

Elemente der aristotelischen Tragödientheorie in der US-amerikanischen Serie *Breaking Bad*

JACQUELINE THÖR

1. WAS IST DAS ERFOLGSREZEPT DER NEUEN GATTUNG SERIAL?

Zwei Jahre liegt die Ausstrahlung des Staffelfinales von *Breaking Bad* bereits zurück, und noch immer ist die US-amerikanische Autorenserie von Vince Gilligan Gesprächsthema im deutschsprachigen Feuilleton.¹ Darüber hinaus erschienen in den letzten Jahren auch einige wissenschaftliche Abhandlungen, in denen eine Auseinandersetzung mit der Spezifität solcher Serials² wie *Breaking Bad*, *Better Call Saul*, *House of Cards* und *Game of Thrones* erfolgt. Einigen Kolumnisten, wie zum Beispiel Andreas Kern, zufolge ist das Besondere dieser Autorenserien die schonungslos realistische Darstellung von Leid und Gewalt.³ Auch Christoph Ernst und Heike Paul betonen in der Einleitung ihres Sammelbandes zu US-amerikanischen Serien der Gegenwart, dass die Darstellung von Gewalt, Gewaltbereitschaft und Verbrechen im Mittelpunkt vieler neuer Serien stehe.⁴ Zum einen sei die Darstellung »Teil eines ästhetischen Programms,

1 | Vgl. u. a. Hartmut Wewetzer: Die Versuchungen des Walter White. Die Quantenphysik und das Gute: Was die Serie »Breaking Bad« uns über Grundlagen der Moral lehrt. In: Der Tagesspiegel vom 12. September 2015, online unter www.tagesspiegel.de/medien/breaking-bad-die-versuchungen-des-walter-white/12312826.html.

2 | Im Serial bildet die Episode »in bedingtem Maße eine geschlossene Einheit, während häufig eine Vielzahl von Storybögen sich über eine gesamte Staffel bzw. über Staffelgrenzen erstreckt, sodass nur eine kontinuierliche Rezeption das Verständnis des Fortgangs der Serie ermöglicht« (Michael Cuntz: Seriennarrativ (TV). In: Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. Hg. v. Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz. München 2012, S. 246).

3 | Andreas Kern: Szenen der Macht. In: The European. Das Debatten-Magazin, online unter www.theeuropean.de/andreas-kern/10254-der-realitaetsbezug-der-serie-game-of-thrones.

4 | Christoph Ernst/Heike Paul: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies. Bielefeld 2015, S. 7–33, hier S. 24.

welches mit Tabubrüchen einhergeht«,⁵ zum anderen könne sie »partiell als Kapitalismuskritik bzw. Systemkritik gewertet werden«.⁶ Sören Heim, Kolumnist bei *The European*, sieht das anders: *Breaking Bad* und *Game of Thrones* seien »weniger radikal als behauptet. Sie geben sich den Anschein absoluter Kompromisslosigkeit, doch servieren sie meist alten, obschon schmackhaften, Wein in neuen Schläuchen«⁷. Heim zufolge sind »keine unerhörten Neuen, sondern liebgewonnene Alte«⁸ die Fluchtpunkte, die uns die Serienhits des 21. Jahrhunderts zu bieten haben.

Dieser Ansicht schließt sich Philipp Reinhartz in seinem Artikel *Verloren im Zauberwald* aus der *Zeit* an, indem er konstatiert, dass die amerikanischen Serien so packend seien, weil sie sich an den Regeln der aristotelischen Poetik orientierten: »Sie sind weniger Fernsehen als klassische Tragödien«⁹, heißt es in seinem Artikel. Er klassifiziert die Protagonisten von Autorenserien wie *Breaking Bad* als tragische Helden. Am Anfang der Serie seien die Protagonisten noch makellos, doch auf ein Unheil, welches ihnen zustoße, folge ein Fehlritt. Durch diesen Fehlritt würden die Protagonisten dann »in einen Sog, der immer weitere Fehler fordert, der für immer schlimmere Vergehen sorgt«¹⁰, geraten. Dieses Schema lässt sich Reinhartz zufolge auch auf *Breaking Bad* anwenden:

Walter White versucht es erst im Guten als Chemielehrer. Doch dann wird bei ihm Lungenkrebs diagnostiziert. Von da an will er nur noch: Finanziell für seine Familie vorsorgen. Er fängt an, Crystal Meth herzustellen, kommt in Kontakt mit kriminellen Drogendealern, in der Folge muss er lügen und töten.¹¹

Reinhartz betont, dass dieser neue Typus des Protagonisten dem klassischen Helden der Tragödie in vielem entspreche, weil er kein »absolut Böser«¹² sei, sondern »trotz seines Gerechtigkeitsstrebens, nicht wegen seiner Verderblichkeit«¹³ abstürze. Weil er den Umschwung von Glück ins Unglück nicht verdiene, errege sein Schicksal Schaudern und Jammern (*eleos* und *phobos*) beim Zuschauer.¹⁴

5 | Ebd.

6 | Ebd.

7 | Sören Heim: Mit Gewalt in die Zukunft. In: *The European* vom 8. Juli 2015, online unter www.theeuropean.de/soeren-heim/10360-erfolgsserien-als-spiegel-der-zuschauer.

8 | Ebd.

9 | Phillip Reinhartz: *Verloren im Zauberwald*. Warum sind die amerikanischen Serien so packend? Weil sie sich an den Regeln aus Aristoteles' »Poetik« orientieren. Sie sind weniger Fernsehen als klassische Tragödien. In: *Zeit* online vom 16. Juni 2015, online unter www.zeit.de/kultur/film/2015-06/serien-tragoedie-aristoteles.

10 | Ebd.

11 | Ebd.

12 | Ebd.

13 | Ebd.

14 | Vgl. ebd.

