

LONG ARTICLE

Bildung zum Bösen.

Eine bildungsphilosophische Annäherung an die US-Fernsehserie *Breaking Bad* vom Theater aus

Olaf Sanders, TU Dresden

*Bildung ist bei aller gebotenen Kritik auch heute noch zumeist ein normativ aufgeladener Begriff, der einen Prozess der Verbesserung von Individuen oder Gesellschaft bezeichnet. Dabei sind die ethischen Fundamente des Bildungsbegriffs längst erodiert. Die Bildungsprozessstheorie Hamburger Provenienz formuliert konsequenter Weise einen deskriptiven, empirisch anschlussfähigen Bildungsbegriff, der oft durch die Formel Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen, also Deutungs- und Handlungsmustern, in Konfrontation mit Fremden oder auf andere Weise Überforderndem definiert wird. Walter White, die Hauptfigur, und auch andere ästhetische Figuren der Fernsehserie *Breaking Bad* durchlaufen fraglos Bildungsprozesse. Sie sind mit zunächst unlösbaren Problemen konfrontiert, Walter White erst mit seiner Krebsdiagnose und den daraus folgenden Konsequenzen und dann mit den Nebenwirkungen seines Bildungsprozesses. Bei Walter White führt dieser Prozess ins Böse. Was bedeutet es für die Bildungstheorie, wenn geschieht, was nicht geschehen darf? Wie hilft die Serie Transformationen zu denken? Und was gerät überhaupt in Bewegung, wenn man die Serie als moralische Anstalt betrachtet? Diesen und ähnlichen Fragen geht der Beitrag nach.*

Hegel und Antigone

Nach Hegel, der auch im 21. Jahrhundert noch als einer der größten Bildungsphilosophen gelten kann, gilt *Antigone* als eines “der allererhabensten, in jeder Hinsicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten“ (Hegel, 1986a, p. 60). Für Hegel gewinnt Sophokles’ Tragödie ihre besondere Qualität aus ihrer Konsequenz: “Alles in dieser Tragödie ist konsequent“, schreibt er. Sophokles setzt “das öffentliche Gesetz des Staates und die innere Familienliebe“ unter Spannung, indem er Antigone “das Familieninteresse“ ver- und ihren Ziehvater und Onkel Kreon, zugleich Vater ihres Verlobten Haimon und zukünftiger Herrscher über Theben, für “die Wohlfahrt des Gemeinwesens“ eintreten lässt (ebd.). Auf diese Weise gendert Sophokles den Widerstreitfall auch. Gegenstand des Streits ist die Bestattung von Antigones Bruder Polyneikes, die Kreon seinem Neffen als Feind der Polis verweigert. “Man soll ihn lassen unbeweint und grablos“, heißt es in Hölderlins Übersetzung (Hölderlin, 2008, p. 862). Der im Streit um die Herrschaft über Theben verbannte Polyneikes war gegen Theben in den Krieg gezogen, um seine Herrschaftsansprüche durchzusetzen. Er und sein herrschender Bruder Eteokles töteten sich in der entscheidenden Schlacht vor den Toren der Stadt gegenseitig. Am Ende steht Kreon allein. Antigone, Haimon und seine Mutter Eurydike, Kreons Frau, sind tot. Der Preis für die Lösung dieses Widerstreits als Rechtsstreit, die zugleich den Primat des Rechts etabliert, ist hoch, aber sie “drückt die Rückkehr zur sittlichen Gesinnung aus, die weiß, dass nichts gilt als das Rechte“ (Hegel, 1986b, p. 348). Dieser schwierige Schritt im “Prozess-Walzer a priori“, den Ernst Bloch (1971, p. 131) in Hegels *Phänomenologie des Geistes* am Werk sieht, führt auch als vermeintlicher Rückschritt über die folgende zweite Negation letztlich ins Gute. Vor aller Erfahrung überzeugt die Argumentation unmittelbar. Überzeugt sie a posteriori – also in der Erfahrung – auch noch? Zur Klärung dieser Frage fordert die Fernsehserie *Breaking Bad* heraus, die zumindest im Hinblick auf den von Walter White (gespielt von Bryan Cranston) wieder eröffneten und über die fünf Staffeln auch ausgetragenen Konflikt zwischen Sorge um die Familie und Recht, den innerfamiliär ausgetragenen Drogenkrieg und das tragische Ende rhizomatische Verbindungen zu *Antigone* unterhält. *Breaking Bad* scheint mir auch nicht weniger konsequent. Vielmehr erkennt die Serie sogar noch die Kontingenz als Grundbedingung von Konsequenz konsequent an. Wir haben es also zumindest mit einem bedeutenden populären Gegenwartskunstwerk zu tun, das sich der “subjektiven Zueignung“ anbietet wie *Antigone*.

Bildung und Pulp Fiction

“Bildung ist nichts anderes als Kultur nach Seite ihrer subjektiven Zueignung“ (Adorno, 1998, p. 94). Adorno nennt in der *Theorie der Halbbildung* (1959), aus der auch die vielzitierte Bestimmung des Bildungsbegriffs stammt, Schillers Philosophie als “prägnantesten Ausdruck“ der “Bildungsidee auf ihrer Höhe“ (ebd., p. 95). Schiller weist dem Schönen und den Künsten in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) die erzieherische und therapeutische Aufgabe zu, den von Stoff- und dem Formtrieb zerrissenen und stets von Vereinseitigung, d.h. in der Begrifflichkeit Schillers von Wildheit oder Barbarei, bedrohten modernen Menschen auf dynamische Weise harmonisch auszubalancieren, um ihn dadurch auf anstehende höhere Bildungsaufgaben wie die Bildung eines Vernunftstaats vorzubereiten. Adornos Empfehlung der “subjektiven Zueignung“ von Kultur, im engeren Sinn als Hochkultur oder Kunst verstanden, geht auch auf Schillers *Briefe* zurück. Adorno verbindet die Empfehlung

in der *Theorie der Halbbildung* mit der Warnung vor bereits eingetretenen Verfallseffekten und ihren allgemein verbreiteten Wirkungen. Kunst wird in ihrem oft blödsinnigen Genuss selbstgenügsam und Kennerschaft zum Distinktionswerkzeug. Von Bildung bleibt dann, wie Nietzsche hellichtig feststellt, was die vorgeblich Gebildeten vor den Ziegenhirten auszeichnet (vgl. Nietzsche, 1999, p. 19). Bildung gerät derart verkürzt in Widerspruch zu sich, weil sie verhindert, was sie zu verwirklichen vorgibt, dass nämlich alle in ihrer Einzigartigkeit als gleichsam "natürlicher" Ungleichheit – Deleuze und Guattari nutzen nicht ohne Grund die Begriffe "Singularität" oder "Anomal" – als gleich anerkannt werden und in vernünftigen Gesellschaften zusammenleben. Kultur und Bildung sind nur durch Entstellung ihres Sinns zu trennen "von der Einrichtung der menschlichen Dinge" (Adorno, 1998, p. 95), die es zukünftig für alle gleichermaßen gut und immer besser einzurichten gilt. Eben dies ist der bis heute aktuelle normative Kern des Bildungsbegriffs, der sich auch erhält, wenn man Kultur im weiteren Sinn als Lebensweise versteht.

