

Hans J. Wulff

Affekt / Mood

Eine erste Fassung dieses Artikels, der als Tischvorlage auf einer Werkstatt-Tagung zur Emotionalität der Film- und Fernsehrezeption (im Rahmen eines Projektes zur Untersuchung der Dramaturgie von TV-Spielfilmen) diente, erschien in: *Medienwissenschaft / Kiel. Projekte und Papiere* 5, 1999, S. 4-8.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-91>.

Summary: Das folgende Papier versucht, die Untersuchungsgröße "Affekt" in dreifacher Bindung zu präzisieren: hinsichtlich der Bindung an ein Objekt, mit Blick auf die Zeitform des Affekts und schließlich in seiner Interdependenz zu kognitiven Wissensbeständen.

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.

Vorklärungen

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 komplexes 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.

Eine erste Durchmusterung der Bezüge:

(1) 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. Der Affekt ist "unbedacht", steht dem Prinzip der Rationalität gegenüber.

(2) Webster's Dictionary listet ein erstes "affect" in mehreren Bedeutungen: (1) *to act on; produce an effect or change in: Cold affects the body.* (2) *To impress the mind or move the feelings: The poetry affected him deeply.* (3) *To attack or lay hold of (affected of pain, disease, etc.).* (4) *Psychol. Feeling or emotion.* (5) *Obs. Affection; passion; sensation; inclination; inward disposition or feeling.* Das Englische kennt ein zweites "affect", das Beziehungen wiedergibt - solche der Wahl (*the peculiar costume he affected*), solche der Imitation (*to affect a Southern accent*) oder der Tendenz. 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 Wunschenenergien usw. aufgeladen sind.

(3) Näher an einer Auffassung von "Affekt", die ich hier propagieren möchte, ist der Eintrag *emotion* im Webster: (1) *an affective state of consciousness in which joy, sorrow, fear, hate, or the like, is experienced, as distinguished from cognitive and volitional states of consciousness.* (2) *any of the feelings of joy, sorrow, fear, hate, love, etc.* (3) *any strong agitation of the feelings actuated by experiencing love, hate, fear, etc. and usually accompanied by certain phy-*

siological changes, as increased heartbeat, respiration, or the like, and often overt manifestation, as crying, shaking, etc. (4) an instance of this. (5) that which causes or effects such a reaction: the powerful emotion of a great symphony.

(4) Nach allgemeinem wissenschaftlichen Verständnis sind *Emotionen* jene psychischen Erregungen, die subjektiv wahrgenommen werden. 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. 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, oft 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.

(5) Auch das Konzept der *Einstellung* ist für ein Verständnis von "Affekt" bedeutsam. 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. -- Zum weiteren vgl. Meffert 1998, 114ff.

(6) Wiederum nach Webster bezieht sich *mood* auf eher kleinflächige Gemütsbewegungen und deren Konditionen in Texten: (1) *a state or quality of feeling at a particular time: He certainly was in a mel-low mood today.* (2) *a distinctive emotional quality or character: The mood of the piece was gay and light.* (3) *a prevailing emotional tone or general attitude: The president tried to gauge the mood of the*

country before proposing the bill. (4) frame of mind: he was in a receptive mood.

Mood ist allerdings in der 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). 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.

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. Diese Ansicht gilt wohl schon seit Stumpf (1899).

Affekt

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 Objektanboten 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) wäre dann 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. Methodisch ist dieser Schritt äußerst wichtig: Affekte lassen sich zum einen untersuchen als aktualgenetische Prozesse der Aneignung eines Textes. Von ganz anderer Art ist aber die Affekt-Erinnerung, die zur szenischen Erinnerung an den jeweiligen Text (bzw. dessen Aneignung) gehört. Und wiederum anders geartet sind Affekt-Erwartungen - sie steuern die Programmwahl, sie sind Vororientierungen auf eine Rezeption, die erst noch beginnen oder vervollständigt werden muß, sie bestehen in Stoff- und Genre-Erwartungen.

Mit dieser 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.

Wie werden Affekte *realisiert*? Ein vollständiger Affekt ist bestimmt zum einen durch einen Gegenstand, der Objekt des Affektes, Anlaß der affektuell-emotiven Reaktion, das Steuermittel derselben darstellte, 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 - auch sie rechnen zu den Realisierungen von Affekten.

Es stellt sich die Frage, wie ein Affekt *formiert* wird. Die Frage bewegt sich am Rande der *Motivationspsychologie*, die nach den Konditionen und Typen der Zuwendung zu Objekten fragt, nach den Strategien der Auswahl und den Kriterien der Präferenzfestlegung. Die Frage der Affekte geht aber darüber hinaus, weil sie nicht allein die initiale Phase einer Objektzuwendung befragt, sondern nach deren weiterem Verlauf, vor allem nach dem Einfluß, den die Textgestalt auf den affektuellen Prozeß hat. Anders als Motive stehen Affekte nicht fest, sondern sind prozeßhaft zu bestimmen, resultieren aus dem Text, antworten auf ihn, kommentieren ihn, evaluieren ihn, stimmen eine Gegenstimme zu ihm an. Das macht ihre Beschreibung kompliziert, weil sie nicht allein im Text verankert sind, sondern in einer Auseinandersetzung mit dem Text und nur zum Teil durch den Text kontrolliert werden. Am Ende des Interesses steht kein Katalog der Affekte, so wie gelegentlich mit Mediennutzungsmotiven verfahren wurde. Motive gehen in Affekte ein, sind vielleicht deren Voraussetzungen.

