

**Between Father and Man**

**The Crisis of Family and Masculinity in *Breaking Bad***

**Zwischen Vater und Mann**

**Die Krise von Familie und Männerrolle in *Breaking Bad***

**by**

**Maike Müller**

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
and the Universität Mannheim  
in fulfilment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2015

© Maike Müller 2015

### ***Author's Declaration***

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

### ***Erklärung zur Urheberschaft***

Ich versichere, dass ich die beiliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebene Quellen und Hilfsmittel einschließlich des Internets angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

## *Abstract*

In my thesis I examine the crisis of masculinity and family in AMC's TV series *Breaking Bad*. In prior research, the protagonist Walter White has been analyzed as a man who wants to escape his responsibilities and the disappointments of his family life. However, in this thesis he will be shown to be simultaneously an advocate for the idealized family as well as for the idealized role of a man. The crisis of the masculinity therefore originates in the incoherency of the new idealized role of father and the idealized role of the man. Following the introduction and the research overview, the first chapter of this thesis is about the family in *Breaking Bad*. Therefore, a detailed analysis of the conditions of the Whites' family life and an examination of Walter White's dissatisfaction with these structures will be given.

For this purpose the theories regarding the idealized family, and the change thereof, from Stephanie Coontz, Robert Hettlage, and Christine Zimmermann will be employed. The second chapter will examine Walter White's break-out from these conditions and how it impacts the family life of the Whites. To this effect, theories about masculinity and power by Heinrich Popitz and Christoph Kucklick will be used to describe and analyse Walter White's role as a man and why idealized masculinity and the family structures cannot be combined. For the analysis I inquire different scenes from the whole series.

I conclude that the crisis of the masculinity in *Breaking Bad* shows a mutual relation between family and role of the man. On the one hand, the crisis is released because of the non-existence of the idealized family and it therefore destroys the idea of the idealized role of the male. On the other hand, the pursuit of the role of the male destroys the family structures as a whole. Does the insecurity of the man in a time of changing roles turn out to create an "immoral gender"?

### *Acknowledgments*

Mein Dank geht an Professor Christoph Weiß, der es mir ermöglicht hat, eine Arbeit über *Breaking Bad* zu schreiben, obwohl es ein untypisches Thema für eine Masterarbeit in der deutschen Literaturwissenschaft ist. Außerdem danke ich all jenen, mit denen ich Gespräche über Walter Whites Wesen und seine Rolle in der Gesellschaft führen konnte, und die mich ebenso von diesem Thema abzulenken vermochten – vor allem Lisa Watter, Sara Werthmüller, Wes Lindinger und Jeff Lapalme. Danke auch an meine Familie, die mich immer unterstützt und mir das Studium ermöglicht hat. Mein besonderer Dank gilt Tobias Sedlmaier, der sich mit meinen Thesen, Titeln und Schwierigkeiten während des Schreibprozesses beschäftigt hat.

I would like to thank my supervisor Professor Christoph Weiß who accepted a thesis about *Breaking Bad*. Also thanks to all the people with whom I spoke about Walter White and his role in society, especially Lisa Watter, Sara Werthmüller, Wes Lindinger, and Jeff Lapalme. Furthermore, I would like to thank my family for their support. A special thanks to Tobias Sedlmaier, whom I occupied with assumptions, titles and difficulties during the writing process.

## **Table of Contents**

<b>1. Einleitung</b> .....	1
1.1. Forschungsstand .....	2
1.2. Forschungsfragen und Thesen .....	4
<b>2. Walter White – Vaterrolle und Zwang der Familie</b> .....	7
2.1. Theorie: Die idealisierte Familie und deren Entzauberung .....	7
2.2. Die Beziehungen innerhalb der Familie: Ideal oder institutionell? .....	11
2.3. Skyler White – Der Rollenaufbruch der Geschlechter .....	13
2.4. Walter White Junior – Angestrebte Fremdwahrnehmung .....	16
2.5. Holly White – Die Abwesenheit des Vaters .....	18
2.6. Familie Schrader – Die Erweiterung der Kernfamilie .....	19
2.7. Marie Schrader – Parallele Kriminalität .....	20
2.8. Hank Schrader – Männerklischee und Ersatzvater .....	21
2.9. Zwischenfazit: Walters Unzufriedenheit .....	23
<b>3. „Heisenberg“ der Mann – Macht eines Rollenbildes?</b> .....	25
3.1. Theorie: Männlichkeit und Macht .....	26
3.2. „Heisenbergs“ Geschäftsbeziehungen .....	31
3.2.1. Gustavo „Gus“ Fring – Die Zerstörung der institutionalisierten Macht .....	31
3.2.2. Das Ehepaar Schwartz – Auflehnung gegen das Selbst .....	34
3.2.3. Jesse Pinkman – Die Möglichkeit für eine idealisierte Vaterrolle? .....	37
3.3. „Heisenberg“ und die Familie .....	46
3.3.1. Hank Schrader – Macht und nahe Feindschaft .....	46
3.3.2. Skyler White – Komplizin, Geschäftspartnerin und Feindin .....	54
3.4. Walter White – Macht, Männlichkeit und „Heisenbergs“ Eindringen .....	63
<b>4. Schluss</b> .....	73
<b>Episoden</b> .....	78
<b>Literatur</b> .....	82

## 1. Einleitung

Someone has to protect this family from  
the man who protects this family.<sup>1 2</sup>

Mit diesem Satz verweist Skyler White (Anna Gunn), Familienmutter und Ehefrau des Protagonisten von *Breaking Bad*, auf einen der größten spannungstragenden Aspekte, der die Dynamik der Serie ausmacht: Die Diskrepanz zwischen dem beschützenden Familienvater und dem machtversessenen, gefährlichen Mann. Ausgestrahlt von 2008 bis 2013 und produziert von dem amerikanischen Kabelsender AMC, umfasst die Serie fünf Staffeln mit jeweils sieben bis sechzehn Episoden. Ihr Erfolg zeigt sich nicht nur anhand zahlreicher Preise – unter anderem hat Bryan Cranston als Walter White vier Mal den Golden Globe gewonnen – sondern auch in der Aufmerksamkeit, die der Serie unter den Zuschauern zukommt. Nicht nur über Handlungsverläufe wird im Internet, auf Blogs und sonstigen Webseiten diskutiert, sondern auch über filmische Mittel wie beispielsweise die Farben in der Serie. Die Ausweitung des Interesses an einer intensiveren Analyse der Serie liegt jedoch nicht nur an der filmisch hochwertigen Machart, sondern auch an der komplexen Handlung und vor allem der charakterlichen Weiterentwicklung der Figuren.

Protagonist Walter White (Bryan Cranston) wird eingeführt als unzufriedener Chemielehrer, der von seiner Familie weder respektiert noch anerkannt wird. Gescheitert als Wissenschaftler und tatkräftiger Mann, geht er in den Strukturen von Familie und Gesellschaft unter. Als er die Diagnose Lungenkrebs erhält, ändert Walter sein Leben drastisch: Gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler Jesse Pinkman (Aaron Paul) beginnt er in einem Wohnmobil Crystal Meth zu kochen – dank seiner wissenschaftlichen Fähigkeiten das Beste auf dem Markt. Im weiteren Verlauf der Serie wird er unter dem Pseudonym „Heisenberg“ geschäftlich erfolgreicher und gleichzeitig skrupelloser. Dabei schreckt er nicht einmal vor Mord zurück. Er nimmt es mit anderen mächtigen Männern im Drogengeschäft auf und verbirgt sein zweites Leben über einen längeren Zeitraum sowohl vor der Polizei als auch vor seiner Familie – doch sein Privatleben bleibt von dieser Entwicklung nicht unberührt. Die Familie und er entfernen sich immer weiter voneinander, seine Ehe wird auf eine Geschäftspartnerschaft reduziert, seine Kinder werden vom familiären Leben ausgeschlossen und der passive Machtkampf mit Schwager und DEA-Agent Hank Schrader (Dean Norris) entwickelt sich zu einer akti-

---

<sup>1</sup> Im Folgenden werden Zitate aus der Serie mit “Episodentitel: Staffel, Episode” angegeben, um zu lange

<sup>2</sup> *Cornered*: 4.6, 46:00.

ven Auseinandersetzung. Die Gefahr für die Familie kommt nicht mehr nur von außen, sondern ist mit Walter White mitten im Zentrum verankert. *Breaking Bad* erzählt die Geschichte eines Mannes, der mit allen Mitteln versucht, sich vom Status Quo seiner Existenz zu entfernen und Macht und Männlichkeit zu suggerieren. Der Versuch eine neue Identität zu schaffen, wird ihm durch Verdächtigungen und Nachfragen aus der Familie und dem Zwang, seinen Erfolg geheim zu halten, erschwert. Die Anerkennung, die Walter seiner Meinung nach für seine Errungenschaften bekommen sollte, bleibt lange auf den illegalen Bereich beschränkt. Spannung entsteht durch Identitätsbrüche und das Eindringen von „Heisenberg“ in das Leben von Walter White, dem Familienvater. Die zerbrochenen und unvollständigen Familien in der Serie stellen das Bühnenbild, die Rechtfertigung und den Keim für Kriminalität und Gewalt. Mit Walters ständiger Rechtfertigung für sein Handeln, mit dem Verweis auf die notwendige Versorgung der Familie, wird die Narration der Serie vorangetrieben.

Dies macht die Analyse von *Breaking Bad* interessant und gesellschaftlich relevant zugleich. Nicht nur in Literatur-, Film und Serientheorie, sondern auch in Soziologie und Philosophie wird die Problematik der Männerrollen angesprochen und diskutiert. Die Serie spiegelt gesellschaftliche Probleme, Ängste und Sehnsüchte. Die Faszination von Gewalt und Kriminalität wird ebenso angesprochen wie die Angst vor dem Verlust des Rückzugsorts „Familie“. In *Breaking Bad* wird diese Krise in der Rollenunsicherheit des Mannes thematisiert. Der Krebs ist nicht nur Auslöser eines Wandels von Walter, der sich damit in den letzten Zügen seines Lebens der Kriminalität zuwendet, sondern auch Symbol für die Erkrankung der Familie und der Gesellschaftsstrukturen insgesamt. Die Diskrepanz zwischen idealisiertem amerikanischen Familienbild und neuer Anordnung der Geschlechterrollen innerhalb der Familienstrukturen sorgen für eine Unzufriedenheit des Mannes Walter White. Seine Flucht in die von körperlicher Gewalt und männlicher Stärke geprägten Strukturen des Drogengeschäfts demonstrieren das Verlangen nach Selbstüberhöhung und Extremisierung des Rollenmodells Mann in Abgrenzung zu dem des Rollenmodells Vater.

### **1.1. Forschungsstand**

*Breaking Bad* wird in der Forschung hauptsächlich auf der Figurenebene untersucht. Wie auch in dieser Arbeit, steht häufig Protagonist Walter im Mittelpunkt der Betrachtung. Die meisten Arbeiten zum Thema stammen aus dem englischen Sprachraum, so wie beispielsweise eine umfassende Aufsatzsammlung, herausgegeben von David P.

Pierson<sup>3</sup>. Darin befasst sich unter anderem Brian Faucette, Doktorand in Film- und Medienwissenschaften, in seinem Aufsatz *Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in Breaking Bad (2013)* mit der Männlichkeit Walters. Er kommt zu dem Schluss, dass die Vaterfigur in Bezug auf Männlichkeit die wichtigste ist<sup>4</sup>. Walters Männlichkeit ist dennoch in der Familie nicht stabil und das Widererlangen derselben im Drogengeschäft bewirkt einen Bruch mit der Familie. In diesem Aufsatz wird schon das Problem der Unvereinbarkeit von Familie und Männlichkeit aufgegriffen und die Schwierigkeit der Differenzierung von Vater- und Männerrolle erklärt. Faucette stellt in seinem Aufsatz die Frage, ob Walter am Ende – da er die Rolle des Vaters nicht erfüllen kann – tatsächlich männlicher geworden ist. Mit seinem Argument, dass Vaterschaft die wichtigste männliche Rolle darstellt, und dass Walter diese nicht erfüllt, müsse die Frage bejaht werden. In dieser Arbeit wird hingegen nochmals genauer betrachtet, in welcher Hinsicht Walter seine Vaterrolle nicht erfüllt. Des Weiteren wird Walters Männlichkeit nicht auf einer Skala betrachtet wie bei Faucette, die beschreibt, welche Männlichkeit die männlichere ist. Stattdessen werden Walters Männlichkeitsmodelle als konträr betrachtet, um deren Unvereinbarkeit zu erklären und nicht, um sie zu bewerten. Schließlich muss in diesem Kontext auch die Frage gestellt werden, ob die Familie tatsächlich erst an Walters wiederkehrender Männlichkeit zerbricht, oder ob diese schon zuvor nicht dem idealisierten Bild entsprach.

Ein weiterer Ansatz zur Besprechung des Identitätskonflikts stammt von dem Filmwissenschaftler Bernd Zywietz. In *Ein amerikanischer (Ent-)Bildungsroman (2013)*, schreibt er von Walters „hemmungsloser Emanzipation von seinem bürgerlichen Leben“<sup>5</sup>. Des Weiteren geht auch er davon aus, dass Walter sich aus seinen Fesseln durch „Ermannung“ befreit und in einem „Jekyll-und-Hyde-Zwiespalt“<sup>6</sup> befindet. Er macht damit darauf aufmerksam, dass Walter sich in einem Identitätskonflikt befindet. Allerdings ist es bei ihm schwierig, einen strikten Bruch zwischen beiden Identitäten, wie Zywietz vorschlägt, zu definieren. Es geht bei der Hauptfigur der Serie eher um eine generelle Identitätsänderung, die sie über verschiedene Sphären hinwegträgt, von der „Arbeitswelt“ in die Familie hinein und umgekehrt. Walter führt von der ersten Episode

---

<sup>3</sup> Vgl. Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013.

<sup>4</sup> Vgl. Faucette, Brian: *Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in Breaking Bad*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, 73 – 86.

<sup>5</sup> Zywietz, Bernd: *Breaking Bad - ein amerikanischer (Ent-)Bildungsroman*. In: Koebner, Sascha (Hg.): „Ich kenne dich besser als mich selbst“. Serienromane amerikanischer Herkunft. München: edition text + kritik 2013, S. 35.

<sup>6</sup> Ebd., S. 34.



an kein herkömmliches Doppelleben, sondern verändert sich sowohl in der familiären als auch der beruflichen Rolle. Diese Arbeit geht nicht von einem strikten Identitätsbruch aus, sondern analysiert, welche Einflüsse die eine auf die andere Rolle hat.

Die beiden hier zitierten Aufsätze zeigen auf, dass in Walters Entwicklung Identität und Geschlechterrolle zusammenhängend zu betrachten sind. Auf diesem Gedanken baut die vorliegende Arbeit auf und versucht, den komplexen Identitätsprozess Walters zu erklären. Eine wechselseitige Beziehung der Rollenbilder Mann und Vater stehen dabei im Fokus. Die strikte Trennung beider, beziehungsweise eine Erfüllung beider Rollen zur gleichen Zeit, wird hinterfragt.

## **1.2. Forschungsfragen und Thesen**

In einer Reihe mit zahlreichen anderen amerikanischen Serien, wie beispielsweise *Dallas* (1978-1991) oder *The Sopranos* (1999-2007), hinterfragt *Breaking Bad* die konstruierte, ideale amerikanische Familie auf verschiedenen Ebenen. Besonders durch die Figurenentwicklung werden die Rollenverständnisse, die mit der Familie einhergehen, aufgebrochen, umgekehrt und falsifiziert. Vor diesem Hintergrund geht diese Arbeit der Frage nach, wie die Problematik dieses idealisierten Familienlebens in der Rollenunsicherheit Walter Whites aufgezeigt und dargestellt wird. Daher wird der Fokus auf seine Entwicklung gelegt und auf die These, dass dieselbe die Krise der Männerrolle verdeutlicht. Um diese Frage zu beantworten, werden weitere Teilfragen behandelt, die detaillierter auf bestimmte Aspekte eingehen.

Zunächst wird die Funktion der Familie in Hinblick auf Walters Verlangen nach Macht untersucht. Der durch Rolle und Versorgungs-Aufgabe scheinbar zunächst in die Kriminalität gezwungene Walter gefällt sich in seiner neuen Funktion im Laufe der Serie immer mehr. Die Familie wird als moralische Rechtfertigung, Ausrede für das Handeln und Mittel zur Durchsetzung bestimmter Taten instrumentalisiert und bleibt gleichzeitig Auslöser und Grund für den Versorgungsgedanken hinter der Kriminalität. In Zusammenhang mit der Familie ergibt sich die These, dass Walter der Wunsch nach einer idealisierten Familienstruktur antreibt, die er aufgrund fehlender autoritativer Macht als Vater nicht erreichen kann. Eine Ursache für sein kriminelles Handeln ist demnach der Versuch, Macht zu erlangen und Geld zu verdienen, um seine idealisierte Vaterrolle in der Familie erfüllen zu können.

Die Ambivalenz zwischen Vater und Mann macht den Reiz der Serie aus. Daher muss für die Analyse im Hinblick auf eine idealisierte Familie auch nach der „Natur des Mannes“ gefragt werden: Welche Rolle spielt die idealisierte Männlichkeit bei der Dis-

tanzierung von der Familie? Männlichkeit wird in dieser Arbeit vor allem mit dem Machtbegriff verknüpft. Um das eine zu erlangen ist für Walter demnach das andere unumgänglich. Mit Hilfe der männlichen Sphäre und dem idealisierten Bild der Männerrolle versucht er Anerkennung und Respekt zu erzwingen. Ausgehend von einem idealisierten Familienbild, das unten weiter ausgeführt wird, müsste Walters neue Macht zum Bestehen desselben beitragen. Doch dem ist nicht so, da in dem neuen Verständnis einer „bejahenden Beziehung“ (liebvoller Umgang miteinander), die Art der Macht die er vertritt, nicht zielführend ist. Die sozialen Werte werden durch seine, in diesem Kontext unangebrachte Macht unterlaufen. Die These, dass seine geschäftliche, männliche Macht sich nicht auf die Familie übertragen lässt, wird darum in dieser Arbeit weiter untersucht.

Unmittelbar damit ist auch die letzte Frage verknüpft. Sind die Männerrolle „Heisenberg“ und die Vaterrolle Walter White strikt trennbar? In der Serie werden viele Szenen gezeigt, in denen diese Trennung nicht möglich ist. Um diese Frage zu beantworten, müssen Familien- und Geschäftsbeziehungen betrachtet werden: Welche Rolle spielt persönliche, beziehungsweise familiäre Bindung auch in der Arbeitswelt? Die These ist, dass sowohl „Heisenberg“ in die Familie eindringt, als auch der Vater Walter White in die Drogenwelt. Dies verdeutlicht, dass die männliche Rollenunsicherheit nicht durch ein Ausleben zweier Identitäten gelöst werden kann, sondern Männlichkeit als solche neu verhandelt werden muss.

Die Fragen werden mithilfe einer Unterteilung in zwei Kapitel beantwortet, in denen jeweils die Analyse Walters als Familienvater und als Mann im Mittelpunkt steht. Dabei werden bestimmte Szenen der Serie herausgegriffen und hauptsächlich auf der narrativen Ebene betrachtet. Filmische Mittel wie Schnitte, Kameraeinstellungen und Mise-en-Scène werden teilweise analysiert, sofern sie die narrative Ebene unterstützen. Im ersten Teil der Arbeit werden interfamiliäre Beziehungen Walters vor dem Hintergrund verschiedener theoretischer Ansätze über die idealisierte amerikanische Familie analysiert. Nachdem die Familie White in diesem Rahmen betrachtet wurde, werden Kernfamilie – Skyler, Walter Junior und Holly – und erweiterte Familie – Hank und Marie – als Figuren an sich und in ihrer Beziehung zu Walter untersucht. Am Ende des Kapitels wird ein Zwischenfazit erkannte Problemstrukturen und Gründe für ein Verlangen nach Veränderung der Familienstrukturen aufdecken.

Der zweite Teil wendet sich Walter White als Mann in seiner Rolle als „Heisenberg“ zu. Nach einer theoretischen Einführung zum Thema Macht und Maskulinität und der

Betrachtung der Bedeutung der Macht in *Breaking Bad* werden, die „geschäftlichen“ Beziehungen Walters untersucht. Dabei werden, ähnlich wie im ersten Teil, die Figuren selbst – Jesse, Gus, das Ehepaar Schwartz, Hank und Skyler – und ihre Bedeutung in Bezug auf Walter analysiert. Im letzten Abschnitt des Kapitels folgt eine Beschreibung von Walter und seiner Machtausübung in beiden Bereichen (Geschäft und Familie). In einem abschließenden Fazit werden dann oben gestellte Fragen geklärt und weiterführende Gedanken über die Rolle des Mannes in der heutigen Familie Erwähnung finden.

## **2. Walter White – Vaterrolle und Zwang der Familie**

### **2.1. Theorie: Die idealisierte Familie und deren Entzauberung**

Die Soziologin Christine Zimmermann beschreibt in ihrem Buch *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf* (2010) die Entwicklungen der Familie in Amerika vor dem Hintergrund einer Idealisierung derselben. Neben einem umfangreichen historischen Abriss über die Entwicklung des Familienbildes, beschreibt sie die „traditionelle“ (amerikanische) Familie, wie sie bis heute als Wunschbild in der Gesellschaft besteht. Ihre Bestandteile sind ein Ehepaar, mit einer klaren Arbeitsteilung, und deren Kinder. Der Mann sei in dieser Konstellation derjenige, der arbeite und die Frau bleibe mit den Kindern zu Hause<sup>7</sup>. Die Ehe bildet die Basis für die Kernfamilie – sie ist ein soziales Konstrukt<sup>8</sup> mit Verpflichtungen. Der Politikwissenschaftler und Soziologe Christoph Kucklick betont außerdem das triebzählende Element der Ehe in *Das unmoralische Geschlecht* (2008), eine Arbeit, welche die Problematik der Rolle des modernen Mannes zu greifen versucht: „Die Ehe war der soziale Kern der Gesellschaft, und die Männer ließen sich nur dadurch an ihn binden, weil sie darin ohne großen Aufwand ihren Trieb verlässlich befriedigen konnten.“<sup>9</sup>. Die Verpflichtung der Ehe sei vor allem die Erfüllung von Rollenfunktionen. Damit erweist sie sich als kalkulierte, ökonomisch und gesellschaftlich sinnvolle Verbindung. Ähnlich verhält es sich mit der Familie und deren Funktionen. Stephanie Coontz, Historikerin und Vertreterin der Family Studies, geht in *The Way We Never Were* (1992) davon aus, dass es eine „perfekte, traditionelle“ Familie nie gab. Allerdings kann auch sie eine idealisierte Vorstellung derselben nicht verneinen:

Within this family, women and men faced no contradictory messages about their roles. Mothers were considered the moral guardians of civilization itself. Men had no doubt that they themselves were both the protectors and the representatives of their families in relation to the outside world as well as the ultimate source of authority in the household.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Zimmermann, Christine: *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf. Eine Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 27.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>9</sup> Kucklick, Christoph: *Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der Negativen Andrologie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp 2008, S. 129.

<sup>10</sup> Coontz, Stephanie: *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap*. HarperCollins: New York 1992, S. 43.

Sie betont damit die Rollenaufteilung, vor allem die der Eltern, als essentiellen Bestandteil der normierten Familie. Die Frau bereite demnach die Basis für die sich entwickelnden Individuen, indem sie mit „persönliche[r] Teilnahme am anderen [und] Sensibilität“<sup>11</sup> im häuslichen Bereich einen Rückzugsort schafft, einen Ort der Emotionen und der Pflege<sup>12</sup>. Ebenso soll die Familie Schutz vor „Angriffe[n] der feindlichen Außenwelt“<sup>13</sup> bieten. Diese Auffassung von Familie stellt die idealisierten Aufgaben derselben dar. Vor allem die Eltern sind es, die Pflichten zu erfüllen haben, um ihre Kinder auf den richtigen Weg zu bringen. Den größten Anteil habe darin die Frau, da diese für den familiären Bereich unmittelbar verantwortlich sei und in der Ehe die Triebbefriedigung des Mannes gewährleiste. Der Mann dagegen stemmt zwei Bereiche, in denen er Autorität zeigen muss: Den häuslichen und den gesellschaftlichen.

Robert Hettlage, Professor für Soziologie an der Universität Regensburg, definiert die Familie auf einer noch strukturelleren Ebene: Sie sei eine Institution, welcher die üblichen Aufgaben einer staatlichen Einrichtung zukommen. Hettlage beschreibt damit die Diskrepanz von idealisiertem Bild und funktionaler Ebene. Vor allem Orientierungs-, äußere Stabilisierungs- und Wirtschaftsfunktion spielten dabei eine Rolle<sup>14</sup>. Mit diesem Ansatz zeigt sich eine rationale Herangehensweise an die Familie, weg vom Idealbild und hin zu rudimentären Funktionen. Die Orientierungsfunktion beschreibt Hettlage als Stabilisierung der Bindung: „Eigentlich ist die Welt zu komplex, als daß sie bewältigt werden könnte. Deswegen muß der zu weite Aufmerksamkeitshorizont wieder geschlossen werden. Die geschieht dadurch, daß Institutionen die übermäßig großen Handlungsmöglichkeiten begrenzen.“<sup>15</sup>. Die Familie stellt einen eingeschränkteren Handlungshorizont her. Dies ermöglicht zugleich Sicherheit für das Individuum und schränkt es andererseits negativ ein. Die äußere Stabilisierungsform hängt damit unmittelbar zusammen: „Institutionen sind in diesem Sinne nichts anderes als organisierte Verfahren, formale, anerkannte, etablierte und stabilisierte Wege, um bestimmte Aktivitäten in der sozialen Wirklichkeit auszuführen.“<sup>16</sup>. Das Individuum bekommt Handlungsvorgaben von der Familie vermittelt, wird demnach im freien Willen beeinflusst.

---

<sup>11</sup> Cornelißen, Waltraud/Engbers, Renate: *Klischee oder Leitbild?. Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 27.

<sup>12</sup> Vgl. Zimmermann 2010, S. 38.

<sup>13</sup> Kallenberger-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama. Unterucht an ausgewählten Dramen von Arthur Miller, Tennessee Williams und Edward Albee*. Frankfurt (Main): Lang 1990, S. 1.

<sup>14</sup> Vgl. Hettlage, Robert: *Familienreport. Eine Lebensform im Umbruch*. C.H. Beck: München 1992, S. 26ff.

<sup>15</sup> Hettlage 1992, S. 26.

<sup>16</sup> Ebd., S. 27.

Die Wirtschaftsfunktion basiert vor allem auf der Pflicht zur familiären Versorgung<sup>17</sup>. Das Individuum kümmert sich nicht nur um sich selbst, sondern muss auch für die anderen Mitglieder der Familie sorgen. Vor allem diese Funktion ist bereits in der idealisierten Familienstruktur nach Zimmermann zu erkennen: Der Mann, der arbeitet und sich somit um die materielle Versorgung bemüht.

Mit der Veränderung der Familie in der heutigen Zeit – neue Familienstrukturen, alleinerziehende Eltern und ähnliche Phänomene – bleiben diese Funktionen trotz neuer Arbeitsaufteilung der Eltern erhalten<sup>18</sup>. Dennoch ist gerade heutzutage problematisch, dass “[w]enige Institutionen [...] so zur Idealisierung eingeladen [haben] wie die Familie. Weil sie sich wegen ihrer besonderen Funktion als ‘natürlicher’, ‘primärer’ und affektiver Schutzraum dafür geradezu anbietet, wird die Familie häufig als Gegenwelt zur Gesellschaft hochstilisiert.”<sup>19</sup>. Zu dieser Überhöhung gehöre vor allem das romantische Gemeinschaftsideal: Die Familie lebt aufgrund „bejahter Beziehungen“<sup>20</sup> zusammen. Die funktionale Ebene der Familie wird dabei in den Hintergrund gerückt, um die emotionale Ebene zu betonen. Die Wunschvorstellung und das tatsächliche Erleben von Familie divergieren vor allem in idealisierter Familienstruktur und in diesem emotionalisierten Bild. Bei einer „bejahenden Beziehung“ sind Uneinigkeiten und Streit nicht vorgesehen. In einer nicht-emotionalisierten Institution hingegen, sind Auseinandersetzungen und Diskussionen akzeptiert und führen weniger schnell zu einem Auseinanderbrechen derselben. Nicht zuletzt deshalb ist eine Rollen Anpassung in der Institution Familie mit Schwierigkeiten verbunden. Aufgrund einer emotionalen und idealisierten Haltung gegenüber der Familie kommt es schnell zum Zerwürfnis.

Das Gesamtgefüge und bestimmte Funktionen innerhalb der Familie müssen neu verhandelt werden, wenn eine solche Veränderung stattfindet. Es kommt, nach Tom Scanlan, zu einem „fundamental shift in social relations which has occurred under the modern economy of the western world, a shift from status relations to market relations, from feudal ties to the ‚cash nexus‘. This change in social relations has had profound effects on the family institution.“<sup>21</sup>. Diese Veränderungen in der Gesellschaft führen vor allem dazu, dass die Rolle der Frau neu verortet wird. Der Ausbruch der Frau aus der häuslichen Sphäre sorgte für den Verlust des Bildes der Familie als Mittelpunkt des Le-

---

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>19</sup> Ebd., S. 41.

<sup>20</sup> Ebd., S. 34.

<sup>21</sup> Scanlan, Tom: *Family, Drama, and American Dreams*. Westport: Greenwood Press 1978, S. 17.

bens<sup>22</sup>. Dieser gehe in die wirtschaftliche Arbeitssphäre über. Durch die neue Rolle der Frau würden auch familieninterne Dynamiken verändert. Gelingt eine Rollen Neuverhandlung nicht, komme es zur „Zerstörung des Mythos vom bergenden und bewahrenden Zufluchtsort Familie“<sup>23</sup>. Durch die Emanzipation der Frau, die nun Mutter und Versorgerin zugleich sein kann, wird dem Mann ein wichtiger Teil seiner Rolle genommen. Die Neuverhandlung derselben kann sich in einer Krise der Männlichkeit äußern, da es keine klar zugeordnete Rollenverteilung mehr gibt<sup>24</sup>:

Das Verständnis der männlichen Geschlechtsrolle ist z.B. entscheidend davon geprägt, ob sich die Frau gemäß der Rolle verhält, die die gesellschaftliche Zuschreibung für sie vorsieht. Dort, wo das normative Geschlechterverhältnis überschritten wird, wo die Rollen neu verteilt werden, beginnen oft die Schwierigkeiten männlicher Identitätsfindung.<sup>25</sup>

Während die neue Rolle der Frau sich der des Mannes annähert, muss der Vater Aspekte der Mutterrolle übernehmen: Der Vater als Versorger ist nicht mehr wichtig, er muss emotionale und versorgende Tätigkeiten übernehmen<sup>26</sup>: „fathering consists of: paternal engagement (direct time with children), accessibility (presence at home) and responsibility (ensuring availability of care and resources).“<sup>27</sup>. Anders als bei Zimmermann, ist nach dieser Definition die Beschaffung von Ressourcen nur noch ein kleiner Teil der Aufgaben des Vaters. Durch diese emotionale Arbeit entfernt der Vater sich immer weiter vom Mann; dies kann zu besagter Rollenverwirrung führen. Probleme treten auf, wenn der Vater diese neue Rolle nicht zu erfüllen vermag und die vermehrten häuslichen Aufgaben nicht mit der Aufgabe des Geldverdienens vereinbaren kann<sup>28</sup>.