Nach Reinhartz begeht Walter White seinen Fehlritt (*hamartia*) im Unwissen, so wie es Aristoteles vorschreibt: Er bemerke zu spät, dass seine kriminellen Bemühungen der Familie mehr schaden als helfen.¹⁵

Ist die Serie *Breaking Bad* tatsächlich so erfolgreich, weil sie sich an altbewährte dramaturgische Regeln hält? Im Folgenden soll Phillip Reinhartz' These, dass einige dramaturgische Elemente der Autorenserie den aristotelischen Vorgaben für eine gelungene Tragödie entsprechen, überprüft werden. Zunächst wird der horizontale Handlungsaufbau der Serie im Hinblick auf die aristotelischen Kriterien der ›Ganzheit‹, ›Einheit‹, ›Wahrscheinlichkeit‹ und ›Notwendigkeit‹ betrachtet. Im Anschluss folgt eine Charakteranalyse des Antagonisten Hank Schrader und des Protagonisten Walter White. Hier stellt sich die Frage, ob man bei den Charakteren tatsächlich von Helden sprechen kann, die nicht trotz ihrer sittlichen Größe und ihres hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen ihrer Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erleben, sondern wegen eines Fehlers.¹⁶ Zuletzt wird der Frage nachgegangen, ob in *Breaking Bad* die aristotelischen Elemente der ›Wiedererkennung‹, der ›Peripetie‹ und des ›schweren Leids‹ nachgewiesen werden können. Dabei liegt der analytische Schwerpunkt auf der *Expliziten Dramaturgie*¹⁷ der Serie.

2. DER HANDLUNGSAUFBAU

2.1 Ganzheit, Einheit, Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit

Jeder Teil einer Tragödie muss Aristoteles zufolge sichtbare Folgen nach sich ziehen.¹⁸ Die Tragödie sollte folglich eine solche Größe besitzen, dass aufeinander folgende Ereignisse nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit einen Umschlag von Glück in Unglück herbeiführen.¹⁹ Darüber hinaus sollte die Tragödie eine geschlossene Handlung mit einem Anfang, einer Mitte und

15 | Vgl. ebd.

16 | Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übertr. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2012, S. 39.

17 | In der Filmwissenschaft wird zwischen expliziter und impliziter Dramaturgie unterschieden. Die explizite Dramaturgie bezieht sich auf die Basisebene der Filmerzählung, also auf das konkrete Handlungsgeschehen, als implizite Dramaturgie bezeichnet man diejenige, die innerhalb der expliziten Erzählung versteckt ist, also Elemente, die auf das Weltwissen der Rezipienten referieren, zum Beispiel Genrewissen und die Lesekompetenz der Stile. Vgl. Christoph Dreher/Christine Lang: *Breaking Down BREAKING BAD. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013, S. 33.

18 | Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 29.

19 | Vgl. ebd., S. 27.

einem Ende aufweisen.²⁰ Aristoteles zufolge ist es nicht die Aufgabe des Dichters, »mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«²¹. Im Gegensatz zur Geschichtsschreibung zeichne sich die Dichtung dadurch aus, dass sie das Allgemeine und nicht das Besondere mitteile. Dieses Allgemeine bestehe darin, »daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut«²². Die Wirkung, die die Tragödie auf den Zuschauer haben sollte, Schaudern und Jammern, käme vor allem zustande, »wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren, als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen«.²³

Die Autorinnen und Autoren von *Breaking Bad* haben sich Aristoteles' Verständnis von einer dramatischen Handlung quasi zur Maxime gemacht. Ihr Versprechen an die Zuschauer lautet, dass alle Handlungen in dieser Serie weitreichende Konsequenzen haben werden, und zwar über ihren unmittelbaren Zusammenhang hinaus.²⁴ In *Breaking Bad* sind Zufälle, wie zum Beispiel Walters Aufeinandertreffen mit Janes Vater Donald Margolis in einer Bar, absolute Sonderfälle, denn jede einzelne Handlung ist die Konsequenz einer vorangegangenen. Ein Exempel für diese Verkettung von Ereignissen stellt das Finale der zweiten Staffel dar. Walter bricht in die Wohnung von Jesse ein und beobachtet, wie die schlafende und unter Drogen stehende Jane an ihrem eigenen Erbrochenen erstickt. Anstatt ihr zu helfen, lässt er sie sterben. Aufgrund von Janes Tod ist ihr Vater bei seiner Arbeit als Fluglotse dann so unkonzentriert, dass er einen Fehler macht: Zwei Flugzeuge stoßen zusammen, 167 Menschen sterben. Aus dem Gefühl der Schuld heraus nimmt Donald Margolis sich das Leben.

Die geschlossene Form, zu der ein Anfang, eine Mitte und ein Ende gehören, ist eine weitere aristotelische Vorgabe, die die Serienmacher umgesetzt haben, obwohl die linear-kausal verlaufende Handlung ab und an in die offene Form und in postmoderne Strukturen wechselt.²⁵ So wird die Handlung in *Breaking Bad* regelmäßig von Analepsen und Inversionen²⁶ unterbrochen. Diese Aufbrü-

20 | Vgl. ebd., S. 25.

21 | Ebd., S. 29.

22 | Ebd.

23 | Ebd., S. 33.

24 | Vgl. Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 94.

25 | Vgl. ebd., S. 36.

26 | Das Verfahren, einer Filmhandlung einen Ausschnitt eines späteren Handlungabschnittes oder einen Ausschnitt einer Schlusssequenz voranzustellen, nennt man ›Inversion‹. Vgl. Kerstin Stutterheim/Silke Kaiser: *Handbuch der Filmdramaturgie*. Das Bauchgefühl und seine Ursachen. Frankfurt am Main 2011, S. 336.

che, insbesondere die Inversionen, haben die Funktion, die Notwendigkeit des Handlungsverlaufs hervorzuheben. Der Zuschauer fokussiert durch eine vorangestellte Inversion im weiteren Verlauf einer Folge, einer Staffel oder einer ganzen Serie verstkt den Zusammenhang von Handlungen und Ereignissen. Beim Rezipienten wird auf diese Weise der Eindruck erweckt, dass die Handlung so verlft, wie sie verlaufen *muss*. Darer hinaus ermöglicht die »Gre« des Serienformats und der entsprechend weite Umfang der Erzhlzeit²⁷ eine kleinschrittigere Darstellung von Handlung. Daniela Schlütz konstatiert in ihrer Monografie über das Quality-TV,²⁸ dass serielles, fiktionales Quality-TV besonders geeignet für die Ausbildung von Beziehungen sei, »weil die Figuren in epischer Breite entwickelt werden und die repetitive Inszenierung ausreichend redundant ist, um Vertrauen auszubilden«²⁹. Der Handlungsverlauf und insbesondere der Umschlag von Glück in Unglück wirken auf den Rezipienten »wahrscheinlicher«, weil sich die Veränderung von Walters Charakter nicht über wenige Folgen vollzieht, sondern über mehrere Staffeln. Der Rezipient kann jedes einzelne Entwicklungsstadium von Walter Whites Metamorphose nachvollziehen.

