magnum ermittelt in seinem ersten Fall in der Serie in einem Mordfall in der Navy - mentalis des Militärs, in dem er die Mörderin findet. Er hat, werden Verbrechen scheinbar häufig unter den Teppich gekehrt bzw. schlicht ermittelt - private Aufklärung nötig!</p> <p>(8:39) Magnum will einen ehemaligen NIA-Kollegen (Lt. Cook) vom Kommando der Navy holen. Cook - wird aber entführt und zusammen geschlagen.</p> <p>> Cook = tot, weil Kokain-Pfücken</p> <p>> seine Frau, die Magnums Mutter war, wurde entführt und nicht angeheiratet, weil die Drogengeschichte ja wahr sein könnte - deshalb hält sich auch der Admiral zurück</p> <p>> Navy hat Lt. Cook abgeschrieben - Klassisch, für die staatl. Behörden (in dem Fall Müllberg) ist der Fall klar</p> <p>> er hat die Mörderin gefunden, aber nicht wiederherstellen.</p> <p>Magnum die Ehre seines Freundes wiederherstellen.</p> <p>T.C. in Magnum (16:20): „Bist du sicher, dass du die Kistenwanne nicht informieren willst?“</p> <p>Magnum: „Nein, ich muss das selbst erledigen.“</p> <p>! Der Vorgesetzte des gestöten war selbst in das Verbrechen verwickelt!</p> <p>=> ALLGEMEIN für meine Serie: wenn der Boss in den eigenen Reihen ist, muss privat ermittelt werden!</p> <p>(Broschur war letztlich ein ehemaliger "Navy-Kollege aus Magnums Erbinat, der zurückgelassen wurde)</p> <p>Interessant: Magnum hatte Vertrauen in die Navy verloren, und deshalb ist er nicht bereit, sich auf die Hilfe dieser Folge wird sein Misstrauen quasi mit allen Mitteln bestätigt</p>	<p>Magnum's erster Auftritt (0:04) man sieht Magnum knalend im Meer (nachher Oberkörper)</p> <p>Magnum „bricht“ in R.M.s Anwesen ein, über sein „Wohlfühlort“ auf (1:20): „Ich bin hier, um dich zu holen, ich bin eine Reine Schissbrot, das ist das, was ich durchleben sollte, und dafür darfst du mich umsonst im Gästehaus wohnen.“</p> <p>> Magnum schaut es schließlich den Ferrati zu „stehlen“</p> <p>(2:07) erste "Navy-Rückblende"</p> <p>(8:37) Magnum zu Ski: „Nein, ich bin nicht mehr Lt.“</p> <p>(6:09) Ski: „Jeffrey, behalte Schiliten hast du nicht vergessen?“</p> <p>Magnum: „Denkst du, der gebirt mir nicht?“</p> <p>Ski: „(Gleichzeit) Oh nein.“</p> <p>(=> Beginn eines <i>emphasierenden running gag</i> ab <i>Ferrati-Reiztee</i>)</p> <p>(2:07:19) erneutes Gelächter ob der Frage ob das nicht Magnums Ferrati sein kann</p> <p>(6:39) T.C.: „Wo hast du denn diese Kamera geklaut?“</p> <p>(=> <i>gleicher Gag, anders (tats. Objektiv)</i>)</p> <p>(18:10) man sieht Magnum erstmal in seiner Navy-Ausgangform (Lt.)</p> <p>Aber: nur zur Tarnung</p> <p>> Magnum: „Alice, lass dich durch die Uniform nicht täuschen, ich bin nicht mehr der, der ich damals war.