

# Heisenbergs Cashflow

MICHAELA WÜNSCH

## Zur Bildlichkeit, Zählbarkeit und Anschaulichkeit von Geld in *Breaking Bad*

*The essay discusses the status of the representation of cash money in the US-American television series Breaking Bad about the crystal meth business of Walter White and his partner Jesse Pinkman. It uses the image theory of Jean-Luc Nancy, the work of Martin Heidegger on the thing and his discussion of Werner Heisenbergs uncertainty principle to ask whether the money in the series can be viewed as thing, image or medium. The second paragraph deals with the appropriation of underground economy knowledge. Since drug dealing happens <off the books>, Walt and Jesse have to learn the business by experience and observing. But, as already Heisenberg stated as well, the observer is part of the process he observes and mainly he is a disturbance as demonstrated by Walt. The final paragraph deals with money as superfluous excess and as most annihilating signifier, which has an amoral effect. And finally, the use of money in Breaking Bad is considered as a reflection of the economics of television reception and production.*

### Geld als Ding

Nach der Finanzkrise 2008 entstanden eine Reihe von Filmen um die entmaterialisierten Finanzströme der Börsenmärkte, in denen Bargeld als zwar abstraktes, aber visuell anschaulich übersetztes Tauschmittel gar nicht mehr vorkommt. [1] Ebenfalls nach der Finanzkrise entstanden aber auch einige Fernsehserien über vermeintliche US-Durchschnittsbürger, die, zwar nicht als direkte Folge, aber sicherlich in Anlehnung an die wirtschaftliche Krise, finanziell scheitern und ihr Glück in der Schattenökonomie versuchen: z.B. *Hung* (HBO 2009-2011) über einen Sportlehrer, der sich prostituiert; *Weeds* (Showtime 2005-2012), die von einer Hausfrau und Witwe handelt, die Marihuana dealt oder *Breaking Bad* (AMC, seit 2008), auf die ich im folgenden Text detaillierter eingehen werde. Dabei werde ich den oft genannten Fokus auf die Dinge in *Breaking Bad* in den Kontext einer Diskussion um die Rivalität zwischen Ding und Bild stellen und Geld als Bild, Zeichen, Medium oder Ding darin verorten.

Die von dem Kabelsender AMC produzierte und ausgestrahlte Serie erzählt von dem Chemielehrer Walter White (Bryan Cranston), der an Lungenkrebs erkrankt und mit seinem ehemaligen Schüler Jesse Pinkman (Aaron Paul), der bereits Erfahrung als Drogendealer hat, Methamphetamine (Crystal Meth) <kocht>. Mit dem Geld will er seine Familie nach seinem Tod unterstützen, finanziert davon aber zunächst eine Krebsbehandlung, die den Tumor auch schrumpfen lässt.

Nicht oder halb-legale Produkte kann man natürlich nicht mit der Kreditkarte zahlen und so spielt in den genannten Serien das (nicht nur visuell) kaum noch präsente Papiergeld eine Rolle. Als visuelles Objekt reiht es sich in *Breaking Bad* in den speziellen Status der Dinge ein, die als «subjektive Kameraeinstellungen der Dinge» [2] beschrieben wurden. Dieser Fokus auf Dinge in *Breaking Bad* mag zum einen mit dem jüngsten Interesse der Medienwissenschaft an dem Materiellen, «der dinglich verfassten Basis aller Praxis der Sinn- und Wissensproduktion, an technischen und ästhetischen Artefakten» [3] zu tun haben. Die Serie zeichnet sich aber tatsächlich durch eine starke Aufmerksamkeit auf die Ausstattung, die implizite Dramaturgie, den Style, die Dinge und Artefakte aus. [4] Dies beginnt mit einem Blick auf die Dinge in Whites Einfamilienhaus in der ersten Episode, wenn die Charaktere über die alltäglichen Dinge, die sie umgeben, eingeführt werden. So wird Whites Frau Skyler (Anna Gunn) über die Farbpaletten, die sie zur Auswahl für die Renovierung des Kinderzimmers aufgehängt hat, vorgestellt, Walts Aufstieg zum gut verdienenden Drogenproduzenten äussert sich unter anderem in der Farbwahl seiner Kleidung (von Beige über grellem Pink bis zu elegantem Schwarz).

Diese Fokussierung auf den Stil beinhaltet auch eine Ästhetik des Gewöhnlichen, wie sie Herbert Schwaab anhand der Sitcom *King of Queens* (Creator: David Litt, Michael J. Weithorn, USA 1998-2007) herausgearbeitet hat. [5] Der Blick auf die Dinge bedeutet auch eine Bezugnahme und eine Öffnung auf das Weltwissen und die Erfahrung des Zuschauers. Für Jean-Luc Nancy geht es dem Film nicht um Repräsentation, sondern um die Axiomatik des kinematografischen Blicks (*regard*) als Bezugnahme (*égard*) auf die Welt und ihre Wahrheit. Dieser Blick ist von dem technischen Dispositiv des Kinos als Situation im Kinosaal bestimmt: «Es ist also der Saal selbst, der zum Ort oder zum Dispositiv des Blicks wird, ein Schaukasten, um zu sehen – oder eher: ein Kasten, der ein Blick ist oder den Blick herstellt, ein Guckloch, um eine Öffnung zu bezeichnen, die dazu bestimmt ist, eine Beobachtung zu erlauben [...]» [6]

