

Autorin: Gerhards, Claudia.

Titel: Die Realität des Fernsehfake. Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten.

Quelle: Claudia Gerhards, Stephan Borg, Bettina Lambert (Hrsg.): TV-Skandale. Konstanz 2005. S. 281-297.

Verlag: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Claudia Gerhards

Die Realität des Fernsehfake

Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten

»Was sollen wir dem Fernsehen noch glauben?«, fragt die BILD AM SONNTAG vom 18.01.2004 und greift damit eine Frage auf, die sich immer dann stellt, wenn Fakes enthüllt werden. In diesem Fall empörte sich die Boulevardzeitung darüber, dass das RTL-Dschungelcamp der Sendung »Ich bin ein Star – holt mich hier raus« mit einem Dach überzogen war und keinerlei gefährliche Tiere enthielt – entgegen der Pressemitteilung des Senders, die vorgetäuscht hatte, die Campbewohner seien den Unwägbarkeiten des »gefährlichsten Dschungels der Welt« ausgesetzt. Fakes wie diese erschüttern die Grundfesten des Fernsehsystems – so die landläufige Ansicht. Der englische Begriff »fake« bedeutet im Deutschen »Fälschung«, umfasst aber auch »Verschleiern«, »Heucheln« oder »Vortäuschen« (Römer 2001:14). Die bewusste Täuschung des Fernsehzuschauers ist aber solange kein Fake, wie sich der Täuscher auf einen Kontext berufen kann, in dem der Zuschauer eine solche Täuschung erwarten muss: in einem Spielfilm oder in einer TV-Serie. Fake-Skandale zum Beispiel liegen dann vor, wenn sie sich außerhalb des erwartbaren Raumes und der konventionalisierten Täuschungspraktiken bewegen. Sie gelten gemeinhin als eine Erscheinung, die dem Ruf

des Fernsehens schadet und den »Supergau« des Mediums herbeiführen kann, wenn sie es zum »Lügen-TV« (EXPRESS, 06.01.2001) degradiert. Es ist jedoch ein Irrtum zu glauben, das Fernsehen täte gut daran, keine Fakes mehr zu produzieren. Das Medium ist vielmehr auf sie angewiesen, denn Fakes nehmen – wie wir sehen werden – unverzichtbare Funktionen innerhalb des TV-Systems ein. Anhand von drei Beispielen aus der Fernsehgeschichte – dem Quizshowskandal der 50er-Jahre, dem >Fall Michael Born< in den 90er-Jahren und den *Real-Life-Show-Fakes* zu Beginn des 21. Jahrhunderts – soll gezeigt werden, welche stabilisierenden Aufgaben sie innerhalb des Systems erfüllen. Spricht man über den Fake, dann kommt man nicht umhin, die Kategorie des >Echten< mit einzubeziehen, denn der Fake ist die Form, in der das Echte, das Nicht-Inszenierte *ex negativo* zu Tage tritt. Fake und Echtheit bedingen sich gegenseitig: Ohne Fake gibt es nichts Echtes und umgekehrt. Doch was ist, wenn in den inszenierten Wirklichkeiten des Fernsehens das Echte nur als Mythos existiert, der stets mitgedacht, aber eben nie eingelöst wird? Ausgehend davon, dass das Fernsehen im Zuge der Pluralisierung von Wirklichkeitsmodellen eigene Realitäten entwirft, die nur wenig mit einem abbildhaften Verhältnis zur systemexternen Realität zu tun haben, wird im Folgenden dargelegt, wie das TV-System mit Hilfe des Fakes den Mythos des Echten virulent hält. Doch wie gelingt es dem Fernsehsystem, die Konstruktivität eigener Wirklichkeiten zu verschleiern? Mit welchen Authentizitätsstrategien werden Fakes unterfüttert? Und wie verändern sich Fernsehlikes im Laufe der Jahrzehnte?

Das Gesicht als Mittel der Täuschung – Charles von Doren und der erste Fake der Fernsehgeschichte

Er atmet schwer. Zögert, überlegt, ringt nach der richtigen Antwort, beißt sich auf die Lippen. Schweißperlen tropfen von seiner Stirn. Wir schreiben das Jahr 1957. Charles van Doren ist Kandidat der amerikanischen Quizshow »Twenty-One«. Die Zuschauer lieben ihn – das charmante, gut aussehende Superhirn. Er ist der Favorit und gewinnt mit seinem enzyklopädischen Universalwissen gegen jeden Konkurrenten. Drei Monate lang. In der Zeit gewinnt er 129.000 \$. Und die Quizshow Millionen von neuen Zuschauern. Charles van Doren ist der erste Superstar der amerikanischen Fernsehgeschichte. In den drei Monaten erhält er 20.000 Fanbriefe, gibt 500 Zeitungsinterviews (van Doren

1957:137) und schafft es am 11. Februar 1957 sogar auf die Titelseite der TIME. »He was the most talked-about young man to arrive on the American cultural scene since Elvis Presley, with whom he was frequently compared as a better example for American youth to idolize« (Anderson 1978:70). Der 31-Jährige, der als Assistant Professor an der Columbia University Englische Literatur unterrichtete und Spross einer angesehenen Gelehrtenfamilie war, verkörperte das Ideal des Bildungsbürgers und galt als angesehene Größe innerhalb des Wissenschaftsbetriebs. Im August 1958 dann der Skandal: »Twenty-One« entpuppt sich als ein abgekartetes Spiel. Charles von Doren hatte vom Producer vorher die Antworten verraten bekommen. Mehr noch: Er wurde einem akribischen Schauspieltraining unterworfen. Damit er trotz seines Vorwissens authentisch wirkt, hatte man ihm beigebracht, mit welchen sprachlichen, mimischen und gestischen Mitteln er agieren sollte: nicht sofort antworten, stottern und sich gelegentlich auf die Lippen beißen. Doch »Twenty-One« war nur die Spitze des Eisbergs: Im selben Jahr wurde bekannt, dass auch die Quizshows »Dotto« und »\$64.000 Question« manipuliert hatten und ihre Kandidaten nach einem Drehbuch agieren ließen. Das Fernsehen hatte seinen ersten großen Fake-Skandal.

