

MICHAEL STRISS

COLUMBO – DER MANN DER VIELEN FRAGEN

Analyse und Deutung einer Kultfigur



BÜCHNER

COLUMBO – DER MANN DER VIELEN FRAGEN



© Maxx Hoenow

Michael Striss, geb. 1962 in Berlin, arbeitete in mehreren Berufen, bis er eine theologische Fachschulausbildung absolvierte und ein Universitätsstudium der Evangelischen Theologie anschloss. Seit vielen Jahren lebt und arbeitet er als evangelischer Pfarrer im Rheinland.

Seine zahlreichen cineastischen Leidenschaften sind zumeist in den 60er und 70er Jahren angesiedelt. Dazu zählen vorrangig das stilbildende italienische Genre-

kino, aber auch der englische Hammer-Film sowie amerikanische und britische Kultserien jener Zeit. Er ist ebenfalls Autor des Buches »Gnade spricht Gott – Amen mein Colt. Motive, Symbolik und religiöse Bezüge im Italowestern«.

MICHAEL STRISS

COLUMBO – DER MANN DER VIELEN FRAGEN

Analyse und Deutung einer Kultfigur

Aktualisierte und ergänzte Neuauflage



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Besuchen Sie uns im Internet: www.buechner-verlag.de

ISBN (Print) 978-3-96317-176-5

ISBN (ePDF) 978-3-96317-691-3

Copyright © 2019 Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Bildnachweis Umschlag: picture alliance/Keystone; Fotograf: Röhnert

Bildnachweis Innenteil: S. 11 – aus dem Besitz des Autors, S. 208 – <https://vtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/LevinsonAndLink>, S. 209–218 – Screenshots des Autors, S. 466 – aus dem Besitz des Autors, S. 480 – Wikimedia-User »Vander01«, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Falk_Columbo_monument.JPG, CC-BY SA 3.0.

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

INHALT

I. Annäherung an einen Unbekannten	13
II. Die Geschichte eines Mythos	23
1. Die Väter des Inspektors	23
2. Zeugung und Geburt	31
3. Der in den Mantel passt	35
Exkurs: Wer war Peter Falk?	37
4. Einmal ist keinmal	48
5. Serienweise Erfolge	51
6. Im Ruhestand: Unruhe	61
7. Wieder im Dienst	65
8. Vom Lieutenant zum Inspektor: Der deutsche Columbo	70
III. Die Person	79
1. Der Name	79
2. Die Personalakte	83
3. Das verkannte Genie	88
4. Die physische Konstitution	95
IV. Das öffentliche Auftreten	99
1. Die Ankunft am Tatort	99
2. Die Servilität	103

3.	Das Interesse am Banalen	107
4.	Die Tücken des Objekts	110
5.	Die Eßgewohnheiten	113
6.	Das fröhliche Pfeifen	116

V. Die weiteren Mitwirkenden 119

1.	Die starken Gegner	119
	Exkurs: Amerikanischer Inspektor und deutsche Soziologen	128
2.	Die unsichtbare Ehefrau	135
3.	Die große Verwandtschaft	142
4.	Der lethargische Vierbeiner	146
5.	Die einflussreichen Freunde	150
6.	Die überflüssigen Mitarbeiter	153

VI. Die Requisiten 161

1.	Die Kleidung	161
2.	Die Zigarre	165
3.	Das Auto	167
4.	Die Schusswaffen	172

VII. Die Waffen des Inspektors 175

	Vorbemerkung: Die Strategie des Porphyrij Petrowitsch	175
1.	Die endlose Fragerei	177
2.	Das Zweckbündnis	180
3.	Die oratio interrupta	186
4.	Die Bagatellisierung	188
5.	Der entscheidende Fallstrick	191
6.	Das letzte Wagnis	199

VIII. Marotte oder Methode – eine mögliche Antwort auf eine noch unerledigte Frage	203
IX. Die Akten des Los Angeles Police Departement	219
1. Mord nach Rezept (Prescription Murder)	221
2. Lösegeld für einen Toten (Ransom For A Dead Man)	224
3. Tödliche Trennung (Murder By The Book)	229
4. Mord mit der linken Hand (Death Lends A Hand)	232
5. Mord unter sechs Augen (Dead Weight)	235
6. Mord in Pastell (Suitable For Framing)	238
7. Schritte aus dem Schatten (Lady In Waiting)	241
8. Zigarren für den Chef (Short Fuse)	244
9. Ein Denkmal für die Ewigkeit (Blueprint For Murder)	246
10. Etüde in Schwarz (Etude In Black)	249
11. Blumen des Bösen (The Greenhouse Jungle)	252
12. Wenn der Eismann kommt (The Most Crucial Game)	255
13. Alter schützt vor Torheit nicht (Dagger Of The Mind)	258
14. Klatsch kann tödlich sein (Requiem For A Falling Star)	261
15. Zwei Leben an einem Faden (A Stitch In Crime)	264
16. Schach dem Mörder (The Most Crucial Game)	266
17. Doppelter Schlag (Double Shock)	269
18. Ein Hauch von Mord (Lovely But Lethal)	272
19. Wein ist dicker als Blut (Any Old Port In A Storm)	275
20. Stirb für mich (Candidate For Crime)	278
21. Ein gründlich motivierter Tod (Double Exposure)	283
22. Schreib oder stirb (Publish Or Perish)	286
23. Teuflische Intelligenz (Mind Over Mayhem)	289
24. Schwanengesang (Swan Song)	294
25. Meine Tote – deine Tote (A Friend In Deed)	298
26. Geld, Macht und Muskeln (An Exercise In Fatality)	302
27. Momentaufnahme für die Ewigkeit (Negative Reaction)	306
28. Des Teufels Korporal (By Dawn's Early Light)	311

29. Traumschiff des Todes (Troubled Waters)	315
30. Playback (Playback)	318
31. Der Schlaf, der nie endet (A Deadly State Of Mind)	321
32. Tödliches Comeback (Forgotten Lady)	324
33. Mord in der Botschaft (A Case Of Immunity)	329
34. Tod am Strand (Identity Crisis)	332
35. Blutroter Staub (A Matter Of Honor)	336
36. Wenn der Schein trügt (Now You See Him)	339
37. Der alte Mann und der Tod (Last Salute To The Commodore)	343
38. Mord im Bistro (Fade In To Murder)	346
39. Bei Einbruch Mord (Old Fashioned Murder)	348
40. Todessymphonie (The Bye-Bye Sky High I. Q. Murder Case)	352
41. Alter schützt vor Morden nicht (Try And Catch Me)	355
42. Mord à la carte (Murder Under Glass)	358
43. Mord in eigener Regie (Make Me A Perfect Murder)	362
44. Mord per Telefon (How To Dial A Murder)	365
45. Waffen des Bösen (The Conspirators)	369
46. Tödliche Tricks (Columbo Goes To The Guillotine)	372
47. Die vergessene Tote (Murder, Smoke And Shadows)	376
48. Black Lady (Sex And The Married Detective)	380
49. Tödliche Kriegsspiele (Grand Deceptions)	383
50. Selbstbildnis eines Mörders (Murder, A Self Portrait)	386
51. Wer zuletzt lacht ... (Columbo Cries Wolf)	389
52. Mord nach Termin (Agenda For Murder)	393
53. Ruhe sanft Mrs. Columbo! (Rest In Peace, Mrs. Columbo!)	396
54. Schleichendes Gift (Uneasy Lies The Crown)	401
55. Niemand stirbt zweimal (Murder In Malibu)	405
56. Luzifers Schüler (Columbo Goes To The College)	409
57. Der erste und der letzte Mord (Caution: Murder Can Be Hazardous Your Health)	414

