



## Krise ... continued

Populärkulturelle Funktionen seriellen Krisenerzählens am Beispiel von BREAKING BAD

**Martin Hennig**

### 1. Vorüberlegungen

Ein halbes Jahr nach Beginn der Finanzkrise in den USA, im Januar 2008, startete die viel beachtete Fernsehserie BREAKING BAD auf dem amerikanischen Kabelsender AMC, welche die Transformation eines vorbildlichen Angehörigen der amerikanischen Mittelschicht und treu sorgenden Familienvaters zum mordenden Drogenbaron auf höchster Produktionsebene schildert. Krebs – so lautet jene Diagnose, die bei Protagonist Walter White eine persönliche Lebenskrise einleitet. Doch Walter entschließt sich zu kämpfen – anfangs allerdings nicht für sich selbst, denn zu Beginn lehnt er jede Form von Therapie ab. Walter kämpft für seine Familie, der er eine beträchtliche Geldsumme zu hinterlassen gedenkt. Seine Entscheidung, als Problemlösestrategie den Ausbruch aus einem streng bürgerlichen Regelkorsett zu vollziehen und als Produzent im Drogenmilieu zügig Gewinne zu generieren, mündet jedoch in zahlreiche kleinere und größere Katastrophen – der bürgerliche Wertekanon scheint bestätigt, indem uns die Serie an der Oberfläche vorführt, wohin nicht regelkonformes Verhalten führt. Oder wie es ein Rezensent der FAZ ausdrückt: „BREAKING BAD lockt sehr wirkungsvoll mit dem Reiz des Verbrechens, entpuppt sich aber als eine zutiefst moralische Serie, welche die Charaktere mit ihren Selbsttäuschungen, unter bestimmten Bedingungen das Falsche tun zu dürfen, nicht davonkommen lässt“.<sup>1</sup>

Doch diese kurze Handlungszusammenfassung wird der Vielschichtigkeit der Produktion nicht gerecht und zwingt sie in ein schematisches Korsett, welches

---

<sup>1</sup> Stefan Niggemeier, „Die Droge des Walter White“. In: FAZ, 09.10.2010 (=http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html; Abruf am 15.03.2015).

einem verwandten Genre entlehnt ist: der Kriminalerzählung.<sup>2</sup> Deren zentrale Komponenten – Regelbruch zu Beginn und dessen Sanktionierung im Verlauf des Textes – lassen sich zwar auch in *BREAKING BAD* verorten, doch den Merkmalen des seriellen Erzählens geschuldet wird die Ordnungswiederherstellung hier niemals vollständig vollzogen. Gleichzeitig hat die serielle Krisenerzählung seit ihrer Erstaussstrahlung Begeisterungstürme bei Publikum und Kritikern entfacht: In der ‚Internet Movie Database‘ (IMDb), in der Fernsehzuschauer ihre Serienbewertung abgeben können, vergaben bis heute gut 645.000 Zuschauer durchschnittlich 9,5 von 10 möglichen Punkten an das Format.<sup>3</sup> Ähnlich hoch fallen die Kritikerbewertungen aus: Auf ‚Metacritic.com‘ kam bspw. die fünfte Staffel auf 99 von möglichen 100 Punkten, basierend auf 22 Zeitungskritiken.<sup>4</sup> Dies ist eine der höchsten Bewertungen, die bei ‚Metacritic‘ bislang für eine Fernsehserie vergeben wurde. Walter White-Darsteller Bryan Cranston, bekannt durch seine Rolle als hysterischer Familienvater in der Comedyserie *MALCOLM MITTENDRIN* (Fox: 2000–06), erlangte erst durch *BREAKING BAD* internationale Bekanntheit und gewann für seine dortige Leistung 2008, 2009, 2010 sowie 2014 einen Emmy. Die Idee zum Format stammt von Vince Gilligan, einem der ehemaligen Produzenten der Mystery-Serie *AKTE X* (Fox: 1993–02), der 2013 und 2014 ebenfalls mit einem Emmy ausgezeichnet wurde.

Die zentrale Fragestellung der folgenden Ausführungen wird dementsprechend lauten, durch welche scheinbar extrem populären Merkmale sich *BREAKING BAD* aufbauend oder abweichend von Gattungskonventionen auszeichnet und inwiefern diese mit dem kulturellen Krisendiskurs des Produktionszeitraumes korrelieren. Dabei wird die Serie als spezifische Form der Krisenartikulation und -bearbeitung analysiert. Dazu werden anfangs einige theoretische Erwägungen zum seriellen Erzählen vorausgeschickt. Im Rahmen der darauf folgenden Handlungsanalyse wird insbesondere auf das vorgeführte Familienmodell, die kausale Weltordnung der Diegese, Identitätskonflikte des Protagonisten, Bürgerlichkeit als Krisenraum sowie das hier propagierte Gegenmodell poetischer Gerechtigkeit einzugehen sein. Abschließend sollen die daraus resultierenden Befunde einer zusammenfassenden Analyse des Krisendiskurses in *BREAKING BAD* dienen.

---

<sup>2</sup> Zur Genregenease und -typologie vgl. Peter Nusser, *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar <sup>4</sup>2009 sowie grundlegend Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998.

<sup>3</sup> Vgl. „Breaking Bad“. In: *IMDb.com* (=http://www.imdb.com/title/tt0903747/; Abruf am 15.03.2015).

<sup>4</sup> „Breaking Bad: Season 5“. In: *Metacritic.com* (=http://www.metacritic.com/tv/breaking-bad/season-5; Abruf am 15.03.2015).

## 2. Serielles Erzählen

Die mit reichlich schwarzem Humor versehene TV-Produktion umfasst fünf Staffeln,<sup>5</sup> wobei diese im Vergleich mit anderen erfolgreichen Serien geringe Staffelanahl nicht einer quotenbedingten Absetzung der Serie entspringt, sondern deren Laufzeit nach Aussage der Macher von vornherein begrenzt wurde, um hinsichtlich der potenziell tödlichen Krankheit der Hauptfigur nicht unglaublich auf den Zuschauer zu wirken.<sup>6</sup> Insofern die Serienstruktur damit vollständig durch Anforderungen der Erzählung determiniert wird, evoziert die Serie folglich bereits auf der Ebene ihrer seriellen Formatierung Vergleiche zum Medium des Films.

Einer Einteilung von Michaela Krützen folgend müsste *BREAKING BAD* aufgrund der offenen Folgenhandlung als ‚serial‘ definiert werden.<sup>7</sup> Im Gegensatz zum konventionellen seriellen Erzählen („series“), welches sich durch eine Wiederherstellung des Status Quo und eine damit verbundene Re-Harmonisierung am Ende jeder Folge auszeichnet (vgl. die originale *STAR TREK*-Serie, NBC: 1966–69, *MAGNUM*, CBS: 1980–88 oder *SEINFELD*, NBC: 1989–98), können die einzelnen Episoden hier nur in der von den Produzenten vorgesehene Reihenfolge konsumiert werden, da Zuschauer der Handlung mit den ‚serial‘-typischen Cliffhangern am Ende jeder Folge sonst nicht mehr folgen könnten. Allerdings zeichnet sich das konventionelle ‚serial‘ (vgl. *DALLAS*, CBS: 1978–91 oder *GZSZ*, RTL: seit 1992) nach Krützen gerade nicht durch irreversible innere Entwicklungen der Protagonisten aus, da diese, im Gegensatz zu klassischen Filmhelden, selten endgültige Entscheidungen treffen oder einer geradlinigen Charakterentwicklung folgen. Als Beispiel sei das Beziehungskarussell in modernen Serien-Mischformen, also Synthesen aus ‚series‘ und ‚serial‘, wie *FRIENDS* (NBC: 1994–04) oder *HOW I MET YOUR MOTHER* (CBS: 2005–2014) genannt. Während die einzelnen Episoden hier zwar durchaus abgeschlossene Handlungsbögen beinhalten, verändert sich das Privatleben der Figuren stetig weiter. Doch die Entscheidung für oder gegen einen jeweiligen Partner ist hier niemals als definitiv anzunehmen, man denke nur an die nicht enden wollende Suche der Hauptfigur nach seiner zukünftigen Ehefrau in *HOW I MET YOUR MOTHER*.

Die Figurenzeichnung in *BREAKING BAD* unterscheidet sich jedoch stark von den erwähnten Comedy-Varianten. In punkto Charakterkomplexität, in Bezug auf die kontinuierliche Entwicklung der Hauptfiguren sowie hinsichtlich der für den TV-Bereich ungewöhnlichen Konsequenz- und Ereignishaftigkeit der Handlungen der

<sup>5</sup> Zum Teil werden von der Literatur auch sechs Staffeln veranschlagt, da die fünfte Staffel in zwei Teile gesplittet wurde, um den Beteiligten Raum für andere Projekte zu eröffnen. Von Seiten der Produzenten ist jedoch stets von fünf Staffeln die Rede.

<sup>6</sup> Vgl. Manuel Raynaud, „Interview mit Vince Gilligan“. In: *Arte.tv*, 14.10.2011 (=http://www.arte.tv/de/interview-mit-vince-gilligan-autor-und-produzent-von-breaking-ad/3384340,CmC=3914500.html; Abruf am 15.03.2015).

<sup>7</sup> Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. 2004, S. 322–327.

