

Martin Doll

### «Dokumente», die ins Nichts verweisen? TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14209>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Doll, Martin: «Dokumente», die ins Nichts verweisen? TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion. In: Harro Segeberg (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 16), S. 272–298. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14209>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## «Dokumente», die ins Nichts verweisen?

### TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion

Jean Baudrillard schreibt Ende der 70er Jahre in seinem vielzitierten Artikel *La précession des simulacres*: «Die Wahrheit, die Referenz, der objektive Grund haben aufgehört zu existieren»<sup>1</sup>; um dann einige Seiten später zu spezifizieren: «Die Tatsachen [...] entstehen im Schnittpunkt von Modellen, eine einzige Tatsache kann von allen Modellen zugleich erzeugt werden.»<sup>2</sup> Mit dem Realen verschwinde so die gesamte abendländische Metaphysik, weil eine Unterscheidung zwischen «Wahrem» und «Falschem», «Realem» und «Imaginärem» von der Simulation grundsätzlich in Frage gestellt werde.<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund scheint zunächst die Rede von Fälschungen unnötig, wenn nicht sogar unsinnig geworden, denn für ihre Definition ist ein Verständnis von einem Gegenüber, einem Wahren nötig, das sich im Zeitalter der Simulation verflüchtigt zu haben scheint.

In den folgenden Überlegungen sollen daher Fälschungen unter umgekehrten Vorzeichen betrachtet werden, und zwar nicht unter Verweis auf einen abgesicherten, metaphysischen Begriff der «objektiven Wahrheit», sondern als Erkenntnisgegenstände, an denen sich ein diskursives «Wahres» ablesen lässt. Fälschungen werden also insofern als Fälschungen aufgefasst, als sie in den Medien selbst als solche bezeichnet werden. Findet diese Markierung statt, lässt sich *ex negativo* daran ablesen, dass es um etwas «Wahres» geht, und darauf schließen, dass es als diskursive Kategorie weiterhin Gültigkeit hat. Im Hintergrund der nachstehenden Überlegungen stehen daher methodisch Foucaults diskursanalytische Betrachtungen aus der *L'archéologie du savoir*; das heißt genauer: wenn im Folgenden von einer «Wahrheit» die Rede ist, so ist damit keine transzenden-

1 Jean Baudrillard: «Die Präzession der Simulakra». In: ders.: *Agonie des Realen*. Berlin 1978, S. 7-69, hier: S. 11. Übersetzung modifiziert – «[L]a vérité, la référence, la cause objective ont cessé d'exister» (Jean Baudrillard: «La précession des simulacres». In: ders.: *Simulacres et simulation*. Paris 1981, S. 9-68, hier: S. 13).

2 Baudrillard: «Die Präzession der Simulakra» (Anm. 1), S. 30. Übersetzung modifiziert – «Les faits [...] naissent à l'intersection des modèles, un seul fait peut être engendré par tous les modèles à la fois» (frz. S. 32).

3 Vgl. Baudrillard: «La précession des simulacres» (Anm. 1), S. 11f (dt. S. 8 u.10).

tale, sondern eine diskursive Wahrheit gemeint, die nicht als deutungsfreier absoluter Bezug eines Subjekts zu einem Objekt zu verstehen ist, sondern als Ergebnis zeitspezifischer regelmäßiger diskursiver Praktiken. Gemeint sind damit Praktiken, die erkennen lassen, wie man von Wissen Gebrauch macht, damit umgeht, es bewertet oder verteilt – Praktiken also, die dazu führen, dass etwas als «wahr» anerkannt wird oder dass bestimmte diesbezügliche Aussagen überhaupt existieren und zirkulieren. Dieser Begriff ist immer von einer gewissen Vorläufigkeit gekennzeichnet, da sich das Feld «wahrer» Praktiken – Foucault spricht in Anlehnung an Georges Canguilhem von Praktiken, die «im Wahren» («dans le vrai»<sup>4</sup>) sind – im Lauf der Zeit ändert.

Dieses Konzept lässt sich dem Baudrillards gegenüberstellen: Wenn dieser in seinen oft zitierten Beispielen davon spricht, dass simulierte Diebstähle «objektiv» nicht mehr von fingierten, simulierte Krankheitssymptome nicht mehr von «wahren» zu unterscheiden seien<sup>5</sup>, so ließe sich übertragen auf das den folgenden Analysen zugrundeliegende Foucault'sche Koordinatensystem sagen, dass ein Banküberfall, der allen gegenwärtigen Kriterien der Kriminalistik gemäß wie ein solcher wirkt, auch als ein «wahrer» Banküberfall diskursiviert und geahndet wird oder dass Symptome, die den gegenwärtigen Praktiken der Medizin gemäß auf eine bestimmte Krankheit schließen lassen, auch dazu führen, dass diese als «wahre» Krankheit bezeichnet und behandelt wird. Ob den Phänomenen ein metaphysisches, objektives Sein noch zugrunde liegt oder nicht, sei also dahingestellt, auch wenn sie unter Umständen in entsprechenden Aussagen unter dem Siegel der «objektiven Wahrheit» in Zirkulation gebracht werden.

Fälschungen im Allgemeinen sind in diesem «Wahren», von dem Foucault spricht, eigentümliche Kippfiguren, da sie zunächst faktisch und authentisch erscheinen, später aber als Falsifikat gelten. Dieses Paradox ist auch am Problem ihrer Benennbarkeit ablesbar: Denn eine Fälschung ist nur so lange wirksam, wie sie nicht als solche deklariert wird. Mit anderen Worten: Ist etwas (ein Schriftstück, eine Urkunde, ein wissenschaftlicher Fund) als Fälschung benannt, verliert es die Funktion, die ihr gerade dadurch zugeschrieben werden soll, dass sie als solche bezeichnet wird. Daher wäre im Zusammenhang mit Fälschungen nicht die Frage zu stellen, ob es sich um eine Fälschung eines Echten handelt, sondern was sie zu einem bestimmten Zeitpunkt echt erscheinen lässt und warum sie bei der Aufdeckung diesen Status wieder verliert. Insofern wird beim Sprechen über Fälschungen immer auch Auskunft über bestimmte Gegenbegriffe gegeben. Eine Liste, die nie vollständig sein kann, müsste je nach Diskursfeld neben dem Begriff des «Echten» mindestens noch die Begriffe des «Authentischen», «Autorisierten» und «Faktischen» aufführen.

4 Vgl. Michel Foucault: *L'ordre du discours*. Paris 1971, S. 35f. Deutsch als: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M. 1998, S. 24.

5 Vgl. Baudrillard: «La précession des simulacres» (Anm. 1), S. 12ff u. 36ff (dt. S. 10ff u. 35ff).

Es ist also im konkreten Zusammenhang mit Fälschungen in Massenmedien zu fragen, welche Praktiken, die bestimmte Modelle und Hypothesen von ›Realität‹ hervorbringen, akzeptiert sind, und welche nicht. Denn wenn Massenmedien über die Welt berichten, geben sie nicht einfach vorgefundene Phänomene wieder, sondern müssen diese ihren eigenen Regeln gemäß im doppelten Wortsinne übertragen, d. h. das ›Aufgenommene‹ zum einen durch Transfiguration oder Nachbildung in medienspezifische Darstellungsformen übersetzen und zum anderen die sich ergebenden Repräsentationen technisch vermittelt weiterleiten bzw. ausstrahlen. Durch die Enttarnung von Fälschungen fällt nachträglich ihr selbstbehaupteter Weltbezug aus, so dass diejenigen darstellerischen Mittel und impliziten oder expliziten Regeln, die sie als wahr akzeptabel machten und sonst vermeintlich zwangsläufig durch die phänomenalen Ereignisse bedingt sind, deutlich hervortreten können. Fälschungen setzen sich nämlich häufig dadurch ins Werk, dass sie den innerhalb eines Diskurses wirksamen Praktiken in besonderem Maße folgen; sie sind in diesem Sinne keine Monstren<sup>6</sup>, die außerhalb bestimmter diskursiver Praktiken stehen, sondern später im Diskurs sanktionierte Ausnahmen, die bis zu einem bestimmtem Zeitpunkt die Regeln bestätigten. Sowohl der Gebrauch dieser Regeln (das journalistische Experten-Sprechen) als auch deren Missbrauch (die Fälschung oder das Fake) lassen sich somit auf dieselbe Ordnung zurückführen. Fälschungen und Fakes als Erkenntnisgegenstände – betrachtet man nicht nur die Artefakte, sondern auch das beteiligte Personal und die entfalteten Effekte – können so bestimmte Regelmäßigkeiten in der Aussagepraxis, wenn auch niemals vollkommen und einwandfrei, in besonderer Weise sichtbar werden lassen.

Fälschungen werden zudem vom institutionellen Rahmen ihrer Ausstrahlung zertifiziert, d.h., sie werden erst wahrgenommen im doppelten Wortsinne, wenn sie verbreitet *und* dabei als wahr anerkannt werden. Aus kontingenten Setzungen können dann nicht-kontingente Voraussetzungen werden. Foucault hat einmal in einem Interview anhand von Fernsehnachrichten erklärt, was er unter Wahrheitsproduktion oder Wahrheitseffekten versteht, nämlich ein radikal vom Objekt abgetrenntes Konzept, bei dem Wahrheit als Effekt einer Gesamtheit von Prozeduren verstanden wird, die es jedermann und jederzeit erlauben, Aussagen zu treffen, die als wahr anerkannt werden: «Wenn zum Beispiel der Nachrichtensprecher im Radio oder Fernsehen etwas sagt, glauben Sie das oder Sie glauben es nicht, aber in den Köpfen Tausender von Menschen setzt sich diese Aussage als Wahrheit fest, nur weil sie auf diese Weise, in diesem Tonfall, von dieser Person zu dieser Stunde vorgetragen worden ist.»<sup>7</sup>

6 Vgl. zum Begriff der Monstrosität: Foucault: *L'ordre du discours* (Anm. 4), S. 34ff (dt. S. 25).

7 Michel Foucault: «Macht und Wissen». In: ders.: *Schriften*, Bd. 3. Frankfurt/M. 2003, S. 515–534, hier: S. 525. – «Quand quelqu'un, un speaker à la radio ou à la télévision, vous annonce quelque chose, vous croyez ou vous ne croyez pas, mais ça se met à fonctionner dans la tête de

Von solchen Überlegungen ausgehend können journalistische Fälschungen zum Anlass genommen werden, die Funktionslogiken oder anerkannten Wahrheitspraktiken medialer Berichterstattung genauer in den Blick zu nehmen. In einem ersten Schritt sollen dazu die Existenzbedingungen medialer Informationsvergabe, insbesondere des Fernsehens, betrachtet werden, um danach in einem zweiten Schritt eine kurze Typologie von im Zusammenhang mit Massenmedien diskutierten Fälschungen zu skizzieren. Im Anschluss an eine Auseinandersetzung mit der Frage: «Was ist ein Dokument?» werden die gefälschten Beiträge, die Michael Born zwischen 1990 und 1995 vornehmlich der Magazinsendung STERN TV untergeschoben hat, kurz besprochen. Die Erörterung des konkreten Falls wird deutlich weniger Raum einnehmen als die zuvor geleistete kritische Reflexion. Er dient vielmehr als Anlass zu diesen weiter gefassten Überlegungen. Insgesamt soll weniger ein weiteres Mal gezeigt werden, wie Fälschungen im Allgemeinen mediale Bezugnahmen auf eine «außermediale Realität» aus erkenntnistheoretischer Sicht als fragwürdig und volatil erscheinen lassen, sondern wie sie im Besonderen konkrete, ihnen zeitgenössische journalistische Praktiken spiegeln. Abschließend soll danach gefragt werden, ob den Effekten journalistischer Fälschungen das Potential zukommt, als immanente Medienkritik *in actu* zu wirken, also als Kritik, die nicht von einer Metaebene aus artikuliert wird, sondern die von innen heraus die in den Massenmedien gängigen journalistischen Regeln aufs Spiel setzt, praktisch verhandelt, fragwürdig werden lässt oder sogar transformiert.