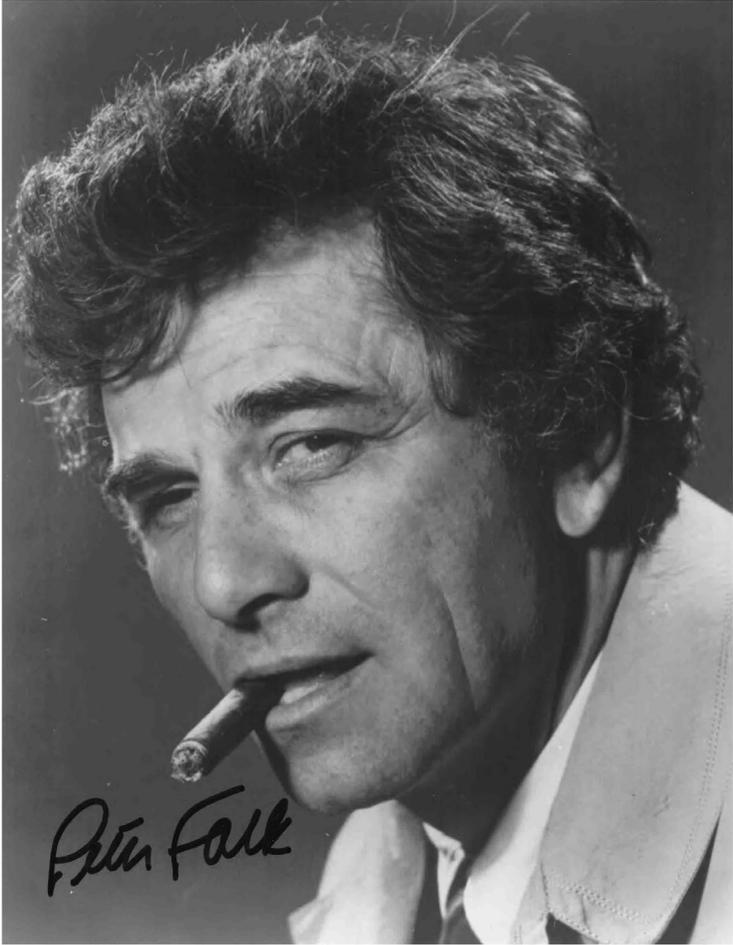
58. Tödliche Liebe (Columbo And The Murder Of A Rock Star)	417
59. Tödlicher Jackpot (Death Hits The Jackpot)	421
60. Bluthochzeit (No Time To Die)	424
61. Ein Spatz in der Hand (A Bird in The Hand)	427
62. Ein Toter in der Heizdecke (It's All In The Game)	431
63. Todesschüsse auf dem Anrufbeantworter (Butterfly In The Shades Of Grey)	435
64. Zwei Leichen und Columbo in der Lederjacke (Undercover)	440
65. Seltsame Bettgenossen (Strange Bedfellows)	443
66. Keine Spur ist sicher (A Trace Of Murder)	447
67. Das Aschenpuzzle (Ashes To Ashes)	451
68. Mord nach Takten (Murder With Too Many Notes)	456
69. Die letzte Party (Columbo Likes The Nightlife)	459

X. Just one more thing – ein Schlusswort wider die Entmythologisierung	463
Anmerkungen	467
Literaturverzeichnis	473
Eine subjektive Hitliste	477
Personenregister	481
Filmregister	505

»He asks questions.

*He thinks about the answers and asks more questions –
until there's that one last thing he needs to ask to solve the case.«*

PETER FALK



I. ANNÄHERUNG AN EINEN UNBEKANNTEN

»Eine Kunst ist unter unseren Augen entstanden.«

GEORGES SADOUL

Am 20. Februar 1968 wurde in den USA Fernsehgeschichte geschrieben.

An diesem Donnerstagabend erschien auf dem Bildschirm ein kleiner, zunächst unscheinbar wirkender Mann. Er sprach zwei Worte, die er mit einem Satzzeichen abschloss, das für ihn charakteristisch werden sollte: »Dr. Fleming?« Er konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen, dass damit die Karriere einer Kultfigur begann, die auch nach fünfzig Jahren aktivem Polizeidienst nichts von ihrer einzigartigen Anziehungskraft verloren hat.

Wie wird man zu einer Kultfigur? Was kennzeichnet eine Kultserie? Einen möglichen Beschreibungsversuch hat Martin Compant geliefert: »Von einer Kult-Serie kann man sprechen, wenn die Zuschauer über den reinen Konsum der Erstausstrahlung hinaus dazu angeregt werden, sich mit ihr zu beschäftigen«¹. Dem ist zweifellos zuzustimmen. Kritisch zu ergänzen ist gleichzeitig die Frage, woher die Motivation zu dieser Beschäftigung rührt. Ist das Interesse echt oder wird es durch Manipulation hervorgerufen? Heutzutage scheint es bereits zu einer festen Marktstrategie geworden zu sein, fast jedes TV-Produkt als »Kult« zu verkaufen. Heike Melba-Fendel, Chefin einer PR-Firma und »Kult-Forscherin«, unterscheidet daher zwischen »unechtem« und »echtem« Kult: »Die echten Kultsendungen entstehen aus Versehen und kommen ohne Marketing aus, die unechten sind durchkonfektioniert und müssen durch gezielte Werbeaktionen hochgejubelt werden«². In diesem Sinne handelt es sich bei »Columbo« um echten Kult. Keiner der Schöpfer war je mit dem Vorsatz angetreten, eine Kultserie produzieren zu wollen. Niemand von

ihnen dürfte zu Beginn auch nur annähernd eine Ahnung von dem weltweiten und langanhaltenden Erfolg dieses Produktes gehabt haben. Auch hat kein Marketing je diese Serie gefördert. »Columbo« kam immer ohne die riesige Merchandising-Industrie aus, die heute jedes größere TV-Ereignis begleitet und für Umsätze sorgen soll.