TV-Serien spiegeln zwar nicht unbedingt gesellschaftliche Realität wider, dennoch behandeln sie Themen, die die Gesellschaft prägen. Durch die konstante Fortsetzung der Geschichte suggeriert die Serie Beständigkeit, wird in den Alltag der Zuschauer einbezogen. Häufig werden in ihrem Rahmen nicht nur Liebesbeziehungen behandelt, sondern auch die Familie als Ganze. Die Darstellung geht von einem größtenteils idealisier-

---

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>23</sup> Kallenberger-Schröder 1990, S.1.

<sup>24</sup> Vgl. Gotto, Elisabeth: *Vaterfiktionen. Zur Darstellung von Vaterfiguren im Hollywoodkino der 80er und 90er Jahre*. Stuttgart: ibidem 2001, S. 19.

<sup>25</sup> Ebd., S. 21.

<sup>26</sup> Vgl. Bruzzi, Stella: *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood*. London: British Film Institute 2005, S. 155.

<sup>27</sup> McCarthy, Jane Ribbens/Edwards, Rosalind: *Key Concepts in Family Studies*. Los Angeles: SAGE 2011, S. 118.

<sup>28</sup> Vgl. Gotto 2001, S. 25.

ten Familienbild, wie z.B. in der Serie *Full House (1987-1995)*, bis hin zu einer von Beginn an zerrütteten Familie, wie in der Serie *Arrested Development (seit 2003)*. Die meisten Darstellungen befinden sich jedoch in einem Zwischenraum:

Häufig dargestellte familiäre Motive beziehen sich entweder auf Probleme in den verschiedenen Familienformen [...], auf Erhalt bzw. das Auseinanderbrechen der Familie durch Trennung, Scheidung oder Tod. Aber auch typische Schwierigkeiten im Alltag, wie Konflikte zwischen Partnern, Eltern und Kindern, Krankheit, Pflege der Eltern, werden immer wieder aufgegriffen.<sup>29</sup>

Die Familie wird demnach in einer Umbruchphase gezeigt, in der es Probleme zu meistern gilt. Dabei wird auf verschiedenen Ebenen definiert, was die Familie ausmacht und „was sie zusammenhält oder auseinanderbrechen läßt.“<sup>30</sup> Die Beschäftigung mit ihr ist stets verbunden mit der Gefahr des Verlusts derselben. Gleichzeitig werden idealisierte und traditionelle Familien in verschiedensten Konstellationen hinterfragt.

Die hier erwähnten Wissenschaftler gehen von einer Diskrepanz zwischen idealisiertem und tatsächlichem Familienerleben aus. Sie beschreiben diese Diskrepanz auf verschiedenen Ebenen und sind deshalb von Bedeutung für diese Arbeit. Daher wird das idealisierte Familienbild, vor allem die Familienstruktur nach Zimmermann und die Aufteilung der Geschlechter nach Coontz, auf *Breaking Bad* angewendet, um zu untersuchen, inwieweit die Familie davon divergiert. Die institutionellen Funktionen der Familie in der Gesellschaft nach Hettlage werden insofern eine Rolle spielen, dass nach ihrer Erfüllung gefragt wird und danach, inwieweit auch deren vermeintliches Nicht-Vorhandensein einen Einfluss auf das Zerbrechen der Familie hat. Im folgenden Kapitel wird zunächst eine Beschreibung der Serienfamilie von *Breaking Bad* im Vordergrund stehen, der einzelnen Charaktere und ihrer Beziehung zu Walter.

## **2.2. Die Beziehungen innerhalb der Familie: Ideal oder institutionell?**

Vor diesem theoretische Hintergrund stellt sich nun die Frage: Ist die Familie White – zumindest in ihrem Status Quo zu Beginn der Serie – eine idealisierte Kernfamilie? Unter Betrachtung der Strukturebene nach Zimmermann erscheint die Familie White zu-

---

<sup>29</sup> Iwen, Ines: Die Mutter- und Vaterrolle im Film. Neue Bilder - alte Muster oder alles nur Frage der Organisation? Die Konstruktion sozialer Rollen in deutschen Fernsehfilmen. Weißensee: Berlin 2014, S. 24.

<sup>30</sup> Spielmann, Yvonne: *Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen*. In: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten (Hg.): *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*. Marburg: Schüren 2004, S. 20.



nächst als ideal: Walter arbeitet und Skyler kümmert sich um die häusliche Sphäre. Im Folgenden wird, in Bezug auf das gemeinsame Frühstück der Whites, diese oberflächliche Idealisierung analysiert und hinterfragt. Lothar Mikos beschreibt in seinem Aufsatz *Fernsehfamilien* (2004) einen Wiederholungszwang in der Familienserie, der aufgrund des mythischen Charakters der Familie entsteht und diesen dadurch bestärkt<sup>31</sup>. Obwohl *Breaking Bad* nicht als „Familienserie“ im herkömmlichen Sinn bezeichnet werden kann, ist die Bestärkung der Familie durch Wiederholung, vor allem in den Frühstücksszenen und Walters Geburtstagen, gegeben. Weihnachten und andere Feiertage spielen dagegen keine Rolle. Betont wird durch die Essenssymbolik nicht nur die Notwendigkeit der Versorgung, sondern auch das nicht-traditionelle Element der Familie in der Serie, beziehungsweise die Bildung neuer Traditionen durch Auslassung von typischen Familienfeiertagen.

Neben den symbolischen Funktionen dieser Darstellung wird vor allem anhand der Sitzordnung, der Abwesenheit und des Eintretens neuer Personen in diesen Kreis, die Lage der Familie verdeutlicht. Die alltägliche Grundkonstellation ist von der ersten Episode an vorgegeben: Walter sitzt am kurzen Ende des Tisches nahe der Küche. Skyler sitzt ihm gegenüber, während Junior, meist einfach Junior genannt, zwischen beiden am langen Ende des Tisches Platz nimmt<sup>32</sup>. In dieser Ordnung werden die privaten Szenen mit Gesprächen über Arbeit, Schule und Haushalt bestritten. Dabei sind jedoch bereits Probleme ersichtlich. So befinden sich zu Beginn des Frühstücks, am Tag von Skylers Jobantritt als Buchhalterin bei Benecke Fabricators in der zweiten Staffel nur sie und Junior am Tisch. Als Walter hinstößt, ist Skyler bereits aufgestanden und verlässt die Wohnung frühzeitig. Beide sitzen bei diesem Zusammentreffen nicht gemeinsam an einem Tisch<sup>33</sup>. Obwohl der Sohn stets anwesend ist und ein Bindeglied zwischen seinen Eltern symbolisiert, sind sie getrennt und es wird, trotz scheinbarem häuslichen Frieden auf narrativer Ebene, ein Aufbruch der Familientradition angedeutet. In der Episode *Over (2,10)* in derselben Staffel wird gleich zwei Mal gefrühstückt und es kommt offenkundig zum Zerwürfnis innerhalb der Episode: Zu Beginn läuft das Essen harmonisch ab, alle drei Familienmitglieder sitzen am selben Tisch und sprechen über eine Feier für Walter. Am Ende der Episode sitzen Junior und Skyler alleine am Tisch und der Vater ist, nachdem er sich schnell ein Brot geholt hat, nicht mehr zu sehen. Le-

---

<sup>31</sup> Vgl. Mikos, Lothar: *Fernsehfamilien*. In: Brinker-von der Heyde, Claudia/Scheuer, Helmut (Hg.): *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2004, S. 212.

<sup>32</sup> Vgl. *Pilot*: 1.1.

<sup>33</sup> Vgl. *Nego Y Azul*: 2.7.

diglich den Lärm seiner Arbeit am Haus ist im Hintergrund hörbar. Während Skyler in der ersten Szene noch auf Walter einredet, nach einer Lungenoperation noch nicht wieder arbeiten zu gehen, möchte sie nun, dass er wieder aus dem Haus verschwinde<sup>34</sup>. Walter wird damit, auch durch den Lärm, zum Störfaktor in der Familie. In Staffel drei sieht Walter sich schließlich gezwungen, auszuziehen und sich selbst Brote zu machen, die er nicht zu Hause am Frühstückstisch zu sich nimmt, sondern zur Arbeit mitbringt<sup>35</sup>. Dass er dennoch „Walt“ auf die Brottüte schreibt, als hätte seine Frau ihm einen Snack zubereitet, zeigt, dass er sich selbst nicht um die Illusion bringen kann, dass sich eine Familie um ihn kümmert. Er ist alleine, das gemütliche Frühstück hat, ohne die Gemeinschaft, keinen Sinn, deshalb frühstückt er lieber im Meth-Labor in Jesses Gesellschaft.

In der letzten Staffel wird nicht mehr gefrühstückt, die Kinder leben bei Skylers Schwester Marie (Betsy Brandt) und deren Ehemann Hank (Dean Norris). Skyler und Walter wohnen allein. Umso bezeichnender ist es dagegen, dass Jesse einmalig bei den Whites isst. Walter erzwingt diese Situation, in der sich sowohl Jesse als auch seine Ehefrau unwohl fühlen. Obwohl die Situation von vorherigen Szenen abweicht – es handelt sich um ein Abendessen und Jesse nimmt auch nicht Juniors Platz am Tisch ein, sondern den gegenüberliegenden – wird verdeutlicht, was es ist, das die Familie auseinanderbrechen lässt<sup>36</sup>. Dabei ist es nicht Jesse als Person, der einen Keil in die Familie treibt, sondern Walters Hinwendung zum Drogengeschäft und zur Macht. Das Bild der idealisierten Familie wird gebrochen. In der einzigen Tradition der Whites findet eine Veränderung statt, Walter darf nicht mehr dabei sein, später sind es die Kinder, die fehlen und schließlich wird die familiäre Tradition durch das Drogengeschäft unterlaufen und zerstört. Auf der Strukturebene nach Zimmermann fehlt immer ein Teil der Familie im Bild, beziehungsweise jemand aus der Außenwelt – vor der die Familie Schutz bieten soll – dringt ein.

### **2.3. Skyler White – Der Rollenaufbruch der Geschlechter**

Skyler White ist Anfang 40 und zu Beginn von *Breaking Bad* Hausfrau und schwanger. Im Laufe der Serie erfährt der Zuschauer, dass sie bereits als Buchhalterin bei Benecke Fabricators gearbeitet hatte. Neben ihren Aufgaben als Mutter und Ehefrau schreibt sie Kurzgeschichten und verkauft gebrauchte Gegenstände auf Ebay, um die Familie finanziell zu unterstützen. Die Spannungen in der Familie gehen größtenteils aus einem

---

<sup>34</sup> Vgl. *Over*: 2.10.

<sup>35</sup> Vgl. *Sunset*: 3.6.

<sup>36</sup> Vgl. *Buyout*: 5.6.

Machtkampf zwischen Skyler und Walter hervor. Zu Beginn allerdings sind die Machtverhältnisse klar geregelt: Im häuslichen Raum hat Skyler das Sagen. Sie behandelt Walter in der ersten Episode wie ein weiteres Kind, nicht wie einen Vater. Er sieht sich beispielsweise an seinem eigenen Geburtstag gezwungen, Diät-Bacon zu essen<sup>37</sup>. Die Anordnung des Specks in Form einer 50 (Walters erreichtes Alter) zeigt die Ambivalenz, die der Figur zuzuordnen ist: Kontrollierende Unterdrückerin und gleichzeitig liebevolle Frau und Mutter, die eben jenes emotionale, idealisierte Zuhause für ihre Familie schaffen möchte, das oben beschrieben wurde. In ihr offenbart sich die schwierige Gratwanderung zwischen institutioneller Kontrollfunktion und idealisierter Schutzfunktion der Familie.

Skyler ist die Mutter von zwei Kindern: Junior (RJ Mitte) und am Ende der zweiten Staffel Holly (verschiedene Darstellerinnen). Die Rolle der Mutter bildet die Grundlage der idealisierten Familie. Mit der Aussage „Mothering can be very different, but always contains protection.“<sup>38</sup>, beschreibt Sara Rudick den Kerngedanken, der die Rolle der Frau in der Familie ausmacht. Dabei geht es vor allem um die Mutter-Kind Beziehung, dennoch ist auch die Familie als Institution schutzbedürftig und benötigt eine interne Kraft, die sie zusammenhält. Skyler White tritt als eine solche Figur auf: Im Kern versucht sie im Verlauf der Serie nichts Anderes, als ihre Kinder vor äußerer und innerer Gewalt zu schützen. Letzteres zeigt sich darin, dass sie die Kinder vor Enttäuschung und Problemen schützen möchte, die auf den Taten ihres Mannes und auch ihrer eigenen basieren. Ihre Aufopferung besteht darin, dass sie das Unverständnis und teilweise auch den Hass der erweiterten Familie Schrader und Juniors auf sich nimmt: “You may not love him anymore. But I do. [...] Why you gotta be such a bitch?”<sup>39</sup>. Junior wird nicht darüber aufgeklärt, was tatsächlich vor sich geht und Skyler verteidigt sich ihm gegenüber auch nicht. E. Deidre Pribram beschreibt das als Walters Sieg über Skyler<sup>40</sup>. In ihrer Rollenerfüllung macht sich Skyler verletzlich. Auf der anderen Seite stabilisiert sie so ihre Familie und nicht zuletzt auch ihre eigene Wertigkeit in derselben. Sie erfüllt damit ihre institutionelle Rolle in der Familie und erweist sich als Verteidigerin derselben.

---

<sup>37</sup> Vgl. *Pilot*: 1.1.

<sup>38</sup> Ruddick, Sara: *Thinking Mothers/Conceiving Birth*. In: Bassin, Donna (Hg.): *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale University Press 1994, S. 33.

<sup>39</sup> Vgl. *Caballo Sin Nombre*: 3.2.

<sup>40</sup> Pribram, E. Deidre: *Feeling Bad: Emotions and Narrativity in Breaking Bad*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, S. 201.

Skyler tritt als selbstbewusste Frau auf, die zu Beginn der Serie die Kontrolle in Ehe und Familie zu haben scheint. Sie beteiligt sich an der materiellen Versorgung, erfüllt damit einen Teil der idealisierten Vateraufgabe. Dass sie den Verkauf einer Vase dem Geschlechtsverkehr mit Walter an seinem Geburtstag vorzieht und diesen unbefriedigt zurücklässt, deutet darauf hin, dass eine der tragenden Komponente der Ehe nach Kucklick nicht erfüllt ist: Der sexuelle Trieb, der durch die Heirat eingedämmt werden soll, wird nicht gestillt. Bereits in der ersten Episode zeigt sich, dass Skyler zwar ihre Rolle als Mutter erfüllt, die „vertraglichen“ Aufgaben der Ehe allerdings vernachlässigt. Diese fehlende Triebstillung ist der erste Punkt, der Walters Unzufriedenheit prägt. Wie am Ende der Episode klar wird, sehnt er sich danach und fordert den Geschlechtsverkehr auch vehementer ein (siehe Kapitel 2).

Pribram postuliert, dass Walter und Skyler ihre typischen Geschlechterrollen beibehielten. Sie sei verantwortlich für die emotionale Stabilität der Familie, er für die Versorgung<sup>41</sup>. Diese Annahme bezieht sich auf eine idealisierte Funktion der Familie, beachtet jedoch nicht die Struktur nach Zimmermann oder die institutionellen Funktionen nach Hettlage. Das Eindringen in die Sphäre des Mannes, des Versorgers, und die gleichzeitige Vernachlässigung ihrer Aufgabe als Ehefrau deckt das Problem, das Walter zur Selbstüberhöhung und Flucht in einen „noch“ männlicheren Bereich treibt, bereits zu Beginn der Serie auf. Der Konflikt geht vor allem aus der – zumindest zu Beginn – dominanten Rolle zu Hause in Kombination mit dem Eintritt in die Arbeitswelt hervor<sup>42</sup>. Deshalb kann nicht die Rede davon sein, dass Skyler ihre idealisierte Geschlechterrolle beibehält.

Aufgrund der neuen, erstarkten Rolle der Frau büßt Walter seine Autorität zu Hause ein. Er kommt nicht damit klar, dass er keine ungeteilte Macht im Haushalt hat und ordnet sich deshalb komplett unter. Es ist darum stets Skyler, die entscheidet, was die Familie zu tun hat. Beispielsweise beichtet Walter ihr seinen angeblichen Drogenkonsum, um ihr seinen Kontakt mit Jesse Pinkman (Aaron Paul) zu erklären und bittet sie, ihn damit in Ruhe zu lassen. In derselben Episode geht Skyler dann allerdings zu Jesse und versucht ihm zu „befehlen“, Walter keine Drogen mehr zu verkaufen. Daraufhin sagt Jesse in ironischem Unterton: „Good job on wearing the pants in the family.“<sup>43</sup>. Skyler ignoriert Walters Einwände und überprüft seine Handlungen. Damit erfüllt sie

---

<sup>41</sup> Vgl. Pribram 2013, S. 204.

<sup>42</sup> Vgl. Lang, Christine/Dreher, Christoph: *Breaking Down – Breaking Bad: Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. Paderborn: Fink 2013, S. 50.

<sup>43</sup> *Cat's in the Bag...*: 1.2, 43:59.

die äußere Stabilisierungsfunktion der Institution Familie. Walter möchte diese Funktion der Familie ignorieren und selbst über seinen Weg bestimmen. Das, und der Mangel an Durchsetzungsfähigkeit, die es bräuchte, um Skyler davon abzubringen, führt zu Walters Unterdrückung in der Familie.

In Bezug auf Skyler ist demnach zu sagen, dass sie die institutionelle Rolle der Mutter erfüllt. Die idealisierte Familie bleibt jedoch aufgrund ihres Eindringens in die männliche Arbeitssphäre und ihre häusliche Dominanz unerfüllt. Ebenso bleibt die idealisierte weibliche Rolle in der Ehe bei ihren Bemühungen, sich auch an der finanziellen Versorgung der Familie zu beteiligen, auf der Strecke. Walter Whites Unzufriedenheit geht daraus hervor, dass Skyler die idealisierten Rollen nicht erfüllt und stattdessen die institutionelle Kontrollfunktion auslebt. Diese Einengung und die gleichzeitige Rollenveränderung der Frau führen bei Walter zu einer Rollenunsicherheit, aufgrund welcher er sich gezwungen sieht, seine männliche Identität außerhalb der Familie zu suchen.

#### **2.4. Walter White Junior – Angestrebte Fremdwahrnehmung**

„Deformity of body symbolizes deformity of soul“<sup>44</sup>. Paul K. Longmore spricht in seinem Aufsatz *Screening Stereotypes. Images of Disabled Persons (2001)* eine der möglichen symbolischen Deutungen eines Menschen mit Behinderung im Film an. In Juniors Fall lässt sich ohne Frage nicht auf eine Deformation des Charakters schließen. Zu Beginn der Serie ist er 17, geht zur Schule, lebt bei seinen Eltern und hat zerebrale Kinderlähmung. Von Skyler und Walter wird er die meiste Zeit, wenn es um Trennung, Drogengeschäfte oder ähnlich problematische Themen geht, im Dunkeln gelassen. Betrachtet man die Familie als einen Körper, drückt seine Behinderung des Weiteren eine Krankheit der Familie als solche aus. Die Serie ist durchzogen von zahlreichen Arztbesuchen auf Grund von Skylers Schwangerschaft, Walters Krebserkrankung und Hanks Verletzungen. Ärzte prägen als kontrollierende und überwachende Instanzen<sup>45</sup> den Familienalltag der Whites. Das deutet bereits darauf hin, dass die Familie den Kontrollaspekt der Institution nicht mehr erfüllt und dieser von Außenstehenden übernommen werden muss. Behinderung und Krankheit sind somit nicht selbst Störfaktor, sondern Indikator für einen Kontrollverlust der Familie als solche und deren Nicht-Erfüllung der institutionellen Aufgaben. Dies äußert sich darin, dass die Institution Familie Walters

---

<sup>44</sup> Longmore, Paul K.: *Screening Stereotypes. Images of Disabled People*. In: Smit, Christopher R./Enns, Anthony (Hg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Lanham: University Press of America 2001, S. 3.

<sup>45</sup> Vgl. Tober, Antje: *Hollywoodkino nach 9/11. Das Neuverhandeln von gender im Kontext von Familie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2011, S. 78.

Kriminalität trotz starker Kontrollen von Seiten Skylers nicht verhindern kann, sie umgekehrt eher fördert.

Junior selbst wird in der Familie eher zum Objekt degradiert und seine Behinderung wird von den Mitgliedern als moralische Mahnung ausgenutzt. Er kehrt seine Leiden deswegen hervor, um den älteren Männern (Walter und Hank) vor Augen zu führen, dass sie nicht so stark sind wie er; beziehungsweise um sie davon zu überzeugen, für ihre Gesundheit zu kämpfen. So erklärt er dem behandlungsverweigernden Walter bei einer Intervention: „You're a pussy.“<sup>46</sup> und hinterfragt Hanks Absicht, im Krankenhaus bleiben zu wollen weil er seine Beine nicht bewegen kann<sup>47</sup>. Er wird in beiden Fällen von den Ehefrauen dazu angestachelt und seine Behinderung wird zur emotionalen Machtausübung missbraucht. Dies bildet einen weiteren Aspekt der inneren Stabilisierungsfunktion der Familie. Mit der moralischen Frage, die in Gestalt Juniors im Raum steht, wird Walters Tun emotional hinterfragt. Nicht zuletzt aufgrund dieser Angriffe auf seine Männlichkeit, wegen denen er neben Junior in der Familie noch schwächer wirkt, wendet Walter sich immer mehr von seinem Sohn ab. Verstärkt wird dies dadurch, dass Junior versucht, sich um den Vater zu kümmern. So reagiert Walter beispielsweise sehr gereizt, als sein Sohn eine Webseite zum Sammeln von Spenden für eine Operation eröffnet: „Skyler, it's charity!“<sup>48</sup> sagt er verächtlich. Diese Webseite macht auf den wichtigsten Aspekt des Vater-Seins aufmerksam – die Versorgung – und vor allem darauf, dass Walter diesen nicht erfüllen kann. Am Ende der Serie übernimmt Junior sogar seine Rolle gegenüber Skyler und beschützt sie vor dessen Angriff<sup>49</sup>.

Jessica Benjamin beschreibt das Aufblicken des Sohnes zum Vater als identitätsprägend: „Die identifikatorische Liebe des kleinen Jungen zu seinem Vater bildet die psychologische Basis für die spätere Idealisierung männlicher Macht und autonomer Individualität“<sup>50</sup>. Junior hat zwei Vaterfiguren, zu denen er aufblicken kann: Walter und Hank. Vor diesem Hintergrund ist die Dreiecksbeziehung zwischen Hank, Walter und Junior zu betrachten. „What are you looking at him for?“<sup>51</sup>, so Walter zu Junior, der Hank fragend ansieht, als er ihm Alkohol bei einer Party einschenkt. Dieses Aufblicken zu seinem Onkel verletzt Walter in seiner Rolle als Vater und ist eine weitere Komponente, die dazu führt, dass er sich degradiert fühlt. Walter ist es lediglich wichtig, was

---

<sup>46</sup> *Gray Matter*: 1.5, 32:28.

<sup>47</sup> Vgl. *Half Measures*: 3.12.

<sup>48</sup> *Phoenix*: 2.12, 20:40.

<sup>49</sup> Vgl. *Ozymandias*: 5.14.

<sup>50</sup> Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse Feminismus und das Problem der Macht*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1990, S. 106.

<sup>51</sup> *Over*: 2.10, 13:37.

sein Sohn von ihm denkt und wie er in der Fremdwahrnehmung dasteht. Er möchte beispielsweise nicht, dass Junior seine angebliche Spielsucht als Krankheit ansieht: “What is going on with me is not about some disease. It’s about choices. Choices that I have made. Choices I stand by.”<sup>52</sup>. Er spielt dabei auch auf seine tatsächliche Geldquelle an. Sein Sohn soll keine Schwäche in ihm sehen, sondern ihn als selbstbestimmter, starker Mann wahrnehmen:

My father died when I was 6. You knew that, right? [...] My mother would tell me so many stories about my father. [...] Just like you... I knew things about my father. I had a lot of information. It’s because people would tell me these things. They would paint this picture of my father for me. And I always pretended that was who I saw too. Who I remembered. But it was a lie. In truth, I only have one real actual memory of my father. [...] he just scares me. [...] I don’t want you to think of me the way I was last night. I don’t want that to be the memory you have of me when I’m gone.<sup>53</sup>

In diesem Gespräch zwischen Walter und Junior offenbart sich ein Grundproblem Walters und damit der gesamten Familie. Er möchte die Wahrnehmung der Menschen um ihn herum verändern. Ihm ist es dabei egal, was diese gerne möchten. Die Wahrnehmung, die in der Familie vorherrscht, soll durch sein Tun verändert werden, damit sie sich an Walter nach seinem Tod so erinnern, wie er das gerne möchte. Damit ist eines seiner Kernprobleme angesprochen: Das Verhalten der anderen soll sich an seine Wünsche anpassen. Insgesamt geht von Junior für Walter vor allem eine Bedrohung seiner Männlichkeit aus. Durch seine Instrumentalisierung als Moralträger, seine Versuche, Walter zu helfen und schließlich durch das Aufblicken zu Hank weist der Sohn auf Walters Schwächen hin. Seine Behinderung zeigt einen Kontrollverlust der Institution Familie auf. Sie kann Walter nicht von kriminellen Taten abhalten.

## **2.5. Holly White – Die Abwesenheit des Vaters**

In der Analyse der Beziehung von Walter und Junior zeigt sich, dass Vaterschaft für Walter Autoritäts- und Machtverlust darstellt. Obwohl sich im Verlauf der Serie eine Zunahme seiner Macht feststellen lässt, hängt diese nicht mit der Familie zusammen: seine Stärke geht nicht unmittelbar aus der Vaterschaft hervor. Das zweite Kind Holly ist Symbol für die Geburt von „Heisenberg“, was sich auch darin äußert, dass Walter bei der Entbindung nicht anwesend ist, da er es vorzieht, sein erstes Geschäft mit Gus

---

<sup>52</sup> *Cornered*: 4.6, 18:54–19:17.

<sup>53</sup> *Salud*: 4.10, 23:48–28:20.

Fring abzuwickeln<sup>54</sup>. Bedeutsam ist dabei nicht nur, dass die Geburt Hollys zwischen zwei Episoden angesiedelt ist (in der einen Episode bekommt Walter die Nachricht, dass die Geburt bald stattfindet<sup>55</sup> und zu Beginn der nächsten Episode wickelt er sein Geschäft ab und eilt ins Krankenhaus, wo Skyler Holly schon im Arm hält<sup>56</sup>), sondern auch die Titel derselben: *Mandala* (2,11) (ein Kreis, der hier parallel zu Hollys Geburt mit dem Handel mit Gus beginnt und sich mit dem Ende der Serie schließt) und *Phoenix* (2,12) (ein Vogel der verbrennt und sich dann wieder aus der Asche erhebt – Ein Symbol für Walters Neugeburt als „Heisenberg“). Die Geburt ist damit die endgültige Festigung Walters als „Heisenberg“ und Mann, seine Vaterrolle nimmt er nur noch bedingt wahr.

Ähnlich wie bei Junior wird auf dem Rücken von Holly ein Machtkampf der Eltern ausgetragen. Sie tritt dabei als Objekt auf, das beliebig hin- und hergereicht werden kann. Besonders offensichtlich wird dies in der Episode *Ozymandias* (5,14) in der Walter Holly zur Machtdemonstration zunächst aus dem Haus der Familie entführt, um sie dann in einem Feuerwehrauto sitzen zu lassen, damit sie gefunden und zu Skyler zurückgebracht werden kann<sup>57</sup>. Die Vaterrolle gegenüber Holly nimmt Walter häufig nur ein, um Ziele zu erreichen. So mimt er in *I.F.T.* (3,3) den guten Vater für Holly, nimmt sie demonstrativ auf den Arm, als die Polizei ankommt, die Skyler gerufen hat um ihn aus dem Haus zu schaffen<sup>58</sup>. Er benutzt die Familie als Fassade, hinter der er seine Identität als „Heisenberg“ verbirgt. Holly als Figur ist, da mit der Familie verknüpft, nur indirekt mit Walters Unzufriedenheit verbunden. An ihr äußert sich seine Abwesenheit in der Familie, sowie seine schwindende Bereitschaft als Vater aufzutreten.

## **2.6. Familie Schrader – Die Erweiterung der Kernfamilie**

Hank und Marie Schrader gehören zur erweiterten Familie der Whites: Marie ist Skylers Schwester und Hank ihr Ehemann. Durch das Fehlen von Kindern sind die beiden ein Ehepaar und werden nicht zur eigenständigen Familie. Deshalb werden sie in die Familie der Whites integriert und teilweise bevormundet (siehe in Abschnitt 3.7). Die enge Verbundenheit der erweiterten Familie bleibt bis zum Erkennen von Walters Kriminalität durch Hank bestehen. Familienfeiern finden stets zuhause statt. Ebenso werden Krankheitsfälle und andere Probleme gemeinsam durchgestanden. Dabei kann keine der

---

<sup>54</sup> Vgl. *Phoenix*: 2.12.

<sup>55</sup> Vgl. *Mandala*: 2.11.

<sup>56</sup> Vgl. *Phoenix*: 2,12.

<sup>57</sup> Vgl. *Ozymandias*: 5.14.

<sup>58</sup> Vgl. *I.F.T.*: 3.3.



Figuren ausgenommen werden. Obwohl Walter in manchen Situationen nicht sofort anwesend ist, wie beispielsweise in der Episode, in der Hank ins Krankenhaus muss<sup>59</sup>, ist er dennoch, zumindest physisch, für seine Familie da. Die intensive Beziehung in der Familie und der Zusammenhalt derselben, deuten darauf hin, dass die Ideale des Schutzes und der Pflege in der Familie erfüllt sind.