## 1. Fernsehen ist kein Fern-Sehen – Über die semantischen und pragmatischen Aspekte audio-visueller Informationsvergabe

Betrachtet man die Benennung «Fernsehen», so ist dadurch bereits eines der für die entsprechenden Fälschungen grundlegenden Probleme oder auch Voraussetzungen ausgesprochen: Wir sehen etwas aus der Ferne oder vielmehr etwas uns Fernes wird uns nähergebracht. D.h., das, was wir sehen, wird immer aus einem räumlichen, nicht selten auch zeitlichen Abstand, der uns von den gezeigten «Phänomenen» oder «Ereignissen» trennt, wiedergegeben. Spricht man von Medienereignissen *in sensu strictu*, so fallen Darstellung und Herstellung sogar von vornherein in eins. Zudem handelt es sich beim Fernsehen nicht um ein Fern-Sehen, wie bei dem scheinbar griechischen Äquivalent «Teleskop», sondern um technisch übermittelte Reproduktionen, deren Herkunft und Kontext dem Betrachter aufgrund dieses unüberbrückbaren Abstands verdeckt bleiben müssen.

milliers de gens comme vérité, uniquement parce que c'est prononcé de cette façon-là, sur ce ton-là, par cette personne-là, à cette heure-là» (Michel Foucault: «Pouvoir et savoir» [1977]. In: ders.: *Dits et écrits*, Bd. 2 (Coll. Quarto). Paris 2001, S. 399–414, hier: S. 408).

Wenn das Fernsehen über die Welt berichtet, gibt es somit nicht nur vorgefundene Phänomene als eine Art transparenter Schirm deutungsfrei wieder oder zeigt Abbilder, die etwas aus der Ferne dem Zuschauer nahebringen, sondern es muss diese Phänomene, seinen eigenen Regeln gemäß, im doppelten Wortsinne nicht nur räumlich herstellen, sondern auch herstellen. Fernseh Wahrnehmung bietet somit kein Wahres, das sich nehmen lässt, sondern etwas, das *für* wahr genommen wird oder besser: das in einem Prozess des Wahr-Werdens entsteht.<sup>8</sup>

Bereits der erste bekannte Fall einer technisch übermittelten Falschmeldung lässt diese Besonderheit und auch, dass jegliche Fernmeldung als bedeutungsvolle Nachricht nie von Deutungen frei ist, vor Augen treten: Am 10. Mai 1869 wurde feierlich die Fertigstellung der ersten transkontinentalen Eisenbahn der <Union Pacific Railroad Company> begangen. Während der Zeremonie sollten die letzten Schienenelemente verankert werden: Sowohl der entsprechende Bolzen als auch der Vorschlaghammer waren verdrahtet, um die letzten drei Schläge telegraphisch zu senden. Allerdings verfehlten die beiden Repräsentanten von Union Pacific, Leland Stanford und Thomas Durant, bei ihren drei Schlägen den Bolzen. Dennoch übermittelte der Telegraphen-Beamte Shilling drei Punkte oder «dits», was für die Beamten am anderen Ende der Leitung «fertig» bedeutete. Währenddessen wurde von den beiden Bauleitern, diesmal ohne Verdrahtung, der letzte Bolzen eingehauen.<sup>9</sup> Damit wurde in einer Art Live-Berichterstattung ein Ereignis suggeriert, das so nie stattgefunden hatte. Die drei Punkte, die für ein Materialitätskontinuum standen – den tatsächlichen Vorgang der Hammerschläge – wurden von ihrer Erzeugung oder besser Nicht-Erzeugung abgelöst und als davon unabhängige <Falsch>-Information übermittelt.

Wenn hier der schillernde Begriff der Information Verwendung findet und zudem noch ein Beispiel aus der Telegraphie angeführt wird, das seit Claude Elwood Shannon «als das Modell der Kommunikation» gilt<sup>10</sup>, so sind einige erklärende Hinweise nötig, die zugleich auch das Grundanliegen dieser Ausführungen noch einmal verdeutlichen. Denn in der mathematischen Kommunikationstheorie nach Shannon wird Information wesentlich von Sinn unterschieden, d.h., die semantischen Aspekte der Kommunikation sind ohne Bedeutung.<sup>11</sup>

8 Vgl. Samuel Weber: «Zur Sprache des Fernsehens. Versuch, einem Medium näher zu kommen». In: Jean-Pierre Dubost (Hrsg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Leipzig 1994, S. 72–88, hier: S. 78ff. u. 87.

9 «Golden Spike National Historic Site». In: *Utah History Encyclopedia*, [www.uen.org/cgi-bin/websql/ucme/media\\_display.hts?file\\_name=ta000491.txt&media\\_type=text&media\\_item\\_id=190](http://www.uen.org/cgi-bin/websql/ucme/media_display.hts?file_name=ta000491.txt&media_type=text&media_item_id=190) (26.9.2006).

10 Friedrich Wilhelm Hagemeyer: *Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie- und Kriegsforschung*. Berlin 1979, S. 108.

11 «Oft haben die Nachrichten Bedeutung [...]. Diese semantischen Aspekte der Kommunikation stehen nicht im Zusammenhang mit den technischen Problemen» (Claude Elwood Shannon: «Die mathematische Theorie der Kommunikation» (1948). In: ders./W. Weaver: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München 1976, S. 41–143, hier: S. 41). Bernhard

Die übermittelten drei «Dits» des soeben geschilderten Beispiels sind insofern im Sinne Shannons eine zu diskreten Signalen umgeformte Nachricht. Dass sie jedoch als Zeichen für die Fertigstellung der transkontinentalen Bahnstrecke stehen oder interpretiert werden, ist eine Bedeutung, die mit dem technischen Informationsbegriff nichts zu tun hat. Um diese Sinnenebene, also nicht um den technischen Begriff von Nachricht und Information kann es also in den folgenden Überlegungen nur gehen. Bernhard Siegert hat dies einmal treffend zusammengefasst: «Entweder hat man die Wahrheit [in der mathematischen Kommunikationstheorie]: dann versteht man nichts oder man hat den Sinn [beim semantischen Aspekt der Kommunikation]: dann ist man betrogen.»<sup>12</sup>

Dass photographische und filmische Reproduktionen derjenigen Perzeption näherkommen, die man gemeinhin als alltägliche Sinneswahrnehmung versteht, macht die Sichtbarmachung ihrer deutenden Bezüge im Vergleich zu Texten heikler. Ein kurzer Exkurs zu den im Zusammenhang mit dem Sprechen über die «Wahrheit» der Bilder häufig in Anschlag gebrachten semiotischen Theorien von Peirce mag die Shannon'sche grundsätzliche Unterscheidung zwischen einer technisch und einer semiotisch verstandenen Nachricht aus einer anderen Perspektive beleuchten.

Besonders hervorzuheben an Peirces Argumenten ist, dass er die Zeichenfunktion des Indexikalischen auf einen bestehenden Wissenshintergrund zurückführt. Ein Zeichen charakterisiere sich zwar durch eine Zweiheit oder existentielle Relation zu seinem Objekt, werde aber nur zu einem Zeichen, weil es zufällig so verstanden werde: «Ein Index ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer Zweiheit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, dass sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen. Er wird zu einem Zeichen aufgrund des Zufalls, daß er so aufgefaßt wird, ein Umstand, der die Eigenschaft, die ihn erst zu einem Zeichen macht, nicht berührt.»<sup>13</sup> Nur aus diesem Grund lässt sich ein Index, der auf ein Objekt verweist, nicht als Repräsentation einer Sache betrachten, sondern als Zeigen auf etwas anderes, auf etwas zu ihm qualitativ grundsätzlich Unterschiedliches. Eine Vorstellung davon entsteht als Ergebnis

Siegert schreibt über die Konsequenzen dieser mathematischen Kommunikationstheorie: «Information und Sinn verabschieden sich voneinander, das eine betrifft technische, das andere semantische Aspekte der Kommunikation, und zumindest die semantischen sind irrelevant für die technischen» (Bernhard Siegert: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751–1913*. Berlin 1993, S. 281).

12 Siegert: *Relais* (Anm. 11), S. 281.

13 Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M. 1998, S. 65. Die Grundlage der Übersetzungen in diesem Buch bildet das Manuskript 478A, bei dem es sich um einen von Peirce erstellten Begleittext, den *Syllabus of Certain Topics of Logic*, zu den von ihm 1903 am Lowell Institute in Boston gehaltenen Vorlesungen handelt. Es ist bisher nur teilweise ediert. Die Zitate wurden anhand der mir von Helmut Pape freundlich überlassenen englischen Rohtranskriptionen, die im Rahmen einer geplanten Neuedition an der Universität Bamberg erstellt wurden, überprüft.

einer Semiose durch Zeichen, die der Interpretation bedürfen: «[A]n index, like any other sign, only functions as sign when it is interpreted.»<sup>14</sup> Auch das Photographisch-Indexikalische deutet laut Peirce nicht automatisch auf etwas anderes, sondern nur aufgrund eines Wissens von einer opto-physikalischen Verbindung der Photographie zum Reproduzierten: «The fact that the latter [the photograph] is known to be the effect of the radiations from the object renders it an index and highly informative.»<sup>15</sup>

Peirce argumentiert also im Zusammenhang mit dem Indexikalischen mit einem Vokabular der wissenschaftsgetriebenen Interpretation: Es müssen physikalische Determinanten mitgedacht werden, d.h., man muss von den photochemischen Produktionsbedingungen der Photographien oder vom ihnen zugrundeliegenden physikalischen Materialitätskontinuum – vom Objekt ausgehende oder reflektierte Lichtstrahlen, die sich als Schwärzung der Photokristalle auswirken – wissen und von dieser Kenntnis bei ihrem Anblick auch Gebrauch machen, damit etwas zum indexikalischen Zeichen wird. Dieses ist also in diesem Sinne nicht per se indexikalisch, sondern wird unter Einbeziehung bestimmter Voraussetzungen als solches betrachtet und als Spur gelesen; auch wenn es zunächst unabhängig von arbiträren Zeichenkonventionen entsteht. Ein Zitat aus einem völlig anderen Zusammenhang mag diese Notwendigkeit der Deutung des Deutens in besonderer Weise vor Augen führen: «A dog, if you point at something, will look only at your finger.»<sup>16</sup> Nur unter der Voraussetzung, dass wir im Gegensatz zu dem Hund im angeführten Beispiel das Hinweisen auf etwas anderes auch als solches wahrnehmen, lesen wir etwas als Zeigen und richten unsere Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung.

Der von Peirce für die Photographie stark gemachte indexikalische Charakter lässt sich bei genauerer Lektüre zudem als Element eines komplexen Wechselverhältnisses mit anderen Zeichenkategorien ausmachen, denn die von ihm postulierte Referenz qua physikalischer Verbindung des Photos zu seinem Objekt ist nur ein Aspekt der späteren Auffassung des Bildgegenstands: «So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch darüber hinaus liefert ein Foto ein Ikon des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts

14 Charles S. Peirce: «New Elements». In: ders.: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Bd. 2. Bloomington/Indianapolis 1998, S. 301-330, hier: S. 318 (=EP 2.318).