Für arrivierte Filmexperten war das Fernsehen lange Zeit das Schmutzkind; vornehmlich die Serienproduktionen, denen man als Massenware keinen künstlerischen Wert zugestand. Erst seit wenigen Jahrzehnten zeichnet sich ein Trend zu einer differenzierteren Betrachtungsweise ab. Inzwischen liegt auch eine Reihe von Publikationen zum Phänomen der Kultserien vor, die naturgemäß zunächst im amerikanischen Sprachraum, bald aber auch Deutschland erschienen³. Zu der Überblicksliteratur gesellen sich mittlerweile ungezählte Monographien zu einzelnen Serien. Doch auch hier fristete »Columbo« lange ein stiefkindliches Dasein. Über Jahre hinweg galt Mark Dawidziaks »The Columbo Phile« als einzige Publikation zum Thema. 1988 erschienen, blieb seine Pionierarbeit defizitär, da sie sich auf die bis dahin produzierten 45 Episoden der alten Serie beschränkte. In Deutschland erschien 1998 »Columbo« von Armin Block und Stefan Fuchs, 2007 die erste Auflage des vorliegenden Werkes. Wiederum gemessen an vergleichbaren Serien, die eine Flut von Literatur zu allen möglichen Einzelaspekten sowie Biographien sämtlicher Mitwirkenden nach sich zogen, nimmt sich die Bilanz hier dürftig aus. Erst recht steht dies in einem Missverhältnis zu dem Interesse und der weit über den Bildschirm hinausgehenden Bedeutung, die »Columbo« im Laufe vieler Jahre gewonnen hat. Der Inspektor hat sich als ein fester Bestandteil der Medienkultur etabliert. In mehr als 80 Ländern rund um den Erdball ist er nicht nur wohlbekannt, sondern erfreut sich auch einer grenzen- und zeitlosen Beliebtheit. Bestes Beispiel ist Japan, wo der Inspektor wie ein Volksheld verehrt wird. Er ist auf Telefonkarten erschienen (→ Abb. 21) und machte im Fernsehen Werbung für Toyota.

Mark Dawidziak berichtet⁴, dass einmal selbst Angehörige eines Inka-Stammes in Ecuador in ungeahnte Begeisterungstürme ausbrachen, nachdem sie Peter Falk erkannten, der sich zu Dreharbeiten in einem kaum zugänglichen Gebiet fernab jeglicher Zivilisation befand. Im damals noch kommunistischen Rumänien musste die Staatsführung Falk bitten, das Volk im Fernsehen zu beruhigen. Die Menschen verlangten

nach immer mehr Episoden und argwöhnten, die Funktionäre würden ihnen diese aus Devisengründen vorenthalten. In der ungarischen Hauptstadt Budapest wurde inzwischen gar ein Denkmal für den Inspektor und seinen vierbeinigen Gefährten errichtet (→ Abb. 22).

So hat es das Phänomen »Columbo« bis heute auf einzigartige Weise fertiggebracht, die Menschen über politische und kulturelle Grenzen hinweg zu verbinden. Auch große Filmkünstler wie Federico Fellini, Claude Chabrol oder Yves Montand gaben sich als Fans zu erkennen. Der bekannte Filmwissenschaftler James Monaco glaubt die Wurzeln von »Columbo« gar in den berühmtesten Vertretern des »film noir« der 40er Jahre zu erkennen⁵.

Natürlich stehen auch die Deutschen bei dieser globalen Begeisterung nicht abseits. 1997 war der Inspektor nach einer Umfrage des Forsa-Instituts »beliebtester TV-Kommissar«. Bedenkt man, daß diese Umfrage fast dreißig Jahre nach seinem ersten Bildschirmauftritt durchgeführt wurde, wird deutlich, dass »Columbo« mittlerweile auch Generationen miteinander verbindet. Es dürfte sich zudem um die einzige Serie handeln, die seit vielen Jahren ununterbrochen auf irgendeinem deutschsprachigen Fernsehsender läuft.

Columbo ist allgegenwärtig. Wer in den USA als Komiker etwas werden will, kommt an einer Parodie des Inspektors nicht vorbei. In der »Sesame Street« (Sesamstraße) – selbst längst eine Kultserie – kam lange Zeit ein Schaf namens »Columbo« zu Wort, das den Jüngsten Kriminalgeschichten erzählte. In den 90er Jahren erschien eine Reihe von Columbo-Romanen, geschrieben zumeist von William Harrington, einem Juristen aus Connecticut. Aufgrund seiner einzigartigen Weise psychologischer Gesprächsführung hat der Inspektor Eingang auch in die Psychotherapie gefunden. Der Münchener Verkaufstrainer Joachim Skambraks hingegen ließ sich die »Columbo-Strategie« patentieren und gab ein Lehrbuch zum modernen Verkaufsgespräch heraus⁶. Ein amerikanischer Theologe hat seine Thesen über einen Abschnitt der biblischen Apostelgeschichte im Internet in Form einer Ermittlung durch Columbo dargestellt⁷. In Hamburg machte 1995 eine Rockformation, noch bevor die ersten Töne ihrer Musik erklangen, bereits durch ihren ungewöhnlichen, aber werbewirksamen Namen auf sich aufmerksam: »Mrs. Columbo«. 1997 wurde in Berlin ein Theaterstück des polnischen

Autors Tadeusz Rozewicz aufgeführt, das zwar schon über zwanzig Jahre alt war, in der Neuinszenierung aber durch eine Columbo-Figur ergänzt wurde. In Düsseldorf und München brachte René Heinersdorff 2001 Columbo auf die Bühne des Boulevard-Theaters. Das Bekleidungshaus »Peek & Cloppenburg« schließlich schwärmte in einem seiner Prospekte für einen »Mantel, der auch Columbo begeistern würde«. In den USA wirbt die Tabakmarke »Derk De Vries« auf Zigarrenringen mit dem Konterfei des Inspektors. Schließlich kann man heute auch mit einer Columbo-Software Englisch lernen.

Columbo ist der Mann der vielen Fragen. Nicht allein, dass er selbst stets eine solche auf den Lippen hat – auch sein Erfolg wirft Fragen auf. Angesichts einer so massiven Präsenz des Inspektors in vielen Bereichen des Alltags muss nach den Gründen für diesen Erfolg gefragt werden. Dazu beigetragen haben auch äußere Gegebenheiten. Die Zeit war Ende der 60er Jahre einfach reif für diesen Mann.

In den USA der Nachkriegsjahre hatte sich, beeinflusst nicht zuletzt durch die Säuberungsaktionen der McCarthy-Ära, eine »Law-and-Order«-Mentalität herausgebildet, die klar in gut und böse, Freund und Feind einteilte. Die Krimiserien der 50er und frühen 60er Jahre waren Abbild dieses Denkens. Als typischer Vertreter können Elliott Ness (Robert Stack) und sein Polizeiteam gelten; Menschen, deren Lauterkeit schon aus dem Seriennamen sprach: »The Untouchables« (Chicago 1930 – Die Unbestechlichen, 1959–1963). Sehr bezeichnend für diese Epoche war auch ein Mann, der zu seiner Zeit (1968–1980) bereits schon einen Anachronismus darstellte: Steve McGarrett (Jack Lord) aus »Hawaii Five-0« (Hawaii 5-0). Sowohl bei Ness als auch bei McGarrett handelt es sich um vom Staat berufene, amtliche Vertreter des Gesetzes, denen gerade diese Autorität besonders wichtig ist. Ihr Feind ist klar benennbar, der Graben zu ihm breit. Wo sie selbst stehen, ist die richtige Seite. Beide Figuren zeichnen sich durch betonte Korrektheit aus – bis hin zur Kleidung und McGarretts gepflegtem Haar. Zudem ist ihnen eine auffallende Humorlosigkeit eigen. Ein Lächeln sowohl von Ness als auch von McGarrett dürfte Seltenheitswert besitzen.