Protagonisten, nähert sich *BREAKING BAD* der Kinoerzählung an. Mit den Worten Vince Gilligans: „Dies ist eine Serie über Veränderung, über Prozesse und Transformationen, und das ist der Unterschied zu anderen Fernsehserien. Denn Fernsehen ist traditionell statisch, eine selbst auferlegte Form von Unveränderlichkeit der Figuren“.<sup>8</sup> Und weiter, Chef-Produzent Stewart Lyons: „Dies ist meine 29ste Fernsehserie, und ich sehe sie mehr wie einen Film pro Woche. Sie erscheint mir eher einem Film-Paradigma zugehörig als einem Fernseh-Paradigma“.<sup>9</sup>

In dieser Hinsicht kann *BREAKING BAD* in Verbindung mit einem generellen Wandel innerhalb der Distributions- und Produktionspraxis der amerikanischen Fernsehserienlandschaft gebracht werden.<sup>10</sup> Ende der 90er Jahre begannen Pay-TV-Sender – allen voran HBO, der explizit mit einem Kinoparadigma bzw. der Tagline „It’s not TV – it’s HBO“ um die Zuschauergunst warb – selbstproduzierte Fernsehserien ohne Werbeunterbrechung auszustrahlen, die inhaltlichen Restriktionen, denen amerikanische Networks unterliegen, zu umgehen und auf einen Folgen-übergreifenden Handlungsbogen zu bauen. Möglich wurde dies durch die spezifische ökonomische Situation der Sender, welche sich hauptsächlich durch ihre zahlenden Abonnenten finanzierten und deshalb serielle Experimente ohne unmittelbaren Absatzungsdruck wagen konnten. Angetrieben vom Erfolg von Serien wie *OZ* (HBO: 1997–2003), *THE SOPRANOS* (HBO: 1999–07) oder *THE WIRE* (HBO: 2002–08) begannen in der Folge jedoch auch die Networks komplexe Erzählformen zu adaptieren und entwickelten serielle Großproduktionen wie *LOST* (ABC: 2004–2010). Hand in Hand mit diesen produktionsseitigen Veränderungen ging auch eine gewandelte Rezeptionspraxis, welche auf dem rasanten Wachstum des DVD-Marktes basierte. Formate wie *24* (Fox: 2001–10) ließen aufgrund multipler Erzählstränge, vielschichtig verflochtener Personenkonstellationen und der damit erzielten Komplexitätssteigerung die DVD-Zweitverwertung als eigentlich angemessene Rezeptionsweise erscheinen, da sie nicht länger den engen narrative Vorgaben folgten, welche Fernsehserien bis dato in ein gleichbleibendes stilistisches Korsett gezwängt hatten: „Einerseits mußten die eingeführten Charaktere jede Woche aufs Neue erscheinen, andererseits aber in besagten 42 Minuten immer wieder ein neues Abenteuer erleben, das nach dem Ende der Folge zur Zufriedenheit des Zuschauers abgeschlossen sein sollte“.<sup>11</sup> Der Trend setzte sich mit der steigenden Verfügbarkeit von Video-on-Demand-Angeboten fort.

Dieser Wandel innerhalb der Distributions- und Produktionspraxis der amerikanischen Fernsehserienlandschaft wird in der Regel mit dem Ausdruck

---

<sup>8</sup> Christine Lang/Christoph Dreher, *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013, S. 24.

<sup>9</sup> Ebd., S. 27.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Sascha Seiler, „Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort von Sascha Seiler“. In: Sascha Seiler (Hg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln 2008, S. 6-9.

<sup>11</sup> Ebd., S. 6.

‚Quality TV‘ assoziiert. ‚Quality TV‘ ist ein etwas unscharf definierter Begriff, welcher generell eine Abweichung vom Fernseh-Mainstream zu etikettieren sucht, die auch auf produktionsseitige Veränderungen zurückgeführt werden kann. So wird in diesem Zusammenhang in der Regel ein höherer kreativer Einfluss des ‚Show-runners‘, also in diesem Fall Vince Gilligans, auf den gesamten Serienverlauf veranschlagt. Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson zieht deshalb auch eine Verbindung zwischen dem Begriff des ‚Quality TV‘ und dem Autorenfilm.<sup>12</sup> Gekennzeichnet seien diese Äquivalenzen u.a. durch psychologischen Realismus, narrative Komplexität, mehrdeutige Handlungsstränge, Lockerung der Kausalität sowie einen Bruch mit der klassischen Raum-/Zeitstruktur. Darüber hinaus komme es zu einer stärkeren Implementierung psychologischer Leitmotive und einer Akzentuierung der Charaktertiefe der Protagonisten.<sup>13</sup> Als exemplarischer Vertreter kann in diesem Zusammenhang die Joss Whedon-Produktion *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (The WB: 1997–03) angeführt werden, welche den mythologischen Hintergrund der staffelübergreifenden Handlungsbögen stets mit der Adoleszenzgeschichte der jugendlichen Protagonisten verknüpfte und einen Großteil ihrer narrativen Komplexität aus dieser Doppelcodiertheit schöpfte.<sup>14</sup> Serien wie *SIX FEET UNDER* (HBO: 2001–2005), *DEADWOOD* (HBO: 2004–2006) oder *30 ROCK* (NBC: 2006–13) leisten Vergleichbares innerhalb ihres jeweiligen Genrekorsetts. Die aktuelle Forschung adressiert darüber hinaus Aspekte der internationalen Distribution sowie Möglichkeiten der direkten Rezipientenanbindung mittels der Bereitstellung von medienübergreifenden Partizipationsangeboten.<sup>15</sup>

Allerdings sollte in diesem Zusammenhang auch nicht vergessen werden, dass die beschriebene Entwicklung keine völlig neue Tendenz darstellt, so partizipierten Serien wie *TWIN PEAKS* (ABC: 1990–91) bereits vor knapp 25 Jahren an einer „komplexeren, intelligenteren und ästhetisch an den Standards der Filmproduktion orientierten Serienformatierung“.<sup>16</sup> Deshalb wurde in der Forschung wiederholt die Unschärfe des Qualitätsbegriffs herausgestellt. So argumentiert etwa Weissmann, dass vermeintliche Qualitätskriterien wie schauspielerische Leistung und narrative Komplexität genauso auch in den abgeschlossenen Einzelfolgen einer *series* fest-

<sup>12</sup> Vgl. Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London 2003, S. 106 ff.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 110.

<sup>14</sup> Ein dem Phänomen der Doppelcodiertheit nahestehendes Merkmal der erwähnten Beispiele liegt in ihrer ausgeprägten Genrehybridität. Betrachtet man einen der zahlreichen Drehbuchratgeber zum televisuellen Schreiben, und die dort veranschlagte Genretypologie, so vereint etwa *BREAKING BAD* nicht weniger als die Attribute von sechs Sparten auf sich (Dramaserie, Tragödie, Dramedy, Thriller-Serie, Krimiserie, Familienserie). Vgl. Gunther Eschke/Rudolf Bohne, *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz 2010.

<sup>15</sup> Vgl. exemplarisch Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013.

<sup>16</sup> Kay Kirchmann, „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück. Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.), *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 62.

zumachen seien.<sup>17</sup> Auch Eichner fragt zu Recht, ob ‚Quality TV‘ bereits jetzt als überholter Begriff gelten könne, denn dieser beschreibe nur einen Teil zeitgenössischer Fernsehkultur, daneben fuße das von ihr als solches betitelte *Blockbuster-TV* auf (Blockbuster-)Kinoästhetik und Marketingstrategien.<sup>18</sup> Ferner existieren noch eine Reihe weiterer Begrifflichkeiten im wissenschaftlichen Diskurs,<sup>19</sup> welche jedoch stets übereinstimmend ab Anfang bis Mitte der neunziger Jahre einen Paradigmenwechsel im TV-Bereich veranschlagen, im Zuge dessen sich die TV-Serie als „Experimental- und Innovationsraum“ konstituiert habe.<sup>20</sup> Weiterführende Schlüsse scheinen sich deshalb weniger aus den oben angerissenen begrifflichen Diskussionen, sondern insbesondere aus Fragen nach dem Bedeutungsgehalt und der populärkulturellen Funktion aktueller amerikanischer Fernsehserien<sup>21</sup> sowie nach der textuellen Funktion narrativer Komplexität zu ergeben. Diesen Punkten soll im Folgenden mittels eines Doppelblickes auf die in *BREAKING BAD* verhandelten Krisenstrategien und der daraus ableitbaren Positionierung der seriellen TV-Narration im Medienverbund nachgegangen werden.

---

<sup>17</sup> Vgl. Elke Weissmann, „Schauspielerische Qualität und narrative Innovation in *CSI: Den Tätern auf der Spur*. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 121-135.

<sup>18</sup> Vgl. Susanne Eichner, „Blockbuster Television“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 45-65.

<sup>19</sup> Zum Beispiel ist in Bezug auf die genannten Serien auch von ‚quality dramas‘ oder ‚prime time serials‘ die Rede. Vgl. Gabriele Schabacher, „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.), *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 20.

