

Christine Lang

NEVERENDING STORIES?

Enden in Serien am Beispiel von The Sopranos, Breaking Bad und Mad Men

Bei *The Sopranos* (HBO, 1999–2007), *Mad Men* (AMC, 2007–) und *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) handelt es sich um Serien, die nicht vorzeitig abgebrochen oder abgesetzt wurden,¹ sondern bei denen die Autorinnen und Autoren die Möglichkeit hatten beziehungsweise haben, sie erzählerisch zu einem Ende zu führen: *The Sopranos* endete mit einem groß angekündigten Finale; auch *Breaking Bad* wurde mit einem in den USA von 10,3 Millionen Zuschauenden verfolgten und auch weltweit viel beachteten Finale zum Abschluss gebracht;² das Ende von *Mad Men* wurde zur Zeit der Drucklegung dieses Buchs als Abschluss der siebten Staffel, zweiter Teil, für das Jahr 2015 angekündigt.

Der vorliegende Text untersucht vergleichend die Gestaltung der Serien-Enden in *The Sopranos* und *Breaking Bad*, außerdem das Ende der fünften *Mad Men*-Staffel. Wie eine Serie endet, oder enden kann, hängt sowohl von einem Grundparadigma des fernsehseriellen Erzählens ab als auch von der jeweiligen Dramaturgie einer Serie. Bei *Breaking Bad* handelt es sich um eine dramaturgisch geschlossene Form, bei der quasi das tödliche Ende von Anfang an eingeschrieben ist³; während bei *Mad Men* die Voraussetzungen für das Finale aufgrund seiner eher epischen und offeneren Dramaturgie andere sind.

¹ Anders als *Deadwood* und *Luck*, vgl. in diesem Buch, S. 223f.

² Martin Holland, »*Breaking Bad*: Rekord-Finale im Fernsehen und im Netz«. Online: www.heise.de/newsticker/meldung/Breaking-Bad-Rekord-Finale-im-Fernsehen-und-im-Netz-1970113.html (letzter Zugriff 30.3.2014).

³ Vgl. auch Joachim Henschel (2013), »US-Serie *Breaking Bad*. Die Finsternis der Sonne«. *Süddeutsche Zeitung* 30.08.2013. Online: www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-die-finsternis-der-sonne-1.1758078 (letzter Zugriff 1.4.2014).

Christine Lang

NEVERENDING STORIES?

Endings in Series: The Sopranos, Breaking Bad, and Mad Men

The Sopranos (HBO, 1999–2007), *Mad Men* (AMC, 2007–), and *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) are all series that were not prematurely canceled or dropped,¹ but for which the writers had or still have the opportunity to bring them to a narrative closure. *The Sopranos* ended with a highly advertised finale; *Breaking Bad* was also brought to a close in a finale that was watched by 10.3 million viewers in the US and was also widely seen the world over;² as this book is going to press, the ending of *Mad Men* has been announced as the conclusion of the seventh season, the second part, in 2015.

The following text is a comparative study of how the series endings in *The Sopranos* and *Breaking Bad* were structured, as well as the ending of the fifth season of *Mad Men*. How a series ends, or can end, is dependent on both the fundamental paradigm of television narration and the dramaturgy of the series in each case. In *Breaking Bad* it is a dramaturgically closed form in which the deadly ending is inscribed in the narrative from the very beginning;³ while in *Mad Men* the conditions for the finale are different due to its rather epic and open dramaturgy.

German media philosopher Lorenz Engell has noted a tendency toward endlessness in the medium of television: “End situations in television are very rare. Almost nothing ends in television, at most it simply stops; and even that is usually accompanied by some reference to how it will continue and when, what’s coming next, what can be expected in the next program, the new episode, the next edition. And this is exactly why television is normally considered to be endless.”⁴

1 Unlike *Deadwood* and *Luck*, cf. in this book, S. 224.

2 Martin Holland, “*Breaking Bad*: Rekord-Finale im Fernsehen und im Netz”. Online: www.heise.de/newsticker/meldung/Breaking-Bad-Rekord-Finale-im-Fernsehen-und-im-Netz-1970113.html (last viewed on March 30, 2014).

3 Cf. also Joachim Henschel, Joachim (2013): “US-Serie *Breaking Bad*. Die Finsternis der Sonne.” *Süddeutsche Zeitung*, August 30, 2013. Online: www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-die-finsternis-der-sonne-1.1758078 (last viewed on April 1, 2014).

4 Engell 2006, p. 137.

Der Medienphilosoph Lorenz Engell attestierte dem Medium Fernsehen eine Tendenz zur Endlosigkeit: »Endsituationen im Fernsehen sind sehr selten. Fast nichts endet im Fernsehen, es hört allenfalls auf; und das meist mit dem Verweis darauf, wie es weitergeht und wann, was als nächstes kommt, was in der nächsten Sendung, der neuen Folge, der nächsten Ausgabe zu erwarten ist. Eben deshalb gilt das Fernsehen normalerweise als endlos.«⁴

Man kann nun daraus ableiten, dass auch die von dem Medium Fernsehen hervorgebrachten erzählerischen Formen, zu denen fiktionale Serienerzählungen genuin zählen, gerne endlos weitergehen würden. Für das Weitergehen-Können nahm und nimmt man auf der Ebene der Narration sogar auch Glaubwürdigkeitsverluste in Kauf. So war man im Falle von *Dallas* (CBS, 1978–1991) bereit, ein ganzes Jahr Serienerzählung rückwirkend zum Traum zu erklären, wodurch man die Figur Bobby Ewing von den Toten wiederauferstehen lassen konnte – nur um einen beliebten Schauspieler (Patrick Duffy) in die Serie zurückzuholen. Als weiteres Beispiel, in dem der Zwang zum Weitermachen negativ in die Narration hineinwirkt, ließe sich die Serie *24* (FOX, 2001–2010) nennen, in der in den beiden letzten der acht Staffeln die dramatischen Zuspitzungen in abenteuerliche, physikalisch kuriose Höhen getrieben wurden.⁵

DAS ENDE IN THE SOPRANOS

Selbst in dem berühmten, als »wirklich final« angekündigten Ende von *The Sopranos* hat man die Geschichte nicht wirklich für immer und ewig abschließen wollen.⁶ Dass man sich eine erzählerische Hintertür offenließ, mag einerseits einem Wunsch von Produktionsseite, also des Senders und seiner ökonomischen Überlegungen zu verdanken sein, vor allem aber zeigt sich in dem offenen Ende von *The Sopranos* die Ambivalenz von Enden in Serienerzählungen überhaupt: Alle Enden, die in einer Serie vorkommen, also die von Episoden, von Staffeln und der gesamten Serie, sind so strukturiert, dass erzählerische Anteile zur dramaturgischen

4 Engell 2006, S. 137.

5 Die meisten Autorensereien mit einer starken horizontalen Dramaturgie gehen nicht länger als sieben bis acht Staffeln; danach scheint es schwierig zu werden, weitere glaubwürdige Entwicklungen, Zuspitzungen oder Variationen für die dramaturgischen Grundkonflikte in der gegebenen Konstellation zu erfinden.

6 Tatsächlich beendet wurde *The Sopranos* nicht auf der Ebene der expliziten Narration, sondern durch eine »Stimme aus der Realität« (Diedrich Diederichsen): durch den Tod des Hauptdarstellers James Gandolfini am 19. Juni 2013.

From this we can infer that the narrative forms that have emerged from the medium of television, including fictional series narration, also have a tendency to go on endlessly. In order to maintain this ability to continue, it was and still is possible to sacrifice credibility at the level of narration. For example, in the case of *Dallas* (CBS, 1978–1991), the producers were willing to explain away a whole year of narrative development retroactively as a dream, allowing for the character of Bobby Ewing to rise up from the dead – simply to be able to bring back a popular actor (Patrick Duffy). A further example in which the compulsion to continue had a negative effect on the narration can be seen in the series *24* (FOX, 2001–2010), in which the dramatic high points were cast into adventurous, physically curious heights in the last two of its eight seasons.⁵

And even in the famous ending of *The Sopranos*, advertised as “really final,” the story wasn’t really brought to a definitive end, now and forevermore.⁶ The narrative back doors that were left open might on the one hand be due to a desire on the side of production, that is, the channel and its commercial considerations, but above all what we see in the open end of *The Sopranos* is the ambivalence of endings in series at all. All endings that occur in series, that is, the endings of episodes, seasons, and the whole series, are structured in a way that narrative components are dramaturgically led to closure, while at the same time leaving enough open, or renewing enough dramaturgical conflicts that the narrative can continue. From the writers’s perspective, one of the challenges of writing series is striking a balance between the degree of openness and closedness. Since they can never be sure when a series will come to an end – this is always the decision of the producing channel or of other producers, made due to various factors (declining viewer interest, excessive fees demanded by the stars, accidents) – they have to be written with the hypothetical assumption of being endless, all the while knowing that the narrative could come to an end *at any moment*.

Since the narrative in a television series – unlike in the dramaturgically closed narrative of a feature film – is not oriented to the end of its story, that is, the ending does not determine the significance of what is told, the focus of serial narrative is shifted, as David Milch, the creator of *Deadwood*, implies, to narration itself.⁷

5 Most auteur series with a strongly horizontal dramaturgy do not last longer than seven or eight seasons; after that it seems to become quite difficult to continue inventing credible developments, intensifications, or variations for the basic dramatic conflicts in the given constellation.

6 In fact, *The Sopranos* was not concluded at the level of explicit narration, but by a “voice from reality” (Diedrich Diederichsen): by the death of the lead actor James Gandolfini on June 19, 2013.

7 David Milch on the conclusion of *Deadwood*: The Meaning of endings / *Deadwood*. Complete

Auflösung geführt werden und zum Abschluss kommen, gleichzeitig genug offenbleibt oder sich dramaturgische Konflikte erneuern, sodass die Erzählung weitergehen kann. Aus der Perspektive der Autorinnen und Autoren liegt eine der Herausforderungen des Serienschreibens eben darin, das Maß an Offenheit und Geschlossenheit auszutarieren. Da sie nicht sicher sein können, wann eine Serie genau zu Ende gehen wird – dies ist stets eine Entscheidung des produzierenden Senders oder der sonstigen Produzierenden, die aus den unterschiedlichsten Gründen (nachlassendes Zuschauerinteresse, zu hohe Gagenforderungen der Stars, Unfälle ...) getroffen wird –, müssen sie in der hypothetischen Annahme von Endlosigkeit geschrieben werden, bei gleichzeitigem Wissen darum, dass die Erzählung *jederzeit* zu Ende gehen könnte.

Dadurch, dass so das fernsehserielle Erzählen – anders als beispielsweise im dramaturgisch geschlossen erzählten Kinofilm – nicht auf das Ende seiner Erzählung ausgerichtet ist, also das Ende nicht die Bedeutungen des Erzählten bestimmt, verlagert sich der Fokus des seriellen Erzählens, wie *Deadwood*-Creator David Milch sagt, auf das Erzählen an sich.⁷



→ 1-3 Die letzten Einstellungen in *The Sopranos*

In der letzten Szene in *The Sopranos* im Diner wird die narrative Auflösung in die Imagination der Zuschauenden verlegt, die Szene lädt sie ein zu einer eigenständigen Interpretation des Handlungsgeschehens, welches von der expliziten auf eine implizite Ebene verlagert wurde.⁸ Dabei ist die finale Szene ein Spiel mit filmischer Suspense: Tony Soprano wartet auf seine Familie, Carmela kommt

7 Vgl. David Milch über das Ende in: *Deadwood: The Meaning of endings*. *Deadwood: Complete Collection*. Paramount Home Entertainment, 2008

8 Die prominenteste Interpretation, in der der Tod Tony Sopranos durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren impliziert, dabei also das Schwarzbild als POV eines Toten gedeutet wird, findet man in dem anonym verfassten Text »*The Sopranos*. Definitiv Explanation of »The End« auf dem Blog »The Master of Sopranos«: <http://masterofsopranos.wordpress.com/the-sopranos-definitive-explanation-of-the-end/> (letzter Zugriff 27.3.2014).