Der Protagonist Walter White ist der Handlungsträger der Serie. Auch wenn andere Figuren, wie zum Beispiel Skyler, Hank und Jesse, eigene Erzählstränge besitzen, »kommt das Filmgeschehen erst durch sein Handeln in Gang, und die Handlungen der Figuren beziehen sich immer auf seine«³⁰. Daher ist es besonders relevant, sich Walter Whites Charakter und seine Handlungen näher anzuschauen und diese auf die Kriterien der Notwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit zu überprüfen. Nach Aristoteles muss man nämlich

auch bei den Charakteren – wie bei der Zusammenfügung der Geschehnisse – stets auf die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit bedacht sein, d. h. darauf, daß es notwen-

27 | Die Rezeption der fünf Staffeln *Breaking Bad* nimmt insgesamt zwei Tage und 14 Stunden in Anspruch.

28 | Daniela Schlütz definiert serielles, fiktionales Quality-TV wie folgt: »Serielles, fiktionales Quality TV ist strukturell hoch komplex. Die Komplexität ergibt sich aus der flexiblen Narrationsstruktur, dem großen Ensemble, den zahlreichen Leerstellen im Text sowie der intertextuellen Vernetzung. Inhaltlich zeichnen sich Qualitsserien durch realistische Machart, kontroverse Themen und vielschichtige Charaktere, kurz durch Authentizität aus. Damit eng verbunden ist ein erkennbarer Stil aus visueller Umsetzung, reflexiver Inszenierung und hohen production values.« (Daniela Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie *The Sopranos*, *The Wire* oder *Breaking Bad*. Wiesbaden 2016, S. 128)

29 | Ebd., S. 213.

30 | Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 47.

dig oder wahrscheinlich ist, daß eine derartige Person derartiges sagt oder tut, und daß das eine mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auf das andere folgt [...].³¹

2.2 Der Charakter und der Fehler

Nach Aristoteles unterscheidet sich die Tragödie insofern von der Komödie, dass in ihr nicht schlechtere, sondern bessere Menschen nachgeahmt werden, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.³² Er stellt drei Grundsätze auf, die man als Dichter nicht missachten darf, wenn man eine gelungene Tragödie konzipieren will:

1. Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich.

2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: Sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll oder schaudererregend.

3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag von Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer oder Schaudern.³³

Aus diesen drei Prämissen folgert er, dass der Held einer Tragödie »zwischen den genannten Möglichkeiten«³⁴ stehen sollte. Der Held sollte wegen eines Fehlers einen Umschlag ins Unglück erleben und »nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit«.³⁵ Den Prototyp eines gelungenen tragischen Helden stellt für Aristoteles Sophokles' Ödipus dar.³⁶ Als weiteres Beispiel nennt er Homers Achilleus, der zum einen »tüchtig«³⁷ sei, zum anderen ein »Muster der Schroffheit«³⁸ darstelle. Die Beispiele, die Aristoteles anführt,

31 | Aristoteles: Poetik, S. 49.

32 | Vgl. ebd., S. 9.

33 | Ebd., S. 39.

34 | Ebd.

35 | Ebd.

36 | Ödipus tötet seinen Vater Laios, König von Theben, ohne zu wissen, dass es sich bei ihm um seinen eigenen Vater handelt, bei einem Kampf. Danach heiratet er – ebenfalls im Unwissen – seine eigene Mutter und zeugt mit ihr mehrere Kinder. Erst später erlangt er Einsicht in das Naheverhältnis und erkennt, welchen Fehler er begangen hat.

37 | Aristoteles: Poetik, S. 49.

38 | Ebd.

zeigen, dass der tragische Held zwar ›besser‹, aber nicht vollkommen makellos und unschuldig sein sollte.

Hank Schrader – ein tragischer Held im aristotelischen Sinne

Einen tragischen Helden im aristotelischen Sinne stellt Walter Whites Schwager und Gegenspieler Hank Schrader dar. Als erfolgreicher DEA-Agent kämpft er gegen das Böse in Form von Drogendealern, -herstellern und -baronen und genießt in seiner Welt ebenso wie Ödipus »großes Ansehen und Glück«.³⁹ Einerseits ist er der hartgesottene, scharfsinnige Agent, der für seinen Partner sein Leben opfern würde, andererseits der liebende Ehemann. Allerdings ist auch er nicht makellos: Vor allem zu Beginn der Handlung ist er Walter gegenüber respektlos, wenn nicht gar herablassend. Auf Walters Geburtstagsfeier drängt sich Hank beispielsweise in den Mittelpunkt, indem er Geschichten von seinem gefährlichen Berufsalltag erzählt oder den Gästen seine Waffe präsentiert. Darüber hinaus macht Hank immer wieder Scherze, die auf Walters Kosten gehen: »Walt, du musst es nur sagen, dann kann ich dich mal mitnehmen. Wenn du mal sehen willst, wie wir so ein Labor ausheben. Damit du endlich auch mal was erlebst«.⁴⁰ Hank nimmt Walter nicht ernst, und genau das ist der Fehler, den er begeht. Ausgerechnet er ist es, der Walter zum ersten Mal mit der Drogenszene in Kontakt bringt: Während der Begleitung von Hanks DEA-Auftrag beobachtet Walter, wie Jesse Pinkman, sein ehemaliger Schüler und zukünftiger Partner, vom Tatort flüchtet.

Hanks Unterschätzung von Walter zieht negative Konsequenzen nach sich: Zum einen fühlt sich Walter angestachelt, Hank, dem Rest seiner Familie und sich selbst zu beweisen, dass er nicht der Schwächling ist, für den er gehalten wird. Bei dem Aufbau seines Drogenimperiums geht es Walter vor allem darum, sich zu profilieren. Weil er Walter unterschätzt, übersieht Hank zum anderen immer wieder Hinweise, die darauf hindeuten, dass Walter White Heisenberg ist. Zum Beispiel erkennt er Walters Stimme am Telefon nicht, als dieser vorgibt, Marie läge im Krankenhaus; er kommt nicht dahinter, dass Walter den Autounfall nur verursacht hat, damit Hank von der Wäscherei abgelenkt wird, in der Walter sein Labor versteckt hat, und ihm fällt die Ähnlichkeit zwischen Heisenberg und Walter auf den Phantombildern von Heisenberg nicht auf. Somit begeht Hank Schrader, die Figur, die in der Serie als Pars pro Toto für das Gute steht, einen großen Fehler, der zur Konsequenz hat, dass der Methamphetamin-Koch Heisenberg alias Walter White nicht festgenommen wird. Da es sich bei dem Antagonisten Hank Schrader um einen tragischen Helden im aristotelischen Sinne handelt, der wegen eines Fehlers einen Umschwung

39 | Ebd., S. 39.