## **2.7. Marie Schrader – Parallele Kriminalität**

Marie Schrader ist etwa 40 Jahre alt und arbeitet als radiologische Technikerin in einem Ärztezentrum. Durch ihre Kinderlosigkeit und die Betätigung in der Arbeitssphäre, könnte sie in der Nähe der Rolle des autonomen Mannes angesiedelt werden. Doch die Unvollständigkeit der Frau ohne Kinder spielt eine große Rolle in der Familienbeziehung. Denn, wie Enza Gandolfo beschreibt: „The woman who does not have children is believed to be abnormal“<sup>60</sup>. Nicht nur zeigt sich in Maries Kriminalität ihre Abnormalität, sondern es ist eine Unmündigkeit festzustellen. Deswegen und aufgrund einer Abwesenheit der gemeinsamen Eltern in der Serie, hat Skyler die Möglichkeit, sich über Marie zu stellen.

Marie flieht vor familiären Problemen, ähnlich wie Walter, des Öfteren in die Kriminalität. Diese Parallele zwischen beiden Figuren ermöglicht eine Analyse des Verhaltens gegenüber der Familie in Verbindung mit Kriminalität. Beispielsweise im Fall einer gestohlenen Baby-Tiara, die Skyler von ihrer Schwester für Holly geschenkt bekommt, löst der Diebstahl einen Zwist zwischen beiden Schwestern aus. Skyler erzwingt von Marie eine Entschuldigung, die ihr diese dann auch zugesteht, um ihre Familie nicht zu verlieren<sup>61</sup>. Genau dies macht den Unterschied zwischen ihr und Walter aus: Sie ist schnell bereit sich ihrer Schwester zu unterwerfen, nachdem sie gesehen hat, welche Auswirkungen ihre Taten haben. Walter kann dies bis zum Schluss nur bedingt, da er keinen Grund sieht, sich für seine Taten gegenüber der Familie zu entschuldigen. Darin drückt sich ein Familienbild aus, das den Mann als Autorität akzeptiert. Walter entscheidet sich dafür, seine Taten nicht zu rechtfertigen, während Marie glaubt es tun zu müssen. Erneut deckt dies einen Unterschied in den Geschlechterrollen auf und verdeutlicht die Kernkomponente von Walters Unzufriedenheit: Er möchte sich nicht rechtfertigen doch die Familie zwingt ihn dazu.

---

<sup>59</sup> Vgl. *I See You*: 3.8.

<sup>60</sup> Gandolfo, Enza: *A Lesser Woman? Fictional Representations of the childless Woman*. In: O'Reilly, Andrea/Porter, Marie/Short, Patricia (Hg.): *Motherhood, Power & Opression*. Toronto: Women's Press 2005, S. 113.

<sup>61</sup> Vgl. *Grilled*: 2.2.

Spätestens nach der Abgabe der Kinder der Whites werden die Verhältnisse umgekehrt: Marie kann Skyler sagen, was sie zu tun hat und sie dazu zwingen Junior schließlich die Wahrheit über ihre kriminellen Machenschaften zu erzählen<sup>62</sup>. Mit dem Verlust der Kinder kehrt sich ebenso die familiäre Beziehung um. In beiden Fällen bleibt eine unvollständige, kinderlose Familie übrig, dieses Mal ist es die Familie White. Erneut wird Walter in seiner Männlichkeit gekränkt: Dieses Mal durch Marie.

Im Vergleich der kriminellen Ausprägungen von Walter und Marie offenbart sich, dass Marie, obwohl sie sich lediglich zeitweise in eine relativ harmlose Kriminalität flüchtet, anders damit umgeht als der Mann. Im Gegensatz zu Walter, der meint eine autoritative Männerrolle vertreten zu müssen, entschuldigt sie sich um das soziale Gefüge der Familie zusammenzuhalten. Durch ihre neu gewonnene Mutterrolle für die Kinder der Whites, degradiert sie Walter in seiner Vaterrolle und hält ihm vor, dass er mit seiner neu gewonnenen Macht die idealisierte Vaterrolle nicht erreichen kann.

## **2.8. Hank Schrader – Männerklischee und Ersatzvater**

An Hank Schrader lässt sich schon zu Beginn der Serie ablesen, was Männlichkeit in *Breaking Bad* ausmacht. Der taffe DEA (Drug Enforcement Administration) Agent wird bereits durch die Erscheinung von Dean Norris als starker Mann mit starker Physis eingeführt: Korpulent, aber fit. Seine Kleidung besteht aus einfarbigen Hemden in Erdtönen, Jeans und Jacken: Lässig, aber nicht flapsig. Zu Hanks Männlichkeit gehört allerdings mehr als Physis: Maskulinität wird in Sprache, Umgang mit seinen Kollegen, Prahlen mit Erfolgen und Unfähigkeit, Emotionalität zu zeigen, ausgedrückt. All diese Aspekte bleiben aber letztlich mit Macht verbunden, wie im Folgenden erläutert wird.

Hanks Sprache ist eng mit Rassismus und Sexismus verbunden, was auf eine Herabsetzung anderer schließen lässt. Wenn dies auch anscheinend auf einer ironischen, nicht ernst gemeinten Ebene passiert, so demonstriert er dennoch ein hierarchisches Denken. Vor allem in Mexiko kommt sein Rassismus nicht gut an. In *Negro Y Azul* (2,7) zeigt sich Hank sehr ungeschickt darin, mit seinen neuen Kollegen eine ähnliche Beziehung aufzubauen, wie mit denen in Albuquerque. Dabei spricht er einen Mann auf eine Figur auf dessen Schreibtisch an, die sich als Patron der Drogenindustrie in Mexiko herausstellt. Hank gibt an, ihn zu kennen: „Well, yeah, hell, I know who it is, okay? Scumbags kneeling down praying to him: „Please, Señor Saint. No DEA, please.“<sup>63</sup>. Das ‚Zitat‘ zum Schluss dieser Aussage öffnet er mit schriller Stimme nach. Nach dieser Aussage

---

<sup>62</sup> Vgl. *Ozymandias*: 5.14.

<sup>63</sup> *Negro Y Azul*: 2.7, 15:01–15:12.

schaut er sich um und wartet vergeblich auf Lacher aus dem Büro. Anschließend wendet sich die Kamera ihm frontal mit einem Medium-Close-Up zu, in dem seine Enttäuschung zu sehen ist. Die Humorvorstellungen des amerikanischen Mannes gelten hier nicht. Ebenso stößt er auch in der Familie, mit seiner teilweise sexistischen Sprache, vor allem auf Ablehnung bei den Frauen: „I’m with your old lady on this one. I say take the money and run, man.“<sup>64</sup> erklärt er unter genervten Blicken von Marie neben ihm bei der Intervention für Walter. Bereits zuvor hatte er sich schwer getan, Emotionen zu zeigen. Deshalb greift er auf Poker-Metaphern zurück: „And this cancer thing...Let’s just – Let’s face it, you know, you were dealt a shit hand.“<sup>65</sup> Die Kamera fängt dabei Marie ein, die zwischen Hank und Junior auf einer Couch sitzt und entnervt auf diese Ansprache ihres Ehemannes reagiert. Diese klaren Abgrenzungen erzeugen nicht nur den Eindruck einer Männerhierarchie, sondern auch die Differenzierung der Geschlechterrollen: Der Mann setzt sich klar von der Frau ab. Gut kommt Hank damit nicht immer an, allerdings verstehen seine Kollegen, vor allem repräsentiert durch Steven Gomez (Steven Michael Gomez), seinen Humor. Trotz, oder vielleicht sogar wegen, seiner Sprüche, die teilweise auch gegen sie gerichtet sind, respektieren sie ihn als Autoritätsperson. Die Prahlerei bildet für Hank über die gesamte Serie hinweg Grundlage seiner Männlichkeit. In der ersten Folge *Pilot (1,1)* wird er bereits über seine Taten bei der DEA, mit denen er sich bei Walters Geburtstagsfeier in den Mittelpunkt stellt, vorgestellt. Walter sieht sich dadurch nicht nur bei den Gästen seiner eigenen Feier zurückgedrängt. Auch sein Sohn schenkt Hank deutlich mehr Aufmerksamkeit als dem Vater. Er wird inmitten einer Männerrunde (Kollegen von der DEA und Junior) dabei gefilmt, wie er über eine Waffe spricht und diese auseinandernimmt. Schließlich interessiert sich vor allem Junior für die Waffe, nimmt sie sogar in die Hand. Walter steht hinter der Gruppe und ist nicht involviert. Verdeutlicht wird dies durch Schnitte zwischen einer Kameraeinstellung auf Walter, der bis auf Party-Gäste im Hintergrund alleine im Bild ist und Junior und Hank auf der Couch. Walter wird von seinem Sohn sogar dazu aufgefordert, sich die Pistole anzusehen<sup>66</sup>. Er nimmt schließlich die Waffe in die Hand und bezeichnet diese als schwer. Hank entgegnet darauf unter Gelächter der Gruppe: „That’s why they hire men. [...] Looks like Keith Richards with a glass of warm milk, doesn’t he?“<sup>67</sup>. In diesem kurzen Abschnitt werden zwei Problemfelder gleichzeitig verbildlicht, die Hank

---

<sup>64</sup> *Gray Matter*: 1.5, 31:13–31:39.

<sup>65</sup> *Gray Matter*: 1.5, 30:05–30:22.

<sup>66</sup> Vgl. *Pilot*: 1.1.

<sup>67</sup> *Pilot*: 1.1, 11:42–11:50.

und Walter zu Konkurrenten machen: Hank unterläuft Walter sowohl in der Vater- als auch in der Männerrolle. Durch seinen expliziten Hinweis darauf, dass nur Männer in der DEA arbeiten, wird suggeriert, dass Walter keiner ist. Durch die größere Beachtung Hanks durch Junior ist gleichzeitig der Umstand, dass er ein größeres Idol für letzteren ist, eingeführt. Eben jener Konflikt ist ausschlaggebend für Walters Unzufriedenheit in seiner Familienrolle. Doch nicht nur in der Ersatz-Vater Funktion, die Hank auch in Zeiten von Walters Abwesenheit häufig spielt, sondern auch in Bezug auf Skyler ersetzt er ihn in manchen Situationen. So klagt sie ihm beispielsweise ihr Leid und ihre Probleme mit Walter und der Gesamtsituation in der Familie in *Seven Thirty-Seven (2,1)*. Obwohl Hank sich auch in dieser Situation unsicher gegenüber den Emotionen Skylers zeigt, ist es doch er, mit dem sie sprechen kann und der sie tröstet<sup>68</sup>.

Die Figur Hank hält Walter dauerhaft vor, was er nicht ist. Die oben besprochenen Ebenen von Männlichkeit erfüllt er, im Gegensatz zu seinem Schwager, zu Beginn der Serie nicht und sieht sich dadurch degradiert, dass Hank dies sogar direkt anspricht. Gleichzeitig hat er Probleme damit, dass letzterer ihn in Bezug auf seinen Sohn und sogar gegenüber seiner Frau als autoritatives Familienoberhaupt aussticht. Hank vervollständigt die Familie White im Idealbild und drängt Walter hinaus.

## **2.9. Zwischenfazit: Walters Unzufriedenheit**

Zu Beginn der Serie passen die Whites in die Struktur nach Zimmermann. Doch bereits mit kleineren Versorgungsbeiträgen unterläuft Skyler die Rolle ihres Mannes in diesem Zusammenhang. Durch fehlende Triebstillung in der Ehe, fehlende Autorität in der Familie und Walters Skepsis gegenüber der Familie als institutioneller Kontrollfaktor begründet sich Walters Unzufriedenheit. Die Verletzung seiner Männlichkeit durch Junior, der den Schwager als Rollenvorbild sieht, seiner Frau, die in die männliche Arbeits-sphäre eintritt und Marie, die ihm seine Kinder nimmt, bewirkt eine Rollenunsicherheit Walters. Die ständige Präsenz Hanks als männliches Ideal verstärkt diese Herabstufung seiner Maskulinität.

Der Versuch, die Fremdwahrnehmung in eine Richtung zu lenken, die ihm besser gefällt, scheitert und so wendet sich Walter letztendlich immer weiter von seiner Familie ab. Seine Abwesenheit bei Hollys Geburt verdeutlicht dies ebenso, wie seine mangelnde Bereitschaft sich für seine Taten zu entschuldigen, wie es beispielsweise Marie getan hat. Die Familie ist nicht in der idealisierten Form vorhanden, die Walter sich vorstellt. Dennoch versucht er diese zu erzwingen, indem er außerhalb derselben zu Männlichkeit

---

<sup>68</sup> Vgl. *Seven-Thirty Seven*: 2.1.

und Macht findet und diese beiden Komponenten auf die Familie anwendet. Ein weiterer Grund für die Verlagerung von Unzufriedenheit in die Familie ist, dass Walter auch in der Gesellschaft nicht so wahrgenommen wird, wie er es gerne hätte. Bezeichnend dafür ist unter anderem sein Verhältnis zu seiner ehemaligen Firma „Gray Matters“, aber auch die Degradierung, nach dem dortigen Ausscheiden, zur Waschkraft in der Autowaschanlage und als nicht respektierter Chemielehrer. Dies führt dazu, dass Walter dazu gezwungen ist, seine Angst um die Rollenerfüllung zu kaschieren: „Männer müssen viel mehr als Frauen Angst vor der eigenen Hilflosigkeit haben. weil diese in das patriarchale Männerbild nicht paßt. Sie müssen die eigene Unterlegenheit ständig kaschieren und tendieren dazu, Schwäche bei sich selbst und anderen zu verachten.“<sup>69</sup>. Genau dies verwirklicht Walter White: Er verachtet Schwäche und beginnt sie mit männlichen Mitteln zu überspielen und zu falsifizieren. Wie dies vonstattengeht und welche Einflüsse dies auf die Familie hat, wird in Kapitel 3 dargelegt

---

<sup>69</sup> Cornelißen/Engbers 1994, S. 31.

### 3. „Heisenberg“ der Mann – Macht eines Rollenbildes?

Gliding o'er all, through all,  
Through Nature, Time, and Space,  
As a ship on the waters advancing,  
The voyage of the soul—not life alone,  
Death, many deaths I'll sing.<sup>70</sup>

Das Gedicht *Gliding O'er all* aus Walt Whitmans Gedichtsammlung *Leaves of Grass* (1855) ist nicht nur namengebend für eine Schlüssepisode in *Breaking Bad*, sondern offenbart eine Entwicklung, vergleichbar mit der Walters. Das darüber „hinweggleiten“ kann verglichen werden mit Walters kaltem Umgang mit seinen Opfern, den zahlreichen Toten. Nicht nur die Namen Walter White und Walt Whitman deuten auf bestimmte Parallelen der Serienfigur mit dem Autor hin, sondern auch die narrative Nutzung des Gedichtbandes in der Serie selbst. Eines der zentralen Themen Whitmans beschreibt zugleich eine Prämisse der Serie: dem Ausdruck des Selbst in der Gemeinschaft<sup>71</sup>. Das oben zitierte Gedicht geht darauf ein und erklärt einen Drang, den eigenen Willen durchzusetzen, der auch bei Walter zu beobachten ist. Besonders interessant ist, wie die Gedichtsammlung in der Serie den Besitzer wechselt: Walter bekommt das Buch von Gale, seinem Assistenten in Gus' Meth-Labor, geschenkt. Später sorgt er dafür, dass Gale erschossen wird<sup>72</sup>. Nach dessen Tod behält er das Buch, obwohl er alle anderen Beweise, die auf Gale oder Gus hinweisen vernichtet. Schließlich lässt er das Buch auf der Toilette seines Hauses liegen, wo Hank es findet und Gales Schrift in der Widmung erkennen kann<sup>73</sup>. Letzteres geschieht in der bereits oben erwähnten Folge *Gliding Over All* (5,8). Episodentitel und Handlung widersprechen sich: Die Geheimhaltung von „Heisenberg“ ist nicht mehr möglich. Auf der anderen Seite wird mit dem Auffinden des Textes „Heisenberg“ in der Gemeinschaft wahrgenommen und Walter als das gesehen, was er entschiedenermaßen sein will. Mike Chasar, Professor für Englisch und Kulturblogger, beschreibt die Parallelen zwischen Walter und Walt Whitman folgendermaßen:

Like Whitman [...], White assumes a second identity (that of meth cook) during wartime (both the war on drugs and the wars between dealers), and his character revolves around the performance of his multiple identities and especially how

---

<sup>70</sup> Whitman, Walt: *Gliding O'er All*. In: *Leaves of Grass*. Projekt Gutenberg. [http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H\\_4\\_0002](http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0002). (Zugriff am 05.06.2015).

<sup>71</sup> Vgl. Zimmermann 2010, S. 188.

<sup>72</sup> Vgl. *Full Measure*: 3.13.

<sup>73</sup> Vgl. *Gliding Over All*: 5.8.

those identities affect his status as parent; not only is he a biological father [...], portrayed as an artist (also like Whitman [...]) creating new material all the time, but he is also a surrogate parent for his assistant Jesse Pinkman.<sup>74</sup>

In diesem Abschnitt erklärt Chasar nicht nur die Ähnlichkeiten zwischen Figur und Autor, sondern spricht von verschiedenen Identitäten und wie diese Walter in seiner Rolle als Vater beeinflussen. Im Folgenden wird allerdings nicht von verschiedenen Identitäten gesprochen, sondern von verschiedenen Männerrollen und inwiefern diese einander wechselseitig beeinflussen. Nach einer Einführung in die Theorie von Heinrich Popitz und Christoph Kucklick wird die Frage nach der Verwirklichung des männlichen Rollenbildes mit Hilfe der Beziehung von Macht und Gewalt untersucht. Kucklick erklärt in seiner Theorie, wie Männlichkeit und Machtausübung, vor allem in Form von Gewalt, zusammenhängen. Die Aufteilung von Macht in die verschiedenen Bereiche nach Popitz ist sinnvoll, da sie auf die Sphären, die in *Breaking Bad* eine Rolle spielen, anwendbar sind: Autoritative Macht (bezogen auf die idealisierte Familie), institutionelle Macht (bezogen auf die geschäftliche Sphäre und Machtausübung in derselben) und physische Gewaltausübung als Teil der Aktionsmacht. Für die Analyse werden einzelne Figurenbeziehungen betrachtet, um „Heisenbergs“ Einfluss auf jene Beziehungen aufzudecken. Dafür wird, nach einem Theorieteil, zunächst der Frage nach Walters Art der männlichen Machtausübung nachgegangen. Hierfür werden Geschäftsbeziehungen – mit Gus, dem Ehepaar Schwartz und Jesse – untersucht. Im zweiten Teil wird dann erneut die Familie – Hank und Skyler – im Vordergrund stehen. Darin geht es darum, wie Walters Macht sich auf die Familie auswirkt. Schließlich wird das Erreichen von Walters Ziel und Rollenverständnis zum Thema gemacht.

### **3.1. Theorie: Männlichkeit und Macht**

Die Existenz verschiedener Arten von Männlichkeit wurde bereits in Teil Eins aufgezeigt, indem vor allem eine Differenzierung zwischen Vater und Mann gezogen wurde. Dennoch schreibt Kathrin Mädler in ihrem Buch *Broken Men (2008)*: „Da die Geschlechterperformativität dem kulturellen Überleben dient, ist sie nicht frei und selbstbestimmt, sondern in einem vorgegebenen Rahmen gefangen.“<sup>75</sup> Demnach wäre eine klare Definition von Männlichkeit zwar nicht möglich, aber es existiere ein gesellschaft-

---

<sup>74</sup> Chasar, Mike: Whitman's Grandchildren: Becoming and Unbecoming Walt Whitman (vom 27.06.2013). [http://mikechasar.blogspot.de/2013\\_06\\_23\\_archive.html](http://mikechasar.blogspot.de/2013_06_23_archive.html) (Zugriff am 05.06.2015).

<sup>75</sup> Mädler, Kathrin: *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren 2008, S. 27.

lich vorgegebener Rahmen, in dem diese sich bewegt. Diesen Rahmen beeinflusst vor allem die männlich konnotierte „agency“, die unter anderem „Aktivität, Wissensdrang, manipulative[n] Umgang mit der Welt, vor allem Beherrschung der Natur, Schaffung einer eigenen kontrollierten Wirklichkeit, Trennung, Abgrenzung und Icherhöhung“<sup>76</sup> umfasst. Dabei wird bereits eine Ambivalenz sichtbar, die positive und negative Eigenschaften in einer Rolle zusammenfasst. Das theoretische Muster der Männlichkeit hängt nicht nur mit Aktivität zusammen, sondern vor allem mit der Kontrolle der Umwelt. Erreicht werden kann dieser Zustand nur mit Macht. Im Folgenden werden deshalb verschiedene Arten der Macht besprochen, die auf Männlichkeit bezogen werden können.

### **AUTORITATIVE MACHT**

Die Arbeit *Phänomene der Macht* (1986) des Soziologen Heinrich Popitz stellt eine umfassende Arbeit über Macht in verschiedenen Bereichen dar. Eine Art der Macht, die vor allem in Zusammenhang mit der Familie eine Rolle spielt, ist die autoritative Macht, oder nach Popitz „Autoritäts-Bindung“<sup>77</sup>. Der Autor beschreibt vier Kennzeichen von Autorität. „(1) Derjenige, der einem anderen Autorität zuschreibt, paßt sich nicht nur in seinem kontrollierbaren Verhalten den Wünschen der Autoritätsperson an, sondern auch in dem, was er unbeobachtet tut.“<sup>78</sup>. Das bedeute, dass der Schwächere auch in Abwesenheit der Autoritätsperson oder von ihr ausgehenden Kontrolle konform handelt. In dieser Phase habe der Unterworfene zwar andere Einstellungen und Meinungen als die Autoritätsperson, aber sei folgsam – aus Furcht vor möglichen Konsequenzen – auch wenn sie ihn nicht direkt beobachtet. Zweitens merkt Popitz an, dass Autorität weiterhin auch zur Anpassung der Einstellung gegenüber der Umwelt führt. Damit ginge nicht nur eine Verhaltensänderung, sondern auch eine Charakterveränderung einher. Der Unterworfene mache nicht mehr aus Furcht, was die autoritative Person ihm vorschreibt, sondern tue dies aus eigenem Interesse. Der dritte Punkt besagt, dass Autorität ohne „Drohung mit physischen und materiellen Strafen“<sup>79</sup> auskommt. Diese Drohung müsse nicht direkt ausgesprochen werden. Eine Strafe könne aber durchaus Hintergrund dieser Art von Macht sein, es handele sich dabei allerdings auch um eine emotionale Strafe, wie vermindertes soziales Ansehen bei der Autoritätsperson. Da Autorität nicht mit Hilfe körperlicher Gewalt funktioniere, geht Popitz davon aus, dass „Autoritätsbindungen auf

---

<sup>76</sup> Cornelißen/Engbers 1994, S. 27.

<sup>77</sup> Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht. Autorität, Herrschaft, Gewalt, Technik*. Tübingen: Mohr 1986, S. 7.

<sup>78</sup> Ebd., S. 11.

<sup>79</sup> Ebd., S. 12.



dem Bestreben beruhen, von anderen anerkannt zu werden.<sup>80</sup> Autoritative Macht entstehe dann durch Ausnutzung des Strebens des Unterlegenen nach Anerkennung durch den Überlegenen<sup>81</sup>. Das letzte Kennzeichen von Autorität bezieht sich auf denjenigen, der sie anerkennt: Er gestehe einer anderen Person Überlegenheit zu und sehe zu ihr auf<sup>82</sup>. Er erkenne demnach freiwillig an, dass er weniger weiß, als die andere Person und lässt sich von deren Wissen leiten.

### **INSTITUTIONALISIERTE MACHT**

Das Drogengeschäft selbst ist geprägt von Institutionen: Es teilt sich auf in verschiedene Gruppen, die sich um einen Anführer, wie zum Beispiel Gus, versammeln. Darum spielt eine zweite Art der Macht – die institutionalisierte Macht – eine Schlüsselrolle in Bezug auf die „geschäftlichen“ Beziehungen im Drogengeschäft. Popitz setzt Herrschaft für institutionalisierte Macht voraus. Er geht auf Aspekte ein, die diese Art der Macht mit sich bringt. Der erste ist Entpersonalisierung: Die Macht „verbindet sich sukzessiv mit bestimmten Funktionen und Stellungen, die einen überpersonalen Charakter haben.“<sup>83</sup>. Damit geht nicht nur einher, dass Individuen lediglich auf ihre Funktion reduziert werden, sondern auch, dass der Machthaber nicht zwingend anwesend sein muss, um Macht auszuüben<sup>84</sup>. Der zweite Aspekt, der eine institutionalisierte Macht prägt, ist Formalisierung. Das bedeute, dass sich Macht an „Regeln, Verfahrensweisen, Ritualen“<sup>85</sup> orientiert. Sowohl Machthaber als auch Unterworfener müssten sich diesem Schema beugen. Der Machthaber insofern, als dass er die Belohnung für Gehorsam nicht jederzeit nach seinen Wünschen anpassen könne und der Unterworfene dahingehend, dass er seine Pflichten erfüllen müsse. Beide Seiten wären also in einer Machthierarchie gezwungen, ihre Rolle einzuhalten<sup>86</sup>. Aspekt Nummer drei, Integrierung, geht aus dem eben Besprochenen unmittelbar hervor: „Macht verzahnt sich mit den ‘bestehenden Verhältnissen’. Sie bindet sich ein und wird eingebunden in ein soziales Gefüge, das sie stützt und durch das sie gestützt wird.“<sup>87</sup>. Integrierung beschreibt demnach die feste Etablierung der Machtstrukturen in der Gesellschaft.

---

<sup>80</sup> Popitz 1986, S. 18.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>83</sup> Popitz 1986, S. 38.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>85</sup> Ebd., S. 39.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>87</sup> Ebd., S. 39.

Nach der Beschreibung der institutionalisierten Macht erklärt Popitz schrittweise, wie sie sich entwickelt. Dabei geht er von drei großen Stufen aus: Sporadische Machtausübung, normierende Machtausübung und schließlich Positionalisierung von Macht. Sporadische Macht bezieht sich auf Einzelfälle, die sich wahrscheinlich nicht wiederholen<sup>88</sup>. Sie ist also eine momentbezogene Macht. Um sie auszuweiten, müssen Machtmittel, die nicht schnell verbraucht sind, wiederholbare Situationen sowie Leistungen der Machtausübenden und die Fähigkeit, den Schwächeren festzuhalten vorhanden sein<sup>89</sup>. Die nächste Stufe auf dem Weg zur Herrschaft in Popitz' Modell ist die normierende Macht: „Der Machthaber kann das Verhalten von Abhängigen nicht nur hier und da steuern, sondern normieren.“<sup>90</sup>. Das bedeutet, dass der Machthaber von Schwächeren regelmäßige Leistung erwarten und ihnen, im Fall deren Ausbleibens, mit Sanktionen drohen kann. Dabei ist es möglich, dass es weiterhin zur sporadischen Machtausübung kommt. Es geht bei dieser Stufe der Macht vor allem darum, dass eine Bindung gegeben ist, die durch die Möglichkeit des Machthabers, dem Unterdrückten etwas wegzunehmen, entsteht. In der letzten Stufe, der Positionalisierung von Macht, geht es um eine überpersonale Machtstellung: „Es hat sich in einem sozialen Gefüge eine bestimmte Stellung, ein neuer Stellenwert herausgebildet, ein Platz, der übertragbar ist und für dessen Besetzung gesorgt wird.“<sup>91</sup>. Ein Erfolg der Herrschaft würde dann bestehen, wenn ein Machthaber dem anderen ohne neue Machtetablierung folgen kann. Das Machtgefüge bildet sich in diesem Kontext um eine zentrale Position eines Herrn herum<sup>92</sup>. Die institutionalisierte Macht ist fest in der Gesellschaft verankert und prägt diese maßgeblich. Ihre Strukturen sind demnach nicht leicht aufzubrechen.

### **PHYSISCHE GEWALT**

Die letzte Art der Macht, die im Kontext dieser Arbeit besprochen wird, ist die physische Gewaltausübung. Sie wird in der Institution vor allem der sporadischen Macht zugeordnet. Außerdem definiert Popitz sie als eine Form der Aktionsmacht. Dabei „operiert der Machtausübende mit Alternativen, versucht andere durch ein Entweder-Oder nach seinem Willen zu lenken.“<sup>93</sup>. Dies äußert sich nicht nur in körperlicher Gewalt oder deren Androhung, sondern ebenso in möglicher materieller Schädigung und Min-

---

<sup>88</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 42f.

<sup>90</sup> Popitz 1986, S. 44.

<sup>91</sup> Ebd., S. 50.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>93</sup> Ebd., S. 35.

derung sozialer Teilhabe<sup>94</sup>. Die physische Gewalt spielt in der Männersphäre des Drogenhandels in *Breaking Bad* eine große Rolle. Gewalt wird von Popitz definiert als Machttaktion, „die zur körperlichen Verletzung anderer führt, gleichgültig, ob sie für den Agierenden ihren Sinn im Vollzug selbst hat (als bloße Aktionsmacht) oder, in Drohungen umgesetzt, zu einer dauerhaften Unterwerfung (als blinde Aktionsmacht) führen soll.“<sup>95</sup>. Vor allem die permanente Gewaltandrohung kann zur Unterwerfung des Individuums führen. Die äußerste Grenze von Gewalt ist nach Popitz die Tötung<sup>96</sup>. Vollkommene oder absolute Macht bestünde demnach im „Herr-Sein über Leben und Tod.“<sup>97</sup>. Das Töten würde in dieser Hinsicht einen „restlosen“ Sieg bedeuten. Als „totale Macht“ definiert Popitz die Glorifizierung der Tötung ohne Rücksicht<sup>98</sup>. Dabei gehe es nicht nur um Prahlerei, sondern vor allem um Legitimation. Durch die übertriebene Heldendarstellung und den Versuch, das Töten als durch gute Gründe legitimiert darzustellen, würden moralische Fragen, die mit der Handlung einhergehen ausgeblendet. In seiner Dissertation *Das unmoralische Geschlecht (2008)* beschreibt Kucklick die wahrgenommene Nähe von Männlichkeit und Gewalt und damit den Zusammenhang zwischen Geschlechterrolle und körperlicher Gewalt: „Heute dagegen werden die drängenden gesellschaftlichen Probleme männlich konnotiert: Gewalt, Kriminalität, ökologische Katastrophen, Terrorismus, Profitgier, Versachlichung, Gefühllosigkeit, Liebesunfähigkeit, soziale Kälte“<sup>99</sup>. Des Weiteren beschreibt er, dass männliche Werte als Gewalt betonend wahrgenommen werden<sup>100</sup>. Diese negativen Eigenschaften können, nach Kucklick, allerdings zu positiven werden, wenn der Mann „zivilisiert“ ist: „Der zivilisierte Mann ist stark, energisch, mutig, durchsetzungsfähig, selbstbewusst, kreativ. Er hat die unbestimmten Kräfte der Natur und seine eigensinnigen Triebe gezähmt und macht sie - und dadurch sich selbst - in der Gesellschaft nutzbar.“<sup>101</sup>. Diese Entwicklung ist unmittelbar mit der Institution Familie verknüpft, die wie oben dargelegt, Individuen in positive Bahnen zu lenken vermag und Triebstillung ermöglicht. Ein Ausbrechen aus diesen Strukturen würde damit ein Aufbrechen der Befriedigung der Triebe und damit der positiven männlichen Eigenschaften bedeuten.