15 Charles S. Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. 2. Cambridge, Mass. 1932, S. 265 (=CP 2.265).

16 David F. Wallace: «Unibus pluram». *Television and U.S. Fiction*. In: ders.: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*. London 1998, S. 21-82, hier: S. 33.



macht.»<sup>17</sup> Peirce sagt damit einerseits deutlich, dass ein Index ein Ikon mit sich führen kann, und andererseits, dass der indexikalische Bezug – das Hinweisen der Photographie auf Teile des Objekts, die auch zum Zeitpunkt der Aufnahme der Sinneswahrnehmung zugänglich waren – nichts über deren Konzeptualisierung aussagt. Es handelt sich lediglich um ein physikalisches Einschreiben von Lichtdaten in die chemische Filmschicht. Die Verbindung dieser Daten, ihre Synthese gehören indes zum Ikonischen des Bildes. Erst ihr Erkennen, ihr In-Eins-Bilden eröffnet somit die Möglichkeit, Ähnlichkeiten zu sehen.

Damit scheidet Peirce die Zeichenfunktionen in ähnlicher Weise, wie man bei der Sinneswahrnehmung die Perzeption als reine ungeordnete Reizaufnahme von der Apperzeption als begrifflich urteilendes Erfassen, bei dem einzelne Irritationen zu einer einheitlichen Vorstellung synthetisiert werden, gedanklich voneinander trennen kann. Bei der Photographie hat man es genau genommen, wenn hier von einer In-Eins-Bildung die Rede ist, mit zwei Syntheseleistungen zu tun: Einerseits von der aufnahmetechnischen Seite, d.h. beispielsweise über die Wahl des Ausschnitts oder Blickwinkels sowie der Blende und der Belichtungszeit, die bei der Aufzeichnung darüber entscheidet, wie die Lichtstrahlen – und welche – durch die photographische Apparatur auf die photochemische Emulsion gebracht werden; andererseits vonseiten des menschlichen Betrachters, der die wiederum von der Photographie ausgehenden Sinnesdaten perzipiert und auf bestimmte Weise apperzipiert.

Peirce betont die Komplementarität des Indexikalischen, das Angewiesen-sein auf andere Zeichenkategorien, auch an einer anderen Stelle, wenn er sein Koordinatensystem erweitert und über die Kriterien spricht, die dafür Voraussetzung sind, dass ein Photo – oder besser: ein photographischer Abzug – vom Index zum «informativen Zeichen», zum «Dicizeichen» wird und damit erst zum Träger von Information werden kann: «The mere print does not, in itself, convey any information. But the fact, that it is virtually a section of rays projected from an object otherwise known, renders it a Dicisign. Every Dicisign [...] is a further determination of an already known sign of the same object.»<sup>18</sup> Der photographische Abzug, in seiner rein indexikalischen Dimension betrachtet, zeugt also nur ausschnittshaft («a section of rays») von den Lichtstrahlen, die das gezeigte Objekt reflektierte. Dieses bleibt ein undefinierter Photonen-Reflektor. Aber die Voraussetzung, dass das indizierte Objekt bereits anderweitig bekannt ist, «otherwise known», lässt die Photographie zum informativen Zeichen werden. Das Indexikalische der Photographie liefert nach Peirce keine qualitative Bestimmung über das, auf das es hindeutet. Es zeigt als reiner Verweis nur auf

17 Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen* (Anm. 13), S. 65. Hervorhebungen des Originals getilgt und durch eigene ersetzt.

18 Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd. 2 (Anm. 15), S. 320 (=CP 2.320). Hervorhebung von mir.

etwas. Dies kann aber nur erkannt und verstanden werden, wenn ein bereits bekanntes ikonisches Zeichen oder eine «vertraute bildliche Vorstellung» miteinbezogen wird, durch die erst eine qualitative Bestimmung – im Falle des Ikonischen die der Ähnlichkeit – ins Spiel kommt.<sup>19</sup>

Besonders einsichtig wird dieses Konzept, wenn Peirce das an der Semiose beteiligte Komplement aus indexikalischer Partikularität und ikonischer Ganzheit (oder einer bildlichen Vorstellung) in Verbindung mit aufgerufenem Vorwissen an einer anderen Stelle sehr anschaulich mit einer bezeichnenderweise fiktiven Situation aus dem Roman *Robinson Crusoe* exemplifiziert:

So wurde, als Robinson Crusoe zuerst auf den Fußabdruck stieß, den man allgemein als Freitags Fußabdruck bezeichnet, seine Aufmerksamkeit, wie wir annehmen können, auf eine Vertiefung im Sand hingelenkt. Bis zu diesem Zeitpunkt handelte es sich nur um einen substitutiven Index, ein reines *Etwas*, das scheinbar ein Zeichen für *etwas anderes* ist. Doch bei näherer Untersuchung fand er, daß «dort der Abdruck von Zehen, eines Hackens und jedes Teils eines Fußes war», kurzum eines *Ikons*, verwandelt in einen Index, und dies *in Verbindung mit seiner Gegenwart am Strand* konnte nur als Index einer entsprechenden Gegenwart eines Menschen gedeutet werden.»<sup>20</sup>

Solange die Vertiefung im Sand als substitutiver Index gesehen wird, ist es ein «reines Etwas», lediglich als Ansammlung flirrender Daten ein Anzeichen von etwas nicht genauer definierten «anderem». Erst nachdem die Einzelheiten als ein Gesamtes, als eine Einheit aufgefasst, als Abdruck eines Fußes, als Ikon gelesen werden, können sie im zweiten Schritt – unter Zuhilfenahme ihres Kontexts (nämlich dass sie am Strand vorgefunden worden sind) und eines Vorwissens (über die kurze Beständigkeit einer solchen Spur an einem Sandstrand) – als Index auf die Existenz eines zweiten Inselbewohners *interpretiert* werden. Die Indexikalität des Photographischen, von der Peirce spricht, rechtfertigt also keinen naiven Abbildrealismus, sondern gründet sich auf ein Vorwissen, komplettiert sich zu einer Vorstellung eines Objekts nur kraft komplexer Bezugnahmen auf andere Zeichenkategorien und mentale bildliche Vorstellungen. Erst

19 Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen* (Anm. 13), S. 161. Als Beispiel für diesen ikonischen Effekt wären die Mitte des 19. Jahrhunderts diskutierten Geisterphotographien anzuführen, bei denen zunächst Flecken oder ungeklärte chemische Reaktionen auf dem photographischen Abzug als Abbilder von Geistern gedeutet wurden. Dies wurde einerseits durch die photographietechnische Entwicklung des nassen Kollodiumverfahrens begünstigt, andererseits durch die damals weltweit einsetzende Konjunktur der spiritistischen Bewegung. Die Geisterphotographie wurde umgehend auch zum Betätigungsfeld diverser Fälscher, von denen als Pionier William Mumler zu nennen wäre (vgl. Rolf H. Krauss: *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen - ein historischer Abriß*. Marburg 1992, S. 99-106).

20 Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen* (Anm. 13), S. 161f.

dadurch vermittelt die Photographie den Eindruck des – um es mit Roland Barthes berühmter Wendung zu formulieren – «Ça-a-été». <sup>21</sup>

Auch wenn bei der analogen Videoaufnahme die auf den elektronischen Sensor auftreffenden Lichtstrahlen ganz anders, wie es im technischen Vokabular heißt, ausgelesen und aufgezeichnet werden als bei der analogen Photographie, so erhalten die dabei entstehenden Artefakte kraft der Überzeugung des Zuschauers von ihrer Indexikalität ihre Glaubwürdigkeit. Auf diesem Referenz-Effekt audiovisueller Reproduktionen basiert zu Teilen auch die Wirksamkeit der entsprechenden Fälschungen. Oder anders formuliert: Ohne die Voraussetzung, dass man zu wissen glaubt, das Gezeigte entspräche in irgendeiner Weise dem, was es reproduziert, wäre die Rede von einer Manipulation, mit der etwas *ex post* als Fälschung markiert wird, nicht möglich. Selbst wenn die epochalen technischen Transformationen mit der Digitalisierung von Photo und Film zu einem Umbruch der Wahrnehmung audiovisueller Medien geführt haben mögen, so bleibt diese Überzeugung von einem *Das-ist-gewesen*, die das Feld der Wahrnehmung und Erfahrung maßgeblich beeinflusst, nicht zuletzt im Sprechen von der digitalen Photographie, dem digitalen Video oder Film weitgehend erhalten.

Anders gesagt, das indexikalische Zertifikat von Photographien – die Annahme existentieller Relationen zu ihren Objekten – verlängert sich für die elektronischen und sogar digitalen Medien. Sie werden daher kraft dieser ausgedehnten Konvention ebenfalls als Indices aufgefasst und interpretiert. Warum redet man beispielsweise nicht vom «synthetischen Bild», das als solches nicht mehr als wahr oder falsch bezeichnet werden könnte? <sup>22</sup> Peirces Definition, dass Indices als solche interpretiert werden müssen, um als indexikalische Zeichen zu fungieren, eröffnet nämlich auch die Möglichkeit, dass etwas als Index auf ein Objekt gedeutet wird, obwohl keine existentielle Beziehung besteht: So kann Rauch, das häufig als Beispiel für ein indexikalisches Zeichen angeführt wird, weil es in einer existentiellen Relation zu Feuer steht, auch von einer Nebelkerze stammen und dennoch als Zeichen für ein Feuer gelesen werden.

Nicht nur bei der Photographie, sondern auch bei Film und Video sind neben der, wie gezeigt, komplex zustande kommenden visuellen Information der Einzelbilder – sei es, dass man darin ein Wissen von ihrer Indexikalität investiert oder sie zudem ikonisch deutet – weitere Kontextualisierungen am Werk, die über ihre Deutung maßgeblich entscheiden. Bereits Peirce kommt auf die Funktion sprachlicher Indices zu sprechen, die nicht nur dazu führen, etwas als Ikon zu betrachten, sondern auch dazu, dass daraus eine Behauptung (*assertion*) entsteht: «It is remarkable that while neither a pure icon nor a pure in-

21 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980, S. 120. Deutsch als: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989, S. 89.

22 Vgl. Bernhard Stiegler: «Das diskrete Bild». In: Jacques Derrida/ders.: *Echographien. Fernsehgespräche*. Wien 2006, S. 161-180, hier: S. 167 u. 171.

dex can assert anything, an index [...] which forces us to regard it [something] as an icon, as the legend under a portrait does, does make an assertion, and forms a proposition.»<sup>23</sup> Dies ist für die Einschätzung von visueller Information eine entscheidende Schlussfolgerung, denn erst, wenn etwas den Status einer Proposition hat – sei es durch eine pragmatische Echtheitsbehauptung oder durch eine Bildzuschreibung wie eine Legende –, lässt sich überhaupt eine Unterscheidung zwischen richtig und falsch treffen. Walter Benjamin hat diesen auch für journalistische Fälschungen grundlegenden operativen Zusammenhang von Bildern – d.h. wie sie oder neben was sie erscheinen – in einem Satz zusammengefasst: «Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.»<sup>24</sup>

Neben dem maßgeblichen Einfluss, den die Verkettung von Filmeinstellungen auf ihre Einzelevaluation hat – ein Effekt, den schon sehr früh Kuleschow bei seinen Experimenten entdeckt hat –, ist im Bereich des Filmischen noch eine Reihe weiterer Elemente nicht zu vergessen, die sich in der Vorstellung des Zuschauers zu einem filmischen Gesamteindruck oder zu einer dokumentarischen Behauptung synästhetisch synthetisieren: Sprache (in Grafik und Wort) wie auch Ton. Denn obwohl es die Bezeichnung nahelegt, muss man sich vergegenwärtigen, dass man es beim Fernsehen nicht nur mit einem Sehen, sondern immer auch mit einem Hören und damit auch mit dem sinnfälligen Verhältnis zwischen Ton und Bild, zwischen Text und Bild zu tun hat. Diese textlichen und auditiven Elemente weisen auf bestimmte Bildaspekte hin oder lassen andere in den Hintergrund treten, so wie diakritische Zeichen, beispielsweise bestimmte Akzente auf einzelnen Buchstaben, die Aussprache und mitunter die Bedeutung der Worte völlig verändern können.

