

Monologe halt auch in *Kate Plays Christine* nach, wenn Kate im Kostüm Christines den Revolver in Richtung der Kamera hält und aus ihrer eigenen Perspektive Folgendes artikuliert:

You have to tell me why you want to see it. If you want me to do it, you have to tell me why you want to see it because I keep looking for a reason. I keep looking for something to make this worth watching and I can't. I can't think of anything. I keep trying to turn her into a hero but she wasn't. She was just one sad, lonely, pathetic woman and so am I but at least I'm still alive so if you want to see me do this you have to tell me why you want to see it. I keep looking for an angle to make her death worth more than her life and there just isn't one. So if you want to see me do it you have to tell me why. Give me a fucking reason! (*Kate Plays Christine*, 01:47:09)

Das Ausrufezeichen am Ende des Monologs soll die von Kate transportierte Wut verdeutlichen, auf die eine längere Stille folgt, in der sie keine Antwort von den im Raum anwesenden Personen erhält – ihre Wut verbleibt also, da der kathartische Moment ausbleibt. Einige Sekunden später entgegnet sie sich selbst dann den Satz »Fuck it, it's all bullshit anyway« (*Kate Plays Christine*, 01:47:17), bevor sie die Waffe an ihren Hinterkopf ansetzt, abdrückt und auf den Tisch vor sich fällt. Nach einigen Sekunden der Stille, in denen Kate auf dem Tisch vorgebeugt liegt und die Kamera im Close-Up über das Kunstblut auf dem Tisch schwenkt, erhebt Kate sich erneut, um den letzten Satz des Films auszusprechen: »Are you happy now? You are all a bunch of fucking sadists.« (*Kate Plays Christine*, 01:47:50)

*Kate Plays Christine* erreicht damit letztlich eine paradoxe Gleichzeitigkeit. Während der Film sich medienkritisch positioniert, perpetuiert er gleichzeitig genau dasjenige, was Gegenstand seiner Kritik ist. Diese medienkritische Wendung geht durch die Narrativierung eines Antagonismus zwischen Kate und Robert Greene auf, indem Kate sich als kritische Stimme gegenüber dem filmischen Projekt positioniert. Auch Robert Greene spricht von der Notwendigkeit, seine eigene Perspektive selbst diffamieren zu müssen, um den Film machen zu können (Greene 2023). Während *Kate Plays Christines* Reflexivität damit einerseits in einer finalen medienkritischen Wirkung gegen sich selbst zu bestehen scheint, eröffnet der Umgang des Films mit der Frage nach Fiktionalisierung darüber hinaus vor allem verunsichernde Anschlusskommunikation in Bezug auf die Kontingenz des Ereignisses. Hier erfolgt weder eine Einhegung, indem das Narrativ den Suizidversuch als Ergebnis vieler einzelner Ereignisse zu plausibilisieren versucht, noch bietet der Film die Möglichkeit der Einnahme einer stabilen fiktivisierenden Lektüre. Dadurch wird nicht nur die Daseinsberechtigung der Produktion eines Films über den Suizidversuch durch den Film selbst in Frage gestellt, sondern auch die vermeintliche Versicherung, die eine Fiktionalisierung des Falls zu versprechen scheint.

## Postdigitale Anschlusskommunikation

Die intentionale Produktion von Verunsicherung ist ebenfalls ein zentraler Punkt postdigitaler Anschlusskommunikation über den Suizidversuch. Durch die folgende schlag-

lichtartige Analyse werde ich verdeutlichen, dass die Idee der Einhegung von Kontingenzen hier über die bewusste Manipulation audiovisueller Medienartefakte gestört wird. Hier wird somit beobachtbar, wie Anschlusskommunikation sich vor allem über die Produktion von Verunsicherung weiterhin selbst fortsetzt. Bevor ich paradigmatisch anhand des Threads »Christine Chubbuck Tape« im Imageboard *The Lost Media Wiki* (LMW) aufzeigen werde, inwieweit postdigitale Anschlusskommunikation vor allem über die Manipulation audiovisueller Bilder und die damit einhergehende Evokation von Empfindungen Anschlusskommunikation stimuliert und offensiv ein Schwebestadium zwischen Fakt und Fiktion kreiert, ist eine Erweiterung der in der Einleitung dieser Arbeit formulierten Bemerkungen zur Digitalität notwendig, in deren Kontext sich diese Kommunikation situieret und die darüber hinaus auch für das folgende Kapitel besonders relevant werden wird.

Trotz aller Kritik an dem möglicherweise schematischen Präfix der Post(-digitalität) (Denson/Leyda 2016: 6; Laabs/Podlesnigg 2023: 18) manifestieren sich dennoch Kernpunkte dieses Diskurses auch in Bezug auf das vorliegende Projekt. Einen dieser Kernpunkte habe ich bereits mehrfach thematisiert: Obwohl nicht alle Medienartefakte des vorliegenden Korpus digitale Produktionskontexte aufweisen, ist ihr Auffindeort doch immer digital, was nicht nur die Möglichkeitsbedingung für dieses Projekt darstellt und die Frage nach der Verortung dieser Bilder und ihrer Bewegungen in öffentlichen Diskursen virulent werden lässt, sondern auch die Beobachtung stützt, dass die Gegenwart von einem »epistemological and pragmatic shift in everyday life towards the use of computational systems to support and mediate life itself« (Berry/Dieter 2015: 1) gekennzeichnet ist. In diesem Sinne bezeichnet der Begriff der Postdigitalität zunächst einmal einen gegenwärtigen Zustand von Medienkulturen, »in denen die Digitalisierung so weit fortgeschritten ist, dass zwischen digitalen und nicht-digitalen bzw. analogen Teilen nicht mehr klar unterschieden werden kann« (Packard im Erscheinen). Dies zeigt sich beispielsweise in der fortlaufenden Koexistenz der Übertragungsformen des linearen Fernsehens: Über Kabelanschlüsse, Satellitenrundfunk und das Internet werden mitunter gleiche oder sich marginal voneinander unterscheidende Unterhaltungs- und Informationsangebote in Konkurrenzverhältnisse gestellt, die die Rede von einer rein analogen Alltagswelt obsolet erscheinen lassen. Postdigitalität verweist damit begrifflich auf einen anhaltenden Zustand, in dem digitale Technologien habituellem und selbstverständlicher Teil eines alltäglichen Lebens in medialisierten Kulturen sind. Das hat trotz mitunter analoger und vollkommen unterschiedlicher historischer Produktionskontexte Einflüsse auf alle hier verhandelten Bilder, weil sie nach dem Prozess der Digitalisierung auch als zunächst analoge Erzeugnisse nicht mehr genuin als solche verstanden werden können. Dies wird einerseits durch den Umstand bedingt, dass digitale Technologien zu zahllosen Techniken der Nachbearbeitung befähigen (Packard im Erscheinen) und andererseits dadurch, dass sie durch die Digitalisierung einen Funktionsüberschuss gewinnen, der sie allesamt zu zutiefst operationalen Medienartefakten werden lässt. Im Kontext dieses Kapitels erlaubt diese Feststellung die Frage nach Querverweisen und Spannungsfeldern zwischen Postdigitalität und Systemtheorie, die ich im Folgenden kurz skizzieren werde.