Der weitere Kulturbegriff, der in den Cultural Studies tonangebend wird, scheint für Adorno seinen Ausführungen zu Massenkultur und Kulturindustrie sowie seiner solidarischen Haltung zur stürzenden Metaphysik und der "mit ihr bis ins Innerste verwachsene[n] großen Musik" (ebd., p. 94) zu widerstreiten. Aus diesem Grund sieht er womöglich auch nicht, was Godard in *Notre Musique* (F/CH 2004) sagen lässt: "Le cinéma, c'est notre musique" – Das Kino ist unsere Musik. Martin Seel (Seel, 2013, p. 39) wiederholt Godards Einsicht, sie aus Gründen, die seiner Auffassung von Film als Gesamtkunstwerk meines Erachtens widersprechen, einschränkend: "Filme sind Musik fürs Auge." Für Godard war Kino bekanntlich schon in den analogen Zeiten seines ersten politischen Films, *Le petit soldat* (F 1963), 24-mal Wahrheit pro Sekunde. Diese Aussage wird nicht erst im Digital-Zeitalter falsch – die Wahrheit des Kinos zeigte sich seit seiner Erfindung, worauf Deleuze beharrt und wie auch Seel in Abgrenzung zur Fotografie sieht, im Durchschnittsbild auf der Leinwand –, sie führt uns zudem zurück zu Hegel, der der Kunst die Aufgabe zuweist, "die *Wahrheit* in Form sinnlicher Kunstgestaltung zu enthüllen" (Hegel, 1986c, p. 82). Wenn die Wahrheit erscheint, ist die Erscheinung "das Entstehen und Vergehen, das selbst nicht vergeht, sondern an sich ist und die Wirklichkeit und Bewegung des Lebens der Wahrheit ausmacht" (Hegel, 1986b, p. 46). Walter White wird diese Einsicht – wie wir unten sehen werden – mit Chemie in Verbindung bringen. Aus Hegels Einsicht folgt in anderen Worten: Kino steht der Wahrheit als Bewegungsbilderstrom besonders nah und kann deshalb unter allen Kunstformen die Wahrheit am besten zum Scheinen und am leichtesten zum Erscheinen bringen. Qualitätsfernsehserien gelingt dies über viele Stunden. Die Kunst wirkt nun bei Hegel nicht nur als "erste Lehrerin der Völker" (Hegel, 1986c, p. 76), sondern befördert auch "die *moralische* Besserung" (ebd., p. 78). Während Schiller noch Kants schwache Analogie vom Schönen als Symbol des Sittlichguten nutzt (vgl. Kant, 1974, p. 297 [§ 59]), stellt Hegel durch die Einnahme eines höheren Standpunktes einen engeren Zusammenhang her. Weil jedes Kunstwerk Wahrheit enthüllt, lässt sich aus ihm auch eine gute Moral ziehen. Die niedrigere Bildungsstufe, auf der sich der auf die Moral reflektierende subjektive Geist bei der Kunstbetrachtung befindet, ist in der höheren, die der ihm voransteigende objektive Geist als Wahrheit im Kunstwerk zum Ausdruck bringt, bereits aufgehoben. Das Kino ist in dieser Hinsicht eine "moralische Anstalt" wie das Theater, es ist allerdings zugleich auch viel weniger oder sogar gar keine moralische Anstalt mehr. Moralische Besserung ist seit Hegel keine Aufgabe des Kunstwerks mehr, sie geschieht nebenbei und von selbst, während des Zueignungsprozesses. Das Kino ist wortwörtlich, wie Schiller es in seiner Mannheimer Vorlesung (1884), die er später gekürzt unter dem bekannteren Titel *Die*

Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet (1802) wiederveröffentlichte, für das Theater beschreibt, „der gemeinschaftliche Kanal, in welchem von dem denkenden besseren Teile des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt“ (Schiller, 2004, p. 828). Das „Licht der Weisheit“ wirkt im Kino demokratischer und erreicht größere Teile des Volkes, das fehlt, weil es noch nicht da ist, sondern – wie sich auf Deutsch nur etwas gestelzt sagen lässt – im Kommen.

Das Volk bleibt im Kommen, solange der Vernunftstaat oder eine bessere Form zusammenzuleben nicht realisiert werden. Das von Ernst Tugendhats in seinen *Vorlesungen über Ethik* (Tugendhat, 1993) eingeführte Kriterium „gleichermaßen gut für alle“ bietet weiterhin eine gute Orientierungshilfe bei der Suche nach einer wünschenswerten gesellschaftlichen Entwicklungsrichtung. Dass das Kino als Populärkultur eine breitere Wirkung erzielt als Hochkulturgüter, bedarf kaum einer Begründung. Dass es als populäre Kunst ähnlich intensive Affekte freizusetzen vermag, belegen Filme wie Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (USA 1994). Ich erinnere mich noch lebhaft an eine Diskussion mit Freunden, die empört darüber waren, dass man eine Szene wie die, in der Vincent Vega (John Travolta) einen jungen Afroamerikaner aus Versehen oder durch Zufall auf der Rückbank eines Autos erschießt, weil sein Partner Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) durch ein Schlagloch gefahren war, im Kino zeigt. In der Affirmation des Zufalls liegt nun aber gerade die Stärke des Films, der beinahe ähnlich hohe Werte in der Internet Movie Database (www.imdb.com) erzielt wie Vince Gilligans *Breaking Bad* (USA 2008–2013) – 9.0 und 9.5, ich kenne keine höheren – und der Serie in Hinblick auf die Art und Weise wie dem Zufall in einer offenen Dramaturgie zu seinem Recht verholfen wird, ähnelt.

Um Bildungsprozessen empirisch auf die Spur zu kommen, kann es sich als sinnvoll erweisen, die historisch gewachsene Bindung zwischen Bildung und Ethik vorübergehend zu lösen, und wie es im deutschen Sprachraum Rainer Kokemohr (2007) und in seiner Folge vor allem Hans-Christoph Koller (2012) vorschlagen, wenn sie Bildung als Transformation von Selbst-Welt-Verhältnissen auffassen, die zwar dazu führen, dass bisher Unverarbeitbares oder Unbewältigbares verarbeitbar oder bewältigbar werden und in dieser Hinsicht fraglos subjektiv gut sind, aber natürlich nicht dazu führen müssen, dass die Problemlösung oder Handlungsoption „gleichermaßen gut für alle“ ist. Die Entkopplung von Bildung und Ethik ermöglicht Bildung zum Bösen zu denken, was der bildungsphilosophische Diskurs in seiner Geschichte meist vor aller Erfahrung ausgeschlossen hat. „Die Essenz von *Breaking Bad*“, unterstreichen Christine Lang und Christoph Dreher (2013, p. 25), die Serie von herkömmlichen Serien abgrenzend, „ist demgegenüber: Die Figuren verändern sich.“ Sie zitieren zum Beleg Vince Gilligan, den Creator von *Breaking Bad*: „Dies ist eine Serie über Veränderung, über Prozesse und Transformationen, und das ist der Unterschied zu anderen Fernsehserien. Denn Fernsehen ist traditionell statisch, eine selbst auferlegte Form von Unveränderlichkeit der Figuren“ (ebd., p. 26). *Breaking Bad* wirkt eher wie Woche-zu-Woche-Kino oder – in jedem Fall „überdurchschnittlich kinohaft“ (ebd., p. 36) – ein überüberlanger Spielfilm, der sich der Filmbildungsforschung, wenn Gilligans Einschätzung zutrifft, auf besondere Weise als Material anbietet, weil es gut zur Bildungsauffassung von Kokemohr und Koller passt (vgl. Sanders, 2007, 2013, in press). Diese Passung bleibt zu prüfen.

