

2. Theoretische Ausgangspunkte und Konzeptualisierungen

In den folgenden Abschnitten werden die theoretischen Ausgangspunkte der Arbeit erläutert. Dazu wird zunächst das Emotionsverständnis beschrieben und daran anschließend geklärt, wie Emotionen in Reality TV-Formaten aus- und hergestellt werden. Anhand der Darstellung bisheriger theoretischer Konzeptionen zur sozialen Herstellung und Durchsetzung von Regeln des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens, werden deren Schwachstellen aufgezeigt und für die Nutzung des Begriffs der Emotionsrepertoires plädiert. Davon ausgehend wird beschrieben, wie sich das Verhältnis zwischen medialen Inszenierungen, Emotionsrepertoires und Affekt in digitalen Medienumgebungen aus der Perspektive der Affect Studies konzeptualisieren lässt. Dazu wird zunächst der Affektbegriff geklärt. Im Anschluss daran wird dargestellt, wie sich Affekte in digitalen Medienumgebungen theoretisch-konzeptionell als *networked affect* erfassen lassen und wie diese aus dem Zusammenspiel affizierender Register der Fernsehsendungen und affektiven Medienpraktiken des Publikums entstehen. Wie dabei Körper aufeinander ausgerichtet werden, wird schließlich anhand des Konzepts der *affective economies* dargestellt. Die Überlegungen münden in die Konzeptualisierung des Begriffs der medialen Affektökonomie. Zuvor gilt es jedoch zunächst den Begriff der Emotionen und der Emotionsrepertoires zu klären.

2.1 Emotionen aus der Perspektive soziokultureller Emotionstheorien

Das Verständnis von Emotionen in den Sozial- und Kulturwissenschaften sowie den Neurowissenschaften ist vielfältig und uneinheitlich (von Scheve, 2018, S. 2). Breitere Akzeptanz hat jedoch eine Definition gefunden, die von

unterschiedlichen Emotionskomponenten ausgeht und in der Regel fünf solcher Bestandteile beschreibt: 1) die physiologische Erregung, 2) der motorische Ausdruck, 3) das subjektive Gefühl, 4) kognitive Einschätzungsprozesse und 5) eine motivationale Handlungstendenz. Emotionen werden demnach durch ein Ereignis ausgelöst, sind von begrenzter Dauer und haben einen episodischen Charakter (von Scheve, 2009, S. 71; 2011, S. 210).

Weitestgehend Einigkeit besteht in den Sozial- und Kulturwissenschaften darüber, dass Emotionen sozial und kulturell bestimmt (von Scheve, 2018, S. 2) sowie historisch gebunden formiert sind (Frevert, 2017). Aus einer solchen soziokulturellen Perspektive wird davon ausgegangen, dass soziale Konstruktionen und kulturelle Einflussfaktoren Emotionen prägen. Ihre Entstehung ist nicht allein auf individuelle physiologische und psychische Zustände zurückzuführen, sondern »[e]ine umfassende Theorie der Emotionen ist auf das Verständnis der gegenseitigen Durchdringung von Kultur und Emotion angewiesen.« (Vester, 1991, S. 18) Demnach sind kulturell und sozial bedingte Vorstellungen von Emotionen notwendig für die Interpretation dessen, was auf körperlicher Ebene zunächst als Erregung empfunden wird. Im Laufe der Persönlichkeitsentwicklung verfestigen sich solche Vorstellungen zu Schemata, die Individuen nicht immer bewusst sein müssen. Vester (1991, S. 38) bezeichnet solche schematischen Vorstellungen als »Drehbücher«. Sie prägen die Entstehung, Identifikation, das Erleben und den Umgang mit Emotionen sowie deren Ausdruck (Vester, 1991, S. 86). So gehen auch Penz und Sauer (2016) davon aus, dass Emotionen »[...] durch kulturelle Wahrnehmungsmuster, Normen und soziale Strukturen hervorgebracht bzw. intelligibel [werden], und sie sind selbst Teil solcher symbolisch kodierten und gesellschaftlich konstruierten Wahrnehmungs- und Handlungsmuster [...]« (S. 33)

Prägend für solche Drehbücher oder Muster sind dabei im Laufe der Sozialisation erworbene gesellschaftliche Regeln, die die Art der situativ angepassten Emotionen, ihr Ausmaß beziehungsweise die Intensität und Dauer des Emotionsausdrucks beeinflussen. Diese von Hochschild (1979, S. 563; 1983, S. 56) als »feeling rules« bezeichneten Regeln können universell sein oder aber nur für einen begrenzten Zeitraum oder für bestimmte soziale Gruppen gelten. Innerhalb dieser Gruppen können sie auch dazu genutzt werden, um sich von anderen Kollektiven abzugrenzen (Hochschild, 1979, S. 566). Kultur, Kontext und Historizität spielen demnach eine zentrale Rolle für emotionale (Ausdrucks- und Verhaltens-)Regeln.

Hochschilds Konzept der Emotionsregeln (1979, S. 563-569; 1983, S. 56-75) unterscheidet dabei zwei Ausprägungen: 1) Gefühlsregeln (= feeling rules), die

die Intensität, Dauer und Art der zu empfindenden Emotionen beschreiben und 2) Ausdrucksregeln (= display rules), die die Angemessenheit der Darstellung von Emotionen definieren. Fiehler (1990, S. 77-80) differenziert insgesamt vier Typen: 1) Emotionsregeln (= feeling rules), die anzeigen, welche Emotion in bestimmten Situationen in welcher Intensität aus Sicht der betroffenen Person angemessen und aus Sicht anderer Beteiligter sozial erwartbar ist, 2) Manifestationsregeln (= display rules), die festlegen welches Gefühl in welcher Situation wie intensiv zum Ausdruck gebracht werden darf oder soll, 3) Korrespondenzregeln, die emotionale Reaktionen auf Emotionen im sozialen Kontext steuern und 4) Kodierungsregeln, die den Ausdruck der Emotionen bestimmen (Körperhaltung und -bewegung im Raum, Berührungen, Gestik, Mimik, vokaler Klang der Stimme, Blickverhalten).

Hochschild und Fiehler erklären den Ausdruck von Emotionen und emotionalem Verhalten damit durch sozial geprägte Regeln, vernachlässigen dabei jedoch das gestalterische Potenzial von Individuen. Dass Emotionen nicht zwangsläufig entlang gängiger Regeln und Erwartungen konzipiert werden zeigt sich auch in Formaten des Reality TV, die zwar festlegen, in welchen Situationen welche Emotionen gefühlt und ausgedrückt werden sollten, welche als wünschenswert, angemessen, peinlich oder provozierend wahrgenommen werden, gleichzeitig jedoch auch bewusst Konfliktsituationen inszenieren, in denen Protagonist*innen mit erwünschten Emotionsregeln in Konflikt geraten und die jeweiligen Regeln für sich situations- und kontextabhängig auslegen und ihnen nicht hilflos ausgeliefert sind.

2.1.1 Emotionen und deren soziale Regulation

Medien haben an der Inszenierung solcher Regulationen und damit verbundenen Aushandlungsprozessen um angemessene, erwartbare und nicht wünschenswerte Emotionen zentralen Anteil: »[...] how we feel in and about our society, or indeed about the world in which we live, is affected by our experiencing this world through the mass media.« (Döveling et al., 2011, S. 2) Mediale Inszenierungen prägen Vorstellungen, Erleben sowie den Umgang mit Emotionen. So zeigt Illouz (2003) beispielsweise, wie Filme, Fernsehserien, Werbung und Romane bestimmte Vorstellungen von romantischer Liebe und damit verbundene Aktivitäten prägen, die das Erleben von und Erwartungen an romantische Liebe beeinflussen. Und Hickethier (2007) spricht in Bezug auf das Fernsehen von einer Emotionsmaschine und der »Industrialisierung von Gefühlsprodukten« (S. 118). Er geht davon aus, dass das Fernsehen »[...]

inzwischen längst das Kino als zentrale Emotionssteuerungsinstanz der Gesellschaft abgelöst« (Hickethier, 2007, S. 118) hat. Medienangebote lassen sich demnach als Speicher, Träger, Vermittler sowie als Ort der Herstellung und Aushandlung von Emotionen verstehen. Sie machen Emotionen sowohl zum Thema oder zum Inhalt von Kommunikation, können Emotionen erzeugen als auch die Bedeutung von und Erwartungen in Bezug auf Emotionen prägen. Sie tun dies durch die von ihnen bereitgestellten Narrative, Bilder und Diskurse, die gesellschaftliche Normen und Werte der Angemessenheit von Emotionen verkörpern und performativ ausdrücken, womit sie zur Zirkulation von Formen und Mustern emotionalen Erlebens, Verhaltens und Interagierens beitragen. Damit nehmen sie (maßgeblich) Einfluss auf die Emotionsentstehung und -regulierung der Zuschauer*innen und beeinflussen, welche Emotionen unter welchen Umständen in spezifischen Kontexten sozial akzeptiert werden, wie sie darzustellen sind und wie auf sie reagiert werden kann. Die inszenierten Regeln können dabei durch das Publikum bestätigt, imitiert, verinnerlicht, weitergegeben, aber auch abgelehnt oder neu ausgehandelt werden.