Diese Spezies von zwar integren, aber gleichfalls persönlich unnahbaren und unantastbaren (»untouchable«) Helden mit starkem Hang zum Übervater besaß lange Zeit das Monopol für Krimiserien. Es brach erst

weg, als ein gesellschaftlicher Umbruch der Wertvorstellungen einsetzte, bei dem all jene Tugenden, für die Ness, McGarrett und Co. einstanden, als überholt abgelehnt wurden. Die Zeit eindimensional gezeichneter Heldenfiguren war zu Ende. Vorbilder, zu denen man aufschauen konnte, waren im Zuge der Entsorgung aller Autoritäten unmodern geworden. Der Augenblick war gekommen für diffizilere Charaktere und Menschen mit gebrochener Biographie – für Anti-Helden.

Inspektor Columbo kann als Prototyp eines solchen Anti-Helden gelten. Im Vergleich mit McGarrett zeigt sich der Kontrast besonders deutlich. Leonard Freeman, der Schöpfer und Produzent von »Hawaii 5-0« beschreibt seinen Helden so: »Wenn er seine Dienstmarke zeigt, wagen die Leute keine Widerrede«⁸. Columbo hingegen verfügt nicht über solche Autorität. Falls er überhaupt die Dienstmarke findet und sich ausweisen kann, erntet er nur ungläubige oder missbilligende Blicke bis hin zu offenem Spott. Sein Haar hat lange keinen Kamm mehr gesehen. Seine Kleidung lässt eher auf einen Clochard als auf einen Beamten schließen. Auch gehen ihm Ordnungssinn und Korrektheit ab. Wo McGarrett mit unverändert strenger Miene am Ende sein berühmtes »Book 'em, Dan-O!« befiehlt, sucht Columbo bei Verhaftungen verzweifelt seinen Spickzettel, um dem Mörder seine Rechte vorlesen zu können.

Es ist der Verdienst von Richard Levinson und William Link, den Autorenvätern von »Columbo«, mit ihrem Inspektor einen der ersten und auch den erfolgreichsten einer neuen Kategorie von Bildschirmernittlern geschaffen zu haben. In der Folgezeit wurde der kauzige Kerl zum Vorbild und zum Motor des Erfolges für eine ganze Reihe von Charakter-Cops, die in seinem Windschatten die Szene betraten. Zumeist waren es Einzelgänger mit Handicaps, Behinderungen oder Angehörige von Minderheiten. Helden, die zuvor noch undenkbar gewesen wären, traten nun auf den Plan. Den glatzköpfigen, lollysausgenden Theo »Kojak« (Einsatz in Manhattan, 1973–1978) könnte man vom Erscheinungsbild her eher für einen Killer der Mafia als für einen Cop halten. Jim Rockford (»The Rockford Files« [Detektiv Rockford – Anruf genügt], 1974–1980) hingegen ist ein Ex-Knacki mit Gehproblemen, der sich vor körperlichen Auseinandersetzungen möglichst drückt. Von einem festen Wohnsitz kann man bei ihm nur bedingt reden. Sam »McCloud« (Ein Sheriff in New York, 1970–1977), ist ein Landei, das in den Sumpf der Großstadt

geworfen wird. Der stark übergewichtige Frank »Cannon« (1971–1976) kommt schon beim Gehen ins Schwitzen; erst recht, wenn er jemanden verfolgen will. Bei Harry Orwell (»Harry O«, 1974–1976) handelt es sich um einen Ex-Polizisten, dem im Einsatz in den Rücken geschossen wurde, der daraufhin den Dienst quittieren musste und nun als Frührentner lebt. »Der Chef« Robert T. »Ironsides« (1967–1975) ist aus ähnlichen Gründen an den Rollstuhl gebunden, der Detective Mike »Longstreet« (1971–1972) sogar blind. Mit John »Shaft« und Harry »Tenafly« betraten 1973 in zwei Serien auch erstmals schwarze Ermittler die Szene. Auch die Kinder armer osteuropäischer oder italienischer Einwanderer, »Banacek« (1972–1974), »Toma« (1973–1974) und »Baretta« (1975–1978) hatten keine besondere Reputation vorzuweisen.

Unter all diesen wenig vorzeigbaren »Helden« jener Zeit war Columbo der erfolgreichste, weil überzeugendste und originellste. Woran lag das?

Grundsätzlich darf die Einschätzung Martin Comparts gelten, wenn er die Gründe für einen Erfolg bei Spielfilmen und Fernsehserien unterscheidet: »Beim Film erinnert man sich meistens an die Story, den Plot und bestimmte Szenen, während bei Fernsehserien vor allem das Serienkonzept und die Charaktere in Erinnerung bleiben«⁹. Das Konzept von »Columbo« unterschied sich in der Tat sehr von anderen und stellte in mehrfacher Hinsicht ein Novum dar:

Es fehlen die meisten der typischen Versatzstücke einer Krimiserie. Bei »Columbo« gibt es weder Schießereien noch Schlägereien. Bis auf den am Beginn notwendigen Mord werden überhaupt keine Gewalttaten gezeigt. Der Inspektor, ein friedfertiger Bürger, der Schusswaffen scheut, beklagt sich einmal: »Warum werden heute keine Filme mehr ohne Gewalt gedreht?« (»Klatsch kann tödlich sein«). »Columbo« kommt auch ohne Actionszenen aus. Verfolgungsjagden gibt es weder zu Fuß noch mit dem Auto (mit welchem auch?). Es besteht dazu keine Notwendigkeit. Hier kann jeder mit jedem ruhig und zivilisiert reden, ohne dass jemand die Flucht ergreifen müsste. Zu allem Überfluss fehlen auch jegliche Sexszenen. Das ist schon deshalb nicht möglich, da Mrs. Columbo nie leiblich anwesend ist. Da sie jedoch trotzdem stets allgegenwärtig zu sein scheint, scheiden anderweitige Verhältnisse für den Inspektor ebenfalls aus. Wie sich für eine Serie mit einem zunächst

derart unpräzise und langweilig anmutenden Konzept überhaupt ein Produzent finden ließ, grenzt an ein Wunder.