40 | *Breaking Bad*. Regie: Vince Gilligan. USA 2008–2013, Staffel 1, Folge 1, TC: 00:12:48–00:12:54.

vom Glück ins Unglück erlebt, löst sein Tod am Ende der Serie Jammern und Schaudern (*eleos* und *phobos*) aus.

Walter White – ein zeitgenössischer Antiheld

Die moralische Bewertung des Charakters White und seiner Handlungen ist eine der zentralsten Problematiken, mit der der Zuschauer konfrontiert wird. Schon allein der Nachname des Protagonisten weist ostentativ auf diese Problematik hin. Ereignet sich Whites ›breaking bad‹ aus moralischen Beweggründen? Kann man Walter White trotz seiner Verbrechen noch zu den ›Guten‹ zählen? Gibt es einen Wendepunkt, an dem das Böse vollends die Oberhand über ihn gewinnt? Von der ersten bis zur letzten Folge wird der Rezipient immer wieder vor die schwierige Aufgabe gestellt, Whites Handlungen als bewusste Entscheidungen, Notwendigkeiten oder als Fehler im aristotelischen Sinne zu bewerten.

Walter White ist zu Beginn der Serie ein 50-jähriger Chemielehrer, der mit einem Zweitjob als Kassierer einer Autowaschanlage und zahlreichen Überstunden versucht, seine Familie finanziell über Wasser zu halten. Allerdings reicht sein Gehalt nicht aus, die Schulden der Familie abzuzahlen. In der Pilotfolge der Serie wird White als ›Verlierer‹ typisiert: Trotz seiner Promotion in Chemie und seiner einstigen Nominierung für den Nobelpreis arbeitet er in einer öffentlichen High School, in der ihn seine Schülerinnen und Schüler nicht respektieren. Zu Hause nimmt nicht er die dominante Rolle in der Familie ein, sondern seine Frau. Dreher und Lang beschreiben den ersten Akt der Pilotfolge treffend als »*Exposition* der Demütigungen«⁴¹. Nachdem White auf seiner Arbeit das Bewusstsein verliert, wird festgestellt, dass er an inoperablem Lungenkrebs erkrankt ist. Der Arzt prophezeit ihm, dass er selbst nach einer erfolgreichen Chemotherapie, die White mit seiner unzureichenden Krankenversicherung im Übrigen gar nicht bezahlen könnte,⁴² nur noch wenige Jahre zu leben hätte. Im Gegensatz zu Sophokles' prototypischem Helden Ödipus und zu seinem Gegenspieler Hank Schrader besitzt White also weder großes Ansehen noch besonders viel Glück. Anscheinend um die finanzielle Situation seiner Frau, seines Sohnes und seiner ungeborenen Tochter nach seinem Tod abzusichern und seine eigene Krebstherapie bezahlen zu können, beginnt

41 | Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 63.

42 | Da dieser politisch-moralische Beweggrund für Walters Handeln Authentizität suggeriert, wird er in der Forschungsliteratur zu *Breaking Bad* mehrmals hervorgehoben. Christoph Ernst und Heike Paul verweisen darauf, dass die weitere dramaturgische Entfaltung der Serie durch das Anknüpfen an das kontroverse Thema – die Bedingungen der staatlichen Kranken- und Pflegeversicherungen in den Vereinigten Staaten – in anderen kulturellen Kontexten so nicht vorstellbar oder plausibel wäre. Vgl. Christoph Ernst/Heike Paul (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies. Bielefeld 2015, S. 24.

er, Methamphetamin herzustellen. Dessen Produktion und Verkauf stellen für ihn die einfachste und schnellste Möglichkeit dar, an viel Geld zu gelangen. Über die fünf Staffeln hinweg entwickelt er sich »vom Koch über einen Großproduzenten bis hin zum ›Kingpin‹⁴³ im Methamphetamingeschäft. Visualisiert wird Walters Metamorphose durch die Veränderung seines Kleidungsstils: Seine spießige, beigefarbene Kleidung wird von einer dunkleren, modischeren Garderobe mit ›mutigen‹ Farbakzenten abgelöst. Darüber hinaus ersetzt Walter seinen familienfreundlichen, beigen Pontiac Aztek zu Beginn der fünften Staffel durch einen schwarzen Chrysler 300. Dreher und Lang nach dienen diese Gestaltungsmittel im Sinne der Expliziten Dramaturgie »der werkinternen Charakterisierung der Figuren⁴⁴ und auf der Ebene der Impliziten Dramaturgie trage »deren Gestaltung stimmige Weltverweise in sich, die für die authentische Wirkung der Figuren verantwortlich«⁴⁵ seien.

Allerdings ist die Sicherheit seiner Familie nach seinem Ableben nur der scheinbare Grund für Walters Metamorphose. White gefährdet durch den Kontakt mit der kriminellen Drogenszene das Leben aller, die ihm nahestehen. Zudem ist sein ›breaking bad‹ spätestens dann nicht mehr *notwendig*, als Elliott Schwartz ihm kurz nach seiner Diagnose eine überdurchschnittlich gut bezahlte Stelle in der Firma anbietet, die White einst mitbegründet hat. Lediglich sein Stolz hält White davon ab, Schwartz' Angebot anzunehmen. Dass das Argument, White habe all die Verbrechen zugunsten seiner Familie begangen, tatsächlich unhaltbar ist, zeigt letztlich sein Geständnis in der letzten Folge: »Ich hab's für mich getan. Mir hat's gefallen. Ich war darin sehr gut. Und ich habe dabei wirklich gelebt«⁴⁶. Ergo handelt es sich bei Whites ›breaking bad‹ weder um eine Notwendigkeit noch um einen Fehler im aristotelischen Sinne, so wie Phillip Reinhartz es in seinem Artikel behauptet, denn er entscheidet sich bewusst für seine Veränderung. Außerdem zeugt sein Einstieg in die kriminelle Szene nicht von einem altruistischen Motiv, sondern – ganz im Gegenteil – von seiner Eigennützigkeit. Das, wonach White wirklich strebt, ist Respekt – ein Wunsch, der aus seinem Misserfolg und der Herabwürdigung folgt, mit der ihm seine Mitmenschen begegnen.