---

<sup>94</sup> Ebd., S. 70f.

<sup>95</sup> Ebd., S. 73.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>97</sup> Popitz 1986, S. 79.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>99</sup> Kucklick 2008, S. 9.

<sup>100</sup> Vgl. ebd. 2008, S. 10.

<sup>101</sup> Ebd., S. 119.

## **3.2. „Heisenbergs“ Geschäftsbeziehungen**

### 3.2.1. Gustavo „Gus“ Fring – Die Zerstörung der institutionalisierten Macht

Gustavo „Gus“ Fring ist einer der größten Drogenbosse in *Breaking Bad* und zwei Staffeln lang Walters Vorgesetzter. Er vertreibt Crystal Meth unter dem Deckmantel der Fast-Food-Kette „Los Pollos Hermanos“ (zu Deutsch in etwa „die Hähnchenbrüder“). Er macht auf sich aufmerksam, indem er in der Gesellschaft als Wohltäter auftritt. So spendet er beispielsweise Geld für den DEA „Fun Run“. Durch öffentliche Präsenz hält er sich seine „Feinde“ so nah wie möglich. Von seinem Privatleben erfahren dennoch weder Figuren innerhalb der Serie, noch Zuschauer Genaueres. Lediglich eine Rückblende erklärt sein Verlangen nach Rache an der Salamanca-Familie: Mitglieder dieser Familie hatten seinen ehemaligen Geschäftspartner getötet, dem er, wie sein schmerzverzerrtes Gesicht nach dessen Tod andeutet, sehr nahe stand<sup>102</sup>. Diese Information gibt die Serie allerdings erst kurz vor Gus' eigenem Tod und anlässlich seiner Besuche bei Hector „Tio“ Salamanca (Mark Margolis) preis. Wie in der Rückblende zu sehen ist, war der alte Mann im Rollstuhl damals an dem Mord an Gus' Freund beteiligt. Es wird gezeigt, dass Gus seine Rache schon lange plante und sein Drogengeschäft auf diesen Rachegeanken aufgebaut hat. Obwohl er eine emotionslose, ruhige Männlichkeit vertritt, ist sein Antrieb im kriminellen Milieu doch emotionaler Natur. Im Folgenden wird zunächst die institutionalisierte Macht untersucht, die Gus mit seinem Drogengeschäft erlangt hat. Anschließend werden die Männer- und Machtaspekte im Vergleich mit Walter betrachtet, um schließlich auf Walters Unfähigkeit sich unterzuordnen und den Machtkampf der damit einhergeht zurückzukommen.

In Bezug auf die Machttheorie von Popitz wird im Folgenden Gus' Stellung als die Machthaber-Position in einer Institution betrachtet. Die Eigenschaften der institutionalisierten Macht werden von Gus' Unternehmen bedient. So muss er beispielsweise nicht selbst anwesend sein, um Druck auf Walter und Jesse auszuüben (Entpersonalisierung). Stattdessen setzt er andere als Überwacher ein, die ein Auge auf die beiden Köche haben. Diese Kontrolle wird nach dem Tod Gales gesteigert und durch Kameras im Labor, die Aufnahmen unmittelbar auf Gus' Computer senden, noch stärker entpersonalisiert. Dies geht so weit, dass Walter gar nicht mehr persönlich zu Gus vordringen darf, sondern gezwungen ist, durch die Kameras zu kommunizieren<sup>103</sup>. Ebenso wird die Eigenschaft Formalisierung erfüllt; Gus bestimmt Regeln und Verfahrensweisen für die Zu-

---

<sup>102</sup> Vgl. *Salud*: 4.10.

<sup>103</sup> Vgl. *Hermanos*: 4.8.

sammenarbeit mit seinen „Untergebenen“. In diesem Kontext steht auch die „normierende Macht“, also die zweite Stufe in der Entwicklung institutionalisierter Macht. Diese verlangt regelmäßige Leistungen für einen gleichbleibenden Preis. Wird dabei auf einer Seite etwas verändert, folgen Sanktionen. Ebenso ist es mit Walter und Jesse, aber auch mit anderen Angestellten. Das wird in der Episode *Box-Cutter (4,1)* deutlich: Victor (Jeremiah Bitsui) hatte sich am Tatort nach Gales Tod entdecken lassen und somit den Fehler begangen, seine Pflicht nicht korrekt zu erfüllen. Seine Bestrafung ist der Tod. Obwohl Gus einmal sein Machtverständnis folgendermaßen erklärt: „I don't believe fear to be an effective motivator. I want investment.“<sup>104</sup>, versucht er, Walter und Jesse Angst einzuflößen. Er möchte sie nicht mehr motivieren für ihn zu arbeiten. Stattdessen fordert er mit dieser Geste Gehorsam ein, erteilt eine Sanktion die aus der Wegnahme von gefühlter Sicherheit besteht. Die Strukturen der Institution, die Gus mit seinem Geschäft in der Gesellschaft aufbaut, stehen und fallen mit ihm als Person. Die letzte Stufe der Institutionalisierung der Macht – Positionierung – wird demnach nicht genommen: Die Stellung des Machthabers ist nicht überpersonal: „Just because you shot Jesse James don't make you Jesse James.“<sup>105</sup>. Das sagt Mike Ehrmantraut (Jonathan Banks), der Handlanger von Gus, zu Walter aufgrund dessen Verhalten gegenüber seinen Partnern: Er kann Gus nicht einfach ersetzen. Mit Gus gab es Formen institutionalisierter Macht, die Integrierung in der Gesellschaft bleibt aber aus.

Die Figur des Gus' steht für eine andere Männlichkeit als etwa die von Hank. Seine Maskulinität drückt sich nicht durch grobe Sprache, starke Physis oder das übertriebene Prahlen mit Erfolgen aus. Eine der, in Bezug auf sein Männerrollenverständnis prägnantesten Szenen findet sich in der Episode *Más (3,5)*. Gus möchte darin Walter davon überzeugen, mit dem Kochen fortzufahren und provoziert ihn dabei in seiner Männlichkeit:

When you have children, you always have family. They will always be your priority, your responsibility. And a man...A man provides. And he does it even when he's not appreciated... or respected...or even loved. He simply bears up, and he does it...because he's a man.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> *Green Light*: 3.4, 30:40–30:54.

<sup>105</sup> *Hazard Pay*: 5.3, 44:02–44:09.

<sup>106</sup> *Más*: 3.5, 26:23–26:49.

Gus verkörpert eine emotionslose, berechnende Art der Männlichkeit. Er betont die Werte der idealsisierten Familie und deren Struktur, die mit der Rolle des Mannes als Versorger einhergeht. Damit trifft er Walter unmittelbar in seiner Rollenunsicherheit und motiviert ihn, weiter im Drogengeschäft zu bleiben. Er offenbart in dieser kurzen Rede damit nicht nur seine Auffassung von Männlichkeit, sondern auch seine manipulativen Züge mit denen er andere Menschen zu beeinflussen vermag.

Walter befindet sich in einer Position, in der er hin- und hergerissen ist zwischen einer Männlichkeit ähnlich der von Hank und einer ähnlichen wie die von Gus. Seine körperlichen Gewalttaten rücken ihn in die Nähe Hanks ebenso wie sein Prahlen mit der Tötung anderer, um Respekt zu erwerben (um andere Geschäftspartner einzuschüchtern prahlt Walter: „I am the man who killed Gus Fring“<sup>107</sup>). Auf der anderen Seite nutzt er emotionale Manipulation (in Bezug auf Jesse und Skyler) und indirekte körperliche Gewalt, die er zum Beispiel durch Gift herbeiführt. Walter ist zwischen den beiden Männlichkeitsmodellen anzusiedeln. Seine unkontrollierten Ausbrüche, die weiter unten noch eingehender besprochen werden, gehen unmittelbar aus dieser Rollenunsicherheit hervor. In der Männerhierarchie ist Gus übergeordnet: Seine Form der Männlichkeit ist der Walters übergeordnet. Erneut sieht er sich darum mit Problemen in seiner Männlichkeit konfrontiert, die so einen Konflikt in der Beziehung der Geschäftsmänner auslösen.

Obwohl Gus in der Institution die Rolle des Herrschers spielt, hat er, wie Walter in der Familie, auch keine autoritative Macht über seinen Angestellten Walter. Das offenbart sich darin, dass dieser hinter seinem Rücken agiert und beispielsweise Pläne schmiedet, Gale umzubringen, um sich selbst zu schützen<sup>108</sup>. Im Drogengeschäft scheint es nur eine Macht zu geben: Aktionsmacht. Obwohl gerade in Gus' Fall eine Art institutionalisierte Macht angedeutet wird, so ist diese eigentlich doch nur sporadisch und kann nur bis zum Tod andauern und ohne Gus nicht weiter existieren. Am Ende obsiegt deshalb doch die Aktionsmacht über die ansatzweise institutionalisierte Macht. Walter kann keinen Konkurrenten dulden und schon gar keinen Mann, der ihn unterdrückt: Er will ihn besiegen und sieht lediglich den Tod als Möglichkeit, das zu erreichen. Wie Popitz betont ist die Tötung einer anderen Person Ausdruck der absoluten Macht<sup>109</sup>. Walter scheint das genau so zu sehen, wie er in einem Telefongespräch mit Skyler nach Gus' Tod of-

---

<sup>107</sup> *Say My Name*: 5.7, 05:29–05:36.

<sup>108</sup> Vgl. *Full Measure*: 3.13.

<sup>109</sup> Vgl. Popitz 1986, S. 79.

fenbart: „It’s over. We’re safe [...] I won.“<sup>110</sup>. Mit dem Mord an Gus’ gewinnt Walter die absolute Macht über ihn. Er hat den ihm überlegenen Mann getötet und „gewonnen“. Walter glaubt daraufhin, er könne nun dessen Platz einnehmen. Doch Gus verfolgt ihn auch nach seinem Tod als für ihn nicht zu erreichendes Ideal. Walter schafft es nicht, eine ähnliche Machtposition aufzubauen, vor allem gegenüber Mike und Jesse. Die drei wollen eine Männerhierarchie der Komplizen errichten, Walter kommt damit aber nicht zurecht. Er möchte wie Gus alleine an der Spitze stehen. Mike erklärt ihm kurz vor seinem Ableben: „You and your pride and your ego. You just had to be the man. If you’d done your job, known your place we’d all be fine right now.“<sup>111</sup>. Damit spricht er direkt Walters Problem an: Er ist machthungrig, stolz und möchte sich nicht unterordnen. Walter, beziehungsweise „Heisenberg“, ist nicht mehr die Person, die Autorität anerkennt und sich unterdrücken lässt, wie es im Arbeitsleben und in der Familie zu Beginn der Serie der Fall war. Durch den Triumph über den vermeintlich größten „Feind“ zerstört er gleichzeitig auch weitere Aufstiegschancen für sich selbst. Die Macht, die er hat, schadet ihm letztlich und seine Karriere kommt zu einem abrupten Ende.

In Bezug auf Gus zeigt sich demnach, dass Walter zwischen zwei Männerbildern gefangen ist. Er schafft es auf Grund seines Hangs zur physischen Gewalt nicht, Gus in institutionalisierter Macht nachzufolgen, obwohl er ihn besiegt. Mit Walters absoluter Macht über Gus erlangt er nicht die Macht über die Institution. Sein Machtansatz in der männlichen Sphäre ist lediglich der der Aktionsmacht. Seine Männlichkeit bleibt gespalten, da er sowohl Komponenten der emotionslosen Macht von Gus, zum Beispiel in Form von Manipulation, als auch Komponenten der emotionalen und affizierten Macht Hanks, zum Beispiel in Form von undurchdachten Tötungen wegen verletztem Stolz, nutzt. Walter unterwirft sich keiner Autorität und begeht deshalb Fehler. Ähnlich wie in der Familie bekämpft er die Kontrollfunktionen der Institution und scheitert darin, seine eigene Macht tatsächlich und langfristig auszuweiten.

### 3.2.2. Das Ehepaar Schwartz – Auflehnung gegen das Selbst

Walters Beziehung zum Ehepaar Schwartz ist von zentraler Bedeutung, um seine Machtentwicklung nachvollziehen zu können. Das Verhältnis ist zunächst geprägt von männlicher Enttäuschung und von der Verletzung von Walters Stolz durch das Ehepaar. Obwohl die Figuren in der Serie kaum vorkommen, beeinflussen sie seinen Lebensweg

---

<sup>110</sup> *Face Off*: 4.13, 47:50–48:18.

<sup>111</sup> *Say My Name*: 5.7, 43:02 – 43:21.

stark. Elliott Schwartz (Adam Godley), seine Frau Gretchen (Jessica Hecht) und Walter hatten gemeinsam das Unternehmen „Gray Matter“ gegründet. In der Serie wird angedeutet, dass Walter und Gretchen damals ein Liebesverhältnis hatten. Dass Gretchen in lediglich fünf Episoden und Elliot in nur drei auftritt, bestärkt den Eindruck, dass der Erfolgsdruck, den Walter sich aufliegt, nicht von außen kommt. Die beiden Figuren sind deshalb nicht nur einer der Auslöser für Walters Werdegang, sondern auch Indikator, dass er sich verändert hat, vor allem am Schluss der Serie.

Eingeführt wird das Ehepaar in *Gray Matter* (1,5) auf Elliotts Geburtstagsfeier in ihrer Villa. Schon in der *Mise-En-Scène* wird die finanzielle Überlegenheit der beiden demonstriert. Nicht nur in der großen Villa, sondern auch hinsichtlich der Kleidung der Anwesenden zeigt sich ein Unterschied: Alle anderen Gäste tragen beige und weiß, während Walter, und vor allem Skyler mit ihrem blauen Kleid, deutlich hervorstechen<sup>112</sup>. Doch auch verbal wird der Unterschied angesprochen. Bei der Geschenkübergabe meint Walter: „For the man who has everything.“<sup>113</sup>. Nach dieser Einführung versuchen Elliot und Gretchen, ich finanziell bei seiner Krebsbehandlung zu unterstützen<sup>114</sup>. Walter lehnt dies strikt ab und zeigt damit, dass ihm sein Stolz wichtiger ist, als die Geldbeschaffung auf legalem Weg. Vor allem in diesen beiden Figuren äußert sich, dass Walter auch außerhalb der Familie mit seinem Misserfolg und einer fehlenden Männlichkeit (bezogen auf die Versorgung) konfrontiert wird.

Nachdem Gretchen herausfindet, dass Walter sie als Deckmantel genutzt hat, um sein Drogengeld als Spende des Ehepaars auszugeben, kommt es zum Zerwürfnis. In der Episode *Peekaboo* (2,6) trifft Walter Gretchen in einem Café und macht ihr Vorwürfe, da er glaubt, sie hätten ihn damals aus der Firma geworfen und ein „little empire on [his] work“<sup>115</sup> aufgebaut. Gretchens ungläubiger Blick im Anschluss an diese Aussage lässt vermuten, dass Walter ihr das noch nie so gesagt hat. Seine neue starke Identität als „Heisenberg“ ermöglicht es ihm nun aber, seinem gekränkten Stolz Ausdruck zu verleihen. So beendet er das Gespräch mit den vulgären Worten „Fuck you!“<sup>116</sup>, was eher Hank oder Jesse zuzutrauen wäre und verlässt das Café. In diesem Ausbruch zeigt sich eine aggressive Männlichkeit, die als spontan und affiziert auftritt. Obwohl Gretchen im Folgenden erklärt, dass Walter sie verlassen habe, hält dieser an seiner Vorstellung vom verletzten Stolz fest. Vermutlich kämpft er aber gegen eine eigene Entschei-

---

<sup>112</sup> Vgl. *Gray Matter*: 1.5.

<sup>113</sup> *Gray Matter*: 1.5, 10:46–10:48..

<sup>114</sup> Vgl. *Gray Matter*: 1.5.

<sup>115</sup> *Peekaboo*: 2.6, 33:02–33:06.

<sup>116</sup> *Peekaboo*: 2.6, 33:48.



dung, die er bereut. Darin liegt der Grund seines Strebens nach radikaler Veränderung: Er will nicht mehr der Walter sein, der vor Problemen flieht, sondern sie direkt adressieren und mit Macht bekämpfen. Seine aggressive Art Gretchen gegenüber demonstriert, dass er sich gegen sie durchsetzen möchte.

Bis zum Ende werden Gretchen und Elliott nicht mehr gezeigt, doch dann sind sie es, die Walter dazu bewegen, nicht aufzugeben. In *Granite State* (5,15) bereitet Walter sich darauf vor, von der Polizei gefasst zu werden. Die Versuche, seiner Familie Geld zu übermitteln sind gescheitert, da Junior es zuvor am Telefon vehement abgelehnt hatte Geld von ihm zu nehmen<sup>117</sup>. Walter wartet in einer Bar in seinem „Exil“ darauf, verhaftet zu werden, sein Blick fällt dabei auf einen Fernsehbildschirm. Dort sieht Walter das Ehepaar Schwartz in einer TV-Show. Elliott behauptet, dass sein Anteil an der Firma bei deren Name endet: „The company name. [...] As far as I recall, his contribution begins and ends there.“<sup>118</sup>. Diese Leugnung seines Beitrags in der Firma trifft Walter sehr und er beschließt, sich doch nicht festnehmen zu lassen, sondern nach Albuquerque zu fahren. In der letzten Episode der Serie, *Felina* (5,16), bricht Walter bei dem Ehepaar ein und nimmt Rache. Er gibt ihnen sein eigenes verdientes Geld und zwingt sie, es seiner Familie zukommen zu lassen. Damit hat er sowohl seiner Familie und sich selbst die Rolle des Versorgers aufgezwungen als auch Rache an denen geübt, die ihn unterschätzt und gedemütigt hatten. Macht übt Walter hier mit Hilfe der Androhung von Gewalt aus – es handelt sich um Aktionsmacht, ohne die er nicht an sein Ziel gekommen wäre. Walter betont: „They use my money, never yours.“<sup>119</sup>. Obwohl die Familie das Geld unter dem Namen Schwartz erhalten wird, möchte er, dass es komplett von ihm stammt. Seine Genugtuung an diesem Akt ist gering, die Anerkennung von Familie und Gesellschaft wird er auch dadurch nicht erhalten, sein Ruf wird der eines Kriminellen bleiben. Gerade deshalb jedoch gelingt es Walter, dem Ehepaar Angst einzuflößen. Offensichtlich hat er zumindest das erreicht: Er erweckt Angst als Mann und kann Menschen damit beeinflussen. Dennoch ist bemerkbar, dass Walters Macht sich verändert hat. In diesem letzten Zusammentreffen äußert sich, vor allem in der zuvor besprochenen emotionalen Szene mit Gretchen, dass seine Männlichkeit nach Hanks Tod sich der von Gus angenähert hat. Er ist ruhig, nicht aggressiv. Er geht beispielsweise leise in das Haus hinein und sagt nichts, bis Gretchen ihn entdeckt. Auch danach spricht er leise, zeigt

---

<sup>117</sup> Vgl. *Granite State*: 5.15.

<sup>118</sup> *Granite State*: 5.15, 50:48–51:01.

<sup>119</sup> *Felina*: 5.16, 13:32–13:36.

keine Gefühlsregungen. Vor diesem Hintergrund kann gesagt werden, dass er sich zum Schluss für eine dezidierte Form der Männlichkeit entschieden hat.

Der Zuschauer erfährt nie, was zum Zerwürfnis zwischen den drei Figuren geführt hat. Es wird angedeutet, dass Walter vor seinen Verpflichtungen geflohen ist und das Ehepaar ihn aus der Firma gekauft hat. Sein Stolz wurde dadurch verletzt, dass er keinen offiziellen Anteil am großen Erfolg der Firma hat. Ob dies selbst verschuldet oder fremdverschuldet ist, wie Walter es gerne darstellt, bleibt offen. Das Ehepaar stellt eine unbekannte Größe aus der Vergangenheit dar, ist wichtig für Walters Entwicklung und wird doch kaum gezeigt. Äußerlich ist der Schaden, den er durch diese Umstände genommen hat, nicht erkennbar. Doch sein Kampf um Macht und Ruhm verdeutlicht seine innere Zerrissenheit. Erneut wurde er in seiner Männlichkeit getroffen und das ausgerechnet in der Arbeitssphäre. In seiner Rache und seinem affizierten Ausbruch gegenüber Gretchen demonstrieren sich erneut Extreme: Trotz scheinbar gefundener Männerrolle: Walters Macht ist auch in dieser Hinsicht die Aktionsmacht.

### 3.2.3. Jesse Pinkman – Die Möglichkeit für eine idealisierte Vaterrolle?

Jesse Pinkman, Walters ehemaliger Schüler und Partner im Methamphetamin-Geschäft, wird als im Leben gescheiterter Drogenabhängiger eingeführt<sup>120</sup>. Er agiert weitgehend autonom, das heißt er ist familiär nicht gebunden. Gemeinsam mit Emilio Koyama (John Koyama) betreibt er ein kleines Chrystal Meth Labor. Er lebt alleine im Haus seiner verstorbenen Tante, das ihm als Zufluchtsort dient. Im Verlauf der Serie hat Jesse sexuellen Kontakt mit der Prostituierten Wendy (Julia Minesci) und außerdem Beziehungen mit Jane Margolis (Krysten Ritter) und Andrea Cantillo (Emily Rios). Die beiden letzteren werden allerdings unerfreulich durch Walters Zutun beendet. In Bezug auf Walter stellen sich verschiedene Beziehungsebenen dar: Vater-Sohn, Schüler-Lehrer, Geschäftspartnerschaft und Machthaber-Unterlegener. Diese Ebenen und deren Überschneidung machen den Konflikt der beiden Figuren aus und werden im Folgenden genauer betrachtet.

In *Breaking Bad* kann der Eindruck entstehen, dass Walter mit seiner Familie unzufrieden ist und sich mit Jesse eine neue Ersatzfamilie aufbaut. Da Jesse von seiner Familie verstoßen wurde, erscheint es Walter ein Leichtes, deren Position einzunehmen. Vor allem in der zweiten Staffel gibt es viele Hinweise, dass dies zutrifft. Zunächst stellt sich daher die Frage, inwieweit Walter Jesse als seinen Ersatzsohn betrachtet. So bespricht er in einigen Momenten seine moralischen Bedenken mit ihm. In der Episode 4

---

<sup>120</sup> Vgl. *Pilot*: 1.1.

*Days out* (2,9) etwa sitzen Jesse und Walter mit dem RV in der Wüste fest. Walter sagt über seine Familie: „All I ever managed to do was worry and disappoint them and lie. Oh God. All the lies. I can't even keep them straight in my head anymore.“<sup>121</sup>. Dass Walter Jesse dies anvertraut, könnte ein besonderes Vertrauen beweisen. Auf der anderen Seite deutet es aber auch darauf hin, dass er glaubt, Macht über Jesse zu haben. Durch diese Macht glaubt er, Jesse leiten zu können und zu verhindern, dass dieser sich an die DEA oder die Familie White wendet. Eine der Schlüsselszenen in diesem Kontext ist Walters Treffen mit Donald Margolis (John de Lancie), Vater von Jesses Freundin Jane. In einer Bar unterhalten sich beide über ihre Kinder, Walter spricht aber vor allem über seinen „Neffen“ Jesse. Entscheidend ist allerdings nicht, was er sagt, sondern was er tut, nachdem Donald sagt: „Family [...] you can't give up on them. Never. What else is there?“<sup>122</sup>. Anstatt zu seiner eigenen Familie zu fahren, geht er zu Jesse, mit dem er zuvor gestritten hatte. Die tatsächlichen Gründe für diesen Besuch werden nicht aufgeklärt, da Jesse tief schläft. Jane, die zuvor mit Jesse Heroin konsumiert hatte, wird beim Versuch von Walter, Jesse zu wecken auf den Rücken gedreht und erstickt an ihrem Erbrochenen. Dennoch verdeutlicht diese Szenen, dass Jesse ihm wichtig ist und er ihn tatsächlich als eine Art Familienmitglied sieht. In dieser Hinsicht wäre das Motiv in Walters Hilfsverweigerung, als er Jane beim Sterben beobachtet, auf einen Schutzgedanken gegenüber Jesse zurückzuführen. Ein Close-up in besagter Sterbeszene auf Walters Gesicht<sup>123</sup> deutet darauf hin, dass er nach Janes Tod tatsächlich geschockt ist: Seine Lippen zittern, er hält sich eine Hand vor den Mund und seine Augen werden nass. Dieses Verhalten lässt einen Rachegeanken gegenüber Jane, die ihn zuvor erpresst hatte, um an Jesses Geld zu kommen, unwahrscheinlich erscheinen. Auch nach Janes Tod sorgt Walter sich um seinen Partner: Er bringt ihn in eine Rehabilitation-Klinik, besucht ihn dort und lässt ihn nach seiner Therapie sogar bei sich wohnen<sup>124</sup>. Walters Motiv könnte demnach als Fürsorge für Jesse gehalten werden, der gemeinsam mit Jane auf einen Tiefpunkt seines Lebens zuzusteuern drohte. Obwohl Walter sich nach Janes Tod um Jesse kümmert, ist die Ersatzvaterrolle allerdings nicht die Einzige die er ihm gegenüber einnimmt. Viel deutet auf eine eher ambivalente Beziehung der beiden Figuren hin, die Anzeichen für einen eher geschäftlich geprägten Schwerpunkt werden im Folgenden aufgezeigt.

---

<sup>121</sup> *4 Days Out*: 2.9, 33:52–34:08.

<sup>122</sup> *Phoenix*: 2.12, 42:40–42:56.

<sup>123</sup> Vgl. *Phoenix*: 2,12.

<sup>124</sup> Vgl. *No Más*: 3.1.

In der Geschäftsbeziehung, vor allem zu Beginn der Serie, herrscht, ähnlich wie in der idealisierten Ehe, eine klare Aufteilung: Walter ist für die Chemie und das Kochen, zuständig während Jesse den Verkauf regelt. Bereits der Konflikt mit dem lokalen Dealer Domingo „Krazy-8“ Molina (Maximino Arciniega) demonstriert, dass diese strikte Trennung nicht funktioniert: Er und sein Kollege Emilio, die eigentlich nur mit Jesse zu tun haben sollten, wenden sich schon in *Pilot (1,1)* auch an Walter<sup>125</sup>. Dessen Aussage: „I am in charge of the cooking. Out there on the street, you deal with that.“<sup>126</sup>, wird dadurch falsifiziert, dass, während er nicht-diegetisch spricht, Szenen von seinem Anschlag auf Tucos Quartier gezeigt werden. Walter möchte sich zwar zunächst gerne hinter seinem Partner verstecken, um nur ein „silent partner“<sup>127</sup> zu sein, bricht diese Teilung aber auf, um selbst aktiv an Machtkämpfen und Gewaltanwendungen teil zu haben. Mit Walters Angriff am Ende der Episode ist klar: Er möchte sich nicht nur verstecken. Zwar scheint er damit einverstanden zu sein, dass Jesse die Schläge einsteckt, aber nicht damit, dass sein Geschäft dadurch denunziert wird. Durch Walters Anschlag auf Tuco Salamanca (Raymond Cruz), nachdem dieser Jesse verprügelt hatte, wird Jesse in ihrer „Geschäftspartnerschaft“ auch in die Richtung eines Kindes gerückt. So begrüßt Tuco Walter zum Beispiel mit „So you must be Daddy?“<sup>128</sup> und verweist damit auf Jesses Unmündigkeit und darauf, dass Walter ihn verteidigen muss.

Die Geschäftspartnerschaft der beiden Figuren basiert nicht auf gegenseitigem Respekt oder Können. Die Ersetzbarkeit der jeweils anderen Figur deutet auf eine reine Rollenausübung im Geschäft hin. Walter wird beispielsweise durch Brandon „Badger“ Mayhew (Matt L. Jones) ersetzt, mit dem Jesse in einer Episode kocht, als Walter das bereits nicht mehr möchte<sup>129</sup>. Allerdings fehlt „Badger“ die Disziplin, so dass Jesse das Kochen mit ihm aufgibt. Jesse, auf der anderen Seite, ist erst durch Gale Boetticher (David Costabile) und dann durch Todd Alquist (Jesse Plemons) ersetzbar. Die Aufteilung und die Austauschbarkeit der Figuren in dieser Beziehung zeigen, dass das persönliche Verhältnis nicht überwiegt. Die Frage ist jedoch, wenn beide ersetzbar sind, warum bleiben die Figuren dann doch stets verbunden?

Das Wissen übereinander schweißt die beiden zusammen. Dass Walter Jesse dennoch, zumindest im Fall von Gale, als Partner zurückwill, hat andere Gründe als Sympathie oder Respekt: Er sieht in ihm ein Risiko. Ähnlich der Taktik von Gus, möchte Walter

---

<sup>125</sup> Vgl. *Pilot*: 1.1.

<sup>126</sup> *Crazy Handful of Nothin'*: 1.6, 00:60–01:16.

<sup>127</sup> *Crazy Handful of Nothin'*: 1.6, 01:22.

<sup>128</sup> *Crazy Handful of Nothin'*: 1.6, 43:10–43:12.

<sup>129</sup> Vgl. *Gray Matter*: 1.5.

seinen Feind möglichst nah bei sich haben, denn Jesse droht: „They nab me...I make a deal...to give up the great Heisenberg...and his million-dollar drug ring. You’re my free pass...bitch.“<sup>130</sup>. Nachdem Hank ihn fast totgeprügelt hat, demonstriert diese Drohung Jesses Macht über Walter: Er kann ihm Sanktionen auferlegen, ihm sozialen Status und materielle Besitztümer wegnehmen. Andererseits drückt er immer erneut eine Art naiver Loyalität zu seinem Partner aus. Vor allem als Gus versucht, Jesse gegen Walter aufzubringen zeigt sich diese. Er beschwört ihn, Walter nicht zu töten<sup>131</sup>, als Gus diesen aus der Arbeitsbeziehung entlassen möchte. Er setzt sich für ihn ein und hat dabei keinerlei geschäftlichen Hintergedanken.