Einer der Ankerpunkte des Diskurses um Postdigitalität stellt die Annahme dar, dass die Rede von Massenmedien, die große Teile des 20. Jahrhunderts bestimmte, von di-

gitalen und sozialen Medien abgelöst worden ist (Apprich 2020: 6). Anknüpfend an die lange bestimmende Vorstellung von Medien als Massenmedien begreift auch die Luhmann'sche Systemtheorie Medien, wie ich bereits Eingangs expliziert habe, immer als im System der Massenmedien befindlich. Digitale Medien werden dabei durch die programmatische Setzung einer Trennung von Empfänger:innen und Sender:innen definitorisch ausgeschlossen. Dirk Baecker hat dazu 2018 in seinem Buch *4.0 oder die Lücke die der Rechner lässt* eine wichtige Ergänzung zu den Thesen Luhmanns in Bezug auf Massenmedien vorgelegt, in denen er die Rolle und Einflussnahme digitaler Medien mitbedenkt. Unter ihrem Einfluss formiert sich eine Gesellschaft, die Baecker als »Gesellschaft 4.0« fasst. Er führt damit eine Ablösung der modernen Gesellschaft ein, die er konträr zu den im Diskurs um Postdigitalität behaupteten Kontinuitäten und Re-konfigurationen (Cramer 2015: 19) als Zäsur begreift, deren Tragweite Baecker auf die Ebene der Einführung des Buchdrucks hebt:

4.0 steht für *die Gesellschaft* elektronischer Medien und nicht für die elektronischen Medien. Und 4.0 steht für die Katastrophe der Einführung und Durchsetzung elektronischer Medien, die die Gesellschaft zwingen, ihren Ungleichgewichtszustand der Reproduktion als Buchdruckgesellschaft aufzugeben und einen neuen Zustand zu finden, auf den sie nicht vorbereitet ist. Mitten in dieser Katastrophe, die sich über Jahrzehnte hinziehen kann und in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft ungleichförmig und gleichzeitig verläuft, entdeckt sich die Gesellschaft als ehemals moderne Gesellschaft. Sie entdeckt ihren modernen Ungleichgewichtszustand in dem Moment, in dem sie ihn verlässt. (2018: 31; Herv. i. Orig.)

Auch die Struktur der Gesellschaft ändert sich damit, da die »Verbreitung der elektronischen Medien die Struktur der Funktionssysteme überfordert« (Baecker 2018: 38), die ehemals strukturgebend fungierten. Aus Sicht der Systemtheorie ergibt sich unter den Bedingungen der Postdigitalität die Strukturform des Netzwerks, die ich hingegen im Rahmen der nachfolgenden Reflexion eher als medienökologisch informierte Form der Verwicklung verstehe. Während ich darüber noch intensiver referieren werde, gilt für den Moment, dass aus systemtheoretischer Perspektive die durch die Funktionssysteme eingeführten kategorialen Leitunterscheidungen nicht mehr im gleichen Maße greifen. Es wäre an diesem Punkt verlockend, diese Interferenzen über systemtheoretische Begriffe wie strukturelle Kopplung oder Interpenetration zu beschreiben. Das würde jedoch die Existenz unterscheidbarer Systemreferenzen implizieren, die in der nächsten Gesellschaft in diesem Maße jedoch nicht mehr vorhanden sind. Sicherlich zeigt das Netzwerk, so argumentiert auch Baecker, »politische Aspekte der Erhaltung von Macht, [...] rechtliche Aspekte der Sicherstellung von Legitimität und Legalität, [...] Protestaspekte der moralischen Geringschätzung alternativer Netzwerke *zugleich*, aber immer nur in einer hochgradig individuellen, um nicht zu sagen idiosynkratischen Variante [...]«. (Baecker 2018: 44; Herv. i. Orig.)

Anders als Luhmann versteht Baecker digitale Kommunikation als den Medien zugehörig. Die für Kommunikation konstitutive Trennung zwischen Sender:innen und Empfänger:innen konstituiert sich mit Baecker stets durch die formativen Kräfte der digitalen Umgebung, die die digitale Kommunikation wiederum ermöglichen. Der Sinn der

Kommunikation wird hier von Maschinen bearbeitet und produziert (Baecker 2018: 20), noch nie war »mehr Mittelbarkeit im scheinbar Unmittelbaren« (Baecker 2018: 18) – wodurch jedoch ermöglicht wird, dass diese formativen Kräfte und Lücken zu demjenigen werden, was sozial verhandelt wird (Apprich/Chun/Cramer/Steyerl 2018). Im Prozess dieser sozialen Verhandlung treten Empfindungen in den Mittelpunkt, denn in ihnen sind »kulturelle Bedeutungen und soziale Beziehungen auf untrennbare Weise miteinander verflochten, und gerade diese Verflechtung ist es, die ihnen das Vermögen verleiht, Handeln mit Energie aufzuladen« (Illouz 2006: 10). Will man dies in eine systemtheoretisch informierte Perspektive übersetzen, wirken hier also sowohl menschliche als auch technische Sender:innen und Empfänger:innen zusammen und kreieren soziale und kulturelle Prozesse, in denen Anschlusskommunikation über Empfindungen stimuliert wird.

Als besonders zentrale Veränderung zum System der Massenmedien erscheint hier, dass das von Luhmann für die Massenmedien eingeführte Triptychon aus Nachrichten, Unterhaltung und Werbung keinen Bestand mehr hat:

Die Werbung ist so sehr eine Nachricht wie die Nachricht eine Unterhaltung. In allen drei Programmbereichen geht es für Information wie Nichtinformation trennscharf um die Frage der Positionierung in einem Netzwerk, dessen Elemente komplex sind. [...] Nach wie vor entscheiden sich Inklusion und Exklusion anhand politischer, ökonomischer und pädagogischer Mechanismen, doch massenmedial, elektronisch und digital sind selbst die »Überflüssigen« jederzeit in der Lage, sich zu vernetzen und einen Unterschied zu machen. [...] Information kann ebenso schnell als Information wie Nichtinformation gewertet und gewichtet werden. (Baecker 2018: 196f.)

Die hier angemerkte unmittelbare Möglichkeit des Umschlags von Information in Nicht-Information gewinnt besondere Relevanz, da Baecker die Information als zentralen Punkt der Selbstreflexion postdigitaler Medienkulturen positioniert (2018: 194). Der hier bezeichnende ständige Abgleich von Information und Nicht-Information führt damit in ein emotional und affektiv aufgeladenes Stadium der »gleichzeitige[n] Beruhigung und Beunruhigung der Gesellschaft« (Baecker 2018: 195), in der die Wahrheitsbehauptungen der Erzeugnisse visueller Kultur und die Frage nach ihren Referenzen eine zentrale Rolle spielen. Luhmann selbst schreibt dazu: »Im Manipulationsverdacht finden die Codewerte Information und Nichtinformation zur Einheit zurück. Ihre Trennung wird aufgehoben – aber in einer Weise, die nicht, oder allenfalls als Neuigkeit usw., zur Information werden kann.« (Luhmann 1984/1991: 57)

Das von Luhmann geprägte inhärente Verdachtsmoment der Kommunikation weitet sich in diesem Kontext aus, wie ich im Folgenden zeigen werde, denn Bilder unterliegen innerhalb postdigitaler Mediumumgebungen einer Reihe von Zuschreibungen. Sie entspringen Medien, die »essentially digital, interactive, networked, ludic, miniaturized, mobile, social, processual, algorithmic, aggregative, environmental, or convergent« (Denson/Leyda 2016: 1)<sup>13</sup> seien, also immer die Möglichkeit eines fluiden kommunika-

13 Denson und Leyda widmen sich in ihrer Auseinandersetzung Bildern im Kontext des Diskurses um Post-Cinema, der sich wiederum mit dem Status der medialen Umgebungen Film und Kino unter den Vorzeichen einer übergreifenden Digitalisierung alltäglicher Medienpraktiken beschäf-

ven Austausches beinhalten. Denson und Leyda begreifen diese Medien als heterogene Landschaft (Denson/Leyda 2016: 2; Baecker 2018: 41), deren Heterogenität sich jedoch nicht lediglich aus der vermeintlichen Auflösung analoger Einzelmedien im Postdigitalen speist; vielmehr tragen mehr als menschliche Elemente wie Metadaten oder die charakteristische Verortung der Bilder in Zwischenräumen zur Heterogenität postdigitaler Medienumgebungen bei: »[Images] reach us amidst the most intimate and also most public of moments, interpellating simultaneously our bodies, brains and minds.« (Favero 2020: 5)