Trotzdem kann man Walter White nicht einfach als ›den Bösen‹ schlechthin abstempeln: Er handelt nicht so moralisch wie Hank Schrader, ist aber auch nicht so skrupellos wie der Drogenbaron Gustavo Fring oder so barbarisch wie Jack Welker, der Anführer der ›Neo-Nazi-Gang‹. Als Heisenberg ist White am

43 | Philip Dreher/Lukas R. A. Wilde: Mr. White Breaks on through to the Other Side. Agency, Genre und die Repräsentation soziokultureller Dichotomien in Vince Gilligans *Breaking Bad*. In: Ernst/Paul: Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart, S. 35–56, hier S. 50.

44 | Dreher/Lang: Breaking Down *BREAKING BAD*, S. 39.

45 | Ebd.

46 | *Breaking Bad* 5/16, TC: 00:33:31-03:34:02.

Ende der Serie verantwortlich und mitverantwortlich für viele Verbrechen und Morde. In der Regel tötet er seine Feinde allerdings nur, wenn sie seine Sicherheit oder sein Leben gefährden, so zum Beispiel bei Emilio Koyama, »Krazy« oder Gustavo Fring. Je mächtiger White wird, desto mehr Menschen werden allerdings gefährlich für ihn, und so werden auch seine Verbrechen von Staffel zu Staffel erbarmungsloser. In der letzten Staffel tötet er dann zum ersten Mal, ohne einen Nutzen aus dem Mord zu ziehen: Er erschießt seinen ehemaligen Partner Mike Ehrmantraut aus Wut und nicht aus Kalkulation. Jedoch wirkt auch diese Handlung auf den Zuschauer *wahrscheinlich*, weil sie aus Whites Charakterentwicklung resultiert. In den Worten des Regisseurs Vince Gilligan schreibt White »sich selbst«⁴⁷.

Insgesamt ist Walter White – wenn auch in den meisten Fällen im weitesten Sinne – mitschuldig an dem Tod von 199 Menschen.⁴⁸ Dennoch erzeugen sein Leid und sein Tod letztlich Jammern und Schaudern beim Zuschauer, weil er bis zuletzt sympathische Charakterzüge beibehält. Walter White liebt seine Familie: Er bricht zusammen, als Schrader getötet wird, er hat beim Abschied von seiner Tochter Tränen in den Augen, sorgt gegen Ende mit allen Mitteln dafür, dass seine Familie nach seinem Tod finanziell versorgt wird, und rettet Jesse Pinkman, der für ihn wie ein Familienmitglied ist, das Leben. Eine Schlüsselszene, in der die Ambivalenz des Protagonisten Walter White deutlich hervorgehoben wird, stellt sein Telefonat mit seiner Frau Skyler dar, nachdem er ihre gemeinsame Tochter ›entführt‹ hat:

Was ist bloß los mit dir? Warum kannst du nicht einmal tun, was ich sage? [...] Ich hab's dir gesagt, Skyler. Ich hab dich ein ganzes Jahr lang gewarnt, wenn du mich verägerst, dann wird das ernste Konsequenzen haben. Will das denn nicht in deinen Kopf hinein? [...] Du hast nämlich nie an mich geglaubt. Du warst nie dankbar für das, was ich für die Familie getan habe. Oh, nein, Walt, du musst damit aufhören. Du musst damit aufhören. Es ist unmoralisch, es ist illegal! Es könnte jemandem was passieren. Du hast immer gejammert und geklagt, wie ich mein Geld verdiene, mich immer runtergezogen, während ich alles tue! [...] Du dämliches Mistweib. Du hast kein Recht, dir das Maul zu zerreißen über das, was ich mache. Was zum Teufel weißt du überhaupt davon? Gar nichts! Ich hab' das aufgebaut, ich, ich allein. Sonst keiner! Merk dir meine Worte, Skyler: Sei auf meiner Seite, sonst wirst du noch genauso wie Hank enden.⁴⁹

Der Zuschauer ist sich zunächst nicht sicher, ob Whites Aggressivität gegenüber Skyler echt oder gespielt ist. Doch nach und nach beschleicht den Rezipienten die Ahnung, dass White den ›Bösen‹ an dieser Stelle nur spielt, damit die

47 | Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 56.

48 | Vgl. List of deaths on *Breaking Bad*, online unter http://breakingbad.wikia.com/wiki/List_of_deaths_on_Breaking_Bad.

49 | *Breaking Bad* 5/14, TC: 00:41:08-00:43:17.

Polizisten von Skylers Unschuld überzeugt werden. Walter schützt Skyler, die gar nicht so unwissend ist, wie er vorgibt (der Betrieb der Autowaschanlage, den Skyler führte, diente lediglich der Geldwäsche). Skyler ist zwar bis zuletzt nicht einverstanden mit Walters Handlungen, nichtsdestotrotz ist sie eine eingeweihte Komplizin. Am Ende des Telefonats ist man sich schließlich sicher, dass Whites Wutausbruch inszeniert war, weil der Walter, den man über die fünf Staffeln kennenlernt, seiner Familie nichts antun würde. Trotzdem bleibt, bis zu dem Moment, an dem Saul Goodman und Walter White offen über Whites gespielten Wutausbruch reden, ein leichter Zweifel zurück. In der beschriebenen Szene wird besonders deutlich, wie sehr in der Serie mit der Sympathie und dem Vertrauen des Zuschauers gespielt wird. Die Ambiguität der Figur Walter White erzeugt einen beständigen Wechsel von Distanz und Nähe zwischen dem Rezipienten und der Figur.⁵⁰ Ein filmisch-visuelles Mittel, das in *Breaking Bad* außerdem dazu dient, Nähe, aber auch Distanz zwischen dem Rezipienten und der Figur herzustellen, ist die mehrfach angewandte Point-of-View-Einstellung, die in der Serie nicht nur simuliert, dass der Zuschauer die Welt durch die Augen der Protagonisten sieht, sondern auch aus der Perspektive von Gegenständen, wie Waschmaschinen, Pfannen, Kühlschränken und Staubsaugern.⁵¹

