

Hans J. Wulff

Affekte wissen, erwarten, erinnern: Dynamiken und Kontexte des Rezeptionserlebnisses

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *TV-Movies „Made in Germany“: Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien.* [Hrsg. v.] Hans J. Wulff. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) 2000, S. 293-298 (= Themen, Thesen, Theorien. 16.). URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-95>.

Nicht nur der Versuch, eine dramaturgische Steuerung affektuellen Erlebens an einzelnen Elementen der Filme auszuweisen, sondern auch die Untersuchung der affektpsychologischen Forschung auf solche Modelle hin, die für medienspsychologische Beschreibung geeignet sind, zeigt, ein wie komplexes und unübersichtliches Gebiet eine Medienforschung betritt, die die Beschränkungen einer reinen Wirkungspsychologie des Films überschreitet. Wenige Bemerkungen sollen die vorliegenden Untersuchungen abschließen und den Blick auf einen Komplex von Überlegungen öffnen, der zur Entwicklung einer ökologischen Untersuchung der Affekt-Prozesse zum Teil erst aufgebaut werden muss.

Es sind ganz unterschiedliche Kontexte, die den Rahmen des eigentlichen Rezeptionsprozesses bilden und die Formen des Erlebens bedingen, modifizieren oder ermöglichen - Kontexte der Person, des Wissens, der Situation, des Rezeptionsbedürfnisses usw. Es stellt sich vor allem die Frage, wie ein Affekt *formiert* wird (dazu auch Kaczmareks Bericht oben). Die Frage bewegt sich am Rande der *Motivationspsychologie*, die nach den Konditionen und Typen der Zuwendung zu Objekten, nach den Strategien der Auswahl und den Kriterien der Präferenzfestlegung fragt (als Überblick vgl. Vorderer 1992). Dabei ist die Forschungsfrage in drei Richtungen gleichzeitig zu lesen: Sie fragt zum ersten nach den affektuellen Bedingungen, die der Rezeption vorausgehen und sie erst ermöglichen; sie fragt zum zweiten nach den induzierten affektuellen Bewegungen, die die Rezeption eines Films auslöst; und sie fragt zum dritten nach dem Nachleben der primären Rezeption, nach den postrezeptiven Affekten (oder Emotionen). Affektpsychologische Analyse kann nicht in motivationspsychologische aufgelöst werden - 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 weil sie 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.

Auch die Dramaturgie von Texten ist nicht in eins zu setzen mit der affektuellen Qualität eines Films. Zwar bezieht sich die Redeweise vom „Affektfernsehen“ (Bente/Fromm 1997) auf die im Fernsehen dargestellten Affektlagen, denen besondere Rezeptionsmuster korreliert seien. Doch läßt diese Redeweise eine Koppelung von dargestellten und rezeptiven Affektlagen und -konstellationen vermuten, die von der Komplexität der Rezeptionsaffekte im Fernseherleben eher ablenkt. Das Affektuelle ist nicht auf der Seite des Textes auszumachen, sondern gehört zu den rezeptiven Qualitäten. Natürlich bildet der jeweilige Text Anlaß und Folie für das Affekterleben von Zuschauern. Brewer/Lichtenstein (1982) unterscheiden in diesem Sinne drei wesentliche Typen der Affektsteuerung in Texten (*surprise, suspense, curiosity*) und gehen davon aus, daß es Bevorzugungsmuster für Texte gibt, die durch die Art der Affektsteuerung bedingt ist. Affekte sind dann erwart- und verhandelbare *Gratifikationen* der Rezeption. Auch diese Autoren trennen also Motive, textuelle Strukturen und rezeptive Affekte. *Dramaturgien* ermöglichen Affekte, sie statten sie mit einer inhaltlichen Substanz aus und steuern ihre Abfolge und Intensität.

Affekte in einem engeren Sinne entfalten sich erst im Erlebensprozess eines Films. Texte haben naheliegende Affekte, sie sind eng mit besonderen Formen des Erlebens verkoppelt. Nun ist die Möglichkeit, im aktualgenetischen Prozeß der Rezeption den Affekt, den die Geschichte anbietet, akzeptieren zu können, an die Voraussetzung gebunden, die Bestimmungen der abgebildeten Welt zu akzeptieren. Eine

