

Jana Zündel

Bonn

Planting und payoff in Achronien Der Cold Open in *Breaking Bad*

Abstract: Der Cold Open ist in vielen Fernsehserien ein wesentlicher Bestandteil. Als eröffnende Sequenz einer Episode markiert er ihren Beginn und somit den Wiedereinstieg in eine auf Fortsetzung angelegte Erzählung, noch vor dem Vorspann. Die Funktion für das Medium Fernsehen scheint offensichtlich: Eine kurze, spannende Szene soll die serielle Erzählung vom übrigen televisionären Programm abheben und eine sofortige Bindung des Zuschauers an die Episode über die nächste Werbepause hinweg erzeugen. In der Serienforschung wurde der Cold Open bisher selten untersucht. Die AMC-Serie *Breaking Bad* hat über fünf Staffeln hinweg ein vielfältiges Repertoire an narrativen und dramaturgischen Kunstgriffen in den Episodenanfängen ausgebreitet. Über 20 davon eröffnen die Fiktion mit einer Rück- oder Vorausblende. Der Beitrag widmet sich diesen spezifischen Erzählstücken hinsichtlich ihrer formalen und inhaltlichen Gestaltungsmöglichkeiten sowie ihrer Bedeutung im Kontext „narrativer Komplexität“.

Jana Zündel (M.A.), wissenschaftliche Hilfskraft an der Professur für Filmwissenschaft/Audiovisuelle Medienkulturen der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Studium der Medienwissenschaft in Weimar und Bonn (2008-2015). Dissertationsvorhaben zum Thema Episodenanfänge in US-amerikanischen Fernsehserien. Forschungsschwerpunkte: Film- und Fernsehanalyse.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten

1. Die „kalte Eröffnung“

„We’ve got nowhere to go but up“. Mit diesen Worten verdeutlicht Chemiker Walter White seiner hochschwangeren Ehefrau Skyler, wie er sich die gemeinsame Zukunft vorstellt. Dieser bedeutsame Satz fällt im Rahmen eines Flashbacks zu Beginn von „Full Measure“, der finalen Episode der dritten Staffel von *Breaking Bad*. In der Rückblende besichtigen die Whites ihr zukünftiges Eigenheim. Die Szene verdeutlicht einmal mehr Walters Ambitionen zu Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere, die er, wie der treue Zuschauer weiß, nicht verwirklichen konnte. Angesichts der aktuellen Ehekrise des Paares und Walters Arbeit als Drogenhersteller wirkt der obige Satz wie ein zynischer Kommentar auf das gegenwärtige Seriengeschehen. Doch beziehen sich Walters Schlussworte auf die Zukunft der Whites, was die noch kommenden Ereignisse in der Serie miteinschließt. So schürt der retrospektive Cold Open des Staffelfinales auch Erwartungen an die Zukunft jener seriellen Erzählung um den Aufstieg eines Chemielehrers zum internationalen Drogenbaron.

Eröffnungssequenzen wie diese sind in der AMC-Serie von Vince Gilligan (USA 2008–2013) keine Seltenheit. Tatsächlich hat die Serie über fünf Staffeln ein vielfältiges Repertoire innovativer Episodenanfänge ausgebreitet. Über 20 Episoden beginnen mit einer Analepse oder Prolepse vor der Titelsequenz. Im Hinblick auf die Serienforschung scheint Walters Satz geradezu eine Aufforderung zu sein, wurde der Cold Open doch bisher nur unzureichend definiert und auf seine Formen und Funktionen untersucht. Obgleich synonym mit dem Begriff *pre-title sequence* verwendet, weicht der Cold Open, wie das obige Beispiel zeigt, in mehreren Punkten von den üblichen Eröffnungssequenzen ab. Die *pre-title sequence* wird einerseits von Showrunnern und Drehbuchautoren als Erzählgriff geschätzt und steht andererseits als kommerzielles Mittel im Dienste des jeweiligen Fernsehsenders. Sie soll eine sofortige Bindung des Zuschauers an die Episode bzw. das Fernsehgerät über die nächste Werbepause hinweg erzeugen. So wird im Regelfall mehr oder minder direkt an die Handlung der Vorgänger-Episode angeknüpft, es werden die bekannten Figuren und Orte aufgesucht und die ersten Handlungsstränge ausgelegt. Kurz: Die serielle Erzählung wird naht- und reibungslos fortgesetzt. Diese Kriterien erfüllen die achronischen Anfänge in *Breaking Bad* nur bedingt. Die Funktions- und Wirkungsweise einer „kalten Eröffnung“ lässt sich daher an ihnen exemplarisch nachvollziehen: Ein Cold Open wirft den Zuschauer per definitionem direkt in eine Handlungsszene hinein.¹ Diese recht vage Definition trifft allerdings auf die meisten Eröffnungssequenzen in Fernsehserien zu. Daher gilt es zunächst, den Cold Open von dem allgemeinen Überbegriff *pre-title sequence* stärker abzugrenzen. Er sei hier deshalb als eine Eröffnungssequenz definiert, die in einen Abschnitt der Erzählung einführt, der *nicht* chronologisch an die Vorgängerepisode anschließt, also eine Ana- oder Prolepse bildet, oder sich zeitlich nicht unmittelbar einordnen lässt. So ist beispielsweise die erste Szene der dritten Staffel von *Breaking Bad*, in der zwei rätselhafte Männer in schicken Anzügen über eine Straße in der

¹ Vgl. Schlichter 2012.