In Formaten des Reality TV sind die Abrufbarkeit und Verfügbarkeit von Emotionen, aber auch der spontane Ausbruch unkontrollierter Emotionen zentrale Genreelemente, deren Logik Zuschauer*innen bekannt ist. Dramaturgisch sind die Sendungen darauf angelegt, dass Protagonist*innen gezielt bestimmte, konventionalisierte Emotionen bewusst hervorbringen und andere wiederum unterdrücken (Aslama & Pantti, 2006; Bonsu et al., 2010; Krijnen & Tan, 2009). So lassen sich Formen der Arbeit an und mit Emotionen sowie deren Regulierung und Normierung in Formaten des Reality TV beobachten. Mit dem Begriff der »emotion work« verweist Hochschild (1979) auf den »act of trying to change in degree or quality an emotion or feeling« (S. 561). Entsprechend kann »emotion work« sowohl zur Modulation der eigenen Befindlichkeit als auch zur Manipulation der Emotionen anderer eingesetzt werden. Sie nimmt dabei an, dass Diskrepanzen in Bezug auf emotionale Ausdrücke und Verhalten vor allem im beruflichen Kontext auftreten. In solchen Fällen müssen Individuen Emotionsarbeit leisten, um ihr eigenes emotionales Erleben mit normativen Erwartungen in Übereinstimmung zu bringen. So zeigt sie anhand der Analyse des Arbeitsalltags von Stewardessen, dass dort vor allem der Ausdruck positiver Emotionen wie Freude an der Arbeit eingefordert wird und beschreibt die damit verbundenen emotionalen Schwierigkeiten. Konflikte in Bezug auf das emotionale Erleben können dabei nach Hochschild (1983, S. 35-55) durch zwei verschiedene Formen bewältigt werden:

die Möglichkeit des »surface acting«, bei der Gefühle vorgespielt werden, um die äußeren Erwartungen zu befriedigen (wobei es nicht um die tatsächliche Empfindung der erwarteten Emotion geht, sondern um den Ausdruck eines passenden Gefühls) und Formen des »deep acting«, bei dem auf eine authentische Veränderung des Fühlens abgezielt wird und das Gefühl möglichst als tatsächlich selbst empfundenes ausgedrückt werden soll (z.B. durch physiologische Aspekte wie tiefes Durchatmen oder Meditieren, der Modifikation des Gefühlsausdrucks mit dem Ziel die gefühlte Emotion dadurch zu verändern, durch kognitiv angestrebte Veränderungen, wie beispielsweise das bewusste Erinnern an eine Situation, in der die angestrebten Emotionen empfunden wurden oder durch das Umdeuten der vorliegenden Situation).

Als Gründe für die Entstehung von Diskrepanzen zwischen dem eigenen Erleben und normativen Anforderungen, die durch Emotionsarbeit überwunden werden müssen, nennt Thoits (2004, S. 367) Situationen, in denen zwar klare Emotionsnormen gelten, diese jedoch zu komplex oder durch zu hohe Anforderungen gekennzeichnet sind und daher nicht eingehalten werden können. Auch unterschiedliche Rollenanforderungen können zu Diskrepanzen zwischen erwarteten und erlebten Emotionen führen, so zum Beispiel im Fall berufstätiger Eltern, die sich um ihr erkranktes Kind sorgen, diese Emotionen im beruflichen Umfeld jedoch als ablenkend aufgefasst werden. Ebenfalls können sich widersprechende Emotionsnormen gleichzeitig vorliegen (beispielsweise kulturell bedingt) oder sozialer Wandel kann neue Situationen hervorrufen, in denen ehemals geltende Normen nicht mehr anwendbar sind oder für die bislang keine Regeln existieren¹. Schließlich können auch spontane oder angeborene Reaktionen auf Umwelteinflüsse mit existierenden Normen in Widerspruch treten, wie beispielsweise bei Ekelreaktionen auf bestimmte Gerichte oder lähmende Furcht vor Höhe. Bei all diesen Reaktionen wird jedoch erwartet, dass unerwünschte Emotionen gar nicht erst erlebt oder zumindest unterdrückt oder maskiert werden.

1 Auch Hochschild (1979) hat auf die Bedeutung sozialen Wandels und die Entstehung emotionaler Dissonanz hingewiesen: »Part of what we refer to as the psychological effects of ›rapid social change‹, or ›unrest‹, is a change in the relation of feeling rule to feeling and a lack of clarity about what the rule actually is, owing to conflicts and contradictions between contending sets of rules. Feelings and frames are deconventionalized, but not yet reconventionalized. We may, like the marginal man, say, ›I don't know how I should feel.‹« (S. 567-568)

In Bezug auf solche Diskrepanzen kommt Zugehörigkeit eine besondere Rolle zu. Sie führt dazu, dass Unvorhersehbarkeit und Überraschungen des eigenen sowie des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens anderer reduziert werden. Kommt es trotzdem zu Konflikten, wird Emotionsmanagement notwendig. Emotionale Konformität dient dabei der Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung, der Reproduktion sozialer Ungleichheit oder der Herstellung sozialer Solidarität (Thoits, 2004, S. 370). In Bezug auf das Management von Emotionen weist Thoits (2004, S. 370) zusätzlich darauf hin, dass meistens angenommen wird, Emotionsarbeit würde in Richtung sozial erwünschter Emotionen betrieben, beispielsweise um soziale Anerkennung zu gewinnen oder den Arbeitsplatz nicht zu gefährden. Doch Diskrepanzen müssen nicht zwangsläufig in Versuche der Anpassung münden, sondern können auch dazu führen, dass die Gültigkeit der jeweiligen Emotionsnorm verworfen wird. Zwar limitieren Emotionsregeln sozial anerkanntes Erleben und Ausdruck von Emotionen, aber sie determinieren solches nicht (Thoits, 2004, S. 372). Insbesondere, wenn sich Individuen zusammenfinden, die nonkonforme Emotionen erleben, sich gegenseitig bestärken und die Gültigkeit der geltenden Regeln in Frage stellen, kann es zu sozialen Veränderungen kommen (Thoits, 2004, S. 373-374).

Solche Formen der Arbeit an und mit Emotionen werden von Hochschild (1983) und Thoits (2004) mit Begriffen wie »emotion management«, »emotion work« und »feeling rules« eher als stringent und intentional ausgerichtet beschrieben. Emotionsarbeit kann jedoch auch ziel- und ergebnisoffen verlaufen, weshalb Reddy (2001, S. 122) den Begriff der »Navigation« vorschlägt. Damit verweist er darauf, dass Individuen ständig zwischen unterschiedlichen Emotionen manövrieren, die auch widersprüchlich sein können. Reddy nimmt dabei an, dass jedes politische System bestimmte »emotives« – Regeln des (vorrangig, jedoch nicht ausschließlich sprachlichen) Ausdrucks von Emotionen – vorgibt und deren Durchsetzung mit Strafen verfolgt. Ein solches »emotional regime« versteht er als: »The set of normative emotions and the official rituals, practices, and emotives that express and inculcate them; a necessary underpinning of any stable political regime.« (Reddy, 2001, S. 129) »Emotives« sind dabei sowohl feststellender, als auch performativer Art,

[a] type of speech act different from both performative and constative utterances, which both describes (like constative utterances) and changes (like performatives) the world, because emotional expression has an exploratory

and a self-altering effect on the activated thought material of emotion.
(Reddy, 2001, S. 128)

Emotionsrelevante Aussagen von Individuen beschreiben Emotionen damit nicht nur, sondern setzen etwas in Gang, das wiederum auf Emotionen zurückwirkt, sie verstärkt, abschwächt oder verändert. Reddys Konzept und sein Begriff der »emotives« betont Verbaläußerungen gegenüber anderen Formen emotionalen Verhaltens, wie beispielsweise körperliche Emotionsausdrücke (Rosenwein, 2002, S. 839) und vernachlässigt die Komplexität diskursiver Handlungen und deren multiple Formen praktischer Handlungen, die sich nicht auf subjektive Erfahrungen beschränken, sondern innerhalb relationaler Interaktionen entstehen (Wetherell, 2012, S. 73, 98). Rosenwein bemängelt an seinem Konzept weiterhin, dass es nicht nur ein gesellschaftlich dominantes »emotional regime«² gibt, das für alle gilt, sondern eine Vielzahl von »emotional communities« (Rosenwein, 2002, S. 842). Solche emotionalen Gemeinschaften sind

[...] precisely the same as social communities – families, neighborhoods, parliaments, guilds, monasteries, parish church memberships – but the researcher looking at them seeks above all to uncover systems of feeling: what these communities (and the individuals within them) define and assess as valuable or harmful to them; the evaluations that they make about others' emotions; the nature of the affective bonds between people they recognize; and the modes of emotional expression that they expect, encourage, tolerate, and deplore. (Rosenwein, 2002, S. 842)

Emotionale Gemeinschaften teilen gemeinsame oder ähnliche Vorstellungen oder Bewertungen darüber, wie Emotionen auszudrücken sind. Weil sich Individuen in ständig wechselnden sozialen Kontexten bewegen, können Mitglieder einer emotionalen Gemeinschaft problemlos von einer Gemeinschaft in eine andere wechseln und auch mehreren emotionalen Gemeinschaften angehören, die unterschiedlichen Emotionsnormen folgen. Dies geschieht am unkompliziertesten, wenn sich die Normen der unterschiedlichen Gemeinschaften möglichst stark ähneln. Fraglich bleibt dabei jedoch, inwiefern

2 Als Auswege aus den strikten Anforderungen eines »emotional regimes« beschreibt Reddy (2001) emotionale Zufluchtsorte, die er als »emotional refuge« (S. 129) bezeichnet. Darunter versteht er informelle oder formelle Beziehungen, Rituale oder Organisationen, die als Rückzugsort und Raum der Entlastung von den emotionalen Anstrengungen gelten, die im Rahmen eines emotionalen Regimes erforderlich werden.

Mitglieder einer emotionalen Gemeinschaft zwischen selbigen wechseln oder als Mitglied ein und derselben emotionalen Gemeinschaft zwischen unterschiedlichen Kontexten, weil sie über ein vielfältiges Repertoire emotionaler Ausdrucks- und Verhaltensweisen verfügen. Weitestgehend unklar ist außerdem, wie sich Wertegemeinschaften von emotionalen Gemeinschaften unterscheiden. Obwohl sich Rosenwein's Begriff der »emotional communities« von Reddy's »emotional regime« abgrenzt, ähneln sich beide Auffassungen, bis auf den Unterschied, dass Emotionsnormen im Rahmen eines »emotional regime« sozusagen »von oben« bestimmt werden, während Mitglieder unterschiedlicher »emotional communities« Emotionsnormen untereinander aushandeln. Bei beiden Annahmen findet jedoch die Berücksichtigung des Kontextes zu wenig Aufmerksamkeit (Wetherell, 2012, S. 73). So macht es auch für Reddy's Begriff der »emotives« einen Unterschied, wie und in welchem Umfeld eine emotionsbezogene Aussage getroffen wird.