Walter White ist kein tragischer Held im aristotelischen Sinne, weil er seine Entscheidungen, im Gegensatz zu Hank Schrader, bewusst fällt und es nicht nur ein Fehler ist, den er begeht. Es ist vielmehr eine Verkettung von zahlreichen Fehlentscheidungen, die letztlich zu seinem Leid führt. Zwar ist seine prekäre gesundheitliche und finanzielle Lage mitunter Auslöser seiner Kriminalität und sein Charakter zeichnet sich bis zuletzt durch vereinzelte positive Eigenschaften aus, dennoch ist Walter White mehr ein »schlechter« als ein »besserer« Mensch. Walter White ist ebenso wie Frank Underwood aus *House of Cards*, Piper Chapman aus *Orange is the New Black* oder Jamie Lannister aus *Game of Thrones* ein typischer tragischer Antiheld der gegenwärtigen US-amerikanischen Serials – ein Bösewicht, mit dem man teilweise trotz allem sympathisiert. Bis zu einem gewissen Grad hat er Ähnlichkeiten mit Nietzsches »Übermensch«, denn er widersetzt sich dem amerikanischen Gesetz, um sich stattdessen nach seinen eigenen Werten und Normen zu richten. Allerdings dürfte Walter die Entscheidungen, die auf seinen individuellen Moralvorstellungen beruhen, als Übermensch nicht bereuen, was er jedoch an einigen Stellen tut; zum Beispiel plagt ihn nach Janes Tod sein schlechtes Gewissen.

Whites Schicksal evoziert Jammern und Schaudern beim Zuschauer, obwohl es sich bei Walter im engeren Sinne nicht um einen tragischen Helden

50 | Auf die Verdoppelung und Abspaltung der Figur Walter White verweist unter anderem das Spiegelmotiv, das sich durch die Serie zieht (vgl. Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 79 f.).

51 | Einen Zusammenschnitt einiger Point-of-View-Shots findet sich online unter www.youtube.com/watch?v=DY5yrEAvCQc.

handelt, wie Aristoteles ihn sich vorgestellt hat. »Schlechtere« beziehungsweise ambivalente Charaktere werden für das Fernsehpublikum immer interessanter.⁵² Daniela Schlütz deutet, dass auf das einstige Erfolgsrezept für Filme und Fernsehproduktionen, nach dem der moralisch einwandfreie Held im Kampf gegen Ungerechtigkeit und das Böse obsiegt, nicht mehr unbedingt Verlass sei.⁵³ Schlütz zufolge sind stattdessen komplexe Antihelden wie White und der »Verzicht auf eindeutige Gut/Böse-Einteilungen«⁵⁴ prototypisch für die gegenwärtigen Qualitätsserien. Auch Dreher und Lange erklären die moralische Vielstimmigkeit der Charaktere als ein konstitutives Merkmal der gegenwärtigen Serials:

Diese Fernsehserien legen es nicht darauf an, in ihren Erzählungen eindeutige moralische Aussagen zu treffen, wie es das Interesse eines Fernsehens wäre, welches sich als kulturelles Korrektiv im Sinne einer Schiller'schen ›moralischen Anstalt‹ verstünde. Vielmehr stellen diese Erzählungen durch eine Infragestellung von geordneten moralischen Kategorien bewusst Ambivalenzen her, produzieren schwierig aufzulösende Konflikte, die die Zuschauenden gedanklich nicht schnell loslassen und die sie herausfordern, sich selbst dazu ins Verhältnis zu setzen.⁵⁵

Hinzu kommt, dass Qualitätsserien spezifische Strategien nutzen, um »Nähe zu den Charakteren [...] herzustellen und so die Eindrucksbildung zu beeinflussen«.⁵⁶ Ein wichtiges Verfahren, bei dem die Sympathie des Rezipienten beeinflusst wird, stellt das *narrative alignment* dar: Je besser der Zuschauer eine Figur kennenlernt und je mehr Einsicht er in ihre Geschichte, ihre Emotionen und Motive erhält, desto leichter fällt es ihm, die Handlungen der Figur nachzuvollziehen.⁵⁷ Margrethe Bruun Vaage stellt in ihrem Aufsatz zu der ebenfalls vielschichtigen und ambivalenten Figur Omar Little aus *The Wire* die These auf, dass das *narrative alignment* dem moralischen Urteil über eine Figur vorangehe und die Beurteilung der Figur somit beeinflusse.⁵⁸ In Bezug auf die Rezeption der ambivalenten Serienfiguren konkludiert Daniela Schlütz, »dass sich

52 | Die moralische Vielstimmigkeit ist ein konstitutives Merkmal der Serie *Breaking Bad*, denn fast alle Figuren sind moralisch ambivalent, zum Beispiel Whites Schwägerin Marie Schrader, eine kleptomane Lügnerin, oder der Anwalt Saul Goodman (vgl. Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 57 f.).

53 | Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen, S. 205.

54 | Ebd., S. 119.

55 | Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 53.

56 | Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen, S. 206.

57 | Vgl. Margrethe Bruun Vaage: Our Man Omar: Warum die Figur Omar Little aus *THE WIRE* so beliebt ist. In: Robert Blanchet u. a. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 211-227, hier S. 206.

58 | Vgl. ebd., S. 215.

moralisch komplexe Charaktere wie die beschriebenen gegen die herkömmlichen rezeptionstheoretischen Erklärungsversuche sperren; die Eindrucksbildung verläuft anders als bei der klassischen Heldenfigur⁵⁹. Am Serial *Breaking Bad* lässt sich nicht nur die zeitgenössische Machart von Serials exemplarisch zeigen, sondern auch die zeitgenössische Rezeption des Mediums Fernsehen, das in Fällen wie *Breaking Bad* mehr und mehr zum ›kalten‹ Medium wird.

2.3 Die Wiedererkennung, die Peripetie und das schwere Leid

Die Wiedererkennung (*anagnorisis*) ist nach Aristoteles »ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind«⁶⁰. Die Peripetie ist »der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil«⁶¹. Aristoteles zufolge kann man auch von einer Wiedererkennung sprechen, wenn eine Erkenntnis eintritt, ob jemand etwas getan oder nicht getan hat.⁶² Weiterhin unterteilt Aristoteles die Wiedererkennung in vier mögliche Kategorien. Eine Wiedererkennung kann durch Zeichen, durch eine Erinnerung oder durch eine Schlussfolgerung ausgelöst werden.⁶³ Darüber hinaus handle es sich auch um eine Wiedererkennung, wenn jemand zu erkennen gebe, wer er ist.⁶⁴

Wenn in der Tragödie eine Wende ohne Peripetie oder Wiedererkennung eintritt, spricht Aristoteles von einer einfachen, wenn eine Wende mit Peripetie oder Wiedererkennung oder mit beidem eintritt, von einer komplizierten Handlung.⁶⁵ In einer besonders gelungenen Tragödie trete die Wiedererkennung zugleich mit der Peripetie ein, so wie es auch in Sophokles' modellhafter Tragödie *König Ödipus* der Fall ist: »So tritt im ›Ödipus‹ jemand auf, um Ödipus zu erfreuen und ihm die Furcht hinsichtlich seiner Mutter zu nehmen, indem er ihm mitteilt, wer er sei, und er erreicht damit das Gegenteil.«⁶⁶ Ödipus ist durch seine Wiedererkennung so konsterniert, dass er sich das Augenlicht nimmt. Wenn Wiedererkennung und Peripetie zugleich eintreten, evoziert das Aristoteles zufolge besonders viel Jammern und Schaudern beim Zuschauer.⁶⁷ Neben Wiedererkennung und Peripetie ist zudem das »schwere Leid« ein zentraler Bestandteil der tragischen Fabel: »Das schwere Leid ist ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige

59 | Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen, S. 208.