Wüste kriechen und anschließend eine Zeichnung von Walter Whites Alter Ego Heisenberg an einen Schrein heften, weder als Flashback oder Flashforward noch als chronologischer Anschluss an das zweite Staffelfinale zweifelsfrei erkennbar. Ob und wann eine zeitliche Einordnung des Cold Open erfolgt oder für den Zuschauer ermöglicht wird, ist, wie sich noch zeigen wird, von Fall zu Fall unterschiedlich. In jedem Fall aber verdoppelt ein Cold Open das „Moment der Diskontinuirung“², welches jeder neuen Episode innewohnt. Im Folgenden werden vier dieser Episodenanfänge analysiert, um die Funktionalität der „kalten Eröffnung“ in *Breaking Bad* herauszuarbeiten.

2. Achronische Re-Initiation

In einer grundsätzlich in Teile zergliederten Serie bilden Episodenanfänge innerdiegetische Startpunkte, sie signalisieren den Wiedereinstieg in die Diegese³. Jeder Textanfang führt den Rezipienten an die inhaltlichen und narrativen Merkmale der Erzählung heran. In der „*Initialphase* des textuellen Diskurses“ werden die „Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Narration“ abgesteckt und eingeübt⁴. Dieser filmtheoretische Ansatz ist für den Zugriff auf Serienanfänge durchaus ergiebig, bedarf aber auch einer Erweiterung im Hinblick auf den episodalen Charakter serieller Erzählung. Denn der in der Pilotfolge erstmals geschlossene kommunikative Pakt zwischen Zuschauer und Text⁵ muss mit jedem neuen Teiltext verlängert werden. Den Episodenanfängen kommt damit integrale Bedeutung zu, müssen sie doch die „natürlichen“ Unterbrechungen einer Serie überwinden. Von ihnen ist ein *re-initiatorisches* Programm zu erwarten, welches die Fiktion wiederherstellt und den Zuschauer mittelfristig in die Rezeption verwickelt, sprich: an den neuen Teiltext bindet. Ein innerdiegetischer Kaltstart muss dabei nicht zwingend auf gewohnte Muster zurückgreifen, sondern kann neue Themen und Motive einführen, neue Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten etablieren.

Achronische Episodenanfänge laufen der prinzipiell chronologischen Fortsetzungsstruktur der Serie zuwider. Somit beginnt die Narration, ohne jedoch den Handlungsbeginn zu markieren. Rück- und Vorgriffe dieser Art sind „unique narrative pieces“⁶, die – jeweils sauber durch die *title card* oder *title sequence* getrennt – eine „Miniepisode“ vor der eigentlichen Folge darstellen. In den rück- und vorausschauenden Sequenzen steht die gegenwärtige Handlung still, die Bilder wirken auf den ersten Blick *dekontextualisiert*⁷. Es werden Ereignisse eingeführt, die raumzeitlich und kausal innerhalb der Serienwelt *re-kontextualisiert* werden müssen. Der Cold Open verweist auf die Divergenz zwischen *story* und *plot*. Zufällig wird er

² Lehmann 2010: 93.

³ Vgl. ebd.: 78.

⁴ Hartmann 1995: 112.

⁵ Vgl. Casetti 2001: 155ff.

⁶ Sanchez-Baro 2013: 140.

⁷ Vgl. ebd.: 143.

keineswegs eingesetzt, sondern steht im Dienst einer spezifischen narrativen Logik: Die Relationen zwischen einzelnen Ereignissen können durch eine Re-Organisation im Plot besser verdeutlicht werden⁸. Der Zuschauer wird diesen chronologisch entrückten Textteilen nicht nur ihren rechten Platz in der Diegese zuweisen, sondern auch ebendiese Relationen aufdecken wollen. Den Miniepisoden wird von vornherein eine höhere Bedeutung beigemessen. Eine Achronie in der Initialphase eines Textes stellt dem Rezipienten vor eine Aufgabe, sie gibt ihm hinsichtlich der eingeführten Ereignisse Lektüeranweisungen: *look for it, wait for it*. Die *Re-Initiation* besteht in einem impliziten Appell zur fokussierten Rezeption⁹, der sich nicht auf die jeweilige Folge beschränken muss. Dieses Verhältnis zwischen einem achronischen Teiltexanfang und dem restlichen Teiltex oder Gesamttext lässt sich mit dem Prinzip von *planting* und *payoff* nachvollziehen.

3. Retrospektive und prospektive Lektüeranweisungen

Flashbacks enthalten stets einen unmittelbaren *payoff*, insofern sie auf sofortige Re-Kontextualisierung durch den Zuschauer angelegt sind. Sie geben handlungsrelevante Informationen, die eine faktische oder symbolische Verbindung zur gegenwärtigen Handlung aufweisen. Die Rückblende zu Beginn von „Box Cutter“ (S04E01) folgt auf den Cliffhanger des vorhergehenden Staffelfinales „Full Measure“ (S03E13), als Jesse im Auftrag von Walter dessen Laborassistenten Gale Boetticher erschießt. Der Cold Open zeigt das Mordopfer beim Entpacken der Gerätschaften für das Drogenlabor. Anschließend befragt Gale seinen Arbeitgeber Gus Fring zu einer Meth-Probe mit einem Reinheitsgrad von 99 % und überredet ihn, eine Zusammenarbeit mit dem Hersteller, Walter White, zu initiieren. Hierbei wird rückwirkend aufgeklärt, warum Gus in der dritten Staffel keine Mühen scheute, um Walter zu engagieren. Die retrospektive Lektüeranweisung dieser Szene richtet sich auf die unbedarfte, aber durchaus sympathisch gezeichnete Figur des Laborassistenten und erwirkt so einen ersten emotionalen *payoff*: Das erneute Aufgreifen von Gales Bewunderung für Walters Können in der Initialphase erwirkt einen starken *priming*-Effekt, insofern er eine von Mitleid für Gale und Jesse bestimmte Rezeptionsweise der Episode nahelegt. Neben dieser rückwärtsgewandten Rezeptionsanweisung enthält der Cold Open aber noch eine weitere, die sich auf die restliche Episode bezieht: Zweimal wird ein Teppichmesser im Close-up gezeigt, welches Gale zum Entpacken nutzt. Dieses vermeintlich beiläufige *planting* enthält die mehr oder weniger deutliche Anweisung an den Zuschauer: *look for it*, dieses Objekt ist ein potenzieller Bedeutungsträger im Sinne von *Chekhov's gun*. Der darauf bezogene zweite *payoff* erfolgt gen Ende der Episode. Mit ebenjenem Instrument tötet Gus am Ende der Episode seinen Mitarbeiter Victor – unter den Augen von Walter und Jesse. Der analeptische Cold Open verschränkt hier sowohl retrospektiv als auch prospektiv gerichtete Lektüeranweisungen (s. Abb. 1).