Die beschriebenen Ansätze tendieren dazu, Kontexte, die Bedeutung des Körpers und des Körperlichen sowie das gestalterische Potenzial von Individuen zu wenig zu berücksichtigen. Zwar verweist Hochschild (1979, S. 562) darauf, dass Gefühlsarbeit sowohl kognitiv als auch körperlich vollzogen wird, aber insgesamt beziehen sich die beschriebenen Ansätze eher wenig auf Körper und Körperlichkeit. Um das flexible, auch körperliche Performieren von Emotionen in Fernsehformaten und damit verbundener Online-Kommunikation zu beschreiben erscheint der Begriff des Emotionsrepertoires geeigneter, da er darauf verweist, dass es sich in Bezug auf die in den Sendungen her- und ausgestellten Emotionen um mediale Inszenierungen handelt, in denen Körperlichkeit, Materialität und Flexibilität eine besondere Rolle spielen. Die mediale Inszenierung von Emotionsrepertoires stellt verbale und non-verbale Ausdrucksregeln und emotionale Praktiken aus, die im Rahmen der Kommentierung auf Social TV-Plattformen vom Publikum umstritten oder gefestigt werden. Die Beobachtung solcher medial erzeugter Darbietungen und Aushandlungen von Emotionsrepertoires liefert Erkenntnisse darüber, wie diese Regeln ausagiert werden und wie sie sinnliches Erleben strukturieren, durch das Körper aufeinander orientiert werden. Im Folgenden wird daher beschrieben, was unter Emotionsrepertoires verstanden wird.

2.1.2 Medial inszenierte Emotionsrepertoires

Innerhalb wettbewerbsorientierter Reality TV-Formate gilt der Ausdruck bestimmter Emotionen und emotionaler Verhaltensweisen als wünschenswert, während andere möglichst unsichtbar bleiben sollen. Im Rahmen eines dynamischen und flexiblen Repertoires haben die Protagonist*innen die Möglichkeit, emotionale Ausdrücke und Verhaltensweisen situations- und kontextabhängig zu verwenden und bis zu einem gewissen Grad auch bewusst zu regulieren und vorzutauschen. Dabei werden – insbesondere in Castingshows – emotionaler Ausdruck und emotionales Verhalten durch unterschiedliche Protagonist*innen und Jurymitglieder bewertet (Ellis, 2009). Zuschauer*innen erlangen auf diese Weise nicht nur Wissen darüber, was, wann, wie, durch wen und zu welchen Zwecken als wertvoller emotionaler Ausdruck und emotionales Verhalten erachtet wird, sondern die Bewertungen dienen gleichzeitig auch der Versicherung, Reproduktion oder Neufassung bestehender Emotionsrepertoires. Auf diese Weise lassen sich anhand der Analyse inszenierter Emotionsrepertoires die mediale Herstellung und Darbietung von Emotionsrepertoires, als auch deren Aushandlung durch die Zuschauer*innen beobachten und Rückschlüsse auf gesellschaftliche Regeln des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens ziehen.

Unter dem Begriff des Emotionsrepertoires wird dabei ein Ensemble sich wiederholender, sozial verankerter und geregelter verbaler wie non-verbaler emotionaler Ausdrucksformen und Verhaltensweisen verstanden, anhand derer Emotionen geordnet, bewertet und zirkuliert werden. Solche Ausdrucks- und Verhaltensmuster werden innerhalb bestimmter Gruppen oder Gesellschaften mehr oder weniger verbindlich ausgehandelt und über soziale Kontrolle stabilisiert. Sie ermöglichen es Individuen, Emotionen auf sozial und kulturell angemessene Weise zu kommunizieren, zu verhandeln und zu regulieren (von Poser et al., 2019, S. 241). Emotionsrepertoires erfassen demnach Sets an Regeln emotionaler Artikulationen, die sich situativ unterscheiden, aber auch nach Klasse, Geschlecht und kultureller Herkunft der Akteur*innen different figuriert sind. Der Begriff ist dabei »[...] Repertoires von Schauspielern, Schauspielgruppen und Theatern vergleichbar, insofern sie Regeln und Formen des Ausdrucks, der Darstellung und (Wieder-)Aufführung emotionaler Gehalte umfassen.« (Slaby et al., 2016, S. 82) Zusammenfassend definiert Birgitt Röttger-Rössler (2016) das Konzept folgendermaßen:

Der Begriff des Emotionsrepertoires umfasst die mit kulturspezifischen Konzepten diskreter Emotionen verbundenen verbalen und non-verbalen Ausdrucksregeln, die vielfältigen emotionalen Praktiken, in denen diese Regeln individuell und kollektiv ausagiert werden sowie die durch diese Regeln strukturierten Modi des körperlichen Erlebens, einschließlich der Subjektivierungseffekte, die diese Repertoires auf einzelne Akteure und Kollektive haben. Durch den semantischen Bezug zum Theater werden Emotionen hier als Inszenierungen emotionaler Sinngehalte in Bezug auf unterschiedliche soziale Räume, Arenen und wiederkehrende Szenarien beschreibbar. (S. 5)

Im Gegensatz zu Reddys (2001) Begriff des »emotional regime« lässt ein Emotionsrepertoire zunächst offen, ob die im Rahmen eines Repertoires beschriebenen Regeln und Formen ermächtigender oder unterdrückender Art sind. Das Konzept beinhaltet keine Wertung und bildet zunächst auch keine Wertegemeinschaft ab, sondern stellt eine bottom-up Beschreibung derjenigen Ausdrucks- und Verhaltensregeln dar, die im Rahmen situativer Vergemeinschaftungen festgelegt, stabilisiert, durchgesetzt oder angefochten werden. Während der Begriff des »emotional regime« vor allem an politische Systeme gekoppelt ist, lassen sich Emotionsrepertoires als flexible, situations- und kontextabhängige Regelungs- und Ordnungssysteme verstehen, die gesellschaftliche Machtverhältnisse und Hierarchien beispielsweise in der gerade nicht explizit politischen Narration populärkultureller Medientexte aus- und herstellen, bestätigen oder herausfordern. Im Unterschied zum Begriff des emotionalen Skripts (z.B. Fischer et al., 1990; Shaver et al., 1987), der sich auf assoziative Wissensstrukturen und kognitive Schema bezieht, in denen Abläufe emotionalen Verhaltens eingeschrieben sind, erlaubt der Repertoirebegriff außerdem eine dynamische und flexible Konzeptualisierung im Sinne eines Sets an performativ aufgeführten emotionalen Ausdrucks- und Verhaltensregeln, die bewusst oder unbewusst für bestimmte Publika hergestellt werden und verhandelbare Grenzen haben.

Zusammengefasst und vereinfacht ausgedrückt beschreibt der Repertoirebegriff damit eine Werkzeugkiste an emotionalen Ausdrucks- und Verhaltensregeln, aus der sich Individuen situations- und kontextabhängig bedienen. Zwar sind sie geprägt durch »feeling rules« (Fiebler, 1990; Hochschild, 1979, 1983), über Emotionsrepertoires kann jedoch spielerisch verfügt werden. Der Begriff des Repertoires umfasst dabei nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern auch Kontexte und den körperlichen Ausdruck von

Emotionen. Entsprechend ermöglichen es Emotionsrepertoires Individuen und Kollektiven auf den verschiedenen Ebenen zu kommunizieren und zu handeln, auf denen sich Emotionen entwickeln, auf der Ebene des Körpers, des Diskurses sowie der Praktiken:

At the level of ›discourse‹, emotions evolve in relation to social and cultural categorizations, associations, imaginations, interpretations, and evaluations. At the level of ›embodiment‹, emotions evolve in relation to bodily and sensory perceptions, reactions, and expressions [...]. At the level of ›practice‹, emotions shape and are shaped by behavioral patterns, habits, and modes of action and interaction [...]. (von Poser et al., 2019, S. 243)

Zwei Aspekte erscheinen dabei besonders relevant für die Anwendung des Begriffs in Bezug auf mediale Inszenierungen: 1) die Regeln emotionaler Ausdrucks- und Verhaltensformen beziehen sich sowohl auf eine individuelle als auch auf eine kollektive Ebene und 2) sie werden durch performative Akte her- und ausgestellt, die an spezifische Räume und Szenarien sowie Inszenierungsweisen gebunden sind. Entsprechend lassen sich Emotionsrepertoires gleichzeitig als zwischen Individuen geteilte Dispositionen verstehen als auch durch Medien geregelte Ausdrucksformen und Verhaltensweisen. Sie existieren und materialisieren sich als und durch performative Akte. Der ursprünglich aus der Sprechakttheorie stammende Begriff der Performativität verweist auf das wechselseitige Verhältnis zwischen gesellschaftlich existierenden Codes sowie deren Hervorbringung und Ausstellung (Krämer, 2004). Medial inszenierte Emotionsrepertoires können dabei auf etablierte Formen emotionaler Ausdrucks- und Verhaltensmuster treffen, sie verfestigen oder neue Formen hervorbringen, die ältere ersetzen oder erweitern. Der Begriff des Repertoires betont so einerseits die Flexibilität mit der Emotionen ausgedrückt werden, verweist andererseits jedoch auch auf eine gewisse Stabilität und Dauerhaftigkeit, im Sinne eines kulturell erworbenen Bestands an unterschiedlichen Mustern, die sich dynamisch verändern können (von Poser et al., 2019, S. 241-243).

Medial inszenierte Emotionsrepertoires zielen dabei nicht nur auf die Zirkulation bestehender Formen des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens oder die Etablierung von Neufassungen, Veränderungen oder Erweiterungen ab, sondern sie stellen auch affektive Relationen in Form von Konsonanzen oder Dissonanzen her. So dürften sich sozial akzeptierte Emotionsrepertoires insbesondere dort offenbaren, wo geltende Übereinkünfte in Frage gestellt, verhandelt oder gebrochen werden, wenn Individuen beispielsweise aufgrund

ihrer kulturellen Herkunft auf bestimmte emotionale Ausdrucks- und Verhaltensweisen treffen und dabei eine »gefühlte Differenz« (Röttger-Rössler, 2016, S. 6) entsteht. Wie sich dabei das Verhältnis zwischen medial inszenierten Emotionsrepertoires und affektiven Relationen in digitalen Medienumgebungen aus der Perspektive der Affect Studies konzeptualisieren lässt, wird in den nächsten Abschnitten beschrieben.