“</p> <p>Alice: „Wann hast du aufgehört?“</p> <p>(18:28) Magnum: „Nichts weltbewegendes. Eines Tages wachte ich auf, da war ich 23 und merkte, dass ich Mr. 23 war.“</p> <p>Magnum: „Das ist alles - ich habe gekündigt, Lassen wir dabei bewenden.“</p> <p>(18:35) Magnum: „Ich habe geschworen, diese Uniform nie wieder zu tragen. Nicht mal an Halloween.“</p> <p>(22:04) Magnum: „Die Marine und ich haben ein komplizierteres Verhältnis, sondern ich aufgehört habe.“</p>	<p>Higgins erster Auftritt (0:39): Magnums voice over beschreibt ihn stolz über den Balkon > „Sie sind die nicht Robbin Masters.“</p> <p>Higgins erster Satz (1:09): „Zeus, Apollo, auf eure Fersen, Jungs!“</p> <p>Magnum meint, Higgins nehme seinen Job viel zu ernst (1:42)</p> <p>Man sieht gleich in der „Erfolungssequenz“, die „Rivalität“ zwischen den beiden</p> <p>(16:20): „Ansprache“ von Higgins: „Da Sie offensichtlich vorhanden, ich habe die Ehre, Sie hier auf Robbin Masters Kosten willkommen zu heißen.“</p> <p>(18:10) er setzt sich hier territorialen Vorrechte abgrenzen. Das Hauptaus, der Vermieter, die sein Territorium, Sie bekommen mein Gästehaus und den Wagen. Den Swimmingpool erklären wir zur einmühtigen Zone.“</p>	<p>T.C.s erster Auftritt (4:25) im Helikopter in einer "Navy-Rückblende" (er ist nicht im Krieg, sondern noch aus einer brennigen Gefechtsituation aus</p> <p>(16:35) T.C. fliegt</p> <p>Magnum erstmal mit dem fekt wohnen</p> <p>(17:25-26) T.C.: „Helikopter erstaus „wegen Magnum“, unter Beschuss</p> <p>> Rick hat Kontakt zur Unterwelt</p> <p>(20:54) Rick: „Spiel es (rück) fällt sich gern wie <i>H. Bogart in Casablanca</i>“</p>	<p>(38:50) Magnum trifft Rick an - erster Auftritt Ricks</p> <p>Magnum ist noch nicht im Krieg (Kamshacha Club)</p> <p>> Magnums will Informationen von Rick (= charakteristisch)</p> <p>Rick strahlt sich</p> <p>Magnum damit allen Ricks richtigen Namen zu veran</p> <p>> Rick hat Kontakt zur Unterwelt</p> <p>(20:54) Rick: „Spiel es (rück) fällt sich gern wie <i>H. Bogart in Casablanca</i>“</p>	<p>(6:17): erstmals die Erdflungsmusk (noch eine andere als in den späteren Staffeln) - „geteigener“</p> <p>Ferrati hat noch ein anderes Kennzeichen: „306-478“</p>	<p>(01:07) „Magnum muss in seinem ersten Fall die Unschuld eines alten Vietnamkriegeren beweisen. Anschließend hat dieser versucht, Kokain in seinem Magen zu schmuggeln. Doch Magnum ahnt eine Täuschung...“</p>	<p>Magnum über Robbin Masters: „Robbin kommt nur ein, zwei mal im Jahr vorbei. Die längste Zeit ist er mit seinen Freunden offline.“</p>		