Die Betonung soll hier auf Öffnung liegen, denn im Unterschied zu anderen Verwendungsweisen des Begriffs des Dispositivs als konstituierend im Sinne einer einengenden Formierung, beschreibt Nancy es als Öffnung auf einen Raum oder auf eine Welt. Es geht demnach dem Kino nicht um Repräsentation oder Schauspiel, sondern um die Öffnung des Sehens auf ein Reales. Nach Nancy liegt Wahrheit oder Erkenntnis nicht ausserhalb des Bildes, das über die Realität, die es nachbildet, täuscht, sondern findet sich im Medium als «eine künstliche Intelligenz des Sinns, der durch Kunst und als Kunst begriffene und gefasste Sinn, d.h. techné.» [7] Dem Bild Täuschung vorzuwerfen und Wahrheit abzuspochen, verkennt nach Nancy die Selbstbehauptung des Bildes, die aus einer Rivalität mit den Dingen resultiert:

«Damit müssen wir uns befassen. Nicht mit dem mimetischen Charakter, den die *Doxa* zuerst mit dem Begriff <Bild> verbindet, sondern vielmehr damit, dass das Bild, selbst das mimetische, durch sich selbst und für sich selbst gelten muss, da es sonst droht, nichts als ein Schatten oder ein Reflex zu werden, aber kein Bild.» [8]

Das Bild ist nach Nancy keine Nachahmung, sondern eine Intensivierung des Dings, [9] es ist ihm ähnlich, insofern es mit ihm wetteifert: es stellt das Ding aus, zeigt es in seiner Selbstheit, prae-sentiert und deformiert es dabei nicht nur, sondern zeigt was und wie es ist, die Evidenz des Distinkten. «Das Bild ist die Evidenz des Unsichtbaren.» [10] Geld nimmt in *Breaking Bad* im Nancy'schen Sinne eine Zwischenstellung zwischen Bild und Ding ein: Es hat seine eigene Materialität, «seine Masse und seine Dicke, sein Gewicht, sein[en] Rand und sein[en] Glanz». [11] Insofern ist es ein Ding, das im Fernsehbild abgebildet wird. Geld ist kein Bild im Nancy'schen Sinne, da es sehr wohl zum Reich der Gegenstände und Illustration gehört, aber es weist doch auf etwas abwesendes Unsichtbares. Geld hat nur Wert als Zeichen für etwas anderes, etwas Abwesendes gegen das man es tauschen könnte. Es sind jedoch häufig diese Dinge, deren Wert durch das Geld intensiviert werden. In diesem Sinne ist Geld jedoch reines Medium. «Money [...] is the medium that makes real exchanges possible. Still [...] the matter of this money gradually becomes a matter of indifference, and it can be replaced by any sign [...] whatsoever.» [12]

Aber auch andere Dinge in *Breaking Bad* vollziehen den Wechsel vom Ding zum Medium, nicht im Sinne eines Tauschmediums, sondern indem sie selbst etwas zur Ansicht geben, «sich als Blick öffnen» [13].



Abb: 1 >

Wenn die Dinge in *Breaking Bad* selbst einen Blick bekommen, handelt es sich oft um Alltagsgegenstände wie Pfannenboden, Waschmaschine, Trockner, Kühlschrank, Kofferraum, Spülkasten, Lüftungsschacht, Kanüle, Pool, Grill, usw. (Video 1).

Einerseits verdeutlichen diese Einstellungen die Differenz zwischen Kamerablick und menschlichem Auge und weisen damit auf die medialen Bedingungen und den Blick als Dispositiv hin, denn sie lenken den Blick (des Publikums) auf die Möglichkeiten derameratechnik (wer hat schon mal einen Blick aus dem Inneren eines Kühlschranks auf den Besitzer geworfen?) und weniger auf die Handlung. Die Dinge werden hier selbst zu Instrumenten des Blicks, sie werden quasi geöffnet und damit weniger sichtbar als vielmehr unsichtbar, zum Rahmen durch den das Publikum etwas sieht, allerdings auch zum Bild, wenn man Nancy weiter folgt: «das Bild wird sichtbar, indem es dem Sehen gleicht; das Sichtbare stellt sich als Sehendes dar», also wie ein Blick. [14]

Nach Bill Brown kann ein *Ding* nur schwerlich als ein Fenster funktionieren, es sei denn, es ist schmutzig, denn nach seiner Definition sind Dinge nicht transparent oder funktional, sondern werden erst dann zu Dingen, wenn sie stören. [15] *Breaking Bad* zeigt dagegen eher die beschriebene Konkurrenz von Bild und Ding, indem die Dinge weniger Objekte als auch Subjekte des Blicks werden (daher rührt auch möglicherweise der eigentlich irreführende Begriff «subjektive Einstellung der Dinge»). Als «Subjekte» oder vielmehr «Akteure» im Latour'schen Sinn, [16] treiben diese Dinge dennoch keine Handlung voran. Denn ihre «Präsenz» ist nicht als «schlichte Anwesenheit» zu verstehen, sondern beruht auf der Abwesenheit.

«So gesehen ist die gesamte Geschichte der Repräsentation, diese fieberhafte Geschichte der Gigantomachien von Mimesis, Bild, Wahrnehmung, Objekt und wissenschaftlichem Gesetz, von Spektakel, Kunst und politischer Repräsentanz, von der Spaltung der Absenz durchzogen, die sich in der Tat zerteilt in Absenz des Dings (das Problem der Reproduktion) und in Absenz im Ding (das Problem der Repräsentation).» [17]

Diese Abwesenheit ist in die Präsenz des Bildes eingeflochten. «Der leere Platz des Abwesenden [ist] wie ein Platz, der nicht leer ist: das ist das Bild.» [18] Aber das Bild ist auch im Wesentlichen eines: Unterscheidung, Distinktion. Ein Ding ist kein Bild und ein Bild ist kein Ding. «In jeder Hinsicht ist das Bild Unterscheidung.» [19] Diese Partikularität trifft insbesondere für das Videobild und somit auch für das Fernsehbild zu, das «partikelhaft, partikulär» [20] ist.