Ebenso unterscheidet sich das Hauptanliegen von herkömmlichen Krimihandlungen. Normalerweise funktioniert ein Krimi als »Whodunit«, geht also der Frage nach: »Wer war der Täter?« Die klassische angelsächsische Detektivliteratur von Arthur Conan Doyle bis Agatha Christie dreht sich ganz um diese Frage. Die Suche nach dem Verbrecher steht im Zentrum und ist meist der einzige Spannungslieferant. Bei »Columbo« ist dieses Rätsel von vornherein gelöst. Bis in alle Einzelheiten ist die Mordtat vom Motiv über die Planung bis zur Ausführung zu Beginn der Handlung geschildert worden. Was in jedem anderen Krimi den krönenden Abschluss darstellt, ist in dieser umgekehrten Geschichte (inverted story) längst klar.

Worum geht es dann? Es war das Verdienst Alfred Hitchcocks, zu erkennen, dass es weit spannender sein kann, dem Zuschauer als Voyeur einen Informationsvorsprung vor den Akteuren zu geben, als ihn wie alle anderen im Ungewissen zu lassen. »Columbo« funktioniert nach ähnlichen Gesichtspunkten. Das Geschehen hat bereits stattgefunden. Entgegen allen dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten tritt der Protagonist der Serie erst nach 15 bis 20 Minuten überhaupt erstmals in Erscheinung. Er hat nun die Aufgabe, den Wissensvorsprung aufzuholen, den sowohl der Täter als auch die Zuschauer haben. Im Gegensatz zum »Whodunit« nennt William Link daher die Konzeption, die er zusammen mit Richard Levinson entwarf, »How To Prove It« (»Wie ist es zu beweisen?«). Mark Dawidziak hat dies auf den pragmatischen Aspekt der Ermittlung zuge-spitzt: »Howhegonnacatchhim?«¹⁰ (»Wie kriegt er den Kerl?«).

Folgerichtig ist »Columbo« eine Serie, die stark auf den Dialog hin angelegt ist. Zwischen dem Inspektor und seinem jeweiligen Hauptverdächtigen wächst im Laufe der Zeit eine intensive Beziehung. Es ist ein Katz-und-Maus-Spiel, das sich aufregender als die effektvollsten Action-szenen gestaltet. Auf die genannten Versatzstücke durchschnittlicher Krimis kann deshalb getrost verzichtet werden, da die Spannung mit gänzlich anderen Mitteln aufgebaut und bis zum Finale durchgehalten wird. Das alles geschieht in der Form eines Kammerspiels, so dass auch keine exotischen Schauplätze oder andere aufwendige Außenaufnahmen die Handlung aufwerten müssen. Auf engstem Raum, manchmal gar in

klaustrophobisch anmutender Atmosphäre kann sich alles Wesentliche abspielen.

Diese letzte Beobachtung wirft ein Licht auf die Wurzeln des Inspektors und seiner Arbeitsweise. Auch die Handlung des klassischen englischen Detektivromans spielt sich in der Regel auf einem überschaubaren und begrenzten Terrain ab. Hier sind Menschen zusammengeführt worden, unter denen sich ein Mörder befinden muss. An diese Tradition, für die Namen wie Doyle, Christie, Sayers oder auch Chesterton stehen, knüpft »Columbo« bewusst an. Mit diesen Geschichten gemeinsam hat die Serie den Kontext des Oberschichtmilieus, in dem ein einzelner Detektiv allein mit Hilfe seiner grauen Zellen die dunklen Seiten der vornehmen Gesellschaft aufdeckt. Hat Columbo von Sherlock Holmes den denkerischen Genius, so erhielt er von Hercule Poirot wohl ein gewisses Maß an Bauernschläue. Pater Brown hingegen vererbte ihm die Demut, Charlie Chan das bescheidene Auftreten. Allein von Lord Peter Wimsey hat er augenscheinlich nichts bekommen. Zu wünschen gewesen wäre ihm dessen Schneider.

Von diesen Einflüssen abgesehen, stand in erster Linie jedoch ein ganz anderer Berufskollege Pate für die Figur des Inspektors: Porphyrij Petrowitsch, der brummige Untersuchungsrichter aus Fjodor M. Dostojewskis Roman »Schuld und Sühne«.

»Wirst sehen, das ist ein braver Kerl«, lässt der russische Autor seine Hauptfigur beschreiben, »von Manieren freilich etwas plump, aber ein gescheiter Kopf. Ein Skeptiker oder besser noch Zyniker sondergleichen. Im vorigen Jahr hat er die Untersuchungen in einem Raubmord geführt und trotzdem es kaum möglich schien, dem Täter auf die Spur zu kommen, hatte er ihn doch in kurzer Zeit ermittelt. Ich sage dir, der versteht's!«¹¹.

Auch in diesem Krimi der Weltliteratur weiß man von Beginn an, wer der Mörder ist: Raskolnikow, ein Student, der überzeugt davon ist, die Intelligenz für ein perfektes Verbrechen zu besitzen. In seinem Selbstbewusstsein steht er Columbos Gegnern in nichts nach. Wie auch in der Fernsehserie wird bei Dostojewski der Mord an zwei Frauen in aller Ausführlichkeit dargestellt, ehe der ermittelnde Beamte überhaupt ins Spiel kommt. Dieser Petrowitsch ist gar nicht so ein »braver Kerl«, sondern in erster Linie eine für den Täter sehr undurchsichtige Figur. Er stellt viele

merkwürdige Fragen, sucht den Dialog mit seinem Hauptverdächtigen und zeigt sich sehr geschwätzig. Dabei kann er auch recht banal sein und schweift gelegentlich vom Thema ab. Außerdem raucht er. In allem ist Petrowitsch ständig in Lauerstellung, umkreist sein Opfer und wartet mit Engelsgeduld den passenden Moment ab, ihm den Todesstoß zu versetzen.

Die Parallelen zwischen dem Russen und dem Italo-Amerikaner Columbo sind bei genauer Durchsicht des Werkes von Dostojewski unübersehbar. Mit Erfolg wurde bei »Columbo« der Versuch gemacht, einen Serienkrimi auf dem Niveau klassischer Literatur zu produzieren. Wie in keiner vergleichbaren Serie sind deshalb die Autoren von so großer Bedeutung. Ob eine »Columbo«-Episode als gelungen zu betrachten ist, entscheidet nicht die Kameraführung, eine rasante Schnitttechnik oder professionelle Stunts, nicht einmal die Regie, sondern in erster Linie das Drehbuch. Hier werden bis ins Detail liebevoll gezeichnete Charaktere entworfen und deren Kommunikation untereinander zum aufregenden Spannungsmoment. Es gibt Dialoge, die es knistern lassen. Da ist ein intelligenter, nicht selten zudem noch charmanter Mörder. Plumpe Schwarz-Weiß-Malerei wird vermieden. Da sind interessante und originelle Nebenfiguren, die die Handlung bereichern. Und da ist – Inspektor Columbo.