Zerlegt man die Bild-Sprache-Ton-Relationen in ihre Einzelteile, so wird deutlich, dass mit *Voice-over*, Schrifteinblendungen und Geräuschen den Bildern ein Sinn supplementiert wird, der ihnen äußerlich ist. Mit anderen Worten: Der Gebrauch, den man von Filmeinstellungen macht, ist durch die einzelnen Bilder nicht vorgeschrieben.<sup>25</sup> Denkt man die zuletzt zitierten Überlegungen Peirces und Benjamins zusammen, werden Bilder erst kraft der Beiordnung sonorer und sprachlicher Indices (oder anderer Bilder) zu Aussagen verdichtet

23 Peirce: «New Elements» (Anm. 14), S. 307 (=EP 2.307).

24 Walter Benjamin: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». In: ders.: *Gesammelte Schriften*, I.2. Frankfurt/M. 1991, S. 435-469, hier: S. 445f.

25 Chris Marker hat die Maßgeblichkeit dieser Korrelation zum Gegenstand seines Films *LETTRE DE SIBÉRIE* (1957) gemacht, in dem an einer Stelle eine bestimmte Filmsequenz mit identischen Bildern dreimal wiederholt wird, aber jeweils mit einem anderen Text-Kommentar (einmal pro-sowjetisch, einmal anti-sowjetisch, einmal möglichst politisch neutral) und unterschiedlicher Vertonung (zweimal mit Musik, einmal nur mit Straßengeräuschen) versehen ist, wodurch sich die Bedeutung, die der Zuschauer im Gezeigten sieht, jedes Mal radikal ändert.

– zu Aussagen, die jenseits der Indexikalität der visuellen Darstellungen auch falsch sein können. Der Kontext der Aufnahme ist also in den Bildern nie restlos abgelegt und lässt sich auch nie vollkommen reproduzieren, sondern allenfalls unter Zuhilfenahme sprachlicher und filmischer Mittel (re)konstruieren; umgekehrt lässt er sich daher mit weitreichenden Konsequenzen verändern. Was als Kontext oder Umfeld eines Bildmotivs erscheint – sei es noch in einer Liveübertragung –, ist daher immer Ergebnis zahlreicher Wahlentscheidungen oder Ausschlüsse sowie montagebedingter und sprachlicher Deutungen. Bei der Enttarnung von Fälschungen treten diese umfangreichen Möglichkeiten räumlich zeitlicher Selektion sowie filmischer und sprachlicher «Direktiven» deutlich hervor, weil nachträglich in gewissem Sinne der selbstbehauptete deutungsfreie Phänomenbezug, der sie im journalistisch «Wahren» situierte, gekappt wird.

Bei Fernsehbeiträgen ist der Zuschauer jedoch nicht nur mit für sich stehenden Bildern oder Dokumentationen konfrontiert, sondern auch mit einer Reihe von institutionellen Rahmungen. Sprachhandlungstheoretisch gefasst lässt sich daher formulieren, dass Fernsehberichterstattung zum einen aufgrund der Annahme einer Indexikalität der Bilder und zum anderen aufgrund eines institutionell abgesicherten Statuts in ihrem Realitätenbezug eine gewisse Verbindlichkeit verspricht oder anders gesagt: eine bestimmte Medienrealität garantiert.<sup>26</sup> Würde sie von vornherein vom Rezipienten nicht entsprechend wahrgenommen oder für wahr genommen, verlören viele Formate ihre Berechtigung. Oder um es mit Niklas Luhmann zu formulieren: «Das gehört zu den Selbstbeschreibungen des Systems [...], dass man den Realitätswert der eigenen Kommunikation behauptet. [...] Ohne diesen Resonanzboden würde es gar keine Massenmedien geben.»<sup>27</sup> Auch wenn man theoretisch das kontingente Zustandekommen der Informationsvergabe reflektieren mag, funktioniert mediale Berichterstattung in der Praxis nur, wenn dies nicht ständig mitgedacht wird. Fälschungen oder vielmehr ihre Ent-Täuschungen, wie später noch genauer zu zeigen ist, zwingen indes regelrecht zu einer entsprechenden Reflektion.

In dem in der TV-Berichterstattung ausdrücklich oder latent vorhandenen institutionell verbürgten Faktenversprechen ist der entscheidende Unterschied zwischen einer Fernsehdokumentation und einem Dokumentarfilm im Kino zu sehen. Während letzterer sich als abgeschlossenes Einzelwerk in gewissem Sinne vornehmlich immanent plausibilisieren muss, sind im Fernsehen eine Reihe von Rahmungen am Werk – sei es der Kanal (beispielsweise RTL oder das öffentlich-rechtliche Fernsehen), das Format (journalistisches Maga-

26 Noch in der Markierung bestimmter anderer Formate als fiktiv sind in bestimmter Hinsicht pragmatische Wahrheitsbehauptungen am Werk.

27 Niklas Luhmann, zit. n. «Die Realität der Massenmedien. Niklas Luhmann im Radiogespräch mit Wolfgang Hagen». In: Wolfgang Hagen (Hrsg.): *Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann*. Berlin 2004, S. 79-107, hier: S. 80 u. 83f.

zin oder Show) und schließlich die Sendung (STERN TV oder MONITOR) –, denen von vornherein eine bestimmte Wahrheits- oder Wirklichkeitsgarantie zukommt oder bei denen von vornherein bestimmt zu sein scheint, was jeweils als weniger realistisch oder als realistischer zu gelten hat.<sup>28</sup> Nicht umsonst spricht man im Fernsehjargon weniger von Filmen als von Beiträgen. Man trägt also zu etwas bei, das schon da ist. Auch dies wurde von Foucault in der weiter oben zitierten Stelle schon vor zwei Jahrzehnten deutlich gemacht.

Um die verschiedenen Spielformen von Fälschungen in audio-visuellen Massenmedien zu differenzieren, soll im Folgenden eine kurze Typologie versucht werden, die natürlich niemals vollständig sein kann. Dabei lässt sich auch zeigen, wie unscharf die Grenze zwischen im journalistischen Diskurs legitimen Fernseh-Praktiken und sogenannten Fernseh-Fälschungen gezogen ist.

## 2. Kurze Typologie journalistischer Fälschungen

### *A Fälschungen bezüglich der Referenz der Bilder auf ein Reproduziertes*

#### 1.) Die Fälschung eines nicht vorhandenen Bildgegenstands

Dabei wird etwas als Vorgefundenes ausgegeben, das eigentlich synthetisch, beispielsweise durch eine Computer-Simulation hergestellt wurde – der Begriff des Simulierens steht ja auch für ein Bejahen dessen ein, was nicht ist. Anders formuliert: Eine Photographie oder Filmsequenz zertifiziert sich dadurch, dass wir von einer Indexikalität zu wissen glauben, obwohl es keine physisch-kausale Verbindung zu den Lichtstrahlen eines Aufnahmegegenstands gab. Dies ist zwar im Zusammenhang mit der in den 80er Jahren einsetzenden medienmaterialistischen Betrachtung digitaler Prozesse die am häufigsten diskutierte Form von Fälschung, hat aber in der Praxis nach wie vor so gut wie keine Relevanz. Auch wenn Filme wie MATRIX solche Szenarien massenwirksam fiktiv durchgespielt haben und sie perfekt zu einer naiven Rezeption der Simulationsthesen von Baudrillard passen – der indes nachdrücklich darauf hingewiesen hat, dass die Simulation nicht repräsentierbar ist<sup>29</sup> –, ist kein als Fälschung markierter Fall bekannt, bei

28 Gewisse ästhetische Erscheinungsformen (Amateur-Video-Qualität wie Unschärfen, Bildrauschen, wackelige Handkamera etc.) sollen daher hier nicht als Authentizitätsgarantien gelesen werden – allein schon ihre Wiederholung oder Wiederaufnahme in deutlich als fiktiv markierten Spielfilmen lässt die genannten Bildqualitäten als Kriterien für eine Differenzierung zwischen Fiktion und Tatsachenberichterstattung unbrauchbar werden. Sie wären eher – ähnlich bestimmten Erzählformen, wie sie im Roman vorkommen – als «realistischer» Stil zu konzeptualisieren. Indes hätten Filmbilder – beispielsweise aufwendige pyrotechnische Special Effects, wie man sie aus Actionfilmen kennt – in der TV-Berichterstattung aufgrund der Erwartungen des Zuschauers einen falsifizierenden, zumindest aber einen ironisierenden Effekt.

29 Vgl. «Baudrillard décode «Matrix»» (Interview mit Jean Baudrillard). In: *Le Nouvel Observateur*, 19.6.2003.

dem ein rein aus dem Computer errechnetes synthetisches Bild zu einem Skandal geführt hat. Es handelte sich meist allenfalls um digitale Retuschen, die dann eher als Manipulationen verworfen wurden. Solche Veränderungen waren allerdings bei der analogen Photographie, man denke an die berühmte Dissimulation Trotzki – terminologisch also ein Verneinen dessen, was ist –, auch schon möglich. Man könnte sogar vermuten, dass die medienkritische Fokussierung auf solche gewissermaßen bildimmanenten Manipulationen den Blick auf subtilere Mechanismen, visuelle Bedeutung zu stiften, unscharf werden oder sogar alles, was frei von solchen Veränderungen ist, per se «wahr» erscheinen lässt. Bereits die zuletzt angeführten Beispiele fallen indes unter den zweiten Typus:

## 2.) Die Verfälschung

Dasjenige, was als indexikalisches Zeichen eines Vorgefundenen zirkuliert, wurde mittels digitaler oder analoger Technik manipuliert, sei es, dass es drastischer gestaltet wurde, wie bei einem in der Zeit des Israel-Libanon-Konflikts 2006 heftig diskutierten Photo, das Beirut nach einem israelischen Bombenangriff zeigt und in das von dem bekannten Pressephotographen Adnan Hajj Rauchschwaden verdoppelnd einkopiert wurden; oder sei es mittels Bluebox-Verfahren um Elemente ergänzt, wie es beispielsweise in der Filmszene von FORREST GUMP, in der der Protagonist mit John F. Kennedy zusammentrifft, vor Augen gestellt wird. Die im journalistischen Diskurs legitime Variante davon ist allerdings beim täglichen Wetterbericht oder nicht selten bei Live-Schaltungen in den Nachrichten zu sehen, bei denen beispielsweise ein Auslandskorrespondent mittels Chroma Key vor eine Stadtansicht montiert wird.

