

Hans J. Wulff

Emotionen, Affekte, Stimmungen: Affektivität als Element der Filmrezeption. Oder: Im Kino gewesen, geweint (gelacht, gegruselt...) - wie es sich gehört!

[Für Thomas Koebner zum Geburtstag]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino*. [Festschrift für Thomas Koebner zum 65.] Hrsg. v. Susanne Marschall u. Fabienne Liptay. Marburg: Schüren 2006, S. 17-31.
Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-134>.

1. Affekt und Kinorezeption
 - 1.1 Affekt und Denken
 - 1.2 Affekte als intentionale Horizonte des Dramaturgischen
 - 1.3 Kino-Affekte und wissenschaftliche Emotions-Psychologie
2. Affektive Dimensionen der Rezeption
 - 2.1 Prärezeptive Emotionen
 - 2.2 Rezeptive oder aktualgenetische Emotionen
 - 2.3 Postrezeptive Emotionen und Emotionserinnerungen
 - 2.4 Aktualgenese der Affekte
3. Affektmanagement, Mood Management
4. Spezifikation und Operationalisierung
 - 4.1 Epistemische Aspekte des Affektiven
 - 4.2 Affektive Operationen
 - 4.3 Die Affektivität der Genres
5. Summa

1. Affekt und Kinorezeption

Ein *Affekt* ist die Ausrichtung eines Subjekts auf ein Objekt. Das unterscheidet die Affekte von den Emotionen, Gefühlen, Stimmungen usw.: Sie sind relationale Tatsachen, bedürfen eines Gegenstandes, auf den sie gerichtet sind. Affekte begründen sich in der grundsätzlichen *Gerichtetheit* menschlichen Bewußtseins.

Diese Vorklärung ist wichtig, weil sie die affektuelle Orientierung des Textverstehens unterscheidet von diffusen Gefühlen, die durch die Rezeption angeregt oder verstärkt sein mögen. Ein Blick in die Wörterbücher zeigt, daß die Rede vom *Affekt* durchaus nicht eindeutig bestimmt ist. Außerdem wird schnell deutlich, daß die Beschreibung von Affekten mit verschiedenen anderen Konzepten und Vorstellungen von der Struktur des Gemüts- und Handlungslebens verbunden ist, mit Motivationen, Einstellungen, Bedürfniskonzepten etc. Es soll darauf geachtet werden, die ganzheitliche Verklammerung der Affekte mit den anderen Tatsachen des Denkens, Fühlens, Wollens und Handelns nicht aufzulösen, es bildet eine Einheit der Erkenntnistätigkeiten und ein kom-

plexes Zugleich verschiedener intentionaler Orientierungen. Daß es schwer ist, diese Ganzheit einerseits zu achten und zu beachten, auf der anderen Seite aber analytisch das Phänomen der Aneignung im weiten Sinne zu zergliedern und in einzelne Facetten und Teiltätigkeiten aufzusplittern, ist unmittelbar einsichtig.

1.1 Affekt und Denken

Wahrigs Wörterbuch gibt *heftige Gemütsbewegung* als erste Bestimmung von „Affekt“, und eine „Affekthandlung“ ist eine Handlung, die ausschließlich aus einem Affekt heraus begangen wird, eine unbedachte und unbesonnene Handlung, für die der Täter keine wirkliche Verantwortung trägt. Wer sich dem Affekt hingibt, läßt die Verhaltens-, Persönlichkeits- und Realitätskontrolle zurücktreten, hieße das. Der Affekt stünde dem Denken gegenüber. Der Affekt ist unbesonnen, er plant nicht, er ist blind für die Dimension der Wirkung der Verantwortung. Er ist „unbedacht“, steht dem Prinzip der Rationalität gegenüber. Die Gegenüberstellung von „Affekt“ und „Ratio“ des Deutschen kennt das Englische in dieser Schärfe nicht - hier ist es die Beeinflussung und Beziehung zweier Objekte, die als „affect“ ausgedrückt wird. Dazu rechnen auch die Formen der *affection* - solche Bindungen an Objekte, die mit Gefühl, mit Wunschenergien usw. aufgeladen sind.

Viele nehmen Affekte als etwas, das Emotionen ähnlich ist. Nach allgemeinem wissenschaftlichen Verständnis sind *Emotionen* jene psychischen Erregungen, die subjektiv und zugleich „als subjektiv“ wahrgenommen werden. Eine Emotion ist eine Erregung, die denjenigen erfährt, *der das Gefühl hat*. Und der gleichzeitig *empfindet, dass er dieses Gefühl hat*. Emotionen sind in dieser Hinsicht reflexiv, selbstbezüglich, selbst-gewiß. Man kann Emotionen vor-

spielen, indem man Ausdrucksgesten nutzt, die gemeinhin als Ausdruck emotionaler Angerührtheit dienen. Aber man kann Emotionen nicht „haben“, indem man sie vorspiegelt. Man kann sie nur haben, wenn man sie hat. Die Objektbindung der Affekte haben sie aber jeden Falls.

1.2 Affekte als intentionale Horizonte des Dramaturgischen

Nun sind Emotionen, die Rezeptionen begleiten, oft durchsichtig. Gerade in trivialen Erzählformen ist absehbar und durchsichtig, dass Formeln eingesetzt werden, die Zuschauer-Emotionen auslösen sollen. Setzt man sich ihnen aus, „hat“ man sie. Aber sie stellt sich nicht automatisch ein. Und sie treten nicht zwangsläufig auf. Erkennt man die Formel, weiß man, dass eine besondere Gefühlslage des Zuschauers den intentionalen Horizont des Textes bildet. Man erkennt das „angestrebte Gefühl“, ohne sich ihm ausliefern zu müssen. Man sieht, worauf die jeweilige Szene hinauslaufen soll, ohne sich dem aktualgenetisch hingeben zu müssen.

Kino-Emotionen lassen sich auf Film-Emotionen zurückführen. Gefühl findet in den tatsächlichen Rezeptionen im Kino statt. Aber es hat seine Grundlagen in Darstellungsstrategien der Filme, ist den Filmen zugeordnet, durch sie induziert und angeregt. Für den Filmwissenschaftler dreht sich die Perspektive am Ende um - sein Gegenstand sind Textdramaturgien, die er als affektive Steuerungsstrategien darzustellen versucht. Es geht nicht um Emotionsdarstellung, das ist ein anderes Thema und ein anderes Problem. Es geht um Zuschauer-Emotionen, die auf filmischen Strukturen basieren, die auf diese antworten, sie reflektieren oder durch sie verursacht werden. Im Erleben von Zuschauern spiegelt sich die *Geltung* von Darstellungsmitteln, die nicht primär auf Informationsvermittlung ausgerichtet, sondern die dem Zuschauererleben zugeordnet sind (dagegen Brewer/Lichtenstein 1982, die eine enge Koordination behaupten).

Nochmals die These: Filme sind auf die emotionalen Aneignungsprozesse von Zuschauern ausgerichtet, diese bilden ihren intentionalen Horizont. Zuschauer-Emotionen korrespondieren dramaturgischen Mitteln, die selbst konventioneller, stereotyper oder serieller Natur und darum durchsichtig sind. Der dramaturgischen Wendung im Text ist eine intendierte

Emotionalität des Zuschauers korreliert, die eine solidarische Funktion des Textes ist und als formal bestimmter, inhaltlich offener Korrespondent des Textes diesem wesenhaft zugehört. So, wie die Rückseite eines Gegenstandes im Bewusstsein des Wahrnehmenden konstituiert wird - formal anwesend, inhaltlich unbestimmt und nur auf Grund eines Schlusses konkretisierbar -, ist einer „spannenden Szene“ das Gefühl der Spannung, einem melancholischen Ereignis auf der Leinwand eine sentimentalische Regung des Zuschauers koordiniert.