→ 1-3 The last shots in *The Sopranos* (p. 145)

In the last scene of *The Sopranos* in the diner, the narrative closure is relocated to the viewers' imaginations, the scene invites them to make their own independent interpretation of the events of the story, which have been shifted from the explicit level to an implicit one.⁸ So the final scene is about playing with film suspense. Tony Soprano is waiting for his family, Carmela joins him, the daughter Meadow is still looking for a parking place – but she's having trouble, which has a deferring, suspense-inducing effect – a few people enter the diner, one suspicious person sits at the counter, gets up, and goes to the restroom ... It is a typically drawn out scene, familiar as the moment of delay before a coming catastrophe. But the film suspense comes to nothing, there is no catastrophe or catharsis. Rather: Meadow hurries to the door of the diner, Tony looks at the jukebox, to the door – and then, immediately afterwards, breaking the narrative rules established so far by the series, a cut to black and silence. The scene breaks down, the series simply stops in the middle of the scene.

This last scene is underscored with music that is, on the one hand, diegetically introduced into the scene, but on the other hand forms an authorial and self-reflexive commentary. Tony chooses from the jukebox the song "Don't Stop Believin'" by the soft-rock band *Journey*, the most relevant part of which is: "Oh, the movie never ends. It goes on and on and on and on." The aesthetic implementation of the scene thus has a double, self-reflexive reference – both through the abrupt cut and the "empty television screen" as well as previously by the music – to the narration of the television series itself, so marked by endlessness – "Almost nothing ends in television, at most it simply stops." The self-reflexiveness of the ending is thus utterly typical for recent television series and serials; as Jason Mittell has noted, the endings of television series from so-called quality TV often refer to the own structural principles.⁹

Collection. Paramount Home Entertainment, 2008

- 8 The most prominent interpretation, in which the death of Tony Soprano is implied by the shot-countershot technique, thus providing an interpretation of the black screen as the POV of the dead man, can be found in the anonymously written text "*The Sopranos*: Definitive Explanation of 'The End'" on the blog "The Master of Sopranos": <http://masterofsopranos.wordpress.com/the-sopranos-definitive-explanation-of-the-end/> (last viewed on March 27, 2014).
- 9 Jason Mittell defines possible series endings according to different qualities, breaking them down into: the ending as "stoppage," as "wrap-up," and as "conclusion," with the variations of "cessation" or "resurrection." The least common ending is the "finale," which is above all marked by hype that takes place outside the work. Cf. Mittell, Jason (2013): "Ends" in: *Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. MediaCommons Press, posted July 31. Online: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/ends/> (last viewed on March 26, 2014).

dazu, Tochter Meadow sucht noch einen Parkplatz – dabei hat sie verzögernde, Suspense erhöhende Einparkprobleme –, einige Personen betreten den Diner, eine verdächtige Person sitzt am Tresen, steht auf und geht zur Toilette ... Es handelt sich hier um eine typisch zeitgedehnte Szene, wie man sie als retardierendes Moment vor einer eintretenden Katastrophe kennt. Aber die filmische Spannung läuft ins Leere, es kommt zu keiner Katastrophe oder Katharsis, sondern: Meadow eilt zur Tür des Diners, Tony schaut auf die Jukebox, zur Tür – und dann, unvermittelt, die bisher in der Serie geltenden erzählerischen Regeln brechend, ein Schnitt auf Schwarz. Bild und Ton reißen ab, und die Serie hört einfach mitten in der Szene auf. Untermalt wird diese letzte Szene mit Musik, die einerseits diegetisch in die Szene eingelassen ist, andererseits einen auktorialen und selbstreflexiven Kommentar bildet. Die Figur Tony wählt aus der Tisch-Jukebox den Song »Don't stop believin« von der Softrock-Band *Journey*, in dem vor allem diese Songzeile relevant ist: »Oh, the movie never ends. It goes on and on and on and on«. Die ästhetische Umsetzung der Szene verweist insofern doppelt, sowohl durch den abrupten Schnitt und das »leere Fernsehbild« als auch zuvor durch die Musik, in einer selbstreflexiven Weise auf das fernsehserielle, von Endlosigkeit geprägte Erzählen selbst – »Fast nichts endet im Fernsehen, es hört allenfalls auf«. Die Selbstreflexivität des Endes ist dabei für neuere Fernsehserien durchaus typisch; wie Jason Mittell diagnostiziert hat, beziehen sich Fernsehserien des sogenannten Quality TV an ihrem Ende häufig auf ihre eigenen Strukturprinzipien.⁹

DAS FINALE VON BREAKING BAD

Ebenso als großes Finale angekündigt, allerdings für ein durch *The Sopranos* gegebenenfalls bereits an ein »Meta-Ende« gewöhntes Serienpublikum, steuerte die Erzählung von *Breaking Bad* auf ihren Abschluss zu. Im Gegensatz zu den tendenziell weniger dramaturgisch geschlossen und auf einen einzelnen Protagonisten orientiert erzählten *The Sopranos* ist das Ende der Erzählung in *Breaking Bad* von Anfang an in die Geschichte um den Chemielehrer Walter White einge-

- 9 Jason Mittell definiert mögliche Serien-Enden darüber hinaus nach verschiedenen Merkmalen und teilt sie auf in: das Ende als »Unterbrechung«, als »Wrap-Up«, als »Fazit«, darunter die Varianten des »Stillstands« oder der »Auferstehung«. Das seltenste Ende ist das »Finale«, welches vor allem durch einen außerhalb des Werks stattfindenden Hype gekennzeichnet ist. Vgl. Jason Mittell (2013), »Ends«, in: Jason Mittell, *Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. MediaCommons Press, posted 31 July. Online: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/ends/> (letzter Zugriff 26.3.2014).

THE FINALE OF BREAKING BAD

The narrative of *Breaking Bad* came to its close in an episode that was advertised as a grand finale, just like in *The Sopranos*, but it was playing to a public which might have already become familiar with the “meta-ending” through *The Sopranos*. In contrast to *The Sopranos*, which in general tended to be less dramaturgically closed and was less concentrated on one protagonist, the ending of the narrative in *Breaking Bad* had been inscribed into the story about chemistry teacher Walter White from the beginning. He might have died already in the very first sequence of the series, when he is trying to give himself up to the presumed police. He then tries to kill himself. He pulls the trigger, but it fails and he survives. This outlines the threat that the character must try to escape from until the end of the series and with which the narration will also come to its conclusion.¹⁰ The ending of *Breaking Bad* must therefore be prepared differently from *The Sopranos* from the very beginning, it provides classical “closure” on the explicit narrative level through the death of the protagonist. But there are also plenty of analogies between the endings in *The Sopranos* and *Breaking Bad*:

→ 4-6 The last shot in *Breaking Bad* (p. 149)

Unlike in *The Sopranos*, the entire last scene in *Breaking Bad* belongs to the main character alone – and not only because Walter White’s family has been destroyed, but because he, unlike Tony Soprano (and Don Draper, more on whom later), is *the* central character of the series, the one that the whole series hinges on. It is his motivation that creates and carries the course of events in the series. And while there are other important characters in *Breaking Bad* who get their own subplots over the course of the series, their actions are always positioned in relation to those of Walter White. The last shot therefore shows the protagonist laying on his back (figs. 4–6), and although it was the intention of the creator Vince Gilligan and it is generally agreed that this is a “genuine, real, true finale” at the level of the plot, there are also plenty of moments of openness and ambivalence which have the characteristic moment of infinity inscribed in the serial narrative. At the level of the story, that is, the ‘fabula’ – or to use a third, German, dramaturgical term, the explicit dramaturgy¹¹ – the death of the protagonist

¹⁰ Cf. Grampp; Ruchartz 2013, 12.

¹¹ In order to distinguish between what is narrated in the film and how it is narrated, and what other implications this entails, film theory provides a variety of terminological triads: Seymour Chatman distinguishes between *text*, *story*, and *discourse*; David Bordwell – with reference to the Russian formalist Viktor Shklovsky – introduces the difference between *fabula*, *syuzhet*, and *style*. Cf. Noll-Brinckmann, p. 6. In dramaturgical theory – cf. Peter Reichel; Kerstin Stutterheim – the terms

schrieben: Er hätte bereits in der allerersten Sequenz der Serie sterben können, als er sich der vermeintlichen Polizei stellen will, die Pistole gegen sich richtet, abdrückt, sie aber versagt und er überlebt. Dies skizziert die Bedrohung, vor der die Figur bis zum Ende der Serie fliehen und mit der die Erzählung auch zu ihrem Ende kommen wird.¹⁰ Das Ende von *Breaking Bad* muss also von vornherein anders vorbereitet sein als das von *The Sopranos*, es bietet auf der expliziten Erzählebene durch den Tod des Protagonisten eine dramaturgisch klassische »Auflösung«. Aber es gibt durchaus auch Analogien zwischen den Enden in *The Sopranos* und *Breaking Bad*:



→ 4-6 Die letzte Einstellung in *Breaking Bad*

Die gesamte letzte Szene in *Breaking Bad* gehört der Hauptfigur alleine – und zwar nicht nur weil Walter Whites Familie zerstört ist, sondern er, anders als Tony Soprano (und Don Draper, dazu später mehr), *die* zentrale Figur der Serie ist, mit der alles steht und fällt. Es ist *seine* Motivation, die das Handlungsgeschehen der Serie erzeugt und trägt. Zwar gibt es in *Breaking Bad* weitere wichtige Figuren, die auch im Verlauf der Serie eigene Handlungsstränge zugeordnet bekommen, aber ihre Handlungen beziehen sich immer auf die von Walter White. Die letzte Einstellung zeigt also den darniederliegenden Protagonisten (Abb. 4–6), und obwohl es die Intention des Creators Vince Gilligan war und man sich allgemein einig ist, dass dies ein »echtes, richtiges, wirklich finales« Ende auf der Handlungsebene sei, findet man auch hier durchaus Momente von Offenheit und Ambivalenz, die einem ins serielle Erzählen eingeschriebenen Anliegen nach einem Weitergehen können folgen. Auf der Ebene der Story, also der Fabula – oder um einen dritten, einen dramaturgischen, Begriff zu verwenden, der expliziten Dramaturgie¹¹ –, wird der Tod des Protagonisten zwar auserzählt, aber sowohl die

¹⁰ Vgl. Grampp und Ruchartz 2013, S. 12.

¹¹ Um zu unterscheiden zwischen dem, was im Film und wie es erzählt wird, und welche Implikationen sonst noch enthalten sind, bietet die Filmtheorie unterschiedliche Begriffstriaden an: Seymour Chatman

is indeed narrated to its end, but both the way it is staged for the camera as well as the intensification achieved by the film aesthetics evoke disturbances or allow for other possible interpretations. On the one hand, the “fatal shot” is only a shot in the stomach underneath the liver, and perhaps police arrived and saved him ... The death of Walter White could certainly have been staged more definitively. A similar ambivalence can be made out in the film aesthetics. What appears in the scene as irreversible narrative closure is the pan upwards by the camera; it rises to the view of the so-called “Eye of Providence” – in the formal language of film aesthetics a convention, a metaphorical gesture to represent death.