Bezeichnend für den Fernsehfaker der ersten Stunde ist, dass er seinen Körper zum Zwecke der Täuschung instrumentalisiert. Eine Schlüsselrolle nimmt dabei das Gesicht ein. Die Sprache des Gesichts gilt gemeinhin als Sprache des unverstellten Gefühls, als Zeichen von Authentizität. Hier sollen sich Emotionen, Empfindungen und Affekte unverstellt zeigen. Bezeichnend für unsere »faciale Gesellschaft« (Schmidt 2003:10) ist, dass dem Gesicht ein enormes semantisches Gewicht beigemessen wird. Charakter, Wesen, Emotionen, Empfindungen, Affekte, Leidenschaften, Krankheiten, Psychopathologien, Gedanken – all das will man aus dem Gesicht ablesen. Die Dechiffrierung des Gesichtes, die mit der Physiognomik des 18. Jahrhunderts einsetzt, ist immer – wie Gunnar Schmidt (2003) aufzeigt – zugleich auch eine Mediengeschichte. Während im 19. Jahrhundert die Fotografie dazu diente, den Regungen des Gesichtes auf die Spur zu kommen (siehe z.B. die fotografischen Archivierungen im Zuge der Hysterieforschung in der Klinik Charcots), ist es später der Film und schließlich das Fernsehen, die mit Großaufnahmen dem Gesicht zu Leibe rücken. Umso wichtiger ist es für einen Medienfaker, sein Gesicht kontrollieren und beherrschen zu können. Nicht nur, weil sich hier die Gefühlsregungen am glaubhaftesten darstellen lassen, sondern auch,

weil das Gesicht in den Wissensquizshows der 50er-Jahre vornehmlich in Großaufnahme gezeigt wird und die Wettkämpfe der Kandidaten als ein Duell der Mienen inszeniert werden. Das spiegelt sich auch in den damaligen Fernsehkritiken wider. Insbesondere das Mienenspiel Charles van Dorens galt den TV-Kritikern als besonders erwähnenswert, denn er konnte wie kein anderer Kandidat seine Gefühle via Mimik überzeugend darstellen. »Clamped in a vise of earphones, the eyes roll heavenward and squeeze shut, the brow sweats and furrows, the teeth gnaw at the lower lip« (Bernstein 1957:44). In der Großaufnahme wird, so hat es Béla Balázs bereits 1924 für den Film pointiert zusammengefasst, »jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappierendes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt« (Balázs 2001:49). Die Großaufnahme lenkt die Aufmerksamkeit auf das Gesicht und zeigt wie unter einer Lupe die kleinste Regung. Dies stellte ganz besondere Anforderungen an die Faker: Da die Kandidaten des Quizshowskandals die richtigen Antworten auf die Quizfragen bereits im Vorfeld von den TV-Producern genannt bekamen, waren sie in der Show angehalten, den schwierigen Prozess des Antwortfindens, des Nachdenkens, des Sich-Unsicher-Seins glaubhaft nachzuspielen. Um diesen Denkprozess und die damit einhergehenden Emotionen überzeugend simulieren zu können, wurden sie einem umfassenden Rollentraining unterworfen. Ein Kandidat der Quizshow »Dotto« berichtete dem Staatsanwalt:

»Man hätte denken können, ich sei Marion Brando [...]. Man sagte mir, wann genau ich mir auf die Lippen beißen sollte, wie ich meine Fäuste ballen müsste und einen gequälten Gesichtsausdruck vorzuspielen hätte, um mir den Anschein zu geben, ich versuchte angestrengt, die Antwort zu finden. Man sagte mir sogar, wie ich schließlich mein Gesicht aufleuchten lassen sollte – so als sei mir die Antwort plötzlich eingefallen« (zitiert in: Anonym 1958b:62).

Ende 1959 packt auch Charles van Doren vor dem Untersuchungsausschuss des Kongresses aus, nachdem er Monate zuvor die Betrugsanschuldigungen abgestritten hatte. Den »Twenty-One«-Producer Albert Freedman belastete er nun mit der Aussage, von ihm Schauspielanweisungen erhalten zu haben:

»He instructed me how to answer the questions: to pause before certain of the answers, to skip certain parts and return to them, to hesitate and build up suspense, and so forth. On this first occasion and on several subsequent ones he gave me a script to memorize, and before the program he took back the script and rehearsed me in my part« (van Doren: 1959:22).

Auch Herbert Stempel, ebenfalls Kandidat bei »Twenty-One«, berichtet detailliert über den Schauspielunterricht. Hier war es der Producer Dan Enright, der den Kandidat in die Regeln der Schauspielkunst einführte. In den Erinnerungen des damals ermittelnden Staatsanwaltes liest sich das so:

»Enright demonstrated how to sutter, then told him what the question would be and the answers he was to give. >When you are nervous and tense, you are supposed to act nervous and tense. When you get the question, I want you to bite your lip and close your eyes< - again Enright demonstrated - >and pretend that you are concentrating and really trying to dredge up the answer<. Enright took out a handkerchief and showed Stempel how he should mop his brow – not smear it, but pat it – to create a more tense atmosphere. Stempel was told how to sigh and breathe heavily into the isolation booth microphone. [...]. He was told always to count off a certain number of >beats<, extra pauses before each answer, to increase tension to the maximum. Then he was suddenly to open his eyes, give the answer with a dizzying smile, and explode with pleasure when Barry [der Moderator; C.G.] said >That's right!< And to make sure Stempel knew his lessons, there was a run-trough in the dressing room before each broadcast, one last check to see that the script was being followed. After this session, Stempel tore up his notes and flushed them down the toilet of the backstage men's room.« (Stone/Yohn 1994:29f.)