Martin Heidegger schreibt in *Die Frage nach dem Ding*, dass Wissen von den Dingen nur in einem mathematischen Rahmen möglich ist. «Das Mathematische [ist deshalb] die Grundvoraussetzung des Wissens von den Dingen.» [21] Es ist die Grundvoraussetzung, weil das Mathematische das an den Dingen ist, «was wir eigentlich schon kennen, was wir demnach nicht erst aus den Dingen herholen, sondern in gewisser Weise selbst schon mitbringen.» [22] Das Mathematische ist also die Verbindung des Menschen zu den Dingen und obwohl das Mathematische sich nicht auf die Zählbarkeit beschränkt, beinhaltet es doch eine Zergliederung, einen «bestimmte[n] Umgang mit und Wissen von den Dingen.» [23] Geld kann in diesem Sinne also kein vormediales, prädiskursives <Ding> sein, da es schon immer zählbar und teilbar ist.

Auch Lorenz Engell geht auf den trennenden und zusammensetzenden wechselseitigen Grundzug insbesondere des Aussageprozesses im Fernsehen ein. «Jede Aussage ist also gleichermaßen verbindend wie trennend [...]. Die Doppelstruktur von Synthese und Diarese ist für den Logos in jeder Form grundlegend.» [24] Fernsehbilder entstehen, indem sie das abgebildete Ding teilen und wieder zusammensetzen, dennoch kreieren elektronische Bilder nicht erst diesen Zusammenhang, sondern <entdecken> ihn. Diese Entdeckungsfunktion hat zur Folge, dass das Fernsehbild nicht repräsentiert, sondern Dinge präsentiert, «die es außerhalb des Bildes nicht gibt.» [25]

Das Hervortreten des Gegenstands <an ihm selbst> geschieht immer nur im Zusammenhang mit anderen Dingen. Es geht darum einen Unterschied zu machen, Fernsehen ist differentiell und verweist auf andere Einzelteile. Dieses partikelhafte Partikuläre oder Schema von Trennung und Zusammensetzung findet sich auch in *Breaking Bad*. Wie bereits erwähnt werden die Dinge weniger zu Handelnden, sondern sie positionieren sich zu anderen Dingen. In vielen Einstellungen werden betont alltägliche und gewöhnliche Dinge mit Gegenständen aus der Welt des Verbrechens kombiniert: Drogen, Leichenteile, Äxte, Revolver. Sie sind also relational. Es prallen verschiedene Materialien, Dinge und Welten aufeinander, die sich nicht durch eine <volle>, sondern eine <leere> Präsenz auszeichnen, ihr Ursprung oder Grund bleibt häufig verborgen.

Die seriellen Bilder des Fernsehens sind hier <grundlose>, differentielle Bilder, taxonomisch angeordnet. Dies zeichnet sich bereits in dem Vorspann ab, wenn Formeln nebeneinander angeordnet werden. Die Bilder sind charakterisiert durch eine Substituierbarkeit und nicht verdeckte Manipulierbarkeit, die die «Metaphorizität des Fernsehdiskurses» ausmacht. [26] Diese Metaphorizität beinhaltet eine Transformation in der Übertragung, in der Wiederholung entsteht Differenz. Denn durch die verschiedenen Kameraeinstellungen erscheinen die Dinge «einmal so und einmal anders». [27]

Die Dinge erscheinen also nie als solche, sondern immer kontextualisiert. Dies trifft auch für das Papiergeld zu, es ist zwar einerseits Medium, es ist aber auch relationales und zählbares Ding.

### **Bild oder Zahl**

Walter Whites Pseudonym ist an den deutschen Physiker Werner Heisenberg (1901-1976) angelehnt, nach Darryl J. Murphy exemplifiziert White sogar Heisenbergs Unschärferelation. [28] Diese besagt, dass zwei komplementäre Eigenschaften eines Teilchens, wie Ort und Geschwindigkeit nicht genau messbar sind, sondern unbestimmbar bleiben. Murphy benutzt diese Unbestimmtheit und Infragestellung der Kausalgesetze, um zum einen zu zeigen, dass White weder nach moralischen Gesetzen handelt noch auf Erlösung hofft. [29] Die Infragestellung der Kausalitätsgesetze kommt nach Murphy in *Breaking Bad* dadurch zum Ausdruck, dass es sich bei bestimmten Kausalitäten nur um Tendenzen handelt, wie die Wirkung von Meth oder die Abschätzung der Folgen von Whites übrigen illegalen Handlungen, wie die Morde an Konkurrenten, die zwar meist (nach utilitaristischen Prinzipien) genau kalkuliert sind, aber doch häufig anders ausgehen als erwartet.

Doch Heisenbergs Ordnung der Unbestimmtheit kann auch auf die Rolle des Geldes in *Breaking Bad* angewandt werden. Denn Papiergeld ist zwar in gewisser Weise anschaulich, man kann es anfassen, wegschmeissen, verbrennen, sich anschauen und es enthält eine Reihe von Abbildungen, Schriftzeichen und Zahlen. [30]



Abb: 2 >

Jochen Hörisch hat auf die Bedeutsamkeit dieser Bilder und Worte hingewiesen: «it is worthwhile to pay attention to the words and images that surround the numbers.» [31] Da Papiergeld keinen Gebrauchswert an und für sich besitzt, kann es höchstens genutzt werden, um eine Zigarre anzuzünden, um den Reichtum des Besitzers anzuzeigen. [32] Eine Referenz darauf gibt es, als White einen Haufen Geld im Grill anzündet, er bereut es jedoch zugleich und schmeisst es in den Pool, um das Feuer zu löschen (Video 2).