<sup>20</sup> Ebd. Die Autorin vertritt hier u.a. die These, dass innerhalb der Diskussion um ‚serial‘ und ‚series‘ sowie Hybridformate vor allem die Ebene der Staffel als differenzierender Faktor mitberücksichtigt werden sollte, da diese für gegenwärtige TV-Serien die eigentlich existenzielle sei, insofern sich hier deren konstituierender Handlungsbogen entfalte. Tatsächlich wird im Zuge der Lobeshymnen auf neue amerikanische TV-Formate häufig übersehen, dass nicht wenige der narrativen Komplexitätsmerkmale, welche die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Gemeinschaft ursprünglich erweckten, viel eher auf solche Serien zutreffen, deren Grundthemen über mehrere Staffeln hinweg kontinuierlich entfaltet (vgl. *BREAKING BAD*, *LOST* oder auch *BATTLESTAR GALACTICA*, Sci-Fi: 2004–09) und nicht lediglich von Staffel zu Staffel in veränderter Konstellation erneut durchgespielt werden (vgl. 24, *DESPERATE HOUSEWIVES*, ABC: 2004–12 oder *DEXTER*, Showtime: 2006–2013).

<sup>21</sup> Vgl. etwa zum kulturellen Paradigma visualisierter Evidenz in der Krimiserie *CSI: DEN TÄTERN AUF DER SPUR* (CBS: seit 2000): Barbara Hollendonner, „Die Evidenz des Materials in *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION*“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 187-205.

### 3. BREAKING BAD

#### 3.1 Familienmodell

Der Serientitel „Breaking Bad“ ist ein Slang-Ideom aus dem amerikanischen Südwesten und meint das Ablehnen von Konventionen, was bedeutet sich über Autoritäten hinwegzusetzen und die Grenzen des Gesetzes auszuloten.<sup>22</sup> Doch das Format verwendet erstaunlich wenig Zeit darauf, den diesbezüglichen Abstieg des Protagonisten handlungslogisch zu motivieren. Nach seiner Krebsdiagnose begleitet der Highschool-Chemielehrer seinen Schwager Hank, einen Ermittler der DEA (der amerikanischen Behörde zur Bekämpfung von Drogenkriminalität), auf einen Einsatz, bei dem ein Labor zur Herstellung der synthetischen Droge Crystal Meth ausgehoben wird. Dabei erkennt Walter einen der flüchtigen Verbrecher als seinen ehemaligen Schüler Jesse Pinkman. Gleichzeitig erfährt er von Hank, dass mit der Herstellung und dem Verkauf von synthetischen Drogen eine Menge Geld zu verdienen sei. Noch am selben Abend besucht Walter daraufhin Jesse, um diesem eine Partnerschaft anzubieten – aufgrund seiner Chemiekenntnisse könne er Crystal von ausnehmender Qualität herstellen, die Jesse an interessierte Abnehmer weiterleiten solle. Von der Krebsdiagnose bis zum ersten Gesetzesbruch verwendet die Serie folglich lediglich wenige Minuten Sendezeit, und dieses Tempo setzt sich fort, denn die zentrale Grenzüberschreitung ereignet sich bereits in Episode drei: Nachdem Walter zwei Drogendealer ausschalten konnte, welche ihn für einen DEA-Spitzel hielten, ist er gezwungen, einem der beiden mit bloßen Händen das Leben zu nehmen, um sich und seine Familie vor kriminellen Racheakten zu beschützen.

Das Unrechtsbewusstsein der Protagonisten kommt folglich zügig abhanden: „Die jagen mich wie einen Verbrecher“ (Staffel 1, Episode 2), kommentiert Jesse die DEA-Observation seines Hauses ungläubig. Im Angesicht der persönlichen Krise scheinen soziale Normen und Gesetze auch für Walter ad hoc ihre Legitimität zu verlieren. Doch wieso vollzieht sich der Verfall des bürgerlichen Protagonisten in einer derartigen Geschwindigkeit? Man könnte folgern, dass die gesellschaftlichen Werte und Normen im dargestellten Systementwurf nur so weit befolgt werden, wie sie der persönlichen Glückserfüllung zuträglich sind, bzw. dass das Individuum lediglich durch die Angst vor Sanktionierung am Regelverstoß gehindert wird – da Walter nichts mehr zu verlieren hat, ist er nicht mehr bereit, sein Handeln an bürgerlichen Normen auszurichten. Doch die Serie erzählt mehr.

Ein wiederkehrendes Element der *Mise en scène* ist die Gasmasken, welche Walter und Jesse im Rahmen der Drogenherstellung benötigen. Dass die Kamera wiederholt die Perspektive des Maskenträgers einnimmt, bzw. den Blick durch die Maske kameraperspektivisch simuliert, kommt nicht von ungefähr: Genau wie Walter der

<sup>22</sup> Vgl. „Break Bad“. In: *Urban Dictionary*, 27.09.2011 (=http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20bad; Abruf am 15.03.2015).

Maske beim Crystal-„Kochen“ zum Schutz vor toxischen Gasen bedarf, so scheint er in seinem bürgerlichen Alltag eine Maske der Bodenständigkeit überzustreifen, um seine dunklen Seiten vor seiner Familie zu verbergen. Obwohl Walter im kriminellen Umfeld naheliegender Weise nicht seinen bürgerlichen Namen, sondern den Namen des Quantenphysikers Heisenberg als Pseudonym verwendet, entpuppt sich seine gesetzeswidrige Arbeit für ihn als überaus selbstwertrelevant, während der Eindruck wächst, in Walters privater Sphäre agiere nunmehr lediglich der maskierte Heisenberg. Als Walter von einem seiner illustren Geschäftspartner entführt wird, beginnt seine Frau damit, überall in der Stadt Vermisstenanzeigen ihres Ehemannes zu verteilen. Nach seiner Befreiung wird Walter mit einem ebensolchen Plakat konfrontiert, und der lange Blick auf sein Konterfei verdeutlicht, dass Walter nach seinem Einstieg in die Szene ebenfalls einen Teil seiner selbst vermisst – das normkonforme Alter Ego des Familienvaters ist abhanden gekommen, Walter transformiert im Serienverlauf zu einem klassischen ‚villain‘, dem eigentlichen Schurken der erzählten Geschichte.

Doch warum genau verlässt Walter die scheinbare bürgerliche Idylle? *BREAKING BAD* handelt zu großen Teilen von der Erosion eines traditionellen Familienmodells, welches die Hauptfigur um jeden Preis zu restituieren sucht. Ihre anfängliche Entscheidung, in das Drogengeschäft einzusteigen, speist sich aus dem Wunsch, die Rolle des Versorgers auch angesichts drohender Erwerbsunfähigkeit nicht aufzugeben. Dementsprechend erfüllen Walter die als Meth-Koch erwirtschafteten Gewinne mit Stolz, wie aus einem Gespräch mit seinem Anwalt ersichtlich wird, welcher mögliche fiktive Erklärungen für den plötzlichen Reichtum seines Mandanten sucht. Walter erwidert auf den Vorschlag, seinen plötzlichen Reichtum mit einer unerwarteten Erbschaft zu begründen, sichtlich erregt: „Nein. Glück aus heiterem Himmel oder irgendein fiktiver Verwandter der uns rettet, gehen gar nicht. Nein, ich habe dieses Geld selbst verdient!“.<sup>23</sup> Entsprechend zu der hier zur Schau getragenen Überheblichkeit der Hauptfigur lehnt Walter auch das Angebot eines befreundeten Paares ab, den finanziellen Aufwand für seine Chemotherapie zu übernehmen, obwohl die immensen Kosten nicht von seiner Krankenversicherung übernommen werden, und anfangs selbst auf illegalem Wege in dieser Höhe problematisch zu beschaffen sind.

Um dies in Gänze nachvollziehen zu können, gewährt die Serie wiederholt einen Blick in Walters Vergangenheit. Im Rahmen eines Rückblickes, welcher die 16 Jahre zurückliegende Besichtigung des späteren Familienwohnsitzes der Whites dokumentiert, zerstreut Walter die finanziellen Bedenken seiner Ehefrau: „Ach komm. Was soll die Vorsicht? Für uns kann es sowieso nur aufwärts gehen“.<sup>24</sup> Hier zeigt sich das eigentliche Selbstbild Walters, es offenbart sich das Ego eines amerikanischen ‚Self-Made-Man‘, welches aufgrund notwendiger Lebenskom-

<sup>23</sup> *BREAKING BAD* Staffel 2, Episode 12, 0:21 (= H:MM). Im Folgenden zitiert unter der Sigle BB.