Als 1959 Charles van Doren vor dem Untersuchungsausschuss des Kongresses gestand, alle Quizfragen schon vorher gekannt und seine Emotionen nur geschauspielert zu haben, reagierte die Öffentlichkeit empört (vgl. Anderson 1978). Mit dem Skandal hatte das Genre Quizshow seine Unschuld verloren – so die einhellige Meinung der Kritiker. Die TV-Verantwortlichen und die in den Skandal involvierten Kandidaten konnten zwar strafrechtlich nicht belangt werden, doch moralisch wurden sie allemal verurteilt. Und zwar in einem Maße, das für das junge elektronische Medium ein Novum war. »Television industry burned American morality almost to the ground« - schreibt die Zeitschrift AMERICAN MERCURY (Anonym 1959a:59). BUSINESS WEEK titelt: »TV Quiz: What does E-t-h-i-c-s Spell?« (Anonym 1959b:184). Und CHRISTIAN CENTURY fragt: »Are We a Nation of Liars and Cheats?« (Anonym 1959c:1334). Die Skandalproduzenten reagierten mit Unverständnis auf die Welle der Empörung. Albert Freedman, jener Producer von »Twenty-One«, der den Kandidaten Schauspielunterricht gab, machte im November 1959 in einer Erklärung vor dem Sonderausschuss des Kongresses deutlich, dass Medien einer eigenen Logik unterliegen und eine eigene Form der Realität konstruieren:

»The quiz shows have been accused of perpetrating a fraud and deception on the public. I do not agree with that accusation. The entertainment field, from time immemorial, has been based on showmanship, spectacle and illusion. The only function of entertainment is to entertain. Everyone knows that the magician doesn't saw the lady in half – that movies supposedly filmed in Egypt are actually shot in Hollywood studios. [...]. There is no question in the viewer's mind that the Western hero is going to get the drop on the >bad guy< or the TV's >private eye< will

find his murderer in thirty minutes. [...] It is about time the television industry stopped apologizing for its existence and began to fight back. It should insist that sponsored programs be recognized and judged as entertainment and entertainment only« (Freedman 1959:27).

Albert Freedman bedient sich einer Argumentation, die drei Jahre zuvor, im Jahr 1956, bereits Günther Anders in seiner medienphilosophischen Analyse des Fernsehens verwendet hatte. Ihm zufolge demonstriert das Medium Fernsehen, dass die Kategorien >Wirklichkeit< und >Inszenierung< im Schwenden begriffen sind. Das »Beunruhigende« von TV-Shows bestehe darin, »dass sie sich um die Alternative >Sein oder Schein< drücken«; »alles Wirkliche wird phantomhaft, alles Fiktive wirklich« (Anders 1956:142). Als Beispiele dienen ihm Soap Operas, die von vielen Zuschauern als real rezipiert werden (»Ist ein Phantombaby der fiktiven TV-Familie unterwegs, dann türmen sich in den Rundfunkhäusern Pakete voll Säuglingswäsche, gehäkelten Jäckchen und Häubchen«; ebd.: 145), und Nachrichtensendungen, die von Ereignissen leben, die eigens fürs TV produziert werden. So gesehen macht es im Zeitalter der Medien keinen Sinn mehr, auf Wirklichkeitsverhältnisse zu rekurrieren, denn Realität und Inszeniertes sind ununterscheidbar geworden. Günther Anders geht noch einen Schritt weiter: Mediale Botschaften sind seit Einbruch des Fernsehens in die häuslichen Wohnzimmer nicht mehr an ihrer Entsprechung zur Wirklichkeit zu messen, sondern die Wirklichkeit daran, ob sie zum medialen Bild passt. Das Medium ist damit Vorbild, nicht Abbild.

»Das Wirkliche [...] muss also [...] nach dem Bilde seiner Reproduktion umgeschaffen werden. Die Tagesereignisse müssen ihren Kopien zuvorkommend nachkommen. Wirklich gibt es bereits zahllose Geschehnisse, die nur deshalb so geschehen, damit sie als Sendungen brauchbar seien. [...] Wo in solchen Fällen die Realität aufhört und das Spiel anhebt, ist nicht mehr zu beurteilen« (ebd.: 190f.).

Das naive Bild einer medialen Wahrhaftigkeit, wie sie seit dem Quizshowskandal bis in die heutige Zeit von den moralisch Entrüsteten im Zuge von TV-Fakes eingeklagt wird, wäre damit schon im Grundsatz verfehlt. Oder, wie Günther Anders pointiert formuliert: »Im Anfang war die Sendung, für sie geschieht die Welt« (ebd.:191). Wenn das Inszenierte zur Realität der Medien gehört, dann erweisen sich auch Begriffe wie >Lüge< und >Betrug<, mit denen die Skandal-Involvierten belegt werden, als ungeeignet. Ähnlich sieht das auch der TV-Producer Albert Freedman, der lediglich einen Fehler einräumt: »Our only error was that we were too successful« (Freedman 1959:27). Wenn >real< und >inszeniert< nicht mehr voneinander unterschieden werden kann, dann können auch Quizshowmacher den Kandidaten Schauspielunterricht geben, ohne dass sie sich des Betrugs schuldig

machen. Nun spiegelt aber solch eine Betrachtungsweise, die das Inszenierungsproblem im Medium selbst verortet und dem Fernsehen *per definitionem* eigene Wirklichkeitskonstruktionen bescheinigt, nicht den hegemonialen öffentlichen Diskurs der damaligen Zeit wider. Der Fake-Skandal wurde in der Öffentlichkeit als ein personalisierter Skandal wahrgenommen und an den Verfehlungen einzelner Personen festgemacht. Neben den beiden TV-Producern Albert Freedman und Dan Enright stand insbesondere Charles van Doren im Zentrum der Kritik. Er hatte dem Fake-Skandal erst sein Gesicht gegeben – und das im wahrsten Sinne des Wortes, konnte er doch mit seiner geschauspielerten Mimik eine ganze TV-Nation narren. Die Wichtigkeit, die das Gesicht in dem ersten Fake-Skandal der Fernsehgeschichte spielte, unterstreicht eine zentrale Eigenschaft dieses Skandals: seine Tendenz zur Individualisierung und Personalisierung. Nach Aufdeckung des Skandals entbrannte nicht eine Debatte über die Inszenierungselemente, die dem Medium *per se* eingeschrieben sind, sondern eine über das Genre Quizshow und die Frage, welche Vorbildfunktionen Hochschuldozenten wie Charles van Doren bei Auftritten im Fernsehen wahrzunehmen haben (vgl. Morgenthau 1959; Anonym 1959d).¹ Fakes, so waren sich die Journalisten und Kritiker in der Mehrheit einig, betrafen nur *ein* Genre – nämlich die Quizshows, die nach dem Skandal für >erledigt< erklärt und vom Bildschirm verbannt wurden. Sogar der Begriff >Quizshow< wurde jahrzehntelang schamvoll im Fernsehjargon gemieden und durch den der >Gameshow< ersetzt. Der von Günther Anders im Jahr 1956 bereits formulierte Verdacht, dass das Medium selbst – und nicht etwa ein einzelnes Genre oder einzelne Personen – der Kern des Problems ist, fand im öffentlichen Diskurs wenig Gehör. Das änderte sich erst Jahrzehnte später, als man sich zunehmend dem Konstruktivismus der Fernsehwelten zuwandte.