2.2 Affekte aus der Perspektive kultur- und sozialwissenschaftlicher Affect Studies

Durch die alltägliche Nutzung mobiler vernetzter Kommunikationstechnologien haben Social Media-Anwendungen an Bedeutung gewonnen. Der Transfer televisuellen Materials in die digitale Sphäre erzeugt dabei eine Vielzahl von Relationen zwischen unterschiedlichen Körpern, die sich aus einer affekttheoretischen Perspektive beschreiben lassen. Dazu ist es zunächst notwendig zu klären, was unter dem Konzept des Affekts verstanden wird. Im Anschluss daran lassen sich Verbindungen zwischen unterschiedlichen Medientechnologien, Plattformen, medialen Inszenierungen, individuellen Akteur*innen und Kollektiven als *networked affect* erfassen und die an diesen Beziehungen beteiligten medialen Inszenierungen und daraus entstehenden Handlungszu- oder -abnahmen als affizierende Register und affektive Medienpraktiken konzeptualisieren. Wie diese zueinander in Beziehung stehen und dafür sorgen, dass Körper aufeinander ausgerichtet werden, wird schließlich anhand des auf Ahmeds (2004, 2014b) »affective economies« aufbauenden Konzepts der medialen Affektökonomie erklärt.

2.2.1 Auf der Suche nach dem Affekt

Der bislang in der Medien- und Kommunikationswissenschaft eher wenig beachtete »affective turn« (Clough & Halley, 2007) rückt affektive Dimensionen der Interaktion zwischen Medientext, Technologie und Publikum in den Blickpunkt. Die unter dem Begriff der *affect theory* versammelten Konzepte definieren den Affekt dabei sehr unterschiedlich und mit teilweise disparaten theoretischen Vorannahmen (Seigworth & Gregg, 2010, S. 3-4). Die einzelnen Ansätze eint jedoch das Anliegen, Körper und Materialität ins Zentrum des Erkenntnisinteresses zu rücken und damit tradierte dualistische Strukturen von Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Körper und Geist, human

und nicht-human zu überwinden (Lünenborg et al., 2018, S. 427). Analytisch richtet sich der Blick damit auf körperbezogene Qualitäten und die Rolle des Körpers in Begegnungen mit anderen Körpern. Unter Körpern werden sowohl humane als auch non-humane Körper (wie beispielsweise Medientechnologien, Objekte, Artefakte) verstanden, die sich in ständigen Austauschprozessen berühren, anziehen oder abstoßen, durch Aversion oder Attraktion gekennzeichnet sind oder Atmosphären herstellen, um nur einige Beispiele zu nennen. Körper werden dabei nicht als statisch, sondern immer im Werden begriffen. Dadurch richtet sich der Blick auf Prozessualität und »shifts our focus to consider how bodies are always thoroughly entangled processes, [...]« (Blackman & Venn, 2010, S. 9).

Von Scheve (2018, S. 42-45) unterscheidet zwei zentrale Stränge der *affect theory*, die er zusammenfassend in eine ontologische und eine auf den physischen Körper bezogene Perspektive einteilt. *Ontologische Konzepte* betrachten Affekt als eine autonome Kraft, die sich durch Intensitäten ausdrückt und die Handlungsfähigkeit von Körpern verstärkt oder vermindert. Beeinflusst durch Spinoza, Bergson, Deleuze und Guattari betonen die Ansätze Prozessualität, Relationalität und die Effekte, die Körper aufeinander haben. Zentral sind dabei Überlegungen von Deleuze (1988), in denen er – in Anlehnung an Spinoza – Affekt als den Übergang oder die Schwelle eines Körpers von einem Erfahrungszustand in einen anderen, von einer Idee zu einer anderen betrachtet, so dass Affekt »[...] involves an increase or decrease of the power of acting, for the body and the mind alike.« (S. 49) Der Affekt hat die Funktion eines *Movens*, das Relationen herstellt und die Handlungsfähigkeit von Körpern verstärkt oder vermindert. Deleuze (1988, S. 127) geht es dabei nicht um die Frage, was Körper sind – denn unter Körpern versteht er sowohl humane als auch non-humane oder konzeptuelle Körper, die keine festen und klar abgegrenzten Einheiten haben und ständiger Veränderung unterliegen – sondern um das Vermögen von Körpern sich gegenseitig zu affizieren und affiziert zu werden (Deleuze, 1988, S. 27). Entsprechend wird der Affekt im Rahmen einer ontologischen Perspektive mit einer im Werden begriffenen, allgegenwärtigen, körperlichen, unbewussten und vorsprachlichen Kraft verglichen, die weder Anfang noch Ende besitzt, keinem spezifischen Körper zugewiesen werden kann und zwischen Körpern jeglicher Art zirkuliert (Seigworth & Gregg, 2010). Dadurch wird es jedoch schwierig »[...] to capture or study [affect] in any conventional methodological sense.« (Blackman, 2012, S. 4)

Strömungen, denen es um die Auseinandersetzung mit physischen Zuständen geht, verfolgen dagegen ein Verständnis von Affekten als physiologischen

Reaktionen. Basierend auf Tomkins (Demos, 1995; Sedgwick et al., 1995) Überlegungen zu Affekten werden darunter orchestrierte körperliche Reaktionen auf Ereignisse oder Objekte verstanden, die vorwiegend unbewusst stattfinden. Entsprechend gehen solche eher biologistisch orientierten Ansätze davon aus, dass sich physiologische Reaktionen auf Affekte spezifisch identifizieren lassen. Damit einher geht die Betonung des menschlichen Körpers und seiner Rolle und Bedeutung für Kognition, Wahrnehmung und Verhalten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Affekt(e) in der ontologischen und in der stärker biologistisch orientierten Perspektive entweder bezogen werden auf »[...] a-personal, situational, and trans-situational dynamics and forces that constitute bodies and alter their potential to act, or it signifies processes within, and certain modes of animal bodies and their physiological activity.« (von Scheve, 2018, S. 47)

Neuere Ansätze schließen hieran an. Sie gehen davon aus, dass diese beiden Perspektiven nicht völlig unvereinbar sind³ und für eine sozial-relationale Analyse von Affekten fruchtbar gemacht werden können (von Scheve, 2018, S. 44). Affekte und Emotionen sind in dieser Konzeption nicht das Gleiche, sondern verschiedene Momente desselben Wirkungsgeschehens (Slaby et al., 2016, S. 75). Im Gegensatz zu den soziokulturell geprägten Emotionen, wie beispielsweise Freude, Wut oder Angst, die sich aus individuellen Empfindungen und soziokulturellen Konzepten zusammensetzen und die sich reflexiv erfassen und entsprechend benennen lassen (vgl. Abschnitt 2.1), sind Affekte demgegenüber als eine unbestimmtere Intensität zu betrachten. Sie lassen sich jedoch durchaus auf Emotionen beziehen oder können zumindest in diese überführt werden. Affekte werden dabei als relationale Prozesse verstanden, die sich im Rahmen dynamischer Bezugsgeschehen ereignen (Slaby et al., 2016, S. 70). Demnach sind Affekte nicht im individuellen Subjekt verortet, sondern entstehen in sozialen Räumen innerhalb transpersonaler Prozessgeschehen (Slaby et al., 2016, S. 70-71). Affektive Relationalität beschreibt

3 So argumentiert von Scheve (2018, S. 47), dass beide Ansätze – trotz bestehender Unterschiede – darin übereinstimmen, Affekt als einen generellen, allgegenwärtigen und primär körperlichen Modus des Seins oder der Verbundenheit mit der Welt zu verstehen, der bestimmte Handlungstendenzen herbeiführt und prinzipiell unabhängig von Sprache, konzeptuellem Denken und deklarativem Wissen besteht. Biologistische Ansätze teilen mit ontologischen Perspektiven die Vorstellung, dass Affekte nicht auf einzelne Körper beschränkt, sondern relational sind.

dann die Dynamiken zwischen Körpern, die durch Bewegung und Bewegt-Werden gekennzeichnet sind (Slaby et al., 2016, S. 74). Sie ist ein wesentlicher Bestandteil von Beziehungen unterschiedlichster Art zwischen diversen Körpern. Damit umfasst affektive Relationalität sowohl die Effekte, die miteinander zusammenhängende Körper aufeinander haben und ist gleichzeitig ein unverzichtbarer Bestandteil sozialer Beziehungen, die sie formt und verändert (von Scheve, 2018, S. 52). Innerhalb dieses Verständnisses führt affektive Relationalität zu einer »[...] continuous bodily orientation towards the world that has meaningful evaluative qualities.« (von Scheve, 2018, S. 50) Affektive Relationalität ist damit nicht nur ein wesentlicher Bestandteil von Beziehungen zwischen diversen Körpern, sondern verweist auch auf eine kontinuierliche Orientierung zur Welt oder auf eine spezifische Form des Weltbezugs, die sowohl bedeutungstiftend als auch sinnlich erlebt werden kann:

In diesem Sinne können wir Affekt also verstehen als einen körperlichen und nicht auf propositionale Gehalte und Konzepte angewiesenen Modus des Seins und des Weltbezugs, als Momentaufnahme der wechselseitigen Affizierung von Körpern, die bedeutungstiftende und evaluative Qualitäten und Intensitäten aufweist und den Körper sozial-relational positioniert. Affekt ist ein körperlich-phänomenales Prinzip der sozialen Eingebundenheit das zwischen Polen der Anziehung und der Abstoßung, Resonanz und Dissonanz, Kohäsion und Desintegration oszilliert und das gleichsam auf materiale Umgebungen und soziale Kollektive wie Kleingruppen, Gemeinschaften, Gesellschaften oder Nationen angewandt werden kann. (von Scheve & Berg, 2018, S. 46)