At any rate, we can also read this image (fig. 6) differently, recognizing in it a moment of narrative openness. Derived from the the generally heavily represented metaphorical visual language of *Breaking Bad*, there is also a visual metaphor at play in the shot that can be read as – not quite so fatal and thus not so irreversible – incarceration. Walter White’s body is positioned, by the camera spiraling upwards and the altered framing, in such a way that a prison-bar-like pattern suddenly forms around it. So a doubled ambivalence emerges in *Breaking Bad* through a *mise-en-scène* and a visual language that works against the claims of the diegesis.¹² It is the tension between content and form, in which the narrative stance running through the entire series is manifest one last time. It is a form of dramatic irony, which in turn represents one means of self-reflexion in audiovisual narration. From the perspective of artists, irony expresses the knowledge of an artistic “reduction of complexity” in the midst of the overly complex endlessness of the world.¹³ (No fiction, no television series can be as endless as the world¹⁴). It is also through irony that playful relations to the spectators’ reception of *Breaking Bad* get expressed; ultimately the spectator knows that the character will die (the definitive end of the series had already long been announced), and so the film narrative is more a matter of how it is concretely configured and how the knowledge of the spectators is played with. The fact that the writers know this and

explicit and implicit dramaturgy refer to a similar distinction, although text/story and fabula/sjuzhet are consolidated into *explicit dramaturgy*, which refers to the events in the film. *Implicit dramaturgy* refers to the dramaturgies hidden within the explicit narration, to those elements of the narrative that refer to the empirical knowledge of the recipients. Cf. Lang (2013b), pp. 288ff.

12 Whether this ambivalence is a way to make it easier for spectators and the writers to bid farewell to the now beloved characters, or whether this ambivalence is a result of hard bargaining with the producers is something that we do not know.

13 Safranski, Rüdiger, 2009, 63. / Today, one might say, irony is one of the “predominant cultural experiences of our time.” Illouz, 2011, p. 353.

14 In the *Guinness Book of Records*, the longest-running series in television is listed as *The Guiding Light* (CBS 1953–2009), with a total running time of 72 years (1937–2009, the first fifteen of which were on radio).

Art und Weise der Inszenierung vor der Kamera als auch die Überhöhung durch die filmästhetischen Mittel evozieren Irritationen beziehungsweise lassen mögliche Interpretationen zu: Einerseits handelt es sich bei dem »tödlichen Schuss« nur um einen Bauchschuss unterhalb der Leber, zudem sind gerade eventuell lebensrettende Polizisten eingetroffen ... Man hätte den Tod Walter Whites auch eindeutiger inszenieren können. Eine ähnliche Ambivalenz lässt sich in der filmästhetischen Umsetzung ausmachen: Das, was die Szene als unumkehrbare erzählerische Schließung erscheinen lässt, ist die Bewegung der Kamera nach oben, sie erhebt sich zum sogenannten »Gottesblick« – in der filmästhetischen Formensprache eine Konvention, eine metaphorische Geste für die Darstellung eines Todes. Allerdings kann man dieses Bild (Abb. 6) auch anders lesen und in ihm einen Moment der narrativen Offenheit erkennen: Von der in *Breaking Bad* generell stark vertretenen metaphorischen Bildsprache abgeleitet, kommt in der Einstellung auch eine visuelle Metapher für eine – nicht ganz so tödliche und damit unumkehrbare – Inhaftierung ins Spiel. Der Körper Walter Whites wird durch die sich nach oben schraubende Kamera und die sich damit verändernde Kadrage in eine Lage gebracht, in der sich plötzlich ein Gefängnisgitter-artiger Rahmen um ihn herum bildet. So entsteht in *Breaking Bad* durch eine gegen die Behauptung der Diegese arbeitende *Mise en Scène* und Bildsprache eine doppelte Ambivalenz.¹² Es ist das Spannungsverhältnis von Inhalt und Form, in dem sich die die gesamte Serie durchziehende erzählerische Haltung ein letztes Mal manifestiert, es ist eine Form der dramatischen Ironie, die wiederum im audiovisuellen Erzählen ein Mittel der Selbstreflexion darstellt. Ironie drückt seitens der Kunstschaffenden das Wissen um eine künstlerische »Komplexitätsreduzierung« aus, bei dem Überkomplexen des Unendlichen der Welt.¹³ (Keine Fiktion, keine Fernsehserie kann unendlich sein wie die Welt.¹⁴) Durch Ironie drückt sich auch das

unterscheidet zwischen *Text*, *Story* und *Discourse*; David Bordwell – in Bezug auf den russischen Formalisten Viktor Sklovskij – führt die Unterscheidung zwischen *Fabula*, *Syuzhet* und *Style* ins Feld. Vgl. Noll-Brinckmann (2003), S. 6. In der Dramaturgiethorie – vgl. Peter Reichel; Kerstin Stutterheim – beziehen sich die Begriffe *explizite* und *implizite Dramaturgie* auf eine ähnliche Unterscheidung, bei der aber *Text/Story* und *Fabula/Syuzhet* als *explizite Dramaturgie*, die sich auf das Handlungsgeschehen im Film bezieht, zusammengefasst sind. Implizite Dramaturgie bezieht sich auf die innerhalb der expliziten Erzählung versteckten Dramaturgien, auf jene Elemente der Erzählung, die auf das Weltwissen der Rezipierenden referieren. Vgl. Lang (2013b), S. 288ff.

12 Inwieweit die Ambivalenz den Zuschauenden und Autorinnen und Autoren den Abschied von einer liebgewonnenen Figur leichter machen will oder ob sie als Resultat harter Verhandlungen mit den Produzierenden entstanden ist, wissen wir nicht.

13 Safranski 2009, S. 63. Heute, könnte man sagen, gehört Ironie zur »tonangebenden kulturellen Erfahrung unserer Zeit.« Illouz 2011, S. 353.

14 Im *Guinness-Buch der Rekorde* ist als längste Serie der Fernsehgeschichte, mit insgesamt 72 Jahren Laufzeit

address it with an ironic gesture to the viewers is above all expressed – as in *The Sopranos* as well – through the use of music as commentary. The song “Baby Blue” by the British band *Badfinger* contains the line: “I would show the special love I have for you, my baby blue” – an allusion to Walter White’s pure crystal meth with its bluish tint. In contrast to *The Sopranos*, however, the musical commentary does not refer to serial narration in terms of film technique or self-reflection, but concretely to the character; the commentary thus dramaturgically maintains its function within the diegesis, once more showing how in *Breaking Bad* the explicit and the implicit dramaturgies are always intimately entangled with one another.¹⁵

MAD MEN

The dramaturgical structures of *Mad Men* are different from those in *The Sopranos* and especially those in *Breaking Bad*; Don Draper is no classic protagonist who alone defines the action; rather, he is a “central figure,”¹⁶ a main character who comes forth to represent the ensemble. Unlike in *Breaking Bad*, several characters in *Mad Men* get their own subplots, which don’t necessarily directly have anything to do with the central character Don Draper. *Mad Men* is, so to speak, an epically structured ensemble series, to transfer the term “ensemble film” over to a series.¹⁷

→ 7+8 Central figure and ensemble (p. 155)

With regards to the usage of “epic,” a distinction should be made between its colloquial meaning, which refers to the pure narrative language of all auteur series, the term epic theatre as used by Brecht, and a term used in film dramaturgy, partially derived from the Brechtian usage, which makes it possible to mark a difference to “dramatic drama.” If the central factor in closed drama is a “duel-like situation between equal opponents”¹⁸ – such as is indeed the case in *Breaking Bad* – the epic drama, which is one of the open forms in film dramaturgy, is one that “is supposed to feature a large personnel in order to confront the hero with the world and all its human bearers of

¹⁵ For more on this: Lang, Christine: “‘Gonna Break Bad?’ Implicit dramaturgy in *Breaking Bad*,” in: Kracke; Ries 2013, pp. 267–279.

¹⁶ Bertolt Brecht, “Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction,” in *Brecht on Theatre*, trans. John Willett (New York: Hill & Wang, 1964) p. 71.

¹⁷ Cf. Stutterheim; Kaiser 2011, pp. 245ff.

¹⁸ Klotz 1960, p. 108.

spielerische Rezeptionsverhältnis aus, in das *Breaking Bad* zu den Zuschauenden tritt; diese wissen schließlich, dass die Figur sterben wird (das definitive Ende der Serie ist lange vorher verkündet worden), es kommt also in der filmischen Erzählung auf die konkrete Ausgestaltung und auf den Umgang mit diesem Zuschauerwissen an. Dass die Autorinnen und Autoren das wissen und dies mit einem ironischen Gestus an die Zuschauenden adressieren, drückt sich vor allem – wie auch in *The Sopranos* – durch die Verwendung der Musik als Kommentar aus: Das Stück »Baby Blue« der britischen Band *Badfinger* enthält die Zeile: »I would show the special love I have for you, my baby blue« – eine Anspielung auf Walter Whites reines Crystal Meth mit seiner blauen Färbung. Im Unterschied zu *The Sopranos* bezieht sich der musikalische Kommentar jedoch nicht filmisch-selbstreflexiv auf das serielle Erzählen, sondern konkret auf die Figur; der Kommentar bleibt damit dramaturgisch innerhalb der Diegese funktional und zeigt einmal mehr, wie in *Breaking Bad* die explizite und die implizite Dramaturgie stets aufs Engste miteinander verschränkt sind.¹⁵

MAD MEN

Die dramaturgischen Strukturen von *Mad Men* unterscheiden sich von denen in *The Sopranos* und vor allem in *Breaking Bad*; Don Draper ist kein klassischer Protagonist, der die Handlung allein bestimmt, sondern eher eine »Mittelpunktfigur«¹⁶, eine zentrale Figur, die als Stellvertreterin eines Ensembles hervortritt. Anders als in *Breaking Bad* bekommen in *Mad Men* mehrere Figuren eigene Erzählstränge, die nicht zwangsläufig über den zentralen Charakter Don Draper laufen. *Mad Men* ist sozusagen eine episch strukturierte Ensembleserie, um den Begriff des »Ensemblefilms« auf eine Serie zu übertragen.¹⁷

(1937–2009, davon die ersten 15 Jahre im Radio), *The Guiding Light* (*Springfield Story*, CBS 1953–2009) aufgeführt.

¹⁵ Ausführlich dazu: Christine Lang, »Gonna Break Bad?«. Über Implizite Dramaturgie in *Breaking Bad*«, in: Kracke und Ries 2013, S. 285–298.

¹⁶ Eine von Bertolt Brecht eingeführte Bezeichnung: vgl. Stutterheim und Kaiser 2011, S. 234.

¹⁷ Vgl. Stutterheim und Kaiser 2011, S. 245ff.

nuance.”¹⁹ In epic drama the conflicts can be narrated in a reduced form compared to a dramaturgically closed form, the focus here is more on the eventfulness of an action or an “epical event”²⁰ and a plot with numerous strands. Taken from G.W.F. Hegel’s theory about epic poetry, the circumstances of war are considered the ideal form of epic narration, same as the “biographical-poetic treatment of a particular life story”²¹ or the portrait of the circumstances of a time respective to the condition of a society – to think this through further, it can also be about a smaller unit or another concrete place, charged with significance. As such, the HBO series *The Wire* (2008/12–2008/12), *Treme* (2009–2013), or even *Deadwood* (2004–2006), in which the stories are arranged around one city, can be defined as dramaturgically epic.

By analogy, in *Mad Men* the ensemble is grouped around the advertising agency *Sterling Cooper* (later extended in the title with: ... *Draper Pryce*). Through various interwoven strands of plot that are revealed in parallel, a portrait emerges, mapped onto the advertising agents, of a society in modernity that is going through a period of upheaval.