Der Mythos des Realen – Überlegungen zur Inszenierung von Wirklichkeiten im Fernsehsystem

Der Vorwurf des Fakes, der Täuschung, des Betrugs besagt, dass es im Fernsehen etwas Echtes, Authentisches, Reales geben würde. Nun ist aber gerade diese Vorstellung in den

¹ Charles van Doren musste in der Folge seinen Job an der Universität aufgeben. Die beiden TV-Producer verloren ebenfalls ihren Arbeitsplatz und konnten jahrzehntelang keinen Fuß mehr in der Fernsehbranche fassen.

letzten Jahrzehnten vielfach einer Revision unterzogen worden. Mit Luhmann kann man davon ausgehen, dass das Fernsehen keine Realität abbildet, sondern diese konstruiert. Das Fernsehsystem entwickelt, wie alle anderen gesellschaftlichen Teilsysteme auch, seine eigene Wirklichkeit. Bezeichnend für moderne Gesellschaften ist eine Pluralisierung von Wirklichkeitsmodellen, die einhergeht mit jener Entwicklung, die Luhmann als funktionale Differenzierung beschrieben hat. Charakteristisch für funktional ausdifferenzierte Gesellschaften ist, dass sich eine Vielzahl von Teilsystemen (Wirtschaft, Politik, Medien, Kunst, Wissenschaft etc.) entwickelt, die sich nach jeweils eigenen Sinnstrukturen organisieren. Die Pluralisierung von Teilsystemen bewirkt, dass ein strukturierendes Ordnungsprinzip für die Totalität der Gesellschaft fehlt und eine privilegierte Zentralperspektive verlustig gegangen ist. Seitdem Gesellschaften sich funktional pluralisiert haben, gibt es auch kein Gesamtmodell von Wirklichkeit mehr. Das heißt, es gibt »keine systemunabhängig objektivierbare ontologische Realität, sondern so viele Wirklichkeiten, wie es Systeme gibt, die zu beobachten in der Lage sind« (Schmidt 1994:8). Was als Wirklichkeit angesehen wird, ist immer abhängig von dem beobachtenden System. Das bedeutet: Jedes Teilsystem operiert mit eigenen Wirklichkeitsmodellen – auch das Fernsehsystem, das sich selbstreferenziell steuert und mittels autopoietischer Prozesse erneuert (vgl. Gerhards 2004). Bezeichnend für Fernsehformate jeglicher Couleur ist, dass sie eigene Welten konstruieren. Und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine Quizshow, eine Nachrichtensendung oder eine Castingshow handelt. Entscheidend ist aber, dass das Fernsehsystem ein gemeinsames Wirklichkeitsmodell unterstellt und – z.B. im Nachrichtenbereich – das Gefühl weltweiten Dabeiseins vermittelt. »Das geschieht im Modus der Inszenierung und nicht etwa im Modus der Abbildung. Die Medien, vor allem die audiovisuellen Medien, bilden [...] nicht etwa die Realität ab, sondern sie inszenieren etwas, das durch verschiedene Vorkehrungen dem Rezipienten als Abbild präsentiert wird« (Schmidt 1991:87). Das funktioniert, weil das Fernsehsystem seine komplexen Produktionsprozesse invisibilisiert. Wie aufwendig diese Prozesse sind, lässt sich am Beispiel von Reportagen verdeutlichen. Vor jedem Dreh mit einem Kamerteam sind Recherchen, Exposés, Bilderdrehbücher und ein Casting und Briefing der Protagonisten erforderlich. Das heißt: Bevor die Kamera startet, wird das zu Drehende bereits selektiert und auf seine Kameratauglichkeit hin überprüft. Während des Drehs wird das Dargestellte der Kamerasprache unterworfen und

durch sie geformt, indem z.B. mit Reißschwenks oder Extremzooms oder -aufzieher gearbeitet wird. Nach der Aufnahme kommen die Phasen Schnitt, Vertonung und Mischung hinzu. Auch diese Phasen der Selektion und Formgebung sind für den Zuschauer unsichtbar. Gerade in der Postproduktion, also im Schnitt, sind zahlreiche Eingriffe möglich: Farben, Personen und Gegenstände können verändert oder wegetuschert und per Stopp-Trick oder Zeitlupe und Zeitraffer die Bildsprache verändert werden. Auch können neue Töne untergemischt und eine andere >Atmo< beigemischt werden und unliebsame Töne verschwinden. Für den Rezipienten ist das alles nicht sichtbar und hörbar. Wie zahlreiche Studien belegen, erscheinen dem Fernsehzuschauer jedoch auch die kompliziertesten Kamera- und Schnittmanöver als natürliche Wahrnehmungsformen, die keineswegs auf Konstruktivität verweisen (vgl. dazu Schmidt 1994:16ff.).