<sup>24</sup> BB Staffel 3, Episode 13, 03:25.

promisse bereits vor Einsetzen der erzählten Handlung beständig gezwungen wurde, Erniedrigungen zu erdulden. So stand Walter anfänglich eine vielversprechende Karriere in der chemischen Industrie offen, doch die kostspielige Behandlung der Behinderung seines Sohnes zwang den Wissenschaftler als gesellschaftlich wenig anerkannter Highschool-Lehrer zu arbeiten, während seine kinderlosen Ex-Kollegen Millionen mit Hilfe von Walters Forschungen verdienten. Darüber hinaus geht Walters Ehefrau Skylar im Verlauf der zweiten Staffel eine Affäre mit ihrem Arbeitgeber Ted ein, der als erfolgreicher Verkäufer und Unternehmensvorsitzender ein weitaus höheres öffentliches Prestige als Walter besitzt.<sup>25</sup> Zusätzliche Demütigungen bestimmen Walters Dasein aufgrund der Krebsdiagnose und erreichen ihren Höhepunkt, als sein Sohn in Staffel zwei eine Homepage einrichtet,<sup>26</sup> auf der öffentlich um Spenden für die Therapie seines Vaters gebeten wird, welche Walter entrüstet als „Almosen“ klassifiziert. Bereits in der ersten Staffel hatte es aufgrund von Walters Krankheit eine familiäre Intervention gegeben, denn Walter lehnt anfangs eine Chemotherapie ab. Im Rahmen der Gesprächsrunde erläutert er seine diesbezüglichen Beweggründe:

Was ich möchte, also was ich möchte, was ich brauche, ist eine freie Auswahl. [...] Manchmal habe ich das Gefühl, als ob ich meine eigenen Entscheidungen nie selbst treffen dürfte, das meine ich. In meinem ganzen Leben hatte ich, ich glaube nie die Möglichkeit, mich wirklich frei zu entscheiden, in irgendeinem Punkt. Bei diesem letzten Punkt, dem Krebs, habe ich allenfalls die Möglichkeit, zu entscheiden wie ich damit umgehe.<sup>27</sup>

Besagte freie Auswahl wird ihm von seiner Familie allerdings fortlaufend verwehrt und aus Rücksichtnahme stimmt Walter letztendlich sowohl der Therapie, als auch dem erwähnten Spendenaufruf zu. Da der Protagonist im Familienkreis folglich nicht als souveräner Entscheidungsträger anerkannt wird, findet im Verlauf der Serie eine Auslagerung der von ihm herbeigesehnten Rolle des souveränen Hausherrn statt: Als Heisenberg handelt er durchgehend selbstbestimmt, während die Beziehung zu Jesse sukzessiv familiäre Bindungen substituiert. Als der Protagonist in einer Bar auf ein gleichfalls desillusioniertes Familienoberhaupt trifft, welches ihm dennoch rät, man dürfe die Familie niemals aufgeben, stimmt Walter unversehens zu, macht sich

---

<sup>25</sup> Diese Tatsache macht auf einen vielsagenden interkulturellen Unterschied hinsichtlich des deutschen Anerkennungsdiskurses aufmerksam, da gesellschaftliches Ansehen in Deutschland nicht zwangsläufig nur mit ökonomischen Faktoren wie Einkommen, sondern nach wie vor maßgeblich auch mit ideellen Werten, wie dem erreichten Bildungsniveau verknüpft ist.

<sup>26</sup> Eine Seite, die im Rahmen des intermedialen Serienmarketings tatsächlich im Netz aufgerufen werden kann, vgl. <http://www.savewalterwhite.com/> (Abruf am 15.03.2015).

<sup>27</sup> BB Staffel 1, Episode 5, 0:34.

daraufhin ironischerweise jedoch auf den Weg zu Jesse, um diesen von weiterem Heroinkonsum abzuhalten.<sup>28</sup>

Da Walters Aufstieg in der Drogenszene nun zu einem gesteigerten Selbstwertgefühl führt, verlässt er das Milieu auch nicht zu dem Zeitpunkt, als seine ursprüngliche Motivation erlischt. Bereits in der zweiten Staffel erfährt die Hauptfigur, dass sich ihr Krebs deutlich zurückgebildet habe. Darüber hinaus hat Walter zu diesem Zeitpunkt bereits genug Geld erwirtschaftet, um die lebenslange Absicherung seiner Familie zu gewährleisten. Das auch nach seiner Genesung von ihm noch vermittelte Bild des treusorgenden Familienvaters, welcher gewissermaßen aus altruistischen Motiven zur Waffe greift, entpuppt sich spätestens zu diesem Zeitpunkt als bloße Rechtfertigungsstrategie, in Wahrheit wird Walter bereits durch die Möglichkeit, bisher ungenutztes Personenpotenzial zu realisieren, ausreichend gratifiziert.

### 3.2 Kausale Weltordnung

Der Bereich uneingeschränkter individueller Entscheidungsmacht ist in *BREAKING BAD* allerdings auch genau jene Sphäre, welche laufend Sanktionen provoziert. Die radikalen Konsequenzen der Handlungen des Protagonisten entspringen dabei einem Modell von Welt, welches strengen kausalen Gesetzmäßigkeiten folgt. In Analogie zum wissenschaftlichen Hintergrund der Hauptfigur werden im Titeldesign der Serie die Akronyme der chemischen Elemente Brom (Br) und Barium (Ba), einschließlich der Ordnungszahlen dieser Elemente, visuell akzentuiert. Auch bei den Credits werden zu chemischen Elementen passende Buchstabenkombinationen hervorgehoben, beispielsweise bei Produzent „StewARt A. Lyons“ (AR = Argon). Dementsprechend gehorcht die Diegese einem unerbittlichen Ursache-Wirkungs-Prinzip, infolgedessen keine Tat ungesühnt bleibt.

Als besonders eindrucksvolles Beispiel dieses Zusammenhanges fungiert das Ende der zweiten Staffel. Als Walter Jesse mitten in der Nacht aufsucht, findet er diesen und seine Freundin im Heroinrausch vor und macht sich in der Folge der unterlassenen Hilfeleistung schuldig, da Jesses Partnerin plötzlich kollabiert und von Walter dem Erstickungstod preisgegeben wird.<sup>29</sup> In seiner Rolle als Ersatzvater beschließt er den Tod der jungen Frau, da er Jesse auf diesem Wege die Augen bezüglich der Auswirkungen exzessiven Drogenkonsums zu öffnen glaubt. Doch diese Entscheidung zeitigt unerwartete Konsequenzen: Da der Vater der Frau als Fluglotse arbeitet, und während einer Schicht in der Flugsicherungszentrale aufgrund seiner

---

<sup>28</sup> Vgl. BB Staffel 2, Episode 12.

<sup>29</sup> Ebd.

Trauer versehentlich den Zusammenstoß zweier Maschinen verursacht, verschuldet Walter indirekt den Tod von knapp 200 Menschen.

Dieses handlungsleitende kausale Prinzip findet darüber hinaus seine Entsprechung in der strukturellen Komposition der Staffel. Generell beginnt jede BREAKING BAD-Episode mit einem so genannten *Teaser*, das heißt mit einer in der Regel besonders ausgefeilt inszenierten Sequenz, welche noch vor dem eigentlichen Serienvorspann situiert ist und die Aufmerksamkeit des Zuschauers binden soll. Während die Ereignisse des *Teasers* normalerweise jedoch im Verlauf der jeweiligen Folge aufgegriffen werden, beginnen mehrere Episoden der zweiten Staffel mit scheinbar unzusammenhängenden Momentaufnahmen, welche im Folgenverlauf nicht weiter thematisiert werden. So beginnt die erste Folge der Staffel u.a. mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Swimmingpools der Whites, in welchem ein verkohlter Teddybär treibt. Die Auflösung der skurrilen Bilderfolge findet sich erst am Ende der Staffel, denn in Wirklichkeit handelt es sich bei dem versengten Teddybären um eine Folge des die Staffel beschließenden Flugzeugabsturzes, welche stellvertretend für die realen Opfer des Unglückes steht.<sup>30</sup> Während der hier vorgenommene Bruch mit der Raum/Zeit-Struktur im Rahmen einer Einzelepisode vordergründig eine Lockerung kausaler Zusammenhänge zu markieren scheint, wird auf Staffellänge der ursächliche Zusammenhang des Absturzes mit den Handlungen der Hauptfigur umso stärker akzentuiert. Die Thematisierung des Unglücks weit vor dessen eigentlichem Auftreten verdeutlicht, dass Walters Entscheidungen in den einzelnen Folgen das eigentliche Bindeglied zwischen *Teaser* und Episode bilden – im Staffelfinale schließt sich die Kausalkette und offenbart ihre orbikuläre Struktur, da die Trümmerteile der Flugzeuge vor den Augen Walters, der diese Folge von Ereignissen ausgelöst hatte, in den Familiengarten herabregnen.<sup>31</sup>

### 3.3 Identitätskonflikte

Der szientistischen Weltordnung folgend, welche die Übertragbarkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse auf eine Vielzahl von Lebensbereichen vorführt, greift die Produktion ebenfalls auf ein naturwissenschaftliches Phänomen zurück, um die Identitätskonflikte der Hauptfigur näher zu charakterisieren. Der Name Heisenberg, welcher als Pseudonym Walters während krimineller Aktivitäten fungiert, verweist auf den Physiker Werner Karl Heisenberg, welcher im Bereich der

<sup>30</sup> Vgl. BB Staffel 12, Episode 13.

<sup>31</sup> Das Spiel mit der Kausalkette setzt sich auf Ebene der staffelbegleitenden Paratexte fort und dient hier auch der Einbeziehung der Zuschauer in die Rätselstruktur der Staffelkomposition. Liest man die Episodentitel derjenigen Episoden, welche die besagten unaufgelösten *Teaser* enthalten, hintereinander, so bilden diese den Satz: „Seven Thirty-Seven Down Over ABQ [=Albuquerque]“, womit der Flugzeugabsturz auch auf dieser Ebene antizipiert wird.

