

Joachim Knape • Anne Ulrich (Hrsg.):
Fernsehbilder im Ausnahmezustand

neue rhetorik 11

Herausgegeben von Joachim Knappe



Joachim Knape • Anne Ulrich (Hrsg):

Fernsehbilder im Ausnahmezustand

Zur Rhetorik des Televisuellen
in Krieg und Krise



Die Drucklegung wurde gefördert von
der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und von
der Wüstenrot Holding AG

© Weidler Buchverlag Berlin 2012
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-563-2
www.weidler-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Joachim Knappe / Anne Ulrich	
Fernsehbilder im Ausnahmezustand. Zur Einleitung	11
Televisuelle Rhetorik	13
Zentrale Fragen	14
Zu den Beiträgen des Bandes	17

Grundlegendes

Joachim Knappe

Die Ausnahme.

Zur Ereignistheorie und -praxis des Fernsehens

	25
--	----

Ulrich Wickert

Macht und Verantwortung der Medien

	39
--	----

Manfred Becker im Gespräch

„Look, Listen, Feel“. Das Bild muss wirken,
bevor der Sprecher anfängt zu reden

	53
--	----

Diskussion

	62
--	----

Peter Ludes

Schlüsselbilder und Schlüssel zu Unsichtbarem:
Brasilianische, chinesische, deutsche und

US-amerikanische Fernsehansichten

	65
--	----

Diskussion

	97
--	----

Krieg

Daniel Hornuff

Leibhaftige Berichte.

Das rhetorische Potenzial des *embedded journalism* 103

Diskussion 117

Jörg Armbruster

Es ist Krieg und alle schauen hin.

Wie soll man vom Krieg erzählen? 123

Diskussion 135

Ulrich Tilgner

Wenn Krieg zur Inszenierung wird.

Beispiele aus Afghanistan und dem Irak 139

Diskussion 146

Jürgen Kreller

Zwischen Dokumentation und Zumutung.

Grenzen der Bildauswahl aus Krieg und Krise 147

Diskussion 155

Krise

Angela Keppler

Bilder des Unsichtbaren.

Zur Darstellung latenter Gewalt im Fernsehen 163

Diskussion 175

Ralf Adelman

„Total loss of communication“.

Der Absturz des Spaceshuttles *Columbia*

im Live-Fernsehen 181

Diskussion 197

Karl N. Renner

Gefährliche Bilder.

Die enthymemische Legitimation der Militärintervention in Haiti in den Fernsehnachrichten vom 1. März 2004	201
Diskussion	229

Kathrin Fahlenbrach

Strategien visueller Evidenz.

Televisueller Ikonografien von Naturkatastrophen	231
Diskussion	258

Selbstreflexion**Anne Ulrich**

Die Sichtbarkeit der ‚Meute‘.

Probleme und Potentiale visueller rhetorischer Selbstthematization im Fernsehjournalismus	265
Diskussion	288

Fritz Wolf

Der blinde Fleck	293
Diskussion	301

Zu den Autoren des Bandes	303
---------------------------------	-----

Tagungs-Fotos	307
---------------------	-----

Register zu Namen und Sachen	313
------------------------------------	-----

Vorwort

Ausnahmeszenarien des Weltgeschehens, Kriege und Katastrophen stellen für das journalistische Fernsehen ganz besondere Herausforderungen dar. In der televisuellen Auseinandersetzung mit unvorhersehbaren oder extremen Zuständen der Welt kommt es aber auch zur Entfaltung der spezifischen Leistungsstärke des Mediums, die mit Begriffen wie Aktualität oder Liveness nur angedeutet werden kann. Dieser gesamte thematische Komplex bildete den Fokus einer Konferenz, die das Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen am 24. und 25. September 2010 veranstaltet hat.

Hierbei trafen Praktiker des journalistischen Fernsehens auf Rhetorikforscher, Medien- und Kommunikationswissenschaftler. Die Spannung und Diskussionsfreude, die die Tagung kennzeichnete, hatte ihre Wurzel in dieser ungewöhnlichen Teilnehmerkonstellation. Sie tritt in den Diskussionsprotokollen deutlich hervor, die dreizehn der hier dokumentierten Vorträgen beigegeben wurden. Diese Diskussionsprotokolle sind nicht nur Ergänzungen zu den Beiträgen, sondern stellen eigenständige, substantielle Konferenzergebnisse dar. Über das ausführliche Generalregister können sie inhaltlich erschlossen werden. Ulrich Wickert, der langjährige Anchorman der ARD, hielt im Rahmen der Konferenz einen öffentlichen Abendvortrag. Der Text seines Vortrags sowie der zusätzlich in diesen Ergebnisband aufgenommene Beitrag von Joachim Knappe haben keinen Diskussionsanhang.

Den Tagungsrahmen bildete das in den Jahren 2009 bis 2011 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Forschungsprojekt „Televisuelles Überzeugen. Fernsehjournalistische Strategien am Beispiel der Berichterstattung zum Irakkrieg 2003“. Das Projekt markiert im Sinne eines fachlichen Erweiterungspostulats die bewusste Hinwendung der Disziplin *Allgemeine Rhetorik* zu Fragen der Fernsehforschung. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft übernahm auch einen beträchtlichen Teil der Konferenzkosten. Für finanzielle Unterstützung danken wir aber darüber hinaus auch dem Universitätsbund Tübingen sowie Herrn Christoph Oswald von der Wüstenrot Holding AG.