So sehr und so notwendig affektive Reaktionen dem Dargestellten oder der Darstellung zugeordnet sind, so wenig ist die Reaktion determiniert. Man kann nun den „angestrebten Emotionen“ gegenüber skeptisch sein, hatte ich oben schon behauptet, und man aktualisiert dann nur eine der beiden Komponenten der Emotion (Ergriffenheit und Bewußtheit). Das hängt damit zusammen, dass die kommunikative Basis der Emotionen im Kino hochgradig bewusst ist (zum Zusammenhang mit ästhetischer Distanz vgl. Andringa 1996) - Emotionen in den Prozessen der Textaneignung sind kommunikative Effekte. Das unterscheidet sie von Emotionen im Alltagsleben.

Erzählungen (aber nicht nur diese) sind darauf ausgerichtet, gewisse Zuschauer-Emotionen zu erzielen. Dazu komponieren Filme und andere Medien der Mitteilung das Material nach oft durchsichtigen Strategien. Souveränität und Kompetenz im Umgang mit Medien äußert sich auch darin, derartige Muster der Erzählung und Inszenierung zu erkennen. Man muß sich der „angestrebten Emotion“ nicht aussetzen, sie muß sich nicht aktualgenetisch ausbreiten. Dennoch ist die Emotion damit nicht unterdrückt oder verdrängt - auch wenn sie nur formal erschlossen wird, wird der Text um den Horizont des Zuschauer-Emotionalen erweitert.

Jene Fälle, in denen ein Zuschauer die „angestrebte Emotion“ erkennt, sie aber aktualgenetisch nicht „hat“, will ich „sekundäre Emotionalität“ nennen. Filme sind „Emotionsmaschinen“, um den Titel einer wichtigen Untersuchung von Ed Tan zu paraphrasieren. Aber sie sind keine determinierenden Maschinen, haben den Zuschauer nicht unter Kontrolle und entmündigen ihn nicht. Das hängt mit der Doppelgesichtigkeit des Emotionalen im Kino zusammen. Ich werde darauf zurückkommen.

1.3 Kino-Affekte und wissenschaftliche Emotionspsychologie

Gegenüber dieser These verhält sich die Psychologie der emotionalen Prozesse eher zurückhaltend. Izard (1981) geht wie die meisten anderen Emotionspsychologen auch von zehn *primären Emotionen* aus, die angeboren sind und zur biologischen Ausstattung des Menschen zählen: Interesse, Freude, Überraschung, Kummer, Zorn, Ehre, Geringschätzung, Furcht, Scham und Schuldgefühl (Kleinginna/Kleinginna 1981 haben 92 Definitionen des Emotionsbegriffs zusammengetragen). Alle anderen Emotionen sind *sekundär* und setzen sich aus primären Emotionen zusammen. Emotionen schließen die Konstrukte *Aktiviertheit, Aufmerksamkeit und Involvement* ein. Eine Emotion enthält immer die *Interpretation* eines Sachverhalts. Emotionen werden teilweise bewußt vom Subjekt wahrgenommen, sind also Bewußtseinstatsachen. Sie sind aber oft als innere Bilder gegeben, als visuelle Vorstellungen, manchmal auch nur als allgemeine Stimmungen, die nicht, nur sehr schwer oder in Umschreibung *verbalisiert* werden können. Emotionen wird vor allem eine *Antriebsfunktion* zugeordnet, sind also funktional weniger als Reaktionen, sondern vielmehr als Bahnungen von Erlebnissen zu bestimmen. Vom Kinoerlebnis ist nicht die Rede - und es liegt die Vermutung nahe, hier einige fundamentale Differenzen zur Realität der Emotionen im Alltagsleben anzunehmen.

Die Besonderheit der Emotionen im Kino ist auch in den wissenschaftlichen Überlegungen zur *Einstellung* festzuhalten - sie korrespondieren zwar den Bestimmungselementen der Einstellung, erfüllen sie aber nur in Teilen. Einstellungen werden manchmal in drei Komponenten aufgegliedert: (1) Affektive Komponente: Sie enthält die mit der Einstellung verbundene gefühlsmäßige Einschätzung eines Objekts. (2) Kognitive Komponente: Sie beinhaltet die mit einer Einstellung verbundenen Gedanken resp. das subjektive Wissen über das Objekt der Einstellung. (3) Konative Komponente: Sie bezeichnet eine mit der Einstellung verbundene Handlungstendenz oder Handlungsabsicht (im weiteren vgl. Meffert 1998, 114ff, sowie Hermanns 2002).

Eine letzte Überlegung zur „Flächigkeit“ der Affekte oder Emotionen: Manche sind sehr *spezifisch*, antworten auf szenische Konstellationen. Andere sind *szenenübergreifend*, beziehen sich auf Teiltexthe oder sogar auf den ganzen Film. Und nochmals andere

sind *unabhängig*, umgreifen den besonderen Film bzw. die Kinoveranstaltung.

Letztere sind von eigener Art. Oft ist die Wahl eines Films die Abstimmung des Films, seines Genres oder des Tonfalls, in dem er erzählt wird, auf jene umgreifende Gestimmtheit des Zuschauers. *Mood* ist in der wissenschaftlichen Psychologie als Gefühlsstatus des Subjekts gefaßt, der ohne Objekt auskommt: „an affective state or process that has no object or only fleeting, shifting objects, or that has the environment as a whole as its object“ (Frijda 1993). Frijda (1993) gibt die drei Kriterien (1) längere Dauer, (2) niedrigere Intensität und (3) Diffusheit oder Globalität (*diffuseness or globality*) als Charakteristiken des *mood*, wobei seine Diffusheit besonders wichtig ist.

Das Gesamt der Rahmenemotionen (der *moods*) ist ein mehrdimensionales assoziatives System, dessen Knoten von dreierlei Art sind: (1) Emotionen und emotionale Zustände, (2) jeweils verbunden mit besonderen Gedanken und Erinnerungen sowie (3) mit physiologischen Reaktionen (Smith 1999, 108). Die Aktivierung dieses komplexen Systems schafft eine besondere Beziehung zwischen Objekt der Aneignung und dem aneignenden Subjekt, weil subjektive Emotionserinnerungen ebenso wie Präferenzen oder signifikante Beispiele mit-aktiviert werden. Da der „reine Affekt“ (*affect proper*), der dem *mood* zugrundeliegt, aber nur in der An- bzw. Abwesenheit von *pleasantness* besteht, also am Ende nicht weiter analysierbar ist, scheint der *Mood*-Begriff zu wenig objektorientiert zu sein, um der Frage, ob und wie Textdramaturgien als affektive Steuerungsstrategien verstanden werden können, dienlich zu sein. Aber er bildet offensichtlich einen emotionalen Rahmen, in den sich die emotionalen Prozesse im Kino einfügen.