Columbo ist der Mann der vielen Fragen. Nicht nur, dass er viele Fragen stellt und seinem Gegenüber damit gehörig auf den Nerven geht. Seine Person selbst ist es, die noch erheblich mehr Fragen aufwirft. Die vorliegende Untersuchung geht von der Prämisse aus, dass Columbo selbst das größte und faszinierendste Rätsel darstellt, bei dem selbst der raffinierte Kriminalfall in den Hintergrund tritt. Hier ist nicht der Mörder jener berühmte große Unbekannte, sondern der angeblich leicht durchschaubare Inspektor.

Wer sich mit Columbo beschäftigt, stößt auf viele Fragen. Dies steht in einer auffälligen Spannung zu der Tatsache, dass es gleichzeitig keine Serienfigur gibt, von der ein Zuschauer soviel erfährt wie von Columbo. Da er gern und viel redet, erhalten wir von ihm eine Fülle von Hintergrundinformationen über seine eigene Person, seine Hobbys und Vorlieben, über seine Frau, die ungezählte Verwandtschaft und viele andere Dinge. Man sollte also meinen, dieser Mann sei ein offenes Buch. Doch

weit gefehlt. Jede einzelne Andeutung macht die Person des Inspektors nur interessanter und mysteriöser – und den Zuschauer neugieriger. Zumal wir niemals völlige Sicherheit darüber haben werden, ob er uns als Zuschauer nicht ebenso an der Nase herumführt wie seine Gegner.

Im Geheimnis um den Inspektor liegt das eigentliche Geheimnis des Erfolges dieser Serie begründet. Die Mordtat ist dem Zuschauer in allen Einzelheiten vertraut. Offen bleiben die weitaus wesentlicheren Fragen: Wie lautet Columbos stets verschwiegener Vorname? Wie sieht die Frau aus, die uns bis hin zu intimsten Details bekannt vorkommt, die aber noch nie jemand sah? Was ist das für ein merkwürdiger Hund, der ebenfalls keinen ordentlichen Namen besitzt? Gibt es tatsächlich eine derart große Verwandtschaft in dieser Familie? Woher rührt die Vielzahl von Macken und Marotten, die an Columbo allenthalben zu beobachten sind? Warum kann dieser Mann sich nicht kleiden oder ein Auto fahren wie jeder normale Mensch? Und überhaupt: Ist dieser Kerl so dämlich, wie er tut? Oder ist das alles nur ein großer Bluff? Was geht in diesem Kopf mit dem zerzausten Haar wirklich vor?

Viele Aspekte der genannten Fragestellungen sind schnell zu immer wiederkehrenden Erfolgsmotiven der Serie geworden. Sachgerecht kann hier von »Kultmotiven« geredet werden, da es diese Detail sind, die »Columbo« zu einer Kultserie ersten Ranges machten. Diese Motive sind es, die im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen. Es ist ein Versuch ihrer Analyse und Deutung, der belegen will, dass »Columbo« etwas darstellt, was es nach Meinung mancher Kritiker überhaupt nicht geben dürfte: Kunst in Serie.

II. DIE GESCHICHTE EINES MYTHOS

I. Die Väter des Inspektors

»Wir waren keine Kollegen. Wir waren Brüder.«

WILLIAM LINK

Die nach zwei Pilotfilmen erste reguläre Columbo-Episode »Tödliche Trennung« erzählt von einem höchst ungleichen Autorenpaar, das seit Jahren mit Kriminalromanen erfolgreich ist. Als einer der beiden die Zusammenarbeit aufkündigt, kündigt ihm der andere die Freundschaft und lässt den bisher nur geschriebenen Worten die mörderische Tat folgen.

Der so dargestellte Konflikt zweier Menschen, die durch eine gemeinsame Arbeit aneinander gebunden und aufeinander angewiesen sind, erscheint durchaus plausibel. Er ist jedoch nur Fiktion. Die Beziehung zweier Autoren, die im folgenden zu schildern sein wird, erscheint hingegen wie ein Märchen, ist jedoch Realität.

Es ist der erste Schultag in der Elkins Park Junior School in einem Vorort von Philadelphia. Zwei der Schulanfänger gehen aufeinander zu, lernen sich kennen. Sie setzen sich zusammen in die Bank im Klassenzimmer: der hoch aufgeschossene Dick und der eher kleine Bill.

Woher kam diese fast magische Anziehungskraft? Beide Jungen waren Jahrgang 1935. Beide kamen aus ähnlichen familiären Verhältnissen der amerikanischen Mittelschicht. Dicks Vater war in der Autobranche tätig, Bills Vater in der Textilindustrie. Beide Schüler interessierten sich für Radioshows und das Kino. Vor allem aber lasen sie gern und viel. Seit sie die ersten Buchstaben gelernt hatten, verschlangen sie alle einschlägigen Comics. Bald aber war ihre Leidenschaft für eine Gattung

entfacht worden, die sie zwei Leben lang nicht mehr loslassen sollte: den Kriminalroman.

Dick und Bill waren Morgenmenschen. Sie nutzten ihre Zeit. Es ist nicht überliefert, wie ordentlich sie ihre Schulaufgaben erledigten. Bekannt ist jedoch, dass sie Krimis im Akkord lasen. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ellery Queen, John Dickson Carr, Erle Stanley Gardner, Agatha Christie waren ihre Favoriten. Jeder von ihnen las etwa fünf Romane pro Woche und empfahl die seiner Meinung nach guten dem Freund. Bald gab es kaum eine »crime story«, über die sie nicht ein fachmännisches Urteil hätten abgeben können. In diesem stimmten sie meist vollkommen überein.

Allerdings gaben sich die schmökerbesessenen Knaben nicht lange mit dem passiven Konsum ständig neuer Mordgeschichten zufrieden. Sie bewunderten zwar die ideenreichen Autoren, hatten aber gleichwohl den Ehrgeiz, es ihnen gleichzutun.

Es war jedoch eine Zeit, in der ein neues Medium dem gedruckten Wort ernsthafte Konkurrenz zu machen begann: das Fernsehen. Immer mehr Menschen konnten sich eines dieser neuen Geräte leisten. Die über das Land verstreute Bildschirm-Gemeinde wuchs zusehends und schaffte Verbindung. Wer etwas auf sich hielt, saß vor dem Kasten, um mitreden zu können. Dabei steckte das neue Massenmedium noch in den Kinderschuhen, sowohl technisch als auch künstlerisch. Pionierarbeit war gefragt; Menschen mit Visionen, die zu Tele-Visionen werden sollten. Zu jenen, die das amerikanische Fernsehen in den folgenden Jahrzehnten am nachhaltigsten prägten, sollten die beiden Kriminarrnen Dick und Bill gehören, die mittlerweile zu den Jugendlichen Richard Levinson und William Link heranreiften (→ Abb. 1).

Beide waren inzwischen Absolventen der Cheltenham High School. Mit großer Ausdauer bedrängten sie ihre Eltern, bis diese ihnen ein Aufnahmegerät kauften, da Richards und Williams Interesse zuerst vorrangig Texten und Hörspielen für das Radio galt. Bald kamen Kurzgeschichten hinzu, die von Klassikern wie Edgar Allan Poe oder O. Henry beeinflusst waren. Im Abschlussjahr wurde auf der High School ein von ihnen geschriebenes Musical aufgeführt.