Quantenmechanik die nach ihm benannte Heisenbergsche Unschärferelation formulierte, die auf dem Prinzip basiert, dass zwei komplementäre Eigenschaften eines Teilchens – also zum Beispiel Ort und Geschwindigkeit – simultan nicht beliebig genau messbar sind. Im Verlauf von *BREAKING BAD* durchläuft der Protagonist nun seinerseits eine Metamorphose, in deren Verlauf die exakte Relation von bürgerlichem Walter und seinem kriminellen Alter Ego nicht mehr klar bestimmt werden kann. Die Zuschauer bleiben zwar stets über den aktuellen Aufenthaltsort der Hauptfigur informiert, von Episode zu Episode wird es jedoch schwerer zu prognostizieren, welcher Personenanteil Walters die folgende Szene dominiert; die Fragen *Wo?* und *Wer?* können hier nicht simultan beantwortet werden.<sup>32</sup>

Trotz aller Ambivalenzen lässt sich jedoch eine globale Entwicklung konstatieren. Anfangs streift sich Walter im Drogenmilieu noch Sonnenbrille und Hut über und legt als Highschool-Lehrer einen recht konservativen Kleidungsstil an den Tag, womit die Serie eine Differenz der Heisenberg-Personenanteile zu Walters bürgerlichem Umfeld suggeriert. Die Hauptfigur durchläuft im Handlungsfortgang jedoch eine erstaunliche visuelle Wandlung, in deren Verlauf das äußere Erscheinungsbild des Familienvaters seiner Aufmachung als Heisenberg schrittweise angeglichen wird. Bereits in der ersten Staffel entledigt sich Walter seines Haupthaars, welches bei seinen vorherigen kriminellen Aktivitäten aufgrund des dabei getragenen Hutes ohnehin schon visuell absent gewesen ist, während die Dozentenbekleidung der Hauptfigur sukzessiv einen dunkleren und edleren Ton annimmt. In der dritten Staffel ist die häusliche Bekleidung Walters schließlich nicht mehr von seiner Montur als Heisenberg zu unterscheiden. Der damit angedeutete charakterliche Umschwung des Protagonisten kann darüber hinaus anhand von gegensätzlichen Strategien in der Vermarktung einzelner Staffeln nachvollzogen werden.<sup>33</sup>

Eine Sequenz aus der vierten Staffel hebt diesbezüglich hervor, was für ein Selbstbild Walter im Verlauf seiner ‚Karriere‘ als Crystal-Produzent entwickelt hat. Auf die Frage seiner Frau, ob er sich aufgrund seines kriminellen Umfeldes nicht in Gefahr befände, entrüstet sich der Protagonist:

Weißt du was passieren würde, wenn ich beschließen würde, plötzlich nicht mehr zur Arbeit zu gehen? Ein Unternehmen, das groß genug wäre, um an der NASDAQ gehandelt zu werden, würde kaputtgehen. [...] Du

---

<sup>32</sup> Allerdings beinhaltet das Ende der vierten Staffel eine vielsagende Abweichung von diesem Prinzip: Da Walter seine Charaktertransformation zu diesem Zeitpunkt endgültig abgeschlossen hat, entfernt sich die filmische Vermittlungsinstanz von seiner Figur und nähert sich der Perspektive der übrigen Protagonisten an, welche mitsamt dem Zuschauer uniformiert über das volle Ausmaß der Intrigen des nun antagonistischen Walters bleiben.

<sup>33</sup> Während das humoristische Werbebanner zur ersten Staffel Walter (in Anlehnung an eine entsprechende Sequenz in Episode 1) inmitten der sonnendurchfluteten Wüste mit heruntergelassener Hose zeigt, präsentieren die düsteren Ankündigungsbilder zur letzten Staffel einen von Geld- und Methbergen umringten Protagonisten, welcher breitbeinig sitzend, offensiv in die Kamera blickt.

hast ganz klar keinen Schimmer, mit wem du es zu tun hast, deshalb will ich es dir verraten. Ich bin nicht in Gefahr, Skylar. Ich bin die Gefahr. Einer öffnet die Haustür und wird erschossen und du meinst das wäre ich? Nein. Ich bin derjenige, der bei ihm klopft.<sup>34</sup>

Offensichtlich ist Heisenberg nun auch in der bürgerlichen Sphäre Walters präsent, während der umgekehrte Fall, also eine Rückkehr des Protagonisten zu seinem vorherigen Alltag, ausgeschlossen scheint. So versucht Walter nach dem erwähnten Flugzeugunglück am Ende von Staffel zwei noch aus dem Drogengeschäft auszusteigen. Doch selbst auf einer Spritztour in die menschenleere Steppe gibt es vor seinen kriminellen Kontakten kein Entkommen: Während Walter an einer Ampel zum Stehen kommt, schließt plötzlich ein Kurier des Drogensyndikates zu ihm auf und wirft dem verduztten Walter ein beträchtliches Geldbündel in den Wagen.<sup>35</sup> In dieser Szene wird symbolisch vorgeführt, dass es innerhalb der dargestellten Welt nur eine Lösungsmöglichkeit für Walters Problem der Unvereinbarkeit seiner dualen Existenz zu geben scheint – was vorher Walter war, muss Heisenberg werden. Nachdem die rote Doppelampel zu Beginn der Szene die Durchfahrt verweigert, während aus dem Autoradio die Liedzeilen: „Now my life has just begun, the two of us are one“ ertönen, zeigt die der Geldübergabe folgende Einblendung einer einzelnen, jetzt grünen Ampel, dass die Fortsetzung des Weges eine Synthese der Charakteranteile Walters voraussetzt. Dass dabei Heisenberg die Oberhand gewinnen muss, und nicht Walter aus dem inneren Kampf als Sieger hervorgehen kann, wird sowohl anhand eines simultan zu hörenden Rundfunkbeitrags, die Folgen des Flugzeugabsturzes betreffend, als auch mittels der überraschenden Geldübergabe veranschaulicht, denn diese demonstrieren gerade die Unentrinnbarkeit der Lebenssituation der Hauptfigur.

Die Charakterwandlung des Protagonisten läuft folglich auf ein klares Ziel zu, welches die Serie am Ende von Staffel vier erreicht. In der letzten Folge gelangt Walters moralischer Verfall an einen Höhepunkt. Während bislang die Regel, Kinder zu schützen, als ein letzter ethischer Orientierungsanker fungierte, Walter und Jesse in der dritten Staffel sogar ihr Leben riskierten, um diesbezügliche Aktionen zu sanktionieren, vergiftet Walter hier insgeheim einen unbeteiligten Jungen, um die Trauer des Ersatzvaters Jesse für seine Zwecke zu nutzen. Der moralische Rückschritt der Hauptfigur wird dabei durch die wechselnde Personenkonstellation des Formats hervorgehoben. Während die ersten beiden Staffeln explizite Antagonisten einführten, welche bezüglich mehrerer Merkmale in diametraler Opposition zur Hauptfigur standen, besteht der erzählerische Clou der Staffeln 3 und 4 in der Etablierung eines Gegenspielers, welcher sich letztlich nur vermeintlich vom Protagonisten unterscheidet. Der äußerlich biedere Fastfoodkettenleiter Gus Fring

---

<sup>34</sup> BB Staffel 4, Episode 6, 0:08.

<sup>35</sup> Vgl. BB Staffel 3, Episode 4, 0:42.

führt ein Walter-ähnliches Doppelleben, in dem er nach Ladenschluss als führender Meth-Lieferant New Mexicos arbeitet. Bei seinen kriminellen Aktivitäten handelt er jedoch überaus gnadenlos und unter Mithilfe von Kindern, weshalb Walter vorerst einen gewissen Abstand zu diesem einnimmt. Doch als sich eine Fehde zwischen den beiden Mittelschichtsvertretern anbahnt, überschreitet die Hauptfigur durch die Verletzung des Kindeswohls auch die letzte moralische Grenze, so dass der vakante semantische Raum des Bösen nach Gus Tod von Walter selbst ausgefüllt wird – dementsprechend kennt die fünfte und abschließende Staffel keinen neuen Gegenspieler, da der Protagonist seine ethische Transformation zu diesem Zeitpunkt endgültig abgeschlossen hat. Durch die Parallelführung von Protagonist und Antagonist, die beide eine Art bürgerliche Verbrechensvariante pflegen, wird diese gleichzeitig als negativer Extremraum markiert, dessen herausgehobener Status sich direkt aus den hier vorgeführten Merkmalen von Bürgerlichkeit herleitet.

### 3.4 Krisenraum Bürgerlichkeit

Die bürgerliche Sphäre unterliegt in *BREAKING BAD* der ständigen Gefahr einer Vereinnahmung durch systeminkompatible Elemente. Während Walters Ehefrau Skylar im Verlauf der bereits erwähnten familiären Intervention wechselseitige Verantwortung und Offenheit als die zentralen Charakteristika familiären Zusammenlebens definiert, fordert Walter im Handlungsverlauf soziale Unabhängigkeit für sich ein und lässt sich von ökonomischen sowie hierarchischen Überlegungen leiten. Jene Wertedifferenz speist sich dabei zu großen Teilen aus äußerlichen Faktoren, welche das ungleiche Verständnis des Ehepaares bezüglich Walters Rolle innerhalb der Familienstruktur zu Tage fördern.