Doch die Banknoten sind in der Serie weder religiös noch fetischistisch aufgeladen, obwohl die gesamte Handlung davon motiviert ist, möglichst schnell möglichst viel Geld zu machen. [33] Daher sind weniger einzelne Papierscheine zu sehen, sondern Geldbündel, die zu Stapeln werden und in der fünften Staffel nicht mal mehr zählbar sind, sondern nur noch gewogen werden können [s. Abb. 1]. Diese Geldstapel, die als Effekt des illegalen Geschäfts im Tausch zu den Pfunden an Meth entstehen, haben zu Beginn noch einen konkreten Tauschwert, wenn Walt damit seine Arztrechnungen bezahlt, sie stellen aber zunehmend ein Problem dar und müssen buchstäblich von der «Bildfläche» verschwinden, zuerst in einem Luftabzug im Kinderzimmer, dann unter dem Haus (Video 3).



Abb: 3 >

Der Weg des Geldes geht von der Unanschaulichkeit zur Zählbarkeit bis zur Nichtzählbarkeit oder Unbestimmtheit. In Heideggers Heisenberg-Rezeption gehören Unanschaulichkeit und Zählbarkeit zusammen.

«Modellvorstellungen im anschaulichen Sinne haben für Heisenberg nur noch einen <symbolischen> Sinn.» [34] Die Gesetzmässigkeiten der Quantenmechanik lassen sich weder modellhaft abbilden, noch vorhersagen, sondern nur statistisch messen und beobachten. Es gibt demzufolge eine Ähnlichkeit zwischen Heisenbergs Ansatz, der Teil des neuen statistischen Wissensdispositivs war, und der Substituierbarkeit von Geld. Es hat symbolischen Charakter, es bildet kein Signifikat ab, sondern es verhält sich relativ zu anderen mathematischen Grössen wie Währung, Inflation, Zinswerten und zum Tauschwert.

So hängt zum Beispiel Walts Leben von den \$ 90.000 ab, die er für seine Krebstherapie ausgibt. Diese Summe kann er aber ebenso gut für ein neues Auto für seinen Sohn ausgeben (das er dann verbrennt, weil seine Frau den Besitz dieses Autos verbietet) oder als Bargeld weiterhin aufbewahren. Obwohl sein Leben von \$ 90.000 abhängt, würde er dieses kaum gegen ein Auto austauschen, obwohl beide dieselben Kosten verursachen.

Die Unvorhersehbarkeit ökonomischer Entwicklungen dagegen zeichnet sich anhand des Unternehmens «Gray Matters» ab, das er zusammen mit seiner damaligen Freundin Gretchen und einem weiteren Freund Elliott gründete. Als Walt ausstieg, weil es zu (auch amourösen) Konflikten kam, liess er sich \$ 5.000 auszahlen. In der narrativen Gegenwart besteht das Reinvermögen des Unternehmens aus 2,16 Billion Dollar. In der fünften Staffel stellt sich heraus, dass Walt jeden Tag den Wert des Unternehmens prüft und mit dem Drogenhandel einen ähnlich hohen Gewinn erzielen möchte. Obwohl er sich 2,6 Billionen Dollar weder anteilig auszahlen lassen könnte, noch dieses Geld jemals ausgeben, orientieren sich seine Handlungen an diesem Wert. Also führt er in der fünften Staffel die Drogenproduktion fort, obwohl ihm 5 Millionen Dollar angeboten werden, wenn er aussteigt und das Drogengeschäft immer weitere Menschenleben fordert.

Nur hat er dabei weiterhin das Problem der Geldwäsche. Während die Herstellung der Droge für Walt als Chemiker kein Problem darstellt, muss er die Distribution erst lernen, was er vor allem durch Beobachtung tut. Zum Erlernen der Untergrundökonomie gibt es keine Bücher oder Kurse, es ist im Gegenteil ihr Kennzeichen, dass sie undokumentiert bleibt, wie auch Sudhir Alladi Venkatesh in seiner Studie zur Gangökonomie herausstellt: «Underground transactions are so varied and commonplace that they escape any attempt at systematic documentation.» [35] Nichtsdestotrotz folgt die Untergrundökonomie strikten Mustern und Regeln. [36] Um sich diese anzueignen, bleiben Walt und Jesse nur Beobachtung und Erfahrung. So stellt sich heraus, dass der Handel über den Kleindealer Jesse und seine Freunde zu viel Verluste und eine zu kleine Gewinnspanne mit sich bringt.



Also hält sich Walt an wichtigere Personen im Drogengeschäft und lernt zunächst von Tuco Salamanca (Raymond Cruz), dass Respekt und Furcht wichtige Mittel sind, um in dem Business weiterzukommen. In der Begegnung mit Tuco legt sich Walt die Identität als Heisenberg zu, dessen äussere Merkmale in schwarzer Kleidung, schwarzem Hut und Sonnenbrille besteht. Seine erste Tat besteht darin, Tucos Geschäftsräume in die Luft zu sprengen. Kurz danach wird er allerdings Zeuge von Tucos eigenem Drogenkonsum, seiner unkontrollierbaren Gewalt und schliesslich seinem Tod. Walts zweite Identität scheint akzeptiert zu werden. Bald hat er sich damit in der Drogenszene einen Namen gemacht, [37] hat aber weiterhin Schwierigkeiten, die Drogen nach Tucos Tod selbst zu vertreiben.