Spezifikation

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. Tatsächlich ist das Verhältnis aber wohl komplizierter. Bleiben wir beim gesetzten Fall: Es wird deutlich, daß das Thema des Films Kinderhandel und Päd-erastie ist (wie in TATORT: MANILA). 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.

Würde sagen, daß Affekt 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". Affekt würde also die Art und Weise, in der ein Inhalt als Gegenstand der Rede exponiert wird, sein. Das gilt also auch für Ironie, Leichtigkeit, die Haltung des Augenzwinkerns etc. Dann wäre Affekt 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 "rhetori-

sche Register" zu verstehen? Ist "Pathos" als Grundbestimmung eines Affekts - also einschließlich der adressierten oder aktivierten Affekte - ausreichend, oder treten hier andere Bestimmungen dazu?

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. Sie leiten sich aus den Affekten ab. Der Akzent verlegt sich 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. Die Verstrickungen der Personen ließen sich lesen als Ausgriffe auf den eigentlichen Ausgang.

Ende-Orientierungen gehören wiederum 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 wiedergewonnen 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.

Die heilige Hure 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, auf sexuelle Abweichung einzufordern. Die Geschichte wird so in den rhetorischen Zusammenhang eines Plädoyers eingeholt. Und die Geschichte wird so 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.)

Gibt es eine Hierarchie der Affekte? Manche Spannungsbögen scheinen fast unabhängig davon zu sein, was erzählt wird. Spannung ist manchmal (oder oft) eine szenische Qualität, weniger eine textuelle. Die peinliche Entdeckung, die große Gefahr für eine Figur, die risikoreiche Durchführung einer Aktion: spannungserzeugend, die Aufmerksamkeit bindend. Aber es handelt sich um andere Formen der Bindung als solche der großen textuellen Affekte. Das verdient Aufmerksamkeit, weil man darüber sprechen muß, auf welche Rahmen man sich bezieht.

Affekt 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 Auseinandersetzung 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.

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. 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 übernommen wird. Affekt wäre dann eine höchst sensible Kategorie, nicht wirklich nur dominiert, gesteuert und kontrolliert durch den Text, sondern auch durch die Selbstbestimmungen, die der Adressat in die Rezeption einbringt. Das würde auch besagen, daß *Empathie* die zentralste Aneignungstätigkeit wäre - die *Versetzung* in die Handlungs-, Wahrnehmungs- und Wertperspektiven der dargestellten Figuren.

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 problematisch. Affekte manifestieren sich nicht unbedingt in der 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. Affekte sind nicht feststehend, sondern werden skaliert. Aber die Skala ist nicht ein-, sondern vieldimensional!

Die Nicht-Wahl einer Sendung ist mindest doppelt interpretierbar. Zum einen als Hinweis darauf, daß es kein Interesse gibt (also Desinteresse, eine "Null-Realisierung" von Affekt); zum anderen aber auch

darauf, daß der angebotene Affekt als inakzeptabel empfunden wird (so daß die Nichtwahl mit einer Evaluation des wahrscheinlichen / genvermittelten Affekts begründet werden müßte, nicht aber mit Desinteresse). Auch die Nichtwahl von Angeboten, der Rezeptionsabbruch oder gar das Vermeiden von Sendeformen sind affektiv interpretierbar. Affekte sind nicht allein in der tatsächlichen Textaneignung lokalisiert!

Diese Überlegungen sind wichtig, weil Affekt tatsächlich im "Zwischen" von Text und Adressat angesiedelt ist. Affekt management 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.

Operationalisierung

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 Vorangegangenen 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 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. Es ist dann sinnvoll, sowohl Generifizie-

rungen in solchen Quellen wie der TV-Spielfilm im historischen Wandel zu untersuchen wie aber auch Genremodelle von Zuschauern zu erheben. "Von welchem Genre ist der Film DIE HEILIGE HURE? Mach die Genrebezeichnung so genau wie möglich!" Fragen wie diese geben dann Aufschluß über Typifizierungen des Jetzt - ohne den Anspruch zu erheben, eine globale Klassifizierung der Genres anzuzielen.

Das Auffallende an manchen Filmen des Genres: daß trotz aller Fehler, die Aufmerksamkeit auf sich

ziehen und die Distanz erzeugen (Illusionierungen stören, unterbrechen, abbrechen), dennoch eine "Endspannung" stabil bleibt. Der Kuss des Killers erzeugt eine stabile Erwartung des Endes, obwohl die Ausgangsbedingungen oft als "unwahrscheinlich", "unglaublich", "unrealistisch" wahrgenommen werden und es immer wieder Aktionen gibt, die aus dem Strom "normaler Ereignisse" ausbrechen. Das verdient Nachdenken.