An diesen Beispielen wird deutlich, dass Medienangebote keine Abbilder einer systemexternen Wirklichkeit sein können, sondern eigene Fernsehrealitäten konstruieren. Interessanterweise sind sie aber in der Lage, den Anschein und die Intensität von Unmittelbarkeit, von physischer und temporaler Präsenz des Repräsentierten zu erzeugen. Nur so ist z.B. zu erklären, dass bis heute viele Medienkritiker glauben, Fernsehen habe die Realität abzubilden. Aber auch das Fernsehsystem selbst trägt zu dieser Annahme bei, denn Luhmann zufolge gehört es zur Selbstbeschreibung des Systems, dass es »den Realitätswert der eigenen Kommunikation behauptet und unterstellt« (Luhmann 2004:80). Im Fernsehen dienen dazu eigene Authentizitätsstrategien, die den Realitätswert der konstruierten Wirklichkeit suggerieren. Wenn der Producer der Doku Soap »Das Bahnhofsviertel« (ZDF) in einem Interview behauptet, »was wir zeigen, hat genau so stattgefunden, wir inszenieren nichts« (Anonym 2004e:54), dann tut man gut daran, solchen Selbstbeschreibungen zu misstrauen. Zumal das geschulte TV-Auge sofort erkennt, dass z.B. zahlreiche Gänge der Protagonisten selbstverständlich durch Regieanweisungen vorbereitet worden sind. Ähnlich verhält es sich auch mit der ZDF-Dokureihe »Gottschalk zieht ein«, deren Ziel Thomas Gottschalk mit den Worten zusammenfasst: »Wir zeigen die Wirklichkeit, wie sie wirklich ist«. In der ersten Folge, die am 8. Juli 2004 ausgestrahlt wurde, zog der Moderator für eine Woche bei der kinderreichen Familie Hein aus Lüdenscheid als Ersatzvater ein und erlebte mit ihr >Alltag<. Und das ungeschminkt. Gottschalk verzichtet bei den morgendlichen

Drehaufnahmen auf die im Fernsehen sonst übliche Maske: Abdeckpuder, Kajal und Lip Gloss. Der Verzicht auf die TV-Maske ist hier die Authentizitätsstrategie: Das ungeschminkte Gesicht Gottschalks dient als Echtheitsgarant und lässt vergessen, dass alles Übrige der >Doku< von der Inszenierung lebt. Die Diskussionen um Schulnoten und Erziehungsmethoden zwischen Familienmutter und Gottschalk gehorchen genauso einem Drehbuch wie der Besuch mit den Kindern bei einem Bundesligaspiel und der Londonausflug mit einem Privatjet. Echter Alltag? Das zu glauben wäre naiv. Wir haben es mit einem medial inszenierten Alltag zu tun, einer Fernsehwirklichkeit, die konstruiert ist und eben keinen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit liefert. Authentizität wird – mit Luhmann gesprochen – »mitproduziert« (Luhmann 1996:155) und verdeckt das Inszenierte. Begriffe wie Echtheit und Authentizität markieren den Wunsch nach Beobachtungen erster Ordnung. Nun ist aber gerade das im Fernsehen unmöglich. Der TV-Zuschauer kann niemals Beobachtungen erster Ordnung tätigen, da in Form von Kameras und Schnittplatz stets technische Apparate (und deren menschliche Bediener und Selektierer) dazwischengeschaltet sind. Der Fernsehzuschauer kann nur das beobachten, was andere für ihn beobachtet und inszeniert haben.

Die Authentizitätsstrategien des Fernsehens dienen dazu, die Konstruktivität der dargestellten Welten vergessen zu machen. Luhmann zufolge funktionieren die Systemrealitäten schließlich nur dann, wenn deren Konstruktivität nicht ständig mitreflektiert wird (vgl. Luhmann 2004:86). Ein System darf »nicht ständig, sondern nur ausnahmsweise genötigt« sein (Luhmann 1997:165), den Konstruktivismus der eigenen Systemrealitäten offen zu legen. Genau das bewirken aber Skandale um Fernsehfake. Sie führen einer empörten Öffentlichkeit vor Augen, was das Fernsehsystem ansonsten zu verdecken sucht: nämlich den Umstand, dass das Medium keine systemexterne Wirklichkeit abbildet, sondern eigene Realitäten konstruiert. So gesehen dienen Fake-Skandale dazu, den Zuschauer misstrauisch hinsichtlich der im Fernsehen auftauchenden >Realitäten< zu machen. Zugleich haben Fake-Skandale eine systemstabilisierende Funktion: Sie suggerieren, es handele sich um punktuelle Vergehen und Verfehlungen, also um Sonder- und Einzelfälle des Fernsehens. Tatsächlich verdecken Fake-Skandale den eigentlichen >Skandal<, der im Medium selbst verborgen liegt. Fake-Skandale belassen den Rezipienten im Glauben, es gäbe Echtes, Nicht-Inszeniertes im Fernsehen. In Wahrheit verhüllen sie also mehr, als dass sie enthüllen. Fake-Skandale sind also

systemstabilisierende Strategien, die dazu dienen, von der kompletten Konstruktivität der Systemrealitäten abzulenken. Sie geben punktuell den Blick frei für die Konstruktivität der Fernsehwelten, verschleiern aber deren gesamtes Ausmaß, indem sie sich als Einzelfälle deklarieren. So gesehen ist die Skandalisierung von Fakes der eigentliche Skandal im Fernsehsystem. Das Fernsehsystem braucht Fakes und es braucht punktuell Skandale, die diese >enthüllen<. Fernsehfaker werden so zu Komplizen des sich auf diese Weise stabilisierenden Fernsehsystems. Nirgendwo lässt sich das besser demonstrieren als am Beispiel des »Falles Michael Born«. Hier zeigt sich auch die Aporie des Fake-Skandals *in nuce*: Fake-Skandale stabilisieren das Vertrauen in das Medium Fernsehen und destabilisieren es zugleich.