Dramaturgically closed and open epic forms are rarely considered absolute in series; and the boundaries within *Mad Men* are therefore fluid. In the basic epic structure of the series there are many moments of dramaturgical closedness, for instance in how the outward conflict of the central figure Don Draper is narrated during the first season. He has a secret, and its possible discovery hangs over his head like a kind of sword of Damocles. He is not the person that he pretends to be in the agency and to his family. Even his last name *Draper* alludes to this. He has “draped” himself in another identity and no one in his everyday life knows that he is actually Dick Whitman. Due to this, the main character can be blackmailed, which in fact happens when Pete Campbell, presented as his antagonist and younger competitor, uncovers the secret from the very beginning and puts pressure on Don Draper. This is how it comes to a shootout – to borrow a term from the rhetoric of the Western and to bring the idea of a “reduced dramatic conflict” in play – in the first season in the form of a “duel of words” in front of the agency boss Bertram Cooper. To the surprise of both characters Don and Pete, and indeed, also to the viewers, this does not lead to any scandal, and the boss Cooper reacts calmly. He just responds with a simple “Who cares?” citing what is allegedly a Japanese proverb: A man is what he is through the space where he

¹⁹ Ibid., p. 148.

²⁰ Hegel (1832–1845/1996), p. 339.

²¹ Stutterheim; Kaiser 2011, p. 226.



→ 7+8 Mittelpunktfigur und Ensemble

In Hinsicht auf die Verwendung von »episch« muss dabei unterschieden werden zwischen der umgangssprachlichen Bedeutung, die sich auf die reine erzählerische Länge aller Autorenserien bezieht, dem Begriff des Epischen Theaters von Brecht und einem davon teilweise abgeleiteten filmdramaturgisch verwendeten Begriff, der eine Abgrenzung zum »dramatischen Drama« ermöglicht. Steht im geschlossenen Drama eine »Duellsituation zwischen gleichartigen Gegnern«¹⁸ im Zentrum – wie es ja in *Breaking Bad* der Fall ist –, gilt für das epische Drama, welches zu den filmdramaturgisch offenen Formen zu zählen ist, dass es »ein eher großes Personal aufweisen sollte, weil es gilt, den Helden mit der Welt und all ihren menschlichen Nuancenträgern zu konfrontieren«.¹⁹ Im epischen Drama können die Konflikte gegenüber einer dramaturgisch geschlossenen Form in reduzierter Form erzählt werden, hier stehen eher die Ereignishaftigkeit des Geschehens beziehungsweise ein »episches Begebnis«²⁰ und eine verzweigte Handlung im Zentrum. Als Idealform des epischen Erzählens gelten, von G.W.F. Hegels Theorie über die epische Poesie abgeleitet, kriegerische Zustände, die »biografisch-poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte«²¹ oder das Portrait von Zeitumständen respektive vom Zustand einer Gesellschaft – erweitert gedacht kann es sich dabei auch um eine kleinere Einheit oder einen konkreten, mit Bedeutung aufgeladenen Ort handeln. So lassen sich die HBO-Serien *The Wire* (2008–2012), *Treme* (2009–2013) oder auch *Deadwood* (2004–2006), in denen sich die Geschichten rund um eine Stadt anordnen, als dramaturgisch episch definieren.

¹⁸ Klotz 1960, S. 108.

¹⁹ Ebd., S. 148.

²⁰ Hegel (1832–1845/1996), S. 339.

²¹ Stutterheim und Kaiser 2011, S. 226.

is, and Don is here in this space – as Don. (He adds that the country was built on much worse stories than the one Pete is just now raving about.) The danger for Don Draper is thus averted, he avoids his social downfall and stands unfazed, once again in authority over his employee Pete Campbell.



→ 9-12 Opening credits

The basic constellation of this dramatic conflict, which essentially carries the entirety of the first season, is already sketched out in the opening credits. We see Don Draper's paper-cut silhouette, whose world falls apart, finding himself "in free fall"; he falls down in slow motion past the façade of a skyscraper, past the leitmotifs of the series depicted on its walls: a wedding ring, but especially consumer items, alcohol and cigarettes, pin-ups and the slogan: "Enjoy the best America has to offer." But the motif of renewal is already alluded to in the credits. At the end, the man sits relaxing and smoking in an armchair – securely in his executive chair – and these two motifs of downfall and restoration not only form the basic dramaturgical principle of the first season, but of the whole series.²²

After the external conflict – with its great "height of fall" – between Don and Pete is played out, already at the end of the first season, the dramatic conflict of the narrative is increasingly shifted to the interiority of the central character. In the following season, what gets narrated is more of the psycho-motivics of a male character,

²² Cf. also Gerdson 2012, 206.

In *Mad Men* gruppiert sich das Ensemble analog dazu um die Werbeagentur *Sterling Cooper* (später im Titel ergänzt mit: ... *Draper Pryce*). Über verschiedene, miteinander verwobene, parallel geführte Handlungsstränge entsteht über die Agenturmitarbeiterinnen und -mitarbeiter ein Portrait einer Gesellschaft der Moderne, die sich in einer kulturellen Umbruchphase befindet.

Dramaturgisch geschlossene und offene, epische Formen gelten in Serien selten absolut; so sind die Grenzen auch innerhalb von *Mad Men* fließend. Es gibt in der offenen epischen Grundstruktur der Serie viele Momente von dramaturgischer Geschlossenheit, beispielsweise in der Erzählung des äußeren Konflikts der Mittelpunktfigur Don Draper während der ersten Staffel: Er hat ein Geheimnis, dessen mögliche Aufdeckung als eine Art Damoklesschwert über ihm schwebt. Er ist nicht der, der er in der Agentur und vor seiner Familie zu sein vorgibt. Bereits sein Nachname *Draper* spielt darauf an: Er hat sich mit einer anderen Identität »verhüllt«²², und so weiß niemand in seinem aktuellen Alltagsleben davon, dass er eigentlich Dick Whitman ist. Damit ist die zentrale Figur erpressbar, und in der Tat geschieht es, dass der von Beginn an als sein antagonistischer junger Konkurrent aufgebaute Pete Campbell das Geheimnis enttarnt und Don Draper unter Druck setzt. So kommt es in der ersten Staffel – um eine Westernrhetorik und den Terminus des »reduzierten dramatischen Konflikts« ins Spiel zu bringen – zu einem *Shootout* in Form eines *Rede-Duells* vor dem Agenturchef Bertram Cooper. Zur Überraschung der beiden Figuren Don und Pete und wohl auch der Zuschauenden kommt es nicht zum Eklat, sondern der Chef Cooper reagiert gelassen. Er erwidert nur ein schlichtes »Who cares?«, wonach er ein angebliches japanisches Sprichwort zitiert: Ein Mann sei das, was er ist, durch den Raum, in dem er sich befindet, und Don sei nun mal hier in diesem Raum – als Don. (Er fügt vieldeutig hinzu, dass das Land ja auf schlimmeren Geschichten aufgebaut sei als die, die Pete hier gerade fantasieren würde.) Die Gefahr für Don Draper ist also abgewehrt, er entgeht seinem sozialen Absturz und steht unbeschadet, in erneuerter Autorität seinem Angestellten Pete Campbell vor.

→ 9-12 Der Vorspann (S. 148)

Dieser dramatische Konflikt, der die gesamte erste Staffel hauptsächlich trägt, wird bereits im Vorspann der Serie in seiner Grundkonstellation vorgezeichnet:

²² »To drape oneself in something« bedeutet so viel wie »sich in etwas hüllen«.

traumatized by the Korean War, who is undergoing a personal crisis, looking for his true identity. He starts from scratch over and over again in this search, or rather, he falls back to his psychic starting point. In contrast to the character Walter White, who undergoes a great transformation, the character Don Draper is reset, time and again, “to zero.”²³



→ 13-16 “Wrap Up” at the end of the fifth season

This goes into full dramatic effect especially at the end of the fifth season. On the one hand, in a way that is typical for all the season endings of *Mad Men*, a few of the ensemble characters are shown pausing to think: Peggy Olson’s view out the window falls onto a form of profane sexuality, which ironically counteracts the love melodrama playing out in Don Draper’s life; Peter has headphones on, listening to music, and metaphorically into himself; while Roger Sterling is seeking, and clearly has found,

²³ Incidentally, this is one aspect of the tendency toward *vertical dramaturgy* in *Mad Men*, which is stronger here than in *Breaking Bad*, the narrative of which is emphatically *dramaturgically horizontal*. Television series are based on dual dramaturgies: the vertical and the horizontal, both of which play a role in each series, although their interrelation is different in each case. Vertical dramaturgy designates the repeated dramaturgical pattern in each episode. Horizontal dramaturgy refers to those story arcs that extend beyond the single episode, over several episodes, or even the entirety of the series. The more vertical a series is structured, the longer the series can potentially last; for instance, the early episodes of *The Guiding Light* had no horizontal dramaturgy, so that the single episodes could be viewed in any random order.

Gezeigt wird Don Drapers Scherenschnitt-Lookalike, dessen Welt zusammenbricht und der sich daraufhin »im freien Fall« befindet; er fällt an der Fassade eines Hochhauses in Zeitlupe herunter, vorbei an den auf der Hochhauswand abgebildeten Leitmotiven der Serie: ein Ehering, aber vor allem Konsumartikel, Alkohol und Zigaretten, Pin-ups und der Slogan: »Enjoy the best America has to offer«. Auch das Motiv der Erneuerung wird im Vorspann bereits skizziert: Am Ende sitzt der Mann entspannt rauchend im Sessel – *fest in seinem Chefsessel* –, und diese beiden Motive des Untergangs und der Erneuerung bilden nicht nur das dramaturgische Grundprinzip der ersten Staffel, sondern der gesamten Serie.²³

Nachdem der äußere Konflikt – mit seiner großen »Fallhöhe« – zwischen Don und Pete bereits am Ende der ersten Staffel ausgetragen ist, verlagert sich der dramatische Konflikt der Erzählung zunehmend in das Innere der zentralen Figur. Erzählt wird in den folgenden Staffeln eher von der Psychomotorik eines durch den Koreakrieg kriegstraumatisierten männlichen Charakters, der in einer persönlichen Krise auf der Suche nach seiner wahren Identität ist. Bei dieser Suche fängt er immer wieder von vorne an beziehungsweise fällt er in seinen psychischen Ausgangszustand zurück. Im Unterschied zu der Figur Walter White, die einen großen Wandel durchmacht, wird die Figur Don Draper psychisch immer wieder sozusagen »auf null« gesetzt.²⁴

→ 13-16 »Wrap Up« am Ende der fünften Staffel (S. 150)

Inszenatorisch wirksam wird dies vor allem am Ende der fünften Staffel: Einerseits werden in einer für alle Staffel-Enden von *Mad Men* typischen Art einige Ensemble-Figuren gezeigt, wie sie innehalten und sinnieren: Peggy Olsons Blick aus dem Fenster fällt auf eine Form der profanen Sexualität, welche das sich im Leben Don Drapers abspielende Liebesmelodram ironisch konterkariert; Pete horcht mithilfe von Kopfhörern und Musik im übertragenen Sinne in sich hinein, während Roger Sterling die geistige Freiheit mittels LSD gesucht und offenbar

²³ Zum Motiv des Vorspanns vgl. auch Gerdsen 2012, S. 206.

²⁴ Dies ist im Übrigen ein Merkmal der Tendenz zur *vertikalen Dramaturgie* in *Mad Men*, die hier stärker ist als in dem betont dramaturgisch horizontal erzählten *Breaking Bad*. Fernsehserien basieren auf zweierlei Dramaturgien: die vertikale und die horizontale, beides spielt in jeder Serie eine Rolle, nur das Verhältnis zueinander ist unterschiedlich. Vertikale Dramaturgie bezeichnet die sich in jeder Episode wiederholenden dramaturgischen Muster. Horizontale Dramaturgie bezieht sich auf jene Handlungsbögen, die über die Länge einer Episode hinausgehen, über mehrere Episoden oder die gesamte Länge einer Serie. Je vertikaler strukturiert, desto länger könnten Serien tendenziell laufen; z. B. hatten die frühen Folgen von *The Guiding Light* (*The Springfield Story*) keine horizontale Dramaturgie, sodass man die einzelnen Episoden in beliebiger Reihenfolge anschauen konnte.

spiritual liberation through LSD. Parallel to this, the main plot strand around Don Draper is led to a climactic cliffhanger, relatively dramatic for *Mad Men*, which raises expectations for the sixth season.

