

2. Affektdramaturgische Wissenskonstellationen als soziologisches Konzept

Was ist genau unter dem Konzept der affektdramaturgischen Wissenskonstellationen zu verstehen? Zunächst sei erwähnt, dass hier keine theoretische »Schreibarbeit« vorliegt, sondern im Laufe des Forschungsprozesses, der wiederholten Konfrontation mit theoretischen, interdisziplinären Konzepten (Slaby/Mühlhoff/Wüschner 2019a) und dem erhobenen Datenkorpus das Konzept erst erstellt werden konnte. Die Bausteine, welche die Inspirationsquellen darstellten, werden in diesem Kapitel dargelegt. Zunächst ist ein filmwissenschaftliches Konzept zu nennen, dessen zentrale Aussagen diskutiert werden (Kap. 2.1). In einem Folgeschritt soll dieses Konzept soziologisch neu gedacht werden, indem ein Umbau an zwei Stellen und eine Erweiterung erfolgen. Erstens soll der Begriff der »Dramaturgie«, welcher eine in der soziologischen Forschung etablierte, aber scheinbar aus einseitigen Interpretationsgründen (vgl. Knoblauch 2001a: 11) in Vergessenheit geratene Metapher darstellt, neu beleuchtet werden. Hierfür wird in Anschluss an Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman 1956)¹ und Ronald Hitzlers *Der Goffmensch* (Hitzler 2010) gezeigt, dass soziale Welten, in denen sich Individuen bewegen, auch immer dramatische Welten sind (Kap. 2.2). Der zweite Umbau ist der »Affektivität« gewidmet, indem diese in ihrer soziologischen Bedeutung näher definiert wird. Nach einer Aufarbeitung des aktuellen Diskurses eines geistes- und kulturwissenschaftlich verstandenen Affektbegriffes soll eine soziologische Variante vorgelegt werden (Kap. 2.3). Es bedarf schließlich noch der Erweiterung um ein drittes Charakteristikum, was inhärent in den Begriffen der »Dramaturgie« und »Affektivität« verhandelt wird, nämlich dem des »Wissens«, welches in Verbindung mit dem Begriff der *Konstellationen* gebracht wird (Kap. 2.4). Eine gesamtkonzeptionelle Einbettung erfolgt in die bestehenden Arbeiten zum kommunikativen Konstruktivismus, welche die Vielfältigkeit der dimensional

1 Obgleich eine deutsche Übersetzung vorliegt, wird in dieser Arbeit auf die Originalfassung von Goffman zurückgegriffen. Dies hat den simplen Grund, dass die Grundannahmen Goffmans im Englischen mir wesentlich präziser ausformuliert erscheinen als in der etwas sperrig wirkenden deutschen Übersetzung.

Wirkungen von *Diskurs*, *Struktur* und *Situation* betont (Kap. 2.5). Abschließend wird eine Zusammenfassung der theoretischen Implikationen vorgestellt (Kap. 2.6).