### *B Verfälschungen bezüglich des Motivs*

Dabei wird in die Vorgänge, die es vorgeblich nur desinteressiert zu dokumentieren gilt, inszenatorisch eingegriffen, wie bei diversen Bildern und Filmen, die 2006 tote Kinder als Opfer eines israelischen Bombardements auf das libanesische Dorf Kana zeigten, spekuliert wurde, weil immer wieder derselbe Helfer darauf zu sehen war.<sup>30</sup> Aber auch hier ist wiederum die Demarkationslinie, die das Verwerfliche von einer legitimen journalistischen Praxis trennt, unscharf gezogen. Einerseits verändert die Anwesenheit einer Kamera ohne weiteres Dazutun immer schon das Verhalten der Akteure, andererseits ist jede szenische, also in Einstellungswechseln wiedergegebene Situation ein Eingriff in das Geschehen: Wer Kameramänner oder -frauen bei der Erarbeitung eines solchen doppeldeutig Auflösung genannten Vorgangs beobachtet, wird bestätigen können, wie oft ein später in der montierten Bildsequenz als kontinuierlich dargestellter Vorgang für

30 Vgl. o.A.: «Wahrheit und Fälschung – Bilderflut vom Krieg». Magazinbeitrag zur Sendung ZAPP, NDR Fernsehen, 09.08.2006, 23:15 bis 23:45 Uhr.

Perspektiv- und Einstellungswechsel unterbrochen oder wiederholt wird. D.h., bei visuellen Berichterstattungen ist der Zuschauer immer mit einer Raum-Zeit konfrontiert, die sich grundlegend von derjenigen während der Aufnahme unterscheidet. Die prekärsten Formen von Fälschungen basieren indes gar nicht auf manipulierten Bildträgern oder modifizierten Motiven, sondern sind:

### *C Fälschungen bezüglich der Bild-Kontextualisierung*

Auch wenn sich durch die digitale Prozessierung von im Kamera-Chip auftretenden Lichtdaten die Möglichkeiten der Manipulation des Dargestellten erheblich vereinfacht und vervielfacht haben, sind audiovisuelle Fälschungen weiterhin vornehmlich ein sprachliches Problem, insofern sie sich dadurch ergeben, dass die gezeigten Artefakte mit einer fragwürdigen Legende im doppelten Wortsinne versehen werden, sei es, dass einer Photographie ein bestimmter Ort, ein bestimmter Zeitpunkt wie auch weitere schriftliche Informationen bezüglich des gezeigten Personals hinzugefügt werden, die der Aufnahmesituation widersprechen, oder sei es, dass eine Film- oder Videosequenz mit Sprechertexten oder Texteinblendungen ergänzt wird, die bestimmte Aspekte des Gezeigten falsch verorten oder deuten. Eine medienmaterialistische Betrachtung der digitalen Prozessierung von Bildern und Tönen sorgt so allenfalls dafür, diese mit einem berechtigten grundsätzlichen Zweifel zu versehen, der allerdings angesichts analoger Bildtechniken – seien es mit entsprechenden <Direktiven> versehene Photographien oder Videos – auch immer schon angebracht war.

Auch ohne den Peirce'schen indexikalischen Charakter bestimmter visueller Artefakte, ihre physisch-kausale Verbindung zu den partiellen Lichtemissionen oder -reflektionen des Gezeigten, zu erschüttern, ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten, die Deutungen und Syntheseleistungen des Zuschauers grundlegend in die falsche Richtung zu lenken. Der Unterschied zwischen einer Praxis, die im journalistischen <Wahren> situiert ist, und Fälschung, d.h. einer Praxis, die dies nicht ist, liegt somit nicht einmal im Eingreifen in das Motiv, sondern darin, dass mit dem inszenierten Bild später etwas konstruiert wird, das den Eindrücken des Reporters vor Ort nicht entspricht oder seinen eigenen Recherchen völlig widerspricht. Insofern sind sogar längere inszenierte Situationen legitime Praxis, sofern sie mit der recherchierten Nachricht übereinstimmen: <Wahrheit>, d.h. erlaubte Praxis und Fälschung, verbotene Praxis, trennt manchmal nur die Schrifteinblendung von zwei Worten: «Nachgestellte Szene».<sup>31</sup>

31 Aber auch hier scheint sich die explizit geregelte Praxis zu ändern, wie 2006 aus einem internen sogenannten Prozesspapier der Landesschau Rheinland-Pfalz u. a. über das Verwenden «nachgestellter Szenen» bekannt wurde: «Sie machen den Film spannend.» Mit einem gesendeten Hinweis solle allerdings «nur im Ausnahmefall gearbeitet werden», lautet die Anweisung, «beispielsweise, wenn eine echte Verwechslung entstehen könnte» (Hans-Jürgen Jakobs: «Rotlicht, Blaulicht; Waffen im Requisitenschrank des Chefs vom Dienst: Wie die Mainzer <Landesschau des SWR auf Quoten-Jagd geht». In: *Süddeutsche Zeitung*, 8.09.2006, S. 17).



Betrachtet man die akzeptierten journalistischen Praktiken, so sind sogar Spielszenen, die nicht als solche ausgegeben werden, ebenfalls nicht-sanktioniert an der Tagesordnung, vor allem bei sogenannten Antext-Bildern: Jedes gezeigte Faxgerät, das just zum Zeitpunkt der Aufnahme eine einstweilige Verfügung ausgibt, ist nachgestellt, viele Gänge von Interviewpartnern oder ihr beiläufiges Blättern in Unterlagen vor dem Statement inszeniert. Als «branchenüblicher Kunstgriff»<sup>32</sup> gilt auch, für die Illustration aktueller Nachrichten verwendete Archivaufnahmen sowie von den PR-Abteilungen größerer Firmen oder von Nachrichtenagenturen dafür bereitgestelltes Material nicht eigens zu kennzeichnen – Material, von dem der Journalist, der als Autor genannt wird, nicht wissen kann, wo, wann und wie es entstanden ist.

Um den mit dem letzten Haupttypus aufgezeigten Spielraum von Fälschungen oder vielmehr die unscharfe Grenze, die zwischen ihnen und regelgemäßen Dokumentar-Praktiken liegt, zu überprüfen, sollen im Folgenden die Fernsehfälschungen von Michael Born in den Blick genommen werden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass im Bild technisch nicht manipuliert wurde, d. h., dass die Vorgänge, die im Bild wiedergegeben – oder besser: nachgebildet wurden –, ähnlich stattgefunden haben oder im Nachhinein in gewissem Sinne juristisch verifizierbar waren, aber dass die Bilder als Dokumente für etwas anderes eingesetzt wurden. Was aber ist ein Dokument? Oder vielmehr: Was impliziert der schillernde Begriff des Dokuments, der solchen Bezeichnungen wie «Fernseh-Dokumentation» oder «Dokumentieren» inhärent ist? Dafür sei hier ein kurzer Exkurs in die Informationswissenschaft unternommen:

### 3. Was ist ein Dokument?

1937, anlässlich des Weltkongresses für Dokumentation in Paris, einigte sich das «Institut international de coopération intellectuelle» im Auftrag des Völkerbundes auf eine technische Definition, die in den Sprachen Englisch, Französisch und Deutsch festgehalten wurde: «Dokument ist jeder Gegenstand, der zur Belehrung, zum Studium oder zur Beweisführung dienen kann, z. B. Handschriften, Drucke, graphische oder bildliche Darstellungen.»<sup>33</sup> Damit wurde letztlich die Bedeutung des lateinischen Wortes «documentum» fortgeschrieben, das zunächst für dasjenige stand, «wodurch man etwas lehren, woraus man etwas schließen

32 Vgl. Michael Bitala: ««Als die Bilder lügen lernten». Mit welchen Praktiken der bekennende Fälscher Michael Born jahrelang Magazine bedienen konnte, obwohl er als unseriös galt». In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.2.1996, S. 3.

33 Anonym: «La terminologie de la documentation». In: *Coopération Intellectuelle* 77, 1937, S. 228–240, hier: S. 234; vgl. auch Michael K. Buckland: «What Is a «Document?»» In: *JASIS* 48, 1997, S. 804–809, hier: S. 805.

kann», und erst an zweiter Stelle im Sinne eines Beweises geläufig war. Es ist verwandt mit «docere», dem Lehren, Unterrichten oder Nachweisen.<sup>34</sup>

Eine etwas andere Perspektive eröffnet die Bibliothekarin und Dokumentarin Suzanne Briet – der in Frankreich der Beiname «Madame Documentation» gegeben wurde – in ihrem 1951 veröffentlichten Manifest mit dem Titel *Qu'est-ce que la documentation*, in dem sie ausführt, dass ein Dokument jedes konkrete oder symbolische Anzeichen sei, das aufbewahrt oder aufgezeichnet werde, um ein entweder physisches oder gedankliches Phänomen darzustellen, zu rekonstruieren oder zu beweisen.<sup>35</sup> Besonders hervorzuheben dabei ist, dass ein Dokument sich in erster Linie nicht durch seine Materialität auszeichnet, sondern funktional dadurch bestimmt wird, dass es in bestimmten Kontexten etwas repräsentiert oder Beweiskraft hat.

Anschaulich wird diese Differenzierung, wenn man Briets kurze Aufzählung von Objekten liest, an denen sie exemplifiziert, ob es sich dabei um ein Dokument handelt oder nicht: «Une étoile est-elle un document? Un galet roulé par un torrent est-il un document? Un animal vivant est-il un document? Non. Mais sont des documents les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres d'un musée de minéralogie, les animaux catalogués et exposés dans un Zoo.»<sup>36</sup> Ein Photo eines Sterns wird also zum Dokument, weil es als Beleg oder Beweis für etwas und für diejenigen dient, die es beobachten. Ein Tier aus freier Wildbahn wird zum Dokument, wenn es als Exemplar einer bestimmten unter Umständen neu entdeckten Tierart im Zoo ausgestellt wird. D.h., es liegt nicht im Wesen der Sache, ein Dokument zu sein, weil ihm ein bestimmter Bezug zur Realität garantiert ist, sondern es muss regelrecht zum Dokument gemacht oder als solches betrachtet werden, indem es beispielsweise entweder wissenschaftlich klassifiziert oder bestimmten Wissensfeldern zugeordnet wird.

34 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 2002, S. 208. Vergewärtigt man sich die Etymologie des Wortes Nachricht, so ergeben sich vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zum Dokument erstaunliche Überschneidungen. Es fand nämlich zunächst wie das lateinische «documentum» im Sinne von Unterweisung oder Belehrung Verwendung und stand eher für eine direktive Funktion der Kommunikation, im besonderen: dass sich jemand *nach* etwas *richtet* (vgl. ebd., S. 643). «Nachricht» in der Bedeutung einer scheinbar desinteressierten Faktenwiedergabe konnte sich erst mit dem zunehmenden u.a. auf die Fortentwicklung der elektromagnetischen Telegrafie zurückzuführenden Einfluss des Newsjournalismus aus Amerika ab Mitte des 19. Jahrhunderts durchsetzen (vgl. Oliver Meier: «Literatur und Journalismus». In: *Medienheft*, 9.7.2004, S. 1–10, hier: S. 3f., u. Horst Pöttger: «Berufsethik für Journalisten? Professionelle Trennungsgrundsätze auf dem Prüfstand». In: Adrian Holdegger (Hrsg.): *Kommunikations- und Medienethik. Interdisziplinäre Perspektiven*. Freiburg (Ch) u. Freiburg (Breisgau) 1999, S. 299–327, hier: S. 310ff.

35 Im französischen Original heißt es: «[T]out indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel» (Suzanne Briet: *Qu'est-ce que la documentation?* Paris 1951, S. 7).

36 Ebd., S. 7. Diese Stelle ließe sich folgendermaßen übersetzen: «Ist ein Stern ein Dokument? Ist ein von einem Wildbach rundgeschliffener Kieselstein ein Dokument? Ist ein lebendes Tier ein Dokument? Nein. Aber Photographien und Listen von Sternen, Steine in einem mineralogischen Museum oder katalogisierte und im Zoo ausgestellte Tiere sind Dokumente.»