Solange der Bildungsbegriff auf ethische Fundamente verzichtet, lässt sich auch ein Prozess, der Böses freisetzt, als Bildung denken. Womöglich steckt sogar noch wie bei Hegel, dem Nachschleicher, Gutes im Bösen. Zur Wiedergewinnung eines ethischen Gesichtspunkts für Singularitäten oder Anomale bietet sich außerdem das von Deleuze und Guattari erfundene Konzept des Minoritär-Werdens an. Genau das scheint auf Walter White zuzutreffen, der als

Jedermann beginnt, um jemand zu werden wie man nur im Bösen jemand werden kann. Aber greifen wir der Interpretation nicht vor.

Zum Bildungsgrund in *Breaking Bad*

Der Pilot der Serie *Breaking Bad* beginnt mit drei Einstellungen, die Assoziationen zum Western aufrufen: Kakteen in der Wüste, eine charakteristische Felsformation, der weite blaue Himmel, *big sky*, durch den dann eine Hose fliegt, die aufgebläht durch den Wind sich in Zeitlupe zu bewegen scheint. Kaum ist die Hose auf der Piste gelandet, wird sie von einem Wohnmobil, einem RV (recreational vehicle) als zeitgenössischer Version des Planwagens, überfahren. Dieser Planwagen scheint auf der Flucht. Am Steuer des Planwagens sitzt ein mittelalter weißer Mann, der eine Gasmasken und eine weiße Feinrippunterhose trägt. Neben ihm sitzt ein bekleideter jüngerer weißer Mann, ebenfalls mit Atemschutzmaske. In der Wohnkabine rutschen die Körper zweier Männer hin und her. Der Wagen gerät ins Schlingern. Die Schnittfolge wird schneller und die Bewegungen der und in den Einstellungen vervielfältigen sich. Der Wagen kommt von der Fahrbahn ab und wird von einem Fels gebremst. Nach 54 Sekunden stehen Wagen und Bild wieder still. Der mittelalte Mann springt heraus, nimmt die Maske ab und würgt. Er trägt außer der Unterhose noch graue Socken mit Argyle-Muster und beige Wallabee Boots. Der Wagen scheint sich an seiner statt zu erbrechen. Der Mann stellt ein Desaster fest, flucht, wirft die Maske fort, flucht wieder und rauft sich die Haare. Sirenen sind zu hören. Der Mann fast sich an den Kopf und äußert halblaut und stakkatohaft: „Think, think, think.“ Er merkt, dass seine Hose fehlt. Nur ein grünes Hemd hängt noch auf einem Bügel am rechten Außenspiegel. Noch immer läuft Flüssigkeit aus dem Wagen. Der Mann zieht sich das Hemd an und knöpft es zu. Er holt tief Luft, hält diese an, entert die Kabine, nimmt einem der beiden leblos auf dem Boden liegenden Männer eine automatische Pistole aus der Hand und steckt sich diese hinten in die Unterhose. Aus dem Handschuhfach holt er dann noch seine Brieftasche und eine Videokamera. Draußen hustet er wieder und spuckt Schleim. Wir hören erneut die Sirene, etwas lauter diesmal. Das Stakkato wiederholt sich, diesmal als „Come on, come on, come on.“ Der Mann versucht sich zu konzentrieren, schaltet die Kamera ein und richtet sie auf sich selbst. Die Aufzeichnung beginnt: „My name is Walter Hartwell White. I live in 308 Negra Arroyo Lane, Albuquerque, 87104.“ Er teilt allen Gesetzeshütern mit, von denen er aufgrund der Sirenen, die zu hören sind, offenbar annimmt, dass sie das Tape zuerst sehen werden, dass dies kein Schuldeingeständnis sei, sondern eine Nachricht an seine Familie. Die Kameraperspektive übernimmt die Perspektive der Kamera. Das Bild wackelt. Walter zögert und hält die Linse zu. Man sieht die Haut seiner Handfläche, die übergeht in ein blendendes Weiß, ein überspannter High-Key-Effekt. Dann spricht er seine Frau an: „Skyler, you are the love of my life. I hope you know that.“ Dieser Satz lässt sich als verschobene Referenz zu Stanley Kubricks *Spartacus* (USA 1960) deuten. Am Ende des Films präsentiert die flüchtige Varinia (Jean Simmons) dem Sklavenführer Spartacus (Kirk Douglas) am Kreuz seinen Sohn und wünscht der Liebe ihres Lebens einen schnellen Tod. Varinia muss sich der Liebe noch nicht versichern. Dies scheint eine moderne Not. Walter setzt fort: „Walter Jr., you are my big man.“ Er kündigt seiner Frau und seinem Sohn an, dass sie in den nächsten Tagen schreckliche Dinge über ihn erfahren werden, sie aber immer bedenken sollten, dass er all dies mit ihnen im Herzen getan habe. Dann verabschiedet er sich und legt seine geöffnete Brieftasche und die Videokamera vor sich ab, so dass sie ein Zeichen setzen und leicht gefunden werden können. Mit Bestimmtheit verheißendem Gesichtsausdruck entfernt er sich vom RV, zieht die Pistole und stellt sich

breitbeinig und bereit für das finale Duell auf die Straße. Walter legt an und zielt. Schwarzblende. Die Exposition ist nach drei Minuten und 40 Sekunden abgeschlossen. Es folgt der Vorspann.

Wir kennen nach der Exposition sechs ästhetische Figuren: Walter und seine Familie, Skyler und Walter Jr., sind bisher nur als Namen präsent, während die drei anderen Männer bisher keine Namen haben. Walter White ist die Hauptfigur der Serie, die – so wie die Exposition gebaut ist – gar nicht auf Fortsetzung angelegt zu sein scheint. In stakkatohaftem Sprechen beschwört Walter die performativen Mächte von Rationalität (*think*) und Konzentration (*come on*). Dass er sich über das Verschwundensein seiner Hose ärgert und sich die Zeit nimmt, wenigstens das Hemd anzuziehen, um nur ohne Hose dazustehen, zeigt einen Widerstreit zwischen bürgerlicher Norm – man tritt der Staatsgewalt bekleidet gegenüber – und Erniedrigung an. Ohne Hose dazustehen wirkt noch erniedrigender als nur in Unterwäsche. Wenigstens für die Video-Aufzeichnung wirkt er jedoch vollständig bekleidet. Walters Kleidung, darauf weist die Literatur immer wieder hin, ist die eines „Jederman“. Es dominieren grün bzw. *sage*, Salbei, beige und grau. Später in der Folge erfahren wir, dass Walter seine Oberbekleidung nur abgelegt hat, um sie zu schonen. Sie sollte nicht riechen. Das Westernmotiv und das Bekenntnis, alles für die Familie getan zu haben, macht Glauben, dass hier jemand für die Familie einsteht und die Dinge, wenn es nötig wird, in die eigene Hand nimmt, deren Individualität ausdrückende Innenfläche wir ja gesehen haben. Das Weiß wiederum löscht diese aus. Auch in *Breaking Bad* wird beinahe alles recht schnell ambivalent, wie es in den großen Serien seit *The Sopranos* (1999–2007) üblich ist. Das Risiko, das diese sehr amerikanische Lebensweise birgt, ist auch schon sichtbar. Ambivalenz ist das Signum der Moderne (vgl. Bauman, 1992).