Der Familienvater Walter ist zu Beginn der Serie gezwungen, sich zusätzlich zu seinem Job als Highschool-Lehrer nebenberuflich in einer Autowaschanlage zu verdingen, um Frau und Kinder finanziell über Wasser zu halten, wobei der Protagonist aus dieser systemisch notwendigen Übererfüllung der Ernährerrolle eine streng hierarchisierte Familienformation ableitet. Erst diese im Serienverlauf sukzessiv vollzogene Expansion von Walters Machtbereich auf die private Sphäre führt zu einer vollständigen Angleichung von Selbst- und Fremdbild der Figur. Davor greift er zwecks Selbstwertsteigerung auf Familiensubstitute innerhalb seines kriminellen Doppellebens zurück.

Die am Ende ungleiche familiäre Beziehung besitzt folglich einen sozial-ökonomischen Hintergrund insofern, als dass die prekären Erwerbsumstände zu Walters Wunsch nach einem hierarchischen Geschlechterrollenmodell führen, seine selbstdefinierte Rolle als Familienoberhaupt sich also über eine verinnerlichte Verknüpfung zwischen ökonomischen Gegebenheiten und intrafamiliärem Machtdiskurs herleitet. Die Auflösung der Kernfamilie scheint deshalb genauso mit sich

gegenseitig ausschließenden Selbstdefinitionen und speziell der Differenz zwischen öffentlichem Mann- und privatem Familienstatus in Beziehung zu stehen, wie mit dem verbrecherischen Tun der Hauptfigur. Tatsächlich sind es auch in Hinblick auf die übrige Figurenkonstellation weniger Fragen der Moral, als vielmehr solche der Unvereinbarkeit öffentlicher und privater Rollenbilder, an denen sich die zentralen Charaktere abarbeiten. Der Sohn der Whites leidet an einer körperlichen Behinderung, welche ihn an den familiären Bereich fesselt, weshalb Walter Juniors größter Wunsch ein Sportwagen ist, um mit seiner Hilfe den erfahrenen Männlichkeitsverlust zu kompensieren. Dagegen tritt Walters metaphorischer Sohn Jesse nach Außen zwar als souveräner Selbstversorger auf, besitzt zu Serienbeginn jedoch noch die innere Reife eines Pubertierenden, was sich insbesondere an seiner von Videospiele und Haschpfeifen dominierten Wohnungsreinrichtung zeigt. Walters Schwager Hank dagegen ist nach einem Feuergefecht zeitweilig an einen Rollstuhl gefesselt, und leidet nach mehreren lebensgefährlichen Situationen unter einer posttraumatischen Belastungsstörung, weswegen er diese Umstände durch ein überzogen-chauvinistisches und nur scheinbar selbstsicheres Auftreten in der Öffentlichkeit wettmacht. Skylar wiederum ist als Hausfrau und Mutter unterfordert und versucht sich nach anfänglicher Entrüstung in das Drogengeschäft ihres Mannes einzubringen. Der ursprüngliche Plan, eine Wäscherei zwecks Geldwäsche des ansonsten kaum zu begründenden, neu erworbenen familiären Reichtums zu betreiben, führt auch bei ihr zügig zu einer Steigerung des Selbstwertgefühls, da sich Selbst- und Fremdbild erst in der Rolle der knallharten Geschäftsfrau vereinen. Hier wird deutlich, dass der Erhalt der Familie im Grunde auch bei Skylar nur eine vorgeschobene Rolle spielt, ihr zentraler Motivationsfaktor scheint ebenfalls bei bislang nicht-verwirklichtem Personenpotenzial und damit der Möglichkeit zum authentischen Selbstaussdruck zu liegen.

Walters Wahrnehmung ist also systemisch bedingt: Eine Gesellschaft, welche das Konstrukt Mann-Sein primär unter Rückgriff auf zweckrationale Gesichtspunkte definiert, da sie ein entsprechendes Verhalten in der Öffentlichkeit fördert oder besser: fordert, und damit im deutlichem Widerspruch zur erreichten Dekonstruktion traditioneller Rollenbilder im privatem Bereich steht, ist dem Modell von Welt zu Folge von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dies spiegelt sich unter anderem im Zusammenbruch der einstmalig intakten emotionalen Bindungen der Whites – am Ende existiert die Ehe lediglich noch auf dem Papier, da Walters neu errungene Dominanz nicht mit dem von Skylar vertretenen Familienmodell in Einklang zu bringen ist.

Als zentrales Charakteristikum der bürgerlichen Sphäre wird in *BREAKING BAD* folglich eine Diskrepanz zwischen Öffentlichem und Privatem ausgemacht. Insofern bildet das kriminelle Doppelleben des Protagonisten nur die Extremvariante der vorgeführten Weltordnung, welche sich am Ende durch eine Überkompensation der vormaligen sozialen Zwänge auszeichnet und mit negativen Merkmalen belegt wird, soweit sie ausschließlich der rational-darwinistischen Logik des öffentlichen

Bereiches folgt. Doch *BREAKING BAD* erschöpft sich keineswegs in einer Dekonstruktion des vorgeführten Systems – ein Gegenmodell wird etabliert, welches sukzessiv die bislang gültige Weltordnung substituiert.

### 3.5 Poetische Gerechtigkeit

Spannung entsteht in *BREAKING BAD* durch die Kontrastierung kontinuierlicher krimineller Grenzüberschreitungen mit dem bürgerlichen Alltag. Walter White ist in der fünften Staffel trotz (oder gerade aufgrund) seiner bürgerlichen Sozialisation in der Lage, frei von Skrupeln Morde zu begehen. Die von ihm in Auftrag gegebene, brutale Hinrichtung von zehn potenziellen Polizeinformanten bildet dabei nur die Spitze des Eisberges –<sup>36</sup> denn die Zuschauer werden spätestens zu diesem Zeitpunkt vollends ihrer ethischen Sicherheit beraubt, da sie ihre Sympathien bislang einem Massenmörder geliehen haben. Durch diesen radikalen Bruch wird jedoch auch eine erneuerte Rezeptionshaltung stimuliert, die es erforderlich macht, sich selbst ein moralisches Urteil zu bilden.<sup>37</sup> Doch auf welchen Kategorien könnte eine derart evozierte, erneuerte Systemethik basieren?

Die achte Episode der fünften Staffel trägt den Titel „Gliding Over All“, womit auf den Titel eines gleichnamigen Gedichts des amerikanischen Lyrikers Walt Whitman verwiesen wird. Whitman wurde zu diesem Zeitpunkt bereits häufiger in *BREAKING BAD* referenzialisiert, und das nicht nur aufgrund der übereinstimmenden Alliteration im Namen des Serienprotagonisten. Der Text der lyrischen Vorlage lautet: „GLIDING o'er all, through all / Through Nature, Time, and Space / As a ship on the waters advancing / The voyage of the soul--not life alone / Death, many deaths I'll sing“.<sup>38</sup> Einerseits verbildlichen diese Zeilen freilich Walters Gott-Komplex, der sich nach eigener Auffassung über allen irdischen Belangen bewegt, andererseits zeugt die Gedichtanspielung von einem kategorischen Fatalismus, wenn sie Walters Seelenreise mit der gleichmäßigen Bewegung eines Schiffes auf See vergleicht – unbeeinflusst von Natur, Zeit und Raum. Die damit angedeutete Schicksalhaftigkeit der in *BREAKING BAD* geschilderten Ereignisse, bzw. die in Anbetracht der Episodenhandlung präsupponierte höhere Moral und Redlichkeit, skizzieren das erwähnte Gegenmodell zur strengen Rationalität des bislang gültigen Modells von Welt. Schließlich ist der Name Walt Whitman in dieser Folge exklusiv mit einer buch-

<sup>36</sup> Vgl. BB Staffel 5, Episode 6.

<sup>37</sup> Vgl. zu einem ähnlichen Schema in den Kriminalromanen Ingrid Nolls: Cesare Giacobazzi, „Mit Kind, Hund, warmen Decken und Leiche‘. Die Normalität des Mordes in Ingrid Nolls Kriminalromanen.“ In: Sandro M. Moraldo (Hg.), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, S. 46-47.

<sup>38</sup> Walt Whitman, „GLIDING O'ER ALL“. In: *The Walt Whitman Archive* (=http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/141; Abruf am 15.03.2015).

stäblichen Form poetischer Gerechtigkeit verbunden, insofern eine im Hause der Whites angesiedelte Gedichtanthologie des Autors, die von einem ermordeten Drogenproduzenten signiert wurde, Hank schlussendlich auf die Spur seines kriminellen Schwagers führt – „Poetry 1, Science 0“,<sup>39</sup> wie es eine Kritikerin der Serie treffend formuliert. Auf die hiermit angedeutete Systemzustandstransformation rekurriert auch Skylar, wenn sie in der englischen Originalversion der fünften Staffel einen erneuten Rechtfertigungsversuch Walters abwürgt: „I don't need to hear any of your bullshit rationals“.<sup>40</sup>

Es ist nur konsequent, dass ein Format, welches unzählige Normverstöße schildert, sich letztendlich auf der Suche nach einer erneuerten Gesellschaftsordnung befindet. Diese kann innerhalb der Serie jedoch stets nur partiell konstituiert werden. In der konventionellen Kriminalerzählung wäre eine endgültige Sanktionierung von Normverstößen gleichbedeutend mit einer Konsolidierung der dargestellten Verhältnisse, da die Sanktion eben nicht den Protagonisten beträfe, sondern vielmehr von diesem ausginge. Da sich hier nun aber die Hauptfigur der Serie im Fokus aller Sanktionierungserwartungen befindet, wäre deren Tod oder Verhaftung gleichbedeutend mit dem Ende der Serie, und dieses damit ein Garant für den Zusammenbruch eines Systems, welches einem *Bad Guy* eine derart zentrale Rolle zuteilwerden lässt.