Beobachtungen des Fernsehsystems – der »Fall Michael Born«

Zum Wesen des TV-Fake-Skandals gehört, dass er systeminterne, aber auch systemexterne Beobachtungen provoziert. Systeminterne Beobachtungen sind dann gegeben, wenn das Medium selbst – etwa in Form von Nachrichtensendungen oder Boulevardmagazinen – auf einen Fernsehskandal Bezug nimmt. Auch andere Medien, wie die Printmedien, berichten über skandalöse TV-Verstöße. Eine systemexterne Beobachtung liegt vor, wenn – wie im »Fall Michael Born« – das Rechtssystem sich mit einem TV-Fake befasst und Sanktionen gegen dessen Verursacher prüft. Anders als der Quizshowskaudal der 50er-Jahre, der im Unterhaltungssektor des Fernsehsystems angesiedelt war, betrifft der Skandal um Michael Born den Bereich des TV-Journalismus. Journalistische Fernsehformate unterliegen – weit mehr noch als Unterhaltungsshow – dem Verdikt, die Realität >wirklichkeitsgetreu< und >wahrheitsgemäß< abzubilden. Umso größer war der Skandal, als Mitte der 90er-Jahre bekannt wurde, dass der Fernsehjournalist Michael Born zwischen 1990 und 1995 Fernsehmagazine wie »stern tv« (RTL), »spiegel tv« (RTL) und »ZAK« (ARD) mit erfundenen Beiträgen beliefert hatte. Borns Fake-Berichte korrelieren mit journalistischen Standardregeln, die dem Journalisten intellektuelle Redlichkeit und die handwerklich bestmögliche Recherche abverlangen. Bewusste Täuschungen sind moralisch tabuisiert und verletzen diese Regeln. Der »Fall Michael Born« erschütterte Mitte der 90er-Jahre die Öffentlichkeit deshalb so sehr, weil er einen Bereich tangierte, der in besonderem Maße vorgibt, die Realität abbildhaft

darzustellen. Als besonders skandalös wurde es daher angesehen, was im Zuge des Gerichtsprozesses um Michael Born zu Tage kam: Hier erfuhren die Printjournalisten und die staunende Öffentlichkeit erstmals, dass es im normalen TV-Nachrichten- und Magazingeschäft gang und gäbe ist, am Schnittpunkt Berichte dramaturgisch aufzuwerten und Inszenierungselemente einzusetzen. Im Prozess wurde z.B. enthüllt, dass bei einem Magazin-Bericht der Lärm einer Bombenexplosion nachträglich im Schnitt dazugemischt worden war und von einer Geräusche-CD kam, und die Bilder, die scheinbar in Bethlehem gedreht worden waren, in Wahrheit aus Jerusalem stammten. Diese Eingriffe waren nicht etwa von Born, sondern vom zuständigen Redakteur vorgenommen worden. Auch kam während des Prozesses zu Tage, dass es in den Redaktionen eine gängige Praxis ist, ungekennzeichnetes Fremd- und Archivmaterial zu benutzen, so dass Bild- und Sinnzusammenhänge entstehen, die nichts mehr mit der systemexternen Realität zu tun haben.

Der Born-Fall zeigte erstmals in der deutschen Fernsehgeschichte die Bandbreite des Konstruktivismus der (Medien-)Wirklichkeiten auf, indem auch das >Allerheiligste< - nämlich der journalistische Nachrichten- und Magazinbereich – für die Dauer des Gerichtsprozesses seine normalen Inszenierungsstrategien offen legte. Der Fall barg damit die Chance, das gesamte Ausmaß der Wirklichkeitsinszenierungen im Fernsehen einer breiten Öffentlichkeit darzustellen. Doch interessanterweise wurde diese nicht genutzt, denn sehr schnell gingen die Journalisten dazu über, den Fokus zu verengen und den Born-Fall als Symptom der >unseriösen Machenschaften< des Privatfernsehens zu deuten. Da der Großteil der Fake-Berichte im Rahmen der RTL-Sendung »stern tv« ausgestrahlt worden war, waren sich die prozessbeobachtenden Journalisten schnell einig in der Benennung des eigentlichen Schuldigen. Unter dem Titel »Unter Fälschern – Privatfernsehen verdirbt den Journalismus« hieß es z.B. in DIE ZEIT:

»Das ist der bittere Kern dieser Affäre: Es braucht die Straftat des Betrügers, um den größeren, den straffreien Skandal in Erinnerung zu rufen, den leider niemand mehr als solchen empfindet, nämlich die mutwillige Zerstörung klassischer Standards des seriösen Fernsehjournalismus durch die Unterhaltungsindustrie des Kommerzfernsehens.« (Perger 1997:36)

Born selbst unterstützt diese Sichtweise, wenn er während des Gerichtsprozesses, aber auch in seiner 1997 erschienenen Autobiografie, mutmaßt, die Redakteure der Produktionsfirma und des Senders hätten geahnt, dass es sich bei seinen Berichten um

Fakes gehandelt habe und diese stillschweigend geduldet. Schenkt man den Ausführungen Glauben, dann hat das Privatfernsehen das Medium korrumpiert und den Fake hoffähig gemacht, da es Anfang der 90er-Jahre die Infotainmentmagazine aus der Taufe gehoben hat und damit eine unheilvolle Allianz von Information und Unterhaltung eingegangen ist. Indem Born genauso wie die Printjournalisten behauptet, die Fakeproduzenten ließen sich auf die privaten Sender begrenzen, suggeriert er, es gäbe im Fernsehen inszenierungsfreie Räume, z.B. bei den Öffentlich-Rechtlichen (vgl. Born 1997:182). Solche Mutmaßungen dienen der Systemstabilisierung und lenken davon ab, dass das Medium seit jeher von der Inszenierung eigener Realitäten lebt. Bezeichnend für systeminterne Beobachtungen ist, dass sie immer auch >blinde Flecken< aufweisen, da sie sich nur nach systemeigenen Regeln organisieren können. Daher verwundert es nicht, wenn (Print)Journalisten zu Komplizen des Fernsehsystems werden. Die Systemblindheiten können immer erst auf der Metaebene sichtbar werden, also bei Beobachtungen zweiter Ordnung, die dann vorliegen, wenn die prozessbeobachtenden Journalisten beobachtet werden. Stabilisierend wirken auch die systemexternen Beobachtungen, wie sie z.B. vom Rechtssystem getätigt werden, die den Fake nicht strafrechtlich unterbinden, sondern ihn in seinem Fortbestand stärken. Das Landgericht Koblenz, das den »Fall Michael Born« 1997 verhandelt, bezichtigte den Filmemacher nicht des Betrugs am TV-Zuschauer. Denn es gibt im deutschen Recht keinen Straftatbestand, der die Täuschung des Zuschauers ahndet. Michael Born wurde zu vier Jahren Haft verurteilt, nicht weil er den Fernsehzuschauer getäuscht hat, sondern weil er die Bilder den Produktionsfirmen als echt verkauft und damit bei diesen eine Vermögensminderung bewirkt hat. Da der Betrug im Rechtssystem rein ökonomisch begründet ist, steht es jedem Fernsehsender (theoretisch gesehen) offen, den Zuschauer zu täuschen und gefälschte Bilder zu zeigen. Nach allem, was wir bislang über Fernsehfake wissen, hat das auch seinen guten Grund. Wären TV-Fakes rechtlich sanktionierbar, würde das Fernsehsystem Gefahr laufen, ein wichtiges Element der Systemstabilisierung zu verlieren. Fakes sind ein Steuerungsmittel, das dazu dient, punktuell den Blick auf die Inszenierungsrealitäten des Mediums frei zu legen. Da der Rezipient die Wahrhaftigkeit der ausgestrahlten Bilder im Vorfeld nicht überprüfen kann und dem Dargebotenen vertrauen muss, sind solche stabilisierenden Strategien für das Fernsehsystem von zentraler Bedeutung. Vertrauen ist – um mit Luhmann zu sprechen –