→ 17-19 The cliffhanger at the end of the fifth season (p. 161)

At the end of the fourth season there was a happy ending, a “romantic closure,” in which Don finally found “the right one” – his secretary Megan. She knows about his false identity and is accepting it, so according to the logic of the romantic love story, he can be happy and at the same time find himself. But over the course of the fifth season the problems start to increase, especially those fostered by Megan’s emancipation as a woman; the plot conflicts in this strand of the narrative then make up a large narrative portion of this season. At the end of it, Don has managed to get his wife a job in a commercial, despite his original inclination. The scene is being set up and Megan is being made up for it (fig. 17); she quickly assures him of her love as Don takes his leave. It is something more than a spatial departure; the metaphoric value of the staging here already conveys an internal detachment. The camera moves away from Megan with Don, the studio thus becomes a stage or a static picture in a frame, from which Don moves out. The camera as it moves away suggests an end to the episode, and in a figurative sense it suggests that *something* is dying. Don exits the role practically destined for him in the “framework of marriage,” he exits the orderly circumstances – and lands in the brown-tinged, confusing, and socially mobile space of a bar, orders a drink there with the telling name “Old Fashioned” – an indication of the fact that he is going back to his old habits. The film aesthetics and the form of the staging is the response to the cliffhanger question of an unknown beauty, “Are you alone?”, actually already long answered – and thus prepares the groundwork for the dramaturgical conflict of the central character in the sixth season. In this return to his old habit of having affairs, which puts Don Draper back into his originary psychic constitution in a dramaturgical regard, the theme and the consequence of meaning²⁴ of the series is manifest. A theme of interior connection between the disparate parts of the plot is created in open forms. If, as in the epic form, a large amount of people carry the plot, every participant in the dramatic action must take on a particular position

²⁴ The consequence of meaning gets expressed in a sequence or a scene where the meaning of the splintered or particularized action of an openly narrated film becomes clear. This sequence, also called the *integration point*, is the key to understanding the individual parts of the plot, the underlying theme, and the context of meaning given by the implicit dramaturgy. “it is the vanishing point at which the drama’s multiple perspectives are coordinated.” (Klotz 1960, p. 112; p. 345.)

gefunden hat. Parallel dazu wird der Haupthandlungsstrang um Don Draper zu einem für *Mad Men* relativ dramatischen, die gespannte Erwartung der sechsten Staffel steigernden Cliffhanger geführt.



→ 17-19 Der Cliffhanger am Ende der fünften Staffel

Am Ende der vierten Staffel gab es ein Happy End, eine »romantische Auflösung«, indem Don endlich »die Richtige« – seine Sekretärin Megan – gefunden hat. Sie weiß um seine falsche Identität und akzeptiert diese, er könnte also nach der Logik liebesromantischer Dichtung glücklich werden und gleichzeitig zu sich selber finden. Aber im Verlauf der fünften Staffel nehmen die, vor allem durch Megans Emanzipation beförderten, Probleme zu; die Handlungskonflikte dieses Erzählstrangs bilden dann einen großen erzählerischen Anteil der Staffel. Am Ende von dieser nun hat Don seiner Frau, gegen seine anfänglichen Bedenken, einen Job in einem Werbeclip verschafft. Die Szene wird gerade eingerichtet und Megan zurechtgemacht (Abb. 17); sie versichert ihm noch schnell ihre Liebe, woraufhin Don sich von ihr verabschiedet und entfernt. Es ist dabei mehr als ein räumlicher Abgang; hier wird durch die Metaphorik der Inszenierung bereits eine innere Ablösung vermittelt: Die Kamera bewegt sich mit Don weg von Megan, das Studio wird so zu einer Theaterbühne oder zu einem statischen Bild mit einem Rahmen, aus dem sich Don herausbewegt. Die sich wegbewegende Kamera suggeriert ein Ende der Episode und im übertragenen Sinne ein Sterben von *etwas*: Don entfernt sich aus der ihm quasi »im Rahmen der Ehe« zugeordneten Rolle, er entfernt sich aus den geordneten Verhältnissen – und landet im braun getönten, unübersichtlichen und sozial beweglichen Raum einer Bar, bestellt dort einen Drink mit dem sprechenden Namen »Old Fashioned« – ein Indiz dafür, dass er zu alten Gewohnheiten zurückkehren wird. Durch die filmästhetischen Mittel und die Form der Inszenierung ist die Antwort auf die Cliffhanger-Frage

in relation to the whole, that is, to the theme.²⁵ How Don Draper acts here above all expresses the self-assurance of a male identity. Following the thesis of the sociologist Eva Illouz, who examined romantic love according to the logic of Karl Marx's analysis of the circulation of goods and value in capitalism – the consequence of meaning in *Mad Men* can be understood as follows:

In a consumer society, serial sexuality represents one important, if not the only possibility for men to gain status and the feeling of sovereignly acting masculinity. Serial sexuality signalizes the ability to enter into competition with other men for the attention of the female gender. Don Draper, like all the other male characters in the series, has internalized this “discourse of autonomy”²⁶ and emphatically champions it – carrying it out on just that last field of the masculine battle of competition and recognition, on that of sexual autonomy, which, according to Eva Illouz, simultaneously stands “at the center of the project of emancipating women.”²⁷

The main question contained in this personal crisis of the main character becomes the basic motif of the series, which also determines the plot conflicts of the other ensemble members. All the characters are placed into relation with this motif of the “crisis of masculine identity” or the search for masculinity in a time of social change brought about by the liberation movement, as are the strands of plot associated with them. The ensemble in *Mad Men* is clearly divided according to gender membership, representatives of men – above all Don Draper, Pete Campbell, Roger Sterling, and Lane Pryce – are confronted with representatives of women: Peggy Olson, Joan Harris, Betty Draper, Megan Draper.

For now, one can only speculate about the finale of *Mad Men*, but based on its different dramaturgical structure in comparison to *Breaking Bad*, we can predict that no grand spectacle will be necessary for the ending of the seventh season. Rather, it will be completely sufficient for the ad agency to go bankrupt, due to the dramatic changes in the zeitgeist, and for the liberation of women to take effect, so that the central character definitively will no longer be able adjust to the social and cultural changes, and will have to withdraw completely into himself.

²⁵ Freytag (1863/2003), p. 24.

²⁶ Illouz 2011, pp. 250f.

²⁷ Ibid.

einer schönen Unbekannten, »Are you alone?«, so eigentlich längst gegeben – und bereitet den Boden für den dramaturgischen Konflikt der zentralen Figur in der sechsten Staffel.

In dieser Rückkehr zu den alten Gewohnheiten des Fremdgehens, die Don Draper in dramaturgischer Hinsicht wieder zurücksetzen auf seine psychische Ausgangsverfasstheit, manifestiert sich das Thema und das Bedeutungsfazit²⁵ der Serie. In offenen Formen bildet ein Thema den inneren Zusammenhang des disparaten Handlungsgeschehens. Wenn, wie im Epischen, eine größere Anzahl von Menschen Träger der Handlung ist, muss jeder Teilnehmende an der dramatischen Handlung eine bestimmte Stellung zum Ganzen, also zum Thema, einnehmen.²⁶ Wie Don Draper hier handelt, drückt vor allem eine Selbstvergewisserung seiner männlichen Identität aus. Mit der These der Soziologin Eva Illouz, die die romantische Liebe nach der Logik von Karl Marx' Analyse der Waren- und Wertzirkulation im Kapitalismus untersucht hat, lässt sich das Bedeutungsfazit in *Mad Men* folgendermaßen greifen: In der Warengesellschaft stelle die serielle Sexualität für Männer eine wichtige, wenn nicht die einzige Möglichkeit für Statusgewinn und das Gefühl souverän agierender Männlichkeit dar. Die serielle Sexualität signalisiere die Fähigkeit, mit anderen Männern in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des weiblichen Geschlechts treten zu können. Don Draper, so wie alle anderen männlichen Figuren der Serie, hat diesen »Diskurs der Autonomie«²⁷ verinnerlicht und verfiht ihn mit Nachdruck – und trägt ihn eben auf jenem letzten Feld des männlichen Konkurrenz- und Anerkennungskampfes aus, auf dem der sexuellen Autonomie, welches, laut Eva Illouz, zugleich »im Zentrum des Projekts der Emanzipation der Frauen« steht.²⁸ Die in dieser persönlichen Krise der zentralen Figur enthaltene Leitfrage wird das Grundmotiv der Serie, welches auch die Handlungskonflikte der anderen Ensemblefiguren bestimmt. Zu diesem Motiv der »Krise der männlichen Identität« beziehungsweise der Frage nach Männlichkeit in Zeiten des durch die Emanzipationsbewegung bedingten

²⁵ Das *Bedeutungsfazit* kommt in einer Sequenz oder Szene zum Ausdruck, mit der die Bedeutung der zersplitterten oder partikularisierten Handlung eines offen erzählten Films deutlich wird. Diese auch *Integrationspunkt* genannte Sequenz ist der Schlüssel zum Verständnis der einzelnen Teile der Handlung, dem zugrunde liegenden Thema sowie dem durch die Implizite Dramaturgie gegebenen Bedeutungszusammenhang. »Es ist der Fluchtpunkt, in dem die vielerlei Perspektiven des Dramas sich koordinieren.« (Klotz 1960, S. 112, S. 345.)

²⁶ Freytag (1863/2003), S. 24.

²⁷ Illouz 2011, S. 250f.

²⁸ Ebd.

BREAKING BAD AS A WESTERN

In contrast to *Mad Men*, *Breaking Bad* is a series narrated causally through and through from the very beginning, which – despite some cracks in the open form, for instance the many inversions, that is, the narrative foreshadowings – is narrated in the dramaturgically closed form. The events of the plot are generated by a protagonist who is faced with antagonistic forces over the course of the story. In the closed form, narrative structures are always focused on the subject, they constitute meaning through linear-causally and logically successive events, which are not entirely predictable, but in retrospect are meant to appear inevitable.²⁸ Here everything has consequences, nothing just happens. In *Breaking Bad* there is another dramaturgical particularity. To a very great degree, the rules of “American dramaturgy” are kept. Strictly speaking *Breaking Bad* can be described as a modern Western (with elements taken from the mafia genre) – including all the motifs that belong to it: saloon door, train robbery, showdown, and the recurring musical Western motifs. The roles and gender attributions typical of the Western are also made use of to a large degree, albeit in a modernized form. In the “patriarchal folklore” of American Western narratives, the woman embodies civilization as such, from whose “clutches” the man attempts to escape; the updating in *Breaking Bad* refers in the first place to the fact that the concerns and desires of the wife Skyler are nonetheless taken seriously as dramaturgical conflict.



→ 20–22 Western motifs: Walter White as a Western hero, train robbery, showdown

Like all Westerns, *Breaking Bad* is based on that “American dramaturgy”. The center is always an active hero with a clear, personally motivated goal. He is confronted with antagonistic forces.²⁹ Since it is a series with more complex narrative structures than in a 90-minute film, the protagonist Walter White not only has one antagonist, but

²⁸ Stutterheim; Kaiser 2011, pp. 113ff.