Dadurch bekommt das Verb «dokumentieren» – wenn man es etwa versteht wie kristallisieren, d.h. dass aus etwas ein Kristall entsteht – eine völlig neue prozesshafte Dimension, indem es nicht als Festhalten einer außermedialen Realität, sondern als Operation des Zuschreibens von Aussagekraft oder Beweischarakter erkannt werden kann. Beides kommt einem Dokument erst dann zu, wenn es in ein organisiertes, bedeutungsvolles Verhältnis zu anderen Beweismitteln gesetzt wird. Ein Dokument erscheint somit erst als solches und beweiskräftig, wenn es auf bestimmte Weise kontextualisiert, d.i. gesammelt, katalogisiert, dargestellt und benutzt wird. Anders gesagt: Ein Dokument beweist nichts, sondern *mit* einem Dokument wird etwas bewiesen.

Übertragen auf audiovisuelle Dokumente bedeutet dies, dass sie – wie jedes andere Dokument auch – etwas nur vor dem Hintergrund bestimmter Prinzipien und Praktiken bezeugen, die ihr beweiskräftiges Hervortreten regeln. Derjenige, der etwas filmisch dokumentiert, erhebt letztlich ein Bild zum Dokument für etwas. Ein Dokument ist also eher funktional zu verstehen und nicht materiell begründet; sein Status hängt von der Platzierung ab, die es im medialen Kontext einnimmt. Briets Überlegungen geben somit zur Aufgabe, die pragmatische und performative Dimension von Zuschreibungen und Verwendungszusammenhängen im Umgang mit Dokumenten mitzudenken. Als rein sensorische oder elektronische Information kann etwas keinen Sinn haben. Kommt Sinn ins Spiel, verlassen wir das Gebiet der Perzeption und des Signals, und es spielen unhintergebar Kontexte oder um Dokumente gruppierte Erzählungen und Interpretationen eine Rolle. Bezieht man diesen Bedeutungshorizont des Dokuments auf die Fälschungsthematik, ließe sich nun ergänzen: Von Fälschungen wird gesprochen, wenn etwas vorgeblich zu einem Dokument für etwas gemacht wird, wenn also etwas – den geschriebenen journalistischen Regeln ungemäß – als Beweis für etwas Non-Existentes fungiert. Anhand von Michael Borns gefälschten Magazinbeiträgen im Bereich des Fernsehjournalismus soll nun kurz gezeigt werden, wie die audiovisuell erzeugten Artefakte ihren Status als Dokumente erhielten.

#### 4. «Bilder logen schon immer»<sup>37</sup> – Die gefälschten TV-Beiträge von Michael Born

Die Vorkommnisse um die Aufdeckung der Fälschung sind schnell wiedergegeben: Zwischen 1990 und 1995 hat der Fernseh-Journalist Michael Born verschiedene Magazinredaktionen mit insgesamt 23 gefälschten Beiträgen beliefert. Hauptgeschädigter war die Redaktion von STERN TV, die 11 davon in RTL gesendet hatte. Die für die vorliegende Untersuchung verfügbaren Ausschnitte

37 Michael Born: *Wer einmal fälscht... Die Geschichte eines Fernsehjournalisten*. Köln 1997, S. 15.

stammen aus vier Magazinbeiträgen in STERN TV: Der erste Einspielfilm berichtet über Kokainschmuggel aus der Schweiz nach Deutschland und wurde am 4.11.1992 gesendet, der zweite über Bombenbauer der PKK wurde am 7.6.1994 und zudem zuvor in S-ZETT, dem Fernsehmagazin der *Süddeutschen Zeitung*, gezeigt; im dritten, ausgestrahlt am 26.4.1995, wird vom Abschießen von Katzen als Schädlingen durch deutsche Jäger berichtet; der vierte, der bekannteste, befasste sich mit Aktivitäten einer deutschen Subgruppierung des US-Geheimbundes Ku-Klux-Klan und lief am 7.9.1994.<sup>38</sup>

Aufgrund des letztgenannten Beitrages schaltete sich die Staatsanwaltschaft Koblenz ein, um wegen rechtsextremistischer Umtriebe zu ermitteln. Während der Untersuchungen verwickelte sich Born in Widersprüche, und es wurde wegen mutmaßlichen Betrugs weiterermittelt. Bei der Sichtung des Beweismaterials – den Fernsehbeiträgen – und einer darauffolgenden Stimmanalyse fiel den Beamten auf, dass eine Person des Films mit einer «anderen» Person im Beitrag über Drogenschmuggel identisch sein muss.<sup>39</sup> Es kam zu weiteren Nachforschungen und einem in den Medien ausgefochtenen Skandal, bei dem vornehmlich die Redaktion von STERN TV und Günther Jauch in ein schlechtes Licht gerieten. Im September 1996 wurde Born vor das Koblenzer Landesgericht gestellt, u. a. mit der Anklage der «objektiven Fälschung mit subjektivem Ansatz zum Betrug», und am 23. Dezember zu vier Jahren Haft verurteilt. Die Höhe des Strafmaßes ergab sich jedoch nicht durch Betrug in 17 Fällen und versuchten Betrug in drei Fällen, sondern kam vornehmlich wegen Delikten wie illegalem Waffenbesitz, Fahren ohne Fahrerlaubnis, Volksverhetzung, Aufstachelung zum Rassenhass, Urkundenfälschung und dem Vortäuschen von Straftaten zustande.<sup>40</sup> Besonders zu betonen ist an dieser Stelle, dass die Anklage wegen Betrugs lediglich die entsprechenden Redaktionen betraf, denn, wie der Leitende Oberstaatsanwalt Norbert Weise ausführte, Betrug am Zuschauer sei strafrechtlich nicht relevant.<sup>41</sup>

Worin aber besteht das nachträglich im journalistischen Diskurs sanktionierte Vergehen Borns, das Fälschen? Im Vorgang der Aufnahme nicht, denn alle Einstellungen könnten auch Bilder eines Amateur-Spielfilms sein oder eine fragwürdige Theateraufführung dokumentieren. Wenn man den Ausführungen des Gerichts folgt und annimmt, dass die Bilder technisch nicht manipuliert wurden, so sind sie im Peirce'schen Sinn indexikalisch *in sensu strictu*, nimmt man als Maßstab die Referenz zu den Lichtemissionen des Reproduzierten. Aber auch die ikonische Ebene der Bilder sowie die symbolische der Interviews vermittelt einen Eindruck, den ein Augenzeuge vor Ort auch hätte haben können: Der Protago-

38 Vgl. Thomas Pritzl: *Der Fake-Faktor. Spurensuche im größten Betrugsfall des deutschen Fernsehens*. München 2006, S. 54, u. Haus der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Bilder, die lügen*. Bonn: Bouvier 2000, S. 24–27.

39 Vgl. Pritzl: *Der Fake-Faktor* (Anm. 38), S. 13.

40 Vgl. Klaus-Peter Klingelschmitt: «Echt: TV-Fälscher soll vier Jahre büßen». In: *taz*, 24.12.1996, S. 1.

41 Vgl. Michael Bitala: «Eine Bombe, die lautlos explodiert». In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.10.1996, S. 3.

nist des Drogenkurier-Films schnupfte weißes Pulver; der Interviewte im Bericht über die PKK-Bombenbauer sprach in Anwesenheit der Kamera davon, dass die Türkei sich wesentlich durch Touristen finanziere; in irgendeiner finsternen Höhle standen zu einem gegebenen Zeitpunkt Menschen mit einem Ku-Klux-Klan-Kostüm und während des Jäger-Drehs musste eine Katze ihr Leben lassen – ein Straftatbestand («Töten eines Wirbeltiers»), für den sich Born später auch verantworten musste; die Indizien, die Dokumente hatte er ja selbst geliefert.

Die Bilder wurden erst dann zur Fälschung, weil *mit* ihnen eine allgemeinere Nachricht behauptet wurde: dass sie Dokumente eines Kokainschmuggels von der Schweiz nach Deutschland, eines Bombenbaus der PKK, einer Veranstaltung des Ku-Klux-Klans in Deutschland oder der Dezimierung von Katzen durch Jäger im Taunus sind; sie wurden auch zur Fälschung, weil sie im Rahmen des journalistischen Formats TV-Magazin ausgestrahlt wurden, durch die sie erst extern beglaubigt wurden. Auch Borns Fälschungen sind somit ein pragmatisches Problem, denn Bilder haben kein intrinsisches Zertifikat. Anders gesagt: Der Bezug zu einer Realität, sei sie auch eine journalistische Arbeitshypothese, ist ihnen nicht immanent, sondern wird immer hergestellt oder präjudiziert. Insofern sind Borns Bilder nicht falsch, sondern die Bedeutung, die ihnen durch bestimmte «Direktiven» aufgepfropft wurde.<sup>42</sup> Sie lügen auch nicht, wie Born selbst es nennt, sondern mit ihnen wird gelogen.<sup>43</sup>

Dass die Aufdeckung der STERN TV-Fälschungen zu einem Medien-Skandal führte, lässt offensichtlich werden, dass dabei etwas auf dem Spiel stand. Sie zwang nämlich die einzelnen Medienorgane dazu, ihre publizistische Praxis jeweils zu reflektieren und zu rechtfertigen.

## 5. Das Potential von Fälschungen als Medienkritik – Konsequenzen der Aufdeckung

Durch die Entlarvung der Fälschungen wurde zuerst einmal das veröffentlichende Medium selbst desavouiert. Dies zeigte sich zunächst dadurch, dass die Verantwortlichen bei STERN TV nach Angaben des Vorsitzenden Richters Ulrich Weiland mit einer «bisher nicht offenbar gewordenen Dreistigkeit» ver-

42 Wenn hier von Aufpfropfen die Rede ist, so soll damit nicht davon ausgegangen werden, es gäbe eine ursprüngliche Bedeutung, sondern dass es im Sinne Derridas immer schon beim Lesen der Bedeutung (von Bildern) am Werk ist. Bereits in der zitierten Stelle von Peirce war die Rede davon, dass ohne aufgepfropfte Legende ein Bild im strengen Sinne gar keine Bedeutung im Sinne einer Behauptung hat.