Markus Gottschling hat die redaktionellen Arbeiten am Tagungsband wesentlich unterstützt. Zusammen mit Fabian Strauch hat er zudem die Diskussionsprotokolle bearbeitet. Bei der Redaktion der einzelnen Beiträge waren uns Angelika Fiege, Julia Götzschel, Jan Hecker und Sarah Weltecke eine große Hilfe. Für technische und organisatorische Hilfe danken wir Stefanie Hausner und Sebastian König. Die Tagungsfotos am Schluss des Bandes hat Julia Escher gemacht. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Tübingen im Herbst 2011

JK, AU

Fernsehbilder im Ausnahmezustand. Zur Einleitung

Es ist der 11. September 2001. Soeben hat ein Flugzeug einen der beiden Zwillingstürme in New York getroffen. Der Turm brennt lichterloh. Während in der ARD eine Tiersendung läuft, fährt der Nachrichtenmoderator Ulrich Wickert in Hamburg auf einen Anruf hin rasch in den Sender. Ohne ein vollständiges Bild der Lage zu haben, geht er ins Studio, um spontan eine Extraausgabe der *Tagesschau* zu moderieren. Laufend werden ihm die neuesten Agenturmeldungen von den Mitarbeitern gereicht, die er verliest und nach und nach so gut wie möglich zu einem Gesamtbild zusammensetzt. Auch zahlreiche Fernsehbilder treffen ein und werden spontan eingespielt, ohne dass er sie zuvor betrachten, geschweige denn analysieren kann. Ein etwa einminütiger Film zeigt scheinbar willkürlich aneinander gereihete, aktuelle Aufnahmen aus Manhattan, es sind zerstörte Gebäude, Rolltreppen und Innenräume zu sehen, die gänzlich in einen gelblichen Nebel gehüllt sind. Was diese Aufnahmen genau zeigen, an welchem Ort und zu welcher Zeit sie entstanden sind und welcher Nachrichtenwert ihnen eigentlich zukommt, kann der Betrachter nicht erkennen – auch nicht Ulrich Wickert. Entsprechend verstummt der Moderator für eine längere Zeit, kommentiert nur äußerst einsilbig, was sich (noch) nicht in Worte fassen lässt, und lässt die Bilder für sich sprechen.

Fernsehbilder im Ausnahmezustand – diese kleine Szene vermag paradigmatisch zu verdeutlichen, was das Thema des vorliegenden Bandes ist: fernsehjournalistische Visualisierungspraktiken, die von der Norm abweichen oder unter Ausnahmebedingungen stattfinden und kommentiert werden. Und die damit nicht zuletzt auch die ganz normalen Routinen der Televisualisierung beleuchten. An dieser Szene lässt sich aber auch verdeutlichen, welche unterschiedlichen Perspektiven in diesem Band auf solche Bilder etabliert werden: Auf der einen Seite steht die wissenschaftliche Perspektive, etwa diejenige der Fernsehwissenschaftlerin Angela Keppler, deren Beitrag sich mit eben jener Szene in der Extra-Ausgabe der *Tagesschau* auseinandersetzt, in der Wickert zu verstummen droht (S. 172f.) – auf der anderen Seite die journalistisch-praktische Perspektive, etwa diejenige des an der Szene unmittelbar beteiligten Nachrichtenmoderators Ulrich Wickert selbst. Die Zugänge unterscheiden sich: Während die Wissenschaftlerin die Szene zwar live gese-

hen haben mag, für die wissenschaftliche Bearbeitung derselben jedoch im Nachhinein eine Aufzeichnung zu Rate zieht, die sie beliebig oft wiederholen, in aller Ruhe analysieren und in einen wohlüberlegten theoretischen Kontext zu stellen vermag, ist für den Nachrichtenmoderator mit der Ausstrahlung der Szene die Arbeit bereits getan – nachdem er zuvor sehr plötzlich mit ihr konfrontiert war und spontan reagieren musste.

Angela Keppler deutet diese 60 Sekunden Fernsehen als Einbruch der Ausnahme in ein von Darstellungskonventionen hoch reglementiertes Fernsehformat und somit als „herausragendes Dokument der hochdramatischen medialen Übertragung eines vorerst noch unfasslichen Geschehens“ (S. 173). Die Sequenz stellt für sie einen seltenen Fall von televisueller ‚Geschehensnähe‘ dar, die durch die Präsenz des Anchormans zudem beglaubigt wird und der Katastrophe zu einer adäquaten Darstellungsform verhilft. Ulrich Wickert selbst verstummte jedoch nicht aus Adäquanz-Gründen, wie er selbst angibt, sondern aus Defizienz-Gründen: Bei einer solch unklaren Informationslage geböte es die aus jahrelanger Erfahrung gewonnene Routine, Vorsicht walten zu lassen, um nicht falsche oder missverständliche Deutungen vorschnell zu etablieren (S. 177-179). Das gänzliche Verstummen, das die Mehrdeutigkeit des Televisuellen hervorkehrt, ist für ihn im Gegensatz zu Keppler keine Lösung: Als Nachrichtenmoderator könne er solche außergewöhnlichen Fernsehbilder eben gerade *nicht* unvermittelt präsentieren, sondern müsse einordnend, womöglich auch skeptisch agieren.