⁸ Vgl. Bordwell 2008: 51.

⁹ Vgl. Hartmann 2009: 124.

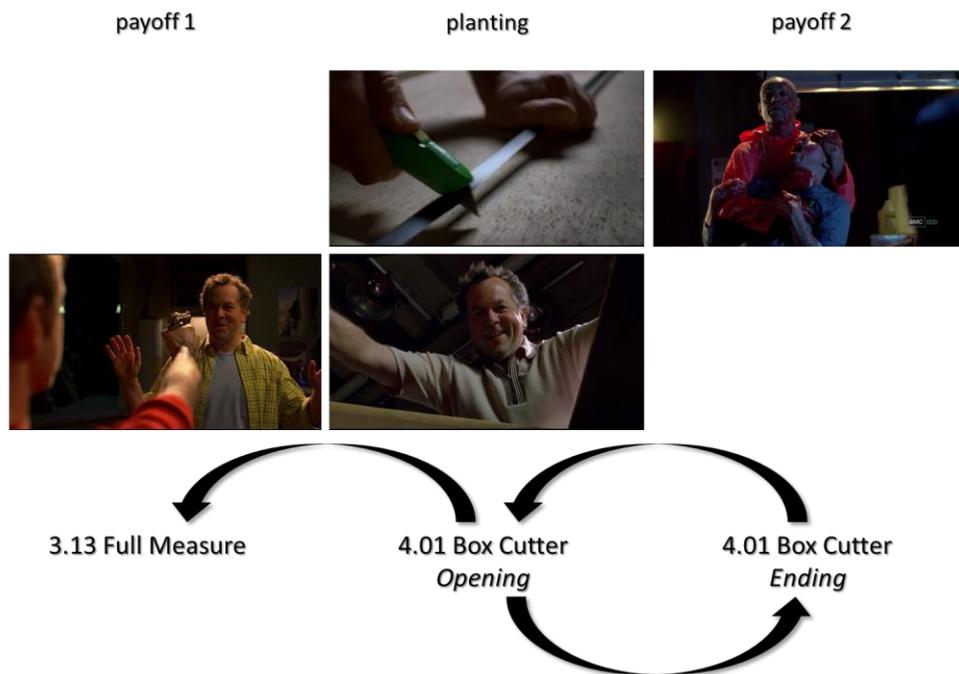


Abb. 1: Retro- und prospektive Lektüeranweisungen in „Box Cutter“ (S04E01, © AMC)

Im Fall einer Vorausblende hingegen erfolgt der *payoff* erst später. Eine proleptische Sequenz zu Episodenbeginn legt zunächst keine Verbindung zur gegenwärtigen Handlung offen. Der Cold Open kündigt oder deutet Ereignisse an, auf die es im bisherigen Geschehen i.d.R. keine expliziten Hinweise gab. Durch diesen unklaren Kontext entfaltet sich eine Rätselstruktur um den Flashforward, die sich nicht auf eine Episode beschränken muss. „Dead Freight“ (S05E05) öffnet mit einer Szene, in der weder Hauptfiguren auftauchen noch eine auf diese bezogene Handlung zu erkennen ist. Ein unbekannter Junge fährt auf dem Dirtbike durch die Wüste. Er hält kurz an und fängt eine Vogelspinne in einem Glasgefäß ein. Als die Geräusche eines herannahenden Zuges ertönen, fährt er weiter. In diesem Cold Open ist zunächst weder eine zeitliche noch eine inhaltliche Verbindung zur gegenwärtigen Handlung erkennbar. Im Laufe der Episode wird jedoch evident, dass diese Szene als *foreshadowing* zu dem Zugraub dient, den Walter und seine Partner Jesse und Mike in dieser Folge durchführen. Der *payoff* erfolgt in der letzten Szene der Episode: Das im Cold Open eingeführte Todesomen der Spinne erfüllt sich mit der Erschießung des Jungen durch Walters Helfer Todd. Als er vom Motorrad fällt, rollt das Glas mit der Vogelspinne ins Sichtfeld. Dieses emotional aufgeladene Motiv wird sogar noch in die nächste Episode mitgenommen: In „Buyout“ (S05E06) betrachtet der Mörder das Souvenir seiner Tat: Das Motiv der Spinne entlädt sich in einem zweiten *payoff*, es erzeugt ein semantisches Echo (s. Abb. 2).