2.1 Affektdramaturgie als Konzept der Filmwissenschaften

Der Vorschlag der Verwendung des Konzepts der Affektdramaturgie ist keine primär soziologische Leistung. Es wird sich hier eines bereits etablierten Konzepts der *Filmwissenschaften* bedient, das vor allem durch die Arbeiten von Hermann Kappelhoff (2014, 2016) seine erste Diskussionsgrundlage erfahren hat. Kappelhoff vertritt die Auffassung, dass in bestimmten Genres des Filmgeschäfts »[...] einzelne Szenen durch bestimmte pathetische Ausdrucksmuster und Inszenierungsstrategien spezifischen Affektqualitäten zuzuordnen sind, die für sich und in ihrer Sukzession einem Kalkül der Affizierung der Zuschauer folgen« (Kappelhoff 2016: 110). Affektdramaturgie lässt sich somit in einer dreifachen Perspektive verstehen: Zum einen unterliegt ein Film nicht in seiner Gesamtheit einer Form des Dramatischen, sondern einzelne Szenen oder Sequenzen weisen affektive Potenzialität auf, welche durch die bewegten Körper auf der Leinwand produziert wird und so einen bildhaften Charakter für die Zuschauenden annimmt (vgl. ebd.: 128) Affekt versteht Kappelhoff in der Interpretation von Gilles Deleuze und Brian Massumi, in welcher lebendige und zur Intentionalität und Reflexivität fähige Körper durch Affekte miteinander verbunden werden (vgl. ebd.: 117). Die Wirkung von Affekten kann damit als *Mobilisierungsstrategie* medialer und ästhetischer Praktiken bestimmt werden, welche eine bestimmte Reaktion bei Zuschauenden hervorbringen soll. Kappelhoff bindet dabei die affektive Ebene nicht allein an situative Affizierungsmechanismen, sondern formuliert, dass auch Formen von Gefühlen bei Zuschauenden (Bakels/Kappelhoff 2011) vorliegen müssen, welche durch »[...] die affektiven Bindungskräfte sozialer Gefüge [...] [,] kulturelle und historische Prägung[en] ebenso wie rituelle Handlungen, mediale Praktiken und ästhetische Verfahren [...] geformt und verstärkt werden« (Kappelhoff 2014: 248). Gemeinschaftsgefühle von Zuschauenden sind somit ein Resultat verschieden zusammenwirkender körperlicher Prozesse, über welche »[...] affektive Zustimmung zu gemeinschaftlich geteilten Werten in konkreten kulturellen Praktiken hergestellt [wird] [...]« (ebd.: 249, eig. Herv.). Affekte als Teil von Mobilisierungsstrategien sind nur dann erfolgreich, wenn bereits bestimmte, hier politische Dispositionen durch kulturelle und historische Prozesse bestehen, die diese Mobilisierung als Form von *Wissen* überhaupt zulassen. Es benötigt zudem noch eine dritte Komponente, die in den Filmsequenzen zur Auslösung von Affizierungsmechanismen benötigt wird, nämlich pathetische Ausdrucksformen. Hier wird an den Begriff der *Pathosformel* von Aby Warburg angeschlossen, der aber insofern umgearbeitet wird, als das sich

»[...] Warburgs Konzept [...] nicht an das geschichtliche Sediment ästhetischer Urformen menschlichen Affekterlebens bindet, sondern an die je spezifische kompositorische Durchführung genrepoetischer Ausdrucksmodalitäten als affektmodellierende, audiovisuelle Bewegungsbilder. Die zeitliche Anordnung der Pathos-szenen gestaltet die Makrostruktur des audiovisuellen Rhythmus, als welchen wir das Zuschauergefühl definiert haben. Wenn wir von Affektdramaturgie sprechen, sind diese Anordnungen gemeint« (Kappelhoff 2016: 135).

Während Mobilisierungsstrategien und Affekte als Qualitäten des Dramaturgischen zu verstehen sind, sind die pathetischen Ausdrucksformen das Verbindungselement der dramatischen, temporalen Erzählstruktur. Pathos als figuratives Prinzip von bildlicher Expression, gekoppelt an bestehende Interpretations- und Assoziationsmechanismen (Schankweiler/Wüschner 2019) ist in der audiovisuellen Variante als makrostrukturelle Form zu bezeichnen. Wenn Zuschauende etwa Kriegsfilm, welche bei Kappelhoff die expliziten Beispiele darstellen (2014, 2016), als *Genre* konsumieren, sind sie nicht nur gebunden an die spezifischen Affizierungsqualitäten, welche durch die inszenierten »Pathos-szenen« (vgl. Kappelhoff 2016: 135) in Rhythmik gesetzt werden. Die Zuschauenden haben in Rückkopplung an den Film selbst auch eine bestimmte Vorstellung, welche Mobilisierung sie hier erwartet. In Kriegsfilmen wird eher das Aufopfern von Soldaten für andere im Kriegsgefecht erwartet als eine komödienhaft inszenierte Liebeszene, da dies nicht in den makrostrukturellen Kontext des Genres »Kriegsfilm« passen würde. Das affektdramaturgische Prinzip der Filmwissenschaften lässt sich somit als Zusammenspiel von Affizierungsmechanismen, pathetisch inszenierten Szenen und einer Mobilisierungsqualität im Zuschauergefühl charakterisieren und erscheint für das hier angestrebte Vorhaben fruchtbar.