Notizschema zur Serie *Knight Rider* (Bp. Staffel 1 / Episode 1&2)

KNIGHT RIDER - EPISODEN	DEUTSCHER TITEL	ENGLISCHER TITEL	STAATSGEWALT BZW. PRIVATISIERUNG	CHARAKTERENTW.-MICHAEL KNIGHT	CHARAKTERENTW. DEVON MILLES	CHARAKTERENTW. BONNIE BZW. APRIL	ENTWICKLUNGEN VON KITT	STORYENTWICKLUNG	SONSTIGES	INHALT	IN LITERATUR ERWÄHNT
ST1 / E1&2	Knight of the Phoenix - 2 Teil	Michael Knight Teil 1&2	(17:00) Michael über die „Bösen“: „Sie sind so mächtig, dass kein Gesetz an sie herankommt.“ Michaels erste „Ermittlung“, die Verantwortlichen für seinen vermeintlichen Tod ausfindig machen (Silicon Valley) > er ist auf der Suche nach Tanja, die ihn rettete Michael und eine Kellnerin helfen sich gegenseitig >> armals hilft Michael einer „armen Kellnerin“ , die in Schwereigkeiten steckt, gegen die Bösen (<i>der Mann arbeitet bei Comtron, wo Tanja ChäIn wurde und ihn entlief und totete</i>) >> bereits typisch für die Serie : arme Frau mit Kind braucht Hilfe, ist vom Staat in jeder Hinsicht im Stich gelassen und dann kommt Michael (<i>das war wohl auch Wilton Knights Idee</i>) (1:04:10) („typische Form“ des Staatsversagens:) die „Bösen“, in diesem Fall Comtron, arbeiten mit dem Sheriff zusammen (1:19:00) Michael zu Devon: „Vergessen Sie die Polizei, die ist von Comtron gekauft.“	(10:00) Michael hat eine Metallplatte in der Stirn (alte Niarn-Kriegsverletzung) >> Platte lenkte die Kugel ab, die sonst sein Gesicht und nicht sein Gehirn zerstörte (11:35) Michael erwacht aus dem Koma mit einem neuen Gesicht > mit neuem Gesicht set er für ihn sicher > das neue Gesicht bedeute die Chance auf ein neues Leben (23:35) Michael: „Es ist nicht zu lassen ein Auto, das mit mir spricht.“ > Michael erschreckt als KITT das erste Mal redet, und will, dass er schweigt - <i>(das alles vor den Augen der nichts abhanden Tanja)</i> >> mit der Zeit Freunden sie sich aber an Michael nimmt mit KITT an einem Rennen teil, und entdeckt so einige seiner Fähigkeiten > und gewinnt natürlich (<i>das alles vor den Augen der nichts abhanden Tanja</i>) (1:02:40) Michael sagt, er habe eine Spezialausbildung im Nahkampf (1:06:30) Michael war mal eine Weile für den Armsorgeheimdienst (I) in Vietnam (vgl. <i>Magenum</i>) (1:14:10) Tanja und Michael stehen sich erneut gegenüber, diesmal hat er die Waife - Michael gibt sich als Michael Long zu erkennen !:(1:28:40) Michael und Devon sprechen im Privaten über die Zukunft > „Monolog“ von Michael: „Ich habe Jahre meines Lebens damit verbracht gegen Verbrechen zu kämpfen und zog immer den Kurzeren und jetzt das. Der Traum eines jeden Einzelgängers wurde mir auf einem silbernen Tablett gereicht, ich würde den besten Wagen der Welt kriegen, ich bekäme Geld und alle erforderlichen Hilfsmittel von der Knight Foundation und vor allem die beste Chance, die ich je kriegen kann, um zu beweisen, dass ein Mann doch etwas ändern kam. “	(11:00) Devon tritt erstmals auf, und setzt Wilton in Kenntnis, dass der Knight 2000 fertig wird (16:30) Spannungen zwischen Devon und Michael (26:49) Michael zu Devon: „Eigentlich kann sich Sie ganz gut leiden.“	(15:20) erste Begegnung zwischen Michael und KITT > Michael hält ihn zunächst für seinen alten Trans Am, aber Devon zeigt ihm dann, was daran „umgebaut“ wurde >> (19:00) Michael steigt ein: „Mein Auto denkt?“ (19:45) (20:50) erste Probefahrt - Michael „probiert alles aus“ (22:09) Devon über KITT: „Seine vornehmliche Aufgabe besteht in dem Bewahren von menschlichem Leben, ihrem Leben. “ (27:48) KITT spricht zum ersten Mal durch die Mauern und holt Michael aus dem Gefängnis	Wilton Knight ist todkrank und stirbt Lt. Michael Long ermittelt zunächst in einem Casino > Kollege von ihm wird erschossen (Fall von Industriespionage / Hochverrat) (08:08) Tanja (Kollegin?) wendet sich gegen Michael und „erschallt“ ihn Wilton Knight lässt ihn auf sein Anwesen fliegen und operieren (22:30) Wilton Knight liegt im Sterben > Wilton zu Michael (23:26) Ein Mann kann etwas verändern. Und der Wirst dieser Mann sein. (24:44) Wilton stirbt	(01:2) „Der junge Polizist Michael Long untersucht in Nevada einen Fall von Industriespionage. Als Michael und seine Kollegin Tanja Walker die Täter festnehmen wollen, stellt sich heraus, dass Tanja mit den Verbrechen zusammenarbeitet. Sie schießt Michael in den Kopf und flieht. Wie durch ein Wunder überlebt er den hemmelschen Anschlag. Mit veränderten Aussehen und einer neuen Identität kann sich Michael erneut auf Verbrechen jagen. Nur kann er sich dieses Mal voll und ganz auf seinen neuen Partner verlassen: „Knight Industries Two Thousand“, kurz K.I.T.T., genannt, ist ein mit einer künstlichen Intelligenz ausgestattetes, nahezu unzerstörbares Superauto.“			