Jede Perspektive für sich ist vollkommen nachvollziehbar und plausibel: diejenige der ‚Forscherin‘ genauso wie diejenige des ‚Handwerkers‘.¹ Aber erst in der Zusammenschau kristallisiert sich heraus, welche Prämissen für die jeweilige Sichtweise ausschlaggebend sind, welche Stärken, aber auch welche blinden Flecken sich daraus ergeben – und nicht zuletzt, welche neuen Fragen bei der wechselseitigen Verständigung auftauchen. Aus diesem Grunde war es das erklärte Ziel der Tagung zu den ‚Fernseh Bildern im Ausnahmezustand‘ am Tübinger Seminar für Allgemeine Rhetorik, die dem vorliegenden Sammelband zugrunde liegt, Theoretiker und Praktiker an einen Tisch zu setzen und gemeinsam, so kontrovers wie konstruktiv, die Grenzen und Perspektiven der Visualisierung zu überdenken.

1 Zum Handwerker-Begriff vgl. Richard Sennett: *Handwerk*. Aus dem Amerik. von Michael Bischoff. Berlin 2008, bes. 31 ff.

Televisuelle Rhetorik

Zum theoretischen Ansatz der Rhetorik gehört, den Kommunikationsprozess nicht nur vom Rezipienten her, sondern auch und vor allem aus Sicht des Produzenten zu betrachten: Die Produzenten werden in ihrer Funktion als Oratoren, im fernsehjournalistischen Bereich als Strategen der aktuellen, seriösen und kurzweiligen Informationsvermittlung und Wirklichkeitsdeutung untersucht. Besondere Bedeutung kommt dabei der Visualisierung zu. Alle Beiträge dieses Bandes diskutieren, welche Potentiale und Grenzen Fernsehbilder und -filme, Grafiken und Animationen bereithalten und wie die journalistischen Strategen der Benachrichtigung und Visualisierung mit diesen umgehen. Diese Schwerpunktsetzung auf die *televisuelle Rhetorik* des Fernsehjournalismus ergibt sich aus einer erstaunlichen Forschungslücke, denn letztlich ist immer noch ungeklärt, was die unterschiedlichen visuellen Darstellungsformen des Fernsehens eigentlich journalistisch leisten. Das Experiment, dem sich auch viele der Tagungsteilnehmer stellten, bestand demnach zunächst einmal darin, beim Fernsehen konsequent auf ‚Stummschaltung‘ zu drücken und insbesondere die visuelle Schicht der semiotisch hochkomplexen Fernsehstruktur auf ihre rhetorische Leistungsfähigkeit hin zu analysieren. Für eine solche Vorgehensweise steht nicht zuletzt Theodor W. Adorno Pate, der schon 1953 in seinem Aufsatz *Prolog zum Fernsehen* empfahl, „Fernsehbilder ohne Worte“ zu untersuchen, um die Wirkung des Fernsehens adäquat erfassen zu können.² Diese Reduktion aufs Televisuelle war auf der Tagung nicht unumstritten und wurde immer wieder neu diskutiert: Durchaus zu Recht wurde etwa eingewandt, stummes Fernsehen sei unvollständiges Fernsehen, eine derart selektive Betrachtung könne den Blick aufs Ganze verzerren oder sei für die Praxis womöglich irrelevant (vgl. Diskussion zum Beitrag Hornuff S. 119-121). Dagegen spricht jedoch, dass sowohl in der Praxis der Fernsehproduktion als auch in der Fernsehforschung oft eine umgekehrte Verzerrung zu beobachten ist, ja, geradezu eine Privilegierung des Wortes, die oft mit einer Degradierung des Bildes zu einem reinen Illustrationsmittel einhergeht. Insofern schlägt der vorliegende Tagungsband genau die umgekehrte Richtung ein und isoliert, ja, privilegiert im Sinne eines methodischen Reduktionismus ganz bewusst das Bild, um zu prüfen, ob dieses nicht – einmal der ‚Bürde‘ des Wortes entledigt – über mehr und andere Potentiale verfügt als bisher angenommen. Dieses Vorgehen erinnert an bildwissenschaftliche Methoden, unterscheidet sich von diesen wiederum dadurch, dass alle

2 Auch wenn Adorno dies freilich mit einer anderen Zielsetzung verband; Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Frankfurt a.M. 1977, 507-517, hier 513 (Gesammelte Schriften 10.2).

Beiträge in unterschiedlicher Hinsicht, aber gleichermaßen streng dem journalistischen und produktionstheoretischen Rahmen verpflichtet bleiben. Insofern geht es nicht allein um ästhetische, sondern um gewissermaßen ‚handfeste‘, kommunikativ-pragmatische Fragen, die für Theoretiker wie Praktiker gleichermaßen von Interesse sind.