Die soziologische Übertragung weist allerdings drei Defizite auf. Zunächst ist (1) die *Restriktion* des Begriffes auf einen medialen Kontext im Verhältnis von Rezipienten (Zuschauenden) und Medium (Film) zu erwähnen. Die skizzierten affektdramaturgischen Abläufe bindet Kappelhoff an das Medium des Films, während die Zuschauenden in einer konsumierenden Rolle verbleiben. Der Film wirkt in dieser Definition als affektives Machtprinzip, welches durch die Kalkülhaftigkeit der dargestellten Pathos-szenen als ein »Automatismus« in der Affizierung von Zuschauenden gesehen wird. Hierbei wird aber übersehen, dass Zuschauende zunächst entscheiden, *ob* sie ein bestimmtes Genre, etwa einen Kriegsfilm überhaupt sehen wollen. Ferner kann (2) über diese asymmetrische Formulierung auch nicht erklärt werden, wie die affektdramaturgischen Komponenten auf ein lokales Kinopublikum überhaupt wirken (Habich 2017). Kappelhoff erfasst die empirische Analyse der affektdramaturgischen Sequenzen über ein von ihm und seinem Team entwickeltes Programm (eMAEX), in welchem die *Forschenden* festlegen, welche szenischen Komponenten als Pathos-szenen zu bewerten sind und welche Funktion sie in

einem Film zu erfüllen haben (Kappelhoff/Lehmann 2019). Dies mag für eine filmwissenschaftliche Analyse sinnvoll erscheinen, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Analysen *keine Rückschlüsse* auf Mobilisierungsstrategien in Kinosälen bieten. Diejenigen, die von diesen Szenen affiziert werden, sind zunächst die Forschenden, nicht das Kinopublikum, weswegen die empirische Aussagekraft über ein vorherrschendes Zuschauergefühl zumindest fragwürdig erscheint. Dies kann in Verbindung gesetzt werden mit dem dritten Kritikpunkt. Kappelhoff unternimmt in seiner Definition der Affektdramaturgie eine merkwürdige Kombination theoretischer *Vorannahmen*. So sind neben (neo)phänomenologischen, anthropologischen, linguistischen und psychologischen Ansätzen auf Seiten der Zuschauenden auch die Implementierung der kulturwissenschaftlichen Interpretation von Affektivität im Film von Seiten der *affect studies* (Kap. 2.3.1) zu nennen. Was aber die Mobilisierungsqualitäten von Affektivität nun kennzeichnet, wird in den Schriften von Kappelhoff nicht deutlich, da Affekt in Kombination mit vielen Begriffspaaren wie Ökonomie (vgl. Kappelhoff 2016: 6), Poetik (vgl. ebd.: 8), Rhetorik (vgl. ebd.: 110) oder Interaffektivität (vgl. ebd.: 117) verstanden wird. Die große Bandbreite, welcher der Affektbegriff aus der verwendeten kulturwissenschaftlichen Interpretation bietet, führt zu einer Unschärfe. Die soziale Funktion, die dieser im Rezipient-Medium-Verhältnis erfüllen soll, kann nicht genau herausgefiltert werden. Die Affektdramaturgie der filmwissenschaftlichen Definition bleibt für eine soziologische Interpretation noch zu ungenau. Dabei ist die grundlegende Tendenz, die Betonung von *Temporalität*, der *Relationierung von Körpern* in raumzeitlichen Kontexten und auch die *Wissenskomponente*, welche diesem Konzept implizit ist, von großer Bedeutung. Affektdramaturgien treten in der hier vertretenen soziologischen Interpretation nicht als festgeschriebene »Aufführungsstücke« des Films auf, sondern in der »[...] Gestalt von (mehr oder weniger konventionalisierten) Emotionen [,] [welche] in das kommunikative Handeln ein[treten]« (Knoblauch 2017a: 134). Dies bedeutet, dass Affektdramaturgien gerahmt sind von Konstellationen des Sozialen (Kap. 2.4.3), welche auf verschiedenste Arten aufgenommen werden und so auch andere Reaktionen in den *Bewertungen einer Situation* auslösen können. Während die einen etwa den Fall eines Tores bejubeln, werden die anderen dies, auch entsprechend der dramaturgischen Disziplin ihres Umfeldes nicht tun (vgl. Goffman 1956: 138). Diese Situation ist affektdramaturgisch gesehen somit ein Ergebnis der Wahrnehmung von simultanen und sequenziellen Abläufen eines mehr oder weniger konkret formalisierten (Emotions-)Regelsystems. Affektdramaturgien spiegeln sich durch das interpretative Verstehen und kommunikative Handeln der an der jeweiligen Situation Partizipierenden wider, ohne dabei ignorieren zu wollen, dass hier verschiedene »situative Engagements« (vgl. Goffman 2009: 52) bzw. ein anderer »Partizipationsstatus« (vgl. Goffman 1981: 137) vor-