In diesem Sinne ist die Präsenz von Bildern im Postdigitalen als ihr zentrales Merkmal sowohl positiv hervorgehoben worden (Favero 2018) – die ihre Präsenz bedingende zirkuläre Natur wurde jedoch auch zum Anlass von Medienkritik: »Circulationism is not about the art of making an image, but of postproducing, launching, and accelerating it. It is about the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible.« (Steyerl 2013: 7) Bilder sind also bereits technisch auf ihre Zirkulation angelegt, was aus technikutopischer Perspektive als das große Demokratisierungspotenzial des Internets betrachtet worden ist (Palmer 2013). Gleichzeitig werden Bilder im Kontext ihrer technischen und ästhetischen Anpassung hin zu einer Zirkularität jedoch nicht nur übersetzt, verdreht, beschädigt und rekonfiguriert (Steyerl 2013: 4), sie oszillieren eine ehemals angenommene Unterscheidbarkeit von analogen und digitalen Räumen, in dem sie als »active catalysts of events« (Steyerl 2013: 1) fungieren. Damit rückt ihr affektives Potenzial in den Vordergrund:

[...] it has become clear that images are not objective or subjective renditions of a preexisting condition, or merely treacherous appearances. They are rather nodes of energy and matter that migrate across different supports, shaping and affecting people, landscapes, politics, and social systems. They acquired an uncanny ability to proliferate, transform, and activate. (ebd.)

Audiovisuelle Bilderzeugnisse unterliegen dabei einem gesteigerten Skeptizismus. Bereits 1996 proklamiert Lev Manovich in Bezug auf digital produzierte Bilder den Verlust der indexikalischen Natur, der die Kinobilder des 20. Jahrhunderts ausgemacht habe (Manovich 1996/2016). Er betont dabei die fundamentale medientechnische Verschiebung weg von einer fotografisch-indexikalischen Aufnahmetechnologie hin zu einer animierten und durch Spezialeffekte postproduzierten Technik, die der Malerei nahe stünde (Manovich 1996/2016: 26–29). Die weitreichenden Folgen dieser Diagnose hält Manovich selbst fest:

But what happens to cinema's indexical identity if it is now possible to generate photorealistic scenes entirely in a computer using 3-D computer animation; to modify individual frames or whole scenes with the help a digital paint program; to cut, bend,

---

tigt. Während es wichtig ist, diesen Unterschied hier zu markieren, erscheint mir die Übertragbarkeit der Thesen der Autor:innen auf diesen Kontext vor allem als starkes Argument dafür, die Struktur der gegenwärtigen und vergangenen Situierungen von Bildern absichtsvoller Tötungen anhand des Begriffs der Verwicklung zu begreifen, wie ich es in der letzten begrifflichen Reflexion des Projekts durchführe.

stretch and stitch digitized film images into something which has perfect photographic credibility, although it was never actually filmed? (1996/2016: 22)

Daraus leiten sich zwei verbreitete Urteile über Bilder in postdigitalen Medienumgebungen ab. Erstens lässt sich eine grundlegende Skepsis gegenüber ihrem ontologischen Status konstatieren: Nicht nur in Bezug auf ihre Relation zu einer vermeintlich abgebildeten Wirklichkeit und einem wie auch immer gearteten Wahrheitsanspruch in Bezug auf das Dargestellte, sondern auch im Sinne der Interpretation des jeweils Dargestellten – oder wie Wendy Chun zur visuellen Darstellung der Klimakrise festhält: »Crucially, the same image can foster both belief and mistrust.« (2018) Durch Bilder manifestiert sich damit die Forderung nach einer parallaktischen Wahrnehmung, die impliziert, dass ein beobachtetes Objekt aus zwei differenten Blickwinkeln betrachtet werden muss, damit sich ein komplettes Bild ergibt. Dies bedeutet jedoch auch, dass die Manifestation dieses kompletten Bildes immer »auf einer Differenz basiert« (Krause/Meteling/Stauff 2011: 9). Bilder zirkulieren dabei in postdigitalen Medienumgebungen, die von einer »existential co-presence made possible by the sharing of images« (Favero 2020: 6) gekennzeichnet sind. Das markiert im Umkehrschluss nicht nur eine absolute kommunikative Gleichzeitigkeit von sich teilweise widersprechenden Interpretationen und Deutungsansprüchen. Mit der Zersplitterung einer medialen Öffentlichkeit in fragmentierte mediale Teilumgebungen geht auch eine Erhöhung der Bedeutung von Empfindungen in Kommunikationsprozessen einher (Apprich 2020: 6).

In direkter Übertragung auf Bilder absichtsvoller Tötungen lassen sich hier zwei produktive Fortschreibungen feststellen. Erstens scheint ein gesteigerter kollektiver Skeptizismus gegenüber den Wahrheitsbehauptungen visueller Bilderzeugnisse die hier oft bewusst integrierten Verunsicherungsversuche darüber, was die Bilder zeigen, noch zu potenzieren. Zweitens ließe sich die Vorstellung einer parallaktischen Wahrnehmung effektiv mit dem Begriff des Paratextes verbinden, weil Bilder in postdigitalen Medienumgebungen stets von paratextueller Information gerahmt werden, die ihre Interpretation lenken. Während ich im zweiten Kapitel bereits auf die Vielfältigkeit solcher Lenkungen und deren Konstruktionscharakter verwiesen habe, scheint sich diese Logik in postdigitalen Medienumgebungen ebenfalls auszuweiten. Nicht zuletzt die zunehmend offeneren und weiter verbreiteten Möglichkeiten zur Produktion von medialen Inhalten wurden so unter dem hybridisierenden Begriff der »Prosumer« (Blättel-Mink/Hellmann 2010), der den zunehmenden Zusammenfall von Konsument:innen- und Produzent:innenrollen bezeichnet, akademisch subsumiert. Eine damit einhergehende vertikale Öffnung (Stemmler 2018: 33) medialer Umgebungen spitzt dabei die durch die Produktion von Paratexten in anderen Medienumgebungen ohnehin bereits umkämpfte Frage um die Deutungshoheit der Bilder weiter zu.

Die Bilder und Kommunikationsangebote, die ich im Folgenden heranziehen werde, um die Stimulierung von Anschlusskommunikation über den Suizidversuch Christine Chubbucks im Postdigitalen nachzuzeichnen, reihen sich offensiv in diesen Kontext der Skepsis gegenüber Bildern und deren verunsichernder Wirkung ein. Meine These lautet, dass alle sich durch eine ihnen inhärente Produktion von Ambiguität über ihren eigenen Wahrheitsgehalt sowie ihre Produktionskontexte auszeichnen, die Verunsicherung über ihren ontologischen Status produziert. Die Produktion dieser Verunsicherung steht im



Dienst der Stimulation von Anschlusskommunikation und verdeutlicht dabei die zeitgenössische Hochkonjunktur der Empfindung von Paranoia, da diese in diesem Kontext als idealer Motor weiterer Anschlusskommunikation fungiert. Die Empfindung der Paranoia spielt in postdigitaler Kommunikation eine besondere Rolle, da sie als emotionale und affektive Kehrseite des Modus des Verdachts als Mittel des Kontingenzmanagements gegenüber der verunsichernden Medienwirkung postdigitaler Bilder eingesetzt wird. Die besondere Bedeutung von Paranoia für postdigitale Kommunikation ist dabei bezeichnend für den Verlust eines gemeinsamen Bezugsrahmens, den die Fragmentierung postdigitaler Öffentlichkeiten bedingt. Im Sinne Ngais kann sie als Form der Angst verstanden werden, die auf einer dysphorischen Ablehnung eines allumfassenden Systems (2005: 299) basiert. Paranoia verdeutlicht mit anderen Worten also eine Differenz zu sozial anerkannten Formen des Wissens und der Wissensproduktion und wird dabei auch als Wissenschaft verstanden, »die ihre Stopp-Regeln vergessen hat« (Gregory 2011: 46). Paranoia wird als pathologisch verstanden, was jedoch auch den intimen Zusammenhang zwischen Empfindungen und Pathologisierung verdeutlicht. Eva Illouz hat darauf hingewiesen, dass die Genese therapeutischer Narrative im 20. Jahrhundert dazu geführt hat, »[e]motional ungesunde Verhaltensformen [...] aus impliziten Bezügen zu und Vergleichen mit dem Ideal des ›vollständig selbstverwirklichten Lebens‹« (2006: 73) abzuleiten, wobei das Ideal eines solchen Lebens weitestgehend undefiniert bleibt. Paranoia wird in einem pathologischen Verständnis also als »grenzenlose[...] Generalisierung eines Verdachts« (Weißmann 2023: 52) begriffen, dessen nie endende und ausufernde Natur dazu führt, dass er als krankhaft begriffen wird.