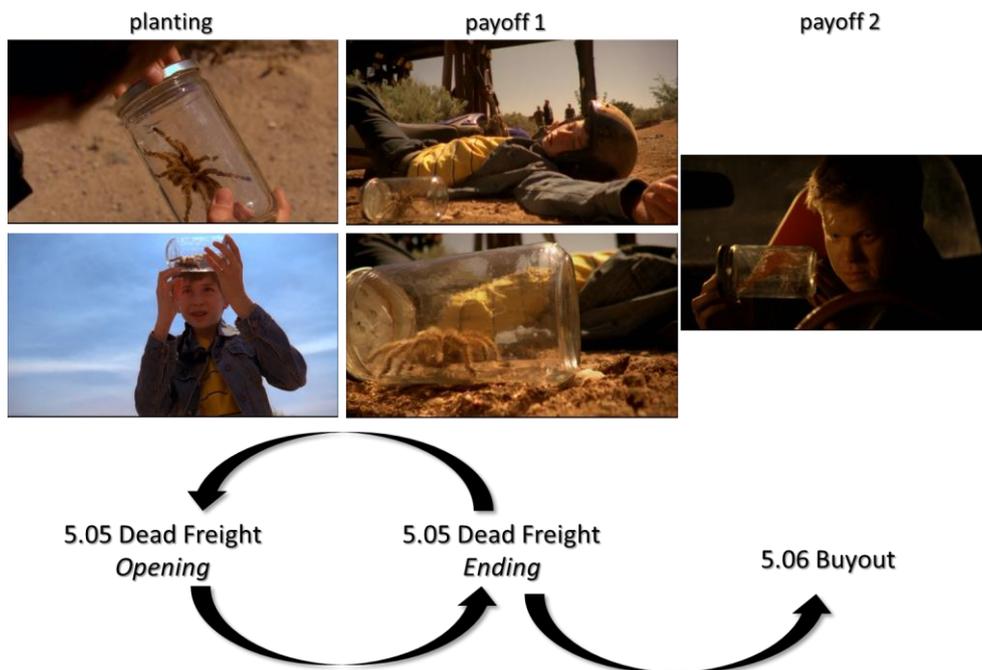


Abb. 2: Zweifacher payoff und semantisches Echo in „Dead Freight“ (S05E05, © AMC)

4. Gestaffelte Rückblenden: „Sangre por Sangre“

An den Beispielen aus „Box Cutter“ und „Dead Freight“ zeigen sich bereits zwei Charakteristika des Cold Open: Erstens kann die achronische Episodeneröffnung multidirektionale Lektüeranweisungen enthalten. Zweitens müssen sich diese nicht exklusiv auf die jeweilige Episode beziehen, sondern können zu mehreren Teilstücken der Erzählung eine Verbindung aufweisen. Exemplarisch für diese funktionale Vielfalt steht die Episode „Hermanos“ (S04E08), in der drei verschiedene Rückgriffe am Teiltextanfang miteinander kombiniert werden. Sie beginnt mit der Wiederholung einer Szene aus „I See You“ (S03E08): Walter spricht mit Gus über den Schusswechsel zwischen seinem Schwager Hank und den Salamanca-Zwillingen, bei dem Hank schwer verletzt und Marco Salamanca getötet wurde. Walter sorgt sich um das Wohl seiner Familie, da sich die Zwillinge als Cousins von Drogendealer Tuco herausgestellt haben, der einst mit Walter Geschäfte machte und von Hank erschossen wurde. Gus versichert Walter, dass seine Sorgen unbegründet seien. Gleich darauf stirbt der zweite Salamanca-Bruder Leonel. Es folgt eine neue Szene, in der Gus einen alten Bekannten im Pflegeheim besucht: Hector Salamanca, Onkel von Tuco, Marco und Leonel. Gus klärt ihn mit Genugtuung darüber auf, dass er für das Ableben der Zwillinge verantwortlich ist. Er schließt seinen Monolog mit den Worten: „This is what comes from blood for blood, Hector. Sangre por sangre“. Daraufhin ist kurz das unscharfe Bild einer Blutlache auf dem Wasser zu sehen. Der Cold Open von „Hermanos“ verschränkt die drei

Rückblenden in einer Weise, dass diese aufeinander aufbauen. Der erste *repetitive* Flashback bereitet die darauffolgende *kompletive* Szene vor: Eine Szene aus der bisherigen Serienerzählung wird erneut gezeigt, um eine bisher aufgeschobene Bedeutung der Ereignisse nachzutragen.¹⁰ Die Wiederholung der Szene zwischen Walter und Gus fokussiert zunächst die Aufmerksamkeit des Zuschauers wieder auf die damaligen Vorfälle. Im darauffolgenden Rückgriff erfährt diese Szene eine Um- oder Neubedeutung: Die einseitige Unterhaltung zwischen Gus und Hector impliziert, dass Gus' Vorgehen gegen das Kartell durch Rache motiviert ist. Auf den „Sangre por sangre“-Ausspruch folgt als semantische Anreicherung des Konfliktes zwischen Gus und Hector das enigmatische Bild der Blutlache. Letzteres erweist sich am Ende der Episode als Ausschnitt einer Rückblende, welche wiederum den Ursprung der Blutfehde zwischen Gus und dem Kartell offenlegt.¹¹ Die unscharfe Einstellung initiiert die Erwartung einer Auflösung, denn sie deutet an, dass noch nicht alles über Gus' Vorgeschichte erzählt wurde. Die Lektüeranweisungen sind auch in dieser dreifachen Analepse multidirektional: Die Enthüllung von Gus' *backstory* mit Hector Salamanca erwirkt einen sofortigen *payoff* bezüglich vergangener Handlungsstränge. Der Effekt fällt umso stärker aus, berücksichtigt man den Zusammenhang mit dem Cold Open von „One Minute“ (S03E07): Dieser zeigt ein Ereignis aus der Kindheit der Salamanca-Zwillinge. Während die beiden spielen, spricht ihr Onkel Hector am Telefon recht abfällig über einen gewissen „chicken man“ – offenbar auf Gus Fring, Besitzer der „Pollos Hermanos“-Fastfood-Kette, anspielend. Hier wird bereits eine weit zurückreichende Verbindung zwischen Hector und Gus angedeutet. Die *rückwärtsgewandte* Lektüeranweisung in „Hermanos“ bezieht sich also nicht nur auf „I See You“ (S03E08), sondern auf eine Re-Interpretation aller Informationen, die der Zuschauer bisher über das Kartell, seine Mitglieder und Gus Fring erfahren hat. Der dreifach analeptische Cold Open verweist auf einen großen staffelübergreifenden Zusammenhang, der alle Handlungsstränge in Verbindung mit Gus Fring und dem mexikanischen Drogenkartell miteinschließt (s. Abb. 3). Nun steht der Konflikt zwischen Gus und dem Kartell in der gegenwärtigen Handlung kurz vor der Eskalation. Angesichts dessen schüren die Rückblenden auch die Erwartung eines baldigen Höhepunkts der Blutfehde, welche durch den Massenmord an den Kartellmitgliedern in „Salud“ (S04E10) ihre Erfüllung findet. Ebenso bildet er den Anknüpfungspunkt für Walters Komplott gegen Gus im Staffelfinale „Face Off“ (S04E13), bei dem Hector eine entscheidende Rolle spielt.