liegen könnte.² Das Konzept der Affektdramaturgie benötigt, um es soziologisch fruchtbar machen zu können, einen begrifflichen Umbau. Die Begriffe »Dramaturgie«, »Affektivität« und der implizite Aspekt des »Wissens« sollen anders gedacht werden, um eine theoretische wie auch analytische Schärfe zu gewinnen. Dies soll im Folgenden anhand der Rezeption der Werke des soziologischen »Dramatikers« Erving Goffman zu Dramaturgie (Kap. 2.2), Hubert Knoblauchs und Christian von Scheves soziologischer Betrachtung zu Affektivität (Kap. 2.3) und der Integration von Wissen durch Max Webers Konzept der Konstellationen (Kap. 2.4) geschehen.

2.2 Konzeptreformulierung »Dramaturgie« – Zu einer Metapher Erving Goffmans

Wird über das Dramaturgische in sozialen Situationen gesprochen, so ist Erving Goffman als erste Referenz im soziologischen Kontext zu nennen. Als Schüler Everett C. Hughes und somit einer der Vertreter der Chicagoer Schule (vgl. Treviño 2003: 7) widmete Goffman sein Leben der Erforschung von sozialen Situationen und ihren Menschen (vgl. Goffman 1980: 9). Neben den Einflüssen von Hughes sind in Goffmans Perspektiven auch die Positionen Georg Simmels, Émile Durkheims und George Herbert Meads sichtbar (vgl. Treviño 2003: 6f.), welche einen erheblichen Einfluss auf die frühen Konzepte Goffmans hatten.³ Dies zeigt sich darin, dass vor allem die Betrachtung von Gesellschaften eine, wenn nicht gar die zentrale Position in den Werken Goffmans einnimmt (vgl. Hitzler 2010: 29). Dies ist auf den Einfluss von Durkheim zurückzuführen, der Goffmann dazu veranlasste, herauszustellen, dass soziale Organisation und Sozialstruktur den Kernbereich der Soziologie bilden (vgl. Treviño 2003: 12). Es wäre somit missverständlich, Goffman auf die Analyse situativ stattfindender Ereignisse zu reduzieren, da eine Unterscheidung zwischen seinen *theoretischen Konzepten* und seinem *empirischen Zugang* getroffen werden muss. Während der empirische Zugang dezidiert von der ethnografischen Feldarbeit (Goffman 1996) geprägt ist, muss für die theoretischen Konzepte eine andere Aussage getroffen werden, da Goffman hier

2 Bei Goffman muss kritisch angemerkt werden, dass er in seiner Beschreibung von strukturellen Unterschieden zwischen Spielen und der »realen Welt« (vgl. Goffman 1972: 32) auf seine eigene Beschreibung hereinfällt. Zwar wird die Involvierung und somit auch die emotionale Komponente der Beobachter von Spielen hervorgehoben (vgl. ebd.: 34), deren Bedeutungsqualität wird aber über das Spiel hinaus scheinbar keine weitere Beachtung geschenkt.

3 Dies ist natürlich keine erschöpfende, sondern mehr eine pragmatische Aufzählung der Einflüsse verschiedener Autoren auf Goffman. Als weitere wären Freud, Parsons, Bateson und in seinen späten Werken die Arbeiten von Alfred Schütz zu nennen (vgl. Treviño 2003: 7f.).

»[...] sowohl mit der Vorstellung des Menschen als einer ›Puppe‹ an den ›Fäden‹ [...] [arbeitet] [...], als auch mit dem Bild des seine Interessen, Zwecke und Wünsche verfolgenden Individuums, das sich – in Grenzen – seinen freien Lebensraum erhandelt [...]« (Hitzler 1991: 279, Herv. im Orig.).