2. Affektive Dimensionen der Rezeption

Ich werde im folgenden von *Affekt* sprechen, um die Besonderheit des Affekts gegen andere Tatsachen des Seelenlebens, vor allem gegen die Gefühle im engeren Sinne, deutlicher abgrenzen zu können. Ich will *Affekt* hier als theoretischen Terminus handhaben, nicht in der alltagssprachlichen Bedeutung von „Stimmung“ oder „Laune“.

Ein *Affekt* ist danach

eine Orientierung auf ein Objekt der Aneignung, folgt den zeitlichen Bewegungen des Objekts (sofern es sich wie bei Texten um Zeitobjekte handelt)

und wird in Auseinandersetzung mit den Objektangeboten weiterentwickelt, modifiziert und abgeschattet, möglicherweise neu formiert.

Ein *Affekt* findet zwischen Subjekt und Objekt statt, ist Teil einer Austauschbeziehung, steht nicht allein in der Kontrolle des Subjekts, sondern wird auch vom Objekt zumindest teilweise gesteuert. Aber das Subjekt ist nicht festgelegt, *Affekte* sind nicht determiniert (genauer: nicht vollständig determiniert), entstehen in der Interaktion von Text und Subjekt.

In diese Prozesse sind Voreinstellungen (Meinungen, Haltungen, Vorurteile, Angst- oder Wunschbesetzungen von Objekten usw.) und kognitives Wissen einbezogen.

In dieser Hinsicht sind *Affekte* immer Aushandlungen zwischen Text und Adressat. Die *negotiation* (Aushandlung; in der Terminologie der britischen Cultural Studies; cf. Hall 1980) ist die einzige Grundform der Text-Adressat-Beziehung.

Natürlich gibt es nicht nur mehrere Typen *realisierter Affekte*, die in Auseinandersetzung und im Dialog mit einer Geschichte auftreten, sondern auch der eigentlichen Rezeption vorausliegende *Affekt*-Erwartungen und dieser folgende *Affekt*-Erinnerungen. Es ist also sinnvoll, „*Aktual-Affekte*“ von den Zeitformen der Protention und der Retention zu trennen. Diese erste Unterscheidung der Felder der Emotionalität im Kino scheint nützlich zu sein:

- (1) Prärezeptive Emotionen oder Emotionserwartungen liegen vor der Besichtigung.
- (2) Rezeptive Emotionen entfalten sich während der eigentlichen Rezeption.
- (3) Postrezeptive Emotionen oder Emotionserinnerungen sind solche, die nach der Rezeption erst gelten.

Mit der dreiteiligen Typologie, die die *Affekte* im zeitlichen Feld orientiert, will ich dem Problem der Emotionspsychologie begegnen, daß Emotionen als *Antriebe* von Wahrnehmungen und anderen Zuwendungstätigkeiten angesehen werden, daß aber darüber hinaus sicherlich auch eine Austauschbeziehung mit ihrem Objekt vorliegen muß.

Weitere Differenzierung ist nötig.

2.1 Prärezeptive Emotionen

Jeder geht in eine Kinovorstellung in einem jeweils besonderen emotionalen Gemütszustand - er ist angespannt oder abgesehen, er will sich vergnügen oder bereit, sich auf „große Gefühle“ einzulassen. Man nennt diese allgemeine emotionale Stimmung oft *mood*, und wir wissen, daß Filme den *mood* beeinflussen. Nach dem Film ist man in anderer Stimmung als vorher. Man hat die Stimmung gesteigert, hat Anspannungen abgebaut, ist angenehm erregt, vielleicht sogar empört, in seiner moralischen Sensibilität gesteigert. Die Gefühlslage vor dem Film ist unabhängig von dem besonderen Film, der laufen wird. Allerdings ist auch deutlich, daß der Zuschauer im Kino ein *mood management* betreibt - er sucht, den allgemeinen Gefühlszustand zu beeinflussen, sei es, daß er besondere Inhalte oder Stilformen sucht, sei es, daß er sie vermeidet. Soll sagen, daß das Zuwendungsverhalten zu einem Film getragen ist von dem Bemühen, das eigene Gefühlsleben zu modulieren. Wir wissen aus den Untersuchungen Zillmanns, daß heitere Inhalte den Zuschauer heiterer stimmen, daß bedrückende Inhalte ihn nachdenklicher stimmen, daß patriotische Inhalte ihn moralisch aufrüsten (sofern es dazu Voreinstellungen gibt, die das auch zulassen). Zuschauer und Film gehen so eine gemeinsame Aufgabe an, nämlich den Gefühlshaushalt zu beeinflussen. Darauf wird zurückzukommen sein.

Etwas anderes sind konkrete *Emotionserwartungen*, die aus der Kenntnis des kommenden Films entstammen. Emotionserwartungen gehören zum kommunikativen Pakt, der zwischen Zuschauer und Film geschlossen wird. Eine besondere Rolle scheinen hier die Genres zu spielen - ein Film verspricht Spannung oder Thrill, Horror oder große Gefühle, er verspricht, weinen oder lachen zu machen. Aber auch die Inhalte sind von Belang - eine Geschichte über das Sterben (wie jüngst *Mar adentro* von Alejandro Amenábar, Spanien 2004) wird mit Sicherheit Rührung verursachen. Schließlich können auch Personen (Schauspieler, Regisseure etc.) und Figuren (Serienhelden, Comic-Helden, mythische Figuren usw.) als Garanten eines impliziten *Gratifikationsversprechens* gelten. Jeder Film ist Gegenstand einer Evaluation durch den Zuschauer. Oder genauer: Jede Rezeption eines Films ist auch ein Abgleich des Er-

warteten und des Erlebten. Erfüllt ein Film die versprochene Emotion nicht, wird er als „enttäuschend“ qualifiziert. Darum sind Rezeptionserwartungen so bedeutsam für das Gelingen einer auch „affektiv erfüllten“ Rezeption.

2.2 Rezeptive oder aktualgenetische Emotionen

Es wird in aller Regel erwartet, daß ein Film die ganze Zeitstrecke hindurch den einmal angeschlagenen emotionalen Tonfall (das emotionale *Register*) beibehält. Ein Thriller ist nicht für kurze Zeit Thriller, sondern für die ganze Zeit. Interessant sind darum Registerwechsel. Wenn also in Film als Komödie anfängt und dann zur Tragödie mutiert (wie Ken Loachs *My Name Is Joe*, Großbritannien 1998), wenn er als komödiantisches Road-Movie anhebt und sich dann zur allegorischen Geschichte über das Sterben wandelt (wie *Children of Nature*, BRD/Island/Norwegen 1991, Friðrik Þór Friðriksson), dann wird eine einmal angelegte „emotionale Bahnung“ gebrochen, es erscheint nötig, die eigene Einstellung und das damit einhergehende emotionale Geschehen neu auszutarieren. Gerade Registerwechsel machen greifbar, daß auch in der Aktualgenese von Filmen der Zuschauer als kontrollierendes und evaluierendes Wesen aktiv beteiligt ist. Eine wie große Rolle das emotionale Register spielt, ist ablesbar an „unterbrochenen Rezeptionen“ (mittels Video oder DVD) - weil der Zuschauer offenbar das einmal gesetzte Register in Erinnerung behält und sich schnell wieder darauf einstellen kann, wenn die Besichtigung fortgesetzt wird.