Notizschema zur Serie *MacGyver* (Bp. Staffel 1 / Episode 1)

MacGyver-EPISODEN	DEUTSCHER TITEL	ENGLISCHER TITEL	STAAT-/GEWALT BZW. PRIVATISIERUNG	CHARAKTERENTW. ANGUS MACGYVER	CHARAKTERENTW. PETE THORNTON	CHARAKTERENTW. SONSTIGE	STORVENTWICKLUNG	SONSTIGES	INHALT	IN LITERATUR ERWÄHNT
ST1 / E.1	Explosionnummer Lage	Pilot	<p>bei einer Absturzstelle eines USAF-Flugzeugs (<i>Pilot wurde gefangen genommen</i>) - Mac befreit ihn > <i>unklar in wessen Auftrag - privat oder im Auftrag der USAF... (?)</i></p> <p>(14:20) - Mann kommt mit dem Hubschrauber zu Mac und bittet ihn um Hilfe > Mac erklärt sich bereit ihm zu helfen - seine konkrete „Rolle“ bzw. „Position“ ist aber unklar > jedenfalls arbeitet er in diesem Fall mit dem Militär zusammen</p>	<p>(1:00) - Mac beim Kleitern „igendwo in Mitteleuropa“ - man hört seine Gedanken</p> <p>(3:00) - erstmals Bausteine -> besteht an der Kackete herum, die vom Flugzeug abmontiert wurde</p> <p>Mac hasst Wälfen >> (6:00) er verwendet AK47 aber nicht zum schießen, sondern für die Konstruktion eines „Ablenkungsmanövers“</p> <p>(9:50) - Mac mit einem Jungen in einer Sternwarte, Mac scheint dort zu wohnen > Junges wohnt dort, man sieht schon ein bisschen das „Kind in ihm“</p> <p>Macs naturwissenschaftliches Wissen ist gleich augenscheinlich</p> <p>(19:45) - Mac in Bezug auf seine Umhängetasche: „Ich habe nicht vor mich mit einer großen Ausrüstung zu belasten. Die Tasche ist für Dinge, die ich unterwegs finde.“</p> <p>(21:10) - Mac hasst rauchen, macht aber mit dem Zigarettenrauch Laserstrahlen sichtbar, die den Fahrschleichen helfen</p> <p>!! man sieht gleich in der ersten Folge Macs ungemeinen Erfindungsreichtum, z.B.: - Laser „überbrücken“ mit Femlasermise - Fels bewegen mittels Wasserdrucks - Abdichten eines Säurelecks mit Schokolade (37:00)</p> <p>Mac = stets ein unerschütterlicher Optimist</p> <p>(46:57) - Mac erklärt dem Jungen vom Anfang, womit er sein Geld verdient: „Ich bin so eine Art A.J.J.-Round-Mechaniker.“</p> <p>(Schluss): Mac spielt mit dem Jungen Basketball in seiner Wohnung</p>	<p>Dann Elkar taucht in dieser Folge auf, allerdings in einer anderen Rolle</p> <p>- Pete ist zunächst noch nicht da</p>		<p>(4:00) - Mac verwendet erstmals sein Taschenmesser</p>	<p>keine „klassische“ Plotfolge - (<i>wie in den anderen Serien</i>)</p> <p>in dieser Folge: tlw. Szenen in „Echzeit“</p>	<p>(D1/D2) „Eine mysteriöse Explosion zerstört ein unterirdisches Labor. Wird es MacGyver im Alleingang gelingen, alle eingeschlossenen Wissenschaftler zu retten und ein tödliches Chemikalienleck abzuwehren?“</p> <p>(13:05) - Bombe explodiert, in einem Labor in New Mexiko für geheime Forschungen (<i>State Department?</i>) > Sauretank wird undicht</p> <p>Mac muss sich mit seiner Rettungsaktion beeilen und die Versicherten retten, da andernfalls die gesamte Anlage mit Säure geflutet wird, um das auslaufen gefährlicher Chemikalien zu verhindern</p> <p>Mac arbeitet mit einer der Wissenschaftlerinnen zusammen > auch ein Hauch von flirt - aber Mac spricht am Schluss von „Freunden“</p> <p>(43:00) - einer der Wissenschaftler ist der „Böse“ > hat die Bombe(n) gezündet - wollte aber eigentlich nur die Entwicklung einer „Superwaffe“ verhindern</p> <p>(45:40) - Mac morst mit Hilfe der Leichanlage > damit nicht geflutet wird</p>	