Goffman ist nicht einer bestimmten soziologischen Position zuzuordnen, da seine »[...] Soziologie [...] nicht bei den Individuen und nicht bei den Makrostrukturen [ansetzt] [...], sondern bei den *Situationen*« (Pettenkofer 2019: 474, eig. Herv.). Dies wird besonders in seinen Artikeln *The Neglected Situation* (Goffman 1964) und *Die Interaktionsordnung* (Goffman 2001) deutlich. Goffman hebt hier hervor, dass Situationen immer eine Realität sui generis darstellen. Dies bedeutet aber nicht, dass soziale Strukturen *keinen* Einfluss auf Situationen haben, sondern sozialstrukturelle Kategorien (Geschlecht, Alter etc.) immer als Teil von sozialen Situationen *relevant* gemacht werden können (vgl. Goffman 1964: 134). Der Fokus liegt, und dies ist seiner methodologischen Perspektive geschuldet, immer auf sozialen Situationen. Diese müssen aber weder zwingend auf ihr situatives Momentum reduziert werden, noch bedeutet dies, dass eine Situation auf die Beschreibung der Abläufe einer face-to-face Begegnung beschränkt ist, denn »[...] individuals exercise agency, but that agency is curbed in the face of social structure« (Treviño 2003: 14). Goffman integriert damit das für diese Arbeit wichtige analytische Prinzip der Betrachtung von Diskurs und Struktur in einer sozialen Situation (Kap. 2.5), deren Bedeutung in der »Dramaturgie« sozialer Situationen deutlich wird. Erst hiermit gelingt es im Hinblick auf den zu erforschenden Gegenstandsbereich das tatsächliche Handeln in situ erfassbar zu machen, da »Dramaturgie« als Metapher populäre Konzepte wie »Rahmen« als Gerüst sozialer Situationen (Goffman 1980) oder »Skripte«, die »Drehbücher des Alltags« als Anleitung zum Erkennen und Handeln in sozialen Situationen (Cohen/Taylor 1977), in der temporalen Dimension eines *doings*⁴ vereint.

2.2.1 Das Konzept des Dramaturgischen bei Erving Goffman

Goffmans Verwendung des Terminus »dramaturgisch« darf nicht als eine statisch-etymologische Variante gelesen werden, sondern als eine *metaphorische*. Dies bedeutet, dass Dramaturgie im Goffmanschen Sinne als ein an Simmel orientiertes, figuratives Prinzip⁵ von Vergesellschaftung (vgl. Willems 2010: 263) gedacht werden

4 Entsprechend ist es überraschend, dass gerade praxistheoretische Ansätze, welche sich insbesondere dem Blick auf das *Doing* in sozialen Situationen verschrieben haben (Reckwitz 2003), Goffmans Dramaturgiemetapher ignorieren.

5 Der Bezug Goffmans zu Simmel ist bedeutsam, wie die direkte Bezugnahme Goffmans auf diesen im Vorwort zu *The Presentation of Self in Everyday Life* zeigt (vgl. Lenz 1991: 292). So verweist Willems auf eine Ähnlichkeit zwischen Simmel und Goffman in der Sammlung unterschiedlicher empirischer Materialien, um einerseits eine systematische Aufwertung des

sollte, als »[...] a mode of thought wherein we interpret one domain of experience through the language of another« (Treviño 2003: 17). Dramaturgie ist keine einfache singuläre Handlung, sondern eine zunächst (!) auf Subjekte begrenzte Form des »presentings« (vgl. Goffman 1956: 8). Dramaturgie stellt sich als eine situationssumfassende, *sinnhafte* Einheit dar, »[...] in which social actors, on the basis of their appearance and manner, attempt to form favorable impressions of themselves before audiences« (Treviño 2003: 18). Performanzen, um erneut auf die Bedeutung dieses Terminus für die noch zu leistende Gegenstandsbeschreibung zu verweisen, können in ihrer Darstellungsweise vor anderen in Formen von dramaturgischen Kooperationen (vgl. Goffman 1956: 134) in einem »on-going social system« gesehen werden (vgl. ebd.: 8). Goffman zeigt hier, dass Dramaturgie *temporal* und nicht statisch ist. Dies ist auch notwendig, um Strategien der Inszenierung anzupassen, so dass ein Individuum vor Anderen nicht als »urteilsunfähiger Trottel« (Hitzler 2010: 28) dasteht. Wie sehr hier das Prinzip eines figurativen Momentums von Vergesellschaftung gilt, kann anhand dreier Taktiken dramaturgischer Art nachgezeichnet werden. Die erste Taktik (1) bezeichnet Goffman als dramaturgische *Loyalität*. Hierunter wird verstanden, dass Teilnehmende von Gruppen keine internen Kommunikationsformen, wie etwa Geheimnisse an andere Publika (»audiences«) weitergeben oder auch die eigene Gruppe vor anderen denunzieren (vgl. Goffman 1956: 135). Loyalität wird als hochgradige Solidarität gegenüber den »eigenen« Leuten verstanden, welche allerdings immer unter der Spannung von möglichen *affektiven*, positiven Bindungen stehen, in diesem Fall gegenüber dem Publikum, vor dem etwas dargestellt wird (vgl. ebd.: 136). Als zweite Taktik (2) ist die dramaturgische *Disziplin* zu nennen. Disziplin versteht Goffman sowohl in einer Form der Selbstdisziplinierung als auch dahingehend, dass die jeweiligen Personen einer Gruppe wissen, welchen Anteil der Gruppendarstellung sie zu »spielen« haben. In seinen Worten: »A performer who is disciplined, dramaturgically speaking, is someone who remembers his part and does not commit unmeant gestures or faux pas in performing it.« (Ebd.: 137) Um einen »Fehltritt« zu vermeiden, müssen spontane Gefühle »unterdrückt« werden, »[...] in order to give the appearance of sticking to the affective line, the expressive *status quo* [...]«.« (ebd.: 138, Herv. im Orig.) Goffman zeigt hier, dass das Dramaturgische nicht einfach ein »Skript« oder einen »Rahmen« darstellt, sondern die Performanz an ein *affektives Ordnungsschema* gebunden ist, welches nicht statisch, sondern temporal ist. Denn während Loyalität und Disziplin als Attribute des Handelns anzusehen sind, beschreibt er (3) die dramaturgische *Bedachtsamkeit* als Option, welche zukünftiges Handeln und Performanz akzentuiert. Die Handelnden sind nicht allein auf das zurückgeworfen, was in den