Ich beschränke meine Analyse hauptsächlich auf den Piloten.

Nach dem Vorspann – die Titeleinblendungen setzten sich noch eine Weile fort – sehen wir ein eingeschossiges Haus bei Nacht. Ein Insert informiert uns darüber, dass es sich um eine Rückblende handelt. Die Handlung beginnt drei Wochen früher. Wir sehen Skyler (Anna Gunn) schlafend, während Walter wach liegt. Der Radiowecker zeigt 5:02. Walter steht auf. Wir hören einen Stepper. Die Kamera schwenkt über Baby-Utensile und Farbmuster für ein Kinderzimmer. Walter nutzt den Stepper, wirkt trotz seiner langsamen Bewegungen abgekämpft und hustet. An der Wand hängt eine Urkunde, aus der hervorgeht, dass er als Leiter des Kristallographie-Projekts für Protonen-Radiographie am Science Research Center in Los Alamos, New Mexico, an Forschungen beteiligt war, die 1985 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurden. Im Los Alamos National Laboratory, ein Science Research Center gibt es dort nicht, wurde ab 1942 die erste Atombombe entwickelt. Walter steigt vom Stepper und die blaue Sequenz endet. Es folgt eine gelblich-beige. Farben bedeuten. Walter bekommt einen Teller Rührei hingestellt. Auf dem Rührei liegt eine 50 aus Speck. Skyler gratuliert ihm zum Geburtstag und erklärt ihm auf Nachfrage, dass es sich um Veggie-Bacon handele. Er sei cholesterinfrei und man schmecke den Unterschied gar nicht. Walter bleibt skeptisch. Skyler fragt ihn, wann er nach Haus kommen werde. „Same time“, antwortet er. Sie ermahnt ihn, sich nicht ausbeuten zu lassen. Wenn er bis 17 Uhr bezahlt werde, dann solle er auch nur bis 17 Uhr arbeiten. Walter Jr. (RJ Mitte) humpelt an Krücken in die Küche und gratuliert ebenfalls. Seine Mutter ermahnt ihn, dass er wieder einmal spät dran sei. Er kontert, dass es wieder einmal kein heißes Wasser gegeben habe. Skyler entgegnet, er könne ja eher aufstehen, wohingegen er der Meinung ist, dass ein neuer Boiler die Lösung sei. Die Art, wie Walter Jr. spricht, spricht dafür, dass er nicht nur vorübergehend Krücken benutzen muss. Die Whites haben einen behinderten

ca. 16-jährigen Sohn. Skyler fragt Walter, der wieder hustet, ob er seine Medizin genommen habe. Er antwortet, dass er finde, der Husten werde schon besser. In der Zwischenzeit hat Walter Jr. den vegetarischen Speck entdeckt; angewidert verlangt er echten, *real bacon*, und weist den *fake crap* zurück. Die Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn eskaliert. "Eat it", fordert Skyler Walter Jr. mit großem Nachdruck auf. Walter isst, Walter Jr. nicht. Stattdessen fragt er seinen Vater, wie es sich anfühle, alt zu sein. Walter fragt zurück, wie es sich anfühle ein *smart ass*, eine Art Klugscheißer, zu sein. Gut, antwortet Walter Jr. lächelnd. Nun lächelt auch Skyler zufrieden und Walter fordert seinen Sohn noch einmal auf, seinen Veggie Bacon zu essen. Zu Beginn der dritten Sequenz erreichen Vater und Sohn in einem Pontiac Aztek, dessen Farbe mit *sage*, vertrocknet, nicht schlecht beschrieben ist, und der als hässlichstes Auto, das je Seriengeschichte geschrieben hat, eine Schule. Die Familie ist nun eingeführt. Skyler, schwanger, hat bei den Whites die Hosen an, die Walter in der Exposition fehlen. Skyler organisiert die Familie, die nicht das Einkommen erwirtschaftet, das die Urkunde erwarten lässt. Ein erfolgreicher Forscher sollte einen defekten Boiler ersetzen können. Walter arbeitet aber wahrscheinlich gar nicht mehr in der Forschung, denn dazu passt Skylers Anweisung, sich nicht ausnutzen zu lassen, nicht. Etwas muss passiert sein.

Walter Jr. geht zur Schule, und Walter arbeitet dort als Chemielehrer. Er versucht einer High-School-Klasse Begeisterung für sein Fach zu vermitteln. Die Unterrichtssequenz ist ein Lehrstück für Fachlehrerinnen und Fachlehrer und das alltägliche Scheitern von Unterricht. Walter reibt sich die Hände und beginnt mit der Frage: "Chemistry, it is the study of what?" Ein Schüler, Ben, antwortet nach einer Weile: Chemikalien. Walter wiederholt das Wort und verneint dann zögernd, um die Frage selbst zu beantworten. Chemie sei – *more technically* – Wissenschaft von *matter*, was sich als Materie übersetzen ließe, aber auch als Gegenstand oder das im eigentlichen Sinn Bedeutende. Er selbst ziehe es aber vor Chemie als Wissenschaft des Wandels (*change*) aufzufassen. Er fordert die Schülerinnen und Schüler auf, einfach – was es natürlich nicht ist – mal darüber nachzudenken, dass Elektronen ihre Energieniveaus ändern, Moleküle ihre Bindungen und Elemente sich zu Molekülen verbinden, was auch eine Veränderung markiert. Rhetorisch fragt er, ob dies nicht das ganze Leben sei? Der Wandel – Achtung! Hölderlin, Schelling, Hegel – sei Konstante, der Kreislauf von *solution and dissolution*, Wachstum und Verfall, Transformation, kurz: faszinierend, wirklich. Walter verliert während seiner emphatischen Vorführung zusehends den Glauben. Die Schülerinnen und Schüler wirken gelangweilt. Chad, der nicht einmal an seinem Platz sitzt, flirtet. Walter fordert ihn indirekt auf, an seinen Platz zurückzukehren, was dieser lautstark, durch das Hinter-sich-Herziehen seines Stuhls seinen Widerstand artikulierend, auch tut. Walter fordert die Schülerinnen und Schüler resigniert auf, ihr Buch aufzuschlagen. Ionische Bindungen, Kapitel sechs. Walter isst in einer Art Lehreraufenthaltsraum zu Mittag und dann sehen wir sein Auto vor einer Waschanlage, in der Walter an der Kasse arbeitet. Lehrerarbeit schützt in Albuquerque offensichtlich nicht vor Prekarität. Sein Chef Bogdan (Marius Stan), ein Migrant aus Südosteuropa, fordert ihn auf, draußen zu helfen. Weil dort jemand ausgefallen sei, wolle er selbst die Kasse übernehmen. Walter verweigert dies erst, dann gibt er verärgert nach. In der nächsten Einstellung poliert er die Felgen von Chads rotem Sportwagen. Chad begrüßt ihn belustigt euphorisch und macht ein Foto mit seinem Handy, während seine Freundin, mit der er sich im Unterricht schon unterhielt, am Telefon mitteilt, was sich gerade zuträgt. Die Erniedrigung lässt sich kaum steigern. Schließlich verweigert sich auf der Heimfahrt sogar das Handschuhfach seines Autos seinen Intentionen. Ausgehend von der Chemie offenbart die Serie eine materialistische Weltansicht, die auf einer Ontologie des Werdens aufruht.

