

6. Methodisches Vorgehen und Forschungsdesign

Die Aufarbeitung des Forschungsstands hat gezeigt, dass es bislang an Studien mangelt, die die Relationalität zwischen dem affizierenden Potenzial von Reality TV-Formaten und deren Kommentierung im Rahmen des Social TV in den Blick nehmen. Im Folgenden wird daher ein methodisches Vorgehen entwickelt, um den im Erkenntnisinteresse formulierten Zusammenhang zwischen medial inszenierten Emotionsrepertoires, deren Aushandlung im Rahmen von Social Media-Kommunikation und damit verbundenen affektiven Konsonanzen und Dissonanzen zu beschreiben. Dazu werden zunächst Ziele der Studie und Fragestellungen beschrieben. Im daran anschließenden Abschnitt werden die durch die Analyse der Social TV-Kommunikation aufgeworfenen datenschutzrechtlichen und ethischen Aspekte diskutiert, bevor die Datenerhebung, -aufbereitung und Materialbasis dargestellt wird. Im Teil zur empirischen Umsetzung wird dann das Vorgehen der Analyse affizierender Register erklärt und daran anschließend erfolgt die Beschreibung der Methodik zur Analyse der Social TV-Kommentare.

6.1 Ziel, Fragestellung und Forschungsstrategie der empirischen Studie

Am Beispiel der Online-Kommentierung der Castingshow GNTM auf der Social Media-Plattform Facebook fragt die empirische Analyse nach gesellschaftlichen Verständigungsprozessen, in denen emotionale Ausdrucks- und Verhaltensweisen ausgehandelt, bewertet und strukturiert werden sowie nach dabei entstehenden spezifischen Formen des Weltbezugs. Im Rahmen der Studie werden Auseinandersetzungen um medial inszenierte emotionale Ausdrucks- und Verhaltensweisen, im Hinblick auf unterschiedliche Aushandlungsformen, systematisch aufgearbeitet und Prozesse der Entstehung

von Orientierungen auf andere Körper nachgezeichnet. Die übergeordnete Forschungsfrage der Analyse lautet: *Wie werden in der Castingshow GNTM inszenierte Emotionsrepertoires im Rahmen des Social TV-Angebots der Sendung auf Facebook ausgehandelt und welche affektiv grundierten Orientierungen gegenüber anderen Subjekten, Objekten, Kollektiven oder Artefakten lassen sich dabei erkennen?* Anhand der Forschungsfrage ergeben sich folgende, untergeordnete Teilfragen:

- Wie werden unterschiedliche Emotionsrepertoires in den geposteten Sendungsausschnitten inszeniert und wie werden Zuschauer*innen durch die Inszenierung sinnlich-körperlich mobilisiert?
- Wie werden die in den geposteten Sendungsausschnitten aufgerufenen Emotionsrepertoires, im Rahmen der Kommentierung auf der Social TV-Plattform Facebook, durch Nutzer*innen ausgehandelt: Welche Emotionen, Emotionsausdrücke und emotionalen Verhaltensweisen werden ausgetauscht, bewertet und zirkuliert? Wie werden Emotionen dabei strukturiert beziehungsweise bestehende Strukturierungen (de-)stabilisiert?
- Wie entstehen im Rahmen der Kommentierung Orientierungen gegenüber anderen Körpern, über die geschlechtliche, ethnische, soziale Differenzen oder Gemeinsamkeiten ausgehandelt werden?
- Welche affektiven Resonanzen, Relationen und Intensitäten entstehen innerhalb der Online-Kommunikation?

Die Analyse dient dem Verständnis relationaler Prozesse der Abstimmung, Strukturierung und Bewertung medial inszenierter und zirkulierender Emotionsrepertoires im Rahmen affektiver Anschlusskommunikation und fragt danach, wie dadurch Orientierungen entstehen. Neben Aspekten der ordnungsstiftenden Funktion (sozialer) Medien geht es darüber hinaus um die orientierungsstiftende Rolle medial inszenierter und zirkulierender Emotionsrepertoires bei der Entstehung von Inklusions- und Exklusionsprozessen im Rahmen einer medialen Affektökonomie. Auf der Grundlage der empirischen Analyse wird eine Theorie gesellschaftlicher Verständigungsprozesse über medial inszenierte Emotionsrepertoires und damit verbundener affektiv grundierter Orientierungen entwickelt. Damit leistet die Arbeit einen Beitrag zur Theoretisierung der komplexen Rolle von Emotionen und Affekten in medialer (Online-)Kommunikation und erforscht zugrundeliegende Phänomene, die an Prozessen der Inklusion und Exklusion beteiligt sind.

Die Analyse verortet sich innerhalb der Rezeptionsforschung der Cultural Studies, in deren Mittelpunkt der alltägliche Mediengebrauch und das Medienhandeln in spezifischen Kontexten stehen. Betrachtet man Affekte als relational (vgl. Abschnitt 2.2.1), bietet sich ein rezeptionsästhetisches Verständnis an, bei dem die ästhetischen und narrativen Elemente einer Fernsehsendung hinsichtlich ihrer sinnlich-körperlichen und verbindungsstiftenden oder abgrenzenden Funktion für die Zuschauer*innen sowie deren Rezeption im Rahmen eines konkreten Aneignungskontextes – der Kommentierung der Sendungen auf Facebook – betrachtet werden. Der Aneignungsbegriff bezieht sich hierbei auf das situative Aushandeln von Bedeutung, als auch auf das unmittelbare Erleben und Verstehen von Sinnstrukturen vor dem Hintergrund der eigenen Lebenswelt. Unabhängig davon, ob Aneignung in konkreten Rezeptionssituationen stattfindet oder nachträglich in alltäglichen Kontexten thematisiert wird, geht es nach Faber (2001, S. 34) bei der Aneignung vor allem um das Herstellen eines Zusammenhangs zwischen dem Text und der Erfahrungswelt der Rezipient*innen. Die Rezeptionsästhetik interessiert sich entsprechend dafür, wie solche Aneignungsaktivitäten durch Medientexte vorstrukturiert werden und welche Funktion sie dabei für das Publikum erfüllen. Diese Aneignungsaktivitäten aus einer affekttheoretischen Perspektive zu betrachten hilft, den Blick gezielt auf jene relationalen und prozessualen Verbindungen zwischen Körpern unterschiedlicher Art zu richten, die als Teil gemeinschaftlicher Praktiken entstehen und hergestellt werden. Im Fokus stehen sinnliche Empfindungen, die Spürbarkeit von Materialitäten, Atmosphären, Intensitäten und Resonanzen. Semiotische Positionen und affekttheoretische Ansätze werden dabei nicht als sich gegenüberstehende Oppositionen betrachtet, sondern als wechselseitig aufeinander bezogene, methodologische Zugänge, die sich trotz ihrer Differenz als gegenseitig beeinflussen-de Zugänge denken lassen. Insbesondere weil sich Social TV-Angebote – wie andere Social Media-Angebote auch – durch ein Geflecht unterschiedlicher multimodaler und intertextuell verwobener Elemente auszeichnen, die Materialität, Körperlichkeit und Semiotik miteinander verweben, erlaubt ein affekttheoretischer Zugang hier eine ergänzende Perspektive. Paasonen, Hillis und Petit (2015) verweisen diesbezüglich darauf, dass

[g]iven the tension between studies of representation and those of affect, for example, analyses incorporating the two must necessarily balance different traditions of thought when considering the intermeshing of the semiotic and the material in networked exchanges. It follows that bodies need

to be considered in terms of their thick materiality alongside their manifestations as textual depictions, images or surfaces encountered on the screen – while also conceptualizing the traffic in between [...]. (S. 5-6)

Entsprechend liegt der Fokus der Analyse auf der Beantwortung der Frage, wie sich Semiotik und Affekt ergänzen (Wetherell et al., 2015, S. 57) und wie sich Körper, Technologien, Umgebungen und Medienprodukte im Rahmen von Affizierungsgeschehen wechselseitig bedingen.

Bevor dargestellt wird, wie dies empirisch umgesetzt wurde, erfolgt als Nächstes eine Beschreibung der Datenerhebung und Auswahl der Materialbasis.

6.2 Datenerhebung, -aufbereitung und Materialbasis

Datengrundlage der Analyse bildet die elfte Staffel GNTM aus dem Jahr 2016, die inklusive Finalshow 15 Folgen umfasst. Die Sendungen wurden während des Ausstrahlungszeitraums vom 04.02.2016 bis zum 12.05.2016 aufgezeichnet und anschließend gespeichert. Die Grundlage für die Auswahl der zu analysierenden geposteten Sendungsausschnitte auf der sendereigenen Facebook-Seite von GNTM bildeten die von Lünenborg et al. (2021) herausgearbeiteten zentralen Emotionsrepertoires der Sendung, die sie als Angst/Furcht, Neid, Scham und Enthusiasmus beschreiben. Ausgangspunkt ihrer Studie war die Annahme, dass sich Emotionsrepertoires insbesondere dort offenbaren, wo geltende Übereinkünfte in Frage gestellt, verhandelt oder gebrochen werden. Zur Identifizierung relevanter, inszenierter Emotionsrepertoires wurden daher in einem ersten Schritt in der gesamten Staffel jene Konfliktmomente markiert, in denen Protagonistinnen aufgrund emotionaler Ausdrucks- und Verhaltensregeln miteinander, mit Jurymitgliedern oder Expert*innen in Konflikt gerieten und dabei eine »gefühlte Differenz« (Röttger-Rössler, 2016, S. 6) zwischen Erwartung und Umsetzung, zwischen Norm und Handlung entstand. Solche Stellen umfassten beispielsweise Szenen, in denen Kandidatinnen im Rahmen der Castingshow mit Aufgaben konfrontiert wurden, in denen sie den erwarteten Emotionsregeln nicht entsprechen oder den gewünschten Emotionsausdruck nicht erbringen konnten oder wollten. Daraus entstehende Momente der Befremdung, Irritation, Verunsicherung und (affektiven) Dissonanz äußern sich durch körperliches und/oder sprachlich ausgedrücktes Unbehagen, beispielsweise angesichts

differierender Vorstellungen über die durch die Senderegie markierte Norm emotionaler Umgangs- oder Ausdrucksformen, Geschlechterrollen, religiöser Vorstellungen etc., derer sich Kandidatinnen unterwerfen oder verweigern. Diese konflikthaftern Konstellationen wurden im Rahmen der Teilstudie als empirisch zugängliche Momente betrachtet, an denen Praxen und Diskurse der Aushandlung emotionaler Regeln sichtbar werden. Entsprechend wurden zunächst diejenigen Stellen identifiziert, in denen Konflikte über den Umgang mit emotionalen Ausdrucks- und Verhaltensweisen erkennbar waren und in denen solche performiert, bewertet und sanktioniert wurden. Als konflikthaft galten dabei solche Momente, in denen gegensätzliche Interessen von Protagonist*innen (d.h. zwischen Kandidatinnen ebenso wie zwischen Jurymitgliedern und einzelnen Kandidatinnen) aufeinanderstießen und zu Auseinandersetzungen führten. Die identifizierten Szenen wurden anschließend hinsichtlich der konflikthaft inszenierten Emotionsausdrücke und Verhaltensweisen geordnet. Auf diese Weise konnten die Autorinnen vier zentrale konflikthaft verhandelte Emotionen ausmachen: Angst/Furcht, Neid, Scham und Enthusiasmus. Für die vorliegende Studie bildeten diese vier zentralen, konflikthaft inszenierten Emotionen die Grundlage für die Auswahl der zu analysierenden Posts auf der sendereigenen Facebook-Seite von GNTM. Mithilfe des kostenpflichtigen Online-Angebots Fanpage Karma¹ wurden dazu zunächst alle Posts des Zeitraums vom 03.02.2016 bis zum 13.05.2016² und dazugehörige Meta-Daten wie die Anzahl der Likes, Kommentare und Sharings recherchiert und als Excel-Datei exportiert. Aus den insgesamt 1.098 Posts des angegebenen Zeitraums wurden dann die am häufigsten kommentierten Videobeiträge markiert, die

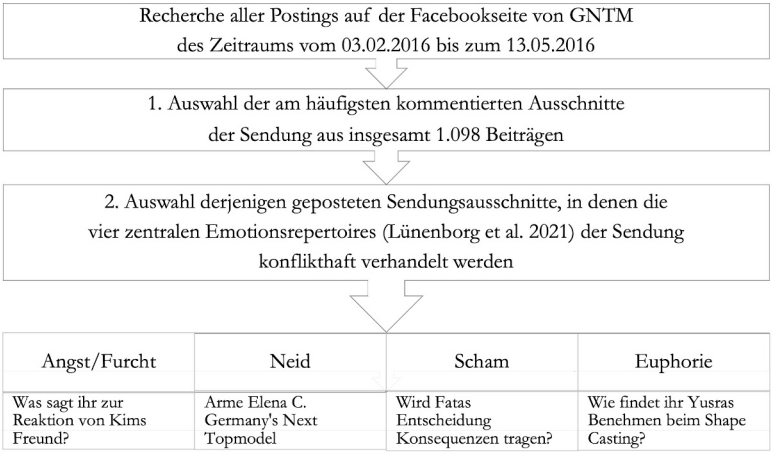
- Ausschnitte der Sendung zeigten (keine Zusammenschnitte, Teaser, Previews oder extended versions),

-
- 1 Fanpage Karma erlaubt den Zugriff auf zurückliegende Facebookposts (liefert darüber hinaus aber auch Analysen anderer Social Media-Plattformen wie Twitter oder YouTube) eines ausgewählten Zeitraums und bietet aufbereitete und zeitlich strukturierte Analysen zu Kennzahlen, wie beispielsweise die meistbenutzten Substantive, Hash-tags und Links als Schlagwortwolke, die geteilten Links mit der größten Reichweite, Posts mit der höchsten und geringsten Reichweite.
 - 2 Um alle Posts zu erfassen, die während der gesamten Staffel verfasst wurden, wurde der Zeitraum um einen Tag vor Ausstrahlung der ersten Folge und einen Tag nach Ausstrahlung des Finales berücksichtigt.