Ganz davon abgesehen, dass ein nie auflösbares Verdachtsmoment im Luhmann'schen Kommunikationsverständnis in gleicher Weise angelegt ist, erscheint es mir produktiver, die pathologisierenden Konnotationen der Paranoia hier auszuklammern, um sie als analytisches Konzept durch einen Rückbezug auf ihre medialen Voraussetzungen (Krause/Meteling/Stauff 2011: 10) fruchtbar zu machen. Durch eine explizite Kontextualisierung in postdigitaler Anschlusskommunikation kann Paranoia als emotional-affektive Form des Wissens produktiv gemacht werden, die den kognitiven Modus des Verdachts als Form des Kontingenzmanagements ergänzt:

The increasing significance of affect, emotion, and sentiment in decision-making processes is symptomatic for an era characterized as a time of information overload (see Andrejevic 2013, 15). Paranoia, in this regard, can be seen as a specific mode of knowledge, which disengages from prevailing opinions and previous experiences. The word is a composition of the Greek words παρά (para), meaning ›beside, next,‹ and νόος (noos), that is ›mind‹; so paranoia literally translates into ›being next to the mind,‹ thereby reflecting its use to describe a mental state of delusional belief. Through collaborative filtering systems (e.g. Facebook, YouTube, Twitter) affect-laden opinions are on the rise, yielding personal belief systems that differ from so-called expert knowledge. As can be seen from the example of climate change denial, collaboratively based filter systems produce a paranoia that helps users to form their views despite indisputable evidence to the contrary. In fact, the ›feeling‹ of being in possession of a ›subversive‹ or ›controversial truth‹ is algorithmically incited and maintained by these systems (see Chun 2020). Now, paranoid delusions also function as a self-healing mechanism, a re-

parative process to compensate for a loss of symbolic order due to an overproduction of meaning. (Apprich 2020: 6)

Apprichs Figuration von Paranoia als wahnhaftem Glauben, der sich von bestehenden Meinungen, Erfahrungshorizonten und Wissensordnungen abzugrenzen versuche, weist zunächst auf die gesteigerte Rolle von Empfindungen in der Kommunikation hin. Außerdem weist er auf die Funktionsweise digitalfragmentierter Öffentlichkeiten hin, in denen unter anderem Filtersysteme den eigenen Glauben an den Besitz eines tieferliegenden Deutungsanspruchs an Wahrheit befeuern können. Das Gefühl von Beteiligung, das durch die Teilhabe an der Zirkulation von Bildern und postdigitaler Kommunikation entsteht, bedeutet im Umkehrschluss auch eine ständige Konfrontation mit weiteren, oft widersprüchlichen Deutungsangeboten: In diesem Sinne kann Paranoia als Versuch des eigenen Kontingenzmanagements verstanden werden, indem unter allen konkurrierenden kontingenten kommunikativen Angeboten eines ausgewählt wird und so letztlich auf eine Komplexitätsreduktion abgezielt wird (Krause/Meteling/Stauff 2011: 12). Eine durch Paranoia gekennzeichnete mediale Teilhabe an postdigitaler Anschlusskommunikation deckt sich so sehr anschaulich mit einem semiopragmatisch informierten Medienverständnis, weil sich die Einordnung der jeweiligen medialen Inhalte in einem rezeptionsseitigen Prozess manifestiert. In dessen Kontext bieten bestimmte Medienartefakte wiederum bestimmte Lektürehaltungen an, die durch rahmende Paratexte entweder gestützt oder unterlaufen werden, wie ich im zweiten Kapitel gezeigt habe.

Innerhalb postdigitaler Medienumgebungen partizipieren Bilder an diesen Prozessen in gegenläufiger Weise und stellen dabei die Zugehörigkeit der von Luhmann systemspezifisch gedachten Codes Wahrheit/Nicht-Wahrheit und Information/Nicht-Information Infrage. Mit Blick auf die visuelle Kultur des Postdigitalen zeigt sich, dass Wahrheit nicht mehr nur anhand von Reliabilitätskriterien aus dem Wissenschaftssystem verhandelt wird, sondern die intrinsische Ebene der Empfindungen sowie Vertrauen in und Identifikation mit Kommunikationsangeboten in der Leitunterscheidung wahr/falsch eine gesteigerte Rolle spielen. Die individuelle Einordnung einer Wahrheitsbehauptung von Bildern reicht somit über die Kriterien des Wissenschaftssystem hinaus und kann damit anhand dessen Kriterien nicht mehr zweifelsfrei getroffen werden. Kurz gesagt: In der Annahme einer jeweiligen Wahrheitsbehauptung kommt innerhalb postdigitaler Medienumgebungen der Frage nach Vertrauen, der sozialen Position der Kommunikationsteilnehmer:innen und der Konstruktion einer Wahrnehmung der Kommunikationsangebote als authentisch eine gesteigerte Relevanz zu.

Dies lässt sich anhand des Imageboards *The Lost Media Wiki* (LMW) aufzeigen, das im Folgenden als paradigmatisches Beispiel für postdigitale Anschlusskommunikation über die Aufnahme des Suizidversuchs fungieren wird. Die Selbstbeschreibung des Boards lautet folgendermaßen:

This wiki is a community passion project where we detail and attempt to track down (at least, in most cases) pieces of lost or hard-to-find media; whether it be video, audio or



otherwise (of either a fictional or non-fictional nature), if it's completely lost or simply inaccessible to the general public, it belongs here. (The Lost Media Wiki 2023a)

Imageboards gewinnen insgesamt als für die aktuelle Populärkultur bezeichnende Sphären Signifikanz, indem sie sich durch kollektive Gestaltung durch ihre Nutzer:innen, Missachtung intellektuellen Eigentums, die soziotechnisch produzierte »virale« Ausbreitung von Inhalten sowie potenziell unendliche Möglichkeiten der Rekonfiguration und Veränderung von Medien auszeichnen (Cramer 2015: 12). Die Nutzer:innen des LMW widmen sich im Speziellen der Suche nach Medienartefakten, die nicht auffindbar oder der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Mitunter handelt es sich dabei um medienarchäologische Suchen nach Archivmaterial, das beispielsweise einst im Kino, Fernsehen oder Internet distribuiert worden ist, jedoch im Nachhinein verschwunden ist. In einigen Fällen, wie auch in Bezug auf das Material von Christine Chubbuck, ist das verlorene Material aus (lizenz-)rechtlichen oder ethischen Gründen unter Verschluss. Widmen sich die Nutzer:innen des LMW der Suche nach solchen Artefakten, werden die Wiki- und Forumseinträge als »NSFW« (Not Safe For Work) oder »NSFL« (Not Safe for Life) gekennzeichnet, was als Warnung gegenüber einer ethischen oder rechtlichen Grenzverletzung fungiert, die durch die Suche nach, die Beschäftigung mit oder durch das Medienartefakt selbst produziert wird.