Zuhause überrascht Walter eine Party. Die Überraschung erschreckt ihn. Nun lernen wir die erweiterte Familie kennen, Skylers Schwester Marie (Betsy Brandt) und ihren Mann Hank Schrader (Dean Norris), der seine Glock 22 vorführt. Walter ist nicht begeistert, dass Hank die Pistole an Walter Jr. weiterreicht, kann sich aber nicht durchsetzen, weil Walter Jr. von seinem Onkel begeistert ist und seinen Vater auffordert, die Waffe mal in die Hand zu nehmen. Hank lacht nicht nur mit, sondern auch über ihn. Er bringt einen Toast aus – und merkt dabei, dass er beinahe den Fernsehbericht über seinen heutigen Fahndungserfolg verpasst hätte. Man guckt zusammen fern, nur Walter steht anfangs abseits. Skyler fordert Hank auf in Anwesenheit ihres Sohnes keine Stinkefinger zu zeigen. Hank entschuldigt sich ironisch. Er hat ein Meth-Lab – Meth kürzt die Droge Methylamphetamin ab – hochgenommen und dabei rund zehn Pfund Crystal Meth sichergestellt. Im Fernsehen ist viel Geld zu sehen, zusammengerollte Scheine. Walter fragt nach der Summe. Hank antwortet, dass es ca. 700.000 Dollar seien, ein ziemlich guter Fang. Walter äußert ein anerkennendes Wow. Hank bietet an, dass Walter mal mitfahren könne. Zuzusehen, wie er und seine Kollegen ein Meth-Lab hochnehmen, mutmaßt er, würde Walters Leben sicher ein bisschen spannender machen. Eines Tages, wehrt Walt ab. Nach der Party beschenkt Skyler Walter mit einem Handjob. Er kommt, während Sie einen guten Deal bei Ebay abschließt. Die Verwandtschaft von Laptop und Lapdance lässt sich nur schwer bestreiten. Am nächsten Tag bricht Walter in der Waschanlage zusammen, ein Krankenwagen transportiert ihn ab. Der begleitende Arzt weigert sich, ihn gehen zu lassen. Walt fährt in die MRT-Röhre ein und nach 17 ½ Serien-Minuten erhält er seine Diagnose. Wir hören, was Walt hört, einen Sinus-Ton, der die Rede des Arztes überlagert, und sehen, was er sieht, einen Senf-Fleck auf dem Arztkittel. Walter gibt dann wieder, was er verstanden hat: Lungenkrebs, inoperabel, maximale Lebenserwartung: noch ein paar Jahre. Damit ist die Bildungsherausforderung benannt. Walter ist nicht gut genug versichert für eine angemessene Behandlung, die Zukunft der Familie und seiner bald zwei Kinder ohne seine beiden Einkommen nicht mehr gesichert. Walter teilt die Diagnose seiner Familie zunächst nicht mit. Als Bogdan ihn wieder zum Polieren nach draußen abkommandiert, überwirft sich Walter mit ihm. Nach dieser Selbstbehauptung sitzt er am heimischen Pool, der lange schon nicht mehr zum Baden genutzt worden zu sein scheint. Ambient-Musik unterstützt den nachdenklichen Eindruck. Wie das Mädchen mit den Schwefelhölzern – ein Märchen von Andersen und mehrfach verfilmt, u.a. von Jean Renoir (*La petite marchande d'allumettes*, F 1928) – zündet er ein Streichholz nach dem anderen an. Das Mädchen erfriert am Ende, Walter ruft Hank an und bittet um Mitfahrgelegenheit.

Schon jetzt belegt die Serie die wichtige Einsicht Deleuze/Guattaris, dass man nur Fluchtlinien ziehen kann, die bereits gebahnt sind. Und aus filmsoziologischem Blickwinkel lässt sich festhalten, dass Lehrerarbeit in den USA nicht ausreicht, um das Leben einer drei- und bald vierköpfigen Familie mit einem behinderten Sohn auf angemessenem Niveau zu finanzieren und eine Krebsdiagnose des Hauptverdieners einschneidende, dramatische oder sogar existenzielle Folgen für die Zukunft der Familie hat, die durch keinen Sozialstaat abgesichert werden. *Breaking Bad* übt Gesellschaftskritik in Serie. Die Situation, in der sich die Whites befinden, verwundert zugleich nach wie vor angesichts der sich in der Urkunde andeutenden Vorgeschichte, die in der Episode *Gray Matter* (1.5) weiter unterfüttert wird. In dieser Episode besuchen Walter und Skyler die Geburtstagsparty von Elliott Schwartz (Adam Godley), wo alle außer den Whites beige gekleidet sind und mit großen Geschenken gegen die Anweisung "Keine Geschenke!" verstoßen. Walter und Elliott gründeten einst gemeinsam das Unternehmen Gray Matter. White und Schwartz mischt sich zu grau, dieser unbestimmten Nicht-Farbe. Die Schwarzens sind mit Gray Matter reich geworden, nachdem Elliott Walter mit 5.000 Dollar

ausgezahlt hatte; und Gretchen (Jessica Hecht), Elliotts Frau, stand zunächst offenbar in enger(er) Beziehung zu Walter. Kurz vor Ende der 3. Folge erinnert er sich an eine Szene, die die Folge klammert und an deren Ende er Gretchen beinah küsst, dann aber nur äußert, dass es hier nichts als Chemie gebe. Die Geschichte von Gray Matter erinnert an die Geschichte von Steve Jobs und Steve Wozniak. Das kürzlich unter Denkmalschutz gestellte Haus, in dessen Garage Jobs und Wozniak die ersten paar Dutzend Apple-Computer montierten, erinnert an das Haus der Whites. Gretchen verbindet *Breaking Bad* außerdem mit dem Faust-Stoff. Das Glück in die eigenen Hände zu nehmen und Pfade zur Erkenntnis zu beschreiten war, ist – wie oben bereits angemerkt – und bleibt gefährlich, wenn nicht sogar tödlich.