- Konflikte in Bezug auf die für die Castingshow GNTM vier zentralen konfliktkhaft verhandelten Emotionen thematisierten,
- möglichst zeitnah oder zeitgleich zur Ausstrahlung der Castingshow im Fernsehen gepostet wurden.

Eine Häufung von Kommentaren wurde dabei als Rückschluss auf entstandene Intensitäten und als quantifizierbare Messeinheit für Resonanz gewertet. Die einzelnen Schritte zur Auswahl der zu analysierenden Videoposts werden in der folgenden Abbildung zusammengefasst.

Abbildung 3: Durchgeführte Schritte zur Auswahl der zu analysierenden Posts



Quelle: eigene Darstellung

Kommentare zu den geposteten Sendungsausschnitten wurden mittels des OpenSource Programms Facepager (Versionsnr. 3.5) der LMU München (Keyling & Jünger, o.J.) gesammelt. Mittels Facepager lassen sich Kommentare und zugehörige Meta-Daten wie Datum, Uhrzeit und Anzahl der Likes von Facebook-Seiten automatisiert erfassen und als Excel-Dateien exportieren. Das Programm erhebt jedoch keine Antworten zu Kommentaren. Diese wurden zusätzlich über die Facebook-Seite recherchiert und dabei gleichzeitig die von Facepager erhobenen Daten verglichen und ggf. ergänzt, um einen möglichst vollständigen Datensatz zu erhalten. Daneben wurden die durch den Export in Satzzeichen-Kombinationen übersetzten Emoticons manuell ersetzt. Zusätzlich zu den auf diese Weise in Excel-Tabellen gesicherten Kommentaren wurden die analysierten geposteten Sendungsausschnitte als Screenshots gesichert. Die folgende Tabelle (vgl. Tab. 1) zeigt eine Übersicht der vier ausgewählten Beiträge sowie der jeweils rekonstruierten Kommentare und Antwortkommentare:

Tabelle 1: Übersicht der analysierten Fallbeispiele

Überschrift des Facebook Postings	Datum, Uhrzeit	rekonstruierte Kommentare und Antwortkommentare
Was sagt ihr zur Reaktion von Kims Freund? (Einsehbar unter: https://www.facebook.com/10153973719039939)	25.02.2016, 21:19 Uhr	1241
Arme Elena C. Germany's Next Topmodel 2016 (Einsehbar unter: https://www.facebook.com/10154138423424939)	14.04.2016, 22:10 Uhr	797
Wird Fatas Entscheidung Konsequenzen mit sich tragen? (Einsehbar unter: https://www.facebook.com/10154035996814939)	17.03.2016, 21:21Uhr	299
Wie findet ihr Yusras Benehmen beim Shape Casting? (Einsehbar unter: https://www.facebook.com/10153990575529939)	03.03.2016, 20:52 Uhr	131

Quelle: eigene Darstellung

Zu berücksichtigen ist, dass es sich bei dem Datenmaterial um einen »statischen Schnappschuß« (Meier et al., 2010, S. 109) handelt, bei dem die Kenndaten wie die Anzahl der Likes oder Kommentare ständigen Veränderungen unterliegen. Fehlende oder veränderte Werte sowohl bei der Anwendung Facepager, als auch bei Fanpage Karma können mit Abmeldungen bei Facebook oder Dislikes zusammenhängen, ein Kommentar kann aufgrund fehlender Werte keinem Autor zugeordnet werden oder neuere API-Versionen verändern die Berechnungsgrundlage diverser Parameter (Dietrich et al., 2017, S. 246). Die beschriebenen Einschränkungen des Materials erfordern entsprechend eine kritische Betrachtung der Form und Qualität der Daten, die im Folgenden diskutiert und durch die Reflektion ethischer Aspekte ergänzt wird.

6.3 Kritische Aspekte der Datenqualität und Reflexion ethischer Problematiken

Jegliche Datenerhebung fortlaufender Prozesse der Online-Kommunikation kann nur eine Momentaufnahme darstellen, die zudem von der Verfügbarkeit und Zugänglichkeit der Daten abhängig ist. Die Qualität der Daten ist vor allem hinsichtlich möglicher fehlender Werte und der Veränderbarkeit der Daten kritisch zu betrachten. So können bei der Anwendung *facepager* in den exportierten Datensätzen fehlende Werte auftauchen, »[...]«, sodass Kennzahlen wie die Anzahl der *Likes* oder Kommentare teils nicht oder nicht vollständig erhoben werden oder einem Kommentar aufgrund fehlender Werte kein Autor zugeordnet werden kann [...].« (Dietrich et al., 2017, S. 246, Hervorhebung im Original) Diese Probleme sind weniger auf die Software, sondern auf eine intransparente Gestaltung der APIs zurückzuführen, bei denen neuere API-Versionen möglicherweise die Berechnungsgrundlage diverser Parameter verändern (Jünger & Keyling, 2013). Die Bereinigung und Kontrolle solcher großer Datenmengen mit möglicherweise fehlenden Werten gestaltet sich daher schwierig (Welker & Kloß, 2014, S. 41) und wurde für die vorliegende Studie manuell vorgenommen. Darüber hinaus kann nicht davon ausgegangen werden, »[...]«, dass die Diskussion eines Posts über die Kommentarfunktion zum Zeitpunkt der Datenabfrage abgeschlossen ist.« (Dietrich et al., 2017, S. 247) Verfasser*innen können ihre Kommentare jederzeit bearbeiten, wodurch negative Beiträge entschärft oder abgeändert werden können. Für Facebook-Kommentare sind solche Änderungen teilweise im Bearbeitungs-

verlauf rekonstruierbar und wurden bei grundlegenden inhaltlichen Veränderungen der Aussagen für die vorliegende Arbeit berücksichtigt. Moderierte, durch Seitenadministrator*innen redaktionell bearbeitete, gelöschte oder ausgeblendete Kommentare sind dagegen nicht mehr nachvollziehbar, wodurch »[...] der Diskussionsverlauf womöglich nicht mehr eindeutig feststellbar ist.« (Dietrich et al., 2017, S. 247) Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass die Diskussionen als eine Momentaufnahme und als das Ergebnis möglicherweise bereits zensierter, veränderter Inhalte interpretiert werden müssen. Dass bestimmte Kommentare jedoch nicht gelöscht wurden, verweist andererseits auf Grenzen des als zulässig Erachteten.

Daneben bleibt zu bedenken, dass lediglich ein kleiner Teil der Online-Nutzer*innen Kommentare verfasst und mit verallgemeinernden Aussagen entsprechend vorsichtig umgegangen werden muss. Ausmaß und Intensität der online geführten Auseinandersetzungen spiegeln entsprechend keineswegs Bewertungen, Wahrnehmungen und Affizierungen der gesamten Nutzerschaft wider.

Neben diesen Aspekten der Datenqualität gilt es zusätzlich ethische Problematiken zu berücksichtigen. Diesbezüglich werden vor allem drei Prinzipien verhandelt, die im Folgenden für die vorliegende Arbeit diskutiert werden: die Freiwilligkeit und informierte Einwilligung zur Teilnahme, die Zusage von Anonymität sowie die Nicht-Schädigung der Teilnehmer*innen (Heise & Schmidt, 2014).

Ausgangspunkt der vorliegenden empirischen Analyse sind Ausschnitte des Formats GNTM, die auf der sendungseigenen, durch den Sender strategisch angelegten Facebook-Seite der Sendung GNTM gepostet werden und die dazugehörige Kommentierung, die zeitlich parallel oder versetzt zur ausgestrahlten Sendung stattfindet. Da die Facebook-Seite ohne Beschränkungen und ohne eine Anmeldung bei der Plattform allgemein zugänglich ist, handelt sich dabei um »[...] öffentliche Social TV-Kommunikation [...] über Plattformen [...], zu denen sich die Allgemeinheit Zugang verschaffen kann.« (Diefenbach, 2018, S. 157) Pflüger und Dobel (2014) kommen zu dem Schluss, dass solche Inhalte datenschutzrechtlich als »allgemein zugängliche Quellen« (S. 488) zu betrachten sind. Die Kommentare auf der Seite werden freiwillig und in Kenntnis der Tatsache vorgenommen, dass sie öffentlich einsehbar und für jeden zugänglich sind. Entsprechend werden keine Daten bei Betroffenen erhoben, sondern diese einer öffentlichen Quelle entnommen.

Aufschluss hinsichtlich der Frage nach der informierten Einwilligung zur Teilnahme gibt das für Forschung an der Freien Universität einschlägig

geltende Berliner Datenschutzgesetz (BlnDSG), durch das in Bezug auf wissenschaftliche Forschung verschiedene Sonderbestimmungen gelten. So enthält der §17 des BlnDSG eine Sonderregel, nach der eine Einwilligung nicht erforderlich ist für im öffentlichen Interesse liegende wissenschaftliche Forschung, wenn das öffentliche Interesse an der Durchführung des Vorhabens die schutzwürdigen Belange der betroffenen Personen erheblich überwiegt und der Zweck nicht auf andere Weise erreicht werden kann. Aus wissenschaftlicher Perspektive bietet die Analyse der Kommentierung von Fernsehsendungen auf Social TV-Plattformen wie Facebook hierbei die Möglichkeit, vollständige Kommunikationsvorgänge zu analysieren, deren asynchroner Zeitverlauf transparent und archiviert ist. Als eine Art »archive of feeling« (Cvetkovich, 2003) oder »digital archive of audience discourse« (Cavalcante, 2014, S. 41) kann dadurch der unmittelbare und spontane Charakter der Online-Kommunikation erfasst werden. Der wissenschaftlichen Analyse dienen die Kommentare damit als wertvolle Quelle, anhand derer sich rekonstruieren lässt, wie Emotionen zirkulieren und relational ausgehandelt werden. Dadurch werden Einblicke in Kommunikationsprozesse möglich, die stattfinden, ohne dass das Verhalten der Nutzer*innen durch Befragungsmethoden beeinflusst wird. In einem nicht-responsiven Verfahren erhält die Forschung auf diese Weise Zugang zu sensiblen Bereichen, wie der Abstimmung, Strukturierung und Bewertung emotionaler Ausdrücke und emotionalen Verhaltens sowie Prozessen der Herstellung von Gemeinschaft oder Abgrenzung, die ansonsten nur schwer zugänglich sind oder in experimentellen Settings nur in sehr eingeschränktem Maße geprüft werden könnten.

In Bezug auf die Frage nach »schutzwürdigen Belangen der betroffenen Personen« die diesem Forschungsinteresse gegenüberstehen können, enthält das BlnDSG keine Definition, was genau darunter zu verstehen ist. Entsprechend muss eine Interessenabwägung stattfinden, bei der nicht nur geprüft werden muss, ob das wissenschaftliche Interesse überwiegt, sondern auch, ob die Betroffenen durch die Folgen des Umgangs mit den Daten geschädigt werden könnten. Die Richtlinie der International Association of Internet Researchers hält hierzu für Daten aus sozialen Netzwerken richtungsweisende Empfehlungen bereit (Markham & Buchanan, 2012, S. 18). Neben den bereits beschriebenen Überlegungen nach dem Status der Kommentare, geht es dabei, wie bereits erwähnt, um eine Nicht-Schädigung der Teilnehmer*innen in Bezug auf ihre Privatsphäre. Hierbei sind die Veröffentlichungs- und Anonymisierungsanforderungen des BlnDSG zu beachten. Die im Artikel 17 Absatz

2 des BlnDSG geforderte frühestmögliche Anonymisierung der Daten und eine gesonderte Speicherung von Merkmalen und Angaben zur Person sind dabei unbedingt einzuhalten. Entsprechend wurden die Daten der vorliegenden Untersuchung frühestmöglich anonymisiert und nur zweckgebunden verwendet. Da die Daten, wie beschrieben, nur in anonymisierter Form verwendet werden und es sich um eine öffentliche Quelle handelt, kommt auch die Soziale Medien Richtlinie (Ziff. 4.1) zu dem Ergebnis, dass kein schutzwürdiges Interesse der Teilnehmer*innen einer Höherbewertung ihrer Interessen an einem Datenerhebungsausschluss gegenüber dem Interesse der Forschung besteht.

Hierbei ist jedoch nicht automatisch davon auszugehen, dass sich alle Nutzer*innen umfassend über die Privatsphäre-Einstellungen informiert haben, noch haben sie einer wissenschaftlichen Nutzung ihrer Daten zugestimmt. Im Einklang mit den Richtlinien der AoIR können nach Heise und Schmidt (2014, S. 528) diesbezüglich zwei Kriterien zur Entscheidung und Abwägung dienen: die Frage der Zugänglichkeit (die bereits weiter oben geklärt wurde) und die Frage nach der Sensibilität der Daten. Um Nutzer*innen nicht zu schädigen, werden daher Kommentare, in denen bezüglich sensibler Inhalte ein Personenbezug herstellbar ist, für die Veröffentlichung lediglich paraphrasiert wiedergegeben, um die Privatsphäre der Verfasser*innen zu schützen.