Um Affekte zwischen Körpern wahrnehmen zu können, bedarf es eines Leibes und leiblicher Vermögen:

Zwar mögen auch die unterschiedlichsten Arten von nicht-lebendigen Körpern (Stifte, Tische, Autos) das Potential haben, sich wechselseitig zu affizieren. Für ein Affiziertsein im hier konzeptualisierten Sinn eines Affekts bedarf es jedoch eines fühlenden Leibes. [...] [W]ir gehen entsprechend davon aus, dass die hier skizzierte Art speziell auf den menschlichen Leib zutrifft. Damit soll keineswegs eine Privilegierung des menschlichen Leibes gemeint sein, sondern es soll schlicht die Reichweite der theoretischen Überlegungen begrenzt und damit deren Aussagekraft erhöht werden. (von Scheve & Berg, 2018, S. 41)

Da sich affektive Relationalität nicht auf einzelne Körper beschränkt, sondern im Rahmen von Bezugsgeschehen zwischen unterschiedlichen Körpern entsteht, lässt sich mediale Kommunikation aus solch einer Perspektive als ein relationales Gefüge betrachten, das nicht allein auf Repräsentationen vorherrschender Diskurse beruht, sondern auf Beziehungen zwischen unterschiedlichen Körpern (human wie non-human), die sich wechselseitig affizieren und affiziert werden. Entsprechend können Affekte in unterschiedlichen Intensitäten auch im Rahmen eines situativen, wechselseitigen Aufeinanderbezogenseins inszenierter Emotionsrepertoires, menschlicher Körper und (Medien-)Technologien entstehen. Sie werden dabei nicht nur als subjektive Erfahrung verstanden, sondern auch als eine Art (Trieb-)Kraft oder Intensität, durch die zwischen unterschiedlichen humanen und non-humanen Körpern Bewegungen und Beschleunigungen oder Bewegungslosigkeit und Verlangsamung entsteht. Der Bezug auf affekttheoretische Ansätze bietet die Möglichkeit »eine soziale Beziehung zu denken, die nicht ausschließlich auf signifikatorischen Praktiken beruht«, sondern Beziehungen als »Anziehungs- und Abstoßungsverhältnis« (Stäheli, 2007, S. 132) betrachtet. Mit ihrer Betonung der Bedeutung des Körpers und der Verbundenheit von Körpern ergänzen Annahmen der Affect Studies dabei die in der Medien- und Kommunikationswissenschaft bislang vorherrschende Dominanz des Signifikanten, der Ideologie und der Repräsentation. So lassen sich mediale Inszenierungen sowie deren Zirkulation und Aneignung im Rahmen des Social TV nicht nur hinsichtlich der vermittelten Ideologien und Bedeutungen analysieren, sondern wie Shouse (2005) betont, liegt die »[...] power of many forms of media [...] not so much in their ideological effects, but in their ability to create affective resonances« (S. 3).

Hinzu kommt, dass sich Fernsehsendungen in digitalen Medienumgebungen nicht mehr länger als begrenzte, lineare Texte analysieren lassen. Digitale Medientechnologien, der menschliche Körper und mediale Repräsentationen existieren nicht unabhängig voneinander oder sind auf einzelne Körper beschränkt, sondern zwischen ihnen entstehen Affekte im Rahmen einer »[...] configuration of bodies, technology, and matter [...]« (Clough, 2007, S. 2) So begegnen Fernsehzuschauer*innen und Nutzer*innen der jeweiligen Social TV-Angebote nicht nur anderen Nutzer*innen, sondern auch unterschiedlichen Technologien, Bild- und Videodateien, animierten GIFs, Emojis, Kommentaren, Algorithmen, Informationsarchitekturen, Routinen des Data-Mining und Werbung. Sie können eigene Kommentare verfassen, auf Kommentare antworten, Inhalte teilen oder liken oder andere Nut-

zer*innen markieren – um nur einige Relationen zu nennen. Die Beispiele weisen bereits darauf hin, dass die Kommentierung von Fernsehsendungen im Rahmen von Social TV-Angeboten nicht hauptsächlich aus dem Aufbewahren und Teilen von Daten besteht, sondern ebenso in der Produktion, Zirkulation, der Verstärkung oder Abschwächung affektiver Relationen, die dazu beitragen Verbindungen oder Abgrenzungen zwischen Körpern herzustellen. Aus einer affekttheoretischen Perspektive lassen sich derartige Relationen zwischen unterschiedlichen Körpern und damit einhergehende materielle Bedingungen und Resonanzen analysieren. Wie sich ein derartiges Aufeinanderbezogensein unterschiedlicher Medientechnologien, medialer Inszenierungen, Zuschauerkörpern und Valorisierungen theoretisch-konzeptuell erfassen lässt, wird im folgenden Kapitel anhand des Konzepts des *networked affect* dargestellt.

2.2.2 Networked affect

Aus den vorherigen Überlegungen ergibt sich, dass digitale Medientechnologien nicht nur zur Verbreitung, Zirkulation und Aneignung von Emotionsrepertoires beitragen, sondern gleichzeitig Teil eines Verbunds sich gegenseitig affizierender Körper sind (Cavalcante, 2018, S. 2). Auf die Notwendigkeit der Theoretisierung des Zusammenhangs zwischen Affekten und digitaler Kommunikation wurde bereits im Sammelband von Karatzogianna und Kuntsman (2012) oder in der Publikation von Garde-Hansen und Gorton (2013) verwiesen. In seiner Einleitung zum Sammelband »Digital Cultures and the Politics of Emotion. Feelings, Affect and Technological Change« beschreibt Kuntsman (2012) die Verbundenheit von Affekt und digitalen Technologien als »[...] the lived and deeply felt everyday sociality of connections, ruptures, emotions, words, politics and sensory energies, some of which can be pinned down to words or structures; others are intense yet ephemeral« (S. 2). Auch Kavka (2008) verweist auf die Beziehung zwischen Affekten und Technologien. Affekte stellen für sie Schnittstellen dar, die der (medialen) Vermittlung bedürfen und entsprechend auch an Technologien gebunden sind:

Indeed, the point of thinking about affect in terms of cusp formations is to recognise that mediation is *already* central to affect, so that virtual technologies replay, and further relay, affective circuits which function as a hard-wire link between psyches, bodies and the world. [...] Television, in its ability to bring things near by serving as a paradoxical medium of presence, is

precisely one such technology of affect. (S. 35-36, Hervorhebung im Original)

Digitale (Medien-)Technologien lassen sich demnach nicht getrennt von Affekten betrachten. Sie interagieren mit dem menschlichen Körper, sind ihm mehr oder weniger nah, erweitern seine Fähigkeiten und ermöglichen ihm die virtuelle Gemeinschaft mit anderen Mediennutzer*innen. Um solche Verbindungen zwischen unterschiedlichen Medientechnologien, Plattformen, medialen Inszenierungen und Inhalten bis hin zu individuellen Akteur*innen und Kollektiven in den Blick zu nehmen, erscheint das Konzept des *networked affect* geeignet.

Ausgehend von Affekten als relational (vgl. Abschnitt 2.2.1) und eine Fülle von Körpern umfassend – von individuellen Nutzer*innen zu mehr oder weniger verbindlichen Kollektiven, technischen Geräten, Plattformen, Applikationen, Themensträngen etc. – beschreiben Paasonen, Hillis und Petit (2015) mit dem Begriff »[...] how individual, collective, discursive, and networked bodies, both human and machine, affect and are modified by one another« (S. 3). Die Konzeptualisierung erlaubt die Betrachtung, wie Affekte sich in digitalen Mediumumgebungen zwischen beteiligten Körpern formieren, bewegen, entwickeln und welche Effekte sie aufeinander haben. Affekte als »networked« zu betrachten positioniert sie als etwas, das in Begegnungen zwischen Medientechnologien, medialen Inszenierungen und humanen Körpern entsteht und sich in beständiger Bewegung von Affiziert-Werden und Affizieren befindet (vgl. Abschnitt 2.2.1). Der von Hillis, Paasonen und Petit für ihren Sammelband »Networked Affect« genutzte Begriff deckt sich dabei mit Theoretisierungen, die Medientechnologien und Nutzer*innen nicht separiert betrachten, sondern als miteinander vernetzt (z.B. Blackman, 2018; Dean, 2010; Nash, 2016)⁴.

Für die vorliegende Untersuchung erscheint diese Konzeptualisierung geeignet, um Fragen affektiver Relationalität zwischen unterschiedlichen Medien – Fernsehen und Social TV – und Nutzer*innen zu beantworten. Das Konzept dient zum einen der Unterscheidung unterschiedlicher an der Herstellung von *networked affect* beteiligter Körper. Da sich Affekte im Rahmen medienvermittelter Kommunikation wie Social TV jedoch nicht direkt am

4 Die Konzeptualisierung als Vernetzungen, zwischen denen sich Affekte formieren, steht dabei auch Annahmen der relationalen Soziologie nahe, in der soziale Realität ebenfalls als Netz aus Beziehungen verstanden wird (Klinger, 2018, S. 253).

menschlichen Körper ablesen lassen, versinnbildlicht die Konzeptualisierung zum anderen das Geflecht zwischen unterschiedlichen Körpern, die durch Knotenpunkte oder »cusp formations« (Kavka, 2008, S. 31) miteinander verbunden sind, an denen Affekte ihren Ausdruck finden und sich empirisch als Intensitäten und Anhäufungen erfassen lassen.