Bildungsprozess zum Bösen

Streng genommen ergibt es wenig Sinn, Walts Bildungsprozess zum Bösen am Pool beginnen zu lassen. Schon in der vorhergehenden Sequenz in der Auto-Waschanlage, die über den Sinus-Ton, den wir mit Walter hören, in die Nähe der Diagnose-Sequenz rückt, zeigt Walter, dass er sich auf aggressive Weise selbst behaupten kann. Walter reagiert anders als in der ersten Waschstraßen-Sequenz. Er teilt Bogdan mit, als dieser ihn erneut auffordert, zum Abletern nach draußen zu gehen: “Fuck you—and your eyebrows.“ Gerade letzteres lässt sich als persönlicher Angriff und rassistischer Ausfall deuten. Beim Verlassen des Kassenbereichs schlägt er dann noch eine Reihe von Waren von den Wandhalterungen, bevor er sich in den Schritt fasst und Bogdan die Machogeste kommentierend auffordert: “Wipe down this!“ Die Reflexion folgt auf die Erweiterung des Repertoires von Handlungsmöglichkeiten. In der auf die Pool-Sequenz folgenden Sequenz sitzt Walter in schusssicherer Weste hinter Hank und seinem Partner Steven Gomez (Steven Michael Quezada) auf der Rückbank eines Familienvans. Gomie, der einen lateinamerikanischen und wahrscheinlich mexikanischen Migrationshintergrund hat, klärt Hank darüber auf, dass das Haus, in dem sich das Meth-Lab befinden soll, die Farbe “sage“ habe und nicht grün sei, wie Hank behauptet habe. Hank versucht Stevens Wissen zu diskreditieren. Auf Walters Nachfrage erklärt Hank, dass sie durch einen Spitzel auf die Spur von „Capt’n Cook“ gekommen seien, dessen Spezialität es sei, dem Meth eine Spur Chili-Pulver beizumischen. Hank schließt daraus, dass es sich um einen dieser überschwänglichen Mexikaner handeln müsse, wohingegen Steven darauf besteht, dass Capt’n Cook ein White-Boys-Name sei. Mögliche Assoziationsfelder sind Kapitän James Cook, aber auch der Pirat Capt’n Hook, real oder als Gegenspieler Peter Pans. Hank bietet schließlich eine Wette um 20 Dollar an, dass es sich um einen “beaner“, Slang-Wort für Mexikaner, handle. Hier wird der rassistische Subtext offensichtlich, der Hanks Rede begleitet. Während das DEA-Einsatzkommando das Labor stürmt, erklärt Hank, dass man bei der Produktion von Crystal Meth vorsichtig sein müsse, weil man sonst leicht Senfgas produziere. Walt korrigiert ihn: Phosphan. Dabei formuliert er bewusst vorsichtig, indem er ein an sich unnötiges, weil falsches “Ich glaube“ anfügt. Diese Korrektur kann Hank problemlos annehmen. Senfgas hat eine lange Geschichte als chemischer Kampfstoff, der zuerst im Ersten Weltkrieg von deutschen Truppen bei Ypern eingesetzt wurde. Bei der Anfahrt auf das salbeifarbene Haus hatte Hank schon Wagners „Ritt der Walküre“ singend auf Coppolas Anti-Vietnamkriegsfilm *Apocalypse Now* (USA 1979) angespielt, wodurch sich die Assoziationskette weiterspannen lässt bis zu Joseph Conrads *Heart of Darkness* (zuerst 1902). Die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs oder Vietnams und die Kolonie Belgisch Kongo sind Felder, auf denen man sich Bildung zum Bösen leichter vorstellen kann als in Albuquerque heute. Verhaftet wird im Labor nur Emilio Koyama (John Koyama). Gomie freut sich, ein Asiate,

doch Hank besteht darauf, dass der Vorname Emilio und der Festgenommene folglich zumindest "half a beaner" sei. Hank gibt seinem Kollegen die Hälfte seines Wetteinsatzes zurück und tröstet ihn, dass ihm und seinen Leuten ja wenigstens noch J.Lo, kurz for Jennifer Lopez, bleibe, wodurch der Rassismus sexistisch erweitert wird.

Walter fragt, ob er sich das Labor mal ansehen dürfe. Hank zögert erst, bejaht dann, will aber zusammen mit seinem Partner erstmal klären, ob die Lage sicher sei. Nachdem Hank und Gomie Walt allein im Wagen zurückgelassen haben, steigt nach 25 Minuten Serienzeit ein jüngerer Mann in Unterhosen, allerdings nicht in weißem Feinripp, sondern in roten Hip-Shorts, aus einem Fenster des ersten Geschosses eines Nachbarhauses, und stürzt beim Versuch, sich seine Hose überzuziehen, vom Vordach, woraufhin Walter ein erstes "Oh Gott" entfährt. Als er die ältere Frau sieht, die dem jungen Mann barbusig – ihre Brustimplantate tragen zum Bild einer stereotypen MILF (= Mom I'd Like to Fuck), wie es die Pornoindustrie verbreitet, bei – die Kleidung aus dem Fenster nachwirft, folgt ein zweites "Oh Gott." Als er den jungen Mann, den wir schon aus der Exposition kennen, schließlich erkennt – "Pinkman?" –, sagt er "Oh, mein Gott." Jesse Pinkman (Aaron Paul), einer seiner ehemaligen Schüler, der Walt ein Zeichen gibt, nichts zu sagen, steigt dann in einen roten Wagen mit dem in diesem Zusammenhang ausgesprochen unprofessionellem Nummernschild THE CAPN. Da gibt es nichts mehr zu erklären. Jesse ist die letzte Hauptfigur, die eingeführt wird. Die Wiedererkennungssequenz ist unterlegt mit dem fröhlichen *Tamacun* des Gitarren-Duos Rodrigo y Gabriela. Es spiegelt in gewisser Weise die Lab-Sturm-Szene, die wie ein Musikvideo zu *Dirty South Hustla* von Carolina Slim wirkt. Das Blatt wendet sich. Walt sagt tatsächlich nichts und erpresst Jesse mit dem Ziel zusammenzuarbeiten. Paradoxer geht es kaum. Walt will die Meth-Produktion, Jesse soll die Distribution übernehmen. Er reserviert sich also den vorgeblich weniger kriminellen Part und organisiert sich für diesen einen Partner. Schließlich adoptiert Walt Jesse gleichsam und macht ihn zum Teil der Familie, der zweiten, die keine Tradition hat wie im Fall von Tony Soprano. Walt und Jesse kaufen einen RV, Walt produziert Stoff in hervorragender Qualität, den Jesse Krazy-8 (Max Arciniega) verkauft, der in der Dealer-Hierarchie über ihm steht und der ein Cousin von Emilio ist. Diesem hat er inzwischen eine Kaution gestellt, so dass dieser wieder frei ist und zur Verhandlung mit Jesse ziemlich sauer hinzukommt. Jesse entgleitet die Kontrolle der Situation. Krazy-8, Emilio und Jesse fahren zu Walt, der im RV in der Wüste Meth kocht. Als Emilio Walt wiedererkennt und ihn für einen DEA-Spitzel hält, eskaliert die Situation endgültig. Walter rettet sie dadurch, dass er anbietet, Krazy-8 und Emilio zu zeigen, wie man Meth dieser Qualität kocht. Walt erfährt immer wieder Anerkennung als "an artist", was ihn anfangs befremdet. Er begreift seine Arbeit als Wissenschaft, nicht als Kunst, obwohl in art auch Handwerk steckt. Als Krazy-8 und Emilio ihm beim Kochen zusehen, produziert er absichtlich das Gas Phosphan, das Krazy-8 und Emilio töten soll. Das ist Notwehr eines Chemikers. Walt befreit Jesse, versucht das Feuer hinter dem RV zu löschen, das durch die Zigarette entzündet wurde, die Emilio aus dem Fenster geworfen hatte, setzt Jesse und sich die Atemschutzmasken auf und nach 49 Minuten sind wir wieder mitten in der Exposition, diesmal begleitet durch den Song *Apocalypshit* der Mexikanischen Cross-over-Band Molotov.

