

Markus Kügle

Mannheim

Mehrwert & Mehr-als-Genießen in „Fly“ Die *bottle episode* in der US-amerikanischen Fernsehlandschaft

Abstract: In „Fly“, der zehnten Episode der dritten Staffel von *Breaking Bad*, verbarrikadiert sich Walther White (Bryan Cranston) im *superlab*, um eine Kontamination zu ‚bereinigen‘. Von Sam Catlin und Moira Walley-Beckett (Drehbuch) wurde dies als *bottle episode* konzipiert. Somit spielt ein Gros der Folge lediglich im Labor und sich zwischen den zwei Hauptfiguren ab. Dies wirkt im Episodenverlauf vor allem deshalb so irritierend bis kontraintuitiv, weil es sonst vorrangig um bildgewaltige Visualisierungen des komplexen Netzwerks internationalen Drogenhandels geht. Die Resonanz fiel wohl deswegen auch so negativ aus. „Fly“ wurde von Fans negiert und markierte in Sachen Quoten einen Tiefstand. Mit dem Mehrwert nach Marx und dem lacanschen *Mehr-als-Genießen* wird nun die spezifische Qualität dieser *special episode* erfasst.

Markus Kügle (Dr. des.), akademischer Mitarbeiter an der Universität Mannheim. Studium der Medienwissenschaften an der Philipps-Universität in Marburg. Sein Promotionsprojekt kreiste um die Frage, wie diskursive Großphänomene (beispielsweise die zeitgenössische Ernährung) in dokumentarischen Formen seit den 2000er Jahren adäquat in Bewegtbild und Ton vermittelt werden können. Hierfür – so die These – wurden bestimmte Kamera- und Montagestrategien kultiviert, welche sich per Rückgriff auf die Rhetorik als audiovisuelle Tropen beschreiben und bewerten lassen.

1. Was ist eine *bottle episode*?

Unter *bottle episode* oder *bottleneck episode* wird genuin die *special episode*¹ einer Fernsehserie verstanden, welche so kostengünstig wie möglich produziert worden ist. Einsparungen ergeben sich dabei vorrangig in den Bereichen von Raum und Figuren. Erstens spielt die Folge bestenfalls an nur einem Ort, wobei in punkto *production design* ohnehin vorhandene Settings zum Einsatz kommen, zweitens wird in Sachen Reduktion aufs Wesentliche bei den *dramatis personae* in ähnlicher Weise verfahren: Auf *guest stars* wird komplett verzichtet, auf *supporting roles* meist auch und vom Hauptcast spielt nur der ‚harte Kern‘ mit.

Was eine solche Zielvorgabe seitens der Produktion angeht, ist die *bottle episode* auf dem Terrain der *special episodes* indes nicht allein. Die *clip show episode* verfügt über eine ähnlich gelagerte Ausrichtung. Vornehmlich deshalb werden beide gerne in einem Atemzug genannt.² Hier ist aber eine Differenz zu setzen: Die *clip show episode* ist von der Konzeption der Rahmenhandlung (*wrap-around*) her zumeist auch eine *bottle episode*, aber nicht jede *bottle episode* kann per se als *clip show* bezeichnet werden. Denn während bei *clip shows* noch zusätzlich ‚eigenes Archivmaterial‘ zum Einsatz kommt, womit die Vergangenheit der Serie perspektiviert wird, richtet sich in *bottle episodes* im ‚günstigsten‘ Fall der Fokus auf nur zwei Figuren des Hauptcasts in begrenzter Räumlichkeit (*two-hander*).

Die *bottle episode* ist überdies ein spezifisches Phänomen der Serienlandschaft in Nordamerika, ein direktes Resultat der dort und nur dort vorherrschenden Produktionsbedingungen. Denn die *seasons* US-amerikanischer Fernsehserien werden nicht en bloc produziert, sondern in Abschnitten³, stets bedroht von sofortiger Absetzung, falls die Quote nicht stimmt. Die *bottle episode* stellt somit ein Symptom für strenges Haushalten mit dem Budget für eine bestimmte Anzahl an Folgen dar. Darum kommt diese *special episode* in den Vereinigten Staaten auch bis heute in nahezu allen *television-genres* vor, gleich ob *science fiction*, *sitcom*, *soap opera*, *police drama*, *mystery*, *political drama*, *fantasy*, *period drama*, *medical drama*, *crime procedural*, *dramedy* oder *animated sitcom*. Folgende Episoden können hiervon einprägsam zeugen:

„The Enemy Within“ (S01E05) bei *Star Trek* (original air date: 06.10.1966)

¹ Als *special episode* wird jede Folge einer Fernsehserie verstanden, die sich in Sachen Narration, Sujet und/oder Ästhetik den bis dahin etablierten Konventionen verweigert. Somit liegt eine Störung des Seriellen, des Serienalltags vor. Ein solcher Ausnahmezustand hält jedoch stets nur für eine Folge an, in der nächsten ist ungeachtet dessen wieder alles beim Alten.

² Nirmalarajah 2014: 158.

³ Schabacher 2010: 29.

- „Hawkeye“ (S04E19) bei *M*A*S*H* (13.01.1976)
- „Winds of Vengeance“ (S01E04) bei *Dallas* (23.04.1978)
- „Three Men And Adena“ (S01E05) bei *Homicide: Life On The Streets* (03.03.1993)
- „Space“ (S01E09) bei *The X-Files* (12.11.1993)
- „17 People“ (S02E18) bei *The West Wing* (04.04.2001)
- „Older and far away“ (S06E14) bei *Buffy the Vampire Slayer* (12.02.2002)
- „The Suitcase“ (S04E07) bei *Mad Men* (05.09.2010)
- „The Room Where It Happens“ (S13E08) bei *Grey's Anatomy* (10.11.2016)
- „Teddy Perkins“ (S02E06) bei *Atlanta* (05.04.2018)
- „Vision Quest“ (S06E05) bei *Archer* (05.02.2015)