affektbezogene Teilnahme basiert im Zentrum auf der Möglichkeit einer *Versetzung*, auf den Potentialen einer empathischen Nachbildung der abgebildeten Realität und ihrer Personen. Es sind nun aber in fiktionalen Texten nicht die Figuren allein, die Empathie auf sich ziehen, sondern die Figuren in einem Feld von moralischen Bestimmungen, Kontrasten und Konflikten. Diese müssen durchdrungen werden, sonst kann keine empathische Bindung entstehen. Konflikthafte Lagen von Figuren sind gekoppelt an Rezeptionsaffekte. Hier nun läßt sich an der *Intensität der Versetzung* (was nur eine andere Formulierung der Intensität der Rezeption wäre) ablesen, wie weit der angebotene Affekt übernommen wird. Affekt ist 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. *Empathie* ist die zentralste Aneignungstätigkeit, die in Affekterleben mündet resp. in der es sich artikuliert - in der *Versetzung* in die Handlungs-, Wahrnehmungs- und Wertperspektiven der dargestellten Figuren. Stars modulieren diese Bedingung, können sie aber nicht auflösen.

Mit der erzählten Welt und den Erzählmustern vertraut zu sein, bedeutet aber nicht, tatsächlich zu einer Rezeption bereit zu sein. Die Bestimmung ist zu einfach. Affekte manifestieren sich nicht unbedingt in der Zuwendung zu Texten, sondern möglicherweise auch in Abwendungen oder Rezeptionsabbrüchen. Und genauere Besichtigung zeigt, dass auch eine stabile Zuwendung zu einem Film auf einer Vielheit von Gründen aufrucht. Rezeptionen sind auch *Evaluationen*, und es lassen sich eine ganze Reihe von Beteiligungsformen skizzieren, die nur auf den ersten Blick überraschen: 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 die eigene Affektkontrolle wie im *weepee* zusammenbricht); da ist einer, der eine Sendung empört verfolgt, weil er den Film für einen Skandal hält; da ist einer, der die Sendung eigentlich für verfehlt hält, aber er ist Fan des Hauptdarstellers; und es lassen sich leicht weitere Beispiele finden. Affekte sind nicht feststehend, sondern können mehr oder weniger intensiv sein - sie werden skaliert. Zuwendungen haben aber auch ganz unterschiedliche Fundamente. Sich auf die Rezepti-

on eines Films einzulassen, ist nicht ein-, sondern vieldimensional begründet.

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 / genrevermittelten oder auch des im Ansatz erprobten Affekts begründet werden müßte, nicht aber mit Desinteresse). Die Nichtwahl von Angeboten, der Rezeptionsabbruch oder gar das Vermeiden von Sendeformen sind affektiv interpretierbar. Affekte sind also nicht einmal allein in der tatsächlichen Textaneignung lokalisiert.

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 „naiv-mitvollziehenden“ zu einer „skeptisch-kritischen“ Haltung etwa verändert mindest die Intensität des Prozesses. Affekte im Verhältnis zu Texten und Genres von Texten, zu den 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).

Die extreme Fälle 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. Der Zuschauer gerät in einen Film, der einem Genre angehört, dessen innere Bestimmungen ihm fremd sind. Er bleibt auch dem Geschehen gegenüber fremd. Es ist die Leistung von *Genres*, Vertrautheit mit den Werthorizonten des Handelns vertraut zu machen. Und es ist ihre Aufgabe, eine Handlungswelt mit vielleicht besonderen Affekten zu vermitteln, die dieses Genre von allen anderen unter-

scheiden. Eine Welt rezeptiver Affekte und affektueller Prozesse wird so erwartbar. Genretypische Handlungsmuster sind in dieser Hinsicht Exemplifikationsmuster für Konflikte, die auf der abgebildeten Wertewelt aufsitzen und die konventionellerweise mit Rezeptionsaffekten verbunden sind.

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 und zugleich mit der emotionalen Beteiligung des Zuschauers. Antizipationen haben einen kognitiven und affektiven Teil. Spannungserleben z.B. umfaßt mehrere kognitive Leistungen: Zuerst muss der Problemraum im inneren Erleben des Verstehens aufgebaut werden; sodann müssen die möglichen Verläufe kalkuliert werden, die das Geschehen haben kann; die möglichen *outcomes* müssen schliesslich evaluiert werden (zum Spannungserleben vgl. Vorderer/Wulff/Friedrichsen 1996). Aber das Verstehen erschöpft sich nicht darin, sondern hat sowohl im Inhaltlichen (man fürchtet um und mit dem Helden) wie auch in der Intensität der *Phantasietätigkeit* eine affektive Qualität, die den Adressaten bindet. Man ist kognitiv und affektiv in das Geschehen verwickelt.