Inzwischen waren beide auch als Studenten an der University of Pennsylvania aufgenommen worden. Ihre Faszination für Kriminalge-

schichten brach sich mehr und mehr Bahn. Ihren auf Mord ausgerichteten Gehirnen entsprangen zunehmend komplizierter werdende Überlegungen – wie diese: Was wäre, wenn der berühmteste Strafverteidiger seine Frau ermorden wollte? Wie würde er es anstellen? Er würde sich ganz in die Rolle des berühmtesten Staatsanwaltes und in dessen Methode des Kreuzverhörs hineindenken, um für alle Fälle gewappnet zu sein. Was aber wäre, wenn seine Frau ihrerseits zur selben Zeit ihres ungeliebten Gatten überdrüssig würde?

Die ersten Geschichten der beiden Nachwuchsautoren gerieten dementsprechend verwickelt und wirkten dadurch nicht selten gekünstelt. Mit derlei Begründungen erhielten sie jedenfalls erste eingereichte Manuskripte von Verlegern zurück. »Gute Idee, aber noch nicht ausgereift genug«, lautete einer jener Negativbescheide des renommierten »Ellery Queen's Mystery Magazine«. Die 14-Jährigen erhielten ihn auf ihre Erzählung »The Mystery Writers Of America Case« hin. In dieser Story traten eine Reihe berühmter Krimiautoren wie Christie oder Carr höchstpersönlich auf den Plan, um Verbrechen aufzuklären, an denen sich die Polizei bisher die Zähne ausgebissen hatte.

William Link hat das damalige Dilemma einmal so beschrieben: Ein junger Autor sprühe zwar vor interessanten Ideen, es fehle ihm jedoch an Technik und Professionalität, diese entsprechend umzusetzen. Ein reiferer Autor beherrsche zwar sein Geschäft, müsse dann aber wieder um gute Ideen ringen. Levinson und Link schickten noch häufig ihre Geschichten an Blätter wie »The New Yorker« oder »Saturday Evening Post«, ohne dass eine von ihnen gedruckt worden wäre. Zwei Romanen (»The House Of Cards« und »Queer Street«), in denen sie denselben Detektiv auftreten ließen, erging es nicht besser.

Es war schließlich wiederum das »Ellery Queen's Mystery Magazine«, das endlich die erste Story der beiden Studenten zur Veröffentlichung annahm. Danach sollte es vier Jahre dauern, bis sich dies wiederholte.

Levinson und Link erweiterten in jener Zeit ihren Horizont. Sie lasen Shakespeare, Melville, Hemingway, Faulkner und Fitzgerald, ebenso die Franzosen Sartre und Camus. Sozialdramen weckten ihr Interesse und beeinflussten zahlreiche ihrer späteren Arbeiten.

Im Laufe der Zeit erhielten beide auch kleinere Aufträge. Sie arbeiteten an verschiedenen Zeitschriften mit oder verfassten Filmkritiken für

den »Daily Pennsylvanian«. An der Universität gaben sie ein Magazin namens »Highball« heraus und führten wieder einige Musicals auf.

Nach erfolgreichem Universitätsabschluss rief »Uncle Sam« die jungen Männer zur Army. Während Link zwei Jahre Militärdienst absolvierte, durchlief Levinson lediglich ein halbes Jahr eine Reservistenausbildung. Anschließend arbeitete er für einen Fernsehsender in Philadelphia. Er überbrückte damit die Zeit des Wartens auf Link, ohne den er schließlich nur halb so kreativ war. Durch stetigen Briefwechsel blieben sie in Kontakt und träumten von zukünftigen Projekten.

Nachdem das Team wieder komplett war, zog es nach New York. Nun galt es, eine der Metropolen des Showbusiness zu erobern. Ihre Kurzgeschichten erschienen in »Alfred Hitchcock's Mystery Magazine«, im »Playboy« und diversen anderen Magazinen. Erstmals konnten sie auch für das Fernsehen arbeiten: Für die Serie »General Motors Presents« der Canadian Broadcasting Company wurden zwei ihrer Drehbücher angenommen.

Nun ließ auch ihr Debüt im amerikanischen Fernsehen nicht mehr lange auf sich warten. »Chain Of Command« hieß das Südstaatendrama im Soldatenmilieu und war eine Produktion der erfolgreichen »Desilu Prod.«, gegründet und geleitet von dem populären Schauspielerehepaar Lucille Ball und Desi Arnaz. Der Film wurde mit hervorragenden Kritiken als eine der besten Produktionen der Saison 1958/59 bedacht. Der Einstand war gelungen.

Levinson und Link erhielten einen Zweijahresvertrag für den Sender »Four Star Television«. Dazu war es nötig, im Sommer 1959 wieder die Koffer zu packen und nach Kalifornien zu ziehen. Fast im Akkord schrieben sie nun für diverse TV-Serien wie »Richard Diamond, Private Eye«, »Michael Shayne«, »The June Allyson Show«, »The Rogues« (Gauner gegen Gauner) oder die Western-Serie »Johnny Ringo«. Ihre Handschrift tragen auch Episoden solcher international erfolgreicher Serien wie »Dr. Kildare« (mit Richard Chamberlain und Raymond Massey), »Burke's Law« (Amos Burke, mit Gene Barry), »The Man From U.N.C.L.E.« (Solo für O.N.C.E.L., mit Robert Vaughn und David McCallum) und nicht zuletzt des Kult-Hits »The Fugitive« (Auf der Flucht, mit David Janssen und Barry Morse).

Als fruchtbar erwies sich die Zusammenarbeit mit Groß- und Alt-

meister Alfred Hitchcock, der in diesen Jahren als »Schirmherr« und Moderator zweier Fernsehserien fungierte, die Krimistorien vom Feinsten erzählten. Levinson und Link schrieben fünf Drehbücher für die einstündige »Alfred Hitchcock Hour« sowie zwei 30-Minuten-Beiträge für »Alfred Hitchcock Presents«. Zwei dieser Stories sollten später noch Folgen haben. So trat in der Episode »Services Rendered« erstmals ein kaltschnäuziger Privatschnüffler namens Joe Mannix auf. Den Namen hatten die Autoren von einem ihrer gemeinsamen Schulkameraden geliehen. Der Charakter aber sollte mit »Mannix« eine eigene Erfolgsserie bei CBS (1967–1975) bekommen, in der die Titelrolle von Mike Connors verkörpert wurde.

Dies war aber nur eine der Serien, für die Levinson und Link als Schöpfer stehen. An ihren unbestreitbar größten Wurf erinnert eine weitere Story für Hitchcock: In »Dear Uncle George« spielte Gene Barry einen Ehemann, der seine bessere Hälfte ermordet. Wenige Jahre später sollte er dies dann noch einmal tun: beim ersten Auftritt von »Columbo«.