Prägnant gestaltet sich dabei auch, dass *bottle episodes* Einsatz in *television-genres* aller Distributionsformen finden, nicht nur im Bereich des Free TV, auch bei Kabelfernsehanstalten (*basic cable* ebenso wie *prime cable*) oder bei jenen der *streaming media*. Dies ist dahingehend zu erklären, dass von den *executive producers* die Gepflogenheiten der Produktion einer Serie im Free TV, die ökonomischen Strukturen, die sich beträchtlich auf Inhalt wie Form auswirken, oft unreflektiert für die Arbeiten unter den Ägiden von HBO, AMC oder NETFLIX übernommen worden sind. Flächendeckende Verbreitung in dem Sinne hat nunmehr auch dazu geführt, dass sich diese spezielle Episodizität in England oder Deutschland finden lässt,⁴ doch weitaus seltener und eher als Reminiszenz denn als Sparmaßnahme. Als erste *bottle episode* muss das „Controlled Experiment“ (S01E16) der Serie *The Outer Limits* vom 13.01.1964 gelten:

No one believed Leslie Stevens when he proposed to complete an Outer Limits episode in four days, until he went ahead and did it. The skeleton of ‚Controlled Experiment‘ was typed up by Stevens on a New York to LA flight, and the show took four and a half shooting days to complete. At \$100,000, it was the cheapest Outer Limits ever. Stevens dubbed this last-minute lifesaving technique the ‚bottle show‘ as in pulling an episode right out of a bottle like a genie.⁵

Hieran lässt sich erstens feststellen, dass die *bottle episode* eine reine Erfindung des Fernsehens ist, konträr zur *clip show*, welche ihre Wurzeln im Bereich des *movie-*

⁴ „Marooned“ (S03E02, 12.11.1989) in *Red Dwarf*. „Der Aufzug“ (S04E07, 15.01.2010) in *Pastewka*.

⁵ Schow/Frentzen 1986: 86.

serials hat.⁶ Zweitens muss die *bottle episode* als Rettungsmaßnahme und Abwehrmechanismus angesehen werden. Nach John T. Caldwell sind bestimmte Inszenierungs-Modi des Televisuellen, welche Serien bis heute ästhetisch bestimmen, aus ökonomischen Krisen hervorgegangen.⁷ Das Ende der *three-network hegemony* von CBS, NBC und ABC über den US-amerikanischen Äther gegen Ende der 1970er Jahre ist hierfür prägend.⁸ Die *bottle episode* hingegen kam zwar bereits 1964 auf, Expansion in der Fernsehlandschaft erfuhr sie jedoch erst sukzessive ab Ende der 1970er Jahre.⁹ So sperren sich beispielsweise Archie und Michael am 12.02.1978 in „Two’s a Crowd“ (S08E19) der Sitcom *All in the Family* versehentlich in einem Lagerraum ein und verbrachten die Nacht mit Gesprächen über Archies Misanthropie.

In den 1980er Jahren etabliert sich die *bottle episode* sukzessive in *prime time television soap operas*. Die dramaturgische Grundkonstellation für *locked-room*-Szenarios wurde dabei zunächst durch ein Unwetter gewährleistet – einen „Hurricane“ (S01E17, 02.04.1981) in der *Flamingo Road* beispielsweise, einen Tornado beim „Wedding Bell Blues“ (S12E16, 24.02.1989) in *Dallas*. Damit *bottle episodes* angesichts dessen nicht zu bloßen *storm-in-a-water-glass episodes* verkamen, wurde es sodann nicht selten kriminell: Einbrüche und Geiselnahmen sorgten in „Moments of Truth“ (S02E14, 26.04.1981) oder „House of Cards“ (S13E08, 21.11.1991) bei *Knots Landing* für wahre *ticking clock scenarios*. Solche Folgen können dann schon eher, um im Bereich der ‚gläsernen‘ Metaphern zu bleiben, als *hourglass episode* bezeichnet werden. Die voranrückende Zeit auf engstem Raum und der Lagerkoller sorgen dabei für Spannung. Hier und da finden sich auch Kombinationen: „Stormy Weather“ (S07E17, 12.02.1988) in *Falcon Crest* und bereits „Winds of Vengeance“ in *Dallas* verbanden Schlechtwetteraktivitäten mit *home invasions*. Prägnant trat dabei stets die klaustrophobische Komponente zutage, die Exklusion, ja Negation der Außenwelt. Das Außen wurde per se als bedrohlich gezeichnet, eine arg konservative Haltung, die wohl dem Zeitgeist der 1980er Jahre geschuldet ist, immerhin die letzte ‚heiße Phase‘ des Kalten Krieges. Was sich dabei allmählich herauskristallisierte, war die Idee, dass in *locked-rooms* mit einem Mal genügend Zeit für Aussprachen vorhanden ist. Oftmals wurde damit kokettiert, dass sowohl Geständnisse als auch neue Erkenntnisse über Beweggründe von Figuren zutage gefördert werden. So etwa in einem defekten Aufzug in *Dallas* am 29.08.1989: Dort sind J. R. und Bobby Ewing in „Three Hundred“ (S12E19) in eine *bottle episode* ‚abgefüllt‘ worden. Nicht frei von Ironie ist zudem eine Flasche Wein dabei. Der Erwartungshaltung, dass Geheimnisse gelüftet

⁶ Kügler 2021.

⁷ Vgl. Caldwell 1995: 10.

⁸ Ebd.

⁹ In „Archie in the Cellar“ (S04E10, *All in the Family*, 17.11.1973) sperrt sich Archie für die zweite Hälfte der Folge im Keller ein, was somit nur als halbe *bottle episode* gelten kann.

werden, wird jedoch zuhauf nicht entsprochen. Dies kann kurz als „Invisibilisierung“ nach Niklas Luhmann deklariert werden, also kein Täuschungs-, sondern ein Ab- und Umlenkungsmanöver: „Invisibilisierungen verschleiern Paradoxien.“¹⁰ Knappheit in der Produktion soll verschleiert werden, wobei dies wiederum ein Paradox im ökonomischen System darstellt, wovon ebenso abgelenkt werden muss. Denn Knappheit begründet ‚natürlich‘ die Ökonomie, ist aber sozial konstituiert, ergo ein zu invisibilisierendes Paradox.¹¹ Kurzum: Die *bottle episode* stört im Verlauf der Serie eher, ja es stört nicht, wenn darauf verzichtet wird, wie etwa bei jener von den „Winds of Vengeance“ verwehten Folge von Dallas, welche in Deutschland zuerst nicht mit ausgestrahlt worden ist und in England immer noch auf *to be announced* steht.