Das LMW stellt also ein themenspezifisches »sozialmediales Milieu« dar, in das unter anderem Systemreferenzen des Rechts, der Moral, der Massenmedien sowie der Wissenschaft hereingreifen und im Postdigitalen miteinander verwickelt erscheinen. Der Begriff des sozialmedialen Milieus beschreibt das Zusammenwirken sozialer und technischer Ebenen in der Ausbildung geteilter postdigitaler Erfahrungshorizonte. Robert Dörre leitet den Begriff von Thomas Webers Thesen zu medialen Milieus ab, mit dem dieser auf die Milieuspezifik von »Verwendungs- und Verstehensweisen« (Dörre 2022: 40) medialer Artefakte hinweist. Der zugrundeliegende Begriff des Milieus erreicht dabei insgesamt eine

grundsätzliche[...] Verschiebung der Aufmerksamkeit des Beobachters vom jeweiligen Gegenstand der Untersuchung bzw. Darstellung selbst auf dessen »anderes«–dasjenige, was dieser Gegenstand gerade nicht ist, das ihn aber, so die milieuspezifische Hypothese, wesentlich beeinflusst und also für sein umfassendes Verständnis zu berücksichtigen ist. (Pethes 2017: 139)

Als »universaler Begriff« erlaubt das Milieu zudem, »sowohl »Theorien der *Umgebung* als auch Theorien der *Beziehungen* und Theorien der *Wirksamkeit* zwischen Körpern und ihrer Umwelt« zu etablieren« (Sprenger 2019: 16).<sup>14</sup> In Bezug auf die Begriffsbildung des sozialmedialen Milieus erweitert Dörre Webers Verständnis medialer Milieus im spezifischen Hinblick auf Digitalität: »Es gibt so viel konkretere Erfahrungshorizonte als bloß die gemeinsame »historische[.] Welt« (Weber 2017c, S. 114); es gibt gar Erfahrungen, die überhaupt nur in der Netzkultur gemacht werden können und das Sprechen von Erfahrungswelten daher erst legitim erscheinen lassen.« (Dörre 2022: 44) Dörre argumentiert,

14 Sprenger zitiert hier Wessely/Huber 2017. Hervorhebungen im Original.

dass hier weniger eine noch von Weber forcierte Vorstellung von Medienspezifität greife, vielmehr muss »rezeptionsästhetischen Aspekte[n]« stärkere Bedeutung beigemessen werden, denn »[j]e nach medialem Milieu ergeben sich [...] unterschiedliche affirmative oder aversive Aneignungen und Lektüren des gleichen Materials.« (Dörre 2022: 45) Dominante Aneignungen werden so für ein jeweiliges sozialmediales Milieu zu »geteilten Referenzrahmen«, die im »Zusammenspiel[...] von heterotypischen Akteuren« (Weber 2017a, S. 210) (Dörre 2022: 44) entstehen. In meinem Verständnis umfasst die Rede von heterotypischen Akteur:innen somit sowohl menschliche wie technische Beteiligung. So fügt auch Dörre abschließend hinzu:

Im Konzept des medialen Milieus sind allerdings nicht nur Personen inbegriffen, die mediale Artefakte produzieren und rezipieren, sondern auch »Technologien und die Materialität von Medien, ebenso wie ihre institutionellen und rechtlichen Rahmungen, ihre sozialen und ökonomischen Bedingungen und nicht zuletzt auch die Eigen- dynamik ihrer ästhetischen Konventionen« (Weber 2017b, S. 13). (2022: 46)

Dörres Begriff betont also, dass sich sozialmediale Milieus durch ein Zusammenwirken technischer und menschlicher Wirkkräfte konstituieren. Zudem zeigt sich mit Blick auf die tatsächliche Medienpraxis von Nutzer:innen trotz der Orientierung schaffenden Funktion von Rahmungen auch ihre Durchlässigkeit. Das produktive Potenzial eines überschreitbaren Rahmens lässt neben Paratexten nicht nur auch »vermeintlich akzidentielle Begleitumstände« (Pethes 2017: 140) in den Blick geraten, denen rahmende Funktionen zukommen, zudem erfasst sie auch, dass postdigitale Medienpraktiken sich oft quer durch verschiedenste Plattformen und Gemeinschaften erstrecken. So bemerkt Taylor: »[...] they [JW: Plattformen] intersect and inform each other. There is a circuit of practice, experience, and production at work. By default, any node is already entangled in the others.« (Taylor 2018: 13) Wenn im Folgenden also die Rede von sozialmedialen Milieus ist, sind damit plattformspezifische soziotechnische Erfahrungsräume gemeint, in und zwischen denen Nutzer:innen ihre digitale Medienpraxis vollziehen und die sich als postdigitale Phänomene auch in den Phänomenbereich analoger Lebenswelten verwickeln.

Innerhalb des sozialmedialen Milieus des LMW wird die Zusammenkunft der Kommunikationsteilnehmer:innen, obwohl auf Klarnamen verzichtet wird, sozial hierarchisiert organisiert. Nach einem erstmaligen Anmelden mit einem selbst generierten Nutzer:innennamen erhält man den Status »New Member«. Durch regelmäßige Aktivitäten im Forum sowie im Wiki ist es darüber hinaus möglich, erhöhte Statuszuschreibungen wie »VIP«, »Junior Member« oder »Full Member« für die Arbeit im sozialmedialen Milieu zu erhalten. Die Rollen Moderator:in und Administrator:in zeigen Verantwortlichkeit und die Möglichkeit der Regulation der Inhalte des Wikis und der Kommunikation im Forum an. Das LMW zeigt damit die laut Baecker kennzeichnende »Heterogenität der Systemreferenzen, die im Netzwerk der nächsten Gesellschaft zu je individuellen Ereignissen, Aktivitäten und Profilen kombiniert werden« (Baecker 2018: 71). Hierbei ist der zentrale Punkt, dass diese Systemreferenzen dabei jedoch starken Transformationsprozessen unterworfen sind. Ich habe beispielsweise bereits darauf hingewiesen, dass der Idee fotografischer Indexikalität in diesem Kontext mit einem erneuten und weiter

verstärkten Skeptizismus entgegnet wird. Darüber hinaus hat unter anderem Lawrence Lessig darauf aufmerksam gemacht, wie sich rechtliche Fragen und ihre Durchsetzung in digitalen Sphären verändern (Lessig 2006), worauf ich im Kontext der begrifflichen Reflexion zur Verwicklung noch intensiver eingehen werde.

Die für Christine Chubbuck spezifische Seite des Forums unter dem Titel »Christine Chubbuck Tape« ist am 28. Mai 2016 eröffnet worden, um auf einen Artikel des *Vulture*-Magazins hinzuweisen, der Anfang 2016 unter dem Titel »How the Video of Christine Chubbuck's Suicide Became a Very Macabre ›Holy Grail‹« (Riesman 2016) veröffentlicht wurde. Der Artikel widmet sich der Statuszuschreibung der Originalaufnahme als ›heiligem Gral‹ verschiedener postdigitaler Medienumgebungen, die aus Kollektiven bestehen, die sich wie die Nutzer:innen des LMW mit der Suche nach der Aufnahme beschäftigen. Im Speziellen bezieht die Autorin sich auf einen Thread des Forums *findadeath.com* (Find a Death 2023), dessen Diskussion sich bereits seit 2007 um die Suche nach der Aufnahme dreht und der Stand August 2023 mit dem aktuell letzten Eintrag von August 2022 über 3000 Beiträge verzeichnet. Der Artikel beschreibt dabei die Faszination mit der Abwesenheit der Aufnahme anhand bestimmter sozialmedialer Milieus und wiederholt am Ende eine Information über den Verbleib der Aufnahme:

UPDATE, 6.7.16: Months after this story was published, Mollie Nelson, widow of station owner Robert Nelson, contacted Vulture to say her late husband did, indeed, possess a tape of the suicide and left it to her after his death. She says she received requests for the tape after Newman said as much in *Kate Plays Christine* and, fearing for her safety, she gave the tape to ›a very large law firm.‹ She says she would have preferred that the tape be destroyed, but wanted to honor Robert's wish for it to exist, though she says he never explained to her why he kept it. (Riesman 2016)

Die Zuschreibung eines Kultstatus gegenüber der Originalaufnahme, die der Artikel thematisiert, verweist dabei insgesamt auf die Interferenzen zwischen Folklore und postdigitaler Anschlusskommunikation. Diese Schnittstellen werden nicht nur durch die verschiedenen Narrative, die über den Verbleib der Aufnahme kursieren, und die Möglichkeit postdigitaler Milieus, an der Bildung dieser Narrative zu partizipieren (Bronner 2011: 400), sichtbar. Auch ein gesteigerter Skeptizismus gegenüber den Wahrheitsbehauptungen visueller Bilderzeugnisse eint die Diskursfelder (Bronner 2011: 407), wie ich im Folgenden noch illustrieren werde.