43 Mit demselben Problem, diesmal aus umgekehrter Perspektive, war man beispielsweise konfrontiert, als der Fälschungsvorwurf laut wurde, CNN habe 2001 Bilder von jubelnden Palästinensern aus dem Jahr 1991 schnitt-technisch und textlich in den Zusammenhang mit den Anschlägen am 11. September gerückt. In diesem Falle entsprach die Kontextualisierung der Bilder jedoch dem Aufnahmezeitpunkt und den Recherchen anderer Journalisten – keine Fälschung.

sucht hätten, den Skandal zu vertuschen.<sup>44</sup> Günther Jauch wurde im Zusammenhang mit den Ermittlungen auch bekannt für die entschuldigende Beteuerung «Ich bin im Grunde noch nie in einem Schneiderraum gegessen»<sup>45</sup>, mit der er sich selbst *ex post* vom Journalisten zum Ansager degradierte. Auch auf den nächstgelegenen Verantwortlichen, das Printmagazin *stern*, das zuvor dem TV-Ableger namentlich zu journalistischer Autorität verhelfen sollte, wirkte die Fälschung zurück. Vonseiten des «Mutterblattes», das ja Jahre zuvor schon durch die Veröffentlichung der von Konrad Kujau gefälschten Hitler-Tagebücher erheblichen Schaden genommen hatte, versuchte man indes, sich vom Glaubwürdigkeitsverlust nicht anstecken zu lassen, indem man sich offensiv von der gleichnamigen TV-Redaktion dadurch distanzierte, dass man die strikte redaktionelle Trennung hervorhob.<sup>46</sup>

Die Kritik blieb jedoch nicht nur auf die direkt betroffenen Organe beschränkt, sondern infizierte die ganze Branche mit einem Generalverdacht. Borns Fälschungen beziehungsweise die Umstände ihrer Aufdeckung sorgten somit für eine Verunsicherung der unangefochtenen Erzähl-Hoheit des TV-Journalismus, vor allem bezüglich der vorgeblichen Authentizität der Bilder, und führten zu einer allgemeinen Kritik an der journalistischen Institution Fernsehen. Georg Seeßlen resümierte seinerzeit: «Und Born? Nein, er ist kein Täter. Seine «Schuld» besteht eher darin, den Mythos des Authentischen entlarvt zu haben – so wie die Kunstfälscher einst den Mythos des Originals zerstörten.»<sup>47</sup> Insbesondere die nicht betroffenen Printmedien, die sich in permanenter Konkurrenz zum Fernsehen befinden, nutzten den Fall, um darzulegen, dass «die Glaubwürdigkeit des gesamten Fernsehjournalismus»<sup>48</sup> auf dem Spiel stehe oder dass der Skandal den «Glauben an die Integrität der TV-Magazine»<sup>49</sup> erschüttere; Born habe mit seinem virtuellen Journalismus «dem Medium TV eine neue Bedeutung als Scherbenwelt verliehen»<sup>50</sup>, ferner stehe es «schlecht um die Glaubwürdigkeit von STERN TV im speziellen und der Fernsehinformation im allgemeinen.»<sup>51</sup>

44 Vgl. Klingelschmitt: «Echt: TV-Fälscher soll vier Jahre büßen» (Anm. 40), S. 1. Wie gefährlich den heute Verantwortlichen das Material nach wie vor erscheint, lässt sich daran ablesen, dass selbst 10 Jahre danach für wissenschaftliche Zwecke keine Einsichtnahme gewährt wird. Nach telefonischen Angaben (20.11.2006) des zuständigen Archivars vor Ort sind die Bänder sogar mit Stahlspangen versehen und selbst für die dort arbeitenden Redakteure nicht verfügbar.

45 Günther Jauch, zit. n. o.A.: «Ist auch Jauch ein Born?». In: *taz*, 25.10.1996, S. 16.

46 Vgl. «Fragen an «stern»-Chefredakteur Dr. Werner Funk». In: *Medien aktuell* 7, 12.2.1996, S. 5.

47 Georg Seeßlen: «Heute wird der TV-Fälscher Michael Born verurteilt. Er ist der Sündenbock – für die Macher und uns, die Zuschauer». In: *taz*, 23.12.1996, S. 10.

48 Thomas Leif: «Der Skandal um die gefälschten Fernsehbeiträge trifft den Journalismus härter als seinerzeit die «Hitler-Tagebücher»». In: *taz*, 2.2.1996, S. 10.

49 Bitala: «Als die Bilder lügen lernten» (Anm. 32), S. 3.

50 Nanah Schulze: «Börse, Born und Bürsti». In: *Horizont*, 18.10.1996, S. 16.

51 Michael Quasthoff: «Jetzt sitzt er im Gefängnis. Wie ein TV-Journalist es offenbar schaffte, mit gefälschten Filmen ins Fernsehen zu kommen». In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.1.1996, S. 18.

Selbst die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten konnten sich nicht ganz vor dem Flächenbrand, den die Aufdeckung entfachte, schützen. Der ehemalige Chefredakteur des WDR Claus-Hinrich Casdorff, der auch als Sachverständiger beim Prozess geladen war, gibt zu bedenken: «[L]eider genügt ein schwarzes Schaf, um unseren Berufsstand in ein schiefes Licht zu rücken.»<sup>52</sup> Die ARD-Anstalten konnten allerdings auch nicht ihre Hände in Unschuld waschen, weil ein Beitrag Borns über Schlepperbanden, die angeblich Kurden illegal über die österreichisch-deutsche Grenze schleusen, 1991 im vom WDR verantworteten Magazin ZAK ausgestrahlt worden war. Zu einer Beendigung des Geschäftsverhältnisses und einer Warnung an andere Redaktionen kam es zwar, aber nicht wegen fragwürdig erscheinender Recherchen, sondern wegen Borns falschem Exklusiv-Versprechen; denn der vermeintlich exklusive Beitrag war bereits zuvor in der Sendung KLARTEXT bei Tele 5 gezeigt worden.<sup>53</sup>

Auf einer allgemeineren Ebene wurde bei der Aufdeckung entlarvt, dass eine audio-visuelle Informationsvergabe immer Kompositum, immer etwas Zusammengesetztes, Montiertes ist und die raum-zeitlichen Bedingungen des Geschehens dabei demontiert werden. Durch ihre unhintergehbare Perspektivität sind massenmedial wiedergegebene Phänomene immer Ansichten im doppelten Wortsinne<sup>54</sup>, denn kein Bild bildet den Kontext mit ab, indem es entstanden ist; erst die sprachlich-visuelle Kontextualisierung lässt es als Behauptung in einer gewissen Bandbreite sinnvoll erscheinen und zum Dokument werden. Zudem wurde offenbar, dass die meisten Fernsehbeiträge, wenn sie dokumentieren, eher illustrieren, im Wortsinne, dass eine ihnen vorgängige Bedeutung mit Bildern versehen wird. Nicht Abbilder veranschaulichen etwas, sondern *mit* Bildern wird etwas erläutert, eine Geschichte, eine *story* nacherzählt.

Es wurde so deutlich, dass fernsehjournalistische Nachrichten nicht in der Weise entstehen, wie es der Zuschauer annehmen mag, nämlich als Montage gefundener und technisch reproduzierter Phänomene, aus denen mittels Verdichtung und Selektion deduktiv ein Beitrag entsteht, sondern indem meist für eine bereits recherchierte Nachricht die entsprechenden Bilder und Dokumente gesucht oder eigens hergestellt werden.<sup>55</sup> Anders gesagt: Nicht die Legende

52 Claus-Hinrich Casdorff, zit. n. o.A.: «... eben schärfer aufpassen». In: *Focus* 42, 1996, S. 14.

53 Bitala: «Als die Bilder lügen lernten» (Anm. 32), S. 3.

54 Vgl. Weber: «Zur Sprache des Fernsehens» (Anm. 8), S. 81.

55 Anschaulich wird diese im journalistischen Diskurs akzeptierte Praxis angesichts eines gefälschten Beitrages von Born über die amerikanische Colorado-Kröte, die angeblich ein halluzinogenes Sekret absondert, welches von Drogensüchtigen durch Ablecken konsumiert wird. Obwohl diese reißerische Nachricht in vielen Zeitungsartikeln Borns Phantasie zugeschrieben wird, handelte es sich um einen Redaktionsauftrag, der auf eine Zeitungsgente im *Spiegel* zurückging. Dort wurde im August 1994 von amerikanischen und australischen «Drogenfreunden» der *Bufo alvarius* berichtet. Born hatte für seinen Bericht ähnliche Vorkommnisse in Deutschland zu finden. Nachdem sich herausgestellt hatte, dass solche Fälle nicht einmal bei der Polizei in Amerika bekannt sind, wurden die entsprechenden Bilder hergestellt (vgl. o.A.: «Mutwilliges Lecken. Amerikanische und australische Drogenfreunde haben neue Stofflieferanten: Kröten». In: *Der Spiegel* 32, 1997, S. 92-93).

kommt zum Bild, sondern das Bild zur Legende. Steht bei Barthes Noema des Photographischen (*Ça-a-été*) schon im Vordergrund, dass dem Betrachter etwas Vergangenes als Vergangenes begegnet, so gibt auch das französische Wort *reporter*, von dem sich im Deutschen die Tätigkeit des Reporters her schreibt und das auch für zurücktragen und zurückversetzen steht, über diese nachträgliche <Unmittelbarkeit> einer Nachricht im Film Auskunft.<sup>56</sup>

Betrachtet man allerdings die konkreten Reaktionen in den Massenmedien, so ist eine nachhaltige Verunsicherung des journalistischen Mediums Fernsehen nicht festzustellen. Es verteidigte seinen Realitätswert, indem es die Fälschung anders fortschrieb: <Wahre> Fakten über gefälschte Fakten. Das Fernsehen und auch die Printmedien hatten dadurch ein neues Nachrichtenthema, das von Aufdeckungs-Geschichten über Glossen bis hin zu Talkshows eine Masse an Beiträgen generierte, die in Zahlen die Born'schen Fälschungen um ein Vielfaches überstiegen. Auch konkrete Auswirkungen auf das Verhalten der Fernsehnutzer oder der Werbekunden stellten sich nicht ein: Die Einschaltquoten von STERN TV blieben bei einem Niveau von über drei Millionen Zuschauern, und es kam auch nicht zu Stornierungen von Werbezeiten. Dies war auch ein Grund, warum das Urteil bezüglich des Betrugsfalles vergleichsweise mild ausfiel, denn nach Einschätzung des Gerichts hatte STERN TV mit den Beiträgen «sehr viel Geld» verdient und auch der Imageverlust später nicht zu nennenswerten materiellen Schäden geführt.<sup>57</sup>

Wie in vielen anderen Fällen auch wurde im Falle Borns *ex post* nicht nur von Fälschungen geredet, sondern häufig von dilettantischen und plumphen Fälschungen<sup>58</sup>, um das System der Wahrheitsprüfung nicht in Frage gestellt sehen zu müssen. Wenn Fälschungen immer plumpe Fälschungen sind, dann können einzelne Skandale nicht die gesamte Funktionslogik der Medien mit einem Generalverdacht infizieren; denn es wird eine klare Unterscheidbarkeit zwischen echten und falschen Beiträgen suggeriert. Das eigentlich Skandalöse an TV-Fälschungen, das darin bestünde offenzulegen, dass den audiovisuellen Informationsvergaben im Fernsehen nicht per se ein <Wahrheitsgehalt> zukommt oder, anders formuliert, dass die entsprechenden Realitätskonstruktionen – auch ohne Zuhilfenahme eines großen technischen Aufwands – von einer freien Erfindung grundsätzlich nicht zu unterscheiden sind, wird dadurch eingeeht.

Die üblichen Darstellungsmodi in der TV-Berichterstattung geben den Zuschauern nämlich keine entsprechenden Hinweise: Ein Beweis – sei er in ande-

56 Vgl. zum Problem der Direktübertragung und zur Semantik von *reporter*: Jacques Derrida/ Bernhard Stiegler: *Echographien* (Anm. 22), S. 52 u. 182.

57 Vgl. Pritzl: *Der Fake-Faktor* (Anm. 38), S. 61, 79 u. 121.

58 Vgl. o.A.: «Mehr Dichtung als Wahrheit. TV-Filmer Born wegen Faktenfälschung verurteilt». In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.12.1996; Marika Schärtl/Günther Bähr/Uli Martin: «TV-Fälscher 1. <Absurdes Theater>». In: *Focus* 6, 1996, S. 30-32; Michael Handwerk: «Mord für die Quote». In: *Focus* 52, 1997, S. 168-170.