Ab den 1990er Jahren lässt sich feststellen, dass die Gründe für räumliche Eingrenzungen immer bizarrer werden, vereinzelt geradezu surreal geraten, in etwa vergleichbar mit der dramaturgischen Grundkonstellation von *El ángel exterminador* (R.: Luis Buñuel, S 1962).¹² Oder die Begründung für den *locked room* wird gar nicht mehr geliefert. Daraus resultieren wiederum Situationen und Aktionen zwischen den Figuren, die durchaus als absurd bezeichnet werden können, angelehnt an die Auswirkungen der Gefangenendilemmata der Einakter *Geschlossene Gesellschaft* (OT: *Huis clos*, 1944) von Jean-Paul Sartre oder *Endgame* (1956) von Samuel Beckett.¹³ Insbesondere bei *Friends* tritt dies signifikant hervor. Denn nach dem Erfolg von „The One Where No One’s Ready“ (S03E02, 26.09.1996) wurden regelmäßig *bottle episodes* mit absurden Prämissen produziert.¹⁴

Ab 2010 lässt sich ein Wandel beobachten. Die *bottle episode* wird zunehmend visibler als eine solche positioniert, nicht nur bei „Fly“. So ärgerte sich zum Beispiel Jeff Winger (Joel McHale) in „Cooperative Calligraphy“ (S02E08, *Community*, 11.11.2010) darüber, dass er eine *bottle episode* machen muss [08:28-00:08:31]. Pierce Hawthorne (Chevy Chase) bezeichnete das nonchalant als „TV crap“ [00:03:27] und Abed Nadir (Danny Pudi) resümiert wie folgt darüber: „I hate bottle episodes, they’re wall-to-wall facial expressions and emotional nuance, I

¹⁰ Luhmann 1996: 397.

¹¹ Luhmann 1994: 179.

¹² So etwa bei „Space“, wo ein außerirdischer Geist (!) in einer Space-Shuttle-Basis sein Unwesen treibt.

¹³ Beispielsweise bei „My Coffee With Niles“ (S01E24, 19.05.1994) in *Frasier* oder bei „The Conversation“ (S06E09, 16.12.1997) in *Mad about you*.

¹⁴ „The One With The Morning After“ (S03E16, 20.02.1997), „The One Where Ross Can’t Flirt“ (S05E19, 22.04.1999), „The One On The Last Night“ (S06E06, 04.11.1999), „The One Where Ross Got High“ (S06E09, 25.11.1999), „The One With Monica’s Thunder“ (S07E01, 12.10.2000), „The One With The Video Tape“ (S08E04, 18.10.2001), „The One With The Rumor“ (S08E09, 22.11.2001), „The One With Rachel’s Other Sister“ (S09E08, 21.11.2002) und „The One With The Lottery“ (S09E18, 03.04.2003).

might as well sit in the corner with a bucket on my head.“ [00:03:35-00:03:39] All dies hindert die Figuren aber nicht daran, trotzdem mitzumachen und später noch mal ein ähnlich gelagertes Szenario in „Remedial Chaos Theory“ (S03E04, 13.10.2011) durchzuspielen. Diese *bottle episodes* sind also selbstkritische Reflexionen zweiter Ordnung. Überdies werden die Grenzen des einengenden Szenarios kontinuierlich weiter ausgelotet, was in dem Fall heißt, dass sie plakativ enger gefasst werden, wofür das „Baby“ (S11E04) der Serie *Supernatural* vom 28.10.2015 stehen kann: Die konzeptionelle *bottle* ist hier der Chevy Impala 67.

Für einen auf mehreren Ebenen strategisch geschickten Einsatz von *bottle episodes* spricht zudem, dass sich diese mittlerweile gehäuft an exponierten Stellen im Staffelverlauf ‚ihrer‘ Serie finden lassen. Immer öfter handelt es sich dabei um die dritt- oder zweitletzte Folge einer Staffel, wofür „Chinese Theatre“ (S02E11, 23.05.1991) in *Seinfeld*, „Pine Barrens“ (S03E11, 06.05.2001) in *The Sopranos*,¹⁵ „First Response“ (S02E08, 09.06.2013) in *Veep*, „Mornings“ (S01E09, 06.11.2015) in *Master of None* oder eben „Fly“ exemplifiziert werden können. Eine andere ökologische, in dem Fall wohl eher ökonomische Nische scheint die Zeit kurz vor der Winterpause zu sein, so ‚gesehen‘ bei „Space“, „The One On The Last Night“, „Cooperative Calligraphy“, „The Conversation“ oder „Unfinished Business“ (S01E09, 01.12.2006) in *Battlestar Galactica*.

Das Gros der Verlaufszeit von „Fly“ spielt sich im *superlab* und zwischen den beiden Protagonisten ab. Gründe hierfür sind im Bereich der Produktion zu finden und lassen sich von daher adäquat mit dem Begriff des Mehrwerts nach Marx fassen. Der *showrunner* Vince Gilligan äußerte sich dazu wie folgt: „There were certain financial realities involved with that particular episode. [...] [T]he reason for doing a bottle episode is to help keep your schedule and stay on budget.“¹⁶ Dies entspricht haarklein der Definition des Wertgesetzes, immerhin der Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung des Kapitalismus. Denn das Wertgesetz stellt die Differenz zwischen dem Wert einer Ware und dem Wert der Arbeitskraft heraus, jener, welcher investiert werden muss, um die Ware zu produzieren. Mehrwert lässt sich demzufolge aus strenger Verwaltung des Humankapitals gewinnen, woraus der Gebrauchswert resultiert. Denn wenn Arbeitskräfte lediglich ‚ihr‘ Geld wert sind, dann sind sie gar nichts wert. Schließlich wollen Kapitalist_innen „nicht nur einen Gebrauchswert produzieren, sondern eine Ware, nicht nur einen Gebrauchswert, sondern Wert, und nicht nur Wert, sondern auch Mehrwert.“¹⁷ Infolgedessen hat konstant überschüssiger Wert fabriziert zu werden. Wie bei der

¹⁵ „Pine Barrens“ ist überdies eine der raren *bottle episodes*, die draußen im Wald spielen, wie auch „Darkness Falls“ (S01E20, 15.04.1994) bei *The X-Files* und „404 Not Found“ (S04E04, 27.10.2019) bei *Mr. Robot*.