Die Nutzer:innen des LMW diskutieren auf Basis des *Vulture*-Artikels nicht nur über mögliche Theorien zum Verbleib der Aufnahme; darüber hinaus werden verschiedene Meinungen dazu geteilt, ob das Video überhaupt gefunden und angesehen werden sollte (The Lost Media Wiki 2023c). Die Beiträge konzentrieren sich, abgesehen von einer andauernden Diskussion über einen ethisch angemessenen Umgang mit dem Fall und der Suche nach der Aufnahme, vor allem auf das Auftauchen dreier Medienartefakte im Februar 2017 und April 2021.

Ab dem 3. Februar 2017 beschäftigen sich die Nutzer:innen des LMW fast ein Jahr (LMW 2017a) mit einem im Januar 2017 auf *YouTube* hochgeladenen Video, das einen Zusammenschnitt mehrerer verlorener Medienartefakte enthält. Das Video tauchte Anfang 2017 kurz nach der Premiere von *Christine* und *Kate Plays Christine* unter dem Titel »Fre-

aky 5 – Lost Footage« (Freaky 5 2017) auf dem *YouTube*-Kanal des/der Nutzer:in *NationSquid* auf und zeigt unter anderem einen vermeintlichen 20-sekündigen Ausschnitt der Aufnahme des Suizids von Christine Chubbuck.<sup>15</sup> Die Bildqualität ist über den gesamten Verlauf des Ausschnitts stark verkörnt und leicht verzerrt sowie am unteren Bildrand durch Bildrauscheffekte gekennzeichnet, sodass die schwarz-weißen Bilder lediglich eine Frauensilhouette erkennen lassen, die vor einem dunklen Hintergrund an einem weißen Moderationstisch sitzt, der mit dicken schwarzen Großbuchstaben mit dem Wort »Newswatch«, dem Titel des Nachrichtenformats von *WXLT-TV*, verziert ist. Die Gesichtszüge der Frau sind lediglich zu erahnen; langes, zur Seite fallendes, dunkles Haar evoziert Ähnlichkeit zu Christine Chubbuck. Sie hält vor sich am Tisch ein Objekt hoch, das als ein Papier in ihren Händen zu erahnen ist. Am oberen Bildrand ist links der Name des Senderkonzerns »ABC« eingeebrannt; daneben die Uhrzeit »9:36:30« sowie das Datum des 15. Juli 1974. Die Person spricht die oben zitierten letzten Worte Christine Chubbucks mit einer stark verzerrten Stimme und greift nach den Worten »You are going to see another first« unter den Tisch. Sie hält sich daraufhin ein nicht weiter erkennbares Objekt an den Kopf, ein schussähnliches Geräusch ertönt und die Person sackt in sich zusammen. Dabei ertönt ein deutlich lauterer, dumpfes Aufknallgeräusch, als ihr Kopf und Oberkörper zunächst auf der vor ihr liegenden Tischplatte aufkommen, bevor die Person hinter dem Tisch verschwindet. Sekunden später wird diese frontale, statische Einstellung durch ein Testbild überblendet, das in der oberen Bildhälfte in einem hellen Kreis den Namen des Senders »WXLT-TV« sowie das Logo des »Channel 40« vom Konzern »ABC« zeigt. Am unteren Bildrand ist unter dem Kreis in weißen dicken Großbuchstaben der Satz »Technical Difficulties. Please Stand By« zu lesen. Das Testbild wird einige Sekunden eingeblendet, bis der Clip auf Schwarz abblendet. Das konstante weiße Rauschen am unteren Bildrand wird während der 20 Sekunden dabei immer wieder zu einer Bildstörung, die mehrere Kurzsequenzen und Bildframes zur Unkenntlichkeit verzerrt. Die Störung tritt zuerst auf, als die Person die Worte »in blood and guts« ausspricht, dann erneut, als sie nach dem Objekt unter dem Tisch greift. Als sie das Objekt an ihren Hinterkopf ansetzt, wird der Bildausschnitt für einige Sekunden vollkommen in schwarz-weißes Rauschen gehüllt. Die darauffolgenden Sekunden des Schusses sowie das Zusammensacken der Person hinter dem Moderationstisch sind ebenfalls durch starke visuelle Bildstörungen und Rauschen in den Bildframes gekennzeichnet, bis sich das Bild am Ende des Videos wieder stabilisiert und klarer wird.

Das Auftauchen des Videos markiert deutlich, dass Empfindungen in postdigitaler Anschlusskommunikation eine zentrale Rolle spielen, da es in erster Linie Verunsicherung und Beunruhigung aufgrund seines unklaren ontologischen Status auslöst, was an den Nutzer:innenkommentaren im LMW ablesbar ist. Zudem werden verschiedene Strategien im Umgang mit der entstandenen Kontingenz ersichtlich. Zunächst beginnen Teilnehmer:innen des Threads mit einer minutiösen bildästhetischen Untersuchung des

15 Bei *NationSquid* handelt sich dabei um einen kommerziellen Kanal, der sich mit popkulturellen Themen rund um Mystery, Horror und Technologie beschäftigt und laut der Selbstbeschreibung der Homepage ein besonderes Interesse an sogenannten »Creepypastas« hegt. Der Begriff Creepypasta ist ein Akronym aus »creepy« und »copy and paste« und bezeichnet fiktionale Gruselgeschichten, die im Digitalen durch die Praktik des Kopierens verbreitet werden.

Videos, wie am Beitrag des/der LMW-Gründer:in *dyaite* vom 3. Februar 2017 ersichtlich wird: »I decided to break the video down into single frames at max quality/resolution so that we can better examine it. If anyone wants a copy, the ~750 frames can be obtained here (be warned, it's like 300mb) [...]«. (LMW 2017b) Auch entgegenen einige der entstandenen Verunsicherung mit der Suche nach visuellen Referenzen, so beispielsweise Nutzer:in *misterpelicanpants* am 3. Februar, der/die das Video mit einem Foto des Tatorts aus dem Jahr 1974 vergleicht (LMW 2017c). Dem postdigitalen Skeptizismus über der Möglichkeit, Wahrheitsgehalt aus den Bildern herauszulesen, begegnen viele der Nutzer:innen zudem mit der Betonung ihrer eigenen Expertise, wie beispielsweise aus einem Austausch zwischen *The Negotiator* und *dyaite* am 3. Februar ersichtlich wird:

**TN:** I saw this on reddit and I feel like this is fake, the whole video about her death feel digital to me. Here is an video showing off plugins to make a video look like an old VHS tape [www.youtube.com/watch?v=\\_p2u1gnTA2Y](http://www.youtube.com/watch?v=_p2u1gnTA2Y) So its not hard to pull this off, the set could easily be remade by a few proffesonals [sic!] with good attention to detail like myself.