Walts zweites Objekt der Beobachtung, sowie der geschäftlichen Zusammenarbeit ist Gus Fring (Giancarlo Esposito), dessen Charakter Tucos Schrillheit gegenübersteht. Gus betreibt als Deckung die Fast-Food-Geflügelkette *Los Pollos Hermanos* und ist als deren Inhaber ein angesehener Bürger Albuquerque, der selbst nie mit den Drogen in Kontakt kommt. Gus perfekte Tarnung kann von Walt jedoch zum einen durch seine Eitelkeit und seinen Stolz und zum anderen durch seine Loyalität Jesse gegenüber nicht kopiert werden. Walt ist nicht nur Beobachter und stiller Mitarbeiter, er greift stark in das Geschehen ein, indem er zum Beispiel zwei Mitarbeiter von Gus als Rache für Gus' Mord an einem kleinen Jungen und Jesses' Freund ermordet, der jedoch überraschenderweise bald selbst zu einem engeren Mitarbeiter in Gus' Crew als Walt selbst wird. Walt schafft es, mit Hilfe seiner Frau Skyler eine Geldwäscherei in Form einer Autowaschanlage aufzubauen und übernimmt einige von Gus' Geschäftskontakten, von denen er überhaupt erst erfährt, nachdem er diesen ermordet hat.

Auch das Publikum erfährt erst nach und nach von der Struktur des Drogenhandels. Von Mike (Jonathan Banks), einem engen Mitarbeiter Gus', erfährt man zum Beispiel, dass dieser selbst einen Stab von Leuten, die mittlerweile im Gefängnis sitzen, dafür bezahlt, dass sie schweigen; diese Leute werden später im Auftrag von Walt getötet. Walt ist frustriert über das Ausmass der Kosten und die relativ geringe Summe, die ihm nach diesen Abzügen bleibt und versucht mit so wenig Leuten wie möglich zu kooperieren, obwohl er selbst nur durch Netzwerke sein Wissen über den Drogenhandel erworben hat. [38]

Walt ist dabei selbst Teil des ökonomischen Wissens, das er sich anzueignen versucht. Was sich an Walts Lernprozess auch zeigt, ist eine weitere Dimension in Heisenbergs Unschärferelation: die Rolle des Beobachters als Faktor und Störung in dem Phänomen der Beobachtung. [39] «[...] Die Wirkung des Beobachtungsmittels [muss] auf den zu beobachtenden Gegenstand teilweise als eine unkontrollierbare Störung aufgefasst werden.» [40]

Walt ist in diesem Zusammenhang nicht nur Beobachter, sondern auch als eine unkontrollierbare Störung zu betrachten. Dies nimmt er jedoch selbst nicht wahr, wohl aber Gus und auch sein engster Mitarbeiter Mike, die nicht mehr mit ihm zusammenarbeiten wollen. Da das Wissen über illegalen Drogenhandel jedoch nur durch Beobachtung und der damit einhergehenden Störung möglich ist, lässt sich die Störung letztendlich nicht ausschalten.

Etwas, das in diesem Zusammenhang jedoch einigermaßen verlässlich ist, ist das Geld, das eine Art Scharnier zum Wissen über den Drogenhandel bildet, da es als mathematische Grösse als das Vertraute gegenüber diesem für Walt fremden Terrain fungiert. Für Heidegger ist das Mathematische das «Lernbare», die Grundvoraussetzung des Wissens von den Dingen. «Es handelt sich um solches Lernbare, was als Mathematisches begriffen werden muss.» [41] Das Mathematische beschränkt sich zwar nicht auf Zahlen, sie sind aber dessen bekanntester Anteil. Durch die Zählbarkeit des Geldes, das sich weiter akkumuliert, lässt sich für Walt überprüfen, wie viel Wissen er vom Drogenhandel umgesetzt hat.

### **Einige Bemerkungen zur Ökonomie des Fernsehens**

In der fünften Staffel verliert das Geld in *Breaking Bad* allerdings den Status der Zählbarkeit. Nachdem Walt Gus und Mike getötet hat und auch Jesse nicht mehr für ihn arbeiten möchte, da ein weiterer unschuldiger Junge sterben musste, weil er zum Zeugen einen grossangelegten Methamindiebstahls wurde, verkauft Walt nun das Meth über eine Mittelsfrau an Kunden in Tschechien. Nach drei Monaten bittet ihn seine Frau Skyler, der er das Geld zum Waschen übergibt, zu einem Gespräch und zeigt ihm einen grossen Stapel Geld in einer gemieteten Lagerhalle. Sie sagt ihm, dass sie das Geld nicht mehr zählen könne, sondern es wiege und regelmässig mit Insektenabwehrspray behandle, damit sich kein Ungeziefer einnistet (Abb. 1).



Abb: 4 >

In dem Wiki zu *Breaking Bad* gibt es Spekulationen darüber, um welche Summe es sich handeln könnte. Ein Vergleich mit Fotos eines Drogengeldfonds in Mexiko 2007 ergibt die Summe von 207 Millionen Dollar (Abb. 2).