¹⁶ Murray 2010.

¹⁷ Marx 1975: 200.

clip show geht es darum, aus dem vorhandenen Budget noch eine zusätzliche Folge zu pressen, eine, die „dem Eigner des ganzen Produkts“¹⁸ nichts kostet. Zudem benannte Marx in seiner Marktanalyse noch einen weiteren Aspekt:

[Der Mehrwert muss] in Kapital verwandelt werden, statt als Revenue aufgegessen zu werden. Er muß teils in konstantes, teils in variables Kapital verwandelt werden. [...] Je höher die Produktion entwickelt ist, um so größer wird der Teil des Mehrwerts, der in konstantes Kapital verwandelt wird, sein.¹⁹

Eine solche Rückverwandlung in Kapital stellt die als angemessen erachtete Inszenierung des Staffelfinales dar, nach Gilligan „the big dramatic moments of action and violence, the big operatic moments“²⁰. Der Fernsehproduzent Scott Brazil hingegen beschrieb dies wie folgt:

Episodic television can be a very expensive proposition. While some episodes cost more than others, there is a desire on everyone's part to hit a target budget by the end of the season. As a cable series with a limited amount of money to spend, our philosophy has been to spend more money on the first and last two episodes of each season.²¹

Die *bottle episode* hat also für spektakuläre Staffel-Showdowns zu sorgen, was mit dem zynischen Gleichnis eines ungeliebten Stiefkinds Pointierung erfuhr:

The sad little step child episode, spare on money, locations, sets and guest cast. The sad little step child whose allowance is docked in order to buy big brother a new pair of sneakers.²²

2. Der Mehrwert IN der *bottle episode*

Prägnant an „Fly“ ist allerdings nicht nur, dass mit ihr und durch sie Mehrwert fürs Finale generiert wurde, sondern darüber hinaus, dass die Wertschöpfung IN der Diegese zum maßgeblichen Topos avanciert. So kommt es nach Abblende der *title card* zu einer Lancierung der ökonomischen Aspekte der nunmehr industrialisierten Meth-Fabrikation. Stechuhren erfahren da Aufmerksamkeit per *close up*, also eine streng kontrollierte Arbeitszeitwirtschaft. Die Produktion selbst wird von Zahlen dominiert, es wird gemessen, gewogen, getimt. Und die Laboranten werden per Kamera überwacht. Im *script* wird sich zudem ‚taktisch‘ geschickter Lautmalereien bedient, welche die Arbeit im Sinne eines Rhythmus des

¹⁸ Marx 2010: 19.

¹⁹ Ebd.: 478.

²⁰ Murray 2010.

²¹ Brazil 2005.

²² Ebd.

Fordismus hören lassen: Das BEEP-BEEP-BEEP des Weckers, das CHUNK-CHUNK der Stechuhren, das SH-SH-SH der Bürsten beim Putzen.²³ Just eine Folge zuvor hat Jesse all dies wie folgt beschrieben: „Place is full of dead-eyed douchebags, the hours suck, and nobody knows what’s going on“. [00:10:38-00:10:44] Und ja, das klang bereits „Kafkaesque“ [00:10:47], so hieß die neunte Episode der dritten Staffel vom 16.05.2010, doch nun wird es auch demgemäß repräsentiert.

Bei ‚kafkaesk‘ haben wir es mit bestimmten Erzähl- und Darstellungsweisen zu tun. Umrissen werden damit gemeinhin „Situationen und diffuse Erfahrungen der Angst, Unsicherheit und Entfremdung“²⁴. Es geht um Zustände „des Ausgeliefertseins an unbegreifliche, anonyme, bürokratisch organisierte Mächte“²⁵. Darüber hinaus kreisen kafkaeske Narrative und Repräsentationen ebenso um „Konfrontation[en] mit Terror, Absurdität, Ausweg- oder Sinnlosigkeit, mit innerer Düsternis, Schuld und Verzweigung“²⁶. Pate hierfür ist natürlich das *Ceuvre* Franz Kafkas, dezidiert sein Romanfragment *Der Prozess* (1914/15).

In *Breaking Bad* ist es nunmehr die Ohnmacht angesichts eines kapitalistischen Apparats, dem die Figuren völlig preisgegeben sind. Zur Nebensache gerät dabei sogar, dass es sich um organisiertes Verbrechen handelt. Die Interpretation einer als kafkaesk bezeichneten Entfremdung muss somit marxistisch verstanden werden: Der Mensch verliert peu à peu den Bezug zum Produkt seiner Arbeit, zum Prozess der Arbeit, zu sich selbst und anderen Menschen. Arbeitsteilige Prozesse sind hierfür verantwortlich, exakt so, wie die nunmehr industrialisierte Herstellung von Blue Sky.