zu beschreibenden Gegenstandsbereiches zu erreichen, und weil andererseits erst die Hinzunahme unterschiedlicher Datentypen die alltägliche Lebenswelt des Sozialen erschließt (vgl. Willems 1997: 335).

jeweiligen Situationen auf sie »einprasselt«, sondern dazu angehalten zu »üben«, was sie vor einem Personenkreis darstellen wollen (vgl. ebd.: 139). Das Dramaturgische darf somit nicht auf Spontanität reduziert werden, sondern Goffman führt dezidiert aus, dass Dramaturgie als strategisches Element wesentliche Aspekte von Sozialstruktur implementiert und auch auf zukünftige Ereignisse verweist. Trotz des enorm erscheinenden Anschlusspotenzials, ist der Begriff der Dramaturgie als Metapher aus dem soziologischen Diskurs weitestgehend verschwunden. Nur wenige soziologisch Forschende, wie Ronald Hitzler, haben eine Weiterführung des Begriffes angestrebt, was im folgenden Kapitel thematisiert werden soll.

2.2.2 Dramaturgie in konzeptioneller Entwicklung – Hitzlers Rezeption von Goffmans Terminus der Dramaturgie

Ronald Hitzlers Lesart der Goffmanschen Dramaturgie ist geprägt vom Zusammenbringen verschiedener Sichtweisen des menschlichen Seins in der Welt. »Menschlich« übersetzt Hitzler als »Zusammenleben mit Anderen«, da Goffman seiner Lesart nach,

»[d]ie Welt als Widerstand, die anderen in der Welt als prinzipielle ›trouble makers‹ und mithin das Leben in der Welt mit den anderen und vor allem in der von anderen immer schon vor-definierten Welt als unendliche ›offene‹ *Aufgabe* [definiert] [...]« (Hitzler 2010: 19, Herv. im Orig.).

Hitzler hingegen sieht das Subjekt der Goffmanschen Welt als ein Wesen, welches tagtäglich mit der Lösung von Aufgaben beschäftigt ist. Er hält hierzu fest:

»Anthropologisch gesehen [...] ist der Goffmensch mithin ein prinzipiell verunsichertes Wesen, das ständig Probleme zu bewältigen, Antworten zu suchen, ja Rätsel zu lösen hat. Der Goffmensch lebt, er kann nicht anders, unweigerlich ein ›riskantes‹ Leben« (Ebd.: 20).