Walt nimmt die Waffe schließlich wieder herunter, weint und sagt, was es ist: "Shit!" Er versucht sich zu erschießen, aber die Waffe scheint leer. Nach dem Entsichern löst sich dann doch noch ein Schuss, der in den Boden geht. Zu guter Letzt nimmt Walter die Arme auseinander als Geste des Sich-Ergebens, dann schirmt er die Sonne mit der Hand ab und sieht einige Feuerwehren kommen, die an ihm, sein Mund steht offen, vorbei fahren. Jesse steigt aus dem RV, taumelt zu Walt und fragt: "What happens?" Walter erklärt Jesse, was Krazy-8 und

Emilio zugestoßen ist, übergibt sich und sagt, dass sie nun aufräumen müssen. *Out of Time Man* von Mick Harvey setzt ein. Jesse scheint sprachlos. Walter wäscht Geld. Am Ende der Pilot-Folge liegt er wieder mit Skyler im Bett, die sich über einige Veränderungen wundert und Walt mitteilt, dass sie nicht ausgeschlossen sein wolle. Walt schläft dann mit ihr auf eine Weise, die sie fragen lässt: “Oh Walt, is that you?” *Apocalypshit* und *Out of Time Man* verhalten sich zueinander wie *Dirty South Husla* und *Tamacun*.

Die zweite Folge, *Cats in the Bag*, beginnt direkt am Ende des Piloten – Skyler und Walter kommen gemeinsam, Walter hustet stark und Skyler fragt, ob er okay sei. Die zweite Folge bildet zusammen mit der dritten, *And the Bag's in the River*, – wie die Folgentitel schon andeuten – eine Einheit, in der die direkten und die weiteren Folgen des Phosphan-Einsatzes “aufgeräumt“ werden. Auch die zweite Folge beginnt wieder mit einer kurzen Rückblende. Ein Native American zieht das RV mit einer Mischung aus Radlader und Traktor wieder auf die Straße. Walter und Jesse versuchen ihm eine konsistente Lügengeschichte zu erzählen, obwohl er sich für ihre Geschichte gar nicht interessiert. Emilio ist tot, Krazy-8 hat überlebt. In der Mitte der zweiten Folge sucht Walt nach einer fairen Weise, die noch anstehende Arbeit, Emilios Leiche in Säure aufzulösen und Krazy-8 zu töten, aufzuteilen. Er schlägt vor, eine Münze zu werfen. Jesse will dem Zufall ausweichen, indem er vorschlägt, sich um die Leiche zu kümmern, aber Walt beharrt darauf, die Münze zu werfen. Jesse wählt Kopf, die Münze fliegt und landet mit dem Kopf oben auf Walters Handrücken. Jesse wählt, was er angeboten hatte, und Walt schlägt, selbst wohl wissend, dass eine nachträglich Regeländerung nicht fair wäre, das Verfahren “best two of three“ vor. Hier bekommt der Zufall, der auch schon im Spiel war, um Walt und Jesse wieder zusammenzuführen, eine aktive Rolle zugeschrieben, in die sich Walter fügt. Es wird außerdem deutlich, dass Walt sich noch immer um Gerechtigkeit bemüht, zugleich aber schon leichte Überschreitungen erwägt. Krazy-8 umzubringen stellt ihn vor eine weitere Stufe im Breaking-Bad-Prozess. Walter, rational, wägt ab, schreibt Pro- und Contra-Listen, entscheidet sich gegen die Ergebnisse seiner Rationalität, beginnt eine Beziehung zu Krazy-8 aufzubauen, bringt ihm Sandwiches, von denen er die Rinde abgeschnitten hat, und tötet ihn schließlich, als ihm durch eine plötzliche Eingebung beim Blick in den Mülleimer klar wird, dass Krazy-8 nicht mehr lange zögern wird, genau dies mit Walt zu tun. Krazy-8 hat sich zu diesem Zweck eine spitze Scherbe aus einem zerbrochenen Teller gesichert. Als Walter bemerkt, dass die Tellerscherven im Mülleimer keinen ganzen Teller ergeben – er setzt den Teller aus den Scherven zur Erhärtung seines Verdachts in der Küche zusammen – und Wohlwollen ausgenutzt wurde, wird er wütend, wie er es auch beim Bruch mit Bogdan war, wenn auch auf viel intensivere Weise. Zuerst ist er aber verzweifelt und sucht noch einmal die fehlende Scherbe; er will die Wahrheit nicht akzeptieren, sie passt nicht in seine Weltsicht. Er erscheint dann aber schon wie ein Killer in der Tür zur Kellertreppe. Als er Krazy-8 dann schließlich mit dem Fahrradbügelschloss erwürgt, mit dem dieser an ein Rohr gefesselt ist, statt ihn loszuschließen, geschieht dies erst, als Krazy-8 schon nach der Scherbe greift. Walter fragt Krazy-8 sogar noch, als er beginnt, am Schloss zu ziehen, ob dieser ihn im Augenblick der Befreiung entgegen seines taktischen “live and let live“ umgebracht hätte. Krazy-8 beantwortet diese Frage durch zusehends mechanischer werdendes nach hinten stechen, wodurch er Walter sogar noch am Bein verletzt. Mich erinnert die Tötungsszene an Krzysztof Kieslowskis *Krótki film o zabijaniu* (dt. *Ein kurzer Film über das Töten*, PL 1988), der ja auch die gleiche Brutalität von Mord und nach geltendem Gesetz legitimer Todesstrafe thematisiert und dadurch die Frage der Gerechtigkeit selbst fraglich werden lässt. Es dauert, einen Menschen zu töten und erfordert Anstrengung. Walter äußert, dass ihm seine Tat leid tue, sogar noch in dieser Quasi-

Notwehrhandlung. Am Ende der dritten Folge übergibt ein Junge die in der Exposition zur Serie weggeworfene Gasmasken, die ein Mädchen schon am Ende der zweiten Folge gefunden hatte, an Hank und Gomie. Die Spur führt in Walts Schule, aus der auch die restliche Laborausstattung stammt. Verhaftet wird aber nur der Schulhausmeister, auch er ein Native American. Auch das ist nicht gerecht. Widerstreit führt nur zu weiterem Widerstreit.