¹⁰ Vgl. Genette 2010: 32f.

¹¹ Gus Frings Geschäftspartner und Lebensgefährte Max wird in dieser Rückblende von Hector Salamanca regelrecht hingerichtet.

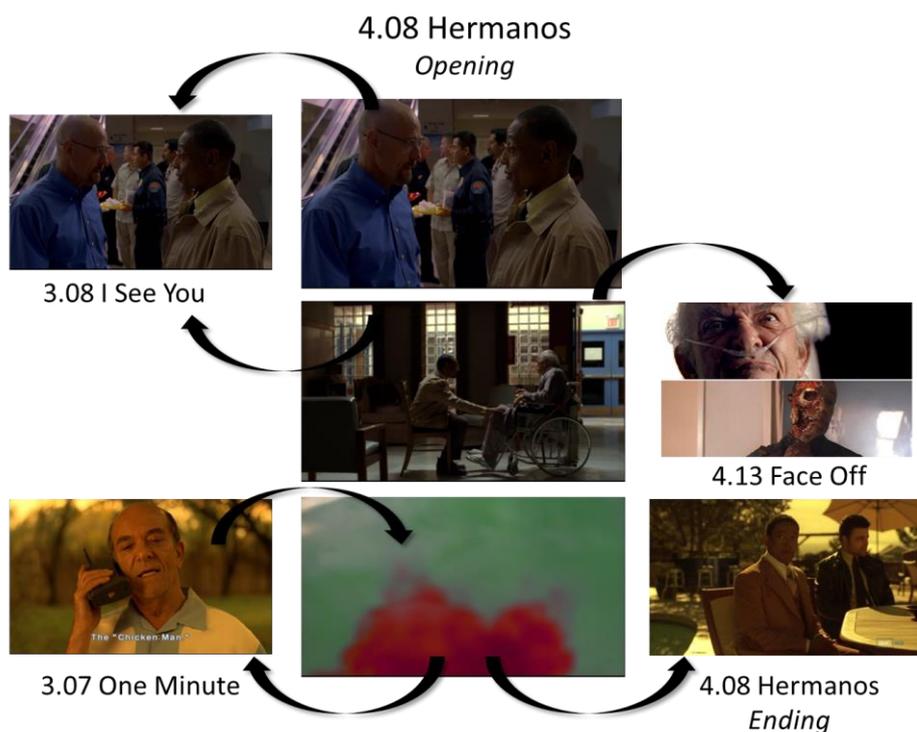


Abb. 3: Die dreifache Rückblende in „Hermanos“ enthüllt einen staffelübergreifenden Handlungszusammenhang und legt die Spuren für das Staffelfinale aus (© AMC)

5. Langfristige Vorausblenden: „Seven Thirty-Seven Down Over ABQ“

Während Flashbacks sowohl retro- als auch prospektive Rezeptionsanweisungen miteinander verschränken mögen, richten sich die Flashforwards fast ausschließlich auf die Zukunft der seriellen Erzählung. Sie verweisen auf Ereignisse und Konsequenzen, die der Zuschauer zum aktuellen Zeitpunkt der Handlung nur erahnen kann. In Deutlichkeit und Vollständigkeit sind die vorgreifenden Erzählstücke dabei höchst variabel. Von der Ankündigung konkreter Ereignisse wie Walters 52. Geburtstag in „Live Free or Die“ (S05E01) bis hin zu rätselhaften Großaufnahmen von Blutstropfen in „Bug“ (S04E09) variiert *Breaking Bad* das dramaturgische Feld des Teiltexanfanges. Die proleptischen Episodeneröffnungen enthalten jeweils das Versprechen auf einen *payoff*, der bis auf weiteres ausgesetzt wird. Besonders deutlich wird dies an den zusammenhängenden Cold Openings der zweiten Staffel, die bis zur finalen Episode „ABQ“ (S02E13) unabgeschlossen und in der Andeutung bleiben. Die Sequenzen setzen auf dekontextualisierte und auffällige Bilder: „The series uses the episode beginnings to generate confusing images through extreme close-ups“.¹² Sie geben Rätsel auf, indem sie Ereignisse sowohl auf diegeti-

¹² Sanchez-Baro 2013: 144.