Mit Hilfe des Konzepts lassen sich auf diese Weise nicht nur Relationen zwischen Körpern nachzeichnen, sondern es lässt sich auch darstellen, welche Verkettungen entstehen und wie Körper wiederum andere Körper affizieren, wie sich Affekte dadurch verbreiten und welche unterschiedlichen Dynamiken sie entfalten können. Versteht man Affekte innerhalb von Medienumgebungen als vernetzt, richtet sich der Blick auf das, was die beteiligten Körper mobilisiert oder paralyziert. Dadurch lässt sich analysieren, an welchen Knotenpunkten oder Schnittstellen innerhalb dieser Prozesse eines vernetzten kommunikativen Austauschs Intensitäten, Resonanzen oder Dissonanzen entstehen. Im Sinne einer relationalen, affekttheoretischen Perspektive wird der Blick entsprechend nicht ausschließlich auf die innerhalb eines Netzwerks agierenden Körper gerichtet, sondern auf die sich dynamisch verändernden Beziehungen zwischen ihnen. Affizierungen und Zustände des Affiziert-Werdens lassen sich auf diese Weise in ihrer situativen und prozessorientierten Verbreitungsweise innerhalb medialer Praktiken gliedern und interpretieren.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden dazu verschiedene, an diesen Beziehungen und Bewegungen beteiligte, Körper unterschieden. Zum einen handelt es sich um die auf der Social TV-Plattform Facebook geposteten Sendungsausschnitte, in denen Emotionsrepertoires – zuweilen konflikthaft – inszeniert werden und durch unterschiedliche ästhetische und dramaturgische Mittel darauf abzielen Zuschauende körperlich zu affizieren. Dies wird im Folgenden als affizierende Register bezeichnet. Zum anderen geht es um die, aus unterschiedlichen Affizierungen entstehenden, Handlungszunahmen oder -abnahmen der Zuschauer*innen und Nutzer*innen, welche Lünenborg und Maier (2019) als affektive Medienpraktiken konzeptualisieren. Im Folgenden wird dargestellt, was im Rahmen dieser Arbeit darunter zu verstehen ist.

2.2.3 Affizierende Register und affektive Medienpraktiken

Im Sinne der beschriebenen Konzeption affektiver Relationalität (vgl. Abschnitt 2.2.1) kann medialen Inszenierungen Affizierungspotenzial zugespro-

chen werden: »In everyday life, media carry powerful affective and emotional potential and have the ability to move bodies.« (Cavalcante, 2018, S. 6) Sie treten mit anderen Körpern in Verbindung und können neue Operationen anstoßen oder auch behindern. Sie stellen Resonanzen her, verstärken oder vermindern Prozesse, erzeugen Spannungen oder Langeweile, Flows oder Brüche, durch die sinnliches Erleben und emotionale Reaktionen geformt werden. Eine affekttheoretische Perspektive eröffnet hierbei den Blick auf Relationen zwischen Körpern sowie die Bedeutung von Körperlichkeit und Materialität. Entsprechend geht es in der Analyse von Reality TV-Sendungen nicht nur um die jeweils inszenierten Emotionsrepertoires, sondern auch um die Frage, wie unterschiedliche Inszenierungsstrategien auf eine körperlich-sinnliche Adressierung der Zuschauer*innen abzielen und affektive Relationen zwischen Zuschauerkörpern und Körpern jeglicher Art provozieren (vgl. Abschnitt 2.2.1).

Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, dass Fernsehsendungen nicht nur auf kognitiv-dekodierender Ebene wahrgenommen, sondern *auch* perzeptiv-affektiv empfunden werden. Erleben und Empfinden spielen für die Rezeption ebenso eine Rolle wie Erkennen und Verstehen. Entsprechend geht es in der Analyse um eine sinnvolle Ergänzung der Frage, was Fernsehsendungen (re-)präsentieren, durch jene Darstellungsmittel und Darstellungsweisen, die das Publikum berühren, treffen, ergreifen, aufbringen oder beruhigen. Die Begriffswahl verweist auf die Verbindung von semiotischer und physisch-materieller Ebene, die sich theoretisch zwar unterscheiden, empirisch-analytisch jedoch nicht präzise trennen lassen. Um den Blick auf jene formal-ästhetischen als auch inhaltlich-narrativen Elemente der Fernsehsendungen zu richten, die darauf angelegt sind, Zuschauer*innen körperlich-sinnlich zu bewegen und Empfindungen der Verbundenheit mit anderen Körpern oder der Abgrenzung von ihnen hervorrufen können, wird der Begriff des *affizierenden Registers* eingeführt. Ähnlich eines Registers in der Musik geht es dabei um wiederholt auftretende Ensembles inszenatorischer Elemente, die in ihrem Zusammenspiel, ihrer Prozessualität, Temporalität und Intensität eine bestimmte, auf den Körper der Zuschauenden abzielende Färbung und Intensität annehmen. Mit dem Begriff der affizierenden Register wird ein spezifischer Aspekt des von unterschiedlichen Filmtheorien modellierten Gesamtzusammenhangs der Affektlenkung herausgegriffen und für eine kommunikations- und medienwissenschaftlich orientierte Analyse empirisch greifbar gemacht.

Der Begriff orientiert sich am ehesten an jenen durch die Affect Studies beeinflussten Filmtheorien, die Affekte als relationale Prozesse verstehen, die Veränderungen in und zwischen materiellen Körpern hervorrufen (z.B. Shaviro, 2010, 2016) sowie phänomenologischen Arbeiten, die ihre Aufmerksamkeit auf die Verschränkung zwischen subjektiver und objektiver Perspektive in und durch Filme in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellen (z.B. Marks, 2002; Sobchack, 1988). Audiovisuelle Darstellungen werden in der phänomenologischen Filmtheorie als Wahrnehmungserleben eines anderen Körpers verstanden, die durch crossmediale Übertragungen über den Seh- und Hörsinn der Zuschauer*innen auch auf den Ebenen des Geschmacks, Geruchs und des Tastsinns erfahrbar werden. So verweist Sobchack (1988) beispielsweise auf die Bedeutung des Kamerablicks als verkörperte Wahrnehmung des Fremden und Marks (2002) analysiert, wie audiovisuelle Darstellungen durch die Inszenierung von Oberflächen »haptische Visualität« hervorrufen und Zuschauer*innen dadurch körperlich affizieren. Das Publikum wird hierbei jedoch weniger empirisch, sondern als theoretische Größe betrachtet, mit der Prämisse, dass Filme Zuschauer*innen immer körperlich affizieren. Unterschiedliche Intensitäten, Modulationen oder gar fehlendes körperliches Affiziert-Werden bleiben dabei unberücksichtigt.

Eine affekttheoretisch informierte Analyse, die gezielt jene Darstellungsmittel in den Blick nimmt, die auf eine körperliche Affizierung der Zuschauer*innen abzielen, eröffnet dementsprechend neue Perspektiven, durch die bislang vorherrschende Zugänge ergänzt werden. Mit Blick auf Reality TV-Formate werden dabei jene Analysen erweitert, die Fragen der Repräsentation und der Ideologie in den Vordergrund stellen, wie beispielsweise die vielfach herausgearbeitete Gouvernamentalität des Reality TV (z.B. Ouellette & Hay, 2008; Thomas, 2004; 2007). Die Ergebnisse sollen dabei nicht negiert werden, kritisch gilt es jedoch festzustellen, dass diese Perspektiven materielle und körperliche Aspekte vernachlässigen (Hirdman, 2016, S. 285) und damit körperliche Dimensionen eines Affektgeschehens aus dem Blick geraten. So vollzieht sich die Faszination des Reality TV nach Kavka (2008, S. 17) nicht nur aus dem Bedürfnis, etwas zu lernen und sich in neoliberaler Manier weiterzuentwickeln, sondern auch durch seine Fähigkeit, Empfindungen der Verbundenheit zwischen Publikum, Protagonist*innen und einer »imagined community« (Anderson, 1991) von Zuschauer*innen herzustellen, bei denen die Fernsehrezeption auf intime Art und Weise sowohl mit dem verbunden erscheint, was auf dem Bildschirm zu sehen ist, als auch mit anderen Zuschauer*innen in ihren eigenen häuslichen Fernsehumbungen. Damit

werden beispielsweise Theorien zur Gouvernamentalität, die das informativ-instruktive Element der Reality-TV-Sendungen betonen, ergänzt durch den Blick auf affektive Relationen, die zwischen den Formaten und dem Publikum sowie zwischen unterschiedlichen Zuschauer*innen entstehen: »In the affective material generated by Reality-TV programmes we will find a way of moving beyond semiotics of representation to the affect of presentation, which is linked to the way such programmes feel real.« (Kavka, 2008, S. 7) Es geht demnach um eine sinnvolle Ergänzung der Analyse, was Fernsehsendungen (re-)präsentieren, hinsichtlich der Frage, mit welchen Mitteln sie Zuschauer*innen körperlich-sinnlich adressieren, und zwar nicht im Sinne eines Reiz-Reaktions-Mechanismus, sondern im Zuge möglicher Handlungssteigerungen oder -minderungen auf Seiten der Zuschauer*innen.

Was sie dadurch beim Publikum in Bewegung setzen, verlangsamen oder verhindern lässt sich mit dem Konzept der »affektiven Medienpraktiken« (Lünenborg et al., 2018; Lünenborg & Maier, 2019) beschreiben. Dabei richtet sich der Blick auf jene in Interaktion mit dem Medientext und Zuschauenden sowie zwischen Zuschauenden entstehenden, körperlichen Momente der Bewegung, die sich innerhalb eines situativen Affektgeschehens vollziehen (Lünenborg et al., 2018, S. 443; Lünenborg & Maier, 2019, S. 144). Ausgehend von einem praxeologischen Verständnis wird dabei angenommen, dass jegliche mediale Praktiken – als spezifische Formen sozialer Praktiken – affektiv grundiert sind (Reckwitz, 2016, S. 104; 2017b, S. 116). Aus einer solchen praxistheoretischen Perspektive ist Affektivität

[...] nicht weniger aber auch nicht mehr als eine Bewegung physischer Zustände zwischen Körpern. Ein Affekt ist die Fähigkeit von Körpern aller Art affiziert zu werden und zu affizieren. Und hierbei sind in Relation zueinanderstehende Körper und Dinge, Diskurse und Zeitlichkeit in Räumen notwendig. (Schäfer, 2017, S. 7)

Dabei wird davon ausgegangen, dass »[...], all meaning-making is affective.« (Wetherell, 2012, S. 96) Wetherell (2012) verweist darauf, dass

[a]n affective practice is a figuration where bodily possibilities and routines become recruited or entangled together with meaning-making and with other social and material figurations. It is an organic complex in which all parts relationally constitute each other. (S. 19)