Als Serienautoren von Format waren Levinson und Link nun etabliert. Das allein füllte die ideenreichen und vielseitigen Schreiber aber nicht aus. So zog es sie auch immer wieder zum Theater, vorzugsweise nach New York. In dieser Schaffensphase entstand neben anderen auch das wegberaubende Theaterstück, dem ob seiner Bedeutung das nächste Kapitel gewidmet sein wird: »Prescription Murder«. Die Autoren konnten zu jener Zeit noch nicht ahnen, dass die damalige Geburt eines brummen Detektivs im verwehrten Regenmantel der Ausgangspunkt für weltweiten und langanhaltenden Ruhm werden sollte.

Es wäre jedoch ein Trugschluss, zu glauben, Levinson und Link seien seither ganz auf mordende Ehemänner und zerkratschte Cops fixiert gewesen. Das Gegenteil war der Fall. Ihre Innovationskraft und ihr weiter Horizont wird daran ersichtlich, dass sie sich nun auch verstärkt sozialen und gesellschaftlichen Themen von hohem Anspruch stellten. Das amerikanische Fernsehen verdankt ihnen seit Ende der 60er Jahre zahlreiche herausragende Beiträge. Ihre Drehbücher bürgten für Qualität. Darsteller von Format wurden engagiert; die Regie lag meist in den bewährten Händen eines Lamont Johnson oder David Greene.

So nahmen sie sich der Studentenunruhen an (»The Whole World Is Watching«), erzählten von der Beziehung eines Mädchens aus den Süd-

staaten zu einem schwarzen Anwalt in New York («My Sweet Charlie») oder analysierten die Probleme eines geschiedenen und bisher versteckt homosexuellen Mannes («That Certain Summer» [Damals im Sommer]). In «The Execution Of Private Slovik» (Die Hinrichtung des Soldaten Slovik) schilderten sie das wahre Schicksal von Eddie Slovik, dem einzigen amerikanischen Soldaten, der seit dem Bürgerkrieg in den USA wegen Desertion hingerichtet wurde. Levinson und Link adaptierten hier erfolgreich einen Roman von William Bedford Huie. Martin Sheen wurde aufgrund seiner Darstellung der Titelrolle für einen Emmy nominiert. «The Gun» behandelte in Episoden das Schicksal eines Revolvers und stellte sich den Fragen nach der Freigabe von Waffen. «The Storyteller» mit Martin Balsam beleuchtete die Auswirkungen von Gewalt im Fernsehen auf das Verhalten von Jugendlichen. In «Crisis At Central High» (Krise in der Central High School) spielte Joanne Woodward eine Lehrerin inmitten der Probleme um die Integration von Schwarzen und Weißen an einer Schule in Arkansas. Auch sie wurde für einen Emmy nominiert. «The Guardian» (Der Wächter) schließlich setzte sich mit der zunehmenden Gewalt in amerikanischen Großstädten und der Arbeit privater Sicherheitsdienste auseinander.

Die genannten Produktionen kamen durchweg sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik gut an. Sie bewiesen die Meisterschaft der Autoren, auch ernsthafte Themen packend und dramatisch darstellen zu können. Ihre zuvor als Schöpfer überdurchschnittlicher »crime stories« errungenen Erfolge wurden dadurch nur bestätigt und ergänzt.

Der Einfluss von Levinson und Link blieb jedoch längst nicht mehr nur auf die Ablieferung von Drehbüchern beschränkt. Die meisten ihrer TV-Projekte betreuten sie auch als Produzenten, so dass die fertigen Produkte noch mehr von der ihnen eigenen Handschrift geprägt wurden. Neben «Columbo» und dem bereits erwähnten Marlowe-Verschnitt «Mannix» schufen sie 1972 für CBS die Figur des polnischstämmigen Versicherungsdetektivs »Banacek« (George Peppard). Auf der »Shaft«-Welle, die nun auch Schwarze ins Rampenlicht stellte, schwamm der Privatdetektiv und grundgütige Familienvater Harry »Tenafl«, dargestellt von James McEachin (NBC, 1973–1974). Ebenso begründeten sie »The Adventures Of Ellery Queen« (NBC, 1975–1976), »Blacke's Magic« (NBC, 1986) und »Hard Copy« (CBS, 1987).

Nach »Columbo« hatten sie aber erst ab 1984 wieder einen durchschlagenden Erfolg mit einem ihrer Serien-«Kinder»: »Murder She Wrote« (Mord ist ihr Hobby). Heldin ist eine völlig unspektakuläre ältere Dame namens Jessica Fletcher; eine Hobby-Autorin, die nicht nur Mordfälle in ihre Schreibmaschine tippt, sondern auch ständig – niemand weiß warum – realiter in solche hineingezogen wird. Das Autorengespann verwirklichte dabei eine ihrer ganz frühen Ideen: Was würde passieren, wenn eine Agatha Christie höchst selbst Verbrechen aufklären würde?

Zum Erfolg der Serie trug – ähnlich wie bei »Columbo« – nicht zuletzt auch die vorzügliche Besetzung der Hauptrolle bei. Die gebürtige Londonerin Angela Lansbury war nicht nur seit 1944 durchgehend im internationalen Film und am Broadway beschäftigt, sondern empfahl sich zudem auch durch die Darstellung der Miss Marple in der von Guy Hamilton 1980 gedrehten Christie-Verfilmung »The Mirror Crack'd« (Mord im Spiegel).

Zu den weiteren Erfolgen von Levinson und Link in den 80er Jahren gehörten auch mehrere Verfilmungen ihrer ursprünglich für die Bühne geschriebenen Krimistücke wie »Murder By Natural Cause«, »Rehearsal For Murder« (Eine Probe für den Mörder) oder »Guilty Conscience«. Letzteres war vor allem auf britischen Bühnen ein durchschlagender Erfolg gewesen. Für »Vanishing Act« (Kopflös – Die Frau aus dem Nichts) von David Greene bearbeiteten sie 1986 das Stück »The Trap For A Lonely Man« von Robert Thomas, das zuvor bereits zweimal verfilmt worden war¹².

Für den Broadway schließlich schrieben Levinson und Link das Musical »Merlin«, das 1982 zur Uraufführung gelangte. Diese Auftragsarbeit nahmen sie allerdings erst nach langem Zögern an. Sie waren ungewiss, ob dies ihr Terrain sei. Ein Libretto für ein Musical war in ihren Augen eine unsichere und vor allem undankbare Angelegenheit. Richard Levinson meinte dazu: »Mit einem Musical ist es so: Ist es erfolgreich, so sagt man: trotz des Buches. Wird es ein Flop, wird gesagt: wegen des Buches.« Die Zweifel der Autoren waren jedoch unbegründet. Mit »Merlin« hatten sie einmal mehr Erfolg.

Es sollte ihr letzter gemeinsamer Triumph werden. Am 12. März 1987 starb Richard Levinson, ein Workoholic und Kettenraucher, an Herzversagen in seinem Haus in Brentwood (Californien). Er war gerade 52 Jahre alt.