Für die Aktualgenese im engeren Sinne gilt, daß die Ausbreitung von Emotionen *episodal* gegliedert ist. Man ist nicht in der ganzen Zeit der Rezeption in einem einzigen emotionalen Zustand, sondern nimmt immer wieder neue emotionale Entwicklungen auf. Das hat zum einen mit der Bezugsgröße der *Szene* zu tun - Szenen sind solche Einheiten der Erzählung, die funktional dazu dienen, eine einzelne Emotions-episode zu stimulieren (das Modell der „Emotions-episode“ verdanke ich Frijda 1993). Das hat zum zweiten mit einer dramaturgischen Rhythmik der induzierten Emotionen zu tun. Die Kurve der emotionalen Erregungen ist also nicht einsträngig, sondern bildet ein Sägezahnmuster aus, in dem die einzelnen Episoden die Spitzen der Sägezähne ausmachen. Oft gehört es zur Dramaturgie, Emotionen mit *Kontre-emotionen* auszugleichen. Darauf beruht die Stragie

der komischen Zwischenspiele (*comic reliefs*), die nach einer „schweren“ eine „leichte“ Episode setzt, dem „schweren“ ein entsprechend „leichtes“ Gefühl entgegenzustellen. Von großer Bedeutung sind die Genres, die jeweils eigene Muster der emotionalen Erregung umfassen (dem will ich aber hier nicht weiter nachgehen).

Zur aktualgenetischen Aneignung der angebotenen Emotionen gehört eine *metarezeptive* Einstellung, die dafür sorgen kann, daß sich ein Zuschauer weigert, sich auf die Emotion einzulassen (wie wohl in *Titanic*, USA 1997, James Cameron, vielfach zu beobachten war); der Zuschauer kann also ein angebotenes Gefühl *blockieren*, was sich manchmal als eigene Aktivität äußert. Insbesondere das befreiende Lachen scheint genauerer Beobachtung wert. Der Zuschauer ist dem Film also nicht hilflos ausgeliefert, er reagiert nicht wie ein Pawlowscher Hund, sondern moderiert die eigene emotionale Empfänglichkeit, er kontrolliert, welche Emotionen zulässig sind und welche abgewehrt, unterdrückt oder umdefiniert werden müssen. Zwar scheint es normal zu sein, sich dem emotionalen Strom eines Films auszuliefern, doch zeigen Blockierungen, Maskierungen und Umdefinitionen, daß Zuschauerbewußtsein nicht ausgeschaltet ist, sondern im Bedarfsfall jederzeit aktiviert werden kann.

Emotionale Aktualgenesen im Kino sind nicht rein individuell, sondern finden in einem *kollektiven Raum* statt. Der Zuschauer ist nicht isoliert, sondern nimmt die Realität des Zuschauersaals als normales Environment wahr, bekommt also auch die Reaktionen der anderen mit. Gelächter, Schluchzen, Unruhe, Schock und Schreck, allgemeine Heiterkeit breiten sich aus und sind dem einzelnen sozialer Rahmen für eigenes emotionales Erleben. Das rezipierende Subjekt erfährt sich selbst im Spiegel des umgebenden Kollektivs, so daß Emotionalität hier in einem zweiten Prozeß evaluiert wird. Dazu kann es auch zu Nichtübereinstimmungen kommen - eigene Empörung steht allgemeiner Belustigung entgegen, eigene Emotion wird als isoliert und nicht kollektivisiert wahrgenommen etc.

2.3 Postrezeptive Emotionen und Emotionserinnerungen

Nach dem Film kann im Gespräch schnell die Liste der Szenen geöffnet werden, die als emotional be-

sonders eindrücklich erfahren wurden. Es scheint eine ausgesprochen genaue *Emotionserinnerung* zu geben. Hier ist nicht Geschmacksurteil Gegenstand des Gesprächs, sondern das Festhalten eigener Angerührtheit. Gelegentlich wird im Gespräch von solchen Szenen ausgegangen und dargelegt, warum derartige Szenen eindrücklich sind, was in ihnen zur Sprache kommt, was sie eindrücklich macht etc. Das Gespräch dient also der *Evaluation* der eigenen emotionalen Beteiligung am Film. Gleiches gilt im übrigen - filmbezogen - für die Besprechung von Szenen, die man „empörend“ oder „unglaublich“ fand oder die - publikumsbezogen - von anderen als „lustig“ oder „spannend“ aufgefaßt wurden, ohne daß man dieses Urteil teilte.

Nach dem Abschluß der Rezeption stellt sich eine *resultative Emotion* ein, die sich sowohl aus dem erfolgten *mood management* wie aber auch als Summe der einzelnen Emotions-Episoden verstehen läßt (oder als Resultat von beidem).

Von besonderer Art sind *moralische Emotionen*, die schon während der Aktualgenese auftreten können, die meist aber erst nach dem Film formuliert und klarer gefaßt werden. Damit wird die Grenze der Fiktionalität aufgebrochen, der Film (sein Inhalt, die Handlung und ihre Konflikte, die Figuren-Konstellation usw.) wird auf die Realität des Zuschauers zurückbezogen. Dies kann durch *Aktualisierung* geschehen, dann ist das moralische Urteil, das der Film angestoßen hat, von aktueller Geltung; dies kann durch *Historisierung* geschehen, dann wird die mögliche Welt des Films auf Distanz zur Lebenswelt des Zuschauers gesetzt; dies kann durch *Derealisierung* geschehen, dann wird dem Film eine Äquivalenz zur Realität abgesprochen. Im Extremfall richtet sich moralische Emotion nicht mehr auf den Film, sondern auf den Zuschauer und seine Rolle als Subjekt in der Welt selbst. Dies ist zum einen eine Utopie der Propaganda, ist aber auch bei manchen Sujets wie Krieg (wie z.B. bei manchen Antikriegsfilmen), rassistischen Darstellungen (oder antirassistischen Filmen) und ähnlichem erkennbar.

2.4 Aktualgenese der Affekte

Wie werden Affekte *realisiert*? Ein vollständiger Affekt ist bestimmt zum einen durch einen Gegenstand, der Objekt des Affektes, Anlaß der affektuell-emotiven Reaktion und Steuermittel derselben dar-

stellte, zum anderen durch die Reihe der Gemütsbewegungen auf jenen Gegenstand zu - seine Auswahl aus dem Gegenstandsfeld, seine Konstitution als Objekt der Aufmerksamkeit, seine Ausrichtung in den Affekt-Erwartungen und -Bedürfnissen, den Beginn der Aneignungstätigkeit selbst. Er steht nicht fest, sondern wird an die Vorgaben des Gegenstandes angeschmiegt ebenso wie an die Konditionen, die das Subjekt einbringt.

Affekte resultieren gelegentlich in physiologischen Reaktionen, manchmal in Handlungen (Weinen, Abwendungen, Lachen, Verbergen des Gesichtes etc.). Affekte sind Beziehungen des Subjekts zum Objekt der Aneignung, darum umfaßt der affektive Prozeß natürlich die Veränderung der *inneren Haltung*, der Einstellung und Beziehung zum Geschehen. Emotionen sind nun solche Gefühlszustände und Veränderungen von Zuständen, die am Subjekt auftreten, vom Subjekt wahrgenommen werden und erkennbar mit dem rezipierten Inhalt korrespondieren.