Doch weshalb artet dieses scheinbar gute Geschäftsverhältnis schließlich doch in Machtkämpfe und teilweise körperliche Gewalt aus? Dass Walter versucht, sich in Jesses Arbeit einzumischen und damit die gesamte Gemeinschaft zu lenken, verkompliziert die Zusammenarbeit der beiden: Walter möchte, dass Jesse gegenüber den Kunden mit Autorität und physischer Gewalt auftritt. Nachdem ein „Meth-Head“-Paar einen von Jesses Dealern ausgeraubt hat, hält Walter ihn dazu an, den beiden mit Gewalt eine Lektion zu erteilen<sup>132</sup>. Einer der Kunden kommt bei dieser Tat um, allerdings ohne direkte Einwirkung von Jesse. Nachdem das Gerücht kursiert, Jesse sei der Mörder, möchte Walter diesen Mythos aufrechterhalten; er bemerkt, dass sich dadurch Respekt und Angst verbreiten<sup>133</sup>. Hier offenbart sich Walters Geschäftsdenken, das er von dem verhassten Drogenboss Tuco übernommen hat. Er möchte direkte körperliche Macht benutzen, um aufzusteigen. Über die sporadische Machtausübung kommt er damit nicht hinaus.

Ein zweites Ereignis verdeutlicht, dass die Angst bei den im Drogengeschäft Involvierten Probleme aufwerfen kann: Walter erklärt Jesse beispielsweise, wie er mit seinen Freunden, die für ihn auf der Straße dealen, umgehen soll: „You’re not his pal. You’re his boss. This only works when they’re scared of you, remember?“<sup>134</sup>. Walter möchte, dass Jesse Macht demonstriert und zeigt damit sein Verständnis von einem Arbeitsverhältnis: Es geht darum, dass einer die Herrschaft übernimmt und andere lenkt. Das resultiert schließlich darin, dass Jesses Freunde zu viel Angst vor ihm haben, um ihm zu sagen, dass „Badger“ festgenommen wurde. Obwohl oder gerade weil dies das Geschäft gefährden kann, erfahren Walter und Jesse erst spät davon.

---

<sup>130</sup> *One Minute*: 3.7, 11:42–11:59.

<sup>131</sup> Vgl. *Crawl Space*: 4.11.

<sup>132</sup> Vgl. *Breakage*: 2.5.

<sup>133</sup> Vgl. *Negro Y Azul*: 2.7.

<sup>134</sup> Vgl. *Better Call Saul*: 2.8.

Walter und Jesse differieren stark in ihrem Ansatz. Jesse, der sich nicht als „Boss“ sieht, sondern als Kumpel schafft, es nicht durchzugreifen. Walter andererseits neigt zur Übertreibung und zu spontanen Ausbrüchen, die er im Nachhinein wieder zurücknehmen möchte, wie Jesses Einbruch bei den „Meth-Heads“<sup>135</sup>. Dass Jesse in diesem Machtgefüge, zumindest zu Beginn, weit unter ihm steht, wird dadurch demonstriert, dass er auf Walter hört, obwohl er mehr Wissen über die Straßenverkäufe mitbringt als der Chemielehrer. Selbst in der Komplizenschaft kann Walter mit einer anderen männlichen Figur nicht umgehen. Im Folgenden werden die daraus resultierenden Machtverschiebungen, die den weiteren Verlauf der Serie prägen, skizziert.

In der idealisierten Familie hat der Vater die Autorität. Im Kontext der Vaterfigur wäre es logisch, wenn Walter versuchen würde, autoritative Macht über Jesse zu gewinnen. Durch emotionale Manipulation gelingt es Walter immer wieder, Jesse in seinem Sinne zu gebrauchen. Ein prägnantes Beispiel für eine solche Manipulation findet sich in *Hazard Pay* (5,3). Hier versucht Walter Jesse dazu zu bringen, seiner Freundin Andrea die Wahrheit zu sagen, indem er den besorgten Vater vorspielt: „Secrets create barriers between people. I’m speaking from experience, believe me. All that you’ve done... it’s a part of you, and... I mean, if you choose to spend the rest of your life with this person... then you’ll have to decide how much you’ll share with her.“<sup>136</sup>. Walter weiß, dass die Wahrheit über Jesse dessen neue „instant family“<sup>137</sup>, wie Jesse sie nennt, vertreiben würde. Er möchte nicht, dass Jesse sich ein eigenes Leben aufbaut und selbst die Vaterrolle übernimmt. Stattdessen soll er weiterhin von ihm abhängig bleiben und im Geschäftsbündnis mit Mike auf seiner Seite stehen. Dass Jesse seinen Tipp annimmt und Andrea tatsächlich die Wahrheit erzählt und seine Freundin deswegen verliert, liegt daran, dass Walter autoritative Macht über ihn hat.

Ähnlich verhält es sich in der Episode *Fly* (3,10), in der Jesse und Walter versuchen, eine Fliege im Labor zu fangen. Obwohl Jesse Walters empfindliche Reaktion auf das Insekt (er möchte es fangen, weil es angeblich das Labor kontaminiert) nicht nachvollziehen kann, ist er es schließlich der das Tier tötet als Walter eingeschlafen ist<sup>138</sup>. Erneut folgt Jesse unbeobachtet Walters Anweisung. Physische Gewalt hat Jesse nicht zu befürchten, sondern er wird von ihm aus dem Raum ausgeschlossen: „If you’re not gonna help me, stay out of my way.“<sup>139</sup>. Dieser kommt, anstatt einfach nach Hause zu

---

<sup>135</sup> Vgl. *Negro Y Azul*: 2.7.

<sup>136</sup> *Hazard Pay*: 5.3, 27:02–27:44.

<sup>137</sup> *Hazard Pay*: 5.3, 25:36.

<sup>138</sup> Vgl. *Fly*: 3.10.

<sup>139</sup> *Fly*: 3.10, 22:10–22:17.

gehen, mit verschiedenen Werkzeugen für die Fliegenjagd zurück. Jesse möchte seine Anerkennung wiedererlangen. Dieses Verhalten deutet auf das letzte Kennzeichen der autoritativen Macht hin: Jesse hält Walter für übergeordnet. Insgesamt hat Walter also, im Gegensatz zu seiner eigenen Familie, eine autoritative Macht gegenüber Jesse. Obwohl diese durch einige Auseinandersetzungen zwischen den beiden Figuren zeitweise gebrochen wird, ist Jesse Walter gegenüber den Großteil der Serie folgsam.

Jesse nennt Walter beispielsweise immer „Mr. White“, bis auf wenige Stellen, an denen er den Respekt vor ihm verloren zu haben scheint. Das deutet darauf hin, dass Walters Autorität nicht gefestigt ist. In der Episode *Breakage* (2,5) besprechen die beiden Walters Geschäftspolitik. Jesse spricht seine Art an, ihn als „Schutzschild“ vorzuschicken: „There is no we. Okay? You’re talking me, solo, busting hump slingin shards.“<sup>140</sup>. Durch die Nennung des verkürzten Vornamens „Walt“ versucht Jesse das Verhältnis zu ändern und Walter zu zeigen, dass er nicht der Untergeordnete sein möchte. Er möchte die Entscheidung in diesem Fall allein treffen: „You don’t get a vote.“<sup>141</sup>. Damit wird etabliert, dass beide keine gemeinsame Entscheidung treffen können, sondern immer einer von beiden allein bestimmten muss. Eine gleichberechtigte Absprache ist unmöglich. An einigen Stellen versucht Jesse, sich komplett von Walter zu trennen, so auch in *One Minute* (3,7) nachdem Hank ihn krankenhauserreif geprügelt hatte aufgrund seiner und Walters Taten. Er erklärt seine Unabhängigkeit:

I’m turning down you. [...] I want nothing to do with you. Ever since I met you everything I’ve ever cared about is gone. Ruined, turned to shit... dead, ever since I hooked up with the great Heisenberg. I have never been more alone. I have nothing! No one! All right? It’s all gone. [...] Why would you get it? What do you even care, as long as you get what you want? Right? You don’t give a shit about me. You said I was no good. I’m nothing.<sup>142</sup>

In diesem Moment scheint es, als habe Jesse verstanden, worum es Walter eigentlich geht. Er offenbart in dieser Aussprache seine Enttäuschung darüber, dass er seinem Partner nichts wert ist. Doch dann stimmt er zu, erneut einzusteigen, als ihm Anerkennung zukommt: „Your meth is good, Jesse. As good as mine.“<sup>143</sup>. Jesse kämpft um Walters Anerkennung, da er, wie er selbst sagt, keinen anderen mehr in seinem Leben hat,

---

<sup>140</sup> *Breakage*: 2.5, 22:47–22:53.

<sup>141</sup> *Breakage*: 2.5, 25:01.

<sup>142</sup> *One Minute*: 3.7 24:24–36:05.

<sup>143</sup> *One Minute*: 3.7, 36:02–36:17.

von dem er Bestätigung erwarten könnte. In dieser Situation zeigt sich erneut Autoritätsmacht: Als Jesse merkt, dass sein Produkt Walter gefällt, ist seine Verzweiflung wie weggeflogen. Das Ausbleiben der Bestätigung einer Autoritätsperson hatte ihn zuvor zu dieser aggressiven Aussage gebracht. Die Emanzipation Jesses ist demnach nur ein momentanes Phänomen. Endgültig kehrt er Walter erst in der letzten Staffel den Rücken zu, was am Ende des Unterkapitels noch eingehender thematisiert wird.

In Momenten, in denen autoritative Macht aufzubrechen droht, endet die Auseinandersetzung zwischen den beiden Figuren in physischer Gewalt. Die erste physische Gewaltausübung zwischen den beiden Partnern findet sich in der Episode *Down* (2,4). Jesse parkt den RV vor Walters Haus, da seine Eltern ihn aus seinem eigenen geworfen haben. Er möchte Walter die Situation erklären, doch dieser unterbricht ihn immer wieder aggressiv, da er seine Tarnung in Gefahr sieht<sup>144</sup>. Auf die Frage nach seiner Hälfte des verdienten Geldes erhält Jesse die Antwort: „There is only my all of it. Do you understand? [...] Partners in what? What exactly do you do here? I’ve been meaning to ask, because I’m the producer, right? [...] You are a pathetic junkie, too stupid to understand and follow simple rudimentary instructions.“<sup>145</sup>. Während Walter brüllt, schubst er Jesse bereits einmal. Nach mehreren Beschimpfungen, weiß der bisher sehr zurückhaltende Jesse sich nicht mehr anders zu helfen, als auf Walter loszugehen. Ziemlich schnell hat er ihn zu Boden geworfen, er ist ihm körperlich überlegen. Jesse wendet hier eine Mischung aus bloßer und blinder Aktionsmacht an: Der Gewaltausbruch ergibt in genau dieser Situation Sinn, da er so sein Geld bekommt. Andererseits soll sie aber auch dauerhaft etwas an der Beziehung mit Walter verändern.

In einer zweiten Prügelei in der Episode *Bug* (4,9) ist Jesse Walter erneut überlegen. Die Gewaltausübung geht aus der Motivation hervor, dass Walter Jesse weiterhin nicht ernst nimmt und ihn lenken möchte. Jesse soll Gus Gift in sein Essen mischen und macht es nicht. Erneut macht Walter ihm daraufhin klar, dass er eine simple Aufgabe nicht ausführen konnte<sup>146</sup>. Auf die Erwiderung, dass Walter sein Auto verwandt hätte, geht Jesse erneut in den Angriff über und bewirft ihn mit dem GPS-Sender. Erneut geht Jesse mit physischer Gewalt gegen Walters Versuche, autoritative Macht auszuüben, vor. Am Ende kann er kaum noch stehen, doch Jesse befiehlt: „Can you walk? [...] Then get the hell out of here and never come back.“<sup>147</sup>. Dieses Mal verfolgt Jesse kein sinn-

---

<sup>144</sup> Vgl. *Down*: 2.4.

<sup>145</sup> *Down*: 2.4 42:31–43:00.

<sup>146</sup> Vgl. *Bug*: 4.9.

<sup>147</sup> *Bug*: 4.9, 45:41–45:55.



volles Ziel für diesen exakten Moment. Er handelt affektiv und demonstriert gleichzeitig blinde Aktionsmacht. Er möchte, dass Walter ihn nicht mehr beeinflusst, möchte ihn also dauerhaft unterwerfen. Mit der Unterwerfung würde das „Gehorchen“ einhergehen und Walter würde sich daran halten und nie mehr zurückkommen.

In beiden Fällen tötet Jesse Walter nicht, erlangt also nicht die absolute Macht. Die körperliche Gewalt, die er anwendet, dient noch zur Androhung und Demonstration davon, was er anrichten könnte, wenn er wollte. Doch was mit einer Rangelei beginnt, spitzt sich in der fünften Staffel zu. Nachdem Jesse erfährt, dass Walter Andreas' Sohn vergiftet hatte, möchte er ihn tot sehen. Erst möchte er Macht ausüben und sein Haus anzünden (Aktionsmacht). Im letzten Moment vor Ausführung der Tat verbündet er sich mit Hank, um mit ihm gemeinsam und der Institution der DEA Walter noch mehr zu schaden: „Burning your house down [...] Next time I'll get you where you really live.“<sup>148</sup>. Jesse macht den Kern Walters Verletzlichkeit erneut zum Thema: Seinen männlichen Stolz. Er ist nicht sein Haus oder Familie und Objekte, die damit verbunden sind, wichtig. Seine größte Niederlage ist es, von einem anderen Mann dominiert zu werden. Dass dieser Mann Hank ist, derjenige der ihn von Anfang an in seiner Männlichkeit beleidigt hat, würde bedeuten, dass Walter trotz all seiner Taten wieder am Ausgangspunkt angelangt ist.

Jesses Gewaltausbrüche erscheinen insgesamt stets affiziert und ungeplant. So steht er zitternd mit Benzinkanister vor Hank und schreit verzweifelt: „He can't keep getting away with it.“<sup>149</sup>. Er stellt darin einen Gegensatz zu Walts meist gut geplanten und ruhig ausgeführten Taten, wie der Anschlag auf Tucos Quartier, dar. Da er nicht mehr Objekt im Machtkampf zwischen Gus und Walter ist, kann Hank ihn für seine Zwecke instrumentalisieren. Obwohl Jesse weiß, dass diese Vereinbarung ihm nicht die absolute Macht (Tötung) über Walter garantiert, macht er mit. Erneut unterwirft er sich einer autoritativen Macht – der Hanks. Offenbar ist er stets an seine Rolle des Unterworfenen gefesselt.

Walter hingegen versucht Jesse lange, trotz dessen Mordgedanken, zu schützen. Obwohl sowohl sein Anwalt Saul Goodman (Bob Odenkirk) als auch Skyler ihm dazu raten, Jesse zu töten, meint Walter: „Jesse isn't just some... some rabid dog. This is a person.“<sup>150</sup>. Bisher war sein Ansatz, Menschen, die eine Gefahr bedeuten, zu töten. Bei Jesse tut er sich damit nicht so leicht. Es scheint, als habe er mehr für ihn übrig als zwi-

---

<sup>148</sup> Vgl. *Rabid Dog*: 5.12.

<sup>149</sup> *Rabid Dog*: 5.12, 44:39–44:55.

<sup>150</sup> *Rabid Dog*: 5.12, 20:51–21:06.

schenzeitlich angenommen werden könnte. Dennoch ist es ihm am Ende wichtiger, die Gefahr, die von Jesse ausgeht, zu mindern. Er bittet Jack Welker (Michael Bowen), Anführer der Supremacy-Gang, darum, Jesse aus dem Weg zu räumen, da mit ihm nicht mehr zu reden sei. Dennoch fällt es Walter schwer: „Jesse is like family to me.“<sup>151</sup>. Obwohl Jesse nicht tatsächlich Teil seiner Familie ist, so schreibt er ihn dennoch derselben zu. Trotz vorausgegangener Manipulation und Unterdrückung, zeigt Walter nun eine emotionale Bindung zu seinem ehemaligen Schüler.

Nach Hanks Tod gibt Walter Jesse die Schuld daran, da er ihn zum Treffpunkt in der Wüste geführt hatte. Jack möchte ihn mit sich nehmen, um ihn zu verhören, nimmt ihn gefangen und berät mit seiner Gang, ob sie ihn noch foltern oder sofort töten sollten. Schnitte zwischen Jesses flehendem Blick in Richtung Walter und dessen hasserfühltem Gesicht zeigen, dass er keine Sympathie mehr für ihn hat<sup>152</sup>. Nachdem Jack beschließt, ihn mit sich zu nehmen, erzählt er ihm von Janes Tod. Walter möchte Jesse so weit wie möglich erniedrigen. Diese Art der Machtausübung ist ambivalenter Natur. Zwar kann Walter ihm nicht mehr mit Sanktionen drohen, da das Ereignis in der Vergangenheit liegt, aber er kann ihn weiter verletzen, indem er seinen Charakter offenbart. Jesse sieht darin seine eigene Naivität und erkennt welchen Mann er sich bisher zum Vorbild genommen hatte.

Während seines Rachefeldzugs in der finalen Episode *Felina* (5,16), rettet Walter Jesse allerdings. Er wirft sich inmitten des Maschinenpistolenfeuers über ihn. Der zuvor geplante Mord an Jesse basierte auf dem Gedanken, dass er keine autoritative Macht mehr über Jesse habe. Der endgültige Aufbruch der autoritativen Strukturen sorgt dafür, dass Walter erneut auf physische Gewalt zurückgreift. Als er Jesse retten kann und somit eine Möglichkeit hat, Väterlichkeit zu demonstrieren, entscheidet er sich für diese Alternative. Am Ende rutscht Walter doch in die Rolle des Vaters. Die Rolle des Mannes ist durch den Tod aller anderen männlichen Figuren erfüllt. Jesse als Kind und Unterlegener kann nun von ihm beschützt werden. Demnach kommt mit befriedigter Männlichkeit die Vaterrolle zurück. Auch Jesse erschießt seinen ehemaligen Partner nicht, als er die Chance dazu hat. Walter bittet ihn sogar darum, doch er erwidert: „Then do it yourself.“<sup>153</sup>. Jesse tut ihm den Gefallen nicht, am Ende nochmals „Arbeit“ auf ihn abzuwälzen. Jesse emanzipiert sich am Ende von Walter und dessen Befehlen. Dadurch, dass am zum Schluss alle männlichen Machtträger der Serie tot sind und nur Jesse übrig

---

<sup>151</sup> *To'Hajiilee*: 5.13, 14:36.

<sup>152</sup> Vgl. *Ozymandias*: 5.14.

<sup>153</sup> *Felina*: 5.16, 49:13.

bleibt, zeigt sich sein Mannwerden. In diesem Fall ist er es, der Verantwortung über sich selbst trägt: Er ist kein Kind mehr.

Walters und Jesses Verhältnis ist geprägt von verschiedenen Beziehungsebenen, die sich überschneiden und beeinflussen. Walter spielt Jesses Ersatzvater und versucht, beziehungsweise schafft es, mit autoritativer Macht Jesse für seine Zwecke zu instrumentalisieren. Obwohl beide Figuren ein persönliches Verhältnis verbindet, ist eine Komplizenschaft auf Augenhöhe nicht möglich, da Walter über alle Bereiche der Zusammenarbeit bestimmen möchte. Auseinandersetzungen können beide Figuren lediglich mit Gewalt lösen. Erneut wird darin bestätigt, dass Aktionsmacht in kritischen Situationen die Oberhand gewinnt. Vor allem der plötzliche Wunsch Walters, Jesse tot zu sehen, nachdem dieser begonnen hat, mit der DEA zusammenzuarbeiten, demonstriert dies. Am Ende allerdings wird Walters Männerrolle befriedigt; er hat die absolute Macht über alle, die höher gestellt waren. Ab diesem Zeitpunkt kann Walter wieder seiner Vaterrolle nachgehen, Jesse beschützen und dafür sorgen, dass er als autonomer und erwachsener Mann aus der Partnerschaft herausgeht.

### **3.3. „Heisenberg“ und die Familie**

#### **3.3.1. Hank Schrader – Macht und nahe Feindschaft**

Hank und Walter stehen sich sehr nahe, sind aber sowohl persönlich als auch geschäftlich Rivalen. Auch bei diesen beiden greift Gus' Prinzip: Umso näher der Feind ist, desto unwahrscheinlicher ist es, dass er die Feindschaft als solche erkennt. Walter hat den Vorteil, von der Identität seines Widersachers zu wissen. Der DEA-Agent Hank fordert ihn persönlich in seiner Männlichkeit und geschäftlich in seinen illegalen Aktivitäten heraus. Hank dagegen weiß zunächst zumindest von der letzteren nichts. Er kämpft gegen einen ihm unbekanntem Feind: Das Pseudonym „Heisenberg“. Im Folgenden wird zunächst die Macht und die damit zusammenhängende Männlichkeit Hanks besprochen. Anschließend wird untersucht, inwiefern sich Walter und Hank in Maskulinität und Machtausübung unterscheiden, um schließlich auf den konkreten Machtkampf der beiden Figuren zurückzukommen.

Die Männlichkeit Hanks wurde bereits in Kapitel 2 ausführlich behandelt. Dabei wurde auf äußerliches Verhalten wie Sprache und prahlerisches Verhalten, und auf Physis eingegangen. In diesem Abschnitt geht es um Entwicklungen in dieser Rolle und Auswirkungen der in der Machthierarchie. Die Art von Macht, die Hank auf andere Figuren der Serie ausübt, ist unterschiedlich. Da er in der Institution der DEA arbeitet, die ähnlich

wie die Familie dazu da ist, zu normieren und Triebe zu unterdrücken, hat er Anteil an institutionalisierter Macht. Im Gegensatz zum Geschäft von Gus hängt die Behörde nicht an ihm, er ist lediglich ein ersetzbarer, wenn auch wichtiger Teil derselben. Seine Stellung ist überpersonal. Daher kann er innerhalb der Institution wechseln, beispielsweise nach Mexiko versetzt werden, oder in der Hierarchie aufsteigen. Hank kann allerdings nicht nur als ein Teil der Institution betrachtet werden. Individuell gesehen, bricht er aus seiner Rolle im Gefüge mehrmals aus. In Momenten, in denen er, in der Norm der Institution, unbegründete physische Gewalt ausübt, fällt auch er aus dem institutionalisierten Machtschema, das darauf aufbaut, dass beide – Herrscher und Untergeordnete – sich an bestimmte Normen halten müssen. Er müsste sich zum Beispiel an die normierende Macht halten, als er Jesse krankenhaushausreif prügelt<sup>154</sup>. Er geht hier affiziert vor, nutzt bloße Aktionsmacht, um sich an Jesse für einen Trick zu rächen, der ihn in seinem Stolz verletzt hat. Der Sinn besteht in der Genugtuung während der Gewaltausübung. Seine Macht verläuft parallel zu der Walters: Er steigt in der institutionalisierten Machthierarchie auf (wird befördert) und zeigt gleichzeitig aber emotionale Ausbrüche und affiziertes Handeln. Der Unterschied zwischen den beiden Figuren liegt im Ausdruck von Schwäche begründet.

Denn ebenso wie die anderen Figuren der Serie bleibt Hank nicht dem Status Quo verhaftet. Seine starke Männlichkeit wird das erste Mal nach dem Tod Tucos aufgebrochen: Er ist traumatisiert. In der Episode *Breakage* (2,5), die schon im Titel verrät, dass es um einen „Bruch“ geht, deutet sich eine neue Ambivalenz an. Hank versucht bei seinem Vorgesetzten, der ihn nach seinem Duell mit Tuco nach Mexiko schicken möchte, noch Stärke zu zeigen: „I am the brains and the brawn. The whole package.“<sup>155</sup>. Doch in der nächsten Szene im Aufzug der DEA verdeutlicht sich eine neue Seite von Hank Schrader: Im grünlichen Licht bekommt er eine Panikattacke. Verstärkt durch schnelle Schnitte, Bildunschärfe und Pfeiftöne entsteht eine unangenehme Atmosphäre in der Hank schwer atmend zusammenbricht. Dennoch: Seine Schwäche zeigt sich in einem kleinen Raum, in dem er alleine ist. Die Szene wird jäh unterbrochen: Nach einem Schnitt auf die geschlossene Aufzugtür von außen und dem Klingeln des Aufzuges, das signalisiert, dass er angekommen ist, ist Hanks Moment der Schwäche vorbei. Die Tür öffnet sich und er ist wieder der starke Mann, der seinen Kollegen die Arme über die Schultern legt und sie aus dem Gebäude hinausführt<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Vgl. *One Minute*: 3.7.

<sup>155</sup> *Breakage*: 2.5, 10:28–10:35.

<sup>156</sup> Vgl. *Breakage*: 2.5.

Nachdem Hank in El Paso ein weiteres traumatisches Ereignis widerfährt – die Explosion einer auf einer Schildkröte transportierten Bombe mit Todesfolge für einige Kollegen – geht Steven Gomez an seiner Stelle nach Mexiko. Er sieht sich nicht in der Lage, seinen Dienst dort erneut anzutreten. Dass sein Kollege ihn ersetzt trifft ihn erheblich in seiner Männlichkeit. Marie bemerkt, dass etwas mit Hank nicht stimmt, doch er blockiert, als sie ihm anbietet: „You know that you can talk to me about things, right? You don’t have to go through this alone.“<sup>157</sup>. Darauf reagiert er lediglich mit „Do you ask me which lead bib to put on someone before you nuke them?“<sup>158</sup>. Er beruft sich damit unmittelbar auf die strikte Teilung der Arbeitsbereiche und darauf, dass er Marie auch nicht in ihrem Job berät. Um seine Schwäche nicht zugeben zu müssen, verweist er sich damit auf die Grundfunktion der Ehe. In dieser Szene duscht Hank, während Marie durch den Duschvorhang auf ihren Mann einredet. Der Vorhang verstärkt die emotionale Trennung und macht sie bildlich zu einer räumlichen.

Der Bruch Hanks in seinem Verhalten als Mann, der keine Schwäche zeigen darf, wird erst in der Episode *One Minute* (3,7) erkennbar. Er kündigt bei der DEA. Marie und er befinden sich in jenem Fahrstuhl, in dem er schon seinen ersten Gefühlsausbruch hatte. Erneut erleidet Hank einen Schwächeanfall, dieses Mal ist er jedoch nicht allein. Ein Schnitt von der geschlossenen Aufzugtüre ins Innere des Fahrstuhls verdeutlicht, dass es sich nicht um einen öffentlichen Moment handelt. Hank liegt Marie in den Armen und weint<sup>159</sup>. Auch diese Szene endet abrupt mit einem Schnitt auf die sich öffnende Fahrstuhltür und Hank und Marie stehen dahinter, als wäre nie etwas gewesen. In dieser Situation gibt das Ehepaar gemeinsam Stärke vor und wahrt die Fassade. Die eheliche Gemeinschaft schützt das Individuum davor, seine Rolle öffentlich zu verlassen. Obwohl sie schon in der Episode *Bit By a Dead Bee* (2,3) sieht, dass Hank nicht mehr der Alte ist, meint sie zu Skyler: „He’s undestructable.“<sup>160</sup>.

Auch nach einem gewalttätigen Zusammentreffen mit den Salamanca-Zwillingen, nach dem Hank im Rollstuhl sitzt, möchte er keine Schwäche zeigen. Zu Marie, die ihm helfen muss, ist er unfreundlich. Er bestraft sie dafür, dass er auf sie angewiesen ist. All diese Episoden demonstrieren, dass die idealisierte Männlichkeit dem freien Ausleben von Gefühlen im Weg steht und damit die Beziehung zu seiner Familie, vor allem aber zu Marie, gefährdet. Hank ist es wichtiger, ein Rollenbild aufrecht zu erhalten, als zu-

---

<sup>157</sup> *Más*: 3.5, 14:40–14:56.

<sup>158</sup> *Más*: 3.5, 15:08–15:14.

<sup>159</sup> Vgl. *One Minute*: 3.7.

<sup>160</sup> *Bit By A Dead Bee*: 2.3, 07:04.

zugeben, dass er schwach ist. Nicht nur für Walter bedeutet demnach der Versuch der Ausübung eines Rollenmusters eine Gefahr für die Familie. Nach einiger Zeit im Rollstuhl gelingt es Hank schließlich wieder laufen zu lernen. Er hat sich als Mann gegen den totalen Kontrollverlust seines Körpers durchgesetzt.

In Bezug auf Walter ist in diesem Kontext vor allem ein Gespräch mit Hank in der Episode *Better Call Saul* (2.8) von Bedeutung. Weit bevor er seine Emotionen gegenüber Marie zulässt, bespricht er mit Walter seine Erlebnisse in Mexiko, beziehungsweise die Auswirkungen derselben. So betont er beispielsweise: „What, a shrink? No no no can't go down that road. Start going down that road, kiss your career goodbye.“<sup>161</sup>. Erneut ist dies ein Hinweis, dass Schwäche nicht akzeptabel ist, vor allem nicht bei den Männern, die in der DEA arbeiten. Gleichzeitig gibt Hank damit aber vor Walter zu, dass er eigentlich mit jemandem reden müsste. Walter bietet ihm daraufhin an, dass er ihm als Gesprächspartner zur Verfügung stünde. Doch sein Schwager glaubt, dass sie nicht denselben Horizont hätten und Walter nicht wisse, was er durchmache. Dies verneint letzterer und erklärt:

I have spent my whole life scared. Frightened of things that could happen...might happen, might not happen. Fifty years I spent like that. Finding myself awake at 3 in the morning. But you know what? Ever since my diagnosis I sleep just fine. [...] And I came to realise it's that fear that's the worst of it. That's the real enemy. So...get up. Get out in the real world. And you kick that bastard as hard as you can right in the teeth.<sup>162</sup>

Aufgrund von Hanks Schwäche ist es nun Walter, der sich über ihn stellen kann; somit tauschen die beiden Rollen. Als paradox erweist sich, dass Walter Hank im Endeffekt dazu ermutigt, „Heisenberg“ weiter zu jagen. Es scheint, dass er entweder ignoriert, dass Hank ihn verfolgt und sich nur ihrer persönlichen Verbindung bewusst ist oder aber, dass er ihn absichtlich zum Machtduell herausfordert.

Hank ist Walter in der Männerhierarchie überlegen. Ihm gegenüber hat er damit, zumindest zu Beginn der Serie, autoritative Macht. Walter passt seine Einstellungen an und erfüllt damit eine Bedingung von autoritativer Macht. Vor allem sein Männerbild übernimmt er von Hank, beneidet ihn um seine Art und instrumentalisiert diese Form der Männlichkeit als „Heisenberg“. So gesehen behält er die gesamte Serie über die

---

<sup>161</sup> *Better Call Saul*: 2.8, 13:14–13:21.

<sup>162</sup> *Better Call Saul*: 2.8, 13:43–15:06.

Autorität und beeinflusst Walter in seinen Handlungen, stets ohne physische Gewalt. Die Überlegenheit Hanks, die damit einherginge, möchte Walter nicht anerkennen, emanzipiert sich darum und adaptiert Rollenmuster und Verhaltensweisen. Walter beginnt, mit erreichten Taten zu prahlen (siehe Tod von Gus Fring oben), zeigt sich emotionslos auch in Bezug auf den Tod (siehe Tod von Gus' Straßendealern<sup>163</sup>) und lässt, bis auf Jesse gegenüber, keine Schwäche durchscheinen.