Demnach werden im Rahmen affektiver Medienpraktiken sowohl körperliche Affektausdrücke als auch sprachliche Äußerungen und Bedeutungerschlie-

ßung identifiziert (Lünenborg et al., 2018, S. 439; Lünenborg & Maier, 2019, S. 153). Unter affektiven Medienpraktiken werden dann »[...] Körperbewegungen mit Bezug zu Medien [erfasst], welche die Körper der Zuschauenden mit Medienangeboten und -technologien oder mit weiteren Zuschauerkörpern in einer konkreten Rezeptionssituation verbinden.« (Lünenborg et al., 2021, S. 161)

Für die Analyse affektiver Dynamiken im Social TV ist dies von besonderer Bedeutung, denn insbesondere in digitalen Umgebungen ist von einer engen Verbundenheit von Körperlichkeit, Diskurs und Bedeutungserschließung auszugehen. So betonen Paasonen, Hillis und Petit (2015), dass Praktiken von Online-Nutzer*innen, wie beispielsweise die Informationssuche bei Google oder das Posten eines Updates auf Facebook zu intensiven Formen des körperlichen Engagements führen, die nicht »merely intentional, but as generative of sensation and potentiality« (S. 10) sind und über Rationalität und bewusste Kontrolle hinausgehen. Nutzer*innen suchen dabei nach »intensities and affective investments« (Paasonen et al., 2015, S. 7), die für sie »repetitive, frustrating, and potentially rewarding« (Paasonen et al., 2015, S. 7) sein können. Schriftliche Ausdrücke des Affiziert-Werdens lassen sich dabei als Formen der Vermittlung zwischen körperlichen Eindrücken und Erregungen betrachten (Paasonen, 2011, S. 200-205). In der Sprache von Facebook ausgedrückt manifestieren sich affektive Praktiken als Handlungssteigerungen in Form von Klicks, Likes, weiteren Emotionsäußerungen, geteilten Inhalten oder Kommentaren. Entsprechend geht es bei der Analyse der Anschlusskommunikation im Social TV sowohl um körperliche als auch zugleich sprachliche Praktiken des Likens, Taggens, Teilens oder Kommentierens. Mit dem Konzept der affektiven Medienpraktiken lässt sich demnach die Auseinandersetzung mit medialen Darstellungen und affizierenden Registern beschreiben, in der Affiziert-Werden durch sprachliche und körperliche Praktiken, wie beispielsweise Liken oder Kommentieren zum Ausdruck gebracht wird.

Für dieses Zusammenspiel körperlicher und diskursiver Aspekte ist im Verständnis der Cultural Studies von einem weit gefassten Diskursbegriff auszugehen, als ein »[...] in sich strukturierter, komplexer thematischer Zusammenhang, der in die gesellschaftliche Praxis eingebettet ist« (Hepp, 2010, S. 32). Schriftliche Kommentare werden dabei als ein Vermittlungsakt betrachtet, in dem körperliche Eindrücke übersetzt werden in die Sprache von Texten. Die Vermittlung zwischen dem Sinnlich-Körperlichen und dem Textuellen wird dabei als ein Schlüsselement affektiver Medienpraktiken betrachtet (Paasonen, 2011; Paasonen et al., 2015). Affiziert-Werden kann

durch Diskurse verstärkt, reproduziert oder gehemmt werden (Knudsen & Stage, 2015, S. 21).

Auch im Rahmen der Social TV-Kommentierung von Fernsehsendungen findet Austausch statt und zirkulierende Emotionsrepertoires werden bewertet, wodurch Relationen zwischen unterschiedlichen Körpern entstehen, die sie aufeinander ausrichten. Praktiken des Likens, Teilens oder Kommentierens audiovisueller Medientexte im Social TV sind entsprechend nicht nur Ausdruck des Affiziert-Werdens von Körpern, sondern gleichzeitig auch Teil eines Netzwerks sich gegenseitig affizierender Körper, die ihrerseits wiederum affektive Relationen herstellen und in diese eingebettet sind. Wie dabei unterschiedliche Orientierungen in Bezug auf andere Körper entstehen, lässt sich mit Ahmeds (2004, 2014a, 2014b) Konzept der »affective economies« erklären.

2.2.4 Affective economies

Mit dem Begriff der *affective economies* beschreibt Ahmed (2004, 2014a, 2014b), wie Emotionen zirkulieren und dadurch Körper zueinander in Bezug gesetzt sowie miteinander in Einklang oder Missklang gebracht werden. Am Beispiel der öffentlichen Zirkulation von Schrifttexten zu rechtsgerichteten und konservativen Rhetoriken – beispielsweise der Aryan Nation (Ahmed, 2004), britischer nationalistischer Parteien (Ahmed, 2014b) oder des britischen Premierministers David Cameron (Ahmed, 2014a) – zeigt sie, wie durch diskursive Zuschreibungen von Emotionen affektive Dynamiken entstehen. Durch die Zirkulation dieser Emotionszuschreibungen innerhalb von *affective economies* werden Körper mit Affekten aufgeladen und Affekte bleiben gewissermaßen an ihnen haften. So werden Affekte beispielsweise generiert, indem Körper als sympathisch, ekelhaft oder angsterfüllend bezeichnet werden. Körper werden dadurch stets aufs Neue aufgeladen und Affekte können sich anhäufen, wodurch Körper im Laufe der Zeit an Wert gewinnen:

Affect does not reside in an object or sign, but is an affect of the circulation between objects and signs (= the accumulation of affective value over time). Some signs, that is, increase in affective value as an effect of the movement between signs: the more they circulate, the more affective they become, and the more they appear to ›contain‹ affect. (Ahmed, 2004, S. 120)

Um zu illustrieren, wie Affekte im Rahmen von *affective economies* zirkulieren und sich anhäufen, beruft sich Ahmed auf Marx Formel des Kapitalflusses

und seine Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Tauschwert, geht dabei allerdings selbst von einer »limited analogy« (Ahmed, 2004, S. 121) aus. Damit rückt sie zwar den Austausch, beziehungsweise die Zirkulation von Emotionen und Affekten in den Vordergrund, macht jedoch nicht klar, welches genaue Tauschverhältnis zugrunde liegt. Die Analogie dient ihr vielmehr zur Beschreibung der Art und Weise, wie Emotionen zu einer Art Kapital werden können, durch das bestimmte Gefühlspolitiken hergestellt oder verstärkt werden und somit auch Machtverhältnisse erzeugt werden können. Emotionen haben damit das Potenzial, Affekte zu generieren und Körper aufeinander auszurichten: »In such affective economies, emotions do things, and they align individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachments.« (Ahmed, 2004, S. 119) Affekte tragen dabei zur Unterscheidung zwischen einem »Wir« und den »Anderen« bei und können entsprechend Abgrenzungen oder Zusammenhalt zwischen Körpern hervorrufen. Affekte steuern, »[...] how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the »I« and the »we« are shaped by, and even take the shape of, contact with others.« (Ahmed, 2014b, S. 10) Affekte bestimmen demnach Grenzen zwischen Individuum und Gemeinschaft und können beispielsweise Gemeinschaftsgefühle hervorrufen, die über Abgrenzung gegenüber Anderen funktionieren. Indem sie Zuwendung oder Abwendung beeinflussen, steuern sie unsere Beziehungen zu anderen Körpern, richten sie aufeinander aus und dienen der Orientierung.

In ihrem Aufsatz »Orientations matter« weist Ahmed (2010b) darauf hin, wie diese Orientierungen gestalten, welche Körper für uns in die Nähe oder in die Ferne rücken und wie Körper dadurch Bedeutung erlangen. Orientierungen bezeichnen eine Gerichtetheit, durch die sich Körper einigen eher zuwenden als anderen (Ahmed, 2010b, S. 247). Affekte lassen uns in Begegnungen unterschiedlicher Körper bestimmte Orientierungen einnehmen und tragen damit zu einer kontinuierlichen Orientierung zur Welt bei (von Scheve & Berg, 2018, S. 42). Der Begriff erscheint daher geeignet zur Beschreibung, wie Körper innerhalb von *affective economies* aufeinander ausgerichtet werden und welche Nähe und Distanz-Relationen, Zu- und Abwendungen sie dabei einnehmen. Sprache stellt hierbei eine wichtige Ressource dar, um Beziehungen von Nähe und Distanz sowie Ein- und Ausgrenzung zu konstruieren (Wetherell, 2013, 2015, S. 58).

In Bezug auf die Frage, wie Körper aufeinander ausgerichtet werden und welche Orientierungen sie dabei einnehmen, haben Medien bedeutenden Einfluss (Lehmann, Roth und Schankweiler 2019, S. 140). In einem engeren

Sinne dient das Konzept der *affective economies* dann als analytisches Mittel, um zu beschreiben, wie Emotionen durch Medien zirkulieren, symbolisch ausgetauscht werden und wie dabei Körper miteinander in Beziehung gebracht werden. Damit lassen sich relationale und kollektive Dimensionen der Affektivität beschreiben (Lehmann et al., 2019, S. 144).