Die forschungsethisch gebotene Anonymisierung wird jedoch erschwert durch die Durchsuchbarkeit und Verknüpfbarkeit von Informationen im Internet, durch die personenbezogene Daten recherchierbar sein können. Nach Tschewinka (2014) versteht die Europäische Datenschutzrichtlinie unter personenbezogenen Daten

[...] alle Informationen über eine bestimmte oder bestimmbare natürliche Person (betroffene Person); als bestimmbar wird eine Person angesehen, die direkt oder indirekt identifiziert werden kann, insbesondere durch Zuordnung zu einer Kennnummer oder zu einem oder mehreren spezifischen Elementen, die Ausdruck ihrer physischen, physiologischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität sind. (S. 199-200)

Auch wenn die Kommentare anonymisiert werden, lassen sich mithilfe der Facebook-Suchfunktion oder anderer Suchmaschinen ggf. entsprechende Stellen und damit der oder die Urheber*in des Kommentars auffinden. Die Soziale Medien Richtlinie in ihrer, zum Zeitpunkt des Verfassens der Dissertation, vorliegenden Version bezieht zu diesem Thema keine Position

(Richtlinie für Untersuchungen in den und mittels der Sozialen Medien (Soziale Medien Richtlinie), o.J.). Da in der vorliegenden Arbeit jedoch Schlussfolgerungen mit empirischem Material belegt und nachvollziehbar gemacht werden sollen, werden diesbezüglich zwei Fragen zur Interessenabwägung gestellt: zum einen die Frage nach der Realisierbarkeit der Identifizierung und zum anderen die Frage nach einer möglichen Schädigung der betroffenen Personen durch die Auffindbarkeit. Unter heutigen Bedingungen der Datentechnik lässt sich eine Identifizierung nie sicher ausschließen. Allerdings stellt sich die Frage der Realisierbarkeit. In Bezug auf die vorliegenden Daten lässt sich ein Personenbezug nur mit erheblichem Aufwand an Zeit und Arbeitskraft rekonstruieren. Auf die Frage einer möglichen Schädigung wurde bereits eingegangen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Daten aufgrund ihres öffentlichen Zugangs für Forschungszwecke genutzt werden dürfen. Alle personenbezogenen Daten wurden dabei anonymisiert und es wurde abgewägt, ob die Veröffentlichung von Zitaten eine Schädigung der Betroffenen nach sich ziehen würde, was in allen Fällen verneint wurde. Das konkrete Vorgehen der Datenanalyse wird nun im Anschluss beschrieben.

6.4 Empirische Umsetzung der Relationalität des Forschungsinteresses

Aufgrund der Multimodalität von Social TV-Angeboten, bei der Elemente unterschiedlicher semiotischer Qualität kombiniert werden, lassen sich die Kommentarebene und die geposteten Sendungsausschnitte nicht mit derselben Methode analysieren. Für das Forschungsdesign wurde daher die Kombination zweier methodischer Ansätze und ein mehrstufiges Vorgehen gewählt. Dabei wurden die auf der Facebook-Seite der Sendung GNTM geposteten Ausschnitte mittels affekttheoretisch informierter Medienanalyse untersucht und die dazugehörige Kommentierung inhaltsanalytisch ausgewertet. Die Ergebnisse der Analysen wurden jedoch nicht isoliert voneinander interpretiert, sondern im Sinne eines Rezeptionsästhetischen Zugangs aufeinander bezogen. Entsprechend bewegt sich die Interpretation zwischen den Ergebnissen der Analyse der in den geposteten Sendungsausschnitten inszenierten Emotionsrepertoires und affizierenden Register und der Auswertung der Facebook-Kommentare hin und her. Die Verschränkung bietet den Vorteil einer komplexen und dynamischen Beschreibung der un-

terschiedlichen medialen Ebenen, ihrer Bedeutung und kulturellen Relevanz. Im Folgenden werden die beiden methodischen Ansätze dargestellt.

6.4.1 Analyse der affizierenden Register in geposteten Sendungsausschnitten

Die Analyse der auf der sendungseigenen Facebook-Seite geposteten Ausschnitte aus der Castingshow GNTM zielt darauf ab, Inszenierungsstrategien sichtbar zu machen, die auf eine sinnlich-körperliche Adressierung der Zuschauer*innen sowie auf Empfindungen von Verbundenheit mit oder Abgrenzung von anderen Körpern abzielen. Der Fokus auf Emotionsrepertoires erscheint für die Analyse von Reality TV-Formaten besonders geeignet, da er daraufverweist, dass es sich in Bezug auf die in den Formaten her- und ausgestellten Emotionen um mediale Inszenierungen handelt (vgl. Abschnitt 2.1.2), die mittels affizierender Register Zuschauer*innen sinnlich-körperlich adressieren. Emotionen finden dabei ihren Ausdruck auf den Ebenen des Körpers, des Diskurses sowie der Praktiken (vgl. Abschnitt 2.1.2). Im Rahmen der Sendungen gelten bestimmte emotionale Ausdrücke und Verhaltensweisen als wünschenswert, während andere möglichst unterdrückt werden sollen. Der Ausdruck von Emotionen und das emotionale Verhalten werden durch unterschiedliche »feeling rules« und »display rules« (Fiehler, 1990; Hochschild, 1979, 1983), Korrespondenz- und Kodierungsregeln (Fiehler, 1990) gesteuert und unterliegen sozialer Kontrolle und informeller Sanktionierungen (Thoits, 2004; vgl. Abschnitt 2.1.1). Emotionsrepertoires bieten einen dynamischen und flexiblen Rahmen an Emotionsausdrücken und emotionalen Verhaltensweisen, die situations- und kontextabhängig verwendet und, bis zu einem gewissen Grad, auch bewusst reguliert und vorgetäuscht werden können und sollen. In Sendungen des Reality TV wird das Ausagieren dieser Repertoires stets ästhetisch inszeniert gesteuert. Der Begriff des affizierenden Registers dient hierbei als Beschreibungsmittel jener Inszenierungen, die Rezeptionsprozesse lenken, die auf der Ebene des Körpers, der Körperlichkeit sowie der Verbundenheit oder Abgrenzung von Körpern stattfinden. Anhand des analytischen Blicks auf affizierende Register lässt sich herausarbeiten, wie die Inszenierung darauf abzielt, auf sinnlich-körperlicher Ebene der Zuschauer*innen, das Empfinden von Einklang oder Missklang mit anderen Körpern herzustellen und wie darüber bestimmte Ausrichtungen von Körpern aufeinander zu oder voneinander weg und dadurch bestimmte Orientierungen zur Welt provoziert werden. Unter Bezug auf bereits existierende filmtheoreti-

sche Zugänge, die Körperrepräsentationen und sinnliche Zuschauerempfindungen in ihre Konzepte einbeziehen und sich diesbezüglich als fruchtbar für das Themenfeld erwiesen haben, werden im Folgenden anhand der drei Dimensionen, auf denen sich Emotionen darstellen können – Körper, Diskurs, Verhalten und Interaktion – analysel leitende Überlegungen und Fragestellungen für die Untersuchung affizierender Register entwickelt.

Körper

In Bezug auf die Dimension des Körpers, bedarf es zunächst einer genauen Definition dessen, was in methodischer und analytischer Hinsicht unter dem Begriff zu verstehen ist. Theorien des Affekts setzen sich dabei in besonderer Weise mit der Bedeutung des Körpers auseinander. Mit den unterschiedlichen theoretischen Vorannahmen der Affect Studies gehen jedoch auch divergente Konzepte des Körpers einher. Während Körper und Körperlichkeit in Theorien des Affekts als körperliche Zustände und Prozesse eine wesentliche Rolle spielen, erscheint die Feststellung von Körperlichkeit aus einer ontologischen Perspektive trivial, »[...] es sei denn, die entsprechenden Theorien würden den Versuch unternehmen, zu spezifizieren, wie genau und auf welche Weise welche Körper affizieren und affiziert werden.« (von Scheve & Berg, 2018, S. 40)

Fruchtbar erscheint daher eine sozial-relationale Perspektive, bei der es um die Frage nach den affektiven Dynamiken geht, die zwischen unterschiedlichen Körpern – humane, non-humane Subjekte, spezifische Objekte, Technologien oder konzeptuelle Ideen – entstehen. Körper befinden sich in ständigen, sich dynamisch verändernden Relationen zu anderen Körpern, durch die sie aufeinander ausgerichtet werden. Menschliche Körper sind in dieser Denktradition gleichzeitig körperlich singulär als auch stets verbunden mit anderen Körpern (Blackman, 2012). Für eine Konzeptualisierung des Affekts als relational ist davon auszugehen, »[...] dass es eines Leibes und entsprechender leiblicher Vermögen bedarf, um Affekt beziehungsweise Fluktuationen im Affekt wahrnehmen und erleben zu können.« (von Scheve & Berg, 2018, S. 41) Hierbei wird angenommen, dass die mediale Inszenierung körperlicher Emotionsausdrücke relationale Affekte provoziert, die für das Publikum sinnlich spür- und erfahrbar sind. Daran schließt sich die Frage an, wodurch dies auf der Ebene der Körper geschieht. Eder nimmt an, dass sich inszenierte Körper als mimetische Gegenstände betrachten lassen, »auf die Zuschauer unmittelbar mit dem eigenen Leib reagieren« (Eder, 2014, S. 251)

und deren Größe, Masse, Materialität, Plastizität, Farbe, Klang sinnlich erfahren werden (Eder, 2014, S. 252). Neben solchen Materialitäten sind in Bezug auf die Analyse relationaler Affekte jedoch auch Beziehungen zwischen Körpern zu berücksichtigen. Kavka (2014, S. 464-467) verweist darauf, dass insbesondere Begegnungen und Bewegungen von Körpern Affekte spürbar machen. Die Analyse affizierender Register muss sich demnach auf die Materialität der Körper, deren Bewegungen und Begegnungen richten. Aus einer affekttheoretischen Perspektive geht es hierbei weniger um die Beschreibung statischer Merkmale von Körpern, sondern um Körper im Werden, weshalb auch Fragen der Transformation Berücksichtigung finden.

Materialitäten

Mit der Dimension der Materialität werden äußere körperliche Merkmale analysiert, die vom Fernsehpublikum unmittelbar sinnlich erfahren werden können (Eder, 2014, S. 251-254). Dabei handelt es sich vor allem um Fragen nach der Beschaffenheit von Formen, Farben, Tönungen, Oberflächen, Texturen und Materialien der äußeren Erscheinung von Körpern und mit welchen körpernahen Artefakten (wie beispielsweise Brillen, Tätowierungen oder Schmuck) die Körper ausgestattet sind.

Medial inszenierte Körper werden jedoch nicht nur gezielt mit bestimmten äußeren Merkmalen und körpernahen Artefakten dargestellt, sondern sie werden auch durch Darstellungsmittel inszeniert, wobei jeweils spezifische Oberflächen, Texturen, Farben und Formen betont und andere wiederum ausgelassen oder nur aus bestimmten Perspektiven gezeigt werden (Mikos, 2015, S. 159-162). Visuelle Formen, Farben, Texturen, Muster und Rhythmen können dabei perzeptuelle Affekte und Stimmungen hervorrufen (Eder, 2017a, S. 67). Sobchack (1988) verweist diesbezüglich auf die Bedeutung des Kame-rablücks als verkörperte Wahrnehmung des Fremden und Marks (2002) analysiert, wie mediale Texte durch taktile Oberflächen »haptische Visualität« entwickeln. Körperliche Empfindungen der Zuschauer*innen werden durch sensorische Über- oder Unterforderungen adressiert. Auf formal-ästhetischer Ebene spricht Kirschall (2017, S. 59, Hervorhebung im Original) diesbezüglich von einer »*haptischen Aktualität*«, die auf Rezeptionsseite als »*haptische Präsenz*« empfunden werden kann. Bei entfernten oder aus dem Fokus verschwindenden Körpern stellt sich dagegen eher ein Eindruck der Unschärfe, der Flächigkeit oder Immaterialisierung ein, die sich als »*haptische Potenzialität*« (Kirschall, 2017, S. 59, Hervorhebung im Original) beschreiben lässt.

Zuschauer*innen müssen sich dabei anstrengen, um äußere Merkmale auszumachen, wodurch auf Rezeptionsebene eine antizipatorische, gespannte Erwartungshaltung erzeugt wird und ein daraus resultierendes »haptische[s] Begehren des Zuschauers« (Kirschall, 2017, S. 59, Hervorhebung im Original) entstehen kann. Analyseleitend sind demnach nicht nur die Frage, wie die inszenierten Körper beschaffen sind, sondern auch welche Farben, Formen, Oberflächen, Texturen und Materialien im Bildkader zu sehen sind und was betont, ausgelassen oder durch Kameraeinstellungen in Teilbilder »zerlegt« wird. Welche Texturen und Oberflächen der Körper werden hervorgehoben, welche werden marginalisiert? Werden die Oberflächen unscharf, mit geringer Auflösung oder perspektivisch verzerrt inszeniert? Oder sind kleinteilige Strukturen aus extremer Nähe sichtbar, so dass sie besonders greifbar erscheinen?