Wie besessen sucht Hank nach „Heisenberg“, ohne zu wissen, dass sein Schwager Walter hinter dem Pseudonym steckt. Das macht den Machtkampf zwischen den beiden Figuren dramaturgisch interessant: Die Spannung ist, bis zu Hanks Entdeckung der Identität „Heisenbergs“, sehr einseitig. Walter riskiert immer wieder eine offene Auseinandersetzung mit seinem Schwager, dieser ist jedoch nicht an einem Machtspiel bis zum Äußeren interessiert. Ein erster Gegenschlag Walters als Reaktion auf Hanks degradierende Sprüche findet sich in der Episode *Crazy Handful of Nothin'* (1,6). Wie im Titel angekündigt geht es um ein Kartenspiel. Marie, Skyler, Hank und Walter spielen Poker. Als nur noch Hank und Walter übrig sind, beginnt das Duell: „You gonna man up or puss out?“<sup>164</sup> sagt Hank zu Walter und macht damit klar, worum es hier geht: Starke, mutige Männlichkeit. Walter blufft und besiegt ihn dadurch. Dieses Spiel ist eine Metapher für das, was tatsächlich zwischen den beiden passiert. Walter täuscht vor, etwas zu sein, das er nicht ist, weshalb Hank ihn nicht als Kriminellen erkennt. Gleichzeitig bekämpfen sich beide in ihrer männlichen Vorherrschaft.

Die Szene, die diesen Machtkampf am deutlichsten zeigt, findet sich in der Episode *Over* (2,10). Nach einer positiven Nachricht für Walter – sein Krebs wurde vorerst aufgehoben – feiert die Familie eine Party. Hank, Junior und Walter sitzen etwas abseits von den anderen Gästen an einem Tisch am Pool und unterhalten sich. Hank erzählt von seinen Erlebnissen in Mexiko, und Junior bewundert ihn. Walter ignoriert ihn, sogar als er ihn direkt anspricht und beginnt stattdessen Junior Tequila einzuschenken. Zu Beginn findet auch Hank das noch lustig, markiert es als eine Männersache: „Better not let your mom see.“<sup>165</sup>. Walter spricht nicht und schenkt Junior stattdessen weiter Alkohol ein, bis Hank ihn mit ironischem Ton fragt: „What are you going for, father of the year?“<sup>166</sup>. Das ist das erste Mal, dass er Walters Vaterschaft offen anzweifelt. Als Hank seine Hand schließlich über Juniors Becher hält, um Walter vom Einschenken abzuhal-

---

<sup>163</sup> Vgl. *Half Measures*: 3.12.

<sup>164</sup> *Crazy Handful of Nothin'*: 1.6, 34:04–34:08.

<sup>165</sup> *Over*: 2.10, 12:40.

<sup>166</sup> *Over*: 2.10, 13:37–13:44.

ten, gießt dieser den Tequila einfach darüber. Daraufhin nimmt Hank die Flasche und geht. Das lässt Walter nicht auf sich sitzen und er läuft ihm nach. Es kommt zu einem grimmigen Blickduell zwischen den beiden und Walter sagt: „It’s my son. My bottle. My house.“<sup>167</sup>. Die Intension, die hinter seinen Handlungen liegt ist klar: Er will sein Territorium markieren.

Der Schaden, den sein Sohn davontragen könnte, ist ihm egal. Als Junior sich dann in den Pool übergibt, bekommt er es zunächst gar nicht mit, da er das Blickduell mit Hank bestreitet. Nach der „guten“ Nachricht bezüglich seiner Krebserkrankung, tritt Walter wütend auf. Er hatte fest damit gerechnet, bald zu sterben und sich um die Konsequenzen seiner Kriminalität keine Sorgen machen zu müssen. Stattdessen ist er bei seiner Familie gefangen, die ihn immer noch wahrnimmt wie vor seiner neuen Karriere. Vor allem Hank, gegen den er sich von Anfang an durchsetzen wollte, ist ihm ein Dorn im Auge. Obwohl diese Machtdemonstration nicht in physischer Gewalt endet, versucht Walter die autoritative Macht zu erhalten. Das gelingt ihm auch teilweise bei Junior, der weitertrinkt und damit dem Willen seines Vaters folgt. Dieser momentane Sieg über Hank hält allerdings nicht lange an. Mit dieser Aktion hat er Hanks Position eher gestärkt. Dieser hat nun die Fähigkeit, seine soziale Teilhabe zu mindern, indem er seine Entschuldigung am folgenden Tag nicht annimmt. Deshalb zählt diese Szene zu einer der vielen nicht durchdachten, affizierten Taten Walters.

Nach diesen Machtspielen, bei denen Hank noch gar nichts von Walter als „Heisenberg“ weiß, geht es hauptsächlich um die in Kapitel 2 besprochenen Männlichkeitsprobleme, die Hank Walter vor Augen führt. Mit der Zunahme seiner eigenen Schwäche, wird Hank immer besessener von „Heisenberg“. Es erscheint, als sei ein Sieg über den Drogenkoch der einzige Weg für ihn, seine volle Männlichkeit wiederzuerlangen. Er forscht im Geheimen nach „Heisenberg“ und weiht seine Kollegen nicht ein. Es geht ihm um einen Zweikampf:

I just don’t have it yet. The piece I need to prove it all. It’s just not here. [...] Look, the day I go in with this... that’s the last day of my career, all right? I’m going to walk in there, look those people in the eye... and admit that the person I’ve been chasing the past year is my own brother-in-law. It’s over for me. When I go in there I’m bringing proof, not suspicions. I can be the man who caught him at least.<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> *Over*: 2.10, 14:49–14:53.

<sup>168</sup> *Buried*: 5.10, 41:31–42:35.



Er selbst möchte es sein, der Walters Schuld beweist. Er weiß, dass er nach der Bekanntgabe seiner Verdächtigung nicht mehr am Fall mitwirken dürfte. Sein eigener Stolz und seine Rachedgedanken gegenüber Walter treiben ihn dazu, im Geheimen weiter zu ermitteln. Besonders, nachdem er erfahren hat, dass Walter „Heisenberg“ ist, vertraut er auf seine eigenen Methoden. Er möchte derjenige sein, der Walter die Handschellen anlegt und damit ihren Machtkampf gewinnt: Es geht nicht um absolute Macht im Sinne von Tötung sondern um institutionelle Macht. In der Episode *Blood Money* (5,9) besucht Walter Hank, nachdem dieser ihn ertappt hat. Er weiß bereits, dass Hank den entlarvenden Walt Whitman Gedichtband gefunden hat, spielt aber trotzdem zunächst seine Rolle, als hätte sich an der Beziehung der beiden nichts geändert. Doch schon während des Gesprächs werden in einigen Close-ups Walters grimmige Blicke eingefangen. Nachdem er sich bereits von Hank verabschiedet hat und sich umdreht, verändert er sich scheinbar: Er dreht sich um und fragt Hank nach einer Wanze, die er an seinem Auto gefunden hatte. Bei dem Gespräch zuvor stand noch ein Tisch zwischen den beiden Männern, nun befindet sich Walter unmittelbar neben Hank. Endgültig sind alle Hürden gefallen und die beiden können sich direkt konfrontieren. Um zu verdeutlichen, dass es dabei um einen Zweikampf geht, schließt Hank das Garagentor. Anschließend starrt Hank Walter mit einem hasserfüllten Blick an, in einer Intensität, die bei ihm nicht so oft vorkommt, schlägt ihn und drückt ihn dann gegen das Garagentor. Das ist das erste und einzige Mal, dass zwischen den beiden Figuren direkte physische Gewalt angewendet wird. Hank muss feststellen, dass autoritative Macht ihm bei Walter nicht weiterhilft und ebenso die institutionalisierte Macht der DEA nicht auf ihn wirkt. Mit sporadischer Macht versucht Hank diese institutionalisierte Macht zu stützen, beziehungsweise Walter daran zu erinnern, dass diese vorhanden ist und ihn bestrafen kann. So meint er beispielsweise: „I swear to Christ... I will put you under the jail.“<sup>169</sup>. Doch diese Machtausübung findet nicht nur in seiner institutionellen Rolle statt, sondern befindet sich auch im persönlichen Bereich. Im Sinne einer Aktionsmacht findet sich hier, ähnlich wie bei Hanks Angriff auf Jesse, bloße Aktionsmacht auf der Suche nach Genußnahme. Andererseits ist hier auch blinde Aktionsmacht der Hintergrund für Hanks Handeln: Er möchte Walter unterwerfen. Da er ihm hauptsächlich physisch überlegen ist, wählt er diesen Weg.

Interessant ist, dass Walter nicht zurückschlägt und stattdessen versucht, Hank zu drohen: “Take a breath, okay? Listen to yourself. These wild accusations, they could de-

---

<sup>169</sup> *Blood Money*: 5.9, 44:12.

stroy our family. And for what?”<sup>170</sup>. Walter leugnet damit nicht nur seine Taten, er versucht Hank zu manipulieren, indem er ihm die Schuld am möglichen Zerschlagen der Familie zuzuschieben versucht. Nachdem Hank Walters Familienbezogenheit hinterfragt: „You don’t give a shit about family.“<sup>171</sup>, versucht Walter mit seinem Krebs zu argumentieren. Er meint, dass er sowieso sterben würde bevor er im Gefängnis wäre. Einerseits versucht er damit, Hanks Genugtuung zu schmälern, die mit der Jagd und schließlich mit der Festsetzung Walters einherginge. Andererseits versucht er erneut mit dem Krebs Hanks Mitleid zu erregen. Doch dieser bleibt kalt: „I don’t know who you are. I don’t even know who I’m talking to.“<sup>172</sup>. Die Rollenunsicherheit Walters führt dazu, dass seine Mitmenschen nicht mehr einschätzen können, wie er in welchem Moment agiert. Als Antwort auf diese Aussage sagt Walter: “If that’s true... If you don’t know who I am then maybe your best course would be to tread lightly.”<sup>173</sup>. Die Szene endet mit einem Schnitt von einem Close-Up auf sein Gesicht zu Hanks ungläubigen Blick. Walter droht ihm mit dieser Aussage einerseits dahingehend, dass er vorsichtig sein sollte mit seinen Anschuldigungen, bevor er Beweise hat. Andererseits ruft er ihm damit in Erinnerung, zu was „Heisenberg“ fähig ist, und dass Hank, wenn er in diesem Moment tatsächlich „Heisenberg“ vor sich hat, mit diesem nicht umgehen kann wie mit Walter. In dieser signifikanten Szene werden alle drei Machtarten von Popitz thematisiert. Hank hat offenbar keine autoritative Macht mehr auf Walter und auch die institutionalisierte Macht, die seine Karriere bei der DEA mit sich bringt, vermag es nicht, Walter einzuschüchtern. Aktionsmacht in der Form physischer Macht stellt für Hank die letzte Möglichkeit dar.

Im weiteren Verlauf der Serie bekämpfen sich die beiden Ehepaare gegeneinander, was unten in Bezug auf Skyler nochmals besprochen wird. Hank zieht Jesse auf seine Seite um Beweise gegen Walter zu sammeln und schließlich kommt es zur finalen Begegnung der beiden Figuren, aufgeteilt zwischen den Episoden *To’hajülee* (5,13) und *Ozymandias* (5,14). Nun hat Walter im Verlauf der gesamten Serie Hank durch seine Taten in Gefahr gebracht. Dessen Duell mit Tuco und die Salamanca-Zwillinge, die ihn schwer verwunden, ist das Ergebnis von Walters Tun. Nie greift er Hank direkt an und so geschieht es auch zum Schluss. Nachdem Hank scheinbar seine Genugtuung bekommen hat und Walter die Handschellen anlegt, trifft der von letzterem bestellte Jack

---

<sup>170</sup> *Blood Money*: 5.9, 41:54–45:05.

<sup>171</sup> *Blood Money*: 5.9, 45:05.

<sup>172</sup> *Blood Money*: 5.9, 45:51–46:03.

<sup>173</sup> *Blood Money*: 5.9, 46:03–46:14.

mit seiner Gang ein. Walter versucht, die Tötung seines Schwagers zu verhindern: „No, he’s family [...] He’s my family.“<sup>174</sup>. Doch er hat keine Macht über Jack, selbst dann nicht, als er ihm sein gesamtes Geld anbietet. Dass es schließlich Jack ist, der Hank tötet und damit die absolute Macht über ihn gewinnt und nicht Walter, ist prägnant: Auch am Ende seiner „Karriere“ hat er nicht die Herrschaft und die Macht im Unternehmen. Seine „Untergebenen“ sind dafür zu unberechenbar und nutzen körperliche Gewalt gegen jene, die ihnen im Weg stehen. Gegen Hank möchte Walter keine physische Gewalt einsetzen, selbst als dieser ihn zuvor schlägt, wehrt er sich nicht. Es zeigt, dass er sich seinen Rollen durchaus bewusst ist: Er weiß bestimmte Machtmittel klar in die Sphäre der Männerwelt einzuordnen. Obwohl Hank in derselben als sein Feind auftritt, überwiegt der Familienaspekt in dieser Situation. Walter bleibt Familienmensch.

Hank ist ein Vertreter der institutionalisierten staatlichen Macht. Seine Karriere verläuft parallel zu der Walters, seine Machtausübung ähnelt ihr, was sich vor allem in affizierter Gewaltausübung äußert. Als er Schwäche zeigt, kann Walter ihm zum Vorbild werden und die Rollen werden vertauscht. Die Verhältnisse werden dadurch umgekehrt und er kann die Überhand im Rollenbild gewinnen. Obwohl dies der Fall ist und Walter sich oberflächlich zweitweise als stärker darstellt, bleibt er doch machtlos gegenüber seinem Schwager. Er hat zu keinem Moment der Serie autoritative Macht über ihn, reagiert nicht einmal auf physische Gewalt mit physischer Gewalt. In diesem Machtmittel äußert sich Walters Rollentrennung: Die Grenze für körperliche Gewalt ist die Familie, die ihm bis zum Ende wichtig bleibt. Hanks Tod demonstriert demnach lediglich Walters Ohnmacht. Es ist ihm nicht möglich, die Familie zu beschützen. In diesem Moment erfüllt er weder seine Männer- noch Familienrolle. Am Ende von Hanks Leben bleibt ein machtloser Walter übrig.

### 3.3.2. Skyler White – Komplizin, Geschäftspartnerin und Feindin

Die Figur Skyler White wurde bereits in Kapitel 2 ausführlich vor dem Hintergrund der Familie besprochen und untersucht. In diesem Abschnitt geht es nun um sie und die Familie in Bezug auf Macht. Zunächst werden dazu ihre Instrumente der Macht beschrieben und mit denen Walters verglichen. Anschließend geht es darum, wie Skyler und er sich gegenseitig bekämpfen, um schließlich auf eine Komplizenschaft der beiden Figuren zurückzukommen.

Skylers Position im häuslichen Bereich ist mit der des Mannes gleichzusetzen. Sie hat die autoritative Macht über die Mitglieder der Gemeinschaft. Ebenso ihre Position im

---

<sup>174</sup> *Ozymandias*: 5.14, 07:10–07:17.

Arbeitsleben, in der sie deutlich mehr respektiert und geschätzt wird als Walter, deutet auf eine, in die männliche Richtung gerückte Rolle hin. Einer der Unterschiede, die Skylers Handlungen allerdings von denen der Männer in der Serie unterscheidet, ist der, dass sie wenig mit physischer Gewalt arbeitet. Ihre Mittel zur Durchsetzung ihrer Ziele sind andere: „die Veränderung der Familienverhältnisse [wird] durch die Aufopferung der Frau erkauft, indem sie sich bestimmter Rechte begibt und nur noch über die Form der Listigkeit zu agieren vermag.“<sup>175</sup>. Erich Langendorf spricht damit die Rolle, die der Frau traditionell zugesprochen wird und ihre Einschränkung dadurch, an. Die „Waffen der Frau“ sind demnach nicht körperlich, sondern psychisch bedingt. Skyler nutzt zwei dieser „Waffen“ in der Serie erfolgreich: Sexualität und Schwäche.

Im Machtkampf zwischen Skyler und Walter eröffnen sich verschiedene Ebenen: Beide agieren listig im Sinne von indirekt und manipulativ. Walter ist darum nicht der Einzige, der die Familie schwächt. Obwohl Skyler stets versucht, ihre Kinder vor Unheil zu bewahren, will sie dennoch ihren eigenen Standpunkt vertreten. Beispielsweise übt sie Rache an Walter, der ohne ihr Einverständnis nach einem Streit wieder zu Hause einzieht. In der Episode *I.F.T. (3,3)*, eine Abkürzung für „I fucked Ted“<sup>176</sup>, beginnt die Mutter zweier Kinder eine Affäre mit ihrem Vorgesetzten. Damit greift sie Walter massiv in seiner Männlichkeit an, indem sie ihre Sexualität ausnutzt, um ihn zu beleidigen. Sie demonstriert damit, dass Ted Walter in seiner Männlichkeit überlegen ist und sie ihn bevorzugt. Ähnlich wie zum Beispiel Jesse am Ende der Serie, weiß Skyler genau, wie sie ihren Mann wirklich treffen kann und verletzt seinen Stolz. Zu Beginn der nächsten Episode *Green Light (3,4)* zeigen sich dann die Auswirkungen ihrer Tat auf ihren Ehemann: Mehrmals versucht er, seine Männlichkeit zu demonstrieren. Zunächst möchte er Ted mit physischer Gewalt begegnen. Als dieser sich jedoch verbarrikadiert und kein „man about it“<sup>177</sup> ist, wirft Walter eine Topfpalme gegen das offenbar sehr stabile Glasfenster seines Büros. Dieser sehr komisch anmutende Moment verrät bereits: Er bleibt in dieser Episode in seiner Männlichkeit unterlegen. Unmittelbar in der nächsten Szene folgt ein weiterer affizierter Gewaltausbruch Walters: Er prügelt auf seinen Anwalt Saul ein, der sein Haus verwanzt hat. Obwohl Mike anwesend ist und beide ihn schnell übermannt haben, bricht die Wut aus ihm heraus. Kathrin Friedrich schreibt in *Film. Killing. Gender (2008)*: „Gewalt, oder zumindest die Fähigkeit diese auszuüben, ist

---

<sup>175</sup> Langendorf, Erich: *Zur Entstehung des bürgerlichen Familienglücks. Exemplarische Studien anhand literarischer Texte*. Frankfurt (Main): Lang 1983, S. 61.

<sup>176</sup> *I.F.T.*: 3.3, 45:56.

<sup>177</sup> *Green Light*: 3.4, 06:58.

einer der ‚gängigsten Wege‘, um Männlichkeit in Differenz zu Weiblichkeit zu etablieren.“<sup>178</sup>. Dies trifft, die unterschiedlichen Methoden der Geschlechter betrachtet, zu. Doch Walter bemerkt, dass er in diesem Fall seine Männlichkeit mit Gewalt nicht stärken kann. Er sucht nach einer anderen Methode: Er versucht die Schulleiterin Carmen Molina (Carmen Serano) zu küssen. Sie lehnt das entsetzt ab. Diese Szene bildet den Höhepunkt in Walters Versuchen, sich selbst zu beweisen, dass er ein Mann ist. Er scheitert dabei kläglich und Skylers Triumph bleibt ungebrochen. Walters eigene Frau bedroht ihn durch ihre Nähe zu männlich konnotierten Eigenschaften. Somit muss er nicht nur andere Männer unterwerfen, sondern auch der ihm vorgesetzten Frau zeigen, dass er der Mann ist. Männern gegenüber äußert sich das in Gewalt, Frauen gegenüber in unangebrachten Zudringlichkeiten. Darin ist erkennbar: Der Mann versucht die Frau durch Sexualität und Liebesbezeichnungen zu unterwerfen.

Die Vortäuschung einer Depression, mit dem Ziel, die Kinder Hank und Marie anzuvertrauen, verdeutlicht, dass Skyler nicht nur Sexualität gegen Walter instrumentalisiert, sondern auch Schwäche. In der Episode *Fifty-One (5,4)* täuscht Skyler bei Walters Geburtstagsfeier vor, sich im Pool ertränken zu wollen. Die Anwesenheit von Marie und Hank bei dieser Aktion bewirkt, dass das Ehepaar White seine Probleme nicht mehr unter sich ausmachen kann. Skylers Handlung zeigt eine besondere Art der Aktionsmacht. Sie droht Walter zwar nicht direkt, aber würde Walter sich ihrem Willen, die Kinder wegen ihrer Depression an die Schraders zu geben, verweigern, würde ihm ein sozialer Abstieg in der Familie drohen. Hank und Marie würden ihn verurteilen, da er seiner Frau nicht ausreichend Unterstützung gewährt hätte. Bereits zuvor erklärt Skyler ihrem Ehemann, dass sie die Kinder nicht mehr in der gefährlichen Umgebung der kriminellen Eltern aufwachsen lassen möchte. Die Familienfeier schließlich findet, wie so oft, am Pool der Whites statt. Die vier Erwachsenen sitzen dort und sprechen über Walters Krankheit. Irgendwann steht Skyler auf und geht in Richtung Pool, während Walter bekundet, wie froh er über die Unterstützung seiner Familie ist:

„I was so sick. It was rough going at first. But Skyler... She was right there, of course... putting wet washcloths on my forehead... And she's singing to me. And this would go on and on, day after day. I remember I was lying on the floor of the

---

<sup>178</sup> Friedrich, Kathrin: *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywood-film*. Marburg: Tectum 2008, S. 66.

bathroom because the tile felt nice and cool, you know? And my head was in Skyler's lap... and I was just asking her..this is gonna be over. It was too hard."<sup>179</sup>

In einer Totalen, deren Bildmitte Walter und der Tisch prägen, ist ersichtlich, wie wenig er sich für seine Ehefrau interessiert. Er ignoriert deren Gang zum Pool, und den Umstand, dass sie mit dem Rücken zu ihm hinter ihm steht, und spricht weiter. Die Verklärung des Prozesses seiner Krankheit zeigt, dass er die idealisierte Familie immer noch erhalten möchte. Das Bild der liebevollen Frau, die die häusliche Pflege des Kranken übernimmt, benutzt er, um Harmonie nach Außen zu demonstrieren. Doch diese utopische, idealisierte Darstellung Walters wird jäh unterbrochen, als Skyler sich in das Becken begibt.

Skyler springt nicht in den Pool, sie lässt sich langsam hineingleiten. Ihre Tat ist berechnend. Die Kamera ruht in einem Medium Shot auf ihrem Gesicht. Im Hintergrund reden die restlichen Familienmitglieder auf sie ein: Hank und Walter weiterhin am Tisch sitzend, Marie neben dem Pool stehend. Erst kurz vor ihrem Untertauchen steht auch Walter auf und Skyler verschwindet aus dem Bild. Ein Schnitt führt die Perspektive unter das Wasser: sie treibt mit aufgerissenen, ausdruckslosen Augen im türkisen Nass. Um sie herum bläht sich ihr blauer Rock auf und vermittelt ein nahezu engelhaftes Bild. Kurz bevor Walter sie herauszieht, bildet sich ein Lächeln auf ihren Lippen. Diese Szene verdeutlicht das Zerschlagen der Familie White auf allen Ebenen: Narrativ hat Skyler damit bewirkt, dass die Kinder das Haus verlassen und damit ihren Willen durchgesetzt. Die farbliche Veränderung von der „Realität“ ins surreale Blau des Pools ist ausschlaggebend: Die Familie „schwimmt“ im Unnatürlichen und erfüllt ihre Funktion nicht mehr. Walter ist machtlos gegen diese Methode seiner Frau und kann sie weiterhin nicht kontrollieren. Die autoritative Macht gegenüber Skyler bleibt aus.

Skyler übt gegenüber Walter lediglich einmal physische Gewalt aus. Es handelt sich dabei um bloße Aktionsmacht: Die Ausübung liegt begründet in einem momentanen Willen, Walter fernzuhalten. Mit einem Messer versucht sie ihn in der Episode *Ozymandias* (5,14) zum Verlassen des Hauses zu bewegen, um sie und ihre Kinder zu schützen. In der Kameraeinstellung auf Skyler mit dem Messer in der Hand sieht man Junior hinter ihr stehen. Sie erweist sich als Mutter, die ihre Familie notfalls auch mit Gewalt verteidigt. Dadurch wird ebenso verdeutlicht, dass Walter endgültig nicht mehr dazugehört und eine Bedrohung von außen darstellt. Als er auf sie zugeht und mit ihr

---

<sup>179</sup> *Fifty-One*: 5.4, 24:35–25:26.

sprechen möchte, schneidet sie ihm in die Hand. Daraufhin fuchtelte sie unkontrolliert mit dem Messer herum und schreit. Der Gewaltausbruch wird als hysterisch und affiziert dargestellt. Zunächst scheint es, als wolle Walter seiner irrationalen Frau lediglich das Messer zu entwenden, doch zuletzt beginnt er sie zu würgen. Als Junior ihn schließlich von seiner Mutter reißt, scheint seine Vaterrolle endgültig verloren. Der Schnitt zwischen einem Close-up auf Walter, der wütend schreit: „What is wrong with you? We are a family!“<sup>180</sup> und den beiden anderen Familienmitgliedern auf dem Boden, die erschöpft und ängstlich auf Walter schauen, verdeutlicht dies. Die Gewalt veranschaulicht die Eskalation des Machtkampfes in der Familie. Zuvor gingen die Eltern mit Manipulation, List und verbaler Aggression gegeneinander vor. Gewalt stellt sich als letztmögliches Mittel dar, um Walter aus der Familie zu vertreiben, in die er sich weiterhin unwillkommen gedrängt hat. Diese beiden Beispiele zeigen nicht nur, dass Skyler listig ist, sondern auch, dass sie Geschlechterklischees zu ihrem Vorteil zu nutzen weiß und damit vor allem Männer beeinflussen kann. Damit unterscheidet sie sich von Walters Vorgehensweise. Er unternimmt Versuche, eine autoritative Macht zu nutzen, die er aber eigentlich nicht hat. Aufgrund des idealisierten Bildes der Familie, das er in der Serie vertritt, scheint er zu glauben, dass ihm diese Art der Macht zusteht.

In einer Schlüsselszene diesbezüglich in der Episode *Cornered* (4,6) bricht Walter aus seiner Vaterrolle aus. Während eines Gesprächs im Schlafzimmer des Ehepaars, stellt Skyler seine Männlichkeit in Frage. Sie versucht, ihren Mann zu verstehen und glaubt, er habe Angst vor anderen kriminellen Männern. Beide sitzen auf dem Bett nebeneinander als Skyler sagt: „You’re not some hardened criminal, Walt. You are in over your head.“<sup>181</sup>. In diesem Ausspruch äußert sich vor allem, wie sehr sie ihren Ehemann immer noch unterschätzt. Obwohl sie weiß, dass er ein Krimineller ist, glaubt sie, dass er immer noch der Walter ist, den sie zu kennen glaubt. Walters Widersprüche ignoriert sie, bis er schließlich aufsteht. Die Kamera positioniert sich in diesem Moment hinter Skyler, die zu Walter gerichtet auf dem Bett sitzen bleibt. Diese Einstellung zeigt in der Totalen ihre Perspektive, als Walter sein Hemd auszieht. Er tritt schließlich nur noch im roten T-Shirt auf, um eine Wandlung zu symbolisieren. Die Aggression ist in seinem Gesicht zu sehen, als er heiser droht:

„Who are you talking to right now? Who is it you think you see? Do you know how much I make a year? I mean, even if I told you, you wouldn’t believe it. You

---

<sup>180</sup> *Ozymandias*: 5.14, 36:55–37:01.

<sup>181</sup> *Cornered*: 4.6, 08:32–08:39.

know what would happen if I decided to stop going to work? A business big enough that it could be listed on the NASDAQ goes belly up. Disappears. It ceases to exist without me. No. You clearly don't know who you're talking to, so let me clue you in. I am not in danger, Skyler. I am the danger. A guy opens his door and gets shot, and you think that of me? No. I am the one who knocks."<sup>182</sup>

Gelegentliche Schnitte von Walter zu Skyler zeigen diese staunend mit offenem Mund. Es ist keine positive Reaktion: Sie muss feststellen, dass sie diesen Mann tatsächlich nicht kennt. Wie Walter in seinem Ausbruch klarmacht: Die Fremdwahrnehmung übersieht, wer er wirklich ist, beziehungsweise sein möchte. Im weitesten Sinne kann in dieser Aussage eine Drohung gesehen werden: Es handelt sich um blinde Aktionsmacht. Er möchte, dass seine Aktion zu einer dauerhaften Unterwerfung, beziehungsweise zur dauerhaften Anerkennung als Mann durch seine Ehefrau führt. Nachdem Walter den Raum in Richtung Badezimmer verlassen hat, zeigt ein Close-up auf Skyler deren Entsetzen. Nach einer kurzen Szene in der Dusche, in der Walter sich zu besinnen scheint, erfolgt ein Schnitt und er stürmt oberkörperfrei ins Schlafzimmer, um sich zu entschuldigen. In der Dusche konnte Walter sich abkühlen, nachdenken und erneut zum Unterlegenen werden. Er kehrt nicht bewusst seine aggressive Männlichkeit hervor, sondern zeigt sie spontan in Momenten, in denen er in seinem Stolz verletzt wurde. Seine hervorgekehrte Männlichkeit ist demnach nicht konstant, sondern Mittel der bloßen Aktionsmacht: Der Sinn besteht im Vollzug selbst.

Eine weitere Art der Machtausübung in Walters und Skylers Ehe ist mit Geschlechtsverkehr verbunden. Neben Kucklicks Beschreibung desselben als „vertraglicher“ Bestandteil einer Ehe, beschreibt Benjamin den sexuellen Akt als Unterjochung der physischen Grenzen des anderen. Das Herr-Knecht Verhältnis werde dadurch klar gemacht<sup>183</sup>. Genau vier Mal wird in *Breaking Bad* Geschlechtsverkehr zwischen Walter und Skyler angedeutet oder gezeigt. Das erste Mal direkt in der ersten Episode *Pilot (1,1)*. Nach dem in Kapitel 2 besprochenen enttäuschenden und passiven Versuch Skyler, Walter mit der Hand zu befriedigen, fordert Walter am Ende der Episode sein „Recht“ als Ehemann ein. Durch seine neu gewonnene Macht im Drogengeschäft, kann er tatsächlich als Herr auftreten. Zunächst küssen sich die Ehepartner, dann wirft Walter Skyler grob auf die Seite. Dass er sie für den Akt umdreht demonstriert, wie unpersönlich dieser ist. Es geht Walter lediglich um die Unterjochung. Skyler fragt daraufhin:

---

<sup>182</sup> *Cornered*: 4.6, 09:03–09:44.