scher als auch auf diskursiver Ebene nur ausschnitthaft zeigen. Gleichwohl werden in diesen Cold Openings Hinweise gestreut, symbolische Bedeutungen versteckt und Stimmungen etabliert, um den Zuschauer in das weitere Seriengeschehen zu verwickeln¹³: „Scattering strands of stories at the beginning, inviting anticipation of how they will be reconnected at the end, these initially confounding designs may present as puzzles in want of solution“.¹⁴ Die Eröffnungssequenzen der Episoden „Seven-Thirty-Seven“, „Down“, „Over“ und „ABQ“ (S02E01, 04, 10, 13) stellen zwei Objekte auffällig aus: einen im Pool schwimmenden pinkfarbenen Teddybär und dessen Auge. Bis auf den Teddybär sind die Bilder schwarzweiß, was dem Objekt besondere Aufmerksamkeit sichert. Zu Beginn von „Seven Thirty-Seven“ wird in wenigen Einstellungen angedeutet, dass sich die Szene im Garten der Whites zuträgt. Gleich darauf sehen wir zum ersten Mal das im Pool treibende Auge. Danach folgt eine Einstellung auf den Teddybären, der auf der Seite, wo dieses Auge fehlt, verkohlt ist. Die anschließende Episode weist keinerlei Verbindung zu dieser Eröffnung auf. Die zu Beginn gezeigten Bilder bleiben außerhalb der aktuellen Handlung, die sich hauptsächlich um Walters und Jesses Probleme mit ihrem Drogenhändler Tuco dreht. Ähnlich verhält es sich mit „Down“ und „Over“: Wieder wird der pinke Bär in Nahaufnahmen gezeigt, aber auch durch weitere Bilder ergänzt. In „Down“ wird dieses signifikante Spielzeug von einem Tatortreiniger aus dem Pool gefischt und zu einer Reihe von Beweisstücken gelegt, unter denen sich auch Walters Brille befindet. Damit wird die Verknüpfung der gezeigten Begebenheiten zur Hauptfigur forciert. Die sauber aufgereihten Indizien deuten zudem kriminelle Vorkommnisse an. Diese stehen jedoch weder im Kontext zu Walters Eheproblemen und Jesses drohender Obdachlosigkeit, die Haupthandlungsstränge in „Down“. Auch in den Folgen zwischen „Seven Thirty-Seven“ und „Over“ können die enigmatischen Bilder nicht re-kontextualisiert werden. Die informationsarmen Bilder erzeugen eine Art *Aftermath*-Effekt: Der Zuschauer kann über die motivische Kette aus Teddybär, Auge, Walters Brille und den Leichensäcken auf ein Verbrechen mit tödlicher Folge schließen. Diese Vermutung läuft jedoch weiterhin ins Leere und erfährt bis zum Staffelfinale (drei Folgen nach „Over“) nicht einmal ansatzweise eine Auflösung. Die Unsicherheit des Zuschauers wird nur so weit fokussiert, dass die Erwartungen auf einen katastrophalen Handlungsangang lenken. *Was genau* passiert ist, *wie*, *wann* und *warum*, bleibt offen. Die Episodenanfänge sorgen für eine langfristige Bindung an die Handlung, ohne ihre Verbindung zu derselben offenzulegen.

¹³ Vgl. Coulthard 2010.

¹⁴ Logan 2013: 220.

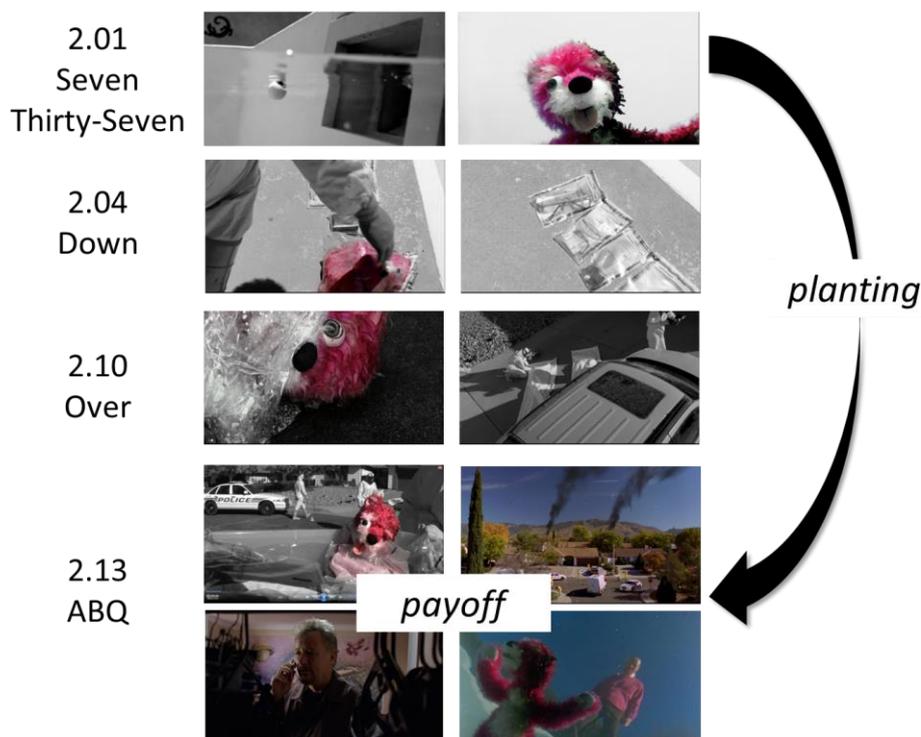


Abb. 4: Der langfristig aufgeschobene *payoff* von „Seven Thirty-Seven Down Over ABQ“: Motivische Verkettung und symbolische Aufladung des Teddybärs (© AMC)

Der Cold Open von „ABQ“ verweist erstmalig auf das Ereignis, das zu dem ange-deuteten Szenario geführt hat. Zunächst werden die Bilder aus „Seven Thirty-Seven“, „Down“ und „Over“ zusammengesetzt. Dann folgen neue Einstellungen, die enthüllen, dass in der gesamten Nachbarschaft Aufräumarbeiten in Folge eines Flugzeugabsturzes stattfinden.¹⁵ Damit wird aufgelöst, *was* sich zugetragen hat. Der *payoff* ist an dieser Stelle jedoch längst nicht abgeschlossen – die finale Episode der zweiten Staffel geht weit über die schlichte Auflösung eines Rätsels hinaus. So werden die Früchte der durch *planting* etablierten Objekte später in der Folge und noch darüber hinaus „geerntet“ (s. Abb. 4): Im Staffelfinale wird der Zuschauer mit den Konsequenzen von Walter Whites bisherigen Handlungen konfrontiert. Zum Ende der vorhergehenden Folge nahm dieser den Drogentod von Jesses Freundin Jane in Kauf, um seinen Partner zurückzugewinnen. Im Verlauf der Episode wird durch das Motiv des Teddybärs eine Verbindung zwischen diesem Ereignis und dem im Cold Open angekündigten Flugzeugabsturz gezogen. Die durch „Seven Thirty-Seven“, „Down“ und „Over“ immer wieder erneuerte Lektüeranweisung *look for it* findet ihr Ziel in der Szene, als Janes Vater deren Zimmer betritt. Auf dem

¹⁵ Die Zusammensetzung der Titel der betreffenden Episoden bestätigt diese Annahme: „Seven Thirty-Seven Down Over ABQ“ weist auf den Absturz einer Boeing 737 über dem Handlungsort Albuquerque hin.