Kurzfassung / Abstract (deutsch)

Die vorliegende Master-Arbeit befasst sich mit der Darstellung der Privatisierung von Gewalt und Sicherheit in den US-amerikanischen 1980er-Jahre TV-Serien Magnum, p.i., Knight Rider und MacGyver. Im Verständnis einer Politischen Kulturforschung verortet, soll dem Erkenntnisinteresse anhand dreier zentraler Forschungsthesen nachgegangen werden. Methodisch kommen, leicht modifizierte, Ansätze der Filmanalyse zum Einsatz, wobei es sich bei der gesamten Untersuchung um eine gänzlich qualitative Analyse handelt. Entsprechende Lücken in der Literatur zur Privatisierung von Gewalt und Sicherheit werden durch eigens - aus dem Anschauungsmaterial - entwickelte Privatisierungskategorien überbrückt. Ihre Auswertung werden nebst den Ergebnissen der inhaltlichen Analysen letztlich dazu beitragen, die Forschungsfrage im Rahmen der forschungsleitenden Thesen zu beantworten.

Kurzfassung / Abstract (englisch)

The present Master Thesis deals with the appearance of the privatization of force and security in the US-american TV-shows Magnum, P.i., Knight Rider and MacGyver. With the help of three thesis of research, a conceptual interest will be explored, using a base concept of Political Culture. A – slightly modified – methodic approach of the TV-shows survey will be applied, in which the study deals as a full qualitative analysis. Gaps in the literature on the privatization of force and security will be compensated by self-developed privatization categories within the studied content. Their critical examination along with the content analysis will help answering the research question within the scope of the research thesis.

Lebenslauf

Michel Johannes Wassner, BA

Kirchengasse 3

2345 Brunn am Gebirge

Email: mwassner@me.com

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdatum	30.7.1983
Geburtsort	München
Staatsbürgerschaft	Deutschland

STUDIUM UND SCHULE

STUDIUM — 2003 - 2013

2003 - 2004	Studium Werkstoffwissenschaften, Montanuniversität Leoben
2004 - 2011	Studium der Geografie & Politikwissenschaft, Universität Wien
2011	Bachelor of Arts (Politikwissenschaft), Universität Wien
2011 - heute	Masterstudium der Politikwissenschaft, Universität Wien

SCHULISCHE LAUFBAHN — 1989 - 2003

1989 - 1993	Volksschule Klausen Leopoldsdorf
1993 - 1995	Gymnasium Sacré Coeur Pressbaum
1995 - 2003	Realgymnasium Kollegium Kalksburg (Matura, 2003)

FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE (IM RAHMEN DES STUDIUMS)

Politische Kulturforschung (inklusive besonderer Betrachtung von Film- und TV-Serien),
Österreichische Politik, Konflikttheorie der Neuen Kriege