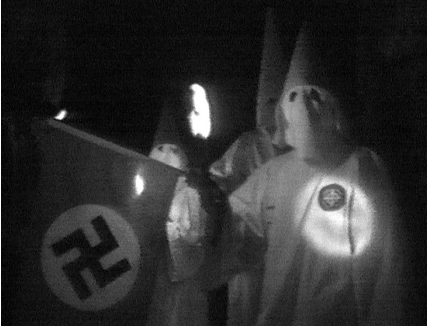


Abb. 1: Born-Beitrag über die deutsche Abordnung des Ku-Klux-Klans

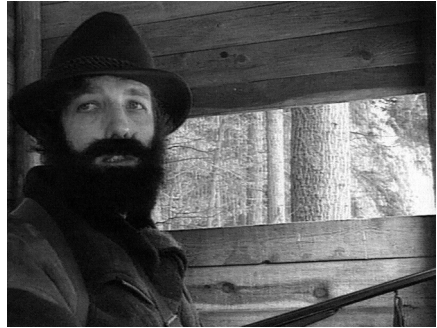


Abb. 2: Born-Beitrag über Jäger, die Katzen als Schädlinge erschießen

ren Wissensfeldern durch noch so zeitspezifische Regelmäßigkeiten definiert und nicht ontologisch fundiert – ist aus den Beiträgen jeweils ausgelagert. Anders gesagt: Als filmischen Dokumenten wird den Reproduktionen eine objektive Beweisbarkeit zugesprochen, die sich jedoch einer Überprüfung vonseiten der Zuschauer entzieht. Ihnen bleibt lediglich die unmündige Position, den gezeigten Ausführungen zu vertrauen. Die Anmahnung der plumpen Fälschung lässt zudem die Frage unbeantwortet, warum die Nachrichtenfilm trotz jahrelang von Millionen Zuschauern und von den entsprechenden Redaktionen als seriöser Journalismus wahrgenommen worden waren.<sup>59</sup> Umgekehrt gibt die Publikums-Akzeptanz sogar solcher Beiträge, die in hohem Maße sich selbst deplausibilisierende Einzelbilder zeigen – beispielsweise ein seitenverkehrtes Hakenkreuz auf einer Fahne im Film über den deutschen Ku-Klux-Klan oder der seltsam als Maskerade wirkende Bart des Katzenjägers (vgl. Abb. 1 und 2) –, Auskunft über die äußerst effektive Autorität der Publikationsorgane als Multiplikatoren von «Wahrheiten», die nicht weiter hinterfragt werden. Wie bei vielen anderen Fälschungsfällen treten bestimmte entlarvende Eigenschaften eines Fälsfikats erst dann deutlich vor Augen, wenn man es auch als solches betrachtet, d.h., wenn die einzelnen Artefakte bereits ihrer autoritativen Absicherung entkleidet sind.

An dieser Stelle ist nochmals zu betonen, dass Fälschungen so lange unaufgedeckt als seriös zirkulieren, wie sie sich durch regelmäßige, nicht offensichtlich regelwidrige diskursive Praktiken ins Werk setzen. Das Verdienst der Fälschung liegt also darin, zu Tage zu fördern, dass die Bedingungen der audio-visuellen Informationsvergabe im Fernsehen die Möglichkeit von Fälschungen nicht kategorisch ausschließen, sondern dass sie ihnen sogar umgekehrt den Boden bereiten. Und dabei – vielleicht ist das insbesondere das kritische Potential von Fälschun-

<sup>59</sup> Aus diesem Grund ergaben sich zahlreiche Spekulationen über die mögliche Mitwisserschaft der Chefredaktion, die an dieser Stelle weder im Fokus des Interesses sind noch abschließend bestätigt oder verworfen werden können.

gen – ist gegenwärtig zu halten, dass die beste Fälschung diejenige ist, die bis heute unentdeckt geblieben ist, d.h., die zumindest bis heute als wahr zirkuliert. Um eine Demarkationslinie zu ziehen, diesseits derer die Seriosität des Fernsehjournalismus jedoch als ›Normalfall‹ *gewahrt* bleibt, wurde Born, wie vom Prozess berichtet wird, von vielen Fernsehjournalisten zum ›Einzelfall‹ deklariert, der ein «eiskalter Fälscher [...] mit hoher krimineller Energie» gewesen sei.<sup>60</sup>

Nimmt man die längerfristigen publizistischen Reaktionen auf die Fälschungsaufdeckungen in den Blick, so wird deutlich, inwiefern Fälschungen nicht nur eine verunsichernde, sondern auch eine geradezu die Funktionslogik der Nachrichtenmedien stabilisierende Wirkung haben können, weil sie als Abstoßungspunkte funktionalisiert werden, von denen ausgehend ein ›wahres‹ Sprechen überhaupt erst definiert wird: Wahr ist, was nicht der Ausnahmefall ›Fälschung‹ ist. Insofern haben Fälschungen mitunter den Effekt, alle Meldungen um sie herum mit nur differentiell markierten Wahrheitsgarantien auszustatten. D.h., Fälschungen erschüttern einerseits die Leichtgläubigkeit des Rezipienten, durch sie wird aber andererseits *ex negativo* eine Nicht-Fälschung, ein Echtes erst produziert. Ähnlich suggeriert die Einblendung ›Nachgestellte Szene‹, bei sämtlichen anderen Einstellungen eines Beitrages handele es sich um authentisches Tatsachenmaterial. Holger Thomsens Sicht auf Fälschungen aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive lässt dies sehr einsichtig werden: «Man mag das Auffliegen von Fälschungen begrüßen, denn nur der Skandal erlaubt es, eine öffentliche Diskussion über die Normalität der Medien und das Fernsehen zu führen. Er muss von ihnen als Sonderfall ausgegrenzt werden, der nicht als strukturelles Problem missverstanden werden darf.»<sup>61</sup>

Damit werden die ›wahren‹ Praktiken der Normalität der Medien um die als Sonderfall markierten Fälschungen errichtet und zugleich Schadensbegrenzung betrieben, insofern Fälschungen, obwohl sie, wie hier herausgearbeitet wurde, durchaus strukturelle Probleme ans Licht bringen, dieser Aspekt schlicht abgesprochen wird. Stephen Isaacs, Professor der ›Graduate School of Journalism‹ an der Columbia University, gibt schon 1990 über diesen allgemeinen Rückstoß-Effekt, der Fälschungen, Fakes oder sogenannten ›Media Hoaxes‹ im Waffenarsenal der Medienkritik zukommt, aus der Sicht des praktischen Printjournalismus zu bedenken: «When one of these media hoaxers pulls of a stunt, I find it fairly amusing. I don't think it presents a problem. You simply print a corrections column. When you admit error, it makes you more human. There's also the implication that every other fact in your paper is true.»<sup>62</sup> Die einzelnen

60 Bitala: «Als die Bilder lügen lernten» (Anm. 32), S. 3.

61 Holger Thomsen: «Fälschung und Qualitätssicherung im Journalismus». In: Claudia Gerhards/Stephan Borg/Bettina Lambert (Hrsg.): *TV-Skandale* (kommunikation audiovisuell 35). Konstanz 2005, S. 355-372, hier: S. 369.

62 Stephen Isaacs, zit. n. Mark Dery: «The Merry Pranksters and the Art of the Hoax». In: *The New York Times*, 23.12.1990, S. 1.

Publikationsorgane bleiben somit als Wahrheitsinstanz intakt oder gehen sogar gestärkt daraus hervor, weil der Unfall der Fälschung dazu dient, den authentischen Normalfall zu festigen.

So gesehen evozieren Fälschungen in den Massenmedien langfristig keine maßgebliche Veränderung der journalistischen Praktiken oder des Zuschauerhaltens. Im Zusammenhang mit mehreren Falschmeldungen, die immer wieder ihm zugeschrieben worden waren<sup>63</sup>, diskutiert Karl Kraus bereits 1919 scharfsichtig die für eine Medienkritik kontraproduktiven Nebenwirkungen falscher Tatsachenbehauptungen: «Man sei mit dem Blatt vorsichtiger als das Blatt. Wer es irreführen will, vermeide Tatsachen. Denn es wird sie zwar nicht vermeiden, aber berichtigen. Im Tatsächlichen irren, macht den Offenbarungsglauben, den die Presse anstrebt, nicht zu schanden. [...] [E]s ist eine logische Untat, solch sinnreiche Erfindungen [...] mit Hilfe einer Lüge an den Mann zu bringen. Denn ein solcher Betrug ermöglicht es dem betrogenen Schwindler, sich bei aller urteilslosen Welt für sein ganzes Vorleben Amnestie zu erwirken. Wer einmal angelogen wurde, dem glaubt man immer und wenn er auch nie die Wahrheit spricht.»<sup>64</sup>

Die Aufdeckung von Fälschungen, die wiederum in den Medien verhandelt wird, verspricht so zunächst zwar über die eigenen Existenzbedingungen massenmedialer Berichterstattung Auskunft zu geben. Aber, wie die Ausführungen gezeigt haben, ist dies, wenn in den einzelnen Publikationsorganen darüber berichtet wird, nicht ein Blick auf die Massenmedien, sondern selbst wiederum ein massenmedialer Blick. Das Medium kann sich im eigenen Medium im doppelten Wortsinne nicht *in toto* reflektieren. Aus diesem referentiellen Paradox führen auch Fälschungen und Fakes nicht heraus; selbst ihre Offenlegung bleibt ein massenmediales Konstrukt, da man von ihr meist ebenfalls nur durch die Massenmedien erfährt. D.h., die Aufdeckung ist wiederum ein mittelbares Phänomen und darf nicht als unmittelbares missverstanden werden:

Man erhält dann massenmedial konstruierte Fakten über massenmedial konstruierte gefälschte Fakten, ohne dass der Status der Faktizität im allgemeinen weiter hinterfragt wird, weil er – wiederum den massenmedialen Funktionslogiken entsprechend – so präsentiert wird, als müsse er nicht hinterfragt werden. Fälschungen und Fakes können, wenn sie in den Medien selbst verhandelt werden, keine Medienkritik im emphatischen Sinne sein, weil sie ihnen in die-

63 Diese Verdächtigungen gingen darauf zurück, dass Karl Kraus am 22.02.1908 im Namen von Zivilingenieur J. Berdach der Wiener *Neuen Freien Presse* einen fragwürdigen Erdbebenbericht untergeschoben hat – etwa mit Hinweisen auf ein «Zittern in der Hand», die «Variabilität der Eindrucksdichtigkeit» oder einer Differenzierung in tellurische und kosmische Erdbeben (vgl. o.A.: «Weitere Mitteilungen über Erdbebenbeobachtungen». In: *Neue Freie Presse/Morgenblatt*, 22.02.1908, S. 11). Kraus kommentiert die Zielrichtung seines fingierten Artikels in eindringlichen Worten: «Nein, das war doch kein tellurisches, das war ein kosmisches Erdbeben. Das war die Dummheit!» (Karl Kraus: «Das Erdbeben». In: *Die Fackel* 245, 1908, S. 16-24, hier: S. 24).

64 Karl Kraus: «Verbrecherische Irreführung der Neuen Freien Presse». In: *Die Fackel* 368/369, 1913, S. 34-56, wiederabgedruckt in: ders.: *Schriften*, Bd. 4. Frankfurt/M. 1989, S. 278-299, hier: S. 293.

sem Fall als kritisches Instrument in besonderer Weise immanent bleiben und sie nicht zu transzendieren vermögen. Auch wenn Fälschungen – beispielsweise für die hier ausgeführten Überlegungen – äußerst fruchtbare Erkenntnisgegenstände sind, bleiben sie hinsichtlich transformatorischer Effekte innerhalb der Matrix journalistischer Praktiken weitestgehend wirkungslos.