Kein Zweifel. Es geht in „Fly“ ganz strikt um Akkumulation von Kapital, um Profitmaximierung. Das ist der Topos, um den alles kreist, das Gravitationszentrum, das alles in Bewegung wie auch in bestimmten Umlaufbahnen hält. Basal hierfür ist die Formel, aus welcher sich Mehrwert generieren lässt: Der Wert der Arbeitskraft muss signifikant unter dem Warenwert gehalten werden. Deshalb wird der Mehrwert alsbald explizit angesprochen: Jesse hat sich bereits in „Kafkaesque“ darüber brüskiert. Denn immerhin produzieren sie für Gus eine Masse an Meth mit dem Marktwert von nicht weniger als „Ninety-six million dollars! Alright, ninety-six! Million!“ [00:04:08]. Vergütet wird ihnen das aber lediglich mit drei Millionen. Überdies wird tagtäglich mehr Wert als vereinbart produziert. Gus erhält also über die vereinbarte Menge hinaus noch zusätzliche Ware geschenkt! „What are we, running a charity?! C’mon man, we’re gonna take it out!“ [00:02:54-00:02:58] Walt will sich aber auf eine solche Verringerung des

²³ Catlin/Walley-Beckett 2010: 2–4.

²⁴ Anz 2009: 14.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

Outputs nicht einlassen: „Leave it. One batch, one ship. Stop complicating things.“ [00:03:01]. Handelt Walt aus Angst vor Gus so? Weil er seine Arbeitskraft nicht für Neuberechnungen der Produktion aufwenden will? Oder hält er am Verlauf fest, weil sich dieser mit seinem naturwissenschaftlichen Weltbild so ungemein passgenau in Einklang bringen lässt?

Prinzipiell handelt er im kapitalistischen Sinne: So muss ja dafür gesorgt werden, dass in der bezahlten Arbeitszeit mehr Ware produziert wird als vereinbart. In „Fly“ jedoch ist bei der Kontrolle auf einmal Weniger aus dem Mehr geworden. „We should be netting more than we’re netting“ [00:03:28]. Grob geschätzt fehlt „a quarter to a half pound“ [00:03:42], also die Menge, welche eine Folge zuvor beim Abwiegen zur Sprache gekommen ist. „Fly“ liefert also Mehrwert auf zwei Ebenen: Innerhalb der Diegese, bei der Herstellung von Blue Sky ebenso wie außerhalb davon, bei der Produktion der dritten Staffel. Hier wie da hat zu gelten: Die serielle Produktion muss effizienter werden! Denn jener ‚WenigerWert‘ sorgt nun dafür, dass Walt die Produktion stoppt. Alles gerät infolgedessen in eine Krise: Der Meth-Nachschub, die Beziehungsebene zwischen Walt und Jesse, die formale Gestaltung der Serie, der Staffelverlauf von *Breaking Bad*. Nach Marx sind Krisen „momentane gewaltsame Lösungen der vorhandenen Widersprüche“²⁷. Andreas Folkers und Lim Il-Tschung interpretierten es so:

Die Krise etabliert eine besonders aufschlussreiche Differenz, die Licht auf das zunächst und zumeist allzu vertraute und deshalb opake Ordnungsgeschehen wirft. In diesem Sinne ist die Krise eine Wahrheitsprozedur. [...] Die Krise lüftet temporär den Schleier, den ansonsten das ideologische Spektakel der Bourgeoisie über die Infrastruktur der kapitalistischen Produktionsverhältnisse legt.²⁸

Auf einer extra-episodischen Ebene, wie ich es nennen möchte, ist es das Diktat eines *staying on budget*. Und bei „Fly“ wird dies intra-episodisch gespiegelt, wenn es um die Geschäftsbeziehung von Walt und Jesse geht. In die Krise gerät ebenso die Erzählökonomie. So kippt das Erzählen von der Horizontalen in die Vertikale. Horizontal voranschreitende Handlung braucht nun einmal Raum. Und im Umkehrschluss bedeutet dies, dass begrenzte Settings für narrativen Stillstand sorgen. Das kann in gegebener Kürze als Virilio-Effekt benannt werden, basierend auf der Prämisse des *Rasenden Stillstandes*, dass ein gestauchter Raum zur Expansion des Egos führt. Kurz: Das geozentrische Weltbild wandelt sich aufgrund der von ihrer Ökonomie heimgesuchten Medien in ein egozentrisches.²⁹ „Fly“ reflektiert all dies regelrecht mehrdimensional, vor allem, wenn der ‚fischäugige‘ *point of view* der Fliege eingenommen wird und dieser mit dem der

²⁷ MEW 25: 259.

²⁸ Folkers/Il-Tschung 2014: 48.

²⁹ Virilio 1992: 127.

Überwachungskamera korreliert, somit also einen aus dem Dokumentarfilm bekannten, rein observierenden Fly-on-the-Wall-Modus eröffnet (Abb. 1).



Abb. 1: Fly-on-the-Wall [00:07:06]

Ein solcher ‚Blick‘ transferiert sodann zum prägnanten *close up*, was qua Schärfenverlagerung den Fokus aufs Ego akzentuiert (Abb. 2).



Abb. 2: Konzentration aufs ‚Wesentliche‘? [00:09:14]

3. Vom Mehrwert zum Mehr-als-Genießen

Walt kann das *superlab* also weder verlassen noch weiter darin arbeiten: „We’re making nothing until we catch this fly.“ [00:15:09-00:15:13]. Wie bereits erwähnt:

Die Umstände, die für *bottle episodes* sorgen, werden immer bizarrer. Ebenso muss gelten: Je bizarrer die dramaturgische Konstellation, umso weniger darf sie wortwörtlich genommen werden. Erst dann erschließt sich wie bei einer Parabel der Sinn. „A fly. I get it“, kontert Jesse darum auch, „It seems insignificant, right?“ [00:13:33-00:13:36]. Viel spricht angesichts dessen zuerst für einen *storm-in-a-water-glass*. Doch dann geht es immer mehr um die Signifikanz dieser Insignifikanz. Derart erzeugte Diskrepanzen zwischen den beiden Ebenen von „Fly“, die Mehrwert-Verhandlung auf intra- wie extra-episodischer Ebene, lassen sich jedoch adäquat mit dem Begriff des *plus-de-jouir* klären.