In Prozessen der medialen Zirkulation von Emotionen werden Körpern Affekte ›angehaftet‹, wodurch sie Auf- oder Abwertungen erfahren und Wert erzeugt wird (Ahmed, 2004, 2014b). Im Social TV finden solche Valorisierungen mittels affektiver Medienpraktiken statt (vgl. Abschnitt 2.2.3). Im Rahmen der Kommentierung von Castingshows auf Social TV-Plattformen wie Facebook sind jedoch weitere ökonomische Austauschprozesse hinzuzufügen. Es finden nicht nur Praktiken der Valorisierung statt, sondern auch der Evaluation. Insbesondere Reality TV-Formate wie GNTM »[...] engage[s] audiences in a constant process of e/valuation of every aspect of life that it un/covers [...]« (Skeggs & Wood, 2012, S. 229) So werden Bewertungen in Reality TV-Formaten nicht nur als Spektakel inszeniert, sondern entstehen – ebenso wie Valorisierungen – auch im Rahmen affektiver Medienpraktiken, bei denen die Sendungen selbst, ihre Darstellung, Protagonist*innen, Inhalte etc. evaluiert werden. Die in den Kommentaren ausgedrückten Bewertungen liefern den Fernsehproduzenten nicht nur Rückmeldungen über ihre Sendungen, sondern entfalten für die Nutzer*innen eine ordnende und orientierende Funktion. Die Gemeinschaft dient hierbei als Überprüfung der Angemessenheit der inszenierten und der individuellen Emotionen sowie der eigenen Bewertungen (Hämmerling, 2017, S. 95). Indem Bewertungen im Social TV kollektiv gerahmt werden, beeinflussen sie die Rezeptionsweise. Dabei finden Anpassungs- und Abgleichungsprozesse sowohl in der Online-Kommunikation über die Sendung als auch in der Rezeptionssituation der Fernsehsendung statt und es werden »[...] Umgangsweisen mit dem Fernsehstoff und dem eigenen Zugang dazu der Erfahrung von Offline-Kommunikationsformen angepasst und somit online ein Erfahrungsraum hergestellt, der sich nicht von der Fernseherfahrung offline trennen lässt.« (Hämmerling, 2017, S. 101) Gleichzeitig können die Bewertungen anderer Zuschauer*innen und Nutzer*innen Emotionen erzeugen, durch die unterschiedliche Dynamiken und Orientierungen in Bezug auf andere Körper entstehen. In um Aufmerksamkeit bemühten »Sichtbarkeits-, Valorisierungs- und Affizierungsmärkte[n]« (Reckwitz, 2017a, S. 107, Hervorhebung im Original) sind solche Bewertungsprozesse insofern eng verwoben mit affektiver Relationalität zwischen Bewertenden, Bewertungsobjekten und Publika der

Bewertung. Skeggs und Wood (2012) gehen daher davon aus, dass es »value« ist, »[...] that is the most significant element in making affect count, because struggles for value connect people to investments in life course narratives securing their consent to the dominant order.« (S. 228)

Entsprechend erscheint das Konzept der *affective economies* geeignet, um die zwischen medial inszenierten Emotionsrepertoires, affizierenden Registern und affektiven Medienpraktiken der Valorisierung entstehende Zirkulation vernetzter Affekte zu erklären. Das Konzept wird jedoch ergänzt durch affektive Medienpraktiken der Evaluierung. Im Folgenden werden diese Zusammenhänge noch einmal zusammenfassend dargestellt.

2.3 Zwischenfazit: Das Konzept der medialen Affektökonomie

Das Verhältnis zwischen Emotionsrepertoires, affizierenden Registern, affektiven Medienpraktiken und dazwischen entstehenden *networked affects* wird hier anhand des Konzepts der medialen Affektökonomie beschrieben. Der Begriff der Emotionsrepertoires umfasst dabei den flexiblen, aber regulierten Umgang mit Regeln des emotionalen Ausdrucks und Verhaltens und betont gleichzeitig die Körperlichkeit und Materialität, mit denen Emotionen im Reality TV ausgestellt werden. Emotionsrepertoires lassen sich als eine Art Werkzeugkiste emotionaler Verhaltensweisen und Ausdrucksmittel verstehen, die im sozialen Bereich verankert sind und durch ihn reguliert werden. »Feeling rules« (Fiehler, 1990; Hochschild, 1979, 1983) lassen sich damit als Teil von Emotionsrepertoires verstehen, beziehungsweise Emotionsrepertoires werden durch »feeling rules« beeinflusst. Ob diese jedoch wirksam werden, ist situations- und akteursabhängig. Die Konzeptualisierung als Repertoire – im Sinne eines Behälters oder einer Werkzeugkiste – ermöglicht es Mobilität, Flexibilität, Körperlichkeit und Materialität emotionaler Strukturierungen mit einzuschließen, die von Begriffen wie »feeling rules« oder »emotion regime« (Reddy, 2001) als zu statisch erfasst werden. Emotionsrepertoires sind aus dieser Perspektive dauerhaft und dynamisch zugleich, indem sie die Fähigkeit haben sich ständig neu zu transformieren (Slaby & von Scheve, 2019, S. 9; von Poser et al., 2019, S. 241–243).

In sich ausdifferenzierenden Medienumgebungen zirkulieren medial inszenierte Emotionsrepertoires und werden durch unterschiedliche Publika angeeignet. Das Konzept der *networked affect* dient hierbei zur Beschreibung eines Netzes zwischen verschiedenen Körpern, die relational miteinander

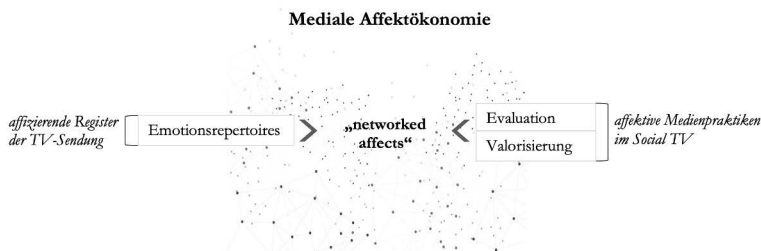
verbunden sind und sich gegenseitig – mal mehr, mal weniger (oder gar nicht) – affizieren. Damit lassen sich unterschiedliche, an diesen Verbindungen beteiligte, Körper beschreiben, ebenso wie die innerhalb dieses Geflechts entstehenden Knotenpunkte, an denen Intensitäten entstehen.

In Bezug auf die beteiligten Körper werden in der vorliegenden Untersuchung affizierende Register der Fernsehsendungen und affektive Medienpraktiken der Social TV-Nutzung unterschieden. Medial inszenierte Emotionsrepertoires unterliegen je spezifischen Inszenierungsstrategien, die es analytisch zu beschreiben gilt. Dazu wird der Begriff der affizierenden Register eingeführt. Ähnlich eines Registers in der Musik, geht es bei affizierenden Registern um wiederholt auftretende Ensembles ästhetischer und narrativer Inszenierungsmittel, die darauf abzielen Zuschauer*innen sinnlich-körperlich zu affizieren und Empfindungen von Verbundenheit hervorzurufen. Bedeutend ist dabei das Zusammenspiel der Inszenierungsmittel, Prozessualität, Temporalität und Intensität. Affizierende Register adressieren sinnlich-körperliche Empfindungen und körperliche Zu- und Abwendungen des Publikums, die sich wiederum mit dem Konzept der affektiven Medienpraktiken erfassen lassen. Innerhalb eines situativen Geschehens werden damit die aus der Interaktion zwischen Medientext und Zuschauenden entstehenden, sinnlich-körperlichen Momente der Bewegung sowie Verbindungen der Körper der Zuschauenden mit Medienangeboten, -technologien oder weiteren Zuschauerkörpern erfasst. Aus einer affekttheoretischen Perspektive wird davon ausgegangen, dass Affekte uns bestimmte Dinge tun lassen und andere unterdrücken (Skeggs & Wood, 2012, S. 5). Sie können das Potenzial affizierter Körper zu handeln verstärken oder vermindern. In Bezug auf den Zusammenhang zwischen affizierenden Registern und affektiven Medienpraktiken geht es demnach um die Frage, welche affektiven Medienpraktiken die mediale Inszenierung durch die Affizierung der Körper der Zuschauenden in Bewegung setzen, was sie verlangsamen oder behindern. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass solche Prozesse in sich affektiv sind, jedoch nicht den Affekt abbilden (vgl. Abschnitt 2.2.1). Vielmehr lassen sich Spuren vernetzter Affekte innerhalb eines Geflechts von Beziehungen an jenen Knotenpunkten ablesen, an denen besondere Intensitäten oder Verdichtungen erkennbar sind.

Affekte zirkulieren dabei in medialen Affektökonomien. Hierbei häufen sie sich laut Ahmed (2004) an und richten Körper aufeinander aus, wodurch Orientierungen in Bezug auf andere Körper entstehen. In medialen Affektökonomien geht es dabei um Austausch, Zirkulation und Valorisierung als ökonomische Konzepte. Schaffen und Erhöhen eines Status oder dessen Ver-

ringern lassen sich als affektive Medienpraktiken erfassen, die im Rahmen einer medialen Affektökonomie jedoch durch Praktiken der Bewertung, der Erfassung und (Ein-)Ordnung ergänzt werden müssen. Zwischen medial inszenierten Emotionsrepertoires und affektiven Medienpraktiken der Evaluation und Valorisierung zirkulierende *networked affects* schaffen eine affektive Ökonomie, innerhalb derer Orientierungen gegenüber anderen Subjekten, Objekten, Kollektiven und Artefakten entstehen. Die folgende Grafik (vgl. Abb. 1) verdeutlicht, wie dadurch Knotenpunkte und Verdichtungen zwischen Körpern entstehen.

Abbildung 1: Schematische Darstellung des Konzepts der medialen Affektökonomie



Quelle: eigene Darstellung

Das Konzept der medialen Affektökonomie verweist darauf, dass Affekte nicht nur Körper bewegen oder hemmen, sondern dass Emotionen auch strategisch eingesetzt werden können, um bestimmte Dynamiken, wie beispielsweise solidarische Gemeinschaften oder Spaltungen zu erzeugen. Die Frage, ob sich Affekte innerhalb solcher Ökonomien immer anhäufen, beziehungsweise maßlos akkumulieren oder eventuell auch abnehmen und ob dies auch für andere Diskurse gilt als jene, die von Ahmed analysiert wurden, ist dabei von Interesse für die vorliegende Analyse. Ebenso gilt es die »stickiness« (Ahmed, 2014b, S. 90) von Affekten in den Blick zu nehmen – das, was Körpern anhaftet und was nicht. Auch die Frage, wie und woran sich Werte und Bewertungen bemessen wird dabei thematisiert. Am Beispiel der Kommentierung eines Reality TV-Formats im Social TV soll damit erklärt werden, was Emotionen tun und wie Körper aufeinander ausgerichtet werden. Im Folgenden werden jedoch zunächst das Phänomen Social TV beschrieben und damit verbundene Begrifflichkeiten geklärt.