Hitzler grenzt sich so von strukturalistischen Lesarten ab, indem er die Auffassung vertritt, dass die bei Goffman definierten Interaktionsordnungen zwar struktureller Art seien, diese aber eher Bewältigungs- und Deutungsaufgaben darstellen (vgl. ebd.: 23) als ein strukturalistisches »Schicksal«. Die phänomenologische Implikation findet sich hier in der situativen Existenz von Menschen in der Welt. Da Goffman menschliche Subjekte als dauerhaft mit Situationen *sui generis* konfrontierte Wesen begreift (Goffman 1964), ist es naheliegend, dass Hitzler diesen Gedanken aufnimmt und gegen strukturalistische Lesarten in Stellung bringt:

»Seinen typischen Alltag erfährt der typische Interaktionsteilnehmer demnach als eine Art von sinnlosem Parcours, der immer wieder aufs Neue durchlaufen wer-

den muß: Er bewegt sich quasi kreisförmig von einer Situation, von einer ›Gelegenheit‹, von einer sozialen ›Veranstaltung‹ zur nächsten.« (Hitzler 2010: 24)

Für Hitzler sind Menschen in ihren situativen Existenzen nicht strukturell prä-determiniert, sondern »tatsächliches« Handeln ist geprägt durch das *Wissen* um die Akzeptanz »[...] unterschiedlicher Lösungsmuster in Bezug auf unterschiedliche Situationen [...]« (ebd.). Der Goffmensch ist anthropologisch gesehen daran interessiert hinsichtlich seiner Handlungsoptionen gegebene Situationen für sich zu definieren (vgl. ebd.: 27) und ein Stück weit Kontrolle über diese zu haben. Das »dramatische« Leben ist somit in einem lebensweltlichen Setting verortet, was Hitzler als *Dramatologie* bezeichnet:

»Dramatologisch gesehen geht es prinzipiell um den in *Situationen* handelnden Interaktionsteilnehmer, um dessen *situative* Orientierungen, Abstimmungen, Aushandlungen, Darstellungen usw. Metaphorisch gesprochen: Der Dramatologe schaut sich an, welche ›Charaktere‹ unter welchen Bedingungen in welchen Kulissen wie miteinander umgehen.« (Ebd.: 28, Herv. im Orig.)

Dramaturgie ist somit kein Sonderfall menschlicher Interaktionen, sondern recht banal sind es *Alltagsroutinen* (vgl. ebd.: 28), in welchen Goffmensen versuchen, sich mittels ihres dramaturgischen Wissens in unterschiedlichen sozialen Situationen vor anderen »in Szene zu setzen«. Dies hebt die Metapher des »Dramaturgischen« noch einmal auf eine andere Stufe, da über diese Interpretation klarer wird, dass Dramaturgie nicht nur subjektiv an Inszenierungen vor anderen gebunden ist, sondern der gesamte Weltzusammenhang, welcher sich einem menschlichen Subjekt erschließt ein »dramatischer« ist, weswegen es auch nicht weit hergeholt ist, von einer »Inszenierungsgesellschaft« (Willems/Jurga 1998) zu sprechen.

Das Problem mit Hitzlers Lesart besteht in seiner Zuwendung zur anthropologischen Veranlagung des »dramatisch« agierenden Goffmensen. Hitzler entwirft, obgleich er behavioristischen Lesarten Goffmans mit deutlicher Kritik begegnet (vgl. Hitzler 2010: 17), selbst ein naturalistisches Bild, da er seine anthropologischen Voraussetzungen nicht nur den Schriften Plessners entlehnt (vgl. ebd.: 22), sondern seine Annahmen auch stark geprägt durch die Arbeiten von Sartre sind (vgl. Knoblauch 2010: 116). Diese paradoxe Herangehensweise lässt sein Konzept des Dramatologischen in einem merkwürdigen Licht erscheinen. Es bleibt immer der Verdacht bestehen, dass der dramaturgische Mensch Hitzlers theoretisch »dick« ist. Um das von Hitzler nachgezeichnete Menschenbild in der Welt erreichen und diesen Menschen als »handlungsfähig« bezeichnen zu können, sind enorme phänomenologische, kultur- und handlungstheoretische Vorrannahmen nötig. Problematisch erscheint auch, und dies ist eine Annahme von Goffman, welche Hitzler unkritisch mitträgt, der proto-politische Charakter des Goffmensen (vgl. Hitzler 2010: 26). Hitzlers Formulierungen im Sinne der Machtdurchsetzung