Abb: 5 >

In der Szene wird jedoch vor allem deutlich, dass es zu viel Geld ist (um es auszugeben oder zu waschen) und dieses Zuviel trifft auf das illegal erwirtschaftete Papiergeld schon bereits zu Beginn der Serie zu. Zum einen ist es zuviel, weil es nicht unmittelbar in die Zirkulation des Geldes eingebracht werden kann, zum anderen kann Walt schon gleich zu Beginn kaum rechtfertigen, wie er plötzlich zum Geld für seine Krebsbehandlung gekommen ist und denkt sich ein Lügengebäude aus, in das er sich später verstrickt.

Nach Jacques Derrida lässt sich Geld auch nicht auf das Monetäre und die Ökonomie reduzieren. «Geld wäre als Geist des Marktes etwas, das im Marktgeschehen, bzw. im Tausch generell, aus der Ökonomie im strikten Sinne [...] entweder nicht mehr hervorgeht [...], oder aber etwas, [...], das die kalte monetäre Berechenbarkeit der materiellen Interessen überflutet.» [42] Das illegal erwirtschaftete Bargeld geht nicht aus einer strikten Ökonomie hervor, sondern stellt einen Exzess dar. Nicht nur, dass «Drogengeld» auch immer als Beweis gelten kann (bereits Mike wird überführt, als sein Anwalt das für seine Enkelin Gesparte in einem Schliessfach bunkert), wie das Foto von dem Geldfund in Mexiko zeigt [Abb. 2], es scheint zudem eine noch stärker annihilierende Wirkung zu haben, noch <wertloser> zu sein, als mit <ehrlicher> Arbeit verdientes Geld. Obwohl dieses auch durch seine eigentliche «Wertlosigkeit» die Gefahr in sich trägt, das, wofür es stehen soll zu entwerten, [43] scheint Drogengeld eine noch nihilisierende Funktion zu haben als der bereits annihilierendste Signifikant Geld bzw. insbesondere das Papiergeld. [44]

«[P]aper money, being a *substitute*, elicited the deep-seated suspicion reserved for what is felt to be a *Satanic artifice*.» [45] Wer diesen teuflischen Pakt mit dem Papiergeld eingeht, verkauft seine Seele und sein Gewissen. Geld ist gleichgültig gegenüber dem Singulären, [46] d.h. auch gegenüber dem Leben der Subjekte, das es zugleich zu determinieren vermag. So ist es für Walt im amerikanischen Gesundheitssystem schlicht eine Frage des Geldes, ob er den Krebs überleben kann. Jedoch bleibt es nicht bei diesem Tausch (Geld für Leben), sondern das Leben der anderen wird zunehmend gleichgültiger (Leben für Geld). [47] Die amoralische Wirkung des Geldes, die nach Derrida ihren Ursprung in den drei Prädikaten der Indifferenz des Geldes hat, nämlich Substitution, Wiederholung, Neutralisation, ergreift Walts Leben zunehmend. Diese moralischen Fragen lassen sich jedoch nicht auf die Narration in *Breaking Bad* reduzieren.

«Sobald Geld auf der Leinwand zu sehen ist», wie Volker Pantenburg schreibt, «agiert es auf zwei Ebenen. Innerhalb der Erzählung motiviert es Handlungen, treibt es Geschäfte vorwärts, ist [...] realistisches Prop. Darüber hinaus jedoch [...] verbindet sich ein allegorischer Überschuss mit den Münzen, Scheinen oder Schecks». [48] Diese Reflexion der eigenen Unterhaltungs- und Geschäftspraxis lässt sich auf *Breaking Bad* und andere Serien zum Drogenthema übertragen. Das beginnt bei der Analogie zwischen Drogensucht und Fernsehsucht. Insbesondere als Jesse noch Drogen von Meth über Haschisch bis zu Heroin konsumierte, hat er im Rausch meist einfach vorm Fernseher gesessen und sich unterschiedslos alles angeschaut.

*Breaking Bad* wird zwar auch im Kabelfernsehen gesendet, wird aber zudem, wie anderes «Qualitätsfernsehen» entweder als DVD oder Datei gekauft oder illegal heruntergeladen. Für den Fernsehkonsum stellt sich durch das «watching on demand» nicht weniger eine Analogie zur Drogensucht her. Einerseits können viele ZuschauerInnen des post-broadcast television ähnlich wie zu Zeiten des flows nicht aufhören und schauen sich ganze Staffeln hintereinander an. Dafür müssen sie *on demand* die gewünschte Ware (oder die Droge) direkt bezahlen (statt einer monatlichen Fernsehgebühr) oder sie machen sich beim illegalen Konsum strafbar.

Obwohl *Breaking Bad* vor allem zu Werbezwecken im Internet sehr präsent ist, [49] ist die Serie in den USA nicht frei im Netz zugänglich. Auf ARTE, der die Serie in Frankreich und Deutschland ausstrahlt, ist sie dagegen kostenlos online und synchronisiert zu sehen, allerdings etwa ein Jahr nach der Erstaussstrahlung.

Vor fast zwanzig Jahren äusserte Jacques Derrida in einem Gespräch mit Bernard Stiegler einige Utopien in Bezug auf ARTE und den Möglichkeiten der Deterritorialisierung des Fernsehens. [50] Er lobt den Sender nicht nur wegen seiner «relativen Unabhängigkeit vom Markt», sondern vor allem wegen seiner Bilingualität und Bikulturalität. [51] Denn das Fernsehen und seine nicht-territorialen Bilder trugen damals für Derrida das Versprechen in sich, die Territorialität der Staaten zu überwinden. [52] Vor dem Hintergrund einer damals aktuell geführten Debatte, ob staatliche Instanzen die Öffnung der öffentlich-rechtlichen Sender auf den globalen einschränken sollten, affirmierte Derrida zumindest teilweise die «weltweite Zirkulation der televisuellen Waren». [53] Denn diese Konkurrenz und nicht die Einschränkung der Konkurrenz ermögliche es dem Zuschauer «wählerisch zu werden» und bessere Produktionen vorzuziehen und durchzusetzen.

Nun kann man sich tatsächlich fragen, ob die Entwicklungen des TV gerade durch diese Selektion des Publikums in den letzten zwanzig Jahren schliesslich zum heutigen «Qualitätsfernsehen» geführt hat, obschon – oder trotz der Tatsache dass – der Markt die internationale Distribution stark reglementiert. [54] Denn durch das Internet wäre ja eine globale simultane Ausstrahlung möglich, profitorientierte Interessen verhindern jedoch scheinbar die Überwindung des nationalstaatlich orientierten Broadcast- und Kabelfernsehens. Scheinbar jedoch nur deshalb, weil die Tendenzen des Medienmarktes derzeit nicht wirklich abzusehen sind, da die Praktiken der einzelnen Sender zu unterschiedlich sind. Einige stellen ihre Produktionen frei im Netz zur Verfügung oder verzichten auf Zahlungen für Rechte. Man müsste also die Zukunft «kommen lassen» [55], sie bleibt eben so unbestimmt, wie in der Relationstheorie Heisenbergs.

*Michaela Wünsch ist derzeit Marie-Curie Outgoing Fellow an der University of California Riverside in Kooperation mit der Universität Potsdam und arbeitet an einem Forschungsprojekt zu Wiederholung und Serialität in Psychoanalyse und Fernsehen. Sie hat 2008 im Fach Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin promoviert und war seitdem Post-Doc an der Jan-van-Eck-Academie Maastricht, dem Institute for Cultural Inquiry Berlin und Gastprofessorin an der Universität Wien. Jüngste Publikationen: Angst. Lektüren zu Lacans Seminar X. Wien/Berlin 2012 (Hg.); Die Stimme als Objekt des Unheimlichen, der Angst und der Furcht, in: Y – Revue für Psychoanalyse 2, 2012; Serialität aus medienphilosophischer Perspektive, in: Thomas Morsch (Hg.), Genre und Serie, München 2013.*

## Fussnoten

Seite 37 / [1]

---

Vgl. dazu zahlreiche Aufsätze in dem Band von Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), *Geld und Kino*, Marburg 2011.

Seite 38 / [2]

---

Christine Lang, *Implizite Dramaturgie in der Fernsehserie Breaking Bad*, unter: [www.kino-glaz.de/archives/35#\\_edn3](http://www.kino-glaz.de/archives/35#_edn3) [30.10.2012].

Seite 38 / [3]

---

André Wendler, Lorenz Engell, *Medienwissenschaft der Motive*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Schwerpunkt: *Motive*, 01/2009, S. 38–49, hier S. 38.

Seite 38 / [4]

---

Vgl. zur Bedeutung der impliziten Dramaturgie und der Differenz zu <Style>: Lang, *Implizite Dramaturgie* (Anm. 2).

Seite 38 / [5]

---

Vgl. Herbert Schwaab, Stanley Cavell, *King of Queens* und die Medienphilosophie des Gewöhnlichen, in: *Dokumentation der Textbeiträge zur Tagung Ästhetik und Alltagserfahrung auf der Homepage der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Jena 2008*, unter: [http://www.dgae.de/downloads/Herbert\\_Schwaab.pdf](http://www.dgae.de/downloads/Herbert_Schwaab.pdf) [28.10.2012].

Seite 38 / [6]

---

Jean-Luc Nancy, *Evidenz des Films*. Abbas Kiarostami, Berlin 2005, S. 13.

Seite 38 / [7]

---

Erich Hörl, *Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Schwerpunkt: *Medienphilosophie*, 2/2010, S. 129–149, S. 141.

Seite 39 / [8]

---

Jean-Luc Nancy, *Bild und Gewalt. Von absoluter Offenbarung und dem unendlich Bevorstehenden*, in: *Lettre International*, Sommer 2000, S. 86–89, hier S. 86. Nancy fügt in Klammern hinzu: «(Übrigens behandelt der philosophische Antimimetismus es als Schatten oder Reflex. Gerade aber dieser Widerstand gegen die Selbstbehauptung des Bildes und im Bild, gegen die reine Bildlichkeit des Bildes zeigt vielleicht umgekehrt, wie sensibel er für diese ist.)»

Bei dem kinematographischen oder kinetischen Bild wird dieser Intensitätsaugenblick zerdehnt. Jean-Luc Nancy, *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 22.

Ebd., S. 26.

Ebd., S. 26.

Jean-Joseph Goux, *The Coiners of Language*, Norman/London 1994, S. 35.

Nancy, *Am Grund der Bilder* (Anm. 9), S. 145.

Ebd., S. 145.

Bill Brown, *Thing Theory*, in: *Critical Inquiry*, 28/1, 2001, S. 1–22.

Ein Aktant ist ein Ding, das eine «gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht», aber noch keine Figuration. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2007, S. 123.

Nancy, *Am Grund der Bilder* (Anm. 9), S. 66.

Ebd., S. 116.

Ebd., S. 119.

Ebd., S. 125.

Martin Heidegger, Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen, Frankfurt a. M. 1986, S. 76.

Ebd., S. 74.

Christina Vagt, Geschickte Sprünge. Physik und Medium bei Martin Heidegger, Zürich, S. 153.

Lorenz Engell, Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 60.

Ebd., S. 63.

Ebd., S. 34.

Ebd., S. 56.

Darryl J. Murphy, Heisenberg's Uncertain Confession, in: David R. Koepsell, Robert Arp (Hg.), Breaking Bad and Philosophy, Chicago 2012, S. 15–27.

Insgesamt wäre der Sammelband passender mit <Breaking Bad und Morality> betitelt, denn fast alle Beiträge behandeln das Problem der Moral. Offenbar sind die Verstöße Whites gegen die gesellschaftlichen amerikanischen Grundregeln zu schockierend in einer auf Konformismus ausgerichteten Gesellschaft, dass die AutorInnen nicht über dieses Thema hinauskommen.



Vgl. zu einer genauen Aufschlüsselung der Ein-Dollar-Note, insbesondere im Hinblick auf religiöse Symbole Werner Schneider-Quindeau, Credo und Kredit. Geld und Glaube in Kino und Kirche, in: Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hg.), Geld und Kino, Marburg 2011, S. 41f.

Jochen Hörisch, Heads or Tails. The Poetics of Money, Detroit 2000, S. 59.

Ebd., S. 60.

So antwortet Walt gleich in der erste Episode in einem Gespräch mit Jesse auf die Frage, ob er verrückt geworden sei oder was sonst der Grund sei, «to break bad» und Drogen herzustellen, es ginge ihm nur um das Geld.

Vagt, Geschichte Sprünge (Anm. 23), S. 147.

Sudhir Alladi Venkatesh, Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor, Cambridge/London 2006, S. 10.

Ebd., S. 9.

Deutlich wird dies in der 7. Episode der zweiten Staffel. Hier wird ein spezifisches Segment mexikanischer Popkultur zitiert, die sogenannten «Narcocorridos», in denen darauf spezialisierte Bands Lobpreisungen auf die Drogenbarone singen, in diesem Fall auf «Heisenberg».

Bzgl. einer realen Aufstellung der Ausgaben und Nebenkosten im Drogenhandel durch Gangs vgl. Steven D. Levitt, Sudhir Alladi Venkatesh, An Economic Analysis of a Drug-Selling Gang's Finances, National Bureau of Economic Research, Working Paper 6592, Cambridge, MA 1998 <http://www.nber.org/papers/w6592> [10.11.2012]. Demnach gibt es sechs Kategorien neben den Gehältern für die Dealer: die Drogen selbst, Zahlungen an höher gestellte Gangmitglieder, Zahlungen an Nicht-Gangmitglieder für einzelne Dienste, Waffen, Beerdigungen und Zahlungen an die Hinterbliebenen, sowie übrige Ausgaben für Parties und community events.

Vgl. Vagt, Geschickte Sprünge (Anm. 23), S. 157.

Werner Heisenberg, Wandlungen der Grundlagen der exakten Naturwissenschaft, in: ders., Gesammelte Werke. Physik und Erkenntnis 1927–1955, München 1984, S. 97.

Heidegger, Frage nach dem Ding (Anm. 21), S. 75f.

Jacques Derrida, Über das Preislose, oder the Price is Right in der Transaktion, Berlin 1999, S. 6.

Hörisch, Heads or Tails (Anm. 31), S. 66.

Vgl. Jochen Hörisch, Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe, Frankfurt a. M. 1983, S. 122.

Goux, The Coiners of Language (Anm. 12), S. 145.

Derrida, Über das Preislose (Anm. 42), S. 20.

Vgl. dazu wie erwähnt ausführlich die moralischen Fragen, die mit dem Drogengeschäft entstehen.

Volker Pantenburg, In the Money. Gold Diggers of 1933 und der «New Deal of Entertainment», in: Frölich, Hüser (Hg.), Geld und Kino (Anm. 1), S. 109f.

So gab es Webisodes und Spiele während der Pausen zwischen der Staffeln im Netz, eine real existierende Webseite des Rechtsanwalts von Walt Saul Goodman und auch die Seite, auf der Walts Sohn Spenden für die Krebsbehandlung seines Vaters sammelte, existierte und die Spenden

gingen an die Krebshilfe. Zu diesem <viral marketing> am Beispiel der Serie Lost vgl. Gabriele Schabacher, When Am I? Zeitlichkeit in der US-Serie LOST, Teil 2, in: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), «Previously On ...» Zur Ästhetik und Zeitlichkeit neuerer TV-Serien, München 2010, S. 270f.

Seite 49 / [50]

---

Jacques Derrida, Bernard Stiegler, Echographien, Wien 2006.

Seite 49 / [51]

---

Ebd., S. 155.

Seite 49 / [52]

---

Ebd., S. 58.

Seite 49 / [53]

---

Ebd., S. 57.

Seite 49 / [54]

---

Denn wenn man aktuelle Serien nicht ein Jahr später schauen möchte, bleibt nur die Wahl der illegalen Downloads.

Seite 49 / [55]

---

Ebd., S. 102.

## Abbildungen

Seite 39 / Abb. 1

---

Walter laundering Money (Breaking Bad S01, E01).

Seite 42 / Abb. 2

---

Burning money (Breaking Bad S03, E01).

Seite 43 / Abb. 3

---

Hiding money (Breaking Bad S01, E04).

Seite 46 / Abb. 4

---

Skyler und Walt vor einem großen Stapel Drogengeld (Breaking Bad S05, E08).

Seite 47 / Abb. 5

---

Drogengeldfund, Mexiko 2007,  
<http://www.snopes.com/photos/crime/drugmoney.asp#photo>