60 | Ebd.

61 | Aristoteles: Poetik, S. 35.

62 | Vgl. ebd.

63 | Vgl. ebd., S. 51 ff.

64 | Vgl. ebd.

65 | Vgl. ebd., S. 35.

66 | Ebd.

67 | Vgl. ebd.

Schmerzen, Verwundungen oder dergleichen mehr.⁶⁸ Das schwere Leid ist ein besonders wirkungsvolles Element, wenn es sich innerhalb von Naheverhältnissen, vor allem innerhalb von Familien zuträgt.⁶⁹

Auf der Ebene der horizontalen Dramaturgie ergeben sich in der Serie *Breaking Bad* gleich zwei ›Wiedererkennungen‹. Vor der ersten Wiedererkennung ereignet sich der Höhepunkt von Whites Karriere als Kingpin. Er expandiert mit seinem blaufarbigen Crystal Meth erfolgreich ins Ausland und als er schließlich rund 80 Millionen Dollar zusammenhat, erfüllt er Skyler den Wunsch, aus dem Geschäft auszusteigen. Die achte Folge der letzten Staffel endet mit einer Familienszene an einem sonnigen Nachmittag: Die wiedervereinten Familienmitglieder Whites, Skyler, Walter jr., Holly, Marie und Hank Schrader sitzen bei einem Barbecue zusammen, die Stimmung ist harmonisch. Der Sonnenaufgang, der vor dieser Szene eingebendet wird, wird als Symbol eingesetzt, um den positiven Neuanfang zu verdeutlichen, welcher der Familie nun scheinbar bevorsteht. Doch dann findet Hank Schrader auf der Toilette der Whites das Buch, das Gale Boetticher, Whites ehemaliger Laborpartner, ihm einst geschenkt hat – *Grashalme* von Walt Whitman. Hank stößt auf der Vakatseite auf die Widmung Gales: »Gewidmet meinem zweitliebsten W. W. Die Arbeit mit Ihnen ist eine Ehre. G. B.«, steht dort geschrieben. Auch Gales Labornotizbuch, das die DEA nach Gale Boettichers Tod am Tatort fand, war einem gewissen »W. W.« gewidmet. Da in dem Notizbuch allerdings ein Gedicht von Walt Whitman zitiert wurde, konnte Walter White Schrader zu diesem Zeitpunkt davon überzeugen, dass die Initialen »W. W.« für den Namen des Autors stehen. Doch in dem Moment, in dem Hank die zweite Widmung Boettichers liest, kombiniert er seine Erinnerung mit seiner neuen Beobachtung und schlussfolgert, dass Heisenberg Walter Whites generische Identität ist. Schraders Wiedererkennung ist also eine Kombination aus Aristoteles' Kategorien »Erinnerung« und »Schlussfolgerung«. Nach Hanks Wiedererkennung platzt die Blase der scheinbaren Harmonie und aus White und Schrader werden Feinde.

Doch für die Peripetie bedarf es in der Serie letztlich noch einer zweiten Wiedererkennung. Diese erlebt Jesse Pinkman drei Folgen nach Schraders Entdeckung von *Grashalme*. Als Pinkman auf den Mann wartet, der ihm eine neue Identität und ein neues Leben in einem anderen Bundesstaat verschaffen soll, fällt ihm auf, dass Saul Goodmans Handlanger Huell Babineaux ihm sein Marihuana geklaut hat. In dem Moment wird ihm bewusst, dass auch er es war, der die Zigarette mit Rizin aus seiner Zigarettenenschachtel geklaut hat, was bedeutet, dass White den Sohn von Pinkmans Freundin, Brock Cantillo, vergiftet hat. Pinkman wird bewusst, dass White ihn die ganze Zeit belogen hat. Er erkennt, wer White ›wirklich‹ ist und zu was er fähig ist. Daraufhin wird auch Pinkman

68 | Ebd., S. 37.

69 | Ebd., S. 43.

für White zum Feind: Er wendet sich gegen ihn und schließt sich mit Schrader zusammen.

Schrader und Pinkman versuchen gemeinsam, White in die Falle zu locken, indem sie vorgeben, Pinkman wüsste, wo White sein Vermögen versteckt hat. Da sie vermuten, dass White sein Geld in der Wüste vergraben hat, schicken sie ihm ein manipuliertes Foto mit einer ausgegrabenen Tonne voller Geld. Sie treffen ins Schwarze: Voller Panik fährt White in die Wüste, die GPS-Daten seines Handys verraten Schrader und Pinkman seine Koordinaten. Als White bemerkt, dass er hereingelegt wurde, ruft er Jack Welker an und befiehlt ihm, zu seinem Standort zu kommen, damit er und seine ›Neo-Nazi-Gang‹ den Störfaktor Jesse Pinkman ein für alle Mal beseitigen können. Als allerdings nicht nur Pinkman auftaucht, sondern auch Hank, versucht White, seinen Befehl rückgängig zu machen. Jack Welker und seine Gang tauchen dennoch auf – es kommt zu einer Schießerei. Als Welker kurz davor ist, Schrader zu erschießen, bietet White ihm sein ganzes Vermögen an. Im Gegenzug sollen sie seinen Schwager am Leben lassen. Welker erschießt ihn trotzdem, gräbt das Geld aus und nimmt es an sich, abgesehen von 10 Millionen Dollar, die er White überlässt, damit dieser nicht auf Rachegedanken kommt. Pinkman nehmen sie mit, um ihn zu versklaven und zu foltern. Das schwere Leid vollzieht sich hier innerhalb von Naheverhältnissen, so wie Aristoteles es vorschreibt. Das schwere Leid, das Pinkman und vor allem Schrader zustößt, ist zugleich die Peripetie der Serie, denn White wollte die ganze Zeit über, dass seine Familie in Sicherheit ist. Nun ist Walter jrs. Onkel seinetwegen nicht mehr am Leben, und seinem Partner Pinkman, der für ihn wie ein Sohn ist, widerfährt in der Gefangenschaft von Welker großes Leid. Hinzu kommt, dass Whites Doppel Leben als Familienvater einerseits und Kingpin andererseits öffentlich bekannt wird. Infolge dieser Offenbarung bezahlt er mit dem Einbrechen der beiden Welten, in der er lebt, was zum einen den Untergang seines Imperiums, zum anderen das Zerbrechen seiner Familie nach sich zieht.