Wenn bisher von ‚Wort‘ und ‚Bild‘ die Rede war (umgangssprachlich wird auch von ‚Text‘ und ‚Bild‘ gesprochen), so handelt es sich aus einer strengen semiotischen Perspektive, auf die die Rhetorik als eine Kommunikationswissenschaft selbstverständlich zurückgreift, eigentlich um Hilfsbegriffe, die einer näheren Erläuterung bedürfen. Kommunikationstheoretisch ist eine Fernsehsendung in all ihren Dimensionen auch als ‚Text‘ zu begreifen, und das heißt als semiotisch hochkomplexe Textur, die verschiedene Zeichensysteme integriert und simultan über einen auditiven und einen visuellen Kanal performiert wird. Der auditive Kanal vermag gesprochene Sprache, Musik und Geräusche zu übertragen; der visuelle Kanal bewegte Bilder (also Filme), Bilder, Grafiken und Schrift. Selbst wenn der auditive Kanal in der Analyse experimentell ‚abgeschaltet‘ wird, bleibt demnach eine komplexe visuelle Textur, die die genannten Zeichensysteme und Texttypen in verschiedenster Weise miteinander kombiniert. Tilo Prase hat für diese visuelle Schicht des Fernsehens den Begriff ‚Bilderfließ‘ (im Unterschied zum Bild als *still*) vorgeschlagen,³ der die kontinuierliche Performanz des Fernsehtextes betont. Hier soll stattdessen mit lockerem Bezug auf das Konzept der ‚Televisualität‘ von John T. Caldwell vom ‚televisuellen Text‘ und entsprechend auch von ‚televisueller Rhetorik‘ gesprochen werden.⁴ Genau dieser Schwerpunkt hat der Tagung eine besondere Brisanz und Diskussionswürdigkeit verliehen.

Zentrale Fragen

Was sind nun die spezifischen Eigenheiten televisueller Rhetorik? Wo liegen ihre Potentiale und Grenzen? Bei der Beantwortung dieser Fragen kommen die Beiträge und Diskussionen trotz ihrer Verschiedenartigkeit immer wieder hartnäckig auf ein paar offenbar besonders interessante Problembereiche zu sprechen. Etwa die Frage, wie mit dem Affekterregungspotenzial von scho-

3 Vgl. Tilo Prase: Das gebrauchte Bild. Bausteine einer Semiotik des Fernsehbildes. Berlin 1997, 94 (Vistascript, 12).

4 John T. Caldwell: *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick/N.J. 1995 (Communications, Media, and Culture).

ckierenden Bildern oder Filmen umzugehen ist. Die emotionale Macht des Televisuellen ist gerade in Ausnahmefällen der Berichterstattung (Katastrophe, Krieg und Krise) von einer fast schon gefürchteten Ambivalenz, wie das Wickert-Beispiel andeuten konnte und wie an etlichen weiteren Fallbeispielen im Verlauf des Bandes gezeigt wird: Einerseits verlangt eine Ausnahmesituation nach Bildern mit starker Affektladung, weil diese den Ausnahmecharakter ohne größeren verbalsprachlichen Erklärungsaufwand klarmachen können (vgl. etwa Knappe S. 27f. und Fahlenbrach S. 231f.). Beim Absturz des Space Shuttle *Columbia* etwa fehlen solche Bilder, statt dessen wird der Schrecken mehr schlecht als recht ‚pseudo-rationalisiert‘ über Visualisierungstechniken, die Wissensdiskursen entlehnt sind (vgl. Adelman S. 181f.). Auf der anderen Seite – das wurde besonders von den Praktikern betont – kann die Affektladung so stark sein, dass sie dem Fernsehpublikum wenn überhaupt nur in deutlich abgeschwächter Form zugemutet werden darf. Dies ist beispielsweise bei den oft verstörenden Videos von Entführungs- oder gar Enthauptungsoffern der Fall. Sie werden nicht nur wegen ihrer schockierenden Wirkung nicht ins Programm genommen, sondern auch, weil die in ihnen gestellten Ultimaten oft mit einer Ausstrahlung erst ‚in Kraft treten‘, Journalisten sich damit also womöglich zu Vollstreckern von Fremdintentionen, in diesem Fall von terroristischen Kalkülen machen könnten (vgl. Armbruster S. 130f. sowie Beitrag und Diskussion Kreller S. 152f. bzw. 155-158). Der ‚Macht der Bilder‘ muss hier die Besonnenheit und Verantwortung des Journalisten entgegen gesetzt werden (vgl. Wickert S. 46f. und Tilgner S. 143f.).

Ein weiterer Problembereich liegt in der eher theoretischen Frage: Was ist die ‚Organisationsform‘ des televisuellen Textes? Folgt er dem Modell der Narration oder demjenigen des Dramas? Welche Rolle spielt dabei der Begriff der Inszenierung? Dabei sind Positionen vertreten, die das Erzählen oder die Tragödie bzw. Elemente der Tragödie wie etwa den Botenbericht als bedeutende Modelle für die Komposition und Analyse einer Nachrichtensendung benennen (vgl. etwa Renner S. 212f. und Hornuff S. 110f.).⁵ Was den Inszenierungsbegriff betrifft, so war hier besonders eine Verständigung zwischen Praktikern und Theoretikern vonnöten, um die Inszenierung schließlich als notwendige und gattungsgemäße Darstellungs-, nicht jedoch Täuschungs- oder gar Manipulationsform zu bestimmen (vgl. Diskussion zum Beitrag Keppler S. 177) – für den Designer unter den Praktikern wiederum eine Selbstverständlichkeit (Becker S. 55f.). Doch welche rhetorischen Mittel oder Techniken kommen dabei zum Einsatz? Können televisuelle Texte argumentieren oder