»eine riskante Vorleistung«, die »letztlich immer unbegründbar ist« (Luhmann 21973:23ff.) und – in unserem Falle – dazu dient, die Komplexität potenziell möglicher Wirklichkeiten zu reduzieren. Das unheimliche Potenzial an denkbaren >Realitäten< wird eingeschränkt, wenn der Zuschauer vertraut, dass Fakes nur Ausnahmen im ansonsten >abbildhaften< TV sind. Zugleich aber – und darin liegt die Aporie des Fake-Skandals – schüren sie das Misstrauen in die dargebotenen Realitäten des Fernsehsystems. Das System pflegt seine Glaubwürdigkeit und dekonstruiert sie zugleich. Die wichtige Frage ist nun, wie im System auf die ständig reproduzierte Aporie reagiert wird. Hier hat sich Ende der 90er Jahre eine interessante Entwicklung aufgetan. Die Antwort auf die Aporie ist eine Ausdifferenzierung des Fakes in eine entskandalisierte Version und in eine weiterhin geächtete, Skandal produzierende Variante.

Die Entskandalisierung des Fakes - »Die Abschlussklasse«, »Das Geständnis« & Co.

Die Geschichte der nachmittäglichen Doku Soap »Die Abschlussklasse«, die von 2003 bis Frühjahr 2004 im Zeitfenster der Pro7-Talkshow »Arabella« platziert war, ist die Geschichte einer Lüge. Offiziell hieß es auf der »Arabella«-Homepage: Zwei Abiturienten nehmen vier Monate lang den Alltag an ihrer Schule auf. Mit der DV-Kamera begleiten sie ihre Clique und sind bei Liebeskummer, Notenstress und Strafarbeit dabei. Tatsächlich waren die Schüler der »Abschlussklasse« jedoch allesamt Jungschauspieler, ihr vorgeführtes Leben ausgedacht und in Storylines und Drehbüchern festgelegt. Zur Authentizitätsstrategie des >Dokumentationsprojektes< zählen nicht nur die verwackelten Bilder, die mit DV-Kameras aufgenommen wurden und Echtheit suggerieren sollen, sondern auch die Tatsache, dass die Darsteller regelmäßig im Talkteil von »Arabella« auftraten – aber nicht als Schauspieler, die über ihre Rolle sprechen, sondern als die von ihnen dargestellten Charaktere. Alle Beteiligten, inklusive der Moderatorin, taten monatelang so, als sei die Abschlussklasse tatsächlich existent und alles Dargestellte real. Die Inszenierung flog erst auf, als eine der Darstellerinnen sich im Online Forum der Homepage als Schauspielerin outete. Einen Skandal zog das jedoch nicht nach sich, wie die Printmedien verwundert feststellten:

»>Die Abschlussklasse< ist eine offene Lüge: Jeder der es sehen will, kann nach zwei Minuten der Doku Soap erkennen, daß [sic!] hier wirklich nichts echt ist. Trotzdem tun alle Beteiligten, als wäre es anders: der Sender, die Schauspieler, die Moderatorin und das ist neu: als Komplizen auch die Zuschauer. [...]. So ist das. Eine Lüge, kein Skandal. Künftige Fernsehzuschauer werden staunen, wenn sie hören, dass frühere Generationen Dinge, die sie im Fernsehen gesehen haben, für wahr gehalten haben« (Krömer 2003:25).

Ein anderes Beispiel: die seit Sommer 2004 täglich programmierte Pro7-Sendung »Das Geständnis«. Laut der Pro7-Homepage nehmen in der einstündigen Nachmittagssendung »Menschen jeder Couleur allen Mut zusammen und gestehen ihrem Partner, der Familie oder Freunden im Studio ein Geheimnis«. Die Moderatorin bedient sich – so sagt der Sender – klassischer journalistischer Handwerksregeln: Sie »recherchiert im Vorfeld Zeugenaussagen, prüft Indizien und vermittelt zwischen Betroffenen vor Ort und im Studio«. Das Ganze trägt offiziell das Label »Real Life Show«. Tatsächlich hat die Sendung nichts, aber auch gar nichts mit *Real Life* zu tun, denn die Geschichten sind frei erfunden und werden von Kleindarstellern dargeboten. Auch recherchiert die Moderatorin keine Hintergründe im Vorfeld, geschweige denn, dass sie als Journalistin agiert. Interessanterweise führte aber auch hier der Fake, geschauspielte Geschichten als >echt<, als real zu verkaufen, nicht zu einem Skandal.