²⁹ Ibid., pp. 111ff.

gesellschaftlichen Umbruchs werden alle Figuren und die mit ihnen verknüpften Handlungsstränge in Beziehung gesetzt. Das Ensemble in *Mad Men* ist dafür klar nach Gender-Zugehörigkeit aufgeteilt, Vertreter von Männern – vor allem Don Draper, Pete Campbell, Roger Sterling und Lane Pryce – stehen Vertreterinnen von Frauen gegenüber: Peggy Olson, Joan Harris, Betty Draper, Megan Draper.

Nun lässt sich über das Finale von *Mad Men* derzeit nur spekulieren, es lässt sich aber auf der Basis der, im Vergleich zu *Breaking Bad* andersgearteten, dramaturgischen Struktur prognostizieren, dass es für das Ende der siebten Staffel kein Spektakel braucht. Es würde vielmehr reichen, wenn die Werbeagentur in Konkurs gehen würde, weil sich der Zeitgeist gravierend ändert, die Emanzipation der Frauen greifen würde, die zentrale Figur sich den gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen endgültig nicht mehr anzupassen in der Lage sähe und sich daher vollends würde in sich zurückziehen müssen.

BREAKING BAD ALS WESTERN

Breaking Bad ist im Unterschied zu *Mad Men* eine von Anfang an durch und durch kausal erzählte Serie, die – trotz einiger Aufbrüche in die offene Form, beispielsweise durch die vielen Inversionen, also die erzählerischen Vorwegnahmen – in der dramaturgisch geschlossenen Form erzählt wird. In der geschlossenen Form sind die erzählerischen Strukturen immer subjektzentriert, konstituieren Bedeutungen durch linearkausal und logisch aufeinanderfolgende Ereignisse, die zwar nicht komplett vorhersehbar, aber im Rückblick wie zwangsläufig wirken sollen.²⁹ Hier hat alles Konsequenzen, nichts passiert einfach so. In *Breaking Bad* gibt es noch eine weitere dramaturgische Besonderheit: Hier werden weitestgehend die Regeln der »amerikanischen Dramaturgie« eingehalten. Genaugenommen kann *Breaking Bad* als moderner Western (mit Einschlägen ins Mafia-Genre) bezeichnet werden – samt aller dazugehörigen Motive: Saloontür, Eisenbahnraub, Showdown, als auch wiederkehrende musikalische Westernmotive. Dazu werden weitestgehend die im Western üblichen Rollenkonzepte und Genderzuschreibungen bedient, wenn auch in aktualisierter Form: In der »patriarchalischen Folklore« US-amerikanischer Westernerzählungen verkörpert die Frau die Zivilisation schlechthin, aus deren »Fängen« der Mann auszubrechen sucht; die Aktualisierung

²⁹ Stutterheim und Kaiser 2011, S. 113ff.

three – all of whom are already established in the pilot episode. The first antagonist is his cancer. After a series of humiliations brought about by his family, his boss, and even a malfunctioning glove compartment, it represents something like the pinnacle of all insults. Due to coming down with cancer, the protagonist is compelled to change his life. Cancer, like a threat floating above the character, is a kind of dramaturgical ‘sham and safety-net antagonist’ during the whole series, which could always end the life of the character at any time. Therefore, from a dramaturgical viewpoint, it just as much serves to relativize the morally questionable behavior of the main character as it sees to the credibility of the exaggerated genre events: due to his presumably fatal illness, Walter White has nothing more to lose. (Which he himself later introduces as an argument when he tries to convince Hank that it makes no sense to convict him since he’s already dying.) On the level of implicit dramaturgy, cancer, or its physical manifestations, can be seen as a metaphor and an expression of a psyche infiltrated with evil.

From a dramaturgical viewpoint, Skyler White is a kind of ‘red herring antagonist,’ who initially seems to threaten her husband’s criminal career. Dramaturgically, however, there is a great deal done from the very beginning – be it that she writes short stories, therefore qualifying later as an accomplice, since she’s not at all as boring as one might initially think, or be it that, in relation to Jesse Pinkman she appears just as extortionate as Walter White. At core she remains on her husband’s side, starting in the third season she becomes Walter’s accomplice, starting in the fifth she enters a kind of “inner emigration.” The actual second antagonists of the series are much more the drug lords and criminals, into whose world the protagonist enters, turning out to be a partner on one side, but always a danger on the other. Over the course of the series, these antagonists are represented by a whole ensemble, at first by the team Emilio Koyama and Krazy 8, then by Tuco Salamanca, followed by the super-villain Gus Fring, who appears humble and is equipped with bourgeois manners. Finally – what’s left according to the logic of escalation in the hierarchy of evil? – there comes a German concern, whose local representative is the nervous logistics boss Lydia Rodarte-Quayle, supported by a gang of Hell-Angels-like neo-Nazis.

The biggest dramaturgical antagonist, however, whose subjugation represents and must represent the end of the greatest dramatic arc, is of course – quite in keeping with the dramaturgical logic of a Western – the representative of the law. In the case of *Breaking Bad* the personification of this law is admitted into the family as the brother-in-law Hank Schrader. Hank is the only threat (other than the death of the protagonist) that the narrative would irretrievably lead to its end. The threat of

in *Breaking Bad* bezieht sich in erster Linie darauf, dass die Belange und Wünsche der Ehefrau Skyler hier immerhin als dramaturgischer Konflikt ernst genommen werden.

→ 20-22 Westernmotive: Walter White als Westernheld, Train Robbery, Showdown (S. 164)

Wie alle Western basiert *Breaking Bad* auf jener »amerikanischen Dramaturgie«, die fast als Synonym für die geschlossene Form gilt: Im Zentrum steht hier immer ein aktiver Held, der ein klares, persönlich motiviertes Ziel verfolgt. Ihm stehen antagonistische Kräfte gegenüber.³⁰

Da es sich um eine Serie mit erzählerisch komplexeren Strukturen als in einem 90-minütigen Film handelt, hat der Protagonist Walter White nicht nur einen Antagonisten, sondern gleich drei – die alle bereits in der Pilotfolge etabliert werden: Der erste Antagonist ist der Krebs. Er stellt nach einer Reihe von Demütigungen durch die Familie, seinen Arbeitgeber bis hin zu einem nicht funktionierenden Handschuhfach so etwas wie den Höhepunkt aller Kränkungen dar. Durch die Krebserkrankung muss der Protagonist sein Leben ändern. Der Krebs, als eine über der Figur schwebende Bedrohung, ist während der gesamten Serie eine Art dramaturgischer »Schein- und Sicherheitsnetz-Antagonist«, der immer und jederzeit das Leben der Figur beenden könnte. Dazu dient er aus dramaturgischer Sicht ebenso der Relativierung des moralisch fragwürdigen Verhaltens der Hauptfigur, wie er für die Glaubwürdigkeit des zugespitzten Genre-Geschehens sorgt: Walter White hat durch seine vermeintlich tödliche Erkrankung nichts mehr zu verlieren. (Was er später selbst als Argument anführt, als er Hank zu überzeugen versucht, dass es keinen Sinn mache, ihn zu überführen, er sei eh ein Sterbender.) Auf der Ebene der impliziten Dramaturgie ließe sich dazu der Krebs, das Krebsgeschwür als Metapher und als Ausdruck einer vom Bösen infiltrierten Psyche deuten.

Bei Skyler White handelt es sich aus dramaturgischer Sicht um eine Art »Red-Herring-Antagonistin«, die zunächst die kriminelle Karriere ihres Ehemanns zu bedrohen scheint. Allerdings wird dramaturgisch von Anfang an viel getan – sei es, dass sie Kurzgeschichten schreibt und sich damit für die spätere Mittäterschaft qualifiziert, insofern sie gar nicht so langweilig ist, wie man vielleicht zunächst denken könnte, oder sei es, dass sie gegenüber Jesse Pinkman ebenso

³⁰ Ebd., S. 111ff.

exposing the protagonist as a criminal hangs above every season as the greatest dramatic arc, which subsumes all the other conflicts with their “smaller” antagonists. The last big cliffhanger in the next to last season is part of this arc. In this last scene, the White family is happily sitting around the pool chatting for the first time in a long while. A harmonious state of equilibrium has been reached, which could potentially represent an alternative, and even non-tragic ending to the series. But the situation is given a ‘disaster hit’ and Hank has what creator Vince Gilligan calls a “shit moment”³⁰ in the bathroom. Hank finds the Walt Whitman book³¹ with the traitorous note written to Walter White, and now he knows that his brother-in-law is the wanted Heisenberg. This paves the way for the dramatic escalation that the narrative arc has been heading towards from the beginning. In the second part of the fifth season, the culmination to a highpoint comes in the center, at the end of which is the shootout between the rivals Walter and Hank. The protagonist comes out of the duel as the victor, albeit a heavily morally damaged one. Hank, the representative of the law, is shut out; the main character’s external conflict is thus resolved, and the narrative could come to an end if it weren’t for yet another open narrative arc that has to be brought to an end, as is predictable in dramaturgically closed forms. In the Western there is usually a conclusion that comes after the closure of the external conflict that ends with a shootout; this requires – provided that this doesn’t coincide with the external conflict – wrapping up the narrative of the protagonist’s internal conflict. Correspondingly, the internal conflict of the character Walter White is still thematized, albeit in a longer version, due to the length of series, that runs over the two last episodes. This does cause the suspense curve to decrease, but it makes the character more complex.

The still open dramaturgical arc is already set up in the pilot episode. In the exposition of the series, in which the basis for all later developments is established, a small moment lies hidden, which at first seems to stick out in the otherwise closed system of meaning in the series. But the full dimension of its dramaturgical logic is disclosed in retrospect. It is the short scene in which Walter White – implicitly and astonishingly obviously foreshadowing later events – is seen pushing a blue metal drum, it gets dim, and he catches sight of a beautiful woman into an expensive car, after which

30 Hiatt, Brian (2012): “Q&A *Breaking Bad* Creator Vince Gilligan goes deep on the final season.” Online: www.rollingstone.com/movies/news/q-a-breaking-bad-creator-vince-gilligan-goes-deep-on-the-final-season-20120906#ixzz2xTaKHEra (last viewed on March 30, 2014).

31 Walt Whitman turns up as a reference in other series as well (including *Mad Men*, *House of Cards*) and could be read as an implicit clue, drifting through the auteur series, to the familial relationship between the horizontally narrated television series and literature.

erpresserisch auftritt wie Walter White. Im Kern bleibt sie auf der Seite ihres Ehemannes, ab der dritten Staffel wird sie Walters Komplizin, ab der fünften Staffel geht sie in eine Art »innere Emigration«. Der tatsächliche zweite Antagonist der Serie sind vielmehr die Drogenbosse und Kriminellen, in deren Welt der Protagonist neu eintritt und die sich einerseits als Partner, andererseits auch immer als Gefahr erweisen. Diese Antagonisten werden im Verlauf der Serie von einem ganzen Ensemble vertreten, zunächst von dem Team Emilio Koyama und Krazy 8, dann von Tuco Salamanca, anschließend von dem bescheiden auftretenden und mit bürgerlichen Manieren ausgestatteten Superbösewicht Gus Fring. Schließlich – was bleibt nach der Steigerungslogik in der Hierarchie des Bösen noch? – folgt ein deutscher Konzern, dessen Repräsentantin vor Ort die nervöse Logistik-Chefin Lydia Rodarte-Quayle ist, unterstützt von einer Gang Hells-Angels-artiger Neo-Nazis.