Antizipationen gehören zum Affekterleben wesentlich dazu. 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 Geschichte haben? Wiederum stößt man auf die Leistung von 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 Generifizierungen in solchen Quellen wie der Programmzeitschrift *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 (Altman 1998; Schwarz‘ Ausführungen oben). TV-Spielfilme sind oft Hybridformen von Genres. Darum gilt es zu fragen, welche Wissenshorizonte sie nutzen und welche Genrekompetenz sie unterstellen.

Subjektives und Konventionelles werden im Affekterleben vermittelt. Darum enthält es auch ein reflexives Moment. Die Mittel, die der Film einsetzt, dienen dazu, emotionale Effekte zu induzieren (Mikunda 1986) - und natürlich weiß das auch der Zuschauer. Er weiß im Kino oder beim Fernsehen, daß er sich einer Dramaturgie aussetzt, die ihm Vergnügen oder Spannung, Horror oder Lachen verursachen will. Textrezeption ist vermittelt mit der Gratifikationserwartung, ein besonderes emotionales Erlebnis haben zu werden. Manchmal bleibt es flach, dann sind die Strukturen des Textes zu durchsichtig, ist die Geschichte zu berechenbar, sind die Mittel der Erzählung zu grob oder dem Zuschauer nicht genehm. Manchmal aber erfaßt der Prozeß des Erlebens die ganze Person, vermag Tiefenschichten der Erfahrung, des Wünschens oder der Moral zu aktivieren. Es geht im Kino und im Fernsehen nicht allein um die emotionale Intensität des Erlebnisses,

sondern auch um eine im Erleben geführte Auseinandersetzung mit fundamentalen Überzeugungen, Glaubenspostulaten, Elementen der Hoffnung und der Angst, die das Subjekt in seiner ganzen Person betreffen.

Versucht man, nach dem primären Erlebnis der Rezeption und nach der aktualgenetischen Affektphase vom Film oder vom Erleben des Films zu erzählen, hat man das Feld des eigentlichen Erlebens schon verlassen. Man erinnert sich an das Erlebnis, es ist nicht versunken, wenn es abgeschlossen ist. Man geht ja auch nicht uninformiert in die Primärrezeption hinein - geschult im Umgang mit den Konventionen des Mediums, und manchmal weiß man oft sogar etwas über den besonderen Film (Trailer, Making-ofs, Rezensionen, gelegentlich literarische Vorlagen bereiten die eigentliche Rezeption vor). Manchmal schaltet man den gleichen Film ein, sich erneut in die besondere Zeitform der Teilnahme versetzend, deren Inhalt man zwar schon kennt. Es ist aber manchmal nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert, die Affekte der ersten Rezeption nachmals erlebend auszukosten.

Filmerleben ist flüchtig, mehr oder weniger intensiv, es steht im Kontext von Vorinformation und der optionalen Bereitschaft, der Rezeption folgende Kommunikation zu führen. Es ist Gegenstand von Affekt-Erwartung und Affekt-Erinnerung. Eine Medienforschung, die die Tatsache einer affektuellen Steuerung der Rezeption ernst nimmt, bedarf einer hohen Sensibilität für die ganz unterschiedlichen Bedingungen, die das Affekterleben ermöglichen. Wenn sie davon ausgeht, daß das Erleben von Filmen durch die Filme determiniert ist, greift sie zu kurz. Noch sind die Instrumentarien einer differenzierten Untersuchung dieser Prozesse kaum entwickelt.

Doch zeigen die vorliegenden Untersuchungen, wie differenziert das Feld einer empirischen Untersuchung ist und wie komplex die Bedingungen sind, die in einer solchen Forschung reflektiert werden müssen.

Literatur

- Altman, Rick (1998) Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process. In: Nick Browne: *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Ed. by Nick Browne. Berkeley/Los Angeles, S.1-41.
- Andringa, Els (1996) Effects of 'narrative distance' on readers' emotional involvement and response. In: *Poetics* 23, S. 431-452.
- Bente, Gary / Fromm, Bettina (1997) *Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Opladen (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen, 24.).
- 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
- Mikunda, Christian (1986) *Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Handbuch für Film und Fernsehen*. München.
- Schweinitz, Jörg (1994) "Genre" und lebendiges Genrebewußtsein. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99-118.
- Vorderer, Peter (1992) *Fernsehen als Handlung. Fernsehfilmrezeption aus motivationspsychologischer Perspektive*. Berlin (Empirische Literatur- und Medienwissenschaft. 1.).
- Vorderer, Peter / Wulff, Hans J. / Friedrichsen, Mike (eds.) (1996) *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale, N.J. (Communication Series.).