5 Die Beiträge von Adelman und Keppler gehen sowohl auf dramatische bzw. dramaturgische als auch narrative Elemente ein, vgl. hierzu auch die Diskussionen zu Adelman und Renner S. 197f. bzw. S. 229f.

komplexe Zusammenhänge entfalten? Hier tendieren die Beiträge zu vorsichtigen Antworten: Sicherlich lassen sich topische Elemente und kognitive Schemata auch in televisuellen Texten feststellen. Doch in welche Argumentation solche Elemente eingebettet sind und welche *conclusio* der Fernsehzuschauer daraus ziehen sollte, lässt sich oftmals nicht so leicht aus einem einzelnen Fernsehtext, sondern erst über einen Vergleich verschiedener Texte in unterschiedlichen Fernsehsendern ermitteln (vgl. die Beiträge von Ludes und Fahlenbrach). Televisuelle Texturen sind somit eher bedeutungs offen und, wie die Beiträge zur Selbstreflexion zudem zeigen, auch nur bedingt diskursiv (vgl. Wolf S. 293 und Ulrich S. 286f.). Generell stellt sich aber auch heraus, dass televisuelle Texte in dieser Hinsicht durchaus starke rhetorische Potentiale entfalten können, die womöglich in der journalistischen Praxis noch stärker genutzt werden müssten.

Eine dritte Problemstellung betrifft den rhetorischen Kern des Bandes: Welche Intentionen verfolgen Fernsehmacher? Und welche Intentionen darf ihnen die Wissenschaft unterstellen? Wer hat darüber die Deutungshoheit – der ‚Handwerker‘ oder der geisteswissenschaftliche Hermeneut? Gerade am Beispiel eines *embedded journalist*, der mit einer schlechten Ausrüstung unter schwierigen Bedingungen ein verwackeltes Video dreht, auf dem nicht besonders viel zu erkennen ist, scheiden sich die Geister: Versteht dieser Journalist schlichtweg sein Handwerk nicht – oder hat er tatsächlich eine Art Ikonographie der Unschärfe vor Augen, auf die er mit seinem ‚Werk‘ bewusst verweist (vgl. Diskussion zum Beitrag Hornuff S. 118, ähnlich auch Diskussion zum Beitrag Ulrich S. 289)? In diesen zutiefst produktions- und damit genuin rhetoriktheoretischen Fragen stecken vielleicht die größten, aber auch produktivsten Reibungspunkte zwischen Theoretikern und Praktikern. Während die Praktiker ihre Aufgabe des routinierten und „engagierten Tuns“⁶ vorübergehend ruhen lassen und in einen Modus wechseln, in dem sie dieses Tun reflektieren, versetzen sich die Theoretiker bei ihren Überlegungen virtuell in die Rolle der Macher, um deren Handeln und die damit verbundenen Kalküle systematisch nachzuvollziehen. Dieser virtuelle Rollentausch zwingt Theoretiker wie Praktiker, ihre jeweiligen Prämissen und Routinen zu formulieren und ihre Deutungsansprüche dementsprechend zu begründen. Dass die Beiträge dieses Bandes von diesem ‚realen‘ Austausch in Tübingen enorm profitiert haben, davon möge sich der Leser selbst überzeugen.

6 Sennett (Anm. 1), 32.

Zu den Beiträgen des Bandes

Die Beiträge des vorliegenden Bandes lassen sich – auch wenn sich zwangsläufig Überschneidungen ergeben – unter vier verschiedenen Stichworten gruppieren. Die ersten vier Aufsätze erläutern **Grundlegendes**, das heißt sie beschäftigen sich weitgehend unabhängig von einem konkreten Untersuchungsgegenstand mit generellen Fragen der Visualisierung und Ausnahmeberichterstattung im Fernsehen. Bereits hier sind mit einem Rhetoriker, einem Fernsehjournalisten, einem News-Designer und einem Kommunikationswissenschaftler theoretische und praktische Perspektiven vereint.

Eröffnet wird der erste Teil des Bandes mit einem Beitrag von **Joachim Knappe** (*Die Ausnahme. Zur Ereignistheorie und -praxis des Fernsehens*), der sich mit dem Begriff des ‚Ereignisses‘ auseinandersetzt, der in der Fernsehwissenschaft oft pauschal als Bezeichnung für berichtenswerte Abweichungen von alltäglichen Geschehenszusammenhängen verwendet wird. Knappe schlägt zunächst eine kategoriale Differenzierung vor, die ‚Vorkommnis‘ und ‚Ereignis‘ vom ‚Ausnahmeereignis‘ (Kennzeichen: unvorhergesehenes Auftreten und ganz besondere Geschehenswucht) unterscheidet. Nach einigen generellen und philosophisch grundierten Überlegungen zum Thema ‚Ausnahme‘ greift er die konkrete Kritik des französischen Soziologen Bourdieu am Umgang des Fernsehens mit Ausnahmeereignissen auf und diskutiert die entsprechenden Herausforderungen ans Fernsehen bei der medialen Ereignisverarbeitung. Ausgehend von der klassischen Theorie des Erhabenen (verstanden als überwältigend Großes und unbegreiflich Herausragendes) steht die Frage im Raum, ob die Fernsehroutine dies Besondere bewältigen, ob die Routine die rhetorisch richtigen Antworten des Mediums finden kann oder ob eigene Konzepte der Ausnahmeverarbeitung nötig sind.