Der größte dramaturgische Antagonist aber, mit dessen Unterwerfung der größte dramaturgische Bogen sein Ende nehmen wird und muss, ist eben – ganz der dramaturgischen Logik eines Western entsprechend – der Vertreter des Gesetzes. Im Falle von *Breaking Bad* ist die Personifikation dieses Gesetzes dazu als Schwager Hank Schrader in die Familie eingelassen. Hank ist die einzige Bedrohung, die die Erzählung (abgesehen von einem Tod des Protagonisten) unwiederbringlich zu ihrem Ende führen würde. Die drohende Entlarvung des Protagonisten als Krimineller schwebt als größter dramaturgischer Bogen über allen Staffeln, unter den sich die anderen Konflikte mit den »kleineren« Antagonisten subsumieren. So gehört diesem Bogen auch der letzte große Cliffhanger der vierten Staffel:

In der letzten Szene sitzt die Familie White nach langer Zeit zum ersten Mal fröhlich plauschend am Pool. Hier ist ein harmonischer Gleichgewichtszustand erreicht, der potenziell durchaus ein alternatives, wenn auch untragisches Serienende darstellen könnte. Aber der Situation wird ein »Desaster Hit« hinzugefügt, und Hank hat einen, wie Creator Vince Gilligan es nennt, »Shit Moment«³¹ auf der Toilette: Hier findet Hank das Walt-Whitman-Buch³² mit der verräterischen,

31 Brian Hiatt (2012), »Q&A *Breaking Bad* Creator Vince Gilligan goes deep on the final season.« Online: www.rollingstone.com/movies/news/q-a-breaking-bad-creator-vince-gilligan-goes-deep-on-the-final-season-20120906#ixzz2xTaKHEra (letzter Zugriff 30.3.2014).

32 Walt Whitman taucht als Referenz auch in anderen Serien auf (u. a. *Mad Men*, *House of Cards*) und könnte als durch die Autorenserien wandernder, impliziter Hinweis auf ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen fernsehseriellem horizontalen Erzählen und Literatur gelesen werden.

he faints. At first, the woman seems to mean nothing more than the “drop that causes the drum to overflow,”³² rather than the element that triggered a feeling of faintness and the possibility of the protagonist feeling impotent. Since this unknown woman, as we learn later, looks like his ex-girlfriend with the telling, Faustian name Gretchen, this is a clue to the psychic complexity and deeper dimension of the main character.



→ 23-25 In the pilot episode: Walter White faints

Over the course of the narrative, the scene is initially just forgotten, but events pick up pace and refocus attention. Much later, however, the circumstances alluded to in this scene come into play once again and become newly important. Among all the other reasons and motivations for the questionable behavior of the protagonist, there is an underlying psychic motor that entirely deconstructs the claim that he’s doing “everything for the family.” This takes effect when, in the sixth episode of the fifth season, Walter White actually has no reason any more to pursue his criminal career. Jesse Pinkman and Mike Ehrmantraut want to get out of the business, but Walter doesn’t. In answer to Jesse’s question of how much money he would still like to accumulate, it’s already plenty, Walter White quotes 2.6 billion dollars. This is approximately the value of the publicly owned company “Gray Matter Technologies,” which is the company of Gretchen and Elliott Schwartz, the fame and fortune of which is based on an invention by Walter White. And here is the reason for the character’s real primal trauma. It is the greatest humiliation of Walter White’s life that he let himself be bought out of the company he co-founded for a paltry 5000 dollars. His being insulted here weighs heavier on him than everything else and forms the most powerful internal driving force in the main character. So he answers Jesse’s question: “You asked me if I was in the meth business or the money business. Neither. – I’m in the empire business.”³³

³² Translator’s note: This is a literal translation of a German expression, the meaning of which is similar to the English expression “the straw that broke the camel’s back.”

³³ David Marc interprets the endeavors of a representative of the middle class who is afraid of losing his

an Walter White gerichteten Notiz, und er weiß nun, dass sein Schwager der gesuchte Heisenberg ist. Das gibt den Weg frei für eine dramatische Zuspitzung, auf die dieser erzählerische Bogen von Anfang an zugelaufen ist. Im zweiten Teil der fünften Staffel steht so das Hinauslaufen auf einen Höhepunkt im Zentrum, an dessen Abschluss der Shootout zwischen den beiden Rivalen Walter und Hank steht. Aus diesem Duell geht der Protagonist als, wenn auch moralisch stark beschädigter, Sieger hervor. Hank als Vertreter des Gesetzes ist ausgeschaltet; der äußere Konflikt der Hauptfigur ist somit gelöst und die Erzählung könnte zu Ende sein, wenn es nicht noch einen offenen erzählerischen Bogen gäbe, der noch, wie es in dramaturgisch geschlossenen Formen vorgesehen ist, zum Abschluss gebracht werden muss. Im Western gibt es meist nach der Auflösung des äußeren Konflikts, der mit einem Shootout endet, noch einen Ausklang; in diesem muss – vorausgesetzt er fällt nicht mit dem äußeren Konflikt zusammen – der innere Konflikt des Protagonisten auserzählt werden. Dementsprechend wird in einer der seriellen Länge geschuldeten längeren Ausführung, über die letzten beiden Episoden der Serie hinweg, noch der innere Konflikt der Figur Walter White thematisiert. Die Spannungskurve fällt dadurch zwar ab, aber die Figur wird vielschichtiger.

Angelegt ist der noch offene dramaturgische Bogen bereits in der Pilotfolge. In der Exposition der Serie, in der die Grundlagen für alle späteren Entwicklungen gelegt werden, verbirgt sich ein kleiner Moment, der zunächst aus der sonstigen Bedeutungsgeschlossenheit der Serie herauszufallen scheint, dessen dramaturgische Logik sich aber doch, in der Rückschau, in seiner vollen Dimension erschließt. Es ist die kurze Szene, in der Walter White – implizit spätere Ereignisse frappierend augenfällig vorausdeutend – ein *blaues Fass* vor sich herschiebt, ihm schummerig wird, sein Blick dabei auf eine schöne, in einen teuren Wagen steigende Frau fällt und er daraufhin ohnmächtig wird. Zunächst lässt sich die Frau nur als »Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt«, deuten, als den Schwächeanfall und die möglicherweise gefühlte Impotenz des Protagonisten auslösendes Element. Dadurch aber, dass diese unbekannte Frau, wie man später erfahren wird, seiner Exfreundin mit dem sprechenden, faustischen Namen Gretchen ähnlich sieht, wird hier ein Anhaltspunkt für die psychische Vielschichtigkeit und Tiefendimension der Hauptfigur gegeben.

→ 23-25 In der Pilotfolge: Walter White fällt in Ohnmacht, S. 170

His disgrace forms the basis for the still unresolved internal conflict, for the forthcoming revenge on his former colleague and her husband. So the last cliffhanger of the series belongs to this narrative strand.



→ 26-28 In the saloon

In the second to last episode, Walter White wants to turn himself into the police, so he calls them up from a bar and lets the call be traced. Then he orders one last drink, but then a television appearance reminds him of Gretchen and Elliott Schwartz and he is provoked by their self-righteous and patronizing appearance. Walter now has an intuition about how to find a roundabout way to make sure the “dirty” money gets to his son Walter Jr., who is unwilling to accept it. At the same time he gets an incredible boost of energy, since he still has a score to settle with Gretchen and Elliott. So the last episode of the series sees to the closure of this conflict. The catharsis of this dramatic arc is the tricky, successful extortion of these two billionaires. After this conflict is resolved, the only thing still left to Walter White is to take leave from his family and then to sacrifice himself to save his partner Jesse. This is also the basis for a spectacular showdown with the representatives of the second antagonists, and also an aesthetic highpoint of the series, where he takes them down with him into death.

status as a metaphor for the current state of the declining American empire:
www.thinkfilm.de/panel/edge-narration-david-marc (last viewed on March 28, 2014).

Die Szene gerät im Verlauf der Erzählung zunächst in Vergessenheit, die Ereignisse nehmen an Fahrt auf und lenken die Aufmerksamkeiten um. Sehr viel später aber kommen die in dieser Szene angespielten Umstände wieder ins Spiel und werden wichtig. Es gibt unter allen anderen Beweggründen und Motiven des Protagonisten für sein moralisch fragwürdiges Handeln einen tieferliegenden psychischen Motor, der die Behauptung, »alles für die Familie« zu tun, vollends dekonstruiert. Zum Tragen kommt dies, nachdem in der sechsten Folge der fünften Staffel Walter White eigentlich keine Gründe mehr dafür hat, seine kriminelle Karriere zu verfolgen. Jesse Pinkman und Mike Ehrmantraut wollen aus dem Geschäft aussteigen, aber Walter nicht. Auf Jesses Frage hin, wie viel Geld er denn noch ansammeln möchte, es würde doch längst reichen, bringt Walter White die Zahl 2,6 Milliarden ins Spiel. Dies entspräche in etwa dem Wert des börsennotierten Unternehmens »Gray Matter Technologies«, welches das Unternehmen von Gretchen und Elliott Schwartz ist, deren Ruhm und Reichtum wiederum auf einer Erfindung Walter Whites basiert. Und hier liegt das wahre Urtrauma der Figur begründet: Es ist die größte Lebensdemütigung Walter Whites, dass er sich in der Vergangenheit für läppische 5000 Dollar aus der von ihm mitgegründeten Firma hat herauskaufen lassen. Seine hierin begründete Kränkung wiegt schwerer als alles andere und bildet die größte innere Antriebskraft der Hauptfigur. So antwortet er auf Jesses Frage: »You asked me if I was in the meth business or the money business. Neither. – I’m in the empire business.«³³ Seine Schmach bildet die Basis für den noch ungelösten inneren Konflikt, für die noch ausstehende Revanche an seiner ehemaligen Kollegin und ihrem Ehemann. So gehört diesem Erzählstrang auch der letzte Cliffhanger der Serie:

→ 26-28 Im Saloon (S. 172)

In der vorletzten Folge will Walter White sich der Polizei stellen, ruft diese aus einer Bar an und lässt die Leitung zur Nachverfolgung stehen. Daraufhin bestellt er sich einen letzten Drink, wird dann aber durch einen Fernsehauftritt von Gretchen und Elliott Schwartz im Fernsehen an sie erinnert und durch ihren selbstgerechten und gönnerhaften Auftritt provoziert. Dazu hat Walter nun eine Eingebung, wie er doch seinem Sohn Walter Jr. das »schmutzige« Geld, welches anzunehmen

³³ David Marc interpretiert das Bestreben eines Mittelklasse-Vertreters, der Angst hat, seinen Status zu verlieren, als Gleichnis für die Befindlichkeit eines verfallenden amerikanischen Empires:
www.thinkfilm.de/panel/edge-narration-david-marc (letzter Zugriff 28.3.2014).