<sup>183</sup> Vgl. Benjamin 1990, S. 56.



„Walt, is that you?“<sup>184</sup>. Seine Veränderung macht sich demnach schon in der ersten Episode bemerkbar. Unmittelbar nach Skylers Frage endet die Episode allerdings und die nächste beginnt mitten während des Geschlechtsverkehrs der beiden<sup>185</sup>. Der Akt wird unterbrochen: Das deutet an, dass diese Konstellation nicht von Dauer sein wird.

So kommt es tatsächlich: Walter kehrt, nach einem Treffen mit Tuco in der Episode *Seven Thirty-Seven (2,1)*, bei dem dieser seine Macht ihm gegenüber demonstriert hat, nach Hause zurück und möchte Geschlechtsverkehr mit Skyler. In diesem Fall wurde er in Männlichkeit und Macht gedemütigt durch die Überlegenheit Tucos und er muss an einem anderen Ort Macht demonstrieren. Die Szene beginnt damit, dass Skyler im Haus Geräusche hört. Sie ruft mehrmals nach dem Eindringling und muss schließlich feststellen, dass es Walter ist, der im Wohnzimmer vor dem Fernseher steht. Das wenige Licht, das durch die Fenster einfällt, zeigt Walter von hinten, noch mit seinem Hut, ein Symbol für „Heisenberg“, und mit seiner Jacke. Ein Piepton macht darauf aufmerksam, dass er nicht wirklich anwesend ist. Erst als Skyler ihn anfasst, endet dieser Ton und er reagiert auf sie. Als er sich umdreht, steht vor ihm seine Ehefrau mit grüner Gesichtsmaske und im Bademantel, hochschwanger. Als sie ihm etwas zu Essen macht, folgt Walter ihr in die Küche und beginnt sie von hinten zu berühren und krepelt ihren Bademantel hoch. Trotz ihrer Proteste beginnt er grob den Geschlechtsakt. Diese Szene gleicht einer Vergewaltigung und endet erst, als Skyler sich vehement aufstellt und ihn von sich löst. Walter konnte zwar zunächst mit Gewalt über Skyler verfügen, aber schließlich hat sie sich gewehrt und die Machtdemonstration konnte nicht zu Ende geführt werden. Die Kompensation der Machtlosigkeit im geschäftlichen Bereich wird mit Walters Aufstieg auf dem Rücken Skylers, und damit der Familie, ausgetragen. Wenn Walter in einem der Bereiche nicht das bekommt, was er möchte, so versucht er sich es in einem anderen zu holen, dort seinen Willen durchzusetzen.

### **KOMPLIZENSCHAFT – AGIEREN AUF AUGENHÖHE?**

Trotz der Machtkämpfe gibt es auch Teile der Serie, in denen die beiden Partner zusammenhalten. Die Ehe wird durch gemeinsames Arbeiten, nach Walters Geständnis gegenüber seiner Frau, dass er der Drogenkoch „Heisenberg“ ist, zu einer Geschäftspartnerschaft. Wegen Skylers rationale Rolle in der Männersphäre führen die beiden Ehepartner hauptsächlich Verhandlungen auf nicht-emotionaler Basis, wodurch der ökonomische Aspekt der Ehe hervorgehoben wird. Skyler spricht in *Abiquiu (3,11)* die

---

<sup>184</sup> *Pilot*: 1.1, 57:11.

<sup>185</sup> Vgl. *Cat's In The Bag*...: 1.2.

Ehe als Geschäftsbündnis an: „We’re married, how am I not in this?“<sup>186</sup>. Das ist die Rechtfertigung für ihr Mitbestimmungsrecht und ihre Involvierung in Walters Machenschaften. Gleichzeitig beweist sie, dass eine strikte Arbeitstrennung, wie Walter es vorschlägt, ihr nicht genügt. Sie möchte auch in der kriminellen Komplizenschaft die Macht haben und ihm vorschreiben, wie er zu handeln hat. Ähnlich wie Walter in Bezug auf Jesse, denkt sie, sie könne darüber bestimmen, wie Walter seinen Bereich der Arbeit betreibt. Unter Anderem zeigt sich dies darin, dass sie ihm empfiehlt, Jesse zu töten (siehe Abschnitt 3.2.3). Nicht nur darin offenbart sich, dass Skyler hat ähnliche Züge, wie ihr Mann hat und damit auch als dessen Spiegel auftritt. Beide üben unter dem Vorwand der Familie Macht aus, um an ihre Ziele zu kommen. Bei Skyler wird dies vor allem in ihrer Beziehung zu Arbeitskollege und Affäre Ted Benecke sichtbar. Obwohl sie betont, sie wolle nicht, dass dieser verletzt werde, bittet sie Saul darum, ihm einen Schrecken einzujagen<sup>187</sup>. Wie ihr Mann, möchte sie Geschäftsbeziehungen mit allen Mitteln kontrollieren. Der Unterschied zwischen beiden ist allerdings, dass für Skyler die Kinder dabei immer der wichtigste Faktor in ihren Überlegungen bleiben. Der wichtigste Aspekt, der die beiden Ehepartner in einigen Fällen an einem Strang ziehen lässt, ist Stolz. In Bezug auf die Geldwäsche offenbart sich Skylers Ehrgeiz und ihr Durchsetzungswillen, um ein perfektes Ergebnis für sich und ihre Familie zu erzielen. Vor allem beim Kauf der Autowaschanlage wird sichtbar, dass auch sie nicht nur rational handelt und mit Macht spielt, wenn sie sich in ihrem Stolz verletzt fühlt. Für sie ist es wichtig, ihren und den Stolz ihrer Familie zu verteidigen, indem sie exakt jene Autowaschanlage kauft, in der Walter zuvor gearbeitet hat und dessen Besitzer sie gekränkt hat. Denn auf Sauls Vorschlag, einfach ein anderes Unternehmen zu kaufen, reagiert sie mit Ablehnung und begründet ihre Entscheidung folgendermaßen: “He was condescending to me, rude about you, and I do not like him.”<sup>188</sup>. Als Walter erfährt, dass sein ehemaliger Chef ihn in seiner Männlichkeit beleidigt hat, stimmt er Skyler in ihren Plänen zu. Sie erklärt, was er zu ihr sagte, als sie ihm ein Kaufangebot unterbreitete: „Something along the lines of you weren’t man enough to face him yourself. [...] That you had to send your woman to do your business for you.”<sup>189</sup>. In ihrem Geschlechterverständnis beleidigt, gehen beide gemeinsam gegen einen „Feind“ vor und finden sich darin kurzzeitig wieder, haben sogar nach erfolgreichem Kauf der Waschanlage

---

<sup>186</sup> *Abiquiu*: 3.11, 13:31.

<sup>187</sup> Vgl. *Crawl Space*: 4.11.

<sup>188</sup> *Open House*: 4.3, 17:04–17:12.

<sup>189</sup> *Open House*: 4.3, 17:32–18:04.

Geschlechtsverkehr<sup>190</sup>. Kriminalität bringt Skyler und Walter kurzzeitig wieder zusammen. Skyler verspürt ein ähnliches „Hoch“ nach ihren Taten, schließlich hat sie den Besitzer der Waschanlage mit Hilfe von Saul überlistet.

Wie bereits beschrieben, sieht Benjamin im Geschlechtsverkehr die Auswirkung eines Herr-Knecht-Verhältnisses. Es herrscht eine gemeinsame Freude über eine Machtausübung auf eine andere Person in der Episode *Shotgun (4,5)*, in der eine scheinbar gelungene Komplizenschaft der beiden Figuren gezeigt wird. Das Ehepaar will seinen Triumph feiern, da es nun die Autowaschanlage besitzt. Als Skyler in der Küche die Gläser vorbereitet, hört sie den Anrufbeantworter ab. Kurz zuvor hatte Walter, aus Angst zu sterben, darauf eine Nachricht für sie hinterlassen, in der er sagt, dass er sie liebt. Es erfolgt ein Schnitt auf das Ehebett, auf das sich beide einander küssend fallen lassen. Skyler tritt dieses Mal als der aktive Part auf: Sie liegt auf Walter und macht den ersten Schritt, indem sie sein Hemd öffnet<sup>191</sup>. Mit seiner Nachricht auf dem Anrufbeantworter hat er sich emotional preisgegeben. Darin drückt sich aus, dass Skyler in der Geschäftsbeziehung der beiden die Oberhand hat. Ebenso ist sie es, die durch ihr Geschick den Kauf der Waschanlage ermöglicht hat. Diese Konstellation kann allerdings nicht lange bestehen. Walter findet sich erneut in einer Beziehung zu seiner Frau ähnlich der im Status Quo im Serienanfang: Er ist der Unterlegene.

Weitere Machtkämpfe, unter anderem der um den Verbleib der Kinder, prägen deshalb die Beziehung. Dennoch besteht, gerade kurz vor dem Ende der Serie, ein Zusammenhalt. Vor allem zeigt sich dies dann, als Hank von Walters Drogengeschäften erfährt. Obwohl Hank nach seinem Gespräch mit Walter zuerst bei Skyler ist, um sie zu überzeugen, ihm die Wahrheit zu sagen, deckt sie ihren Mann<sup>192</sup>. In der Episode *Confessions (5,11)* verteidigt Skyler Walter nicht nur, sondern fertigt mit ihm sogar ein Video an, auf dem er Hank beschuldigt „Heisenberg“ zu sein, um es schließlich gegen die Schraders zu verwenden. Bei einem Abendessen in einem Restaurant treffen die beiden Ehepaare aufeinander. Hank und Marie wollen die Kinder endgültig bei sich behalten. Skyler und Walter gehen gemeinsam dagegen vor. Die Mutter hat ihre Meinung endgültig geändert: „They are safe Marie. [...] I brought them back. Look, whatever you think he did... this is not an ongoing situation.“<sup>193</sup>. In diesem Satz macht Skyler einerseits ein Geständnis, andererseits zeigt sie, dass sie die Sicherheit der Kinder wieder in ihrem

---

<sup>190</sup> Vgl. *Shotgun*: 4.5.

<sup>191</sup> Vgl. *Shotgun*: 4.5.

<sup>192</sup> Vgl. *Buried*: 5.10.

<sup>193</sup> *Confessions*: 5.11, 18:10–18:30.

eigenen Haushalt gewährleisten kann. Die Gefahr, die von Walter ausgeht, rückt für sie in den Hintergrund. Auch sie möchte eine bestimmte Fremdwahrnehmung der Eltern vermeiden und ihren Kindern Vorbilder geben. Durch Skylers Sicht auf ihre Mutterrolle schafft es Walter wieder, Vater zu sein. Die Kinder sind zurück im elterlichen Haus und die Eltern ziehen scheinbar an einem Strang.

Die Beziehung zwischen Walter und Skyler ist komplex. Sie sind sich in ihren Werten durchaus ähnlich. Vor allem in ihrem Machthunger und Stolz finden sich Charaktereigenschaften, die zeitweise dafür sorgen, dass die beiden Figuren eine Komplizenschaft eingehen. Doch auch darin kommt es nicht zum Agieren auf Augenhöhe. Skyler verfügt immer noch die autoritative Macht in der Beziehung und Walter versucht, mithilfe seiner neu gewonnenen Rolle als „Heisenberg“, diese Macht zu seinen Gunsten umzukehren. Die Auseinandersetzungen zwischen beiden enden schließlich in physischer Gewalt und damit in einer Art der Machtausübung, die ansonsten lediglich dem Drogengeschäft zugeschrieben wurde. Die Rollenverschiebung Walters äußert sich gerade darin, dass seine männliche Aktionsmacht in die Familie eindringt. Lediglich als beide gegen andere Figuren agieren müssen, wie zum Beispiel gegen die Schraders oder den Besitzer der Autowaschanlage, sind sie sich einig. Das deutet auf ein Eheverständnis hin, das die Figuren von dem „Übel“ der Außenwelt abschirmt. Durch deren negative Einflüsse werden die Figuren zusammengeschweißt. Sobald Walter von Skyler als dieser Außenwelt zugehörig wahrgenommen wird, zerbricht die Beziehung in *Ozymandias* (5,14) endgültig.

#### **3.4. Walter White – Macht, Männlichkeit und „Heisenbergs“ Eindringen**

Zerbricht die Familie an Walter Whites Suche nach Männlichkeit? Oder ist es nur das idealisierte Bild einer Familienstruktur, das nicht mehr erfüllt wird? In diesem Abschnitt wird geklärt, wie Walter Whites Männlichkeit und seine Macht dargestellt sind und welchen Einfluss diese Faktoren auf die Familie haben, beziehungsweise wie Familie und männlich konnotierte Geschäftswelt Walter wechselseitig beeinflussen.

In dem Aufsatz *Taking Control: Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in Breaking Bad* (2013) schreibt Faucette: „Walter is at first shown to be ineffectual and weak, but as the series continues he shifts to a man who embraces the more traditional models of American masculinity that celebrated aggressive and ruthless behavior, especially in the business realm.“<sup>194</sup>. Der Autor geht wie Kucklick von einer „unmoralischen“ Männlichkeit aus, die hauptsächlich von rücksichtslosem Verhalten in der Arbeitssphäre geprägt

---

<sup>194</sup> Faucette 2013, S. 75.

ist. In Walters Fall wird diese Eigenschaft des Männlichen ins Extreme geführt. Seine Gewalt ist unkontrolliert, affiziert und sein Job in einer extrem männlichen Sphären angesiedelt. Bis auf Lydia Rodarte-Quayle (Laura Fraser), eine ehemalige Helferin von Gus, nimmt keine weibliche Figur in diesem Bereich teil. Macht dies allein Walter zu einem „Modell der amerikanischen Maskulinität“?

In Abschnitt 3.2.1 hat sich bereits herausgestellt, weshalb Walter nicht die institutionalisierte Macht von Gus übernehmen kann. Dennoch ist es ihm möglich in seiner Karriere als „Heisenberg“ aufsteigen. „Wissen ist Macht“ könnte zunächst als eine Art „Motto“ der Serie *Breaking Bad* erscheinen. Protagonist Walter White erstarkt, weil er durch sein chemisches Wissen besonders gute Drogen produzieren kann, und die Szene damit auf ihn aufmerksam wird. Ebenso nutzt er sein Wissen, um Konkurrenten aus dem Weg zu räumen. Diese Aktionen sind nicht mit direkter körperlicher Gewalt verbunden. Walter versucht zum Beispiel Tuco Respekt einzuflößen, indem er mit einer chemischen Substanz dessen Hauptquartier sprengt<sup>195</sup>. Weitere Arten des Kampfes gegen Konkurrenten mit der Hilfe von Wissen, beziehungsweise Cleverness ist beispielsweise die Manipulation von Jesse (siehe Abschnitt 3.2.3).

Aber auch direkte körperliche Macht – als Teil von Aktionsmacht – findet in Walters Aufstieg häufig Anwendung. Eine körperliche Tötung findet bereits in der dritten Episode ...*And the Bag's in the River (1,3)* statt, als Walter Krazy-8 erdrosselt<sup>196</sup>. In der Sphäre des Drogenhandels wird damit schon nach dem ersten Kontakt Walters etabliert, dass körperliche Gewalt für Macht und Machterhalt essentiell ist. Obwohl Walter also zeigt, dass er durchaus mit Wissen und List agieren kann, greift er bereits frühzeitig zu physischer Gewalt, um das Ziel der Position als Machthaber zu erreichen. Er ahmt damit andere Figuren im Drogengeschäft nach, wie zum Beispiel Tuco. Autoritative Macht bei den Figuren, die im Drogenhandel tätig sind, scheint lediglich Gus andeutungsweise zu haben. Das „männlichste“ der Geschäfte basiert auf Aktionsmacht und Walter passt sich daran an.

Männlichkeit äußert sich allerdings nicht nur, wie von Faucette beschrieben, im geschäftlichen Bereich. Walter schafft es, da er in der Männersphäre nur mit Aktionsmacht vorankommt nicht, eine autoritative Macht in der Familie zu etablieren. Er nutzt in seiner Rolle als Vater, beziehungsweise Ehemann, ähnliche Mittel um Macht zu erlangen, wie im Drogengeschäft. Er kann seine Rollen in dieser Hinsicht nicht differenzieren und zu trennen. Beispiele hierfür sind in Abschnitt 3.3.1 in Bezug auf Hank und

---

<sup>195</sup> Vgl. *Crazy Handful Of Nothin'* 1.6.

<sup>196</sup> Vgl. ...*And The Bag's In The River...*: 1.3.

in Abschnitt 3.3.2 in Bezug auf Skyler zu finden. Vor allem was Hank betrifft droht Walter implizit Gewalt an. Das fast animalische „Vor-ihm-Aufbauen“ am Ende der Eskalation mit Junior am Pool in *Over (2,10)* hebt hervor, dass Walter Autorität durch Aggression erreichen möchte. Beachtlich ist, dass Walter keine physische Gewalt gegen seine Familie einsetzt, bis auf eine Auseinandersetzung mit Skyler, bei der jedoch sie als erstes die Initiative ergreift, und einen als Vergewaltigungsversuch anmutenden Übergriff (siehe Abschnitt 3.3.2). Dies zeigt, dass Walter durchaus nicht genau dieselben Methoden der Aktionsmacht anwendet, um in der Familie an Macht zu gewinnen. Vor allem in Bezug auf Machtausübung ist dennoch keine „Patchworkidentität“<sup>197</sup> im Sinne von Thomas Meyer möglich. Diese Identität würde bedeuten, dass strikte Brüche zwischen verschiedenen Identitäten vorhanden und innerhalb sozialer Zugehörigkeiten aufgeteilt sind<sup>198</sup>. Die soeben beschriebenen Methoden zur Machtfindung unterscheiden sich zwar im Punkt, der physischen Macht, sind aber dennoch der Aktionsmacht zuzuordnen. Vor allem in der Familie, in der diese unpassend angewendete, affizierte Männlichkeit ausgelebt wird, führt dies zu Problemen. Demnach kann nicht die Rede davon sein, dass Walter sich in beiden Rollen gleich verhält, dennoch stellt sich eine strikte Trennung als unmöglich heraus. Meyer zeigt des Weiteren: „Identität ist kein individueller Besitz, sondern der soziale Prozess einer ‚Balance zwischen Widersprüchen und Erwartungen‘“<sup>199</sup>. Eben darin liegt Walters Scheitern begründet. Er fordert ein, dass die Familie ihn so sieht, wie er das möchte. Er ignoriert dabei den sozialen Prozess, den seine Rolle in derselben geprägt hat. Mit Hilfe seiner erstarkten Männlichkeit fordert er autoritative Macht in der Familie ein und scheitert: Seine Familie kennt „Heisenberg“ nicht.

### **DER EINFLUSS „HEISENBERGS“ AUF DIE FAMILIE**

Die idealisierte Familie, wie oben beschrieben, ist von Anfang an in *Breaking Bad* nicht gegeben. Darum wird hier Walters destruktives Wirken auf die Familie als Institution betrachtet. Er unterläuft mit seinen Taten jede einzelne der drei von Hettlage aufgezählten Funktionen der Familie. Die Orientierungsfunktion stört er damit, dass sein Ausbrechen aus dem Mikrokosmos der Familie die innere Stabilisierung aufbricht. Dadurch wird der „enge“ Aufmerksamkeitshorizont, den die Familie schafft, aufgerissen und ein

---

<sup>197</sup> Vgl. Meyer, Thomas: *Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede*. Frankfurt (Main): Suhrkamp 2002, S. 42.

<sup>198</sup> Vgl. Meyer 2002, S. 42.

<sup>199</sup> Ebd., S. 41.

größeres Bild angedeutet. Die Vorstellung von Kriminalität und Abgründigem tritt in die Familie ein und öffnet die gezogenen Grenzen zwischen Institution und Außenwelt noch deutlicher, als ein „normales“ Arbeitsverhältnis. Ebenso wird die äußere Stabilisierungsfunktion aufgehoben. Dadurch wird demonstriert, dass die Familie nicht die Kontrolle über Walter hat und somit keine „stabilisierte[n] Wege“<sup>200</sup> in der Wirklichkeit für ihn bieten kann. Eher das Gegenteil ist der Fall: Seine Rollenunsicherheit äußert sich nicht nur in der Außenwelt, sondern auch in der Familie. Das zeigt, dass letztere nicht ohne Einverständnis, beziehungsweise Mitarbeit aller Mitglieder die Macht hat, die richtigen Bahnen vorzugeben. Dagegen bleiben Reproduktions-, Sozialisations- und Wirtschaftsfunktionen in der Familie White erhalten. Die Kinder werden, vor allem von Skyler, weiterhin sozialisiert. Die Reproduktionsfunktion ist bereits darin bestätigt, dass sie noch ein zweites Kind bekommt. Zuletzt, und in Bezug auf Walter besonders wichtig, ist die Wirtschaftsfunktion. Diese Aufgabe des Vaters übernimmt er, zeitweise mit der Hilfe Skylers in der Autowaschanlage, zeitweise alleine. Die, für die Familie spezifischen Funktionen der Institution, werden durch Walters Kriminalität erfüllt. Gerade die Wirtschaftsfunktion wird, in der Rolle des Versorgers, sogar besser wahrgenommen als zuvor. Erneut eröffnet sich eine Ambivalenz: Die Familie White kann einige institutionelle Aufgaben erfüllen, andere nicht.

Warum bricht die Familie also auseinander? Dafür verantwortlich zeigt sich eine der von Hettlage als romantisches Gemeinschaftsideal bezeichneten Mythen der Familie: Die Stabilität<sup>201</sup>. Er beschreibt: „In Gemeinschaft leben Menschen miteinander auf der Grundlage enger persönlicher und um ihrer selbst willen bejahter Beziehungen.“<sup>202</sup>. Diese Annahme ist es, die Skyler und Walter auseinanderdrängt. Skyler bejaht die Beziehung zu Walter nicht mehr, als sie entdeckt, dass ihre persönliche Bindung nicht mehr auf denselben Prämissen beruht wie zu Beginn. Kurz: Walter hat sich verändert und Skyler möchte die Beziehung deshalb nicht mehr auf diese Weise weiterführen. Walters Veränderung und Skylers Verärgerung werden bereits in der Episode *Cat's in the bag... (1,2)* ersichtlich. Hier wird das Paar beim Ultraschall Skylers gezeigt. In der Einstellung, auf Hollys symbolischer Augenhöhe (auf der Höhe von Skylers Bauch), ist ein scheinbar mustergültiges, glückliches Ehepaar erkennbar, das sich erfreut über den baldigen Nachwuchs zeigt. Als Skyler einen Witz darüber macht, dass es für Walter schlimm werden würde, wenn die Tochter 16 ist und anfängt mit Jungen auszugehen,

---

<sup>200</sup> Hettlage 1992, S. 29.

<sup>201</sup> Vgl. Hettlage 1992, S. 34.

<sup>202</sup> Ebd., S. 34.

folgt ein Schnitt auf dessen Gesicht. Das Lachen fällt von ihm ab, da er diesen Geburtstag vermutlich nicht mehr erleben wird. Nachdem Walter sich abgewendet hat und erschüttert am Fenster verweilt, fängt die Kamera sein Gesicht unscharf in der linken Bildhälfte ein. Im Hintergrund liegt Skyler und fragt: „Who is Jesse Pinkman?“<sup>203</sup>. Walter lässt sich die Lüge einfallen, dass Jesse ihm Marihuana verkaufe. Skylers misstrauische Nachfragen verdeutlichen nicht nur die Kontrollfunktion der Institution Familie, sondern deuten auch auf ein Misstrauen gegenüber Walter hin. Mit seinem Ausspruch „I just haven’t been quite myself lately but I love you. [...] So right now, what I need is for you to climb down out of my ass.“<sup>204</sup> zeigt Walter, dass er sich gegen den einengenden Kontrollaspekt der Familie wehrt, gleichzeitig aber den emotionalen, beziehungsbejahenden Aspekt beibehalten möchte. Damit gibt er sich als Verfechter der idealisierten Familie. Er selbst will kontrollieren, aber nicht kontrolliert werden. Dass Skyler Walters Anwesenheit dennoch weiter duldet, liegt lediglich an seinen Drohungen und seiner Ausnutzung ihrer Mutterrolle als Schutzbeauftragte für die Kinder. Walter erkennt seine Macht letztendlich darin, Skyler in ihren Werten und Aufgaben auszunutzen und zu manipulieren. Vor allem emotionale und moralische Bedenken, und damit Eigenschaften, die der idealisierten Familie zugeschrieben werden, sind es, die die Familie auseinandertreiben.

Pribram schreibt, dass Walter und Skyler ihre typischen Gender-Rollen behalten: Walter kämpfe für die Versorgung und Skyler für die emotionale Stabilität der Familie<sup>205</sup>. Diese Aussage ist auf die Strukturebene der idealisierten Familie beschränkt. Wie in Abschnitt 3.3.2 beschrieben, hat Walter niemals die autoritative Macht in der Familie, die der Mann idealerweise haben sollte. Durch Walter droht Skyler lediglich die mögliche Notwendigkeit der eigenen Rollenverletzung als Mutter. Sie könnte ihre Kinder nicht mehr beschützen, würde sie offen gegen Walter kämpfen. Dass sie es schafft, die Kinder aus dem Haus zu schicken, demonstriert, dass Walter zuhause keine Autorität hat. Der Zerfall der Familie wäre somit darin begründet, dass er sich auflehnt gegen eine nicht-idealisierte Männerrolle in der Familie. Im weiteren Verlauf gewinnt er diese Männerrolle nicht zurück sondern torpediert die institutionellen und emotionalen Funktionen der Familie und fördert somit deren Zerstörung.

---

<sup>203</sup> *Cat’s In The Bag*...: 1.2, 34:53.

<sup>204</sup> *Cat’s In The Bag*...: 1.2, 36:35–37:05.

<sup>205</sup> Vgl. Pribram 2013, S. 204.



## DER EINFLUSS DER FAMILIE AUF „HEISENBERG“

Walter muss seine illegalen Aktivitäten doppelt verbergen: Vor dem Staat und vor der Familie. Demnach hat letztere auch auf seine Taten in der Männersphäre einen großen Einfluss. Zum Beispiel hört er vorübergehend wegen ihr mit dem Kochen von Methamphetamin auf. Obwohl diese Phase lediglich in der Episode *Over* (2,10) dargestellt wird, werden seine Motive für die „Kochpause“ in einem Gespräch mit Jesse erklärt. Er hatte kurz zuvor die Nachricht erhalten, dass sein Krebs sich zurückbildet und er länger leben wird als gedacht. Jesse freut sich darüber und fragt ihn, wie er weiter verfahren möchte. Walter antwortet: „And then I guess... I'm done.“<sup>206</sup>. In einem Medium Shot, mit einer Perspektive von unten und Jesse unscharf in der linken Bildhälfte, kann in Walters Gesicht gelesen werden, dass ihm das nicht gefällt. Seine Mundwinkel sind nach unten gerichtet, sein Blick ist stumpf und er spricht zögerlich. Es ist offensichtlich, dass er diese Schlussfolgerung nicht gerne zieht und glaubt, dass er dazu gezwungen ist, so zu entscheiden. Moralische Bedenken als Grund für seine Entscheidung sind auszuschließen, da er sonst vermutlich erleichtert wäre. Stattdessen geht es um die Kontrolle der Familie, die ihm durch die verlängerte Lebenszeit wieder mehr zu bedeuten scheint. Nach einem Schnitt filmt die Kamera, wie ein Beobachter aus einer Besenkammer die beiden Figuren, die an einem Tisch im Fast-Food-Restaurant sitzen und sich unterhalten. Die Kontrolle der Familie, die ihn unsichtbar beobachtet, beeinflusst Walter als „Heisenberg“ zumindest vorübergehend in seiner Entscheidung.

Noch in derselben Episode beschließt Walter, dass ihm sein eigener Stolz wichtiger ist als seine Familie und deren Verurteilung seiner Taten. Ihr Druckmittel ist der Ausschluss von sozialer Teilhabe und Walter hat in dieser Episode erkannt, dass er diese nicht mehr möchte: Er langweilt sich in seinem „alten“ Leben, beginnt sogar das Haus zu erneuern, den Zufluchtsort, die häusliche Sphäre zu renovieren. Schließlich, als Walter Material in einem Baumarkt besorgen möchte, um metaphorisch gesprochen weiter an seinem Leben zu arbeiten, trifft er auf einen laienhaften Drogenkoch, der Zutaten für Methamphetamin besorgt. Er stellt fest, dass dieser das Falsche kauft. Sein Stolz lässt es nicht zu, dass er einfach an ihm vorbeigeht und er versucht, dem Amateurkoch zu erklären, was er kaufen muss. Als dieser ihn ignoriert, wird er erst recht auf seine jetzige Position aufmerksam, in der er erneut der erfolglose, nicht respektierte Vater ist, der er eigentlich nicht mehr sein will. Auf dem Parkplatz des Baumarktes entdeckt er die beiden Neu-Köche. Die Partner ähneln ihm und Jesse zu Beginn der Serie: Sie stehen an

---

<sup>206</sup> *Over*: 2.10, 07:47–07:56.

einem kleinen Autobus, der an den RV erinnert, und streiten sich. Ihre Kleidung und ihr Auftreten ähneln denen von Walter und Jesse. Der jüngere Mann, den Walter bereits im Markt getroffen hatte und der sich scheinbar mit der Herstellung von Chrystal Meth nicht auskennt, wirkt schlaksig, trägt eine Mütze und weite Hosen und einen weiten Pulli. Der andere Mann baut sich unmittelbar vor Walter auf, als dieser mit einem grimmigen Gesichtsausdruck auf ihn zugeht. Er hat eine Glatze und einen ähnlich rasierten Bart wie Walter. Im orange gefilterten Licht versucht Walter sich gegen die „Eindringlinge“ zu beweisen. Er jagt den beiden mit seiner männlichen Aggressivität Angst ein: „Stay out of my territory.“<sup>207</sup>. In dieser Szene offenbart sich, dass es in Kombination mit der Unzufriedenheit in seinem neuen, alten Leben nur eine kleine indirekte Verletzung seines Stolzes braucht, damit er sich erneut der Kriminalität zuwendet. Er ergreift sofort die Möglichkeit, die anderen Figuren zu unterwerfen. Dass er seine Taktik auf zwei Figuren anwendet, die ihm und Jesse, wie sie zu Beginn waren, so ähnlich sind zeigt: Er ist aufgestiegen und wird im größeren Rahmen tätig, er kann sich über sein altes Ich stellen. Die Familie und sein Vorsatz, nicht mehr zu kochen, sind damit vergessen.