Der hier abgedruckte öffentliche Abendvortrag von **Ulrich Wickert** (*Macht und Verantwortung der Medien*) konzentriert sich auf generelle pragmatische Fragen des Fernsehjournalismus und plädiert anhand von Beispielen aus seiner langjährigen Tätigkeit als Moderator der *ARD-Tagesthemen* für eine Medienethik im Sinne der Aufklärung. Den Fernsehjournalismus begreift er als Handwerk, dessen oberste Regel die Verantwortung gegenüber dem Zuschauer ist. Er wendet sich gegen den die Würde der dargestellten Menschen verletzenden Voyeurismus eines alles enthüllenden Bildes und damit gegen einen quotenbringenden Betroffenheitsjournalismus. Dagegen positioniert er eine Orientierung an den Werten Glaubwürdigkeit, Vernunft und Respekt vor der Menschenwürde. Sich der Macht und Verantwortung bewusst zu sein, schließt für ihn kritische Selbstreflexion mit ein.

Journalismus im Fernsehen involviert immer auch gestalterische Fragen, die die Glaubwürdigkeit eines Formats entscheidend mitprägen können. Im Gespräch mit **Manfred Becker** („*Look, Listen, Feel*“: *Das Bild muss wirken, bevor der Sprecher anfängt zu reden*) geht es somit ums Design und – ähnlich wie bei Wickert, aber aus einer anderen Perspektive – um die Dialektik von Verantwortung und Quote. News-Designer müssen den Fernsehnachrichten auf eine auffällig unauffällige Weise einen einzigartigen und attraktiven ‚Look‘ verpassen, ohne deren Verständlichkeit einzuschränken. Ein vergleichender Blick auf vergangene Erscheinungsbilder von privaten und öffentlich-rechtlichen Nachrichtenformaten sowie auf Trailer von Magazinsendungen verdeutlicht dieses Credo. Besonders das aktuelle News Design von RTL wird dabei kritisch besprochen. Eine Reflexion zur Affekterregungsqualität von Schlüsselbildern im ‚Ausnahmestand‘ rundet den Beitrag ab.

Schlüsselbilder oder ‚Key Visuals‘ spielen auch bei **Peter Ludes** (*Schlüsselbilder und Schlüssel zu Unsichtbarem: Brasilianische, chinesische, deutsche und US-amerikanische Fernsehseiten*) eine zentrale Rolle. Er etabliert in seinem Beitrag jedoch zusätzlich den Begriff der ‚Key Invisibles‘. ‚Key Visuals‘ definiert er als besonders einprägsame, auf ihre Essenz komprimierte audiovisuelle Bildsequenzen, die global als Repräsentanten für Ereignisse in TV-Sendungen eingesetzt werden. ‚Key Invisibles‘ dagegen bezeichnen eben diejenigen Sequenzen, die im Fernsehen konsequent ausgespart werden. Die von Ludes mittels einer vergleichenden Studie internationaler Fernseh-Jahresrückblicke isolierten Schlüsselbilder weisen einen reduktionistisch-oberflächlichen Charakter und eine kurzgetaktete Formatierung auf. Sie werden aufgrund ihrer Verbreitungsdichte und nicht nach ihrem ästhetischen, kulturellen oder politischen Wert als Key Visuals eingestuft und unterscheiden sich in diesem Punkt beträchtlich von Ikonen oder Bildparolen.

Der zweite Teil des Bandes versammelt vier Aufsätze, die ihre Thesen zur Fernsehvisualisierung schwerpunktmäßig am Gegenstand **Krieg** erarbeiten. Dabei stehen die Kriege in Afghanistan und Irak im Mittelpunkt, ebenso wie die journalistische Sonderform des *embedded journalism*. Dem Beitrag eines Bildwissenschaftlers schließen sich die Aufsätze zweier Kriegskorrespondenten und eines Nachrichtenredakteurs an. **Daniel Hornuff** (*Leibhaftige Berichte. Das rhetorische Potenzial des embedded journalism*) nimmt die Filmberichte von eingebetteten Reportern aus visuellerhetorisch-bildwissenschaftlicher Perspektive in den Blick. Am Beispiel zweier exemplarischer Videos aus dem Irakkrieg stellt er die These auf, dass deren Glaubwürdigkeit auf der Körperlichkeit und Augenzeugenschaft der *embedded journalists* sowie auf der ästhetischen Struktur der Unschärfe beruht. Als kulturgeschichtliche Vorläufer

der *embedded journalists* versteht Hornuff die Boten der antiken griechischen Tragödie. Auch ihre Berichte seien von einer spezifischen Form der Erlebnis-Vergegenwärtigung geprägt, die jedoch einherginge mit einer den Schrecken abmildernden Distanznahme. Die dadurch hergestellte Nähe zum Betrachter sichere den Boten wie den *embedded journalists* ihre visuellerhetorische Glaubwürdigkeit. **Jörg Armbruster**, selbst ein solcher ‚Bote‘ im Dienste der ARD, setzt sich in seinem Beitrag (*Es ist Krieg und alle schauen hin. Wie soll man vom Krieg erzählen?*) generell mit der televisuellen Darstellbarkeit von Krieg auseinander. Als Auslands- und Kriegskorrespondent ist er in seiner täglichen Arbeit mit immer komplizierteren Bedingungen konfrontiert: zum einen mit der Beschleunigung der Berichterstattung und zum anderen mit der zunehmenden Professionalisierung von Zensur und Propaganda seitens der kriegführenden Parteien. An verschiedenen Beispielen aus Irak, Libanon oder Afghanistan erläutert er die schwierige Aufgabe der Korrespondenten, das emotionale Potenzial von Fernsehbildern einzuordnen und zu bewerten, deren mögliche Inszeniertheit oder Manipuliertheit zu erkennen und für den Fernsehzuschauer sichtbar zu machen. Auch angesichts der neuen Verbreitungs- und Manipulationsmöglichkeiten des Internet plädiert Armbruster entschieden dafür, Werte und Handlungsmöglichkeiten des Informationsjournalismus ernst zu nehmen.