LITERATURE

- AKASS, KIM; MCCABE, JANET** (2010): What has HBO ever done for women? In: Dreher, Christoph (ed.): *Auteur series. The Re-invention of Television*. Stuttgart, 251–285.
- BLANCHET, ROBERT; KÖHLER, KRISTINA; SMID, TEREZA; ZUTAVERN, JULIA** (eds., 2011): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg.
- BORDWELL, DAVID** (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison.
- BRECHT, BERTOLT** (1964): "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction," in *Brecht on Theater*, trans. John Willett. New York.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE; BONITZER, PASCAL** (2000): *Exercice du scénario*, Paris.
- CHATMAN, SEYMOUR** (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London.
- CHRISTEN, THOMAS** (2002): *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg.
- DREHER, CHRISTOPH** (ed., 2010): *Auteur series. The Re-invention of Television*. Stuttgart.
- ENGELL, LORENZ** (2005): *Bilder der Endlichkeit*. Weimar.
- ENGELL, LORENZ** (2006): *Das Ende des Fernsehens*. In: Fahle, Oliver; Engell, Lorenz (eds.): *Philosophie des Fernsehens*. München, pp. 137–153.
- ENGELL, LORENZ** (2012): *Fernsehtheorie. Zur Einführung*. Hamburg.
- FAHLE, OLIVER; ENGELL, LORENZ** (eds., 2005): *Philosophie des Fernsehens*. Munich.
- FREYTAG, GUSTAV** (1863): *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic composition an Art*, 2008, Charleston.
- GABLER, NEIL** (1989): *An Empire of Their Own: How Jews Invented Hollywood*. New York.
- GELFERT, HANS-DIETER** (2003): *Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind*. Munich.
- GERDSEN, JUDITH** (2012): *Die Lust an der Krise. Don Drapers konstruierte Männlichkeit in der Serie Mad Men*. In: Geiger, Annette; Lehmann, Kai; Zillig, Ursula (eds.): *Der Schöne Mann, Das Magazin*. Hamburg, pp. 201–219.
- GRAMPP, SVEN; RUCHARTZ, JENS** (2014): *Die Enden der Fernsehserien*. *Repositorium Medienkulturforschung 5*. Online: <http://repositorium.medienkulturforschung.de/?p=376>. (last viewed on March 27, 2014).
- HEGEL, G.W.F.** (1832–1845): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. 1. Auflage 1996, Frankfurt/Main.
- HENSCHEL, JOACHIM** (2013): *US-Serie Breaking Bad. Die Finsternis der Sonne*. *Süddeutsche Zeitung* 30.08.2013. Online: www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-die-finsternis-der-sonne-1.1758078 (last viewed on April 1, 2014).
- HIATT, BRIAN** (6.9.2012): *Q&A Breaking Bad Creator Vince Gilligan goes deep on the final season*. Online: www.rollingstone.com/movies/news/q-a-breaking-bad-creator-vince-gilligan-goes-deep-on-the-final-season-20120906#ixzz2xTaKHEra (last viewed on March 30, 2014).
- HOLLAND, MARTIN** (2013): *Breaking Bad: Rekord-Finale im Fernsehen und im Net*. Online: www.heise.de/newsticker/meldung/Breaking-Bad-Rekord-Finale-im-Fernsehen-und-im-Netz-1970113.html (last viewed on March 30, 2014).
- ILLOUZ, EVA** (2012): *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*, Cambridge.
- KLOTZ, VOLKER** (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. 1998, Munich.
- LANG, CHRISTINE; DREHER, CHRISTOPH** (2013a): *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. Paderborn.
- LANG, CHRISTINE** (2013b): "Gonna Break Bad?" *On Implicit Dramaturgy in Breaking Bad*. In: Kracke, Bernd; Ries, Marc: *Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Bielefeld, pp. 267–279.

dieser nicht gewillt ist, auf Umwegen zukommen lassen kann. Gleichzeitig bekommt er einen ungeheuren Energieschub, da er mit Gretchen und Elliott noch eine Rechnung offen hat. So gehört die letzte Episode der Serie der Auflösung dieses Konflikts. Die Katharsis dieses dramatischen Bogens ist die trickreiche, gelingende Erpressung der beiden Milliardäre. Nachdem dieser Konflikt aufgelöst ist, bleibt Walter White nur noch, Abschied von seiner Familie zu nehmen und sich dann zu opfern, um seinen Partner Jesse zu retten, dabei die Vertreterinnen des zweiten Antagonisten in einem spektakulären Showdown, der zugleich einen ästhetischen Höhepunkt bietet, mit in den Tod zu nehmen.

LITERATUR

- AKASS, KIM; MCCABE, JANET** (2010): What has HBO ever done for women? In: Dreher, Christoph (Hg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz & Solitude, S. 251–285.
- BLANCHET, ROBERT; KÖHLER, KRISTINA; SMID, TEREZA; ZUTAVERN, JULIA** (Hg., 2011): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg: Schüren.
- BORDWELL, DAVID** (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BRECHT, BERTOLT** (1963): *Das epische Theater*. In: Ders.: *Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE; BONITZER, PASCAL** (1999): *Praxis des Drehbuchschreibens / Über das Geschichtenerzählen*. Berlin: Alexander Verlag.
- CHATMAN, SEYMOUR** (1978): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- CHRISTEN, THOMAS** (2002): *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- DREHER, CHRISTOPH** (Hg., 2010): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz & Solitude.
- ENGELL, LORENZ** (2005): *Bilder der Endlichkeit*. Weimar VDG.
- ENGELL, LORENZ** (2006): *Das Ende des Fernsehens*. In: Fahle, Oliver; Engell, Lorenz (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink, S. 137–153.
- ENGELL, LORENZ** (2012): *Fernsehtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- FAHLE, OLIVER; ENGELL, LORENZ** (Hg., 2005): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink.
- FREYTAG, GUSTAV** (1863): *Die Technik des Dramas*. Bearbeitete Neuauflage 2003, Berlin: Autorenhaus Verlag.
- GABLER, NEAL** (1989): *An Empire of their own. How Jews invented Hollywood*. New York: Random House.
- GELFERT, HANS-DIETER** (2003): *Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind*. München: Beck.
- GERDSEN, JUDITH** (2012): *Die Lust an der Krise. Don Drapers konstruierte Männlichkeit in der Serie Mad Men*. In: Geiger, Annette; Lehmann, Kai; Zillig, Ursula (Hg.): *Der Schöne Mann, Das Magazin*. Hamburg, S. 201–219.
- GRAMPP, SVEN; RUCHARTZ, JENS** (2014): *Die Enden der Fernsehserien*. *Repositorium Medienkulturforschung 5*. Online: <http://repositorium.medienkulturforschung.de/?p=376>. (letzter Zugriff 27.3.2014).
- HEGEL, G.W.F.** (1832–1845): *Vorlesungen über die Ästhetik III*. 1. Auflage 1996, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

IMAGES

- NEUPERT, RICHARD** (1995): *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit.
- NOLL-BRINCKMANN, CHRISTINE** (2003): Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts virtueller Kategorie filmischer Enden. In: *montageAV*, 12/2/2003, pp. 149–154. Online: www.montage-av.de/a_2003_2_12.html (last viewed on March 27, 2014).
- MARC, DAVID**: *The Edge of Narration*. Online: www.thinkfilm.de/panel/edge-narration-david-marc (last viewed on March 28, 2014).
- MITTELL, JASON** (2013): *Ends*. In: *Mittell, Jason: Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. MediaCommons Press, posted 31 July. Online: <http://mcpress.media-commons.org/complextelevision/ends/> (last viewed on March 27, 2014).
- REICHEL, PETER** (2000): *Studien zur Dramaturgie: Kontexte, Implikationen, Berufspraxis*. Tübingen.
- SAFRANSKI, RÜDIGER** (2009): *Romantik. Eine Deutsche Affäre*. Frankfurt am Main.
- STUTTERHEIM, KERSTIN; KAISER, SILKE** (2011): *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main.
- »THE MASTER OF SOPRANOS«** (2009–13): *The Sopranos. Definitive Explanation of 'The End'*. Online: <http://masterofsopranos.wordpress.com/the-sopranos-definitive-explanation-of-the-end/> (last viewed on March 29, 2014).
- WÜNSCH, MICHAELA** (2013): *Heisenbergs Cashflow. Zur Bildlichkeit, Zählbarkeit und Anschaulichkeit von Geld in Breaking Bad*. In: *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik*, eikones 2013. Online: <http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-05/thema/heisenbergs-cashflow.html> (last viewed on February 7, 2014)

- 1–3**: *The Sopranos: Complete HBO Seasons 1–6 Box DVD Set*. Warner, 2007.
- 4–6, 20–28**: *Breaking Bad: The Complete Series*, DVD. Sony Pictures Home Entertainment, 2013
- 9–19**: *Mad Men: Season 5*. Lions Gate Home Ent, DVD. UK Ltd, 2012
- 7**: AMC Online: http://adambuckman.files.wordpress.com/2010/10/mms4ep413_sc45_1320.jpg (last viewed on April 21, 2014)
- 8**: AMC. *Mad Men Drama Series TV show wallpaper*. Online: <http://wallpapergta.com/mad-men-drama-series-tv-show-wallpaper> (last viewed on April 21, 2014)

- HENSCHEL, JOACHIM** (2013): *US-Serie Breaking Bad. Die Finsternis der Sonne*. *Süddeutsche Zeitung* 30.08.2013. Online: www.sueddeutsche.de/medien/us-serie-breaking-bad-die-finsternis-der-sonne-1.1758078 (letzter Zugriff 1.4.2014).
- HIATT, BRIAN** (6.9.2012): *Q&A Breaking Bad Creator Vince Gilligan goes deep on the final season*. Online: www.rollingstone.com/movies/news/q-a-breaking-bad-creator-vince-gilligan-goes-deep-on-the-final-season-20120906#ixzz2xTaKHEra (letzter Zugriff 30.3.2014).
- HOLLAND, MARTIN** (2013): *Breaking Bad: Rekord-Finale im Fernsehen und im Netz*. Online: www.heise.de/newsticker/meldung/Breaking-Bad-Rekord-Finale-im-Fernsehen-und-im-Netz-1970113.html (letzter Zugriff 30.3.2014).
- ILLOUZ, EVA** (2011): *Warum Liebe weh tut*. Berlin: Suhrkamp.
- KLOTZ, VOLKER** (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. 8. Auflage 1998, München: Hanser.
- LANG, CHRISTINE; DREHER, CHRISTOPH** (2013a): *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München: Fink.
- LANG, CHRISTINE** (2013b): *»Gonna Break Bad?«. Über Implizite Dramaturgie in Breaking Bad*. In: *Kracke, Bernd; Ries, Marc: Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Bielefeld: transcript, S. 285–298.
- MARC, DAVID**: *The Edge of Narration*. Online: www.thinkfilm.de/panel/edge-narration-david-marc (letzter Zugriff 28.3.2014).
- MITTELL, JASON** (2013): *Ends*. In: *Mittell, Jason: Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. MediaCommons Press, posted 31 July. Online: <http://mcpress.media-commons.org/complextelevision/ends/> (letzter Zugriff 27.3.2014).
- NEUPERT, RICHARD** (1995): *The End. Narration and Closure in the cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

- NOLL-BRINCKMANN, CHRISTINE** (2003): Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts virtueller Kategorie filmischer Enden. In: *montageAV*, 12/2/2003, S. 149–154. Online: www.montage-av.de/a_2003_2_12.html (letzter Zugriff 27.3.2014).
- REICHEL, PETER** (2000): *Studien zur Dramaturgie: Kontexte, Implikationen, Berufspraxis*. Tübingen: Narr Verlag.
- SAFRANSKI, RÜDIGER** (2009): *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser.
- STUTTERHEIM, KERSTIN; KAISER, SILKE** (2011): *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- »THE MASTER OF SOPRANOS«** (2009–2013): *The Sopranos. Definitive Explanation of 'The End'*. Online: <http://masterofsopranos.wordpress.com/the-sopranos-definitive-explanation-of-the-end/> (letzter Zugriff 29.3.2014).
- WÜNSCH, MICHAELA** (2013): *Heisenbergs Cashflow. Zur Bildlichkeit, Zählbarkeit und Anschaulichkeit von Geld in Breaking Bad*. In: *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik*, eikones 2013. Online: <http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-05/thema/heisenbergs-cashflow.html> (letzter Zugriff 7.2.2014)

ABBILDUNGEN

- 1–3**: *The Sopranos: Complete HBO Seasons 1–6 Box DVD Set*. Warner, 2007.
- 4–6, 20–28**: *Breaking Bad: The Complete Series*, DVD. Sony Pictures Home Entertainment, 2013.
- 9–19**: *Mad Men: Season 5*. Lions Gate Home Ent, DVD. UK Ltd, 2012
- 7**: AMC (Online: http://adambuckman.files.wordpress.com/2010/10/mms4ep413_sc45_1320.jpg – letzter Zugriff 21.4.2014)
- 8**: AMC (*Mad Men Drama Series TV show wallpaper*). Online: <http://wallpapergta.com/mad-men-drama-series-tv-show-wallpaper> (letzter Zugriff 21.4.2014)