Die vollständige Definition von Emotion muß (1) *neurale*, (2) *expressive* und (3) *erlebnishaft* Komponenten berücksichtigen (so auch Izard 1981, 34f). Greg Smith nimmt Emotionen als multidimensionale Antwort-Syndrome (1999, 107); sie gliedern sich in sechs Subsysteme: (1) Gesichtsnerven und -muskeln; (2) Vokalisierung - Variation der Stimme; (3) Körperhaltung, Körpermuskeln; (4) autonomes (vegetatives) Nervensystem; (5) bewußte Kognition; (6) unbewußte Verarbeitung durch das vegetative Nervensystem (1999, 107; dazu: Anm. 10). All diese Überlegungen deuten darauf hin, daß emotionales Erleben die Gesamtheit der Aneignungs-Ebenen des Zuschauers beschäftigt. Kognition steht den emotionalen Prozessen nicht entgegen oder ist unabhängig von diesen, sondern bildet einen wesentlichen Anteil. Darum steht es auch zu vermuten, daß alle Ebenen der Textaneignung am Zustandekommen emotionaler Zustände oder Prozesse beteiligt sind:

- (1) Textverarbeitung im engeren Sinne als kognitive Tätigkeit,
- (2) die Zuordnung von (emotionalen und moralischen) Bewertungen,
- (3) die Empathie als Rekonstitution der inneren Handlungswelt der abgebildeten Figuren sowie
- (4) die moralische Evaluation von Handlungen, Zuständen und Ereignissen.

Diesem Verarbeitungskomplex ist ein ganzes Ensemble von Prozessen zugeordnet, die auf die darunter liegende Aneignung des Textes hindeuten und die

einzelne, kombinierte oder komplexe Elemente des Gesamtprozesses indizieren.

3. Affektmanagement, Mood Management

Mood Management wird eine ebenso schlichte wie effektive These genannt, die Zillmann (1988) formuliert hat. Zillmann spricht nicht von emotionalen Bewegungen im Kleinen, sondern von allgemeiner Stimmungslage und ihren Interaktionen mit Texten. Medientexte vermitteln danach nicht nur Informationen, sondern modifizieren auch Gefühle dazu dienen sie und dazu werden sie aufgesucht. Die Beeinflussung von Gefühlen oder Gefühlslagen ist nicht nur kontingent und unbeabsichtigtes Begleitprodukt der Geschichten und ihrer Gestaltungen, sondern sie ist intentionales Produkt - und sie wird zuschauerseitig bewußt und gezielt aufgesucht.

Dabei geschieht ein - zum Teil wohl bewußtes, zum Teil unbewußtes - Lerngeschehen, das den Zuschauer und sein Projekt der Gefühlsbeeinflussung an die Formen und Genres des Kinos bindet. Zillman beschreibt die Austauschprozesse in Kategorien der behavioristischen Lerntheorie. Die Modulation der allgemeinen Gefühlslage (des „Mood“) geschieht danach nicht zufällig, sondern beruht auf den Mechanismen der operanten Konditionierung: (1) Zuschauer suchen ein bestimmtes Genre, ein Programm oder Sendeformate des Fernsehens wiederholt auf, wenn sie bereits positive Erfahrungen damit gemacht haben; (2) zu positiven Erfahrungen kommt es durch die mediale Verbesserung einer schlechten Gefühlslage (*negative Verstärkung*) oder durch die Verstärkung einer positiven Gefühlslage (*positive Konditionierung*); (3) je öfter eine Person diese Erfahrungen macht, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit dafür, erneut dieses Programm zu wählen.

So einfach dieses Beschreibungsmodell erscheint, läßt es doch die Frage offen, wie durch die Rezeption von Medieninhalten die genannte Gefühlsbeeinflussung stattfinden kann. Die Frage verschärft sich noch dadurch, daß Zillmann dem zuschauenden Subjekt eine höchst aktive Rolle zuschreibt - immerhin handelt es sich um ein „Management“ der Gefühle unter Leitung des Subjekts. (Man möchte dieses unmittelbar an Programmentscheidungen oder an Zuwendungen allgemein festmachen: Ich gehe ins Kino, um meine Stimmung zu verändern; ich möch-

te gespannt werden, amüsiert werden, mit Angstsszenarien konfrontiert werden etc.)

Die Assimilation von Mood des Textes und Mood des Zuschauers geschieht weitgehend unkontrolliert und automatisiert, ist vorbewußt. Zillmann (1988) postuliert hierzu den Mechanismus der *autonomen Homöostase (autonomic homeostasis)*, einer weitgehend automatisierten Aus- und Angleichungsbewegung: Im Verlauf der Rezeption gleicht sich die Stimmung des Rezipienten an die vom Medium vermittelte Stimmung an. Werden fröhliche Inhalte vermittelt, geht der Konsum mit einer Stimmungsaufhellung einher. Bei traurigen Inhalten würde sich auch die Stimmung des Rezipienten verdütern.

Es genügt nicht, wenn ein Text eine gewisse Stimmung für sich nur reklamiert; das tatsächliche Zustandekommen der homöostatischen Ausgleichsbewegung hängt an einer ganzen Reihe von Faktoren, die zum Teil dem Text, zum Teil dem Zuschauer zugeordnet sind: Textabhängig ist die dramaturgische Qualität entscheidend, ob ein Film also Spannung, Erregung, Entspannung oder andere Global-Stimmungen tatsächlich aufbauen kann. Für eine empirische Untersuchung der Management-Anteile in der Kinorezeption bedeutsamer sind aber andere Faktoren, die auf die tatsächliche Rezeption einwirken: (1) die Dauer des Konsums, (2) die bei Zillmann „Intensität des Mediums“ genannte dramaturgische Dichte des Textes, (3) die Erfahrungen, die der Zuschauer vorher mit dem Medium gesammelt hat, (4) der „amount of invested mental effort“, also die Intensität der Zuwendung und die Größe der Ablenkungen, (5) von der „Affinität“ von Text und Zuschauer (wie sehr ähnelt der Inhalt des Films der Situation des Rezipienten).

Diese Überlegungen sind wichtig, weil *Affekt* tatsächlich im „Zwischen“ von Text und Adressat angesiedelt ist. *Affektmanagement* ist entsprechend als zweiseitige Beziehung aufzufassen, und der aktive Eingriff kann von beiden Seiten aus erfolgen: Der Textverlauf versucht, den affektuellen Prozeß der Rezeption zu steuern und zu kontrollieren; und auch der Adressat kann in diesen Prozeß eingreifen - indem er ihn abbricht oder seine Position zum Objekt verändert. Der Übergang von einer „mitvollziehenden“ zu einer „kritischen“ Haltung etwa verändert mindest die Intensität des Prozesses.

Es erscheint evident, verschiedene *emotionale oder affektuelle Stile* im Umgang mit einem jeweiligen Text anzunehmen. Neben der *illusionierenden Lektüre*, die sich auf den Text und die durch den Text induzierten Emotionen einläßt, sie akzeptiert und ausspielt, steht eine *distanzierende Lektüre*, die den Text und die durch ihn induzierten Emotionen ablehnt. Zu ihr gehört oft ein *metadiskursiver* Prozeß, der den Text (im ästhetischen Urteil, aber auch in ideologischer Kritik etc.) evaluiert und ihn qualifiziert. Dieser Prozeß dient zur Entlastung des Individuums und trägt oft selbst Züge der Emotionalität. Darum erscheint es ebenso sinnvoll, *diegetische Emotionen* - solche, die vom Text angesteuert werden - von *meta- und extradiegetischen Emotionen* zu trennen, die sich auf den emotionalen Prozeß des Films richten und selbst wieder skaliert sind, zwischen zustimmenden und ablehnenden Positionen changieren.