Auch **Ulrich Tilgner** (*Wenn Krieg zur Inszenierung wird. Beispiele aus Afghanistan und dem Irak*) geht auf veränderte Berichterstattungsbedingungen ein und konzentriert sich dabei auf Strategien der Inszenierung von Krieg. Seine Erfahrungen als Kriegskorrespondent in Irak und Afghanistan machen deutlich, dass nicht nur Informationen instrumentalisiert werden, sondern auch die Kriegsführung selbst, etwa wenn Bombenangriffe in Bagdad genau zur amerikanischen Prime Time stattfinden. Für Korrespondenten bedeutet dies, dass sie sich der Möglichkeiten psychologischer Kriegsführung immer bewusst sein müssen, auch wenn sich dezidierte Täuschungen – wenn überhaupt – erst im Nachhinein aufklären lassen. Außerdem sollten Korrespondenten sich selbst und die eigene Sicherheit nicht in den Vordergrund stellen, weil sich ihre Recherchemöglichkeiten dadurch stark einschränken. Fernsehnachrichtenproduktion findet jedoch auch im Krieg nicht nur an der Front, sondern natürlich auch in den heimischen Redaktionen der Sender statt, die ebenfalls mit besonderen Schwierigkeiten konfrontiert sind. Angesichts dessen stellt **Jürgen Kreller** in seinem Beitrag (*Zwischen Dokumentation und Zumutung. Grenzen der Bildauswahl aus Krieg und Krise*) einen Kriterienkatalog für den Umgang mit und die Auswahl von Bildern aus Kriegs- und Krisengebieten zusammen. Hauptkriterium ist für ihn die Relevanz der Bilder, daneben ist es nach Krellers Meinung bei der Auswahl vor

allem wichtig, auf Authentizität, Quellenlage, Inszenierungscharakter, Wahrung der Menschenwürde und die Verhinderung einer möglichen Instrumentalisierung durch Konfliktparteien zu achten. Als zentrales Problem für die Nachrichtenredaktionen beschreibt er das Abwägen zwischen der Wahrung der Kriterien und dem – vom Internet nochmals verstärkten – gesellschaftlichen Druck, stets die neuesten und eindrucklichsten Bilder zu zeigen.

Krise (griech. *krisis*) lässt sich als Zwang zur Entscheidung und zur Richtungswahl interpretieren. Gerade angesichts von Militärinterventionen, Unfällen oder Naturkatastrophen müssen sich Fernsehjournalisten entscheiden, ob sie für Ausnahmeereignisse auch Ausnahmen in der televisuellen Darstellung machen oder ob sie sie routinemäßig einordnen und somit in eine Art ‚Normalzustand‘ überführen. Wie dies scheitern oder auch gelingen kann, zeigen vier Fernsehwissenschaftler/innen im folgenden, dritten Teil des Sammelbandes. Sie sind anhand ihrer Untersuchungsgegenstände chronologisch geordnet. **Angela Keppler** (*Bilder des Unsichtbaren. Zur Darstellung latenter Gewalt im Fernsehen*) widmet sich der visuellen Dramaturgie latenter und manifester Gewaltereignisse in der Fernsehberichterstattung. Sie geht davon aus, dass Gewalt einen Ausnahmezustand markiert, der mit der ‚Normalität‘ journalistischer Konventionen kollidiert. An zwei verschiedenen Beispielen, aus dem Irakkrieg bzw. vom 11. September 2001, demonstriert sie, wie Gewalt entweder in das Koordinatensystem einer Fernsehnachrichtensendung dramaturgisch eingepasst wird oder gerade auch einen journalistischen Ausnahmezustand markiert. Im ersten Fall bleiben die konventionalisierten, formalen Inszenierungsstrategien des Fernsehjournalismus verborgen, im zweiten Fall treten sie gewissermaßen durch ihre Nicht-Erfüllung deutlich hervor. Zum Schluss stellt Keppler die Frage, ob man den Fernsehzuschauern nicht öfter eine solchermaßen offene Uneindeutigkeit der Fernsehbilder zumuten könne. **Ralf Adelmann** („*Total loss of communication*“. *Der Absturz des Spaceshuttles Columbia im Live-Fernsehen*) untersucht in seinem Beitrag die televisuellen Konstruktionsprozesse in den Fernsehnachrichten am Beispiel der Live-Berichterstattung über den Absturz der Raumfähre *Columbia*. Die Katastrophe deutet er als Einbruch ins Alltagsnachrichtengeschehen, deren Bedeutungsoffenheit von den Fernsehsendern televisuell aufgearbeitet und normalisiert werden muss, wobei sich die Verarbeitung in zwei Strategien niederschlägt: Einerseits, indem versucht wird, das bis dato unerklärliche Ereignis mit Anleihen beim Tragödienschema zu fassen. Andererseits durch ‚interviewuelle‘ grafische Darstellung, welche die televisuelle Wissensproduktion steigert und die Erzählstruktur ergänzt. Mithilfe verschiedener Darstellungsformen entsteht ein televisuelles Narrativ, welches eine operative Unun-

terscheidbarkeit zwischen intervisuellen und narrativen Elementen nach sich zieht und so die Glaubwürdigkeit der Bilder infrage stellt. Einzig Fehlleistungen erhalten und bestärken den Wirklichkeitscharakter des Live-Fernsehens.