In der sechsten Folge der ersten Staffel, *Crazy Handful of Nothing*, gibt sich Walter schließlich das, was man mit Deleuze und Guattari seinen Eigennamen nennen könnte. Er nennt sich Heisenberg, nach dem deutschen Physiker, der für die Formulierung der Unschärferelation bekannt ist und am Atomprogramm der Nazis mitgearbeitet hat. In der Begegnung mit Tuco Salamanca (Raymond Cruz) nimmt er die nächste Bildungsstufe. Tuco steht in der Dealer-Hierarchie noch über Crazy-8. Jesse hatte ihm, unterstützt durch seinen Freund Skinny Pete (Charles Baker), das Meth angeboten und wurde bei diesem Versuch krankenhaureif geschlagen. Walter besucht Jesse im Krankenhaus und an diesen Besuch schließt sich seine große Verwandlung an. Aufgrund der inzwischen begonnenen Chemotherapie fallen ihm Haare aus. Er rasiert sie daraufhin ab. Skyler ist beim darauffolgenden Frühstück sprachlos schockiert, Walter Jr. nennt seinen Vater "bad ass Dad". Nach dem Frühstück fährt Walter zu Tuco, dem Walter im Hinblick auf dessen Brutalität nicht das Wasser reichen kann. Trotzdem stellt er sich Tuco allein mit einer weiteren Meth-Lieferung und sich Tuco als Heisenberg vor. Er fordert das Geld für Jesses Lieferung, Schmerzensgeld für Jesse und einen Vertrag für zukünftige Lieferungen. Als Tuco lacht und Walter das androht, was Jesse passiert ist, nimmt er einen von den Kristallen und wirft ihn auf den Boden, was zu einer Explosion führt, die die Fenster aus dem Gebäude springen lässt. Der Beutel enthält gar kein Meth, sondern Knallquecksilber, wovon noch eine ganz Menge übrig ist. Wieder nutzt Walter eine Chemikalie als Waffe, diesmal allerdings nicht in Notwehr spontan wie in der Pilot-Folge, sondern vorsätzlich. Wieder ertönt ein Sinuston. Tuco regt sich zuerst fürchterlich auf und fragt Walter, ob er verrückt sei. Dieser fragt Tuco mit dem Knallquecksilber-Beutel in der Hand zurück, ob er es herausfinden wolle. Tuco beruhigt seine Gang und erkennt an, dass Walter „balls“ habe. Nun ist er ein Mann, genannt Heisenberg, und damit jemand anderes geworden. Draußen im Auto brüllt Walter die Reste seiner angestauten Aggression heraus und fährt zu *Catch Yer Own Train* von The Silver Seas, das die Transformation schon mit den ersten Textzeilen – *I wish I was strong / Would've known from the start / Instead of waiting so long / To reveal what's behind* – gut kommentiert, mit Geld und Zukunftsperspektive davon. Er scheint einen Kriegsschauplatz zu verlassen. *Catch Yer Own Train* funktioniert wie *Out of Time Man* am Ende der Pilot-Folge.

Hank wird Tuco schließlich für Walter und Jesse erschießen – und den nächsten Gegenspieler, den smarte Gustavo Frings (Giancarlo Esposito), wird Walter erst am Ende der vierten Staffel in die Luft sprengen. Die Kreise werden als immer weiter. Walters Bildungsprozess vollzieht sich in Spiralen im sich mit wachsender Komplexität verlangsamenden Rhythmus doppelter Negation. Das Recht wird sich schließlich durchsetzen wie von Hegel beschrieben.

Walts Minoritär-Werden ereignet sich aber zugleich in doppelter Artikulation. In dem Maße wie er im Drogengeschäft als Heisenberg aufsteigt, ein jemand mit balls, verbirgt er sich als Jedermann in seinem Umfeld, verborgen im Licht gewissermaßen. Oder wie Gus Fring es ausdrücken wird: Öffentlichkeit ist die beste Tarnung. Der Einstieg ins Drogengeschäft ist zugleich eine Lösung der Bildungsprobleme, die allerdings nur zu immer weiteren Bildungsproblemen führen, wodurch sich die Bildungsstufen immer stärker in einem Prozess auflösen, der sich nicht mehr einem Subjekt wie der ästhetischen Figur Walter White

zuschreiben lässt, sondern die Beschreibung des Gesamtprozesses erfordert. Spätestens hier verlässt die Analyse den theatralen Rahmen.

Sie wäre fortzusetzen als mindere Filmbildungsforschung, die der wachsenden Mannigfaltigkeit der Spuren folgt. Dass die Maxime von Walters kriminellen Handlungen nicht als allgemeines Gesetz gelten können soll, liegt auf der Hand. Das gilt für seine privaten Handlungen anfangs aber auch. Und drittens scheinen immer größere Teile der USA, hier exemplarisch aufgeführt am Beispiel New Mexicos, genau schon diesen Gesetzen zu folgen, die eigentlich nicht gelten sollten und eben dadurch auch die Hilflosigkeit bloßen Sollens beschreiben. Es bleibt der Glaube an die Zugkraft und den eigenen Schopf. Das ist nicht viel, aber eben zumindest eine verrückte Handvoll von Nichts, nach der die Mittelschicht greift, wenn die Gesellschaft ins Rutschen gerät.

Works Cited

- Adorno, T.W., 1998. Gesammelte Schriften. Wiss. Buchges., Darmstadt.
- Bauman, Z., Suhr, M., 1992. Moderne und Ambivalenz. Junius, Hamburg.
- Bloch, E., 1971. Subjekt - Objekt: Erläuterungen zu Hegel. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Breidenstein, G., Jergus, K., Thompson, C., Sanders, O., in press. Filmbildungsforschung, in: Interferenzen – Perspektiven Kulturwissenschaftlicher Bildungsforschung. Velbrück, Weilerszwist.
- Dreher, C., Lang, C., 2013. Breaking down - breaking bad: Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie. Fink, Paderborn.
- Hegel, G.W.F., 1986a. Vorlesungen über die Ästhetik II, 20. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hegel, G.W.F., 1986b. Phänomenologie des Geistes, 20. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hegel, G.W.F., 1986c. Vorlesungen über die Ästhetik I, 20. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Hölderlin, F., 2008. Hyperion; Empedokles; Aufsätze; Übersetzungen / Friedrich Hölderlin; herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.
- Kant, I., 1974. Kritik der Urteilskraft. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kokemohr, R., 2007. Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie, in: Koller, H.-C., Marotzki, W., Sanders, O. (Eds.), Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung: Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Transcript-Verl., Bielefeld, pp. 13–68.
- Koller, H.-C., 2012. Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart.
- Nietzsche, F.W., 1999. Also sprach Zarathustra I-IV. Deutscher Taschenbuch Verlag; De Gruyter, München; Berlin; New York.

- Sanders, O., 2007. Filmbildung. Zu Bildungsprozessen älterer Männer am Beispiel von Wim Wenders *Don't Come Knocking* und Jim Jarmuschs *Broken Flowers*, in: Koller, H.-C., Marotzki, W., Sanders, O. (Eds.), *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung: Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Transcript-Verlag, Bielefeld, pp. 199–218.
- Sanders, O., 2013. *Zukunftsfilmbildung*. *Nach dem Film*, Nr. 13. <http://www.nachdemfilm.de>.
- Sanders, O., in press. *Filmbildungsforschung*, in: Breidenstein, G., Jergus, K., Thompson, C. (Eds.), *Interferenzen – Perspektiven Kulturwissenschaftlicher Bildungsforschung*.
- Schiller, F., 2004. *Erzählungen, Theoretische Schriften*, in: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Hanser, München, p. 811–831.
- Seel, M., 2013. *Die Künste des Kinos*. S. Fischer, Frankfurt, M.
- Tugendhat, E., 1993. *Vorlesungen über Ethik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.