Bei diesem Terminus handelt es sich eigentlich um einen Pleonasmus aus der Psychoanalyse, von Jacques Lacan per Rekurs auf den Mehrwert von Marx aufgebracht, von Slavoj Žižek als ideologiekritische Denkfigur in die Bereiche des Films, der Medien, der politischen Ökonomie übertragen.³⁰ Ins Deutsche übersetzt firmiert das *plus-de-jouir* wahlweise als Mehr-Genießen, MehrGenießen, Mehrgenießen; seltener als Mehrlust oder MehrGenuß. Im angelsächsischen Sprachraum lässt es sich als *surplus enjoyment* oder *excess enjoyment* finden. Korrekt übersetzt ist es eigentlich das Mehr-als-Genießen, das *more-than-enjoyment*. Am 23. November 1968, in der ersten Sitzung seines sechzehnten Seminars transferierte Lacan den marxistischen Mehrwert ins Feld der Psychoanalyse. Ihm zufolge verwaltet das Subjekt sein Begehren in analoger Weise oder sollte es zumindest tun. Kausalnexus stellt bei einer solchen Homologie das Feedback dar: Die Verwandlung von Mehrwert in ein Kapital, welches in die Produktion zurückfließen muss, um den Prozess am Laufen halten zu können, um wiederum mehr Werte zu akkumulieren. Eine solche psychische Prozessualität beschrieb Lacan als *renonciation à la jouissance*, als offizielle Absage an das Genießen.³¹ Denn es darf das, was begehrt wird, eben nicht, bestenfalls nie erreicht werden. Genuss verursacht nicht nur Frust bis hin zum (psychischen) Schmerz, sondern stellt aufgrund der Bedingung der Transgression nicht weniger als eine Nähe zum Tod her. Für Žižek ist dies gar ökonomisch maßgebend:

Überraschenderweise (oder vielleicht auch nicht) finden wir dieselbe Logik des „Mehr für weniger“ in der konsumistischen Warenwelt, wo „weniger“ der sprichwörtliche eine Cent ist, der von der runden Summe abgezogen wird (4,99 statt 5 Euro), und „mehr“ der nicht minder sprichwörtliche Mehrwert, den wir umsonst dazubekommen, wie zum Beispiel beim Kauf von Zahnpasta, wo das obere Viertel der Tube oft eine andere Farbe hat und in Großbuchstaben zu lesen ist: „Jetzt ein Drittel mehr Inhalt gratis“. Der Haken dabei ist natürlich, dass das vollständige Produkt, das als Maßstab für diese Angabe dient, fiktional ist, denn eine Zahnpasta für runde fünf Euro ohne mehr Inhalt bekommen wir nie zu

³⁰ Vgl. Žižek 1992.

³¹ Lacan 2006: 17, 19, 39.

Gesicht – ein klares Indiz dafür, dass dieses Mehr für weniger in Wirklichkeit ein Weniger für mehr ist.³²

Deklariert werden kann dieses Paradox frei nach Freud, denn genau in einer solch „reflexiven Umkehrung des Lustverzichts“³³ ist die neue „Quelle der Lust begründet“³⁴: Mehr-als-Genießen muss daher als Lust jenseits des freudschen Lustprinzips aufgefasst werden, eine Lust, die aus Verlust resultiert. Weniger ist also mehr, Mehrwert nach Marx, mehr Genuss nach Lacan.

4. Psycho-Ökonomie

Seien wir ehrlich. Auf den ersten Blick ergibt Walts Gebaren keinen Sinn. Erst reagiert er über, dann ergibt er sich fatalistisch den Gegebenheiten: „It’s all contaminated“ [00:40:42]. Zudem geht es auch weniger darum, dass etwas unkontrolliert hinein-, sondern mehr darum, dass etwas unkontrolliert hinausgelangt ist. Dafür ist die Fliege das Symbol. Ein Fremdkörper, der durch seine bloße Existenz das gesamte Unternehmen zu gefährden droht. Viel spricht dafür, dass Walt Mehr-als-Genießen will. Und dass er Jesse davon zwar nicht überzeugen kann, ihn aber dazu bringen will, notfalls auf Kosten des Stillstands der gesamten Produktion. Žižek kann hier für Klärung sorgen. Denn ihm zufolge befinden wir uns in Zeiten des „Post-Modern Superego[s]“³⁵, in denen seitens der Gesellschaft permanent Aufforderungen zum Genuss ergehen. Damit hat adäquater Umgang zu erfolgen, welcher aus einer *renonciation à la jouissance* zu bestehen hat. Auch deswegen, so Žižek weiter, hat sich die patriarchale Autorität in der Postmoderne stark gewandelt.³⁶ Als klassische Vaterfigur hätte Walt ‚ganz einfach‘ den Genuss verboten. Aber das kann er nun einfach nicht mehr. „You can’t order shit, Adolf, all right?“, echauffiert sich Jesse, „We’re 50-50 partners, remember?“ [00:17:32-00:17:38]. Darum muss das Verbot auf Umwegen, also vorgeblich antiautoritär, vermittelt werden. Darum ergeht der pädagogische Appell ans schlechte Gewissen, in etwa so: Wenn du die Produktion von Mehrwert gefährdest, werde ich verrückt und kann nicht mehr weiterarbeiten.

Ein solches Prinzip der Verinnerlichung von Entsagung findet sich darüber hinaus markant in postoperaistischen Beschreibungen der zeitgenössischen Arbeitswelt, wenn es um optimierte Wertschöpfung geht. Anspruch des Postoperaismus ist dabei eine Aktualisierung des Mehrwertgesetzes. Denn das fordistische „Kapital

³² Žižek 2014: 1344.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Žižek 1999.