Der letztlich transzendente Charakter der obig antizipierten Weltordnung läuft deshalb dem seriellen Erzählmodell zuwider, welches auf dem permanenten Aufschub des endgültigen Kollapses aller dargestellten Verhältnisse gründet – eine definitive Sanktionierung des Protagonisten wird zwar stets im Bereich des Möglichen gehalten, währenddessen jedoch kontinuierlich in eine ungewisse Zukunft projiziert. Das Gesetz der Serie bewirkt selbst innerhalb fortlaufender Handlungsbögen ein zwar je nach Serienkonzept heterogen skaliertes, jedoch stets diagnostizierbares ‚Rücksetzen‘ zu Beginn jeder Episode. Ein prägnantes Beispiel hierfür beinhaltet der Beginn der fünften Episode von Staffel vier: Nachdem der *Cliffhanger* der vorhergehenden Folge damit endete, dass Jesse von einem Killer Gustavo Frings in die Wüste verschleppt wurde, thematisiert der nachfolgende Episodeneinstieg die Reaktion Walters auf diese Hiobsbotschaft. Der dramatische *Teaser*, in dem sich Walter mit geladener Waffe auf eine halbrecherischen Autofahrt zu Gustavo Fring befindet, verheißt an dieser Stelle eine Auflösung des zentralen Konfliktes zwischen den beiden Antagonisten. Simultan deutet sich ein Abschluss des Lebensweges Walters an, der hier rationale Zwänge außer Acht lässt, um seinen metaphorischen Sohn vor einer feindlichen Übermacht zu beschützen und telefonisch noch letzte, versöhnliche Worte auf dem Anrufbeantworter seiner realen Familie hinterlässt. Doch nach dem Serienvorspann endet dieser Handlungs-

<sup>39</sup> Maureen Ryan, „‘Breaking Bad’ Finale: Poetic Justice.“ In: *Huffpost TV*, 02.11.2012 (=http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/breaking-bad-finale\_b\_1851214.html; Abruf am 15.03.2015).

<sup>40</sup> BB Staffel 5, Episode 4, 0:36.

strang unvermittelt, da sich herausstellt, dass Jesse nicht entführt wurde, sondern vielmehr als neuer Angestellter in das Fring-Imperium eingeführt werden soll. Somit wird hier zu Beginn eine Art Re-Harmonisierung unter umgekehrten Vorzeichen in Aussicht gestellt, das heißt zwar kein konventionelles Happy End mit darauffolgender Rückkehr zum Status Quo, aber immerhin ein wie auch immer gearteter Endzustand, welcher einen fundamentalen Neubeginn und eine endgültige Ablösung der bisherigen Systemethik innerhalb der Diegese ermöglichen würde – dieses Versprechen wird jedoch abermals (und zur Erleichterung der Zuschauer) nicht eingelöst. Erst das tatsächliche Serienende ermöglicht dann die endgültige Sanktionierung der im Drogenmilieu tätigen Hauptfiguren in ihrer vollen Konsequenz: Walter stirbt, Jesse verschuldet indirekt den Tod seiner Freundin und Skylar transformiert in Folge ihrer vorübergehenden Komplizenschaft zur verbitterten Alkoholikerin.<sup>41</sup>

#### 4. Krisendiskurs

BREAKING BAD leistet keine globale Bestandsaufnahme des amerikanischen Gesellschaftssystems. Beispielsweise wird Walters Krebstherapie nicht von seiner Krankenkasse übernommen, da Skylar auf die Einbeziehung eines Spezialisten insistiert. Jedoch wird daraus keine generelle Kritik am amerikanischen Gesundheitssystem abgeleitet. Wie es eine Formatkritik anschaulich formuliert, ist das aus dieser Situation entspringende Geschehen vielmehr eine Folge der rigiden Weltanschauung des Protagonisten: „something rooted deeply in a sort of masculine, individualist conservatism“.<sup>42</sup>

Gleichzeitig findet sich in BREAKING BAD jedoch eine differenzierte Analyse des bürgerlichen Lebensumfeldes, welches sich hier in einem Zustand wechselseitiger Abhängigkeit zur öffentlichen Sphäre befindet. In den öffentlich-beruflichen Familiensubstituten dominiert eine hierarchische Komponente, da die handlungs-tragenden Figuren an einer Kompensation häuslicher Rollenkonflikte laborieren. Skyler dominiert Walter, in der Folge dominiert Walter Jesse usw., weswegen all jene Beziehungen mit der Zeit kollabieren: Auch Jesse bedroht Walter gegen Ende der Serie mehrmals mit einer geladenen Waffe, als er dessen manipulative Absichten erkennt. Dieser Zusammenhang führt letztendlich zu einer unreflektierten Übernahme öffentlicher Handlungsmaximen in den privaten Bereich – Schritt für Schritt wird Walter als Gott-Vater mit eigenem Recht innerhalb der privaten Familienhierarchie restituiert. Walters anfänglicher Gesundheitszustand fungiert dem-

<sup>41</sup> Vgl. Staffel 5, Episoden 15 u. 16.

<sup>42</sup> Michael Corcoran, „Impossible Choices? The Conservatism of ‘Breaking Bad’“. In: *truth-out.org*, 30.08.2012 (=http://truth-out.org/opinion/item/11137-impossible-choices-the-conservatism-of-breaking-bad; Abruf am 15.03.2015).

entsprechend als Ausdruck eines bevorstehenden Kollapses auf der Mikroebene (familiärer Zusammenbruch); sein Krebs kann als körperliches Symptom einer mentalen Krise gelesen werden. Die private (Lebens-)Krise ihrerseits verweist auf die entsprechende Symptomatik der Makroebene (öffentlich vs. private Rollenkonflikte) und wirkt katalysierend auf diese zurück.

Im Gegensatz dazu basiert die in Folge der Krise dargestellte Ereignisfolge ausschließlich auf den Mikro-Entscheidungen des Walter White, nicht auf den Unwägbarkeiten des Makrosystems. Die im Rahmen der Serie vorgeführte Konsequenzlogik legt den Schluss nahe, jede Person im System sei unter Einbezug aller relevanten Gesichtspunkte theoretisch zu jedem Zeitpunkt in der Lage, bewusste Entscheidungen zu treffen, welche dann in der Folge entsprechend belohnt oder sanktioniert werden. So fungiert der geschilderte Flugzeugabsturz als erwartbare Antwort auf die Walter'sche Hybris, wobei nur eine imaginierte Umkehrung der Perspektive, sprich der sinnlose und in seiner Kausalität nur dem Protagonisten erklärbare Tod von 200 Menschen von jener systemischen Kontingenz zeugen kann, welche die Serie ansonsten geschickt ausblendet. Grawe veranschlagt als Alleinstellungsmerkmal des ‚Quality-TVs‘, dass hier ein abstraktes und universelles Thema anhand einer komplexen Figurenkonstellation in verschiedenen Variationen durchgespielt werde.<sup>43</sup> Transferiert man diesen Gedanken auf BREAKING BAD, so gelangt man in dieser Hinsicht schnell zu einer Aussage vom Director of Photography, Michael Slovis, welches dem ersten deutschen Band zur Serie vorangestellt ist: „There is absolutely nothing arbitrary or by chance in this show. Absolutely nothing“.<sup>44</sup>

Folgerichtig gewinnt eine Art Theodizee gedanke (das Böse löscht sich letztendlich selbst aus; Tugend wird belohnt; Laster, wie das Ausleben egoistischer Triebe, werden bestraft) im Verlauf der Handlung an Bedeutung. Die letztendliche Ablösung des szientistischen Weltdeutungsmusters durch ein metaphysisches Gegenmodell impliziert ja gerade ein gemeinsames Fundament der beiden Ordnungen, welches deren gegenseitige Substitution ermöglicht und in diesem Fall auf der generellen Verantwortlichkeit des Individuums basiert. Da BREAKING BAD die Apologien aller Figuren als vorgeschoben pointiert, akzentuiert es die Entscheidungsmacht der beteiligten Charaktere.

Damit lassen sich einige Parallelen zum Krisendiskurs im finanzgeschwächten Globalsystem des Produktionszeitraumes bestimmen:

1.) Vergleichbar mit den Anfängen der Finanzkrise im Jahr 2007, welche mit einem spekulativ aufgeblähten Immobilienmarkt in den USA und dem Platzen dieser Immobilienblase in Zusammenhang standen, ist der Ursprung der Lebenskrise auch in BREAKING BAD eng mit den ökonomischen und sozialen Lebensumständen der

<sup>43</sup> Vgl. Tina Grawe, *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München 2010.

<sup>44</sup> Christine Lang/Christoph Dreher, *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013, S. 7.

amerikanischen Mittelschicht verknüpft. Die Lebensgeschichte des Walter White kann insofern repräsentativ für die Dialektik des amerikanischen Traumes stehen, welche dem Individuum zwar ein Höchstmaß an persönlicher Freiheit zubilligt, dieses jedoch gleichzeitig unter immensen Leistungsdruck setzt und bezüglich divergenter Handlungsmaximen in öffentlichen und privaten Bereichen zu beträchtlichen Rollenkonflikten führt.