Bewegungen

Eng verbunden mit der Analyse der äußeren Erscheinung und besonders bedeutsam für den körperlichen Ausdruck von Emotionen sind Gesicht, Mimik und Blickverhalten, Augenbewegungen und -kontakte, ihre Dauer und Intensität sowie prosodische Merkmale. Unterschiedliche mimische Gesten vermitteln dabei nicht nur emotionale Zustände, sondern auch habituelle, Persönlichkeitsspezifische Züge, beispielsweise wie oft jemand lächelt (Eder, 2014, S. 258). Der Ausdruck von Emotionen über Gesicht, Mimik, Blickverhalten und Prosodie adressiert unmittelbare und sinnliche Empfindungen der Zuschauer*innen und kann zu unwillkürlicher Nachahmung und entsprechenden Körperreaktionen führen, was in kognitiven Filmtheorien mit den Begriffen der somatischen Empathie (Brinckmann, 1999; Hanich, 2011) oder der »affective mimicry« (Plantinga, 2009, S. 124; Smith, 1995, S. 98-102) erfasst wird. Im Rahmen der »embodied simulation theory« werden solche Reaktionen auf sogenannte Spiegelneuronen zurückgeführt (Gallese & Guerra, 2012). Sie sorgen dafür, dass Gehirnzellen aktiviert werden, die eine geistige und körperliche Simulation des dargestellten Verhaltens und begleitender Empfindungen hervorrufen. Auch Grodal (2009) geht von einem Konzept der Simulation aus, führt diese im Rahmen seines biokulturellen Ansatzes jedoch auf angeborene emotionale Dispositionen zurück und Eder (2014,) vermutet, dass eine »[...] relativ direkte, unwillkürliche und körpernahe Affektübertragung [...] deutliche, reizintensive, illusionistische Darstellungen des äußeren Verhaltens und Emotionsausdrucks der Figuren voraus[setzt]« (S. 678).

Nukleus solcher reizintensiven Momente ist der körperlich sichtbare Emotionsausdruck der Protagonist*innen, der häufig mit Close-Ups des Gesichts, der Mimik und dem Blickverhalten einhergeht (oder physische Aktionen, worauf später näher eingegangen wird). Die Ebene der Inszenierung steuert dabei, wer welche Emotionen, zu welchen Zeitpunkten, in welchen Einstellungsgrößen ausdrückt. In der Analyse gilt es entsprechend festzuhalten, wie Emotionen mimisch ausgedrückt werden, wann und wie lange, welche mimischen Ausdrücke zu sehen sind und welches Blickverhalten inszeniert wird. Darüber hinaus interessieren die durch die Inszenierung entstehenden temporalen Verläufe, Rhythmen, Modulationen, Vermischungen mimischer Emotionsausdrücke und Betonungen des Blickverhaltens sowie ihr Entstehen und Vergehen.

Im Rahmen solcher Inszenierungen der Mimik und des Blickverhaltens tauchen im Reality TV wiederholt sogenannte »money shots« (Grindstaff, 2002, S. 20) auf, womit kurze Momente des emotionalen Zusammenbruchs und körperlichen Kontrollverlusts beschrieben werden (vgl. Abschnitt 5.1.1). Solche intensiven Szenen haben nicht nur Affizierungspotenzial für das Publikum, sondern dienen auch kommerziellen Zwecken und werden cross-medial zirkuliert und vermarktet (Grindstaff & Murray, 2015). Für eine affekttheoretisch inspirierte Analyse dieser Momente ist vor allem deren Einsatz im zeitlichen Verlauf relevant. Dominguez (2015,) stellt dazu fest: »That is, this logic of outbursts, followed by explanations and recontextualizations of their emotional implications, structures not just the money shot itself but the constant deferral of thrilling anxiety through serialization that typifies the genre, [...]« (S. 157). Entsprechend werden die temporale Abfolge der Inszenierung emotionaler Gesichtsausdrücke, der Emotionsausbrüche sowie der Mimiken und Blickrichtungen analytisch herausgearbeitet.

Daneben interessieren aber auch Aspekte der Prosodie, der akustischen Tönungen und Nuancen des Emotionsausdrucks beim Vokalisieren. Insbesondere »[...] *Stil, Form und Ton*, die Art, wie gesprochen wird« (Eder, 2014, S. 264, Hervorhebung im Original) können Zuschauer*innen affizieren. Stimmqualität, Stimmlage und Sprechweise (Tonhöhe, Tonhöhenumfang, Tonhöhenwechsel, Sprachmelodie, Sprechrhythmus, Sprechtempo, Lautstärke, Vokalisationen wie Räuspern, Lachen oder Schniefen, Zwischenlaute wie »äh«, Versprecher, Pausen oder Dehnungen) drücken emotionale Zustände aus (Eder, 2014, S. 264; Mikos, 2015, S. 227) und werden vom Publikum sinnlich-körperlich erfahren. Darüber hinaus verweisen Akzente, Dialekte, Sprachgebrauch und Stil (Länge und Komplexität der Sätze, Höflichkeitsfor-

men, Rechtfertigungen, Entschuldigungen, Grammatikfehler) auf ethnische sowie status- und bildungsbezogene Zugehörigkeiten (Eder, 2014, S. 265). Sprache kann dabei sowohl das Empfinden von Abgrenzung als auch Verbundenheit herstellen und ist konstitutiv für das Erleben von Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit. Insbesondere im Zuge von Migration und Mehrsprachigkeit können sich Verschiebungen, Irritationen oder Brechungen ergeben, die für die Analyse interessant sind. Zusammengefasst können folgende Fragen die Analyse leiten: Wie lassen sich Sprechweise, Stimmqualität, Intonation, Rhythmik, Dynamik der Sprache, Sprechweise beschreiben: Ist sie laut oder leise, höflich oder eher grob, hoch oder tief, schnell oder langsam? Lassen sich Akzente, Dialekte, Sprachfehler oder stimmliche Besonderheiten erkennen? Wiederholen sich bestimmte Redewendungen?

Neben der Mimik und Prosodie sind für die Analyse der körperlichen Dimension von Emotionsrepertoires Gestik, Körperhaltungen und der Umgang mit Bewegung im Raum von Interesse. Solcherart unwillkürliches, nonverbales Verhalten kann Sprache ersetzen, Aussagen illustrieren oder Diskrepanzen zwischen sprachlichem und körperlichem Ausdruck erzeugen, aus denen Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen resultieren (Eder, 2014, S. 262). Aus affekttheoretischer Perspektive geraten hierbei vor allem die zeitliche und räumliche Inszenierung von Bewegungen in den Blick. Ob sich Körper schnell oder langsam bewegen, repetitiv oder willkürlich, kennzeichnet Körper nicht nur (Eder, 2014, S. 260–261), sondern kann Zuschauer*innen körperlich affizieren. Hierbei spielen – wie auch in Bezug auf die Affizierung durch die Darstellung von Gesichtern, Mimik und Blickverhalten – Annahmen somatischer Empathie (Brinckmann, 1999; Hanich, 2011), der »affective mimicry« (Plantinga, 2009; Smith, 1995) und der »embodied simulation theory« (Cook, 2015; Gallese & Guerra, 2012) eine Rolle. Dabei wird davon ausgegangen, dass »[d]ie Beobachtung des körperlichen Handelns und Ausdrucksverhaltens anderer Personen [...] bei Zuschauern ähnliche Gefühle in schwächerer Intensität auslösen [kann].« (Eder, 2017b, S. 257) Das Ausstellen physischer Aktionen durch Montage, Bild- und Tongestaltung kann zu »Körperempathie« führen (Eder, 2017b, S. 257). Daraus lassen sich folgende analyseleitenden Fragen ableiten: Welche Gesten der Arme und Hände oder Kopf- und Fußbewegungen werden im Rahmen der Emotionsrepertoires vollzogen? Welche Körperhaltungen werden eingenommen und welche Bewegungen vollziehen die Körper? Sind die Körper starr oder beweglich? Bewegen sie sich schnell oder langsam? Welche Bewegungen sind ihnen erlaubt, welche werden ihnen verwehrt und wodurch? Wann, wie oft und in welchen Rhythmen bewegen sich die

Körper? Fallen bestimmte Körperhaltungen oder -bewegungen besonders auf oder wiederholen sich? Gibt es Zu- oder Abnahmen physischer (Körper-)Bewegungen?

Von der Analyse dieser physischen Bewegungen auf der Darstellungsebene sind wiederum technische, nicht-diegetische Bewegungen durch die Kamera, den Schnitt oder Special Effects zu unterscheiden. Physische Bewegungen können durch die Inszenierung hervorgehoben und bestimmte Körperbewegungen betont und andere wiederum ausgelassen werden. Daneben werden körperliche Nähe und Distanz über Einstellungsgrößen und Point-of-View-Strukturen gesteuert. Weiterführende analyseleitende Fragen sind entsprechend: Wie und welche Körperbewegungen sowie Nähe- und Distanz-Relationen werden durch die Kameraarbeit, die Montage und Schnitt und/oder Spezialeffekte inszeniert, welche werden ausgelassen?

Körper bewegen sich dabei innerhalb von Umgebungen, zu denen sie in bestimmten Verhältnissen stehen und in denen sie in Beziehungen und Gestimmtheiten zu anderen Körpern treten (Eder, 2014, S. 265). Die Analyse muss entsprechend die Gestaltung der Umgebung und Anordnung der Körper im Raum berücksichtigen, anhand derer sich Aussagen über Relationen zwischen Körpern machen lassen. Damit geraten nicht nur die in Räumen inszenierten Artefakte und Materialitäten der dargestellten Umgebungen in den Blick, sondern auch die mit jeweiligen Räumen verbundenen (Handlungs-)Praxen sowie Nähe- und Distanzbeziehungen. Licht, Farbe, Formen, Oberflächen und die Anordnung von Artefakten innerhalb einer Umgebung stehen ebenso im Fokus, wie (Inter-)Aktionsmöglichkeiten, die ein Raum bietet. Mit Räumen sind differierende Grenzen des Ausdrucks von Emotionen verbunden. So unterscheiden sich private Räume beispielsweise von öffentlichen Räumen durch verschiedene Zonen der Intimität, die wiederum bestimmen in welcher Art und welchem Ausmaß der Ausdruck von Emotionen toleriert wird. Auch Kommunikationstechnologien kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Aufgrund ihrer Fähigkeit zeit- und ortsunabhängig affektive Relationen zwischen menschlichen Körpern und Räumen herzustellen (vgl. Abschnitt 2.2.2), nehmen sie einen besonderen Stellenwert ein. So können sie Empfindungen von Präsenz und Gegenwärtigkeit, Intimität und Zugehörigkeit bestimmen, womit unterschiedliche Grenzen des körperlichen Ausdrucks von Emotionen einhergehen. Analyseleitende Fragen sind demnach: In welchen Räumen bewegen sich die Körper? Wie sind diese Räume gestaltet und wie beeinflussen sie Bewegungen? Wie sind die Körper im Raum angeordnet, auf welche Körper wird die Aufmerksamkeit gerichtet

und welche Beziehungen nehmen sie dadurch zueinander ein? Welche Verbindungen und/oder Brüche entstehen dabei? Welche Beziehungen lassen die Umgebungen zu, welche nicht, welche erfordern sie? Welche Körper haben Zugang zu Räumen, welchen wird er verwehrt? Welche Emotionsausdrücke und emotionalen Verhaltensweisen lassen die Umgebungen zu, welche verwehren sie und wodurch?

Mit der Inszenierung von Körpern im Raum und deren Bewegungen sind auch sinnliche Eindrücke verbunden, wie es sich anfühlt als Körper in einem Raum. Der Analyse inszenierter Atmosphären und Stimmungen kommt hierbei eine besondere Bedeutung zu. Medienwissenschaftliche Theorien gehen davon aus, dass Filme und Fernsehsendungen diffuse Stimmungen herstellen (Plantinga, 2009; Sinnerbrink, 2012; Smith, 2003), die durch Zuschauer*innen auch sinnlich erfahren werden können (Eder, 2017b). Smith (2003) nimmt an, dass ästhetische Mittel vage Stimmungen erzeugen, die eine orientierende Funktion haben und Zuschauer*innen auf emotionale Episoden vorbereiten. In Sinnerbrinks (2012, S. 152) Konzept dient der Einsatz bestimmter ästhetischer Mittel als eine Art »sensuous affective background« und Plantinga (2014) geht davon aus, dass Stimmungen die Wahrnehmung der Zuschauer*innen durchdringen und dadurch beispielsweise ihre (moralische) Perspektive auf die Welt beeinflussen. Das Konzept der »existential feelings« (Eder 2017b) teilt wiederum Eigenschaften der beschriebenen Überlegungen zu filmischen Stimmungen, lässt sich jedoch damit nicht gleichsetzen. Während Stimmungen eher von anhaltender Dauer sind und nicht unbedingt eine körperlich empfundene Beziehung zur Welt als Ganzes beinhalten, erfassen »existential feelings« auch kurze, intensive sinnlich empfundene Verhältnisse zur Welt, wie beispielsweise Empfindungen von Lebendigkeit, Fremdheit, Gleichgültigkeit oder Überwältigung (Eder, 2017b, S. 263). Die unterschiedlichen Ansätze eint die Annahme, dass Stimmungen und Atmosphären durch die Kombination unterschiedlicher ästhetischer Mittel gelenkt werden. Wulff (2012, S. 110) geht diesbezüglich davon aus, dass es eine eigene Dramaturgie des Atmosphärischen gibt. Diese lässt sich auch anhand des von Smith (2003) entwickelten »mood-cue-approach« beschreiben. Dabei nimmt er an, dass sogenannte, wiederholt auftretende »emotion cues« eine emotionale Orientierung für das Publikum erzeugen. Zunächst muss daher herausgearbeitet werden, wie diese »emotion cues« zusammenarbeiten, um eine Stimmung zu erzeugen. Daran anschließend werden solche »cues« untersucht, die mit starken emotionalen Ausbrüchen einhergehen, durch die wiederum jeweilige Stimmungen unterstützt oder verändert werden (Smith, 2003, S. 44). »Emo-

tion cues« müssen nicht immer mit narrativen Zielen verbunden sein, auch »emotion marker« – textuelle Hinweise, die nicht direkt mit der Handlung verbunden sind – können das Publikum affizieren. Die Analyse arbeitet demnach heraus, wie und welche emotionalen Orientierungen durch bestimmte »emotion cues« hervorgerufen werden und inwiefern »emotion marker« diese Stimmungen unterstützen oder verändern (Smith, 2003, S. 48). Dabei ist jedoch auch die Umgebung zu berücksichtigen innerhalb derer sich Körper bewegen und Emotionen ausdrücken. Reckwitz (2017b) benutzt diesbezüglich den Begriff der »spatial atmospheres«:

In the case of spatial atmospheres, the individual things are less important as isolated entities, but their location in three-dimensional space, their interrelations, the way they constitute an environment. [...] People are affected by atmospheres arising from the sets of relations of artefacts, as well as from other people, groups or practices. (S. 123)

Entsprechend sollte die Analyse zusätzlich herausarbeiten, wie Räume, Körper, Technologien miteinander verflochten werden, welche wechselseitigen Beziehungen sie eingehen, welche Verbindungen und Brüche sich dabei ergeben, wie dadurch Umgebungen gestaltet und wie durch *emotion cues* Stimmungen erzeugt werden. Bedeutend sind darüber hinaus Fragen, wie durch Lichtverhältnisse, Farben, Formen und Materialitäten bestimmte Atmosphären erzeugt werden und wie sich diese im Verlauf der Handlung verändern.