Graffiti-Bild an der Wand ist ein pinkfarbener Teddybär zu erkennen. In einer weiteren Szene wird enthüllt, dass der Vater, ein Fluglotse – abgelenkt von seiner Trauer – zwei Flugzeuge über Albuquerque auf Kollisionskurs bringt. Diese stoßen schließlich über der Stadt zusammen; der Teddybär fällt in den Pool der Whites und sinkt, während im Hintergrund noch Walters Silhouette zu sehen ist. Durch diese motivische Kette werden der Teddy und dessen lose schwimmendes Auge symbolisch aufgeladen und erweisen sich schlussendlich als Sinnbilder für Walters Schuld am Tod von Jane und 167 Flugzeug-Passagieren. Die Cold Openings wirken noch lange nach: In späteren Folgen taucht das verlorene Auge noch einmal auf und erinnert erneut die moralischen Verfehlungen der Hauptfigur.

6. Der achronische Cold Open und „narrative Komplexität“ in *Breaking Bad*

Die hier skizzierten Cold Openings verweisen auf die formale und funktionale Vielfalt von episodischen Eröffnungssequenzen. Mit den gewählten Beispielen ist das re-initiatorische Repertoire von *Breaking Bad* jedoch längst nicht ausgeschöpft. Man denke z. B. an den proleptischen Cold Open von „Negro y Azul“ (S02E07), welcher im Format eines Musikvideos kommende Auseinandersetzungen mit dem mexikanischen Drogenkartell ankündigt. Oder an die extremen Großaufnahmen einer Fliege in „Fly“ (S03E10), begleitet vom Gesang eines Wiegenliedes, die auf die Episode „Phoenix“ (S02E12) zurückverweisen. Die Achronien können hinsichtlich ihres Bezugs zur jeweils aktuellen Serienhandlung und in der Deutlichkeit ihrer Lektüeranweisungen stark variieren. Der Informationsgehalt der Bilder, die Evidenz des *planting*, ist nicht unerheblich für die serielle Erzählung. Der Cold Open gibt durch das Versprechen eines *payoffs* ein Rezeptionsziel für die jeweilige Episode, Staffel oder Gesamtserie vor. Der Zuschauer kann – insbesondere durch Anfänge wie in „Seven-Thirty-Seven Down Over ABQ“ oder „Hermanos“ – langfristig an den Text gebunden werden. Diese Achronien verweisen auf die Konstruiertheit des filmischen Textes. Sie setzen Ereignisse nicht zeitlich ins Verhältnis, sondern enthüllen deren kausale und symbolische Zusammenhänge. Diese „Neustrukturierung der Ordnung von Handlungselementen“ ist ein Merkmal „narrativer Komplexität“, da sie der klassischen linearen Erzählstruktur widerspricht.¹⁶ Die Untersuchung „komplexer“ Fortsetzungsserien hatte in den letzten Jahren Hochkonjunktur. Jason Mittell definiert narrative Komplexität als „sorgfältig arrangierte Entwicklung von dramatischen oder komischen Handlungssträngen in fiktionalen Groß Erzählungen“.¹⁷ Zeitgenössische Serienformate zeichnen sich demnach durch multiepisodische Handlungsstränge und den damit verbundenen „Wiederanschauwert“¹⁸ aus. Die Cold Openings, wie sie hier skizziert wurden, fügen sich durchaus in diese Argumentation ein, ist an ihnen doch die intentionale

¹⁶ Rothmund 2012: 60.

¹⁷ Mittell 2012: 101.

¹⁸ ebd.: 102.