Emotionale Stile sind nicht personal gebunden, sondern situativ. Ähnlich, wie Präferenzen nicht allein als individuelle Vorzugsmuster ausgelegt werden sollten, sondern auch als Zuwendungsentscheidungen im Moment, sollten auch emotionale Stile rezeptionsabhängig unterschieden werden. Der Zuschauer kann zwischen verschiedenen *rezeptiven Registern* hin- und herschalten. Ein tatsächlicher emotionaler Verlauf findet in einem jeweils besonderen *emotionalen Setting* statt, resultiert aus kurzfristiger (und nicht lebensgeschichtlicher!) Disposition, kann unterschiedlich ausgepegelt werden.

Affektmanagement muß sich beschäftigen mit den *Notausgängen* - solchen Strategien, die eine Emotion, die nicht gewünscht ist oder die nicht zugelassen werden soll, abhalten, sie durch eine entlastende andere Emotion entlasten, sie durch Ironisierung oder Ablehnung entmachten.

Affekte im Verhältnis zu Texten, Genres von Texten, ritualisierten oder habitualisierten Formen der Rezeption oder Konsumption von Texten müssen *erlernt* werden. Dabei scheint gesichert zu sein, daß es einen Zusammenhang zwischen der Intensität der erlebten Emotion und der Stärke des Kontrollerlebnisses gibt: Für die „Novizen“ sind Rezeptionen wagnisreicher und widerständiger als für Eingeweihte (vgl. z.B. Andringa 1996).

4. Spezifikation und Operationalisierung

Intuitiv scheint es sinnvoll, eine Medienpräferenz in verschiedenen Kriterien zu bestimmen:

- Präferenzen für Inhalte,
- Genreauswahl,
- Typen der Kommunikation und Haltungen zu Gegenständen.

Gesetzt, ein Programm der Wahl soll ein Kriminalfilm sein vom Typus *Tatort*. Natürlich benennt der Serientitel nur einen Prototypen, der gleichermaßen eine inhaltliche wie eine formale Tendenz verkörpert - gemeint ist ein realistischer Kriminalstoff (und kein phantastischer Agentenfilm), eine Kommissarsgeschichte (und kein Psychopathen-Thriller), ein relativ ruhig und unspektakulär erzählter Stoff (und kein *action*-dominierter Typus). Die Überlegung bis hier würde dafür sprechen, daß eine differenzierte Genretheorie jene Schematisierungen darstellen müßte, die Zuwendungsmotiven korrespondieren. Genres wären dann jene typifizierten Formen des Erzählens und der Erzählung, die in Wahlen und Zuwendung von Zuschauern praktische Relevanz hätten. Sie wären dann Teil eines kommunikativen Kontraktes zwischen Medien und Adressaten (Wulff 2001). Tatsächlich ist das Verhältnis aber wohl komplizierter. Bleiben wir beim gesetzten Fall: Es wird deutlich, daß das Thema des Films Kinderhandel und Päderastie ist (wie in *Tatort: Manila*, BRD 1998, Martin Block/Peter Meinrad). Die Zuwendung wird faktisch abgebrochen. Nun ist das Thema stofflich mit dem Krimi-Genre kompatibel; und es ist auch nicht überraschend eingeführt, sondern greift die großen kriminellen Themen der Zeit auf, wie sie auch in den Zeitungen diskutiert werden. Auch diese Nähe zu den „populären Formen der Kriminalität“ gehört zum Genre. Ist die Abwendung also ausschließlich stofflich-inhaltlich begründet? Ist das Thema zu realistisch, dem Zuschauer zu nahe? Ist eine Schamgrenze verletzt? Oder spielt eine eher rhetorische Erwartung eine Rolle - daß über Kinderpornographie nur anklagend, mit erhobenem Zeigefinger erzählt werden kann? Letzteres würde besagen, daß der Beitrag einen moralischen Appell umfaßt, eine Sensationalität verbunden mit moralischer Entrüstung, die in dieser Mischung abgelehnt wird, so daß die Rezeption abgebrochen wird.

4.1 Epistemische Aspekte des Affektiven

Würde sagen, daß das Affektuelle ganz wesentlich die „Art und Weise des Aussagens“ betreffen würde, die Art des Erzählens, die Positionierung der Erzählung in vorausgesetzten Wertpositionen / institutionellen Wertpositionen. *Affekt* würde dann eine Positionierung im Horizont des Wissens sein. Pathos als Haltung, leitender Gesichtspunkt der Rede, Heroisierung des Inhalts, Entironisierung, Reklamation von „Bedeutung“ und „Relevanz“. Das Affektuelle würde also die Art und Weise, in der ein Inhalt als Gegenstand der Rede exponiert wird, selbst sein, und gleiches gälte also auch für Ironie, Leichtigkeit, die Haltung des Augenzwinkerns etc. Dann wäre das Affektuelle eines Textes nicht so sehr ein Affekt, der nach dem Muster der Reiz-Reaktion etabliert wird, sondern vielmehr Teil oder/und Effekt der Art und Weise, einen Gegenstand zu konstituieren. Affekte wären dann nur begleitende Größen, im Erzählen einen Bezugspunkt zur erzählten Welt anzubieten, nicht aber der zentrale Zielpunkt der Dramaturgie. Wenn es ein kommunikatives Verhältnis zwischen Erzähler und Adressat gibt, ist der Affekt die Grundlage des Verkehrs miteinander, das Abkommen über die Art und Weise, in der über den Inhalt gesprochen werden soll. Ist es denkbar, eine Liste der Affekte zusammenzustellen? Sind die Affekte als „rhetorische Register“ zu verstehen?

Immerhin würde man bei einer solchen Fassung von Affekt eine recht scharfe Definition gewinnen, und neben den „Affekt eines Textes“ würden dann die dramaturgischen „Strategien“ im engeren Sinne treten. „Spannung“ oder „Suspense“ wären z.B. nicht so sehr Affekte als vielmehr Strategien der Erzählung - den „großen Registern“ ähnlich, aber nicht mit ihnen identisch (ähnlich Brewer/Lichtenstein 1982). Sie leiteten sich aus den Affekten ab.

Der Akzent der Argumentation verlegte sich so auf die „Textakte“. „Ich klage an“ ist ein Extremfall, der oft von Beginn an klar erkennbar ist. Lohnt es, darüber nachzudenken, daß Affekte vom Ende her bestimmt werden können? Daß das Einfinden in einen Affekt damit zusammengeht, die Geschichte auf einen Horizont von Ausgängen zu orientieren? Die „Moral von der Geschichte“ hinge dann eng mit den aktivierbaren Affekten zusammen. Die Geschichte, die erzählt wird, ist von Beginn an ausgerichtet auf den Horizont der Ausgänge der Geschichte.

Ende-Orientierungen gehören zu den Genre-Bestimmungen dazu. Am Ende eines Krimis wird das Rätsel gelöst, der Täter überführt, die Akte geschlossen. Am Ende eines Thrillers ist der Protagonist möglicherweise tot. Gegen Ende des Horrorfilms wird der Angstpegel steigen, die Bedrohlichkeit des Geschehens wird intensiver, die Gefahr für den Protagonisten fast übermächtig. Das *weepie* wird in Konstellationen einmünden, die tränenreiche Trauer und sentimentalisches Mitleid stimulieren. Und dergleichen mehr. Genres wären so bestimmt als Geschichten, die auf affektuelle Schlüsse orientiert sind. Affektuelle, keine inhaltlichen. Ob der AIDS-Kranke am Ende in den Armen der wiedergewonnenen Familie stirbt oder sein Leben in der AIDS-Hilfe sinnvoll verbringt, weiß am Beginn eines AIDS-Melodrams niemand. Daß aber die Geschichte am Ende ein *weepie* sein wird, steht vorher fest, gehört zum Globalplan des Textes und zur gesellschaftlich-konventionellen Form des Stoffes.