**D:** I think the Freaky 5's intro looks digitally faked (in terms of VHS distortion), but honestly, as a VHS enthusiast, I can attest to degraded, magnetic tape looking exactly as it does in the Chubbuck part; looks too varied and specific to just be an AE plugin or whatnot. If it's fake, then I reckon they did it by recording it onto an old VHS tape and then back again. I also don't think recreating the desk in such perfect detail would've been cheap or easy. [...] I doubt the desk is digital. I think you are slightly underestimating the level of difficulty required to get it not looking fake. Have done a course in video editing myself; getting things out of the uncanny valley is hard work. Feel free to prove me wrong, though. (LMW 2017d)

Die Verunsicherung darüber, ob es sich bei dem Video um Information oder Nicht-Information handelt, hängt eng mit der Frage nach der eigenen Wahrheitsbehauptung des Videos zusammen, der hier grundlegend misstraut wird. Dem Misstrauen wird mit dem Glauben an die eigene Expertise entgegnet, die wiederum eng mit Paranoia als Wissensform zusammenhängt und als Glaube an eine eigene, tieferliegende Wahrheit die Funktion der Kontingenzbewältigung annimmt. Festzuhalten ist dabei jedoch, dass diese Strategie hochgradig individualisiert funktioniert, da aus den Forumsbeiträgen übergreifend ablesbar wird, dass keine eindeutige Konsensbildung über die Wahrheitsbehauptung des Videos erlangt wird, sondern die Synchronität postdigitaler Kommunikation vielmehr einen Kontextkollaps produziert, der den ontologischen Schwebezustand des Videos weiterhin befeuert. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Kommunikationsangebote erhöht die Kontingenz kollektiv, anstatt sie zu bewältigen, indem Eindeutigkeit produziert wird. Das zeigt sich unter anderem dadurch, dass die Suche nach Referenzen für oder gegen die Wahrheitsbehauptung des Videos zeitgleich auf eine Diskussion um die Kreditibilität von *NationSquid* ausgeweitet wird, der/die das Video ursprünglich hochgeladen hatte. Nutzer:in *Lucy* argumentiert am 4. Februar folgendes dazu:

And here we have a guy who's been making YouTube videos for years only to get mid-dling popularity at best. Let's humor him and say he actually got the real footage somehow – if he just uploaded it on its own and announced it as a big find, everyone would

pay attention to the footage being found but completely ignore the other stuff on his channel. So he put it in one of his traditional videos with no explanation, to get people talking about him. Notice that with the Treadwell audio, he has a disclaimer about where it came from and that it might be fake. Same with the London After Midnight clip – he says it's POSSIBLE footage (it isn't, by the way). There is no such disclaimer for the Chubbuck footage, he just drops it in without saying anything. That's not an accident, he's definitely winking at us. (LMW 2017e)

Auch wird die Expertise und Kreditibilität von *NationSquid* anhand der »omnipräsenten Quantifizierung von Aufmerksamkeit« (Dörre 2022: 330) im Postdigitalen bemessen, wie am Kommentar von *ApolloJustice* am 6. Februar 2017 ersichtlich wird: »The only thing that I want to know is how the fuck he was able to make such an accurate recreation with only 13k subs and 18 videos.« (LMW 2017g) Das Misstrauen gegenüber *NationSquid* speist sich also daraus, dass Vertrauen und Anerkennung sich in vielen postdigitalen sozialmediale Milieus an messbaren Daten wie Likes, Klicks und Reaktionen bemessen und er/sie zudem die Nachfragen der Nutzer:innen des Forums zur Authentizität des Videos ignoriert. Vor diesem Hintergrund ziehen die Nutzer:innen den Polizeibericht der Ermittlungen zum Suizidversuch heran, um die dort vermerkten letzten Worte mit der Audiospur des Videos zu vergleichen (LMW 2017m), wodurch auch die Ablende auf Schwarz am Ende des Videos die Unklarheit weiter verstärkt, da die Art der Ablendung nicht nur in den verschiedenen Presseberichten unterschiedlich beschrieben worden ist, sondern auch im Forum unterschiedlich interpretiert wird:

About the fade-to-black thing – keep in mind those descriptions were written by people after the fact, possibly without re-watching the footage. There's a reason eyewitness testimonies aren't allowed to be used in court anymore, and it's because human memory is *very* faulty. Given the traumatic nature of the event, it's only natural that people may have misremembered some of the technical details while only focusing on the big picture that a woman just shot herself. If it's fake then I'd imagine the real tape has a few inconsistencies with the descriptions as well.

Besides, the fade-to-black was one of the most important details we had – if someone went to THAT much trouble of recreating the set in perfect detail, I doubt they would just \*forget\* how it ended. And for what it's worth, it does fade to black a second after showing the technical difficulties slide (while the tape distortion keeps going, so you can tell it's not just an end-of-the-video fadeout on Nationsquid's part). (LMW 2017f; Herv. i. Orig.)

Dementgegen ziehen die Nutzer:innen daraufhin vermeintlich krediblere Referenzen heran, als *dycaite* beispielsweise am 13. und 20. Februar mit Steve Newman und Gordon Galbraith zwei ehemalige Arbeitskollegen Christines zitiert (LMW 2017i), denen aufgrund ihrer Positionalität als Zeitzeugen besonderes Vertrauen geschenkt bzw. Autorität zugesprochen wird:

I just received a follow-up message from Gordon and he has given me permission to reproduce it: »Lin (the production manager, says copies were made, but there was no [sic!] second camera, every one of those copies, which he said were later destroyed did



not show the angle that the fake one being circulated shows. < That's 2 WXLT employees that have said it's fake. I think this is enough evidence for us to call this case closed to be honest. (LMW 2017l)

Gründer:in des LMW und Administrator:in *dycaite* gelangt daraufhin zu dem Schluss, dass man sich damit sicher sein könne, dass es sich bei dem Video um eine Fälschung handle und sie die Diskussion darüber beenden können. Obwohl sich danach trotz deren/dessen Autoritätsposition im Imageboard neue Beiträge finden, die über das *NationSquid*-Video diskutieren und nicht final anerkennen, dass das Video gefälscht ist, manifestiert sich auf der Wiki-Seite des Forums zu Christine Chubbuck ein klares Verdikt: Es wird dort als verloren eingestuft, das *NationSquid*-Video damit also als Fälschung bewertet (The Lost Media Wiki 2023b). Dem Wiki kommt dabei scheinbar eine höhere Autorität zu, als den einzelnen Beiträgen im Thread des Forums.

Ähnlich verhält es sich mit einem Foto, das Nutzer:in *josephstodd* am 16. Februar 2017 kommentarlos in den Thread lädt (LMW 2017j). Das Foto zeigt eine Videokassette, die mit »Suncoast Digest«, »7-15-74« und »3rdGen« beschriftet ist – wobei es sich hierbei um deutliche paratextuelle Indizien handelt, dass auf der Videokassette die Aufnahme des Suizids enthalten sein könnte. In diesem Fall wird das Foto jedoch bereits zwei Stunden später durch einen Referenzabgleich zweifelsfrei als Fälschung entlarvt: »Even that tape is fake, as it's just a picture of a Beta tape that someone photoshopped. The original shows up in a simple image search. Literally the first image that comes up.« (LMW 2017h) In der Bewertung der jeweils Fälschenden spielen dabei immer Empfindungen eine Rolle, da der Fälschung die Absicht der Aufmerksamkeitsgenerierung unterstellt wird; den Fälschenden kommen dabei abwertende Zuschreibungen wie verzweifelt, traurig und armselig zu (LMW 2017k).

Das dritte die Diskussion im LMW bestimmende Medienartefakt taucht Anfang April 2021 auf. Nutzer:in *ataliste* veröffentlicht am 9. April 2021 einen Clip, der ein Standbild zeigt und die vermeintliche Audiooriginalaufnahme des Suizidversuchs hörbar macht. Dem Diktum »[n]etworked Information is hard to secure and easy to reproduce« (Bogard 2006: 97) entsprechend ist im August 2023 nicht mehr zweifelsfrei zu rekonstruieren, wie der Clip geteilt wurde, da der originale Kommentar von *ataliste* im LMW inzwischen gelöscht wurde. Die Nutzer:innenoberfläche des LMW weist nicht gesondert hin darauf hin, dass ein Beitrag entfernt wurde, sondern die Löschung einzelner Beiträge wird durch Lücken oder fehlenden Kontext im Fluss der Beiträge ersichtlich. Dementsprechend ist der Zeitpunkt der Veröffentlichung sowie die für die Veröffentlichung verantwortliche Person im Forum lediglich durch die Wiki-Seite »Christine Chubbuck (partially found on-air suicide footage of television news reporter; 1974)« nachzuvollziehen. Dieses fragmentarische Zusammensetzen des Kommunikationsverlaufs kommt dabei der Suche nach Referenzen gleich, der auch die Nutzer:innen des Threads nachgehen.