³⁶ Ebd.

der Subjektivität (Vollbeschäftigung, lebenslange Anstellung, Arbeitsmoral usw.)³⁷ besteht schon längst nicht mehr, weswegen sich die „Produktion von Subjektivität“³⁸ in einer Krise befindet. Gefordert ist daher das postfordistische Kapital einer neuen Subjektivität. Und diese hat sich vornehmlich durch Selbstregulierung zu konstituieren. Kontrolle der sensiblen Ware der Arbeitskraft ist also vonnöten, das Einfassen in bestimmte Ablaufmuster, begleitet von ständigem Nachjustieren. Gilles Deleuze hat dies bereits als Kontrollgesellschaft deklariert, mit dem Anspruch „kontinuierliche[r] Weiterbildung“³⁹ als Wesensmerkmal. Und Walt hat all dies bereits verinnerlicht, deshalb befürchtet er auch eine Audioüberwachung. Denn am Ende insistiert er wie folgt: „I couldn’t chance saying it inside. For all I know, the lab’s wired for sound“. [00:42:54-00:43:00] Die auf Effizienz ausgerichteten Produktionsumstände, so scheint es, verkomplizieren die direkte Kommunikation. Expliziter kann die marxsche Entfremdung nicht pointiert werden.

So ‚gesehen‘ hat der Wahnsinn also Methode, es ergeht ein Kurzschluss mit dem Topos. „Fly“ liefert auf der Ebene des Episodenverlaufs, was darin thematisiert wird: Das marxsche Mehrwertgesetz in aktualisierter Auflage. Und ‚gesetzt‘ wird damit, dass Walt einerseits unbezahlte Überstunden schiebt, andererseits Produktionsverluste beheben muss, koste es, was es wolle.

5. Kommerz als Kunst

321

Ab hier wird es nun vollends kafkaesk: Denn aktuell kann beobachtet werden, dass der Kommerz selbst zur Kunst erhoben wird. Kapitalist_innen verkaufen sich zunehmend offen, ja plakativ als Künstler_innen. So reflektierte Gilligan über „Fly“ wie folgt:

The quiet episodes make the tenser, more dramatic episodes pop even more than they usually would just by their contrast. [...] And actually I feel really good about that particular episode. I’m glad that there’s been a lot of discussion about it, and there can’t be spirited discussion without some folks taking the side that it wasn’t their favourite, that they didn’t dig it as much. [...] It makes me very happy when I hear that kind of thing is going on. Anyway, the dips and the highs of a roller coaster are sort of what we’re striving for.⁴⁰

Gemacht hat er hier aus der finanziellen Not eine künstlerische Tugend. Und Žižek zufolge ist auch dies im Mehr-als-Genießen begründet:

³⁷ Stakemeier/Lazzarato/Rifky 2013.

³⁸ Ebd.

³⁹ Deleuze 1993: 183.

⁴⁰ Murray 2010.

Die Standardformel des künstlerischen Minimalismus lautet „Weniger ist mehr“: Wenn wir auf das Hinzufügen oberflächlicher Verzierungen komplett verzichten, wenn wir sogar noch weiter gehen und nicht einmal die Lücken in der noch unvollständigen Form unseres Produkts ausfüllen oder diese beschneiden, wird gerade dieser Verlust eine zusätzliche Bedeutung erzeugen und für eine gewisse Tiefe sorgen.⁴¹

Im Grunde ist künstlerischer Minimalismus im Kino seit dem Kammerspiel-Film existent. Parallelen zur *bottle episode* finden sich dabei vor allem, wenn es darum geht, bewusst hinter den eigenen medialen Möglichkeiten zurückzubleiben. „Dem beneidenswerten Kurbelkasten steht die ganze Welt offen“, notierte, ja monierte bereits Anton Kaes dazu, „und er verkriecht sich in ein Atelier mit drei oder vier künstlich aufgebauten Zimmern?“⁴² David Bordwell verglich dies mit dem angesehenen „Strindberg-Drama“⁴³, von woher der Begriff rührt (*kammarspel*). Ursula Vossen indes schrieb, dass es per klaustrophobischer Askese solcherart gelang, eine „Betonung der Schauspielkunst“⁴⁴ zu forcieren, wodurch „das noch junge Medium Film in die Nähe zum Theater“⁴⁵ gerückt wurde, was eine nachhaltige Aufwertung bewirkte. Siegfried Kracauer hingegen setzte den Akzent auf den emotionalen Haushalt der Figuren und bezeichnete dies als Triebfilm [*instinct film*]⁴⁶. Somit liegt hier ein veritabler Versuch vor, „psychologische Befindlichkeiten mit genuin filmischen Mitteln darzustellen“⁴⁷. Denn bereits in den 1920er Jahren wurden durch geschickte Kameraarbeit ungewöhnliche Perspektiven auf *Menschliche, Allzumenschliche* eröffnet.

Das Žižek'ianische „Mehr durch Weniger“ erscheint also in der konsumistischen Warenwelt ebenso wie im künstlerischen Minimalismus, in zwei Bereichen der Kultur, die eigentlich als einander entgegengesetzt wahr- und angenommen werden. Und dieser Aspekt markiert eine folgeschwere Weiterentwicklung, nicht nur im Bereich der Fernsehproduktion, auch darüber hinaus in allen Teilen der westlichen Welt, in welcher eine Polarität von Kunst und Kommerz als Bedingung besteht. Denn eine solche Weiterentwicklung löst nun endgültig die kulturellen Befindlichkeiten ab, wenn nicht gar auf, welche bislang mit der Postmoderne und dem Spätkapitalismus kurzgeschlossen worden sind.⁴⁸ Es geht nicht mehr (nur) darum, dass sich die Grenzen, die noch in der Moderne zwischen *high art* und *mass*

⁴¹ Žižek 2014: 1344.

⁴² Kaes 1993: 54.

⁴³ Bordwell 1985: 229.

⁴⁴ Vossen 2002: 287.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Kracauer 1958: 60–68.

⁴⁷ Vossen 2002: 287.

⁴⁸ Vgl. Jameson 1991.

culture gezogen worden sind, nebulös verflüchtigt haben. Es geht darum, dass ökologische Krisen nunmehr popkultiviert werden.