Der deutsche TV-Spielfilm *Die heilige Hure* (1997, Dominique Othenin-Girard) beginnt mit einer sehr harschen und demonstrativen Exposition: Nicht nur wird das Milieu vorgestellt, nicht nur werden die Hauptfiguren eingeführt, sondern eine exemplarische Seiten- oder Vorgeschichte führt in das folgende ein - ein homosexueller Priesteranwärter mag an den Vorbereitungen an den Priesterweihen nicht teilnehmen, sein Freund ist in der Kirche, auch dieser kann der Katastrophe aber keinen Einhalt gewähren: der Homosexuelle stirbt durch einen Sprung von der Empore. Er ist an den Normalitätserwartungen der Kirche dramatisch gescheitert. Die Vorgeschichte klärt einen impliziten moralischen Anspruch der Hauptgeschichte: nämlich das Recht auf Selbstbestimmung eines jeden einzelnen und damit sein Recht auf sexuelle Abweichung einzufordern. Die Geschichte wird so in den rhetorischen Zusammenhang eines Plädoyers eingeholt. Die Geschichte wird legitimiert, die Vorgeschichte ist Teil einer Rechtfertigung, die reflexiv auf den Hauptfilm selbst zielt. (Um so schwieriger wird die Frage, für welche Adressaten dieser Film sein soll.)

Das Affektuelle hängt eng mit der Bestimmung der eigenen Position zum Gesagten - zum Inhalt, zur inhaltlichen Ausrichtung, zum Umgang mit Wertvorstellungen und ähnlichem - zusammen, enthält eine reflexive Komponente, die das Gesagte mit Blick auf die eigene Position evaluiert. Darum sind Affekte Teil der Aneignung der Stoffe und Teil der Aus-

einandersetzung zwischen Subjekt und Realität oder Subjekt und Realität der Meinungen: weil sie unmittelbar mit der Bestimmung zwischen Eigenem und Anderem, zwischen Erfahrung und Möglichkeit zusammenhängen. Affekte sind Bestimmungen der „Art und Weise des In-der-Welt-Seins“, und im Reflex oder in Antwort auf Geschichten findet eine solche Bestimmung statt.

4.2 Affektive Operationen

Ein Affekt muß angenommen werden. Er muß als eine eigene Möglichkeit der Positionierung erkannt und akzeptiert werden. Das macht *Die heilige Hure* zu einem katholischen Film, weil die Möglichkeit, den „Affekt der Geschichte“ zu akzeptieren, voraussetzt, die Bestimmungen der abgebildeten Welt zu akzeptieren. Können diese nur simuliert werden, lediglich als „mögliche Bestimmungen“ erscheinen, dann fällt die Möglichkeit des Nachvollzugs zusammen. Will sagen, daß Affekt im Zentrum auf der Möglichkeit einer *Versetzung* basiert, auf den Potentialen einer empathischen Nachbildung der abgebildeten Realität und ihrer Personen (eingehend dazu: Wulff 2003). Hat man es, wie in diesem Fall, mit einem Personeninventar zu tun, das durch die moralischen Bestimmungen der Kirche gebunden ist, läßt sich an der *Intensität der Versetzung* ablesen, wie weit der angebotene „Affekt der Geschichte“ übernommen wird. Affekt wäre dann eine höchst sensible Kategorie, nicht nur dominiert, gesteuert und kontrolliert durch den Text, sondern auch durch die Selbstbestimmungen, die der Adressat in die Rezeption einbringt. Das würde zudem besagen, daß *Empathie* die zentralste Aneignungstätigkeit wäre - die *Versetzung* in die Handlungs-, Wahrnehmungs- und Wertperspektiven der dargestellten Figuren.

Der Film-Affekt ist so keine absolute, sondern eine relative Kategorie. Sie ist abbildbar auf eine *Skala* von Beteiligungsintensitäten, nicht grundlegend festgelegt. Und sie variiert mit den jeweiligen Motivationen, situativen Bestimmungen, momentanen Bedürfnislagen. Tatsächlich ist diese Behauptung höchst stimulierend. Affekte manifestieren sich nicht unbedingt nur in der (mehr oder weniger intensiven) Zuwendung zu Texten, sondern möglicherweise auch in Abwendungen oder Rezeptionsabbrüchen. Rezeptionen sind auch Evaluationen, und es lassen sich eine ganze Reihe eher distanziert und fremdartig vorkommender Beteiligungsformen skizzieren:

Da ist einer, der eine Sendung abschaltet-abwählt, weil ihm das Thema zu nahe vorkommt; da ist einer, der eine Sendung erprobt, bis die induzierte Emotion so stark wird, daß sie bedrohlich wird (sei es, daß es Angstempfinden wie im Horror ist, sei es, daß es die eigene Affektkontrolle ist wie im *weepie*); da ist einer, der eine Sendung empört verfolgt, weil er das alles für einen Skandal hält; da ist einer, der die Sendung eigentlich für verfehlt hält, aber er ist Fan des Hauptdarstellers; usw. Nochmals die These: Affekte als Zuwendungsmodalitäten sind nicht feststehend, sondern werden skaliert. Aber: Die Skala ist nicht ein-, sondern vieldimensional!

4.3 Die Affektivität der Genres

Nimm extreme Fälle, sie geben Aufschluß über extreme Bedingungen der Teilnahme am Spiel „einen-Text-verstehen“! Ein Text ist ein kommunikatives Handlungsspiel, das zum Teil seine eigenen Konditionen definiert. Ich gerate in einen Film, der einem Genre angehört, dessen innere Bestimmungen mir fremd sind. Die Leistung von *Genres*: einen vielleicht besonderen Affekt vorzugeben, der dieses Genre von allen anderen unterscheidet; eine Welt rezeptiver Affekte und affektuelier Prozesse erwartbar zu machen; eine Werte-, Handlungs- und soziale Welt als deren Bedingung vorzugeben und zu exemplifizieren. Genretypische Handlungsmuster wären dann Exemplifikationsmuster für Konflikte, die auf der abgebildeten Wertewelt aufsitzen.

Was leisten Genres? Sie machen den Gang der erzählten Geschehnisse *berechenbar*. Sie legen sie nicht fest. Aber sie legen fest, von welcher Art sie sind und wie sie aus dem Vorgegangenen folgen. Es ist die Berechenbarkeit der textuellen Verläufe, die die Erwartungstätigkeiten von Adressaten anregen kann. Gib es keine Berechenbarkeit des Geschehens, könnte Beliebiges eintreten, hat die *Antizipation* keinen Sinn. Antizipationen sind wesentliche Leistungen des Zuschauers beim Hervorbringen von Affekten - sie resultieren in ihnen, sie werden in ihnen artikuliert, sie verbinden die (kognitiven) Verstehensprozesse mit dem Fortgang der Geschichte.