Zusätzlich verdient die Ton- und Musikebene besondere Beachtung. Als Mittel zur Herstellung sozialer, kultureller und historischer Bezüge sowie zur Lenkung der Aufmerksamkeit und Herstellung von Stimmungen und Atmosphären können Musik und Ton affektive Beziehungen zwischen audiovisuellen Medientexten und Zuschauer*innen modulieren (Plantinga, 2009, S. 135; Smith, 1999). Bei der Analyse des Affizierungspotenzials der Musik- und Tonebene geht es, wie Bakels (2017,) festhält, »[...] weniger [um] die Qualität des einzelnen Klang- bzw. Tonereignisses [ist], die affiziert, als vielmehr der dynamische musikalische Verlauf« (S. 30). Diese zeitliche Dynamik lässt sich anhand von Tempowechseln, Pausen, Veränderungen der Lautstärke, Intonation, Melodik und Harmonik beschreiben (Bakels, 2017, S. 29). Analytisch interessieren demnach der Einsatz von Ton und Musik sowie deren temporale Verlauf.

Transformationen

Wie eingangs bereits erwähnt, werden Körper aus einer affekttheoretischen Perspektive nicht als statisch, sondern im Sinne eines prozessualen Interesses immer als im Werden begriffen. Dies verändert die analytische Blickrichtung auf Körperdarstellungen im Fernsehen und »[...] shifts our focus to consider how bodies are always thoroughly entangled processes.« (Blackman & Venn, 2010, S. 9) Entsprechend geht es um die Analyse des Werdens von Körpern, ihrer Veränderungen und Entwicklungen. Um solche Prozesse und Transformationen in den Blick zu nehmen, gilt es Temporalitäten analytisch zu erfassen. Bedeutend sind dann nicht nur die Art der körperlichen Verwandlung sowie ihre Bedingungen und damit verbundenen Machtverhältnisse (Eder, 2014, S. 315), sondern auch zeitliche Abfolgen des Werdens und des Wandels von Körpern. Transformationen können dabei plötzlich und schockartig eintreten, wie beispielsweise bei der Inszenierung des Umstylings in GNTM, bei der ein Vorher-Nachher in einer »schockierenden« Enthüllung vorgeführt wird und zugleich als fester Bestandteil der Dramaturgie von formaterfahrenen Zuschauer*innen sehnsüchtig erwartet wird oder Verwandlungen können langfristig stattfinden. Analytisch muss demnach in den Blick genommen werden, wie Transformationen über die Dauer der Zeit inszeniert werden. Als analyseleitende Fragestellungen lassen sich diesbezüglich festhalten: Wie verändern sich die Körper über die Dauer der Zeit? Welcher Art sind die körperlichen Verwandlungen? Sind die Transformationen durch äußere Einflüsse bedingt, beruhen sie auf inneren Entscheidungen oder unerklärlichen Mechanismen? Finden die Veränderungen punktuell oder schockartig statt, folgen sie schnell aufeinander oder über eine ausgedehnte Dauer der Zeit? Gibt es sich wiederholende Transformationen?

Verhalten und Interaktion

Neben dem körperlichen Ausdruck von Emotionen sind Emotionsrepertoires gekennzeichnet durch Aspekte der Sozialität. Emotionen werden sowohl durch Verhaltensmuster, Gewohnheiten und Handlungsmodalitäten geformt als auch durch solche hervorgebracht (von Poser et al., 2019, S. 243). In Reality TV-Formaten wie Castingshows werden dazu gezielt Situationen hergestellt, in denen emotionales Verhalten der Kandidat*innen provoziert wird. Dieses wird vorrangig gesteuert durch das wettbewerbsorientierte Grundprinzip der Formate (vgl. Kap. 4.2), wobei die Situationen nicht immer konflikthaft gestaltet sein müssen, sondern auch mit der Performanz positiver Emotio-

nen wie Glück, Freude oder Erleichterung verbunden sein können. Innerhalb dieser Settings entwickeln sich unterschiedliche Verhältnisse der Anziehung und Abstoßung, der Affirmation und Ablehnung, der Macht und Anerkennung zwischen den einzelnen Teilnehmenden, die es zu erfassen gilt. Für die Analyse des emotionalen Verhaltens und der Interaktion bedeutet dies, dass es um die Frage geht, welche situativen, machtvollen Beziehungen und Begegnungen Körper unterschiedlichster Art eingehen und welche Veränderungen sie dabei durchmachen. Der analytische Zugang konzentriert sich hierbei – wie im vorherigen Kapitel beschrieben – nicht auf stabile Entitäten und Repräsentationen einzelner menschlicher Akteure, sondern auf die relationalen und prozessualen Gefüge zwischen ihnen. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Motivierung des emotionalen Verhaltens einzelner Protagonist*innen, der Orchestrierung unterschiedlicher emotionaler Verhaltensweisen sowie auf den durch Interaktionen der Kandidaten entstehenden Konflikten.

Motivierung

In Bezug auf das Affizierungspotenzial des inszenierten emotionalen Verhaltens medial inszenierter Figuren wird Konzepten der Empathie besondere Bedeutung zugeschrieben (vgl. als Überblick Hagener & Vendrell Ferran, 2017). Weitestgehend einig ist sich die Forschung, dass die Inszenierung emotionalen Verhaltens Bewertungsprozesse des Publikums lenkt (Carroll, 2010; Plantinga, 2009; Smith, 1995). Diese Bewertungen basieren nicht allein auf objektiven und rationalen Urteilen, sondern finden auch affektiv grundiert statt:

Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions; for example, being angry or outraged at an action evolves categorizing it as undesirable or harmful to someone or something, and being affected – affectively aroused – by this categorization. (Smith, 1995, S. 84)

Vor allem die Inszenierung der Motive und der Motivierung des emotionalen Verhaltens steuert die Bewertung beziehungsweise moralische Orientierung der Zuschauer*innen (Carroll, 2010; Plantinga, 2009; Smith, 1995). So nimmt Smith (1995) beispielsweise an, dass »[...] a developed picture of the motivations as well as the actions of a character [...] may serve to exonerate actions which, viewed in isolation from this larger picture, might be easier to condemn« (S. 223).

Unterschiedliche narrative Strategien dienen dazu, die moralische Zustimmung der Zuschauer*innen zu gewinnen, wie beispielsweise das Erzeugen von Mitgefühl für schwächere, verletzlichere Charaktere (Carroll, 2010), die Viktimisierung von Figuren durch Antagonist*innen (Smith, 1995, 2010) oder die Erpressung moralischer Gefühle wie Scham. So kann sich Schuld zum Beispiel negativ auf die Billigung eines Verhaltens auswirken oder die Darstellung von Reue zur Entlastung verwerflicher Handlungen beitragen.

Im Rahmen inszenierten emotionalen Verhaltens werden auch Emotionsregeln (Fiehler, 1990; Hochschild, 1979, 1983) relevant, in denen es um konformes oder non-konformes emotionales Verhalten geht. Die Bewertung des Verhaltens als akzeptabel oder verwerflich basiert nicht nur auf dem Nachvollzug der inszenierten Motive und Motivierung des Verhaltens, sondern auch auf dadurch hervorgerufenen, emotionalen Reaktionen der Zuschauer*innen, die affektiv basiert sind. Entsprechend muss die Analyse zunächst darstellen, inwiefern das inszenierte emotionale Verhalten als gerechtfertigt oder ungerechtfertigt inszeniert wird und welche Möglichkeiten des (körperlichen) Nachvollzugs des emotionalen Verhaltens angeboten oder ausgeschlossen werden. Die Analyse arbeitet demnach heraus, wie die inszenierten Protagonist*innen im Rahmen der Narration als emotional handelnde Figuren inszeniert werden: Inwiefern und wodurch wird das inszenierte emotionale Verhalten als verständlich oder gerechtfertigt inszeniert und wie werden die Beweggründe für das Verhalten nachvollziehbar gemacht? Wird das emotionale Verhalten der Protagonist*innen als konstruktiv oder destruktiv inszeniert? Wird das Verhalten durch äußere Zwänge, durch glückliche oder unglückliche Zufälle, durch Fehler oder Irrtümer beeinflusst? Welche Motive kooperieren oder konfliktieren miteinander? Welche Verbindungen und Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Motiven werden inszeniert?

Die Analyse der Motive, Motivierung und Bewertung lässt allerdings außer Acht, auf welche Weise dieses Wissen zustande kommt und wie es über die ästhetische Inszenierung gesteuert wird (Eder, 2014, S. 576-578). So werden Nachvollziehbarkeit, moralische Legitimation oder Sanktionierung emotionalen Verhaltens auch maßgeblich über die Perspektivierung, die Art und Weise der Informationsvergabe und den Einsatz ästhetischer Mittel (Eder, 2014, S. 501) beeinflusst. Die Protagonist*innen bewegen sich in einem Rahmen, der durch Perspektivierung, Einstellungsgrößen, »money shots« (Grindstaff, 2002), Dialoge, Interviewsequenzen und Erzählerkommentare eine bestimmte Wertestruktur inszeniert, die es in der Analyse offenzulegen gilt. Castingshows inszenieren dabei ein bestimmtes idealtypisches Wertesystem,

das Smith (1995, S. 195) als »Co-Text« beschreibt. Darunter versteht er ein »set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative.« (Smith, 1995, S. 194) Der »Co-Text« beschreibt demnach das Zusammenwirken der ausgedrückten Werte, Meinungen und Bewertungen mit den sozialen und medialen Dispositionen der Zuschauer*innen. Damit ist nicht der Kontext gemeint, in dem eine Fernsehsendung wahrgenommen wird, sondern der Kontext, in dem sie wahrgenommen werden *soll* und der wiederum die Bewertungen des Publikums beeinflusst. Das emotionale Verhalten der Protagonist*innen ist demnach eingebettet in ein komplexes Feld aus Motiven, Bewertungen und Machtverhältnissen, »[...], die es zu erkennen und gewichten gilt.« (Eder, 2014, S. 438) Bestimmte Emotionen einzelner Kandidatinnen werden hierbei erst klar, wenn man sie innerhalb dieses Gefüges interpretiert. Diesbezüglich lässt sich die Interaktion der inszenierten Akteure auch mittels des Begriffs des »empathischen Feldes« (Wulff, 2003) beschreiben. Dabei ergänzen sich die Art und Weise, wie Figuren aufeinander reagieren und daraus entstehende empathische Empfindungen der Zuschauer*innen (Wulff, 2003, S. 151). Das sich hieraus ergebende »empathische Feld ist ein Gefüge reziproker Figurenentwürfe« (Wulff, 2003, S. 152). Demnach geht es darum alle Beteiligten in ihren gegenseitigen Bezügen zu verorten (Wulff, 2003, S. 153). Die Analyse muss entsprechend herausarbeiten, wie die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf bestimmte Aspekte der Erklärung des emotionalen Verhaltens gelenkt und dadurch Anteilnahme oder Ablehnung beeinflusst wird (Eder, 2014, S. 461). Entsprechend ist analytisch bedeutend was Zuschauer*innen wann und wie über die Motive für das Verhalten erfahren, aus wessen Perspektive das emotionale Verhalten geschildert wird, welche Protagonist*innen zu sehen sind, aus welchen Blickwinkeln und wie häufig Teilnehmende inszeniert werden, ob das Geschehen gegenwärtig verfolgt wird oder ob es über sprachliche Dialoge oder Voice Over erschlossen werden muss (Eder, 2014, S. 576). Welches emotionale Verhalten erfährt dabei, durch die ästhetische Inszenierung, eine besondere Bedeutung und welches Verhalten wird ausgeblendet? Welche Mechanismen der Bewertung und Regulierung finden dabei wie, wann und durch wen statt?