Karl N. Renner (*Gefährliche Bilder. Die enthymemische Legitimation der Militärintervention in Haiti in den Fernsehnachrichten vom 1. März 2004*) nimmt die latenten Argumentationslinien von Nachrichtenbildern in den Blick. Am Beispiel des internationalen Militäreinsatzes in Haiti 2004 veranschaulicht er die enthymemisch argumentierenden Legitimationsstrategien dieses Einsatzes durch verschiedene Fernsehsender. Im Sinne von Lotmans Grenzüberschreitungstheorie erkennt er in den Bebilderungen eine den Militäreinsatz rechtfertigende Transformation vom Chaos zur Ordnung. Gleichzeitig weist er auf die Brisanz einer solchen Bildargumentation hin: Bilder lassen verschiedene Argumentationslinien zu, die Intention ihrer Herstellung spielt bei einer enthymemischen Argumentation keine Rolle mehr. **Kathrin Fahlenbrach** (*Strategien televisueller Evidenz. Televisuelle Ikonographien von Naturkatastrophen*) analysiert Krisenberichterstattung anhand ihrer ikonographischen, televisuelle Evidenz erzeugenden Bildpraxis, die metaphorisch strukturiert ist und auf stereotype Deutungsstrukturen aus ästhetischen und fiktionalen Medieninszenierungen aufbaut. So entstehen in Nachrichtenbeiträgen intuitiv zu erfassende Affekt-Bilder, die der kulturellen und kognitiven Orientierung dienen und dadurch auf gestalthafte Bedeutungsstrukturen rekurren. Bilder helfen als metaphorische Schemata komplizierte Sachverhalte zu verstehen und eröffnen gleichzeitig imaginative Assoziationsräume, die politisch ausgedeutet werden können, wie sie am Beispiel der russischen Feuerkatastrophe im Sommer 2010 zeigt. Unter Zuhilfenahme ikonographischer Muster wurde die Berichterstattung zur Darstellung der zerstörerischen Rache der Natur an den politischen Fehlleistungen der Mächtigen und zur Beschwörung eines globalen ‚Wir-Gefühls‘ im Angesicht des Leidens der einfachen Menschen.

Der vierte Teil befasst sich ebenfalls mit Krieg und Krise, konzentriert sich dabei jedoch auf das Thema der **Selbstreflexion**, das heißt auf die Frage, inwieweit das Televisuelle über eine Meta-Ebene verfügt. Die Rhetorikerin und der Fernsehkritiker sind beide der Ansicht, dass im Fernsehen gerade visuelle Darstellungsformen viel zu selten zum Thema gemacht werden. **Anne Ulrich** (*Die Sichtbarkeit der ‚Meute‘. Probleme und Potentiale visueller rhetorischer Selbstthematisierung im Fernsehjournalismus*) beschäftigt sich mit der bisher auch von der Forschung vernachlässigten Selbstreflexionsleistung von Fernsehbildern. Dafür entwirft sie zunächst in Anlehnung an Luhmann einen dreistufigen Ansatz zur Analyse *televisueller* Metaberichterstattung und perspek-

tiviert die journalistische Selbstreflexion als Element rhetorischer Imagestrategien. Am Beispiel der Irakkriegsberichterstattung zeigt sie, dass Fernsehbilder durchaus selbstreferentiell und selbstreflexiv sein können und damit vor allem für die Professionalität und Seriosität der journalistischen Instanzen werben – dies jedoch de facto eher selten und eher implizit oder ‚auf Umwegen‘ geschieht. Könnte es sein, dass eine explizite visuelle Selbstreflexion im Gegensatz zur verbalsprachlichen die Vertrauenswürdigkeit einer Nachrichtensendung gefährdet? **Fritz Wolf** (*Der blinde Fleck*) setzt sich ebenfalls mit Fragen der Selbstreflexion auseinander. Er kritisiert, dass sich der Fernsehjournalismus so selten selbst thematisiert, weil Schnelligkeit und visuelle Evidenz für wichtiger erachtet werden. Dabei können die Bedingungen der Fernsehberichterstattung durchaus visualisiert und kommentiert werden, wie Wolf an ausgewählten Filmberichten und Dokumentationen aufzeigt. In manchen Fällen genügt es schon, den Ausschnitt etwas weiter zu wählen oder die Kamera länger laufen zu lassen als üblich. In anderen Fällen ist es hingegen notwendig, die Entstehungsgeschichte berühmter oder umstrittener Fernsehbilder feinsäuberlich zu rekonstruieren, um sie angemessen reflektieren zu können.

GRUNDLEGENDES