Darüber hinaus entspricht auch die vertikale Dramaturgie von *Breaking Bad* häufig, wenn auch im weitesten Sinne, den aristotelischen Vorgaben: Im Laufe einer Folge hat der Protagonist oft eine Erkenntnis, die dazu führt, dass er seine Handlungsrichtung ändert.⁷⁰ So deuten Dreher und Lange Whites Offenbarung gegenüber Pinkman, dass er aufgewacht sei, als Anagnorisis, »bei der Walter sich und seinen Wunsch quasi selbst erkennt«⁷¹. Dass White kurz darauf den Jungen verprügelt, der seinen Sohn denunziert, klassifizieren Dreher und Lange als die Peripetie der Folge.⁷²

70 | Vgl. Dreher/Lang: *Breaking Down BREAKING BAD*, S. 78.

71 | Ebd., S. 72.

72 | Vgl. ebd.

3. **BREAKING BAD – EINE SERIE NACH ARISTOTELISCHEM REZEPT**

Die aufgezeigten Parallelen belegen, dass einige dramaturgische Elemente der Autorenserie *Breaking Bad* tatsächlich den aristotelischen Vorgaben für eine gelungene Tragödie entsprechen. Die Kriterien der »Ganzheit«, »Einheit«, »Wahrscheinlichkeit« und »Notwendigkeit« der Handlung werden weitestgehend umgesetzt, denn die Serie *Breaking Bad* zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass jede Handlung weitreichende Folgen nach sich zieht, auch über ihren unmittelbaren Zusammenhang hinaus. In der Serie wird zudem vornehmlich an einer geschlossenen Form festgehalten; das Aufbrechen in die offene Form und in postmoderne Strukturen dient an einigen Stellen dazu, die Notwendigkeit des Handlungsverlaufs hervorzuheben.

Darüber hinaus kann man die Figur Hank Schrader, den Antagonisten und Schwager Whites, als tragischen Helden im aristotelischen Sinne klassifizieren: Schrader ist ein ›besserer‹ Mensch, der einen Fehler begeht, indem er seinen Schwager unterschätzt, und für diesen Fehler letztendlich mit dem Tod bezahlt. Walter White, der Protagonist der Serie, ist allerdings kein Held im aristotelischen Sinne. An dieser Stelle distanziert sich dieser Aufsatz von Reinhartz' Argumentation. White fällt seine Entscheidungen, im Gegensatz zu Hank Schrader, bewusst. Eine Verkettung von zahlreichen Fehlentscheidungen führt letzten Endes zu seinem Leid. Walter ist kein ›besserer‹ Mensch, so wie es Aristoteles von einem tragischen Helden erwartete – er ist ein moralisch ambivalenter Charakter. White ist ein Prototyp des tragischen Antihelden der gegenwärtigen US-amerikanischen Serials – ein Bösewicht, mit dem man teilweise trotz allem sympathisiert. Diese Sympathie wird in der Serie *Breaking Bad* ebenso wie in anderen zeitgenössischen Serials durch das *narrative alignment* sowie durch filmisch-visuelle Mittel, wie zum Beispiel Point-of-View-Einstellungen, gelenkt.

Hinzuzufügen ist, dass sich in *Breaking Bad* sowohl auf der Ebene der horizontalen Dramaturgie als auch auf der Ebene der vertikalen Dramaturgie Wiedererkennungen ereignen, die einen Umschwung der Handlung nach sich ziehen. Auf der Ebene der horizontalen Dramaturgie ereignen sich gegen Ende der Serie gleich zwei Wiedererkennungen innerhalb von vier Folgen. Sowohl Hank Schrader als auch Jesse Pinkman erkennen, wer Walter White wirklich ist und zu was er fähig ist. Die beiden Wiedererkennungen machen Schrader und Pinkman zu Komplizen, das Glück schlägt in Unglück um und letztlich geschieht genau das, was White zu verhindern versucht hat: Sein Imperium geht unter, seine Familie zerbricht und einem Familienmitglied stößt schweres Leid zu. Das schwere Leid vollzieht sich hier innerhalb von Naheverhältnissen, so wie Aristoteles es vorschreibt. Auch Schrader und Pinkman erreichen das Gegenteil ihres Ziels: White wird bis zuletzt nicht von der Polizei gefasst – bevor man ihn zur Rechenschaft ziehen kann, stirbt er.

Zum großen Teil erfüllt Gilligans Serie *Breaking Bad* die aristotelischen Kriterien einer gelungenen Tragödie. Der Erfolg der Serie ist also zum Teil auch dem Festhalten an altbewährten dramaturgischen Regeln geschuldet. Selbstverständlich kann man die Dramaturgie der Serie anhand von Aristoteles' Poetik nicht vollends erfassen. Weiterführend könnte es ergiebig sein, zu überprüfen, welche dramaturgischen Theorien sich noch in die Serie eingeschrieben haben. Zum Beispiel könnte man der Frage nachgehen, wie weit sich die Autorinnen und Autoren der Serie an die amerikanische Dramaturgie und an die mit ihr verbundenen Rollenkonzepte gehalten oder inwieweit sie diese durchkreuzt haben. Ferner wäre eine Analyse der Dramaturgie vor der Folie von Gustav Freytags Dramentheorie interessant, denn sowohl auf der horizontalen als auch auf der vertikalen Ebene zeichnet sich die Dramaturgie der Serie überwiegend durch einen pyramidalen Aufbau aus.⁷³

73 | Der pyramidale Aufbau nach Gustav Freytag schließt eine Exposition, eine steigende Handlung mit erregendem Moment, einen Höhepunkt und eine Peripetie, eine fallende Handlung mit retardierendem Moment und eine Katastrophe mit ein.