Verknüpfung diegetischer Ereignisse zu beobachten. Die umgestellten Zeitstrukturen manipulieren das Wissen über die diegetische Welt: Während die gegenwärtige Handlung noch stillsteht, werden ihre Figuren, Orte und Objekte bereits mit neuen Informationen und Bedeutungen angereichert. Die Rezeptionsleistungen werden in zweifacher Hinsicht prästrukturiert: Erstens werden Erwartungen und Hypothesen über das kommende Geschehen gefördert. Zweitens wird der Zuschauer zur Evaluation bisheriger und zukünftiger Textteile angeleitet. Die Erfüllung der in den Cold Openings angelegten Rezeptionsanweisungen, der schlussendliche *payoff*, bezieht sich dabei einerseits auf die kognitive Lösung eines Rätsels und schließt andererseits auch das emotionale Verständnis der Bilder im Zusammenhang mit der gesamten Serienerzählung mit ein. Rück- oder Vorausblenden werden nicht allein für den intellektuellen Anspruch eingesetzt, wie es Mittell und Coulthard nahelegen.¹⁹ Die Zusammensetzung von Gus Frings *backstory* mit dem mexikanischen Drogenkartell in „Hermanos“ ist nicht nur aufgrund der Vielschichtigkeit der Rückblende interessant, sondern auch inhaltlich höchst relevant für die emotionale Wirkung der Serienerzählung. Der finalen Erkenntnis aus „Seven-Thirty-Seven Down Over ABQ“, wie sich das Motiv des Teddybärs in die dramatischen Entwicklungen um Walter White einreicht, folgt nicht allein die Befriedigung, endlich das Puzzle zusammenzufügen. Der Rezipient führt das Spielzeug von nun an immer – gerade bei erneuter Rezeption – auf die immense Schuldlast der Hauptfigur zurück. Die Komplexität der seriellen Erzählung bezieht sich nicht auf den bloßen Einsatz innovativer Erzählgriffe, sondern die darin enthaltene Verknüpfung aller relevanten Aspekte²⁰ zu einer semantisch dichten Erzählung. Der Cold Open wird durch die strukturelle Verknüpfung von Ereignissen sowie die semantisch-emotionale Aufladung von Motiven oder Charakteren Teil einer globalen *Argumentation*: Die diegetischen Teilstücke werden in den Kontext eines *big picture* gestellt. So fügt „Hermanos“ mehrere Haupt- und Nebencharaktere sowie Gewalt- und Rachemotive in die staffelübergreifende Saga um das mexikanische Drogenkartell ein. Im Hinblick auf die gesamte Serie sind diese Rück- sowie die Vorausblenden in „Seven-Thirty-Seven Down Over ABQ“ funktionale Argumente für diese höhere Gestalt: die Geschichte vom kriminellen Aufstieg und moralischen Abstieg des Walter White. Die Eröffnungssequenzen legen die Spuren für den übergeordneten Diskurs um Moral, Schuld und Sühne aus und greifen diesen immer wieder neu auf. Sie bereiten durch bruchstückhafte Ereignisse und einprägsame Motive die Klimaxe der Staffel oder Serie vor. In ihrer Auflösung, die häufig als dramaturgischer Höhepunkt zum Ende einer Episode erfolgt, entfalten sie schließlich das angestaute emotionale Potenzial. Ihre Lektüeranweisungen *look for it* und *wait for it* sagen aus, dass die ausgelegten Spuren schlussendlich zusammenkommen und sich zu einer ethischen Fragestellung verdichten werden. Dies wiederum entspricht dem Grundprinzip narrativer Komplexität in Fortsetzungsserien:

¹⁹ Vgl. Mittell 2012, Coulthard 2010.

²⁰ In Anlehnung an Rothmund 2012: 57.

Dabei soll jeweils eine Fernsehserie, bestehend aus allen bisher [...] ausgestrahlten Episoden zusammen mit all ihren Elementen, als ein verwobenes und dynamisches System angesehen werden. [...] Eine Beschäftigung mit Komplexität und Serialität fokussiert immer zentral, aber in unterschiedlicher Ausprägung die Relation von Teilen und Ganzem und basiert grundlegend auf dem Verständnis, dass alle Elemente zusammenhängen.²¹

Die Neuordnung von Ereignissen dient der Offenlegung oder zumindest der Andeutung einer Verbindung zwischen einzelnen Textteilen und dem Gesamttext. Achronien sorgen für ein tieferes Verständnis der kompletten *story* „by forcing the spectator to make inferences at a certain rate“.²² So ist die Pointe von der moralischen Verwahrlosung des Walter White in jenen diskontinuierlichen Momenten der Narration bereits unweigerlich enthalten. Im Cold Open wird eine Ministry erzählt, die als Teaser zu einer Teil- oder Gesamtstory fungiert. Der *payoff* kann sich direkt aus dem Teaser ergeben und/oder für spätere Folgen in Aussicht gestellt werden. Im ersteren Fall wird der Blick auf das große Ganze durch rückwärtsgerichtete Lektüeranweisungen mehr oder weniger freigelegt. Letzteres hingegen stellt, entsprechend der wortwörtlichen Bedeutung von „tease“, einen narrativen „Quäl- oder Plagegeist“²³ dar, der durch vorwärtsgerichtete Lektüeranweisungen auf ein *big picture* verweist, dessen Enthüllung aber auf unbestimmte Zeit verschiebt.

Literatur

- Bordwell, David (2008): *Narration the Fiction Film*. London [u. a.]: Routledge.
- Casetti, Francesco (2001): „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“. In: *Montage / AV* 10.2, S. 155-173.
- Coulthard, Lisa (2010): „The Hotness of Cold Opens: Breaking Bad and the Serial Narrative as Puzzle“. *flowtv* 13.3, <http://flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens/> (16.12.2015).
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3. überarb. und korr. Aufl., Paderborn: Fink.
- Hartmann, Britta (1995): „Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs“. In: *Montage AV* 4.2, S. 101-122.
- Hartmann, Britta (2009): *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Kaczmarek, Ludger/Hediger, Vinzenz/Zu Hüningen, James (2011): „Teaser“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1253>. (11.09.2014).
- Lehmann, Judith (2010): „‘Good Morning, Cicely’ - Serien-Anfänge, -Expositionen, - Ursprungsmythen“. In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hrsg.): „Previously on...“. *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink, S. 75-94.
- Logan, Elliot (2013): „Flashforwards in *Breaking Bad*: Openness, Closure and Possibility“. In: Jacobs, Jason/Peacock, Steven (Hrsg.): *Television Aesthetics and Style*. London: Bloomsbury, S. 219-226.

²¹ Ebd.: 70ff.

²² Bordwell 2008: 76 (Herv. i. O.).

²³ Kaczmarek/Hediger/zu Hüningen 2011.

- Mittell, Jason (2012): „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen“. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration - Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, S. 97-122.
- Rothmund, Kathrin (2012): *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Sanchez-Baro, Rossend (2013): „Uncertain Beginnings. Breaking Bad's Episodic Openings“. In: Pierson, David P. (Hrsg.): *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Washington DC: Lexington Books.
- Schlichter, Ansgar (2012): cold open. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6947>. (01.11.2016).

Filmographie

Breaking Bad (USA 2008–2013, AMC, Vince Gilligan).