Doch nicht nur in dieser Situation zeigt sich, dass seine Gründe für die Karriere im Drogengeschäft nicht nur, wie von ihm begründet, mit der Versorgung der Familie und damit mit seiner Vaterrolle zusammenhängen. In der Episode *Hermanos* (4,8) eröffnet Walter seine Einstellung zur Familie. Hier trifft er in der Chemotherapie auf einen anderen Krebskranken und sagt zu ihm:

Never give up control. Live life on your own terms. [...] Every life comes with a death sentence. So every few months I come in here for my regular scan knowing the full well that one of these times... Hell, maybe even today. I'm gonna hear some bad news. But until then who's in charge? Me. That's how I live my life.<sup>208</sup>

Obwohl er hier von der Krebserkrankung spricht, meint er mit dieser Aussage auch eine Art Lebensmotto: Er gibt die Kontrolle an niemanden ab. Erneut demonstriert dies, dass er die Familie als Institution nicht akzeptiert. Warum Walter sich tatsächlich dazu entscheidet, ein Drogenkoch zu werden, ist spätestens am Ende erkennbar. Er arbeitet nicht gegen die Familie, möchte auch nicht, dass diese zerstört wird. Dennoch tut er was er tut für sich. Obwohl Walter in der Episode *Ozymandias* (5,14) Skyler nach ihrer gewalttätigen Auseinandersetzung anruft und sie damit ein Stück weit entlastet, indem er er-

---

<sup>207</sup> *Over*: 2.10, 46:08.

<sup>208</sup> *Hermanos*: 4.8, 04:51–05:57.

klärt, dass er alleine für seine Taten verantwortlich ist, scheinen darin auch sein Stolz und viel Ehrlichkeit durch:

What the hell is wrong with you? Why can't you do one thing I say? [...] This is your fault. This is what comes of your disrespect. [...] You know, you never believed in me. You were never grateful for anything I did for this family. [...] You have no right to discuss anything about what I do. What the hell do you know about it anyway? Nothing. I built this. Me. Me alone. Nobody else!<sup>209</sup>

Walter weiß, dass das Telefon von der Polizei abgehört wird und sorgt dafür, dass Skyler als sein Opfer dasteht und somit keine große Strafe zu befürchten hat. Dennoch spricht er den tatsächlichen Grundkonflikt, den er mit der Familie hat, an: Was er einbrachte, wurde nie wertgeschätzt und er wurde nicht respektiert. Gerade deshalb hebt er hervor, dass er alleine es war, der sich als scheinbar mächtiger Mann im Drogengeschäft etabliert hat. Mehr als an anderen Stellen zeigt sich in diesem Anruf die Zerrissenheit Walters. Sein Drang, die idealisierte Familie zu verwirklichen, macht ihn zum Vater. Das Abwenden von derselben und das Beharren auf Eigenständigkeit machen ihn zum Mann.

Während Walters Zeit als Drogenkoch, dient ihm die idealisierte Familie als Begründung, Fassade und Mittel. Seine Ausschweifungen begründet er selbst oftmals mit der Rolle des Versorgers, zu dem die Familie ihn macht. Sein persönliches Verlangen nach Macht, das seine Laufbahn sehr beeinflusst, findet bei ihm meist keine Erwähnung. Als Fassade wird die Familie gebraucht, damit er etwa mehrere Tage der Kontrolle Skylers entfliehen kann. Er erzählt ihr, dass er seine Mutter besucht, ist aber stattdessen mit Jesse in der Wüste, um Chrystal Meth herzustellen. Schließlich zeigt sich der Gebrauch der Familie als Mittel darin, dass er Jesse private Angelegenheiten anvertraut, die ihn glauben machen, Walter sei ein moralischer Familienvater. Darauf basiert Jesses Vertrauen in ihn und er erlangt die Fähigkeit, ihn emotional zu manipulieren.

In der letzten Episode *Felina* (5,16) macht er dann ein für alle Mal klar: „Skyler. All the things I did. You need to understand [...] I did it for me. I liked it. I was good at it. And... I was... really... I was alive.“<sup>210</sup>. Im Zwielicht des neuen Hauses macht er vor seiner Frau sein letztes Geständnis. Das bedeutet, dass ihm die Ausübung seiner Männlichkeit wichtiger ist als das Familienleben. Auch wenn die Familie Einfluss auf seine

---

<sup>209</sup> *Ozymandias*: 5.14, 41:10–42:12.

<sup>210</sup> *Felina*: 5.16, 33:37–34:06.

Zeit als „Heisenberg“ hatte, so lag dieser doch hauptsächlich in Unterdrückung seiner Freiheit oder aber in Instrumentalisierung als Fassade.

Meyer definiert den „Identitätswahn“<sup>211</sup> als die Auslebung einer Rolle in verschiedenen Bereichen. Das Individuum hat keine Distanz zu seinen Rollen und tritt in jedem Feld mit derselben auf. Die Versuche, ähnliche Methoden wie die in der Männerwelt zur Machtgewinnung zuhause, und damit dieselbe Rolle in allen Bereichen zur Zielerreichung einzusetzen, scheitern. Der Identitätswahn bleibt allerdings auf einige Szenen beschränkt. Die meiste Zeit ist sich Walter darüber bewusst, in welchem Feld er sich bewegt. Die Familie beeinflusst „Heisenberg“ zwar wenig in seinen Entscheidungen, dennoch dient sie ihm als eine Art Legitimierung seiner Taten. Trotz des Voranschreitens seiner Drogenkarriere versucht Walter die gesamte Serie die idealisierte Familie zu verwirklichen und scheitert in diesem Vorhaben. Doch auch die Macht, die er in der Drogenszene findet, ist keine von andauernde. Indem er sie tötet, gewinnt Walter gelegentlich absolute Macht über bestimmte Figuren, aber dennoch muss er sich immer wieder von neuem verteidigen und positionieren.

Obwohl Walter von Anfang an nicht der idealisierten Vaterrolle entsprechen kann und als Mann bis zur letzten Episode weitgehend unterdrückt bleibt, postuliert Anderson, dass er dennoch nicht als schwache Person stirbt, die eine finanzielle Bürde für die Familie ist<sup>212</sup>. Doch Walter ist emotional und moralisch eine Belastung, vor allem für seine Frau. In der Männersphäre ist er am Ende der Überlegene. Aber erst in *Felina* (5,16) schafft er es endgültig, sich zu rächen: An dem Ehepaar Schwartz und an den Mördern Hanks. An diesem Punkt ist er der einzige Mann auf der Spielfläche: Er muss erst alles um ihn herum ausrotten, um hegemonial gesehen der Beste zu sein. Er hat am Ende die absolute Macht, auch über sich selbst: Er hat bestimmt, wann er stirbt.

Bis auf eine momentbezogene Aktionsmacht und die letzte Episode, ist Walter in der Serie machtlos. Auf die wichtigen Männer im Drogengeschäft hat er nur Einfluss, wenn er mit physischer Gewalt seine Ziele verfolgt. In der Familie geht es ihm ähnlich: Er fordert mit affizierten und aggressiven Ausbrüchen, die er aus seiner neuen Männerrolle auf die Familie zu übertragen versucht, die autoritative Macht ein, die Skyler in der Familie innehat. Das Ideal der Familie bleibt in diesem Zusammenhang Mythos: Walter erreicht seine gewünschte Rolle nicht. Gleichzeitig dient ihm allerdings das Streben

---

<sup>211</sup> Meyer 2002, S. 43.

<sup>212</sup> Anderson, Jami L.: *A Life Not Worth Living*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, S. 114.

danach, vor allem in seiner Versorgerposition, als Legitimation für die Kriminalität. Diese Ausnutzung des Mythos deutet darauf hin, dass die Familie auch als Institution in Bezug auf Walter versagt hat. Sie hat nicht ausreichend Kontrolle über ihn, um ihn an bestimmten Wegen zu hindern. Walter werden andere Dinge wichtiger als die Familie und dennoch kommt er immer wieder auf sie zurück.

#### **4. Schluss**

Die erste Teilfrage, die zum Ergebnis auf die Hauptfrage führen sollte, ist die nach dem Einfluss der Familie auf Walters Verlangen nach Macht. In Kapitel 2 wurden Faktoren besprochen, die die Familie als Auslöser für Walters kriminelle Handlungen bestätigt haben. Skyler sorgt darin aufgrund ihres Rollenaufbruchs dafür, dass Walter in eine Rollenunsicherheit gerät. Aber nicht nur das, sie hält sich nicht an „vertragliche“ Pflichten in der Ehe und bewirkt damit eine fehlende Triebstillung Walters. Des Weiteren hat sie im Haushalt die autoritative Macht und nimmt damit die Rolle des idealisierten Vaters ein. Die idealisierte Familie wird durch Skylers emanzipierte Rolle verhindert. Ein weiterer Aspekt, der Walters Verlangen nach Macht begründet, ist die Fremdwahrnehmung. Vor allem bezogen auf Junior, wie in Abschnitt 2.4 gezeigt, möchte Walter nach seinem Tod als starker und mächtiger Mann wahrgenommen werden. Er versucht, mit außerfamiliärem Machtgewinn, diese Fremdwahrnehmung anzupassen. Seine Bemühungen dahingehend hängen nicht zwingend damit zusammen, dass alle von seiner Identität als „Heisenberg“ wissen, sondern eher damit, dass er seine neue Identität instrumentalisiert und auf die Familie zu übertragen versucht. Des Weiteren sorgen Junior und Hank dafür, dass Walter sich in seiner Männlichkeit beleidigt fühlt. Junior, weil er sich in Hank ein männlicheres Vorbild sucht als Walter es ist. Zudem wird er Teil von emotionaler Manipulation, indem er sich als Moralobjekt ausnutzen lässt. Hierdurch, und mit seinen Versuchen, der Familie finanziell zu helfen, fühlt sich Walter in seiner Männlichkeit und Stärke degradiert. Gleichzeitig hält Hank ihm kontinuierlich vor, wie ein Mann zu sein hat. Dazu gehören die vulgäre Sprache, die starke Physis und die Unfähigkeit, Schwäche und Emotionen zu zeigen. Er dient Junior teilweise als Vaterersatz und Vorbild und bezogen auf Skyler als Ehemann. Durch Hanks bloße Anwesenheit wird Walter vorgehalten, was er nicht ist und seine Unzufriedenheit mit seiner Rollenposition wächst. Er kämpft gegen sich selbst und gegen die Fremdwahrnehmung. Seine Entwicklung ist nicht nur von äußeren Kräften beeinflusst, sondern von inneren, in seiner eigenen Unzufriedenheit mit sich selbst verankerten Trieben.

In dieser Arbeit wird die Unzufriedenheit des Individuums in der Familie als ein Faktor behandelt, der die Verdrossenheit des Protagonisten prägt. Darüber hinaus legt Abschnitt 3.2.2 dar, dass Walters Leben auch in der geschäftlichen Sphäre von Misserfolgen geprägt ist. Die Beleidigung seines Stolzes, die er von Seiten des Ehepaars Schwartz wahrzunehmen scheint, spielt damit ebenso eine Rolle für seine Entwicklung. Walters Streben nach Macht ist demnach nicht einem einzigen Faktor zuzuordnen. Den-

noch hat sich die These bestätigt, dass Walter die idealisierte Familienstruktur anstrebt und zudem versucht, Macht zu erlangen und Geld zu verdienen, um seine autoritative Versorgerposition in derselben zu verteidigen. Walter ist ein Kämpfer für die idealisierte Familienstruktur.

Die zweite Teilfrage der Arbeit ist, welche Rolle die idealisierte Männlichkeit bei der Distanzierung von der Familie spielt. Die Darstellungen in Kapitel 3 haben sich auf Walters Männlichkeit und seine Machtausübung in der Geschäftssphäre bezogen. In Abschnitt 3.2.1 wurde festgestellt, dass Walter keine institutionalisierte Macht, wie die von Gus, etablieren kann. Seine Macht beruht hauptsächlich auf Aktionsmacht und ist eng mit momentbezogenen Gewaltausübungen verbunden. Er unterwirft sich auch in der Geschäftssphäre keiner Autorität und strebt nach einem Ideal: Die autonome Männlichkeit. In den Figuren Elliot und Gretchen wird der Stolz von Walter thematisiert. Er kann es auch in den hierarchischen Verhältnissen der Geschäftswelt nicht dulden, dass ein anderer sich über ihn erhebt und ihn beleidigt. Sowohl bei Gus, als auch bei dem Ehepaar Schwartz, zeigt Walter eine affizierte, aggressive Art. Darin liegt der Versuch, autoritative Macht zu erzwingen. Obwohl Walter auch in der Drogensphäre bis zur letzten Episode langfristig machtlos bleibt, versucht er mit einigen der hier beschriebenen Mittel, nicht aber mit physischer Gewalt, seine Ziele in der Familie zu erreichen.

Die Distanzierung von der Familie erfolgt zunächst, weil Walter sich in seiner Identität verändert. Das drückt sich vor allem in spontanen, aggressiven Ausbrüchen aus. In erster Linie wurde dies an der Szene am Pool in Abschnitt 2.8 festgemacht. Er erwartet in der Familie eine ähnliche Reaktion wie im geschäftlichen Bereich. Die Betrachtung Maries und ihrer Kriminalität, die Parallelen zu der Walters aufweist, macht seine Distanzierung zur Familie deutlich. Sie entschuldigt sich für ihre Taten, anstatt die Beziehung zu ihrer Schwester zu zerstören. Walter dagegen entschuldigt sich nicht, will die autoritative Rolle, die ihm seiner Meinung nach zusteht, ausnutzen und das tun, was er möchte. Da vor allem Skyler das aber anders sieht, sorgt er dafür, dass sie sich (zumindest zeitweise) von ihm abwendet. In der Komplizenschaft mit ihr tritt wiederum eine Art Eintracht in die Familie. Allerdings ist diese lediglich auf das Ehepaar beschränkt, da sie nun gemeinsam gegen die Außenwelt vorgeht. Aber auch dabei kann nicht von einer dauerhaften Eintracht die Rede sein. Die meiste Zeit sieht sich Skyler eher dazu gezwungen, bei Walter zu bleiben, um ihre Kinder vor einer Enttäuschung zu schützen. In ihrer Auflehnung gegen Walter mit den „Waffen“ einer Frau zeigt sich: Walter kann hier nicht erreichen, was er möchte und sorgt für ein Auseinanderbrechen der Familie.

Dabei bleibt nicht nur das Ziel der idealisierten Familie unerreicht, sondern auch die institutionellen Aufgaben der Familie können nicht mehr erfüllt werden: Skyler hat keine Kontrolle mehr über Walter. Was sich bereits darin gezeigt hat, dass Ärzte immer mehr kontrollierend in die Familie eindringen, findet seinen Höhepunkt in Walters Angriff auf die sich verteidigende Skyler. Beide brechen hier aus ihrer institutionellen Rolle aus und demonstrieren: Die Familie besteht nicht mehr. Die These, dass sich Walters geschäftliche, männliche Macht nicht auf die Familie übertragen lässt, ist damit bestätigt. Der Versuch, das dennoch zu tun, führt zu einem Ausschluss Walters aus der familiären Gemeinschaft.

Sind die Männerrolle „Heisenberg“ und die Vaterrolle von Walter White strikt trennbar? Um diese letzte Teilfrage zu beantworten, ist es nötig, die wechselseitige Wirkung der beiden Sphären zu untersuchen. Schon die Präsenz verschiedener Figuren in beiden Umfeldern machen auf eine Verbindung der Rollen aufmerksam. Hank ist der nahe Feind, der in beiden Bereichen als Konkurrent auftritt. Er ist Walter in der Männlichkeit überlegen, scheint aber, zumindest zeitweise, schwächer zu sein als er. Das Eindringen Hanks in die geschäftliche Sphäre und die Interaktion in derselben mit Walter scheinen das Machtverhältnis umzukehren. Ebenso tritt Skyler in diesen Bereich ein – allerdings als Komplizin. Ihre Oberhand in der Geschäfts- sowie Familienbeziehung zeigt, dass sich bestimmte Muster übertragen lassen. Die Machtkonstellation der beiden Figuren bleibt, bis auf einige Ausnahmen, ähnlich wie vor Walters Ausbruch. Eine dritte Figur, in der sich die Ambivalenz zwischen Familienrolle und Männerrolle am deutlichsten ausdrückt, ist Jesse. Wie in Abschnitt 3.2.3 ausgeführt, führen Walter und er eine komplexe Beziehung. Das Machtverhältnis zwischen beiden Figuren verändert sich immer wieder, zum Ende hin sehr drastisch. Walter überträgt seine unerfüllte Vaterrolle teilweise auf Jesse, hat bei ihm auch einige Zeit die autoritative Macht, die er in der Familie nicht erlangen kann. Walter ist es in dieser Beziehung möglich, die Vaterrolle zumindest zeitweise zu übernehmen. Dennoch: Erneut lässt sich die idealisierte Familie nicht verwirklichen. Zwischen physischer Gewalt und Manipulation finden sich Konflikte, die vor allem Walter hervorruft. Seine Chance auf eine Art Ersatzsohn verpasst er erneut durch seinen Drang zur Macht. Die geschäftliche Sphäre bietet demnach keinen Raum für die Familie sondern nur für das Streben nach der Übermacht. Walter kann seine Rollen nicht trennen, beide Bereiche greifen jeweils – in Figurenpräsenz und in den Handlungen Walters – in den anderen ein. Teilweise äußert sich dies in einem kurzzeitigen Rollenwechsel in derselben Szene. Die These, dass männliche Rollenerfü-



lung nicht durch eine strikte Trennung von Vater- und Männerrolle erwirkt werden kann, ist zu bestätigen. Die Identität als Ganze muss neu verhandelt werden. In beiden Bereichen strebt Walter ein unwirkliches Ideal an. Die Ausrichtung der Identität am Ideal und an der gewünschten Fremdwahrnehmung im jeweiligen Bereich bringt Walter den Untergang.

Die Gründe von Walters Taten sind nicht mit einer einzelnen Perspektive zu beschreiben. Die Serie lässt den Zuschauer immer wieder im Dunkeln, um einfache Schlussfolgerungen unmöglich zu machen. Die Familie allein oder der verletzte Stolz durch das Ehepaar Schwartz, erklären das Handeln Walters nicht. Seine Beziehung zu den Figuren der Serie drückt sich in Gegensätzen und Widersprüchen in Rollenmodellen aus. Er ist Freund und Feind, Geschäftspartner und Ansprechpartner auf einer persönlichen Ebene und schließlich ist er Vater und Mann. In dieser Arbeit wurden diese Rollenbeziehungen erläutert und detailliert untersucht, um die Hauptfrage danach, was die Rollenunsicherheit Walters vor dem Hintergrund der Familie aufzeigt, zu klären. Dabei wurde festgestellt, dass die Beziehung wechselseitiger Natur ist. Einerseits wird Walters Rollenunsicherheit durch das Nicht-Vorhandensein einer idealisierten Familie bestärkt, andererseits führt sein Umgang mit dieser Unsicherheit zum Zerfall der Familie als Ganze. Eine Krise der Männerrolle deutet sich darin an, dass Walter keine idealisierte Männerrolle darzustellen vermag. Das liegt unter anderem daran, dass seine Frau Skyler, die autoritative Macht in der Familie hat und zusätzlich noch in den Bereich der Männer eintritt. Sein Schwager Hank und andere Figuren halten ihm dabei immer wieder vor, dass er keine idealisierte Männerrolle verkörpert und lösen dadurch seine Unzufriedenheit aus. Die These, dass eine Krise der Männerrolle in der Serie für eine Rollenunsicherheit sorgt, bestätigt sich darin. Sowohl Familie als auch öffentliche Sphäre tragen dazu bei. Walter White bleibt machtlos, bis er schließlich alle hinterfragenden und unterdrückenden Faktoren ausgeschaltet, beziehungsweise hinter sich gelassen hat.

Die Krise der Männerrolle wird in ihrer Aktualität in Film und Fernsehen unterstützt. Die Serie *Orange is the New Black* (seit 2013) zeigt eine ähnliche Rollenunsicherheit in der weiblichen Perspektive. Indem die Frau in die Nähe des Mannes gerückt wird ist dafür gesorgt, dass diese sich ebenso im Bereich der Kriminalität bewegen kann. Was in *Breaking Bad* noch eher Ausnahme war, ist hier die Regel. Die Protagonistin agiert teilweise mit ähnlichen Mitteln – Manipulation, physische Gewalt und spontane aggressive Ausbrüche – wie Walter White, um ihre Autorität im Gefängnis zu behaupten. In der weiteren Forschung wäre es denkbar, solche weibliche Muster in der Kriminalität zu

untersuchen und die Rollenunsicherheiten, die damit einhergehen, mit denen des Mannes zu vergleichen. Möglicherweise zeigt sich darin ein weiteres „unmoralisches Geschlecht“.

## Episoden

(Geordnet in der Reihenfolge der Serie, jeweils mit **Staffel.Episode** vorangestellt)

**1.01** Gilligan, Vince (Autor und Regisseur). (2008). Pilot [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**1.02** Gilligan, Vince (Autor), & Bernstein, Adam (Regisseur). (2008). Cat's in the Bag... [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**1.03** Vince (Autor), & Bernstein, Adam (Regisseur). (2008). ...And the Bag's in the River [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**1.05** Lin, Patty (Autorin), & Bock, Tricia (Regisseurin). (2008). Gray Matter [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**1.06** Mastras, George (Autor), & Hughes, Bronwen (Regisseur). (2008). Crazy Handful of Nothin' [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**1.07** Gould, Peter (Autor), & Hunter, Tim (Regisseur). (2008). A No-Rough-Type Deal [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.01** Roberts, J. (Autor), & Cranston, Bryan (Regisseur). (2009). Seven Thirty-Seven [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.02** Mastras, George (Autor), & Haid, Charles (Regisseur). (2009). Grilled [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.03** Gould, Peter u.A. (Autoren), & McDonough, Terry (Regisseur). (2009). Bit by a Dead Bee. [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.04** Catlin, Sam (Autor), & Dahl, John (Regisseur). (2009). Down [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.05** Walley-Beckett, Moira (Autorin), & Renck, Johan (Regisseur). (2009). Breakage [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.06** Roberts J u.A. (Autoren), & Medak, Peter (Regisseur). (2009). Peekaboo [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

**2.07** Shiban, John (Autor), & Enríquez Alcalá, Félix (Regisseur). (2009). Negro Y Azul [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

- 2.08** Gould, Peter (Autor), & McDonough, Terry (Regisseur). (2009). Better Call Saul [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 2.09** Catlin, Sam (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2009). 4 Days Out [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 2.10** Walley-Beckett, Moria (Autorin), & Abraham, Phil (Regisseur). (2009). Over [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 2.11** Mastras, George (Autor), & Bernstein, Adam (Regisseur). (2009). Mandala [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 2.12** Shiban, John (Autor), & Bucksey, Colin (Regisseur). (2009). Phoenix [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.01** Gilligan, Vince (Autor), & Cranston, Bryan (Regisseur). (2010). No Más [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.03** Mastras, George (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2010). I.F.T. [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.04** Catlin, Sam (Autor), & Winant, Scott (Regisseur). (2010). Green Light [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.05** Walley-Beckett, Moira (Autorin), & Renck, Johan (Regisseur). (2010). Más [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.06** Shiban, John (Autor und Regisseur). (2010). Sunset [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.07** Schnauz, Thomas (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2010). One Minute [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.08** Hutchison, Gennifer (Autorin), & Bucksey, Colin (Regisseur). (2010). I See You [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.10** Catlin, Sam u.A. (Autoren), & Johnson, Rian (Regisseur). (2010). Fly [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.11** Shiban, John u.A. (Autoren), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2010). Abiquiu [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

- 3.12** Catlin, Sam u.A. (Autoren), & Bernstein, Adam (Regisseur). (2010). Half Measures [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 3.13** Gilligan, Vince (Autor und Regisseur). (2010). Full Measure [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.03** Catlin, Sam (Autor), & Slade, Davir (Regisseur). (2011). Open House [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.05** Schnauz, Thomas (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2011). Shotgun [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.06** Hutchison, Gennifer (Autorin), & Slovis, Michael (Regisseur). (2011). Cornered [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.08** Catlin, Sam u.A. (Autoren), & Renck, Johan (Regisseur). (2011). Hermanos [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.09** Walley-Beckett, Moira u.A. (Autoren), & McDonough, Terry (Regisseur). (2011). Bug [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.10** Gould, Peter u.A. (Autoren), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2011). Salud [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.11** Mastras, George u.A. (Autoren), & Winant, Scott (Regisseur). (2011). Crawl Space [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 4.13** Gilligan, Vince (Autor und Regisseur). (2011). Face Off [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.01** Gilligan, Vince (Autor), & Slovis, Michael (Regisseur). (2012). Live Free or Die [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.03** Gould, Peter (Autor), & Bernstein, Adam (Regisseur). (2012). Hazard Pay [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.04** Catlin, Sam (Autor), & Johnson, Rian (Regisseur). (2012). Fifty-One [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.06** Hutchison, Gennifer (Autorin), & Bucksey, Colin (Regisseur). (2012). Buyout [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

- 5.07** Schnauz, Thomas (Autor und Regisseur). (2012). Say My Name [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.08** Walley-Beckett, Moira (Autorin), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2012). Gliding Oder All [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.09** Gould, Peter (Autor), & Cranston, Bryan (Regisseur). (2013). Blood Money [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.10** Schnauz, Thomas (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2013). Buried [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.11** Hutchison, Gennifer (Autorin), & Slovis, Michael (Regisseur). (2013). Confessions [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.12** Catlin, Sam (Autor und Regisseur). (2013). Rabid Dog [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.13** Mastras, George (Autor), & MacLaren, Michelle (Regisseurin). (2013). To'hajiilee [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.14** Walley-Beckett, Moira (Autorin), & Johnson, Rian (Regisseur). (2013). Ozymandias [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.15** Gould, Peter (Autor und Regisseur). (2013). Granite State [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.
- 5.16** Gilligan, Vince (Autor und Regisseur). (2013). Felina [TV-Serienepisode]. In: Gilligan, Vince/Johnson, Mark (Produzenten): *Breaking Bad*. New York City: AMC 2008-2013.

## Literatur

- Anderson, Jami L.: *A Life Not Worth Living*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, S. 103–118.
- Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse Feminismus und das Problem der Macht*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1990.
- Bruzzi, Stella: *Bringing up Daddy. Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood*. London: British Film Institute 2005.
- Chasar, Mike: Whitman's Grandchildren: Becoming and Unbecoming Walt Whitman (vom 27.06.2013). [http://mikechasar.blogspot.de/2013\\_06\\_23\\_archive.html](http://mikechasar.blogspot.de/2013_06_23_archive.html) (Zugriff am 05.06.2015).
- Coontz, Stephanie: *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap*. HarperCollins: New York 1992.
- Cornelißen, Waltraud/Engbers, Renate: *Klischee oder Leitbild?. Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Faucette, Brian: *Taking Control: Male Angst and the Re-Emergence of Hegemonic Masculinity in Breaking Bad*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, 73–86.
- Friedrich, Kathrin: *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Tectum 2008.
- Gandolfo, Enza: *A Lesser Woman? Fictional Representations of the childless Woman*. In: O'Reilly, Andrea/Porter, Marie/Short, Patricia (Hg.): *Motherhood, Power & Oppression*. Toronto: Women's Press 2005, S. 111–123.
- Gotto, Elisabeth: *Vaterfiktionen. Zur Darstellung von Vaterfiguren im Hollywoodkino der 80er und 90er Jahre*. Stuttgart: ibidem 2001.
- Hettlage, Robert: *Familienreport. Eine Lebensform im Umbruch*. C.H. Beck: München 1992.
- Iwen, Ines: *Die Mutter- und Vaterrolle im Film. Neue Bilder - alte Muster oder alles nur Frage der Organisation? Die Konstruktion sozialer Rollen in deutschen Fernsehfilmen*. Weißensee: Berlin 2014.

- Kallenberger-Schröder, Andrea: *Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama. Unterucht an ausgewählten Dramen von Arthur Miller, Tennessee Williams und Edward Albee*. Frankfurt (Main): Lang 1990.
- Koschorke Albrecht et al: *Vor der Familie. Grenzbeziehungen einer modernen Institution*. Paderborn: Konstanz University Press 2010.
- Kucklick, Christoph: *Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der Negativen Andrologie*. Frankfurt (Main): Suhrkamp 2008.
- Lang, Christine/Dreher, Christoph: *Breaking Down – Breaking Bad: Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. Paderborn: Fink 2013.
- Langendorf, Erich: *Zur Entstehung des bürgerlichen Familienglücks. Exemplarische Studien anhand literarischer Texte*. Frankfurt (Main): Lang 1983.
- Longmore, Paul K.: *Screening Stereotypes. Images of Disabled People*. In: Smit, Christopher R./Enns, Anthony (Hg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Lanham: University Press of America 2001, S. 1–17.
- Mädler, Kathrin: *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren 2008.
- McCarthy, Jane Ribbens/Edwards, Rosalind: *Key Concepts in Family Studies*. Los Angeles: SAGE 2011.
- Meyer, Thomas: *Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede*. Frankfurt (Main): Suhrkamp 2002.
- Mikos, Lothar: *Fernsehfamilien*. In: Brinker-von der Heyde, Claudia/Scheuer, Helmut (Hg.): *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*. Frankfurt (Main): Peter Lang 2004, S. 201–224.
- Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht. Autorität, Herrschaft, Gewalt, Technik*. Tübingen: Mohr 1986.
- Pribram, E. Deidre: *Feeling Bad: Emotions and Narrativity in Breaking Bad*. In: Pierson, David P. (Hg.): *Breaking Bad. Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham: Lexington Books 2013, 191–207.
- Ruddick, Sara: *Thinking Mothers/Conceiving Birth*. In: Bassin, Donna (Hg.): *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale University Press 1994, S. 29–45.
- Scanlan, Tom: *Family, Drama, and American Dreams*. Westport: Greenwood Press 1978.



- Spielmann, Yvonne: *Die Wirklichkeit von Familie in neueren Filmen*. In: Frölich, Margrit/Middel, Reinhard/ Visarius, Karsten (Hg.): *Family Affairs. Ansichten der Familie im Film*. Marburg: Schüren 2004, S. 23–36.
- Tober, Antje: *Hollywoodkino nach 9/11. Das Neuverhandeln von gender im Kontext von Familie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2011.
- Whitman, Walt: *Gliding O'er All*. In: *Leaves of Grass*. Projekt Gutenberg. [http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H\\_4\\_0002](http://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm#link2H_4_0002). (Zugriff am 05.06.2015).
- Zimmermann, Christine: *Familie als Konfliktfeld im amerikanischen Kulturkampf. Eine Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Zywietz, Bernd: *Breaking Bad - ein amerikanischer (Ent-)Bildungsroman*. In: Koebner, Sascha (Hg.): „Ich kenne dich besser als mich selbst“. *Serienromane amerikanischer Herkunft*. München: edition text + kritik 2013, 28–40.