Zu vermuten ist, dass der Zuschauer mit dem Aufkommen der gescripteten Gerichtsshows Ende der 90er-Jahre darauf vorbereitet worden war, dass im Nachmittagsprogramm auch erfundene Geschichten vorzufinden sind. Bezeichnend für Gerichtsshows ist ja, dass echte Richter erfundene Fälle verhandeln und die Inszeniertheit der Geschichten nirgendwo angezeigt wird. Die öffentliche Empörung blieb im Falle von der »Abschlussklasse« & Co. aus, weil der Zuschauer bereits längst akzeptiert hatte, »dass das Reality-Fernsehen seine eigene, zuweilen eben auch märchenhafte Realität inszeniert« (Brunst 2003:16). Diese Vermutung wird gestützt von empirischen Studien der Wirkungsforschung, die Ende der 90er-Jahre am Beispiel von Nachmittagstalkshows belegen, dass jugendliche TV-Zuschauer immer weniger das im TV Dargebotene als Abbild einer systemexternen Wirklichkeit sehen, sondern zunehmend die Inszenierungsstrategien von TV-Shows durchschauen (vgl. Gerhards/Möhrmann 2002). Der Konstruktivismus von TV-Welten ist mittlerweile sogar Lernstoff in Schulen, nachdem die Medienpädagogik Mitte der 90er-Jahre begonnen hatte, sich intensiv mit diesem Thema zu beschäftigen. In puncto Medienkompetenz dürften heutige Kinder und Jugendliche weitaus besser geschult sein als frühere Generationen. Erfundene

Geschichten und inszenierte Filme in non-fiktionalen Formaten – für jugendliche TV-Zuschauer sind das keine Auslöser für Skandale mehr, solange die Performance emotional glaubhaft inszeniert ist und authentisch wirkt. Offensichtlich haben wir es mit einer zunehmenden Entskandalisierung von Fakes zu tun – einer Entwicklung, die neu ist. Das Nachmittagsprogramm, das weit mehr als das Primetimeprogramm besonders die 14-19-Jährigen und die 20-29-Jährigen vor den Bildschirm lockt, ist gewisserweise ein Versuchslabor, das den Zuschauer trainiert, den Fake als Normalfall des Fernsehens und eben nicht mehr als skandalösen Einzelfall zu betrachten. Während in früheren Zeiten Fakes Skandale provoziert haben, bleiben sie heute – zumindest im Nachmittagsprogramm und in der Access Primetime – folgenlos. Brunst (2003) spricht von einer Epochenschwelle, die mit der Verschiebung von echten Geschichten zu erfundenen, aber authentisch dargebotenen Stories zu beobachten ist. »Wo >echt< und >unecht< als >authentisch< und >unauthentisch< definiert werden, kann jedermann mit Halbwahrheiten oder gar komplett erfundenen Gleichnissen vor die TV-Gemeinde treten, ohne sich dabei der Lüge schuldig zu machen. Vorausgesetzt natürlich, seine Darstellung ist glaubhaft >gefühlsecht<« (Brunst 2003:19). Anders verhält es sich in der Primetime. Hier sorgen nach wie vor erfundene, als >echt< deklarierte Geschichten für Empörung. Als beispielsweise am 3. Januar 2001 die RTL-Show »Ich heirate einen Millionär« ausgestrahlt wurde, in der sich 45 Frauen einem Millionär anpriesen, der am Ende der Blind-Date-Sendung eine von ihnen zur Braut wählte, war der Skandal groß, als wenige Tage später der Kölner EXPRESS enthüllte, dass sich der Millionär und seine Auserwählte bereits seit Monaten kannten. Ein Skandal-Fiasko für den ausstrahlenden Sender – die Kölner Boulevardzeitung titelt am 06.01.2001: »RTL betrügt über 8 Mio. Zuschauer. Lügen-TV – RTL gibt zu: Millionärs-Show war Schwindel«.

Fazit

Die programmliche Ausdifferenzierung in den skandalösen Primetime-Fake und den tolerierten Daytime-Fake, die Ende der 90er-Jahre einsetzt, versinnbildlicht die dem Fake eingeschriebene Aporie: Der Fake deklariert sich als Einzelfall (in der Primetime) und stellt sich zugleich auf Dauer (in der Daytime). Er ist systemstabilisierend, da er suggeriert, es gäbe auch Nicht-Inszeniertes im Fernsehen, und er ist zugleich destabilisierend, da er das

Misstrauen in die dargebotenen TV-Welten erst weckt. Der Fake ist ein Stabilisationsfaktor des Fernsehsystems und zugleich dessen Zerstörer. Insofern ist die programmliche Ausdifferenzierung in eine geächtete und in eine entkandalisierte Variante nur die konsequente Umsetzung dieses Aporie-Problems. Ein Fake mag – moralisch gesehen – bedenklich erscheinen, etwa wenn er – wie im Fall Michael Born – erfundene Nachrichten als echt ausgibt. Systemtheoretisch betrachtet sind Fakes jedoch nichts anderes als der letzte, vollkommen konsequente Schritt im konstruktivistischen Bilderuniversum der Fernsehwelten. So gesehen besteht das Vergehen von Skandal-Fakern lediglich darin, den Mythos des Echten zu zerstören, »so wie die Kunstfälscher einst den Mythos des Originals zerstörten« (Seeßlen 1996:10). Während in den frühen Fernsehjahren der Fake noch archaisch an den menschlichen Körper gebunden war und – wie wir am Beispiel des Quizshowskandals um Charles van Doren gesehen haben – in Form von geschauspielter Mimik, vorgegaukelten Emotionen und vorgetäuschten Wissensleistungen auftrat, spielt in der nächsten Stufe des Fernsehfake die dem Medium eingeschriebene Technik – in Form von Schnittplatz und dort montierten Bildern und Tönen – eine entscheidende Rolle. In den Beiträgen von Michael Born entstanden während der Postproduktion Bildzusammenhänge, die *in realita* nicht gegeben waren, aber als >so stattgefunden< ausgegeben wurden. Beiden Fällen der Fakegeschichte ist jedoch gemeinsam, dass die ausstrahlenden Sender sich nach Bekanntwerden von den involvierten Protagonisten distanzieren. Anders beim Fake der dritten Generation: Fakes vom Typ »Die Abschlussklasse« geschehen mit Billigung der Sender und in Komplizenschaft mit dem Zuschauer, der solche Inszenierungen eben nicht mehr als skandalös betrachtet. Diese Etappe der Fakegeschichte offenbart, was wir seit Luhmann längst ahnen: Die Realität der Massenmedien ist, dass sie die Realität nicht abbilden. Das heißt: Der eigentliche Skandal ist längst nicht mehr im Fake zu suchen, sondern in dem sich bis heute haltenden Mythos, der behauptet, das Fernsehen bilde die Wirklichkeit ab. Der Betrug liegt heute im Versprechen einer Echtheit, die es in den inszenierten Welten des Fernsehens nie gegeben hat und die es nie geben wird.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.