Nicht nur intra-, sondern auch extra-episodisch haben Vince Gilligan, Sam Catlin, Moira Walley-Beckett und Rian Johnson (Regie) somit das ‚Kunststück‘ vollbracht, eine ökonomische Krise nicht nur auszustellen, sondern dadurch auch zu überwinden. „Fly“ steht somit am Anfang einer neuen Art von *bottle episodes* in den (Fernseh)Serien.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (2009): *Franz Kafka. Leben und Werk*. München: Beck.
- Brazil, Scott (2005): „Episode 410 „Back In The Hole““. [fxnetworks.com](https://web.archive.org/web/20051031125831/http://www.fxnetworks.com/shows/originals/the_shield_s4/weblog_ep9.html).
https://web.archive.org/web/20051031125831/http://www.fxnetworks.com/shows/originals/the_shield_s4/weblog_ep9.html (28.02.2021).
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. New York/London: Routledge.
- Catlin, Sam/Walley-Beckett, Moira (2010): „BREAKING BAD „Fly“ Episode #310“. ScriptSlug. <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/breaking-bad-310-fly-2010.pdf> (28.02.2021).
- Caldwell, John T. (1995): *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- Deleuze, Gilles (1993): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 254–262.
- Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia & Kant.
- Folkers, Andreas/Il-Tschung, Lim (2014): „Irrtum und Irritation. Für eine kleine Soziologie der Krise nach Foucault und Luhmann“. In: *Behemoth – A Journal on Civilisation* Vol. 7, No. 1. S. 48–69.
- Fredric Jameson (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London Verso.
- Kaes, Anton (1993): *Film in der Weimarer Republik. Vom Kammerspielfilm zum Straßenfilm*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Kafka, Franz (2002): *Der Prozess*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kracauer, Siegfried (1958): *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt.
- Kügler, Markus (2021): „Die clip show als Symptom für Mehrwert & Mehr-als-Genießen“. In: Newiak, Denis/Maeder, Dominik/Schwaab, Herbert (Hrsg.): *Fernsehwissenschaft und Serienforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 189–215.
- Lacan, Jacques (2006): *Le séminaire, livre XVI. D’un Autre à l’autre. 1968–1969*. Paris: Seuil.
- Luhmann, Niklas (1994): *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Marx, Karl (1975): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals. Berlin: Dietz
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (2010): *Werke*, Band 24, „Das Kapital“, Bd. II. Berlin.
- Murray, Noel (2010): „Interview: Vince Gilligan“. AV-Club. <https://tv.avclub.com/vince-gilligan-1798220441> (28.02.2021).

- Nirmalarajah, Asokan (2014): „Narrative Komplexität, das Melodram und die Alias-Clipshow“. In: Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Heidelberg: Springer. S. 153-168.
- Schabacher, Gabriele (2010): „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/dies. (Hrsg.): „Previously on...“ *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink. S. 19-39.
- Schow, David J./Frentzen, Jeffrey (1986): *The Outer Limits: The Official Companion*. New York: Ace Science Fiction Books.
- Stakemeier, Kerstin/Lazzarato, Maurizio/Rifky, Sarah (2013): „Kein neuer New Deal. Ein eMail-Austausch über aktuelle Formen von Subjektivierung, über Politiken und kulturelle Praxis in der Krise zwischen Kerstin Stakemeier, Maurizio Lazzarato und Sarah Rifky“. *Texte zur Kunst*. #91. S. 83–101. <https://www.textezurkunst.de/91/kein-neuer-new-deal/> (28.02.2021).
- Virilio, Paul (1992): *Rasender Stillstand*. Essay. München: Hanser.
- Vossen, Ursula (2002): „Kammerspielfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 285–287.
- Žižek, Slavoj (1992): *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*. Wien: Turia & Kant
- Žižek, Slavoj (1999): „„You May!“, Slavoj Žižek writes about the Post-Modern Superego“. In: *London Review of Books*, Vol. 21, No. 6. S. 2–6, 18.03. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n06/slavoj-zizek/you-may!> (28.02.2021).
- Žižek, Slavoj (2014): *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Medienverzeichnis

Filme

Der Würgeengel (OT: *El ángel exterminador*). MEX 1962, Luis Buñuel, 93 Min.

Serien

- All in the Family*. USA 1971–79, CBS.
- Archer*. USA 2009–16, FX. 2017–, FXX.
- Atlanta*. USA 2016–, FX.
- Battlestar Galactica*. USA 2004–09, SyFy.
- Breaking Bad*. USA 2008–13, AMC.
- Buffy the Vampire Slayer*. USA 1997–2001, The WB. 2001–03, UPN.
- Community*. USA 2004–14, NBC. 2015, Yahoo! Screen.
- Dallas*. USA 1978–91, CBS.
- Falcon Crest*. USA 1981–90, CBS.
- Flamingo Road*. USA 1980–82, NBC.
- Friends*. USA 1994–2004, NBC.
- Grey's Anatomy*. USA 2005–, ABC.
- Homicide: Life On The Streets*. USA 1993–99, NBC.
- Knots Landing*. USA 1979–93, CBS.

*M*A*S*H*. USA 1972–83, CBS.
Mad about you. USA 1992–1999, 2019–, NBC.
Mad Men. USA 2007–15, AMC.
Master of None. USA 2015–17, NETFLIX.
Mr. Robot. USA 2015–19, USA NETWORK.
Pastewka. D 2005–14, SAT 1. 2018–20, PRIME VIDEO.
Red Dwarf. UK 1988–93, 1997–99, 2012–, BBC TWO.
Seinfeld. USA 1989–98, NBC.
Star Trek. USA 1966–69, NBC.
The Outer Limits. USA 1963–65, ABC.
The X-Files. USA 1993–2002; 2016–18, FOX.
The West Wing. USA 1999–2006, FOX.
The Sopranos. USA 1999–2007, HBO.
Veep. USA 2012–19, HBO.

Theater

Beckett, Samuel (1956): *Endgame*.
Sartre, Jean-Paul (1944): *Geschlossene Gesellschaft* (OT: *Huis clos*)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fly-on-the-Wall. "Fly", *Breaking Bad*. Staffel 3, Episode 10: 00:07:06.

Abb. 2: Konzentration aufs ‚Wesentliche‘? "Fly", *Breaking Bad*. Staffel 3, Episode 10: 00:09:14.