2.) Die vorgeführte Selbstwirksamkeit der BREAKING BAD-Charaktere lässt sich gleichfalls unschwer mit dem die Wirtschafts- und Finanzkrise begleitenden Verantwortlichkeitsdiskurs in Beziehung setzen, welcher sich an der potenziellen Schuld einzelner öffentlicher Entscheidungsträger abarbeitete, anstatt das Ineinandergreifen einer Vielzahl von Faktoren und sich gegenseitig verstärkender Ereignisse zu diagnostizieren.

3.) Der Moraldiskurs in BREAKING BAD, welcher die Ablösung einer vorrangig rational operierenden Weltordnung durch eine erneuerte und nicht näher spezifizierte Ethik propagiert, die bei absoluter Ergebniskonstanz (Belohnung/Sanktionierung) den Übergang vom rationalen Sein (kausale Weltordnung) zum moralisch legitimierten Sollen (metaphysische Weltordnung) markiert, verweist auf den im Zuge der Finanz- und Wirtschaftskrise weltweit diagnostizierbaren, sowohl gesellschaftlich als auch wissenschaftlich-interdisziplinär verortbaren Diskurs einer idealisierten, ‚neuen‘ Finanz- und Systemethik.

Insofern das Format der Serie dabei jedoch größtenteils figurenbezogen argumentiert, hält dieses nur scheinbar die Waage zwischen System- und Personendiskurs. Der permanente Aufschiebung einer Sanktionierung der Hauptfiguren hält einen endgültigen Beweis von Systemstabilität stets im Bereich des Möglichen. Indem das Format den Fokus der Erzählung mit dem Ende von Staffel vier weg von Walter, hin zu den positiven Nebenfiguren verschiebt, wird ein konventioneller Sanktionierungsmechanismus vorbereitet: Walter kann als letztendlicher Antagonist ohne Konsequenzen für das System ausgeschaltet werden, da dessen schlussendliche Bestrafung dann als Beleg für Systemstabilität gelten kann. Dass die Handlung bezüglich des Protagonisten mit einer versöhnlichen Note endet, insofern er sich für das Überleben Jesses opfert und sicherstellt, dass das Vermögen nach seinem Tod seiner Familie zu Gute kommt, unterstreicht noch einmal, dass es bis zum Ende möglich ist, die ‚richtigen‘ Entscheidungen zu treffen.

In dieser Hinsicht wird deutlich, dass der Personendiskurs der Serie einen Stellvertreterdiskurs bildet, in welchem Systemdiskrepanzen sukzessiv ausgeblendet werden. Eine eindeutige Systemkritik bleibt damit tendenziell der Kinoerzählung vorbehalten.<sup>45</sup> Im Rahmen des kinematografischen Erzählparadigmas des Quality-TVs dagegen wird ein Erzählrahmen angerissen, der in Anbetracht des seriellen Formats eine bedeutungsdifferenzierende Transformationen durchläuft: In BREAKING

---

<sup>45</sup> Vgl. etwa das thematisch benachbarte Ende von DER PATE III (Francis Ford Coppola, USA 1990).

BAD korrelieren Makrozusammenhänge lediglich mit den Ursachen der Krise, der eigentliche Serienverlauf schildert selbstmächtige Individuen in genereller Verantwortlichkeit, um einen positiven Ereignisverlauf stets im Bereich des Möglichen zu halten.<sup>46</sup> Und genau darin scheint auch ein gewichtiger Grund für die Popularität der Serie begründet zu liegen, in der die persönlichen Krisen des Subjekts mit unbeeinflussbaren Systemzwängen korrelieren, hinsichtlich eines Auswegs aus der Krise jedoch die uneingeschränkte Entscheidungsgewalt des Individuums proklamiert wird.

### Fernsehserien

24 (Fox, 2001–2010).  
 30 ROCK (NBC, 2006–13).  
 AKTE X (Fox, 1993–02).  
 BATTLESTAR GALACTICA (Sci-Fi, 2004–09).  
 BREAKING BAD (AMC, 2008–2013).  
 BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB, 1997–03).  
 CSI: DEN TÄTERN AUF DER SPUR (CBS, seit 2000).  
 DALLAS (CBS, 1978–91).  
 DEADWOOD (HBO, 2004–2006).  
 DESPERATE HOUSEWIVES (ABC, 2004–12).  
 DEXTER (Showtime, 2006–2013).  
 FRIENDS (NBC, 1994–04).  
 GZSZ (RTL, seit 1992).  
 HOW I MET YOUR MOTHER (CBS, 2005–2014).  
 LOST (ABC, 2004–2010).  
 MAGNUM (CBS, 1980–88).  
 MALCOLM MITTENDRIN (Fox, 2000–06).  
 OZ (HBO, 1997–2003).  
 SEINFELD (NBC, 1989–98).  
 SIX FEET UNDER (HBO, 2001–2005).  
 STAR TREK (NBC, 1966–69).

---

<sup>46</sup> Generell scheinen Fernsehserien mit moralisch ambivalenten Protagonisten aufgrund des langfristigen emotionalen Involvements der Zuschauer und teilweise auch aus ökonomischen Erwägungen heraus (mögliches Kinosequel, *Spin Off* etc.) auf konsequenzvermindernde Erzählmuster zurückzugreifen. Vgl. hierzu auch das Ende der Serie DEXTER, das sich Sanktionierungserwartungen gegenüber dem sympathischen Serienkiller-Protagonisten konsequent entzieht und damit massive Fanproteste provozierte. Vgl. Robin Schweiger, „Wie ein Messer ins Herz: DEXTER ist vorbei und es war furchtbar.“ In: *GIGA Film*, 23.09.2013 (=http://www.giga.de/filme/dexter/specials/wie-ein-messer-ins-herz-dexter-ist-vorbei-und-es-war-furchtbar/; Abruf am 15.03.2015).

THE SOPRANOS (HBO, 1999–07).

THE WIRE (HBO, 2002–08).

TWIN PEAKS (ABC, 1990–91).

## Literatur

Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013.

----- „Blockbuster Television“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 45-65.

Eschke, Gunther/Bohne, Rudolf. *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz 2010.

Giacobazzi, Cesare. „Mit Kind, Hund, warmen Decken und Leiche‘. Die Normalität des Mordes in Ingrid Nolls Kriminalromanen.“ In: Sandro M. Moraldo (Hg.). *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, 41-49.

Grawe, Tina. *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München 2010.

Hollendonner, Barbara. „Die Evidenz des Materials in CSI: Crime Scene Investigation“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 187-205.

Kirchmann, Kay. „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück. Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.). *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, 61-72.

Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. 2004.

Lang, Christine/Dreher, Christoph. *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013.

Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar <sup>4</sup>2009.

Schabacher, Gabriele. „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.). *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, 19-39.

Seiler, Sascha. „Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort von Sascha Seiler“. In: Sascha Seiler (Hg.). *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln 2008, 6-9.

Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London 2003.

- Vogt, Jochen (Hg.). *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998.
- Weissmann, Elke. „Schauspielerische Qualität und narrative Innovation in *CSI: Den Tätern auf der Spur*. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 121-135.

### Internetquellen

- „Break Bad“. In: *Urban Dictionary*, 27.09.2011 (=http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20bad; Abruf am 15.03.2015).
- „Breaking Bad“. In: *IMDb.com* (=http://www.imdb.com/title/tt0903747/; Abruf am 15.03.2015).
- „Breaking Bad: Season 5“. In: *Metacritic.com* (=http://www.metacritic.com/tv/breaking-bad/season-5; Abruf am 15.03.2015).
- Corcoran, Michael. „Impossible Choices? The Conservatism of ‘Breaking Bad’“. In: *truth-out.org*, 30.08.2012 (=http://truth-out.org/opinion/item/11137-impossible-choices-the-conservatism-of-breaking-bad; Abruf am 15.03.2015).
- Niggemeier, Stefan. „Die Droge des Walter White“. In: *FAZ*, 09.10.2010 (=http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html; Abruf am 15.03.2015).
- Raynaud, Manuel. „Interview mit Vince Gilligan“. In: *Arte.tv*, 14.10.2011 (=http://www.arte.tv/de/interview-mit-vince-gilligan-autor-und-produzent-von-breaking-bad/3384340,CmC=3914500.html; Abruf am 15.03.2015).
- Ryan, Maureen. „‘Breaking Bad’ Finale: Poetic Justice.“ In: *Huffpost TV*, 02.11.2012 (=http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/breaking-bad-finale\_b\_1851214.html; Abruf am 15.03.2015).
- http://www.savewalterwhite.com/ (Abruf am 15.03.2015).
- Schweiger, Robin. „Wie ein Messer ins Herz: Dexter ist vorbei und es war furchtbar.“ In: *GIGA Film*, 23.09.2013 (=http://www.giga.de/filme/dexter/specials/wie-ein-messer-ins-herz-dexter-ist-vorbei-und-es-war-furchtbar/; Abruf am 15.03.2015).
- Whitman, Walt. „GLIDING O'ER ALL“. In: *The Walt Whitman Archive* (=http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/141; Abruf am 15.03.2015).