Antizipationen haben einen kognitiven und affektiven Teil. Spannungserleben umfaßt die Modellierung eines Problemraums und die Kalkulation der möglichen Verläufe, die Evaluierung der *outcomes*; aber es erschöpft sich nicht darin, sondern hat in der

Intensität der *Phantasietätigkeit* auch eine affektive Qualität, die den Adressaten bindet.

Am Ende einer katholischen Versuchungsgeschichte (eine Ausprägung eines „sakralen Melodrams“) steht die Vergebung - so auch in dem schon erwähnten TV-Film *Die heilige Hure*. Es lohnt, über die möglichen Wendungen des Geschehens nachzudenken, weil dieses Aufschluß gibt darüber, wie festgelegt das Geschehen ist. Und wie stark es gebunden ist in die einmal exponierte Welt von Werten, Orientierungen, normativen Bindungen. Welche anderen *outcomes* könnte eine solche Geschichte haben? Die Verstoßung; der freiwillige Austritt aus der Wertewelt des Anfangs der Geschichte; natürlich die beiden *bad endings* - der Tod in Sünde oder der heroische Tod.

Was leisten Genres? Jörg Schweinitz hat in einem wichtigen Aufsatz (1994) die vielgesichtigen Versuche dargestellt, Genres als eine universelle Typologie von Textgattungen auszuarbeiten, die ausnahmslos in Widersprüche geraten oder an der historischen Veränderung von Genre-Vorstellungen vorbeilaufen. Als Ausgangspunkt einer realistischen Genretheorie nimmt er ihre Funktion, Typifizierungen in der Vielfalt des Angebotes vorzunehmen und so Orientierungen zu gestatten, die eng mit der Affekt-Frage zusammen gedacht werden können. Es sind nicht mehr objektive Kriterien von Texten, die der „Generifizierung“ zugrundeliegen, sondern es sind Typifizierungen, die Adressaten vornehmen, um sich in der Welt der Stoffe, der Fiktionen und der Erzählweisen bewegen zu können (und das eigene Affektleben mit jenen zu koordinieren, könnte man hier fortsetzen). Genres sind in dieser Auffassung *Heuristiken*, vorläufige und transitorische Gruppenbildungen, die einen Hinweis auf die Inhalts-, Stil- und Affekt-Qualitäten von Filmen formulieren. Darum sind Genrebezeichnungen im historischen Wandel begriffen und müssen jeweils bezogen werden auf das historisch besondere „Orientierungsfeld“ der Texte, auf den Adressaten und seine Erwartungen und Bedürfnisse, auf die Konjunktion dramaturgischer Mittel und Sicht- und Behandlungsweisen von Themen schließlich. Das Affektuelle ist das Gewünschte, ihm sind die Gratifikationen der Filmrezeption zugeordnet - und es selbst wandelt sich, schmiegt sich an das jeweils Gesellschaftlich-Mögliche und -Gewünschte an. Genres vermitteln zwischen individueller Rezeptionslust und den gesellschaftlich-historischen Rahmen, vermitteln dem Subjekt die Möglichkeit, zwi-

schen Selbsterfahrung und sozialer Ortsfindung einen Weg zu finden.

5. Summa

Affekte sind relationale Tatsachen, bedürfen eines Gegenstandes, auf den sie gerichtet sind. Darin unterscheiden sie sich nicht von den Kognitionen. Sie orientieren das Subjekt auf diesen Gegenstand, positionieren ihn, richten ihn aus. Sie basieren auf Urteilen, geben Urteilen Ausdruck, sind selbst Anlaß für weitergehende Schlüsse. Affekte gehören zum Denken und stehen ihm nicht gegenüber. Sie sind zudem mit dem Handeln verbunden, richten auf Handeln aus, bereiten Handeln vor.

Affekte sind sich ihrer selbst bewusst. Und im Falle der Zuschauer-Affekte im Kino ist die Bindung der Affekte an das, was zu sehen ist, ebenso evident wie durchsichtig. Zuschauer-Affekte sind kommunikative Tatsachen, begleiten kommunikative Beziehungen, bilden den intentionalen Horizont kommunikativer Handlungen (wie des Erzählens oder Dokumentierens). Sie sind zeitlich konstituiert, werden erwartet, erlebt und erinnert. Sie sind in vielen Fällen das eigentliche Ziel der Kommunikation, werden im Kino aufgesucht und erhofft. Sie werden ermöglicht durch formelhafte und oft genretypische Verfahren der Erzählung und der Darstellung, gehören so der semiotischen (und nicht der evolutionär-physiologischen) Sphäre an.

Der Durchgang durch die affekt-induzierenden Szenarien von Filmen ist begleitet durch Prozesse der Affektsuche-, -kontrolle und -unterdrückung resp. -modifikation. Insofern ist Affekterleben im Kino eine Form der Affekterprobung und -kontrolle gleichzeitig, ist vor allem dem modalen Rahmenwissen des Kinos verpflichtet - der Tatsache, dass man weiß, dass es sich um einen „sicheren Ort“ handelt, an dem das, was man sieht, auf der Leinwand und nicht im Zuschauerraum stattfindet.

Literatur

Andringa, Els (1996) Effects of ‚narrative distance‘ on readers‘ emotional involvement and response. In: *Poetics* 23, S. 431-452.

- Brewer, William F. / Lichtenstein, Edward H. (1982) Stories are to entertain: A structural-affect theory of stories. In: *Journal of Pragmatics* 6, S. 473-486.
- Frijda, Nico H. (1993) Moods, emotion episodes, and emotions. In Lewis, M. & Haviland, J.M. (Eds.): *Handbook of emotions*. Ed. by M. Lewis & J.M. Haviland. New York/London: The Guilford Press, S. 381-403.
- Hall, Stuart (1980) 'Encoding/decoding'. In Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, S. 128-138. Zuerst 1973.
- Hermanns, Fritz (2002) Attitude, Einstellung, Haltung. Empfehlung eines psychologischen Begriffs zu linguistischer Verwendung. In: *Neue deutsche Sprachgeschichte. Mentalitäts-, kultur- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge*. Hrsg. v. Dieter Cherubim, Karlheinz Jakob u. Angelika Linke. Berlin/New York: de Gruyter, S. 65-89.
- Izard, Carroll E. (1981) *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie*. Weinheim: Beltz / Psychologie Verlags Union.
- Kleinginna, P.R., Jr. / Kleinginna, A.M. (1981) A categorized list of emotion definitions, with suggestions for a consensual definition. In: *Motivation and Emotion* 5, S. 345-379.
- Meffert, Heribert (1998) *Marketing. Grundlagen markt-orientierter Unternehmensführung. Konzepte, Instrumente, Praxisbeispiele. Mit neuer Fallstudie VW Golf. 8., vollst. neubearb. u. erw. Aufl.* Wiesbaden: Gabler.
- Schweinitz, Jörg (1994) "Genre" und lebendiges Genrebewußtsein. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99-118.
- Smith, Greg M. (1999) Local emotions, global mood, and film structure. In: Plantinga/Smith 1999, 103-126.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah, NJ: Erlbaum. Zuerst holl. 1982.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellation, Kontrakt, Vertrauen: Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage / AV* 10,2, S. 131-154.
- (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage / AV* 12,1, S. 136-161.
- Zillmann, Dolf (1988) Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage. In: *Communication, Social Cognition, and Effect*. Ed. by L. Donohew, H.E. Sypher & E.T. Higgins. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 147-171.