Im Forum weisen die am selben Tag veröffentlichten unmittelbaren Reaktionen darauf hin, dass sich dort einst ein Post befunden hat, der auf den Audioclip verlinkte. Neben den wiederkehrenden Vertrauens- und Identifikationsbekundungen einiger Nutzer:innen gegenüber anderen Teilnehmer:innen des sozialmedialen Milieus LMW zeigen auch einige der unmittelbaren Reaktionen auf den Clip die Ebene der Empfindsam-

keit der Kommunikation. Beispielsweise Nutzer:in *emptyeyesemptymind* schreibt am 9. April: »Well I'm utterly shocked. I've been looking into this case for a few years and to hear it like that is so strange and surreal. I'm just...wow.« (LMW 2021b) Hier wird nicht nur eine jahrelange Beschäftigung mit dem medialisierten Suizidversuch beschrieben, sondern auch der aus der Konfrontation mit dem Audioclip resultierende Schock, der seltsamen und surrealen Empfindung, die das Hören des Ereignisses auslöse. Das Rezipieren des Medienartefakts löst also in erster Linie als negativ konnotierte Empfindungen aus, was auch Sedgwick als eines der definitorischen Merkmale paranoiden Wissens ausweist. Rekurrierend auf Tomkins Thesen zu negativen Affekten beschreibt sie Paranoia als Theorie negativer Affekte:

[...] the mushrooming, self-confirming strength of a monopolistic strategy of anticipating negative affect can have, according to Tomkins, the effect of entirely blocking the potentially operative goal of seeking positive affect. ›The only sense in which [the paranoid] may strive for positive affect at all is for the shield which it promises against humiliation,‹ he writes. (Sedgwick 2003: 136)

Diese Lesart von Paranoia unterstreicht die Vorstellung, dass es dabei immer auch um die Suche nach bzw. um die Annahme eines tieferliegenden Wissens gehe; um ein persönliches Vermeiden eines im Nachhinein möglicherweise zu revidierenden, gar naiven Wissens. In diesem Sinne ist Paranoia mit Sedgwick auch antizipatorisch, da sie die Decouvrierung ihrer eigenen Annahmen immer zu vermeiden versucht: »[...] the aversion to surprise seems to be what cements the intimacy between paranoia and knowledge [...].« (Sedgwick 2003: 130) Während Luhmann bereits auf die Unwahrscheinlichkeit erfolgreicher Kommunikation in einem systemischen Zusammenhang hingewiesen hatte, erscheint Kommunikation in postdigitalen Milieus damit als besonders vulnerabel: »We must take seriously the vulnerability that comes with communications—not so that we simply condemn or accept all vulnerability without question but so that we might work together to create vulnerable systems with which we can live.« (Chun 2006: VIII) Der Eigensinn der *soziotechnischen* Ebene der medialen Umgebung erhöht die Vulnerabilität der Kommunikation (Chun 2006: 3), weshalb Paranoia als Strategie der Einhegung der entstehenden Kontingenzen eingesetzt wird. Sie funktioniert dabei gleichzeitig reflexiv und internalisiert:

[...] one understands paranoia only by oneself practicing paranoid knowing, and that the way paranoia has of understanding anything is by imitating and embodying it. That paranoia refuses to be only either a way of knowing or a thing known, but is characterized by an insistent tropism toward occupying both positions [...]. (Sedgwick 2003: 131)

Sie zeugt also von einem Dualismus aus Epistemen und Epistemologie, der nicht ausschließlich als kognitiv verstanden werden kann, sondern sich vielmehr aus der zutiefst sozialen und internalisierten Natur von Empfindungen (Illouz 2006: 11) speist.

Dieser Dualismus wird auch von der Diskussion um die Authentizität des Audioclips im LMW bezeugt. Während sich unter anderem die Nutzer:innen *dycaite* und *theCarbonFreeze*, denen in der sozialen Hierarchie des Forums die Statuszuschreibungen Modera-

tor:in und Administrator:in zukommen, für die Echtheit des Clips aussprechen, gibt es gleichzeitig einige Stimmen, die dem Medienartefakt misstrauen. Nutzer:in *shlomo200* führt dieses Misstrauen auf die Positionalität desjenigen zurück, der/die das Video hochgeladen hatte. Damit wird erneut die in die Anschlusskommunikation des sozialmedialen Milieus eingezogene Ebene der sozialen Hierarchie verdeutlicht: »At the end of the day he is a new user with no clout and a bunch of day 1 accounts come to confirm everything? That's suspicious to me. While I trust you [JW: *dyaite*] and your judgement, it is difficult for me to trust a new account waltzing into the forum with a holy grail and no explanation.« (LMW 2021d) *dyaite* nutzt das Argument der Positionalität der veröffentlichenden Person diametral dazu:

As someone who has been in somewhat regular contact with Ataliste, I am 99.9 % sure this is real. I just can't see someone being able to make a fake this convincing – compare it to Christine's voice in Kate Plays Christine – it's identical. You can't just fake that with software. And the information is all accurate, just compare what she is saying to the Sarasota Herald-Tribune from that day... This is either real, or someone has done impeccable research AND happened to have found a Christine Chubbuck sound-alike. He has his reasons for releasing it and then privating it, which I won't be divulging here because I don't particularly want to see this situation take any drastic turns, for the betterment of everyone involved. (LMW 2021e)

Sowohl der persönliche Kontakt zur Person, die das Video veröffentlicht hat, als auch die persönliche medientechnische Expertise werden hier als Argumente für die Echtheit des Medienartefakts herangezogen.

Letztlich wird aus dem Austausch und der wiederholten Gegenüberstellung immer gleicher Argumente für oder gegen die Echtheit der Medienartefakte jedoch ein Kontextkollaps ersichtlich, der nie zu einem finalen und konsensualen Verdikt des sozialmedialen Milieus über die Medienartefakte führt. Dadurch zeigt sich, warum Paranoia als Strategie des Kontingenzmanagements und der Komplexitätsreduktion in diesem Kontext Kontingenz gerade nicht einhegt, sondern Anschlusskommunikation immer weiter stimuliert. Wie ich durch die Beiträge des Forums zu zeigen versucht habe, besteht der Effekt postdigitaler Paranoia in der »assoziativen Addition von Indizien« und führt »dabei zu einer überkomplexen Konnektivität von Verdachtsmomenten« (Krause/Meteling/Stauff 2011: 26). Die diskutierten Bilder werden damit in ein Schwebestadium überführt, in dem sie Anschlusskommunikation über den Suizidversuch immer weiter befeuern, genau weil sie als Teil postdigitaler Anschlusskommunikation nicht im Sinne der Einhegung von Kontingenz fungieren, sondern den für Paranoia bezeichnenden »sekundären Erkenntnisgenuss«, der »gerade im Aufschub der begehrten Erklärung besteht« (Gregory 2011: 46), befeuern. In diesem Schwebestadium erscheint die Leitunterscheidung zwischen Fakt und Fiktion redundant, wie auch der Kommentar von Nutzer:in *theCarbonFreeze* am 9. April verdeutlicht: »Fake or not, this is as good as it gets.« (LMW 2021a)<sup>16</sup>

16 Auch der Kommentar von Nutzer:in *Don Rodrigo* am selben Tag verdeutlicht diese Sichtweise: »Ok, the audio sounds pretty convincing to me. If this is a fake, for God's sake, it is a very well made one.« (LMW 2021c)