Orchestrierung

Ausgehend von der theoretischen Annahme affektiver Relationalität (vgl. Abschnitt 2.2.1) sind hinsichtlich der Analyse des Verhaltens und der Interaktion Fragen nach den Verhältnissen, der Abstimmung, Anordnung und Ab-

folge des inszenierten emotionalen Verhaltens hinzuzufügen. Affektive Relationalität ist nur dynamisch denkbar, womit ihr neben Beziehungen und Verhältnissen auch Temporalitäten eingeschrieben sind. Fernsehsendungen verfügen dazu über unterschiedliche stilistische und erzählerische Verfahren zeitliche Dimensionen des inszenierten, emotionalen Verhaltens für das Publikum sinnlich erfahrbar zu machen. Folglich sind für die Analyse affizierender Register hinsichtlich der Dimension Verhalten und Interaktion nicht nur das dynamische Zusammenspiel des inszenierten, emotionalen Verhaltens, sondern auch ihre zeitliche Gebundenheit zu berücksichtigen. Damit geraten Fragen der Orchestrierung des inszenierten, emotionalen Verhaltens in den Blick, die sozusagen den sinnlich-körperlich erfahrbaren Klang bestimmen. Entsprechend ist zunächst zu klären, mit welchen Temporalitäten das sich über bestimmte Zeiträume erstreckende, inszenierte, emotionale Verhalten verbunden ist.

Fernsehsendungen stehen dabei eine Vielzahl an Zeitbeschreibungen zur Verfügung. So kann emotionales Verhalten beispielsweise linear progressiv, als punktueller, plötzlicher Ausbruch, zyklisch, parallel oder vernetzt inszeniert werden. Es kann erinnert, als Ausschau formuliert, gegenwärtig oder in Rückblenden dargestellt und durch Zeitraffer, Zeitlupe oder ›Freezing‹ verdichtet oder gedehnt werden. Als Bestandteile der Genrekonventionen von Castingshows (vgl. Kap. 4.2) haben Wiederholungen – beispielsweise der Situationen, in denen sich die einzelnen Teilnehmenden emotional verhalten müssen – hierbei einen besonderen Stellenwert. Sie dienen zum einen als Vergleichsfolie, anhand derer emotionales Verhalten durch das Publikum bewertet werden kann. Darüber hinaus verfestigen sich durch die Repetition jedoch auch spezifische Verhaltensmuster, die einzelnen Kandidatinnen zugeordnet werden, vor allem »[...], weil das Wissen um die Personen nicht in einer einzigen Folge oder Episode aufgebaut wird, sondern über alle bis zum Zeitpunkt der Analyse gesendeten Folgen hinweg.« (Mikos, 2015, S. 165)

Die für Fernsehserien charakteristische zeitlich ausgedehnte Narration erzeugt hierbei eine affektive Beziehung der Zuschauer*innen zu den inszenierten Figuren (Bruun Vaage, 2014; Nelson, 2016). Durch die Kumulation, stets ähnlichem oder gleichem emotionalen Verhaltens einzelner Protagonist*innen werden sie mit, jeweils für sie spezifischen, emotionalen Klangfarben ausgestattet, deren Entstehung und Erscheinungsbild analytisch nachgezeichnet werden sollte. Zu klären sind demnach die Zeitebenen und wie sie miteinander verbunden werden, die Dauer, Frequenz und Rhythmik des inszenierten emotionalen Verhaltens: Erstreckt sich das emotionale Verhalten

über längere Zeitspannen hinweg oder umfasst es mehrere Teilhandlungen? Handelt es sich bei dem inszenierten emotionalen Verhalten um einmalige oder repetierende Momente, um etwas Stetiges oder Wechselhaftes? Verändert sich das Verhalten über die Dauer der einzelnen Sendungen beziehungsweise der Staffel oder bleibt es gleich? Gibt es Brüche oder Widersprüche im emotionalen Verhalten oder stehen einzelne Kandidatinnen für bestimmte emotionale Klangfarben, die sie durchgängig kennzeichnen?

Neben solchen Fragen der Temporalität geraten das Zusammenspiel der inszenierten, emotionalen Verhaltensweisen in den Blick. Durch Begegnungen und Interaktionen zwischen unterschiedlichen Protagonist*innen entstehen dabei Harmonien oder Disharmonien und machen Affekte in Reality TV-Formaten spürbar (Kavka, 2008, 2014). Die Orchestrierung dient demnach nicht nur der zeitlichen Organisation, sondern auch dem Zusammenspiel emotionalen Verhaltens einzelner Protagonist*innen und Gruppen und damit der Inszenierung von Konsonanzen oder Dissonanzen, »[...] which are tied to implicit and more unconscious modes of interaction, to bodily and sensory perceptions, and to socially and culturally saturated interpretations.« (von Poser et al., 2019, S. 249) Dadurch kann Einklang als auch Missklang erzeugt werden und es gilt herauszuarbeiten, wie durch die Komposition des inszenierten Verhaltens und der sozialen Interaktion der Protagonist*innen Wohlklang oder Verstimmungen entstehen. Analyseleitend können dabei folgende Fragestellungen sein: Wie sind die einzelnen emotionalen Klangfarben der Protagonist*innen aufeinander bezogen? Gibt es Hauptstimmen, die hervorgehoben und durch andere begleitet werden oder umgekehrt? Werden Gruppen inszeniert, die sich emotional ähnlich verhalten? Wie werden diese Gruppen und einzelne Protagonist*innen kombiniert? Werden sie gegenübergestellt, miteinander verglichen, kontrastiert oder in Abstufungen dargestellt? Werden einzelne Protagonist*innen aus dem Gruppenklang herausgelöst? Lassen sich dabei typische Kombinationen verschiedener Verhaltensweisen erkennen, durch die bestimmte emotionale ›Klangeffekte‹ entstehen? Wechseln sich unterschiedliche emotionale Klangfarben ab? Welche emotionalen Klangmelodien entstehen dabei durch die Abfolge? Erscheint die Melodie harmonisch oder dissonant?

Die relationale Analyse des Verhaltens und der Interaktion zeichnet damit nach, welche Körper durch andere Körper affiziert werden und welche Beziehungen diese Körper zueinander haben: wie sind sie durch Prozesse der Anziehung oder Abstoßung miteinander verbunden und wie verändern sich diese Prozesse?

Konflikte

Entstehen durch solche Orchestrierungen Missklänge, aktivieren diese nicht nur Emotionen der beteiligten Protagonist*innen, sondern zielen auch auf ein sinnliches Empfinden des Publikums ab. Plantinga (2009) geht davon aus, dass Konflikte Zuschauer*innen beunruhigen:

The sudden or gradually emerging conflict raises a concern, and the viewer's construal of the unfolding situation leads to emotional experience. In mainstream films, what follows will be a consistent ebb and flow of emotion, rooted in clear and relatively simple paradigm scenarios, and kept simple and on course in what is commonly called a linear narrative. (S. 93)

Auch Eder (2005,) misst der »Darstellung sozialen Verhaltens und sozialer Konflikte« (S. 116) besondere Bedeutung für eine körperliche Affizierung der Zuschauer*innen bei und nimmt dabei an, dass »[d]ie sozialen Eigenschaften von Figuren Zuschauerreaktionen erheblich [beeinflussen]. Wir ordnen Figuren nicht nur sozial ein, sondern reagieren auf sie auch unwillkürlich in sozialer Weise.« (Eder, 2014, S. 271)

Bezüglich der Analyse von Konflikten ist Wuss« (2009, S. 102) Unterscheidung zwischen interpersonalen Konflikten, die auf äußeren Widersprüchen zwischen verschiedenen Personen oder Gruppen beruhen und intrapersonalen Konflikten, die durch innere Widersprüche einer Person hervorgerufen werden dienlich. Zusätzlich können Konfliktsituationen hinsichtlich ihres möglichen Ausgangs variieren. So können für die am Konflikt beteiligten Protagonist*innen alternative Lösungsmöglichkeiten bestehen oder sie müssen mit Situationen umgehen, die nicht veränderbar sind. Entsprechend lassen sich Konflikte auch hinsichtlich ihrer (Un-)Lösbarkeit klassifizieren (Wuss, 2009, S. 105).

Verschiedene Genres zeichnen sich durch spezifische Konfliktmomente aus. Sie sind insgesamt »eng mit bestimmten formalen Mustern und Mustern von Konflikten verbunden, die Bewertungsmuster aktivieren und damit affektive Wirkungen verursachen.« (Schick, 2018, S. 255) In Castingshows werden dabei »[...] vor allem Konflikte zwischen den Kandidaten in den Spielfilmen betont, die das Leben zwischen den Folgen schildern [...].« (Mikos, 2015, S. 165) Sie beruhen hauptsächlich auf den, durch das Wettbewerbsprinzip der Sendungen bewusst hergestellten, Situationen zwischen Kooperation und Konkurrenz. Die Analyse sollte dabei offenlegen, welche Protagonist*innen am Konflikt beteiligt sind, welche Arten von Konflikten sich zwischen den

Figuren entwickeln und mit welchen Absichten und Handlungen konflikthaft verhandelte Emotionen verbunden sind.

Diskurse

Neben den Dimensionen des Körpers und des Verhaltens und der Interaktion spielen Diskurse eine wichtige Rolle für die Herstellung, Formierung und den Ausdruck von Emotionen. Auf dieser Ebene entstehen Emotionen »[...] in relation to social and cultural categorizations, associations, imaginations, interpretations, and evaluations.« (von Poser et al., 2019, S. 243) Damit einher geht ein weit gefasster Diskursbegriff, der darunter Formationen von Aussagen versteht, durch die eine Perspektivierung von Bedeutungen stattfindet (Mikos, 2015, S. 275). Ausgehend von der Annahme, dass Diskurse mit Affekten verbunden sind (Wetherell, 2013; Wetherell et al., 2015), sind sie nicht nur kognitiv bedeutungsbildend, sondern affizieren auch sinnlich (vgl. Abschnitt 2.2.3). Das Potenzial zu affizieren und affiziert zu werden steht maßgeblich mit Diskursen in Verbindung: »Ein zentrales Argument ist, dass diskursive Praktiken Körper formen und Diskurse auf diese Weise maßgeblich zum Potenzial von (menschlichen) Körpern beitragen, affiziert zu werden.« (von Scheve & Berg, 2018, S. 41)

In Fernsehsendungen inszenierte Emotionsrepertoires sind mit sprachlichen Praktiken der Benennung verbunden, aber auch dem Verschweigen von Emotionen, dem Berichten über sie, der Erklärung ihrer Entstehung und vor allem mit der Bewertung von Emotionen. All diese in Fernsehsendungen inszenierten sprachlichen Praktiken sind doppelt als Diskurse zu betrachten: sie sind beeinflusst durch gesellschaftlich zirkulierende Diskurse und zugleich selbst Diskursereignisse, die wiederum formend auf die Gesellschaft zurückwirken (Mikos, 2015, S. 278). In der Analyse geht es darum »[...] zu zeigen, wie sich die gesellschaftlichen Diskurse in den Film- und Fernsehsendungen materialisieren und wie die diskursiven Praktiken in der Produktion und Rezeption wirksam werden können.« (Mikos, 2015, S. 276) Entsprechend muss herausgearbeitet werden, mit welchen gesellschaftlich zirkulierenden Diskursen die Inszenierung von Emotionsrepertoires verbunden ist und welche diskursiven Praktiken dabei wirksam werden.

In Castingshows werden nicht nur Emotionen ausgedrückt und emotionales Verhalten und der Ausdruck von Emotionen reguliert, sondern es wird auch auf gesellschaftlich zirkulierende Diskurse Bezug genommen, die Emotionsrepertoires beeinflussen. Zu beantworten ist dabei, welche Diskur-

se durch die Inszenierung in den Mittelpunkt gerückt, in welchem Verhältnis Diskurse zueinander stehen und mit welchen Diskursen sie konkurrieren (Mikos, 2015, S. 278).

Auf der Basis dieser Überlegungen lassen sich anhand der Ebenen Körper, Diskurse, Verhalten und Interaktion die auf der Facebook-Seite geposteten Videoausschnitte analysieren und als affizierende Register interpretieren. Welchem methodischen Vorgehen die Analyse der Kommentierung dieser Ausschnitte folgt, wird im Folgenden dargestellt.

6.4.2 Analyse der Social TV-Kommunikation

Im nächsten Untersuchungsschritt wird danach gefragt, wie die verschiedenen Emotionsrepertoires und textuellen Strategien affizierender Register im Rahmen der Anschlusskommunikation im Social TV ausgehandelt werden. Die Analyse der Facebook-Kommentare verfolgt zwei Ziele: Zum einen geht es um die Frage der gesellschaftlichen Verständigung über medial inszenierte Emotionsrepertoires, welche Emotionsausdrücke und emotionalen Verhaltensweisen in den Kommentaren relevant sind und wie diese strukturiert und geordnet werden, und zum anderen um die Frage, wie dabei bestimmte zirkulierende Muster und Formen des Emotionalen affektiv aufgeladen werden, zirkulieren und dazu beitragen, Zuschauer*innen auf andere Subjekte, Objekte, Kollektive oder Artefakte auszurichten, sich mit ihnen zu verbinden oder sich ihnen gegenüber abzugrenzen. Ausgangspunkte der Analyse bilden die Annahmen, dass sich Affekte und Emotionen empirisch nicht strikt voneinander trennen lassen und sich vielmehr als ein Kontinuum darstellen sowie die Annahme, dass Affekte auch in Diskursen ihren Ausdruck finden (vgl. Abschnitt 2.2.3). Von Interesse ist demnach nicht die Frage nach den *networked affects* an sich, sondern nach affektiven Relationen zwischen dem affizierenden Potenzial der Sendungen und den affektiven Medienpraktiken der Nutzer*innen (vgl. Kap. 2).

Für die Auswertung der Kommentare wurde ein qualitativ inhaltsanalytisches Verfahren gewählt. Als »[...] grundsätzliche Vorgehensweise systematischen, d.h. theoriegeleiteten und regelgeleiteten Textverstehens und Textinterpretierens [...]« (Mayring, 2015, S. 65) erlauben qualitativ inhaltsanalytische Methoden nicht nur ein intersubjektiv nachvollziehbares, regelgeleitetes Vorgehen unter Einhaltung von Gütekriterien, sondern auch eine Auswertung anhand von Kodierungen, die auf der Grundlage von Interpretationen, Klassifikationen und Bewertungen vorgenommen werden. Die Analyse ori-

entiert sich an Kuckartz' (2018) Vorgehen einer inhaltlich-strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse. Dieses Verfahren lässt eine Mischform theoriegeleiteter Kategorienbildung wie auch durch offenes Kodieren gewonnener Kategorien zu, die Kuckartz (2018, S. 95-96) als »deduktiv-induktive Kategorienbildung« bezeichnet. Da in der vorliegenden Studie von zahlreichen theoretischen Vorannahmen ausgegangen wird und das Material sehr umfangreich ist, erscheint es sinnvoll, ein solches Verfahren zu nutzen, das sowohl eine deduktive als auch induktive Kategorienbildung zulässt und zusätzlich die Möglichkeit bietet, das Material systematisch zu strukturieren und gezielt zu reduzieren. Um die Datenmenge möglichst systematisch bearbeiten zu können, wurde für die Analyse das computergestützte Analyseprogramm MaxQDA (Version 12.3.8) verwendet.

Im Rahmen der inhaltlich-strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse wird der Forschungsprozess in unterschiedliche Phasen unterteilt (Kuckartz, 2018, S. 100-111). Die erste Phase besteht aus initiiierender Textarbeit, Markieren wichtiger Textstellen und Schreiben von Memos. Dazu wurden alle Kommentare sorgfältig gelesen und als bedeutsam erachtete Textstellen markiert. Auswertungsideen und Anmerkungen wurden in Memos festgehalten. Auf das Schreiben von Fallzusammenfassungen (Kuckartz, 2018, S. 101) wurde dabei verzichtet, da das Material dazu zu umfangreich erschien. In der zweiten Phase wurden nach Kuckartz (2018, S. 101-102) anhand der Forschungsfragen und theoretischen Rahmung die Hauptkategorien für die Auswertung festgelegt. In der dritten Phase wurde das Material dann anhand dieser Hauptkategorien kodiert. Dabei waren auch Doppelkodierungen möglich und die Größe der Textsegmente wurde beachtet (Kuckartz, 2018, S. 102-104). Für die vorliegende Arbeit wurde diesbezüglich entschieden, in der Regel Sinneinheiten zu kodieren, mindestens jedoch vollständige Sätze. Alle Kodierungen der Hauptkategorien wurden in der *vierten Phase* zusammengestellt und in einem *fünften Schritt* durch induktives Entwickeln von Subkategorien am Material ausdifferenziert (Kuckartz, 2018, S. 106-110). Daran anschließend wurde das gesamte Material anhand des ausdifferenzierten Kategoriensystems (vgl. Tabelle im Anhang) in einem zweiten Kodierprozess erneut kodiert. Diese *sechste Phase* kann nach Kuckartz (2018, S. 110-111) mit fallbezogenen thematischen Zusammenfassungen abgeschlossen werden, worauf in dieser Studie allerdings aus forschungsökonomischen Gründen verzichtet wurde. In der *siebten Phase* geht es um die kategorienbasierte Auswertung und Ergebnisdarstellung. Kuckartz (2018, S. 118) beschreibt dazu unterschiedliche Formen der Auswertung, von denen für die vorliegende Arbeit die beiden Formen der kategorienbasierten

Auswertung entlang der Hauptkategorien und die Analyse der Zusammenhänge zwischen Hauptkategorien verwendet wurden. Die letzte Phase der Auswertung schließt mit der Ergebnispräsentation ab. Diese erfolgt in Kapitel sieben und ist gegliedert nach den einzelnen analysierten Beispielen.

Im Rahmen dieses Verfahrens kommt der Bildung von Kategorien im gesamten Forschungsprozess eine besondere Bedeutung zu, weshalb die Hauptkategorien im Folgenden nochmal gesondert beschrieben werden. Die vorhandenen Theorien und Begriffe wurden dazu als sensibilisierende Konzepte verwendet, um deduktiv Hauptkategorien zu entwickeln. Sie ergeben sich aus der Fragestellung und den beschriebenen theoretischen Zusammenhängen zwischen Emotionsrepertoires, affizierenden Registern und affektiven Medienpraktiken im Rahmen einer medialen Affektökonomie (vgl. Kap. 2). Dabei wird davon ausgegangen, dass Bewertungen medial inszenierter Emotionsrepertoires, Praktiken der Inwert-Setzung und Dynamiken der Social TV-Kommentierung einerseits zur gesellschaftlichen Strukturierung von Emotionen und andererseits zu affektiv grundierten Orientierungen beitragen, anhand derer Körper aufeinander ausgerichtet werden (vgl. Kap. 2.3). Die sich hieraus ergebenden Hauptkategorien a) Bewertungen b) Inwert-Setzungen und c) Dynamiken werden im Folgenden näher beschrieben.

Bewertungen

Unter dieser Hauptkategorie werden jene Kommentare und Antwortkommentare erfasst, die sich explizit oder implizit auf eine Bewertung derjenigen Regeln des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens beziehen, die in den geposteten Sendungsausschnitten inszeniert werden. Das Bewertete lässt sich hinsichtlich seines Bezugsgegenstands analysieren, der auf unterschiedlichen Ebenen liegen kann:

Bewertungen und Emotionalisierungen haben einen Fokus, einen Gegenstand, gegenüber dem Gefühle ausgedrückt werden und der bewertet wird. Das kann eine Person, eine Gruppe, eine Handlung dieser Person(en), eine Auffassung oder eine Institution sein. Dieser Gegenstand wird dann in Bezug auf einen bestimmten Aspekt bewertet [...]. (Bucher & Barth, 2019, S. 65)

Mit Hilfe der Frage nach dem Bezugsgegenstand der Kommentare können die Bewertungen der inszenierten Emotionsrepertoires den drei Ebenen Körper, Verhalten und Interaktionen sowie Diskurse zugeordnet werden, auf denen

sich Emotionen vollziehen und mit der Analyse affizierender Register verglichen werden.

Derartige Bewertungen medial inszenierter Emotionsrepertoires sind wiederum selbst eng mit dem Ausdruck von Emotionen verbunden (Reinhart et al., 2019):

Auf der einen Seite ist die Wahrnehmung und auch die Äußerung einer Emotion immer mit der Bewertung einer Situation oder eines Objekts verknüpft, [...]. Auf der anderen Seite zeichnen sich Bewertungen dadurch aus, dass sie in stärkerem Maße als andere Praktiken als Auslöser von Emotionen gelten können, [...]. (S. 136)

Im Sinne eines relationalen Verständnisses ist demnach zusätzlich von Interesse, mit welchen Emotionen und Empfindungen der Zuschauer*innen die Bewertungen der inszenierten Emotionsrepertoires verbunden sind.

Diesbezüglich stellt sich zunächst jedoch die Frage, wie sich Emotionen der Verfasser*innen empirisch in Online-Kommentaren nachweisen lassen – unterscheiden sie sich doch von jenen die in Face-to-Face-Interaktionen ausgetauscht werden (Wahl-Jorgensen, 2019, S. 92). Hierbei gilt es festzuhalten, dass es nicht darum geht, ob und welche Emotionen die Verfasser*innen der Online-Kommentare tatsächlich erleben. Den emotionalen Äußerungen *kann* ein entsprechender individueller emotionaler Zustand der Verfasser*innen zugrunde liegen, muss aber nicht notwendig. In Bezug auf Emotionen in sozialen Medien sprechen Bucher und Barth (2019) von der »emotionalen Ladung« (S. 65) eines Beitrags. Online-Kommentare drücken eine Einstellung zum Bewertungsgegenstand aus, intendieren eine emotionale Reaktion beim Adressaten und weisen eine bestimmte Valenz und jeweils abgestufte emotionale Intensität auf, die zusammen genommen die emotionale Ladung eines Beitrags bilden (Bucher & Barth, 2019, S. 65). Zur Erfassung der »emotionalen Ladung« eines Beitrags wird nach direkten oder indirekten Äußerungen über Emotionen gesucht. Emotionen können in Texten ausgedrückt, thematisiert oder bewertet werden. Der Emotionsausdruck umfasst dabei »[...] alle sprachlichen Mittel, in denen Emotionen nicht lexikalisch kodiert werden, sondern z.B. durch prosodische Mittel, Satzadverbale (z.B. *leider*), Satzfragmente (z.B. *Du Ignorant! Entsetzlich für mich!*)« (Ortner, 2014, S. 68, Hervorhebung im Original) Harris und Paradice (2007) verweisen diesbezüglich darauf, dass Emotionen auch indirekt ausgedrückt werden können:

People seldom use emotion words to directly communicate their feelings. For example, it is rare that someone will mention, ›I'm angry‹ or ›I am feeling depressed today‹. In contrast, it is more common to detect speakers' negative emotions from various indirect emotional phrases (sic!) such as ›That's impossible, you can't do that to me‹ or ›I want to thank him a thousand times. (S. 2083)

Daher empfehlen sie, nach sogenannten linguistischen Markierungen zu suchen, die Art, Form, Valenz und Intensität der Emotionen beschreiben. Sie können lexikalisch (als Intensivierung wie stark oder schwach, als Modalwörter wie würde, hätte, könnte, als Verklausulierungen wie vielleicht, möglicherweise oder als taktile Beschreibungen wie geschockt, betroffen, verletzt) oder syntaktisch (in Form von Nebensätzen in denen emotionale Haltungen/Einstellungen beschrieben werden) auftreten.

Die Emotionsthematisierung beschreibt das explizite »Benennen und Beschreiben von Emotionen« (Ortner, 2014, S. 68), beispielsweise durch Wörter wie Ekel, Neid, Freude, Liebe, Hass und umfasst auch metaphorische Formulierungen, wie z. B. ›auf die Palme treiben‹ oder Beschreibungen des Erlebens, wie ›ich fühlte mich schlecht‹ (Ortner, 2014, S. 345).

Emotionsbewertungen sind demgegenüber durch eine bestimmte Valenz gekennzeichnet und bewegen sich auf einem Kontinuum von gut und schlecht (Ortner, 2014, S. 347).

Darüber hinaus können Emotionen mittels para-linguistischer Hinweise ausgedrückt werden. So wurden unter der Kategorie ›emotionale Ladung‹ beispielsweise auch Vokalschreibungen (z.B. ›uuuuuuper‹) als Mittel zur Verstärkung, Imitationen gesprochener Sprachlaute (z.B. ›oh‹), lautmalerische Wörter, Bildzeichnung mit Tastaturzeichen (z.B. :-D), grammatische Manipulationen (Großbuchstaben oder Anführungszeichen), Akronyme (z.B. mfg für mit freundlichen Grüßen), Inflektive (Verben, die ohne Endung gebildet werden, wie beispielsweise ›würg‹) oder Auslassungen als Stilmittel zum Anzeigen von abgebrochener Rede, Pausen oder Verzögerungen erfasst. Solche para-linguistischen Hinweise werden in textbasierter Online-Kommunikation genutzt, »[...] to convey meanings normally achieved via tone of voice, body gestures, and other behaviors in face-to-face-communication.« (Harris & Paradice, 2007, S. 2084)

Eine besondere Rolle innerhalb der Online-Kommunikation spielen hierbei Emoticons, die häufig als »[...] ikonische Darstellungen von emotionalen Gesichtsausdrücken, Gestiken oder Symbolen.« (Seewann, 2012, S. 159) ge-

deutet werden, da sie sich Metaphern des Körpers bedienen, um emotionale Zustände auszudrücken (Seewann, 2012, S. 160). Solche Deutungen als Emotionsausdrücke greifen jedoch häufig zu kurz. Gängige Emoticons haben stets auch »[...] metakommunikative und pragmatische Funktionen [...], die wenig oder gar nicht mit der Mimik in einem Face-to-Face-Gespräch vergleichbar sind [...].« (Albert, 2015, S. 7) Emoticons lassen sich entsprechend nur vor dem Hintergrund ihrer kontextuellen Einbettung interpretieren. Ein lächelnder Smiley kann sowohl ein freundliches Lächeln als auch humoristisch oder satirisch Gemeintes ausdrücken. Sie haben damit nicht nur eine expressive Funktion, sondern auch eine evaluative (Wagner, 2019, S. 234).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass unter der Hauptkategorie ›Bewertungen‹ Kommentare erfasst werden, die Bewertungen von Emotionsrepertoires ausdrücken. Dabei wird zum einen der Bezug erfasst und zum anderen die emotionale Ladung der Beiträge.

In medialen Affektökonomien werden medial inszenierte Emotionsrepertoires jedoch nicht nur bewertet, sondern Körper erfahren im Sinne der Wertschöpfung auch Auf- und Abwertungen. Im Folgenden wird daher dargestellt, wie solche Prozesse anhand der Hauptkategorie ›Inwert-Setzung‹ inhaltsanalytisch erfasst wurden.

Inwert-Setzungen

Im Kap. 2.3 wurde bereits darauf verwiesen, dass Praktiken der Valorisierung mit affektiven Dynamiken verbunden sind, die Körper aufeinander ausrichten. Die empirische Analyse solcher affektiver Dynamiken in schriftsprachlich verfassten Online-Komentaren stellt eine methodische Herausforderung dar, denn im Gegensatz zu Emotionen, sind Affekte

[...] not restricted to specific observable forms of action, bodily behavior or even to discursive and language-based modes of articulation and enunciation. Instead, affect is understood to elude and bypass these modes of accessibility [...]. A further methodological challenge lies in affect theory's grounding in process and relational ontology. Social research methods have not been developed for relational ontology in the way they have for more traditional ontologies, such as methodological individualism or holism. (Kahl, 2019, S. 2)

Das Konzept des *networked affect* (vgl. Abschnitt 2.2.2) verweist darauf, dass es nicht um die Analyse des Affekts an sich geht, sondern um die Effekte, die Affekte in relationalen Gefügen hinterlassen. Die Methode muss also

definieren, wie sich solche Spuren von Affekten in verschriftlichten Online-Kommentaren identifizieren lassen. Ziel ist es demnach, einen Forschungsmodus zu finden, durch den sich relationale Verbindungen zwischen Körpern und daraus entstehenden Orientierungen in schriftlichen Diskursen nachzeichnen lassen. Hilfreich erscheint hierbei der von Berg et al. (2019) entwickelte Ansatz eines *reading for affect*, bei dem »[a]nalytically capitalizing on affective dynamics in the realm of discourse thus means to concentrate on the relational couplings between bodies of various sorts [...] which are constituted through and within discourse« (S. 49). Als theoretischer Ausgangspunkt dient ihnen Ahmeds (2004, 2014b) Konzept der »affective economies«, bei dem sie davon ausgeht, dass Emotionswörter und (diskursive) Zuschreibungen für die Ausrichtung von Körpern eine Rolle spielen (vgl. auch Abschnitt 2.2.4). Ausgehend von der Annahme, dass über Zuschreibungen Körpern Emotionen »angehaftet« werden und diese dadurch im Rahmen eines Affizierungsgeschehens miteinander in Beziehung gesetzt beziehungsweise miteinander in Einklang oder Missklang gebracht werden, versuchen von Berg et al. (2019) mit Hilfe des *reading for affect* offenzulegen, wie »[...] affective relations between different bodies are established through language« (S. 51-52). Sprachliche Artikulationen können eine körperliche Dimension haben und durch Relationen gekennzeichnet sein, die ebenfalls körperliche Verhältnisse annehmen können. Für diese Relationen zwischen Körpern in Texten nutzen sie den Begriff der »discourse bodies« und beschreiben damit »[...] the various transpersonal entities within discourse that are defined by their relations to other entities, either material or representational/ideational.« (Berg et al., 2019, S. 50)

Entsprechend identifiziert die Analyse der im Diskurs entstehenden *discourse bodies*, wie Körper sprachlich zueinander in Bezug gesetzt werden und wie daraus Körper entstehen, die wiederum den menschlichen Körper affizieren können. Derartige Diskurskörper lassen sich im Rahmen eines *reading for affect* analytisch durch drei Dimensionen erfassen: a) Verkörperungsprozesse, b) linguistische Kollektivierungen und durch die c) Materialität des Diskurs selbst (Berg et al., 2019, S. 52).

Im Detail werden unter *Verkörperungsprozessen* Zuschreibungen verstanden, die Akteuren, Objekten oder Ideen Qualitäten des (menschlichen) Körpers beziehungsweise körperliche Zustände zuweisen (beispielsweise im Begriff der »feeling nation«) (Berg et al., 2019, S. 50). Durch diese Zuschreibungen entstehen *discourse bodies*, die wiederum bestimmte Anziehungen oder Abstoßungen zwischen Körpern hervorrufen, die als Hinweise auf affektive Dynamiken verstanden werden können (Berg et al., 2019, S. 50-51). Entspre-

chend geht es in der Analyse von Verkörperungsprozessen darum zu identifizieren, wem welche körperlichen Qualitäten und Emotionen im Diskurs zugeschrieben werden und welche *discourse bodies* dadurch entstehen. Die zugrundeliegende Annahme ist dabei »[...] that portraying a group, an individual, an idea, or an object in the registers of affect contribute to its bodily creation and perception.« (Berg et al., 2019, S. 52)

Darüber hinaus gilt es danach zu fragen, welche Beziehungen unterschiedliche Diskurskörper miteinander eingehen, durch welche Anziehungs- oder Abstoßungsbewegungen sie miteinander verbunden sind oder sich voneinander abgrenzen und wie diese Konstellationen wiederum andere Körper mobilisieren oder behindern. Diskurskörper treten auch durch *linguistische Kollektivierungen* in Erscheinung, beispielsweise wenn soziale Kollektive anhand ihrer handlungsfähigen und körperlichen Qualitäten beschrieben werden, wie beispielsweise in dem Begriff der ›Körperschaft‹ (Berg et al., 2019, S. 50). Die Analyse arbeitet entsprechend heraus, wie diese Körper innerhalb des Diskurses zueinander in Bezug gesetzt werden.

Zudem zeigen sich Diskurskörper in der Relationalität aller Äußerungen sowie in *körperlich-materiellen Charakteristika* des Diskurs' selbst, beispielsweise in der Formung des sprachlichen Materials durch Metaphern, Übertreibungen durch Großschreibung oder mehrfache Satzzeichen, linguistische Exzesse, Wiederholungen, Rhythmen und Anordnungen etc. (Berg et al., 2019, S. 52). Hierbei geht es vor allem um die Materialität solcher Hinweise und daraus entstehender Schriftbilder.

Zusammenfassend erfasst die Hauptkategorie der Inwert-Setzung, wie Körper im Rahmen der Online-Kommentierung entstehen und zueinander in Bezug gesetzt werden. Dazu werden emotionale Zuschreibungen erfasst, die zu Prozessen der Verkörperung führen, linguistische Kollektivierungen und die Materialität des Diskurses. Eine Besonderheit der Kommentierung im Social TV ist hierbei, dass sich solche Valorisierungen auch durch Praktiken wie Liken, Verlinken oder Teilen ausdrücken können. Auf diesen und damit verbundene Aspekte wird mit der Hauptkategorie der ›Dynamiken‹ Bezug genommen, die im Folgenden dargestellt wird.

Dynamiken

Für die Online-Kommentierung im Social TV gilt es im Sinne einer medialen Affektökonomie (vgl. Kap. 2.3) auch deren Dynamik festzuhalten, die sich im temporalen Verlauf der Diskussion, in Intensitäten und Verdichtungen durch

Häufungen von Likes oder Antwortkommentaren sowie durch die Verweisstrukturen von und zwischen den an der Diskussion beteiligten Autor*innen zeigt. In diesem Zusammenhang geht es um die Frage, welche Stellen als bedeutsam markiert werden, welche wiederholt werden und an welchen Stellen der Kommentierung Verdichtungen oder auch Dehnungen entstehen, die sich in Intensitäten beziehungsweise einer Häufung von Kommentaren oder Antworten auf bestimmte Kommentare, in einer Heftigkeit der Äußerungen oder Pausen und Unterbrechungen ausdrücken. Knudsen und Stage (2014, S. 6) verweisen darauf, dass sich gerade in solchen Störungen oder Blockaden Spuren von Affekten nachweisen lassen und auch Wetherell (2012) betont, dass Affekte insbesondere dort erkennbar werden,

[...] where the body has been more intrusive than it ordinarily is. These are domains, too, [...] where there is notable talk occurring about emotions and feelings, and domains where something personally significant seems to have occurred that someone wants to mark. (S. 95)

Entsprechend müssen auch formale und strukturelle Merkmale der Kommentierungen erfasst werden. Um solche Dynamiken in Online-Komentierungen inhaltsanalytisch zu erfassen »[...] gilt es, deren komplexe Interaktionsketten abzubilden und diejenigen Dimensionen auszumachen, die die spezifischen Charakteristika und Dynamiken dieser Diskussionen empirisch einfangen.« (Hoppe et al., 2018, S. 208) Hoppe et al. (2018, S. 221-223) greifen dazu auf das Konzept der Interaktivität zurück und schlagen die Dimensionen a) Raum, b) Modalität, c) Zeit, d) Kontrolle und e) Grad des Verständnisses für Handlungen anderer Interaktionspartner für die Analyse formaler und struktureller Merkmale von Online-Kommunikation vor. Mit der räumlichen Dimension bilden sie »[...] die Struktur sowie die Art und Weise der wechselseitigen Handlungen [...]« (Hoppe et al., 2018, S. 221) ab und unterscheiden drei Aspekte: die Anzahl und Art der Kommentierenden, die Anzahl der Handlungen pro Nutzer*in und die Anzahl der Handlungen insgesamt. Da die Art der Kommentierenden für die vorliegende Untersuchung nicht bestimmbar ist, werden hier lediglich die Anzahl der Kommentierenden, Anzahl der Handlungen pro Nutzer*in und die Anzahl der Handlungen insgesamt übernommen.

Als weiterer Aspekt wird die Modalität der Handlungen – also, ob die Nutzer*innen Text, Bilder oder Videos posten und in welchem Umfang sie dies tun – festgehalten.

In Bezug auf den Handlungszeitraum und wechselseitige Bezugnahmen geht es um Fragen der Synchronizität (synchron vs. asynchron, schneller vs. langsamer), der Frequenz (Häufigkeit der wechselseitigen Bezugnahmen, Dauer der Diskussion insgesamt) und der Verweisstrukturen zwischen den beteiligten Autor*innen, Medieninhalten (z.B. Online-Artikel) oder anderen Quellen (wie beispielsweise unabhängige beziehungsweise zusätzlich zu den an der Diskussion beteiligten User*innen). Zusammenfassend erfasst die Hauptkategorie »Dynamiken« damit die Temporalität, Intensität und Interaktivität der Kommentierung. Die folgende Tabelle (vgl. Tab. 2) veranschaulicht nochmal abschließend das entwickelte Kategoriensystem.

Tabelle 2: Hauptkategorien der inhaltlich-strukturierenden Inhaltsanalyse der Social TV-Komentierung

Bewertungen	Bezugnahme emotionale Ladung
Inwert- Setzungen	Verkörperungsprozesse linguistische Kollektivierungen körperlich-materielle Charakteristika
Dynamiken	Handlungsstruktur <i>Anzahl der Kommentierenden insgesamt</i> <i>Anzahl der Handlungen pro Nutzer*in</i> <i>Anzahl der Handlungen insgesamt</i> Handlungsmodalität <i>Modalitäten der Handlungen insgesamt</i> <i>Umfang der Modalitäten insgesamt</i> Handlungszeitraum <i>Tempo der Handlungswechsel im Durchschnitt</i> <i>Tempo-Änderung der Handlungswechsel</i> <i>Gesamtdauer einer Kommentierung</i> wechselseitige Bezugnahmen <i>Anzahl/Häufigkeit (pro Nutzer*in/insg.)</i> <i>Verteilung der wechselseitigen Bezugnahmen zwischen den Kommentierenden</i> <i>Erwiderungen auf eine Antwort zu einer eigenen Aussage</i>

Quelle: eigene Darstellung

6.5 Zwischenfazit: Empirische Schritte auf dem Weg zu einer Theorie medialer Affektökonomie

Ziel der Studie ist die Analyse von Verständigungsprozessen über emotionale Ausdrucks- und Verhaltensweisen im Rahmen affektiver Anschlusskommunikation zur Sendung GNTM auf dem entsprechenden Social TV-Angebot der Plattform Facebook. Dabei geht es um die Frage, wie die in den Sendungen ausgestellten Emotionsrepertoires bewertet und strukturiert werden und wie dabei unterschiedliche Orientierungen in Bezug auf andere Körper entstehen. Der methodische Zugang muss demnach zwei unterschiedliche Medienformen berücksichtigen. Auf der Ebene der Sendung werden die Inszenierung von Emotionsrepertoires und affizierenden Registern analysiert. Dazu wurde eine analytische Vorgehensweise entwickelt, die explizit affizierende Register in den Blick nimmt. Auf den Ebenen des Körpers, des Verhaltens und der Interaktion sowie des Diskurses wurden hierzu analyseleitende Fragen formuliert, die sich auch auf die Analyse weiterer audiovisueller Medienprodukte ausweiten lassen. Für die Untersuchung der Anschlusskommunikation wurde auf das Verfahren der inhaltlich-strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse zurückgegriffen, die durch quantitative Dimensionen ergänzt wurden. Anhand der Theorie wurden die drei Hauptkategorien Bewertung, Inwert-Setzung und Dynamik entwickelt. Um die Verbindungen zwischen den in den Sendungen inszenierten Emotionsrepertoires und affizierenden Registern und der hierzu vorgenommenen Anschlusskommunikation im Social TV aufzuzeigen, werden die Ergebnisse in der Zusammenschau hinsichtlich folgender Fragen analysiert: Welche der inszenierten Emotionen, welches körperliche Verhalten, welche Verbalisierungen, Handlungen und welche Regulationen werden in der Kommentierung aufgegriffen, fortgeführt, neugefasst? Wie wird das inszenierte Emotionsrepertoire geordnet, strukturiert? Mit welchen Emotionen sind die Kommentare aufgeladen? Welche Intensitäten entstehen in der Kommentierung: welche Emotionsrepertoires werden intensiv diskutiert? Welche Emotionen werden Körpern zugeschrieben? Welche linguistischen Kollektivierungen werden vorgenommen und durch welche Materialitäten sind die Kommentierungen gekennzeichnet? Wie entstehen aus den Zuschreibungen, Kollektivierungen und der Materialität des Diskurses Körper und in welchen Verhältnissen sind diese zueinander gekennzeichnet?

Anschließend an diese Fragen werden in der Zusammenschau die einzelnen Fälle hinsichtlich ihrer Aushandlungsprozesse und unterschiedlichen

Dynamiken verglichen, um daraus Überlegungen für eine Theorie der medialen Affektökonomie abzuleiten. Im Folgenden werden jedoch zunächst die Ergebnisse der vier analysierten Beispiele beschrieben und anschließend hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede dargestellt.