eines strategisch agierenden Goffmenschen gegen den Willen anderer weist eine Nähe zu Theorien rationaler Wahl auf, welche im Grundsatz behaupten, »[...] dass Menschen aufgrund von Absichten oder Zwecken handeln, die kurz-, mittel- oder langfristig ihren eigenen Zielen, Wünschen oder Bedürfnissen dienen« (Diefenbach 2009: 242). Diese Interpretation Hitzlers ist insoweit nicht abwegig, da Goffman, besonders mit Blick auf seine Schriften zur *Strategischen Interaktion* (1971), menschliches Verhalten im Rückgriff auf den noch zu diskutierenden Paul Ekman (s. Kap 3.2.4) als psychologisch und biologisch determiniert versteht (vgl. ebd.: 31). Auch wenn Hitzler diese Positionen abstreitet und die Vielfältigkeit des Goffmanschen Ansatzes betont, so scheinen die theoretischen Fundierungen Goffmans (behavioristisch, strategisch-rational) in den Sichtweisen Hitzlers durch. Unter diesen Gesichtspunkten wirkt das von ihm entworfene Bild des »dramatisch« agierenden Goffmenschen als Subjekt nicht mehr so »banal« und »lebensweltlich« orientiert und bedarf einer theoretischen Anpassung.

2.2.3 Dramaturgie als kommunikativer Effekt – Die Ausdünnung des »dramatischen« Subjektes als Teil kommunikativer Konstruktionen

Um die Stärke der Metapher des »Dramaturgischen« wiederzubeleben, erscheint es notwendig, sich auf die Temporalität als leitendes Prinzip dieser Metapher zu beziehen und das »verdickte« Subjekt zu »verschlanken«. Hierfür wird an die Überlegungen von Hubert Knoblauch zu einer *Dezentrierung* des Subjektiven angeschlossen, durch welche auf eine phänomenologische Weise eine Integration unterschiedlicher Einflussfaktoren *auf* das Subjekt in seinen kommunikativen Handlungsstrukturen erfolgt und so Dramaturgie, wie von Goffman bereits angedacht (vgl. Pettenkofer 2019: 477), an das Soziale einer Situation gekoppelt wird: »[...] Weil wir schon immer als sozialisierte und kultivierte Individuen denken, was wir hier überlegen, müssen wir von der Sozialität ausgehen und können *erst dann* auf das Subjekt schließen.« (Knoblauch 2017a: 70, eig. Herv.) Sozialität und somit Dramaturgie finden ihre Wirkungsqualität in der *Relationalität*, was auch logisch erscheint, wenn Goffmans Grundgedanken hierzu, die dramatischen Inszenierungen *vor* anderen, ins Gedächtnis gerufen werden. Die Anderen als Bezugsquelle sind im Dramaturgischen a priori integriert. Diese Reformulierung macht darüber hinaus deutlich, was unter dem hier verwendeten Begriff von *Performanz* verstanden wird. Performanz ist grundsätzlich im Sinne Goffmans zu verstehen, wird aber um den Wirkcharakter des *Kommunikativen* auf drei Ebenen erweitert, nämlich erstens um »[...] den Verhaltensaspekt des körperlichen Vollzugs, [...] [zweitens] Gestalthaftigkeit, die Sinn konstituiert und zum Dritten die Ausdruckhaftigkeit, die ein ›Innen‹ induziert und damit die kommunikative Konstruktion des Subjekts leitet« (ebd.: 146). Somit kann im Hinblick auf die

Performanzen im Fußball zunächst von *kommunikativen Performanzen* gesprochen werden. Da es sich hier aber um einen spezifischen Gegenstand, nämlich ein Kollektiv handelt, welcher in seiner Fluidität stets im »Werden« und »Zerfallen« ist (Scheve 2019), wird in der »dramatisch« geleiteten Aufführung von einer *kollektivkommunikativen Performanz* gesprochen. Dramaturgie stellt in dieser Lesart ein breiteres Spektrum an integrativen Einheiten dar: Die »Befreiung« aus einer essentialistisch gedachten Formulierung hin zu einem dezentrierten, kommunikativ agierenden Subjekt und die Reformulierung von Performanz in ihrer kommunikativen und in Bezug auf den Gegenstand kollektiven Wirkungssphäre. Mit dieser integrativen Funktion ausgestattet, kann die Metapher des »Dramaturgischen« nun dienlich sein, um auf einer temporalen Ebene die Inszenierungsqualitäten von kollektivkommunikativen Performanzen in situ identifizieren und analysieren zu können. Das »Dramaturgische« alleine ist aber noch keine *Affektdramaturgie*. Es bedarf einer genaueren Betrachtung dessen, was Goffman unter der Ausrichtung des Dramaturgischen an der »affective line« zusammenfasst, einer Diskussion der Wirkungsqualität von *Affektivität*, um dem Konzept einer affektdramaturgischen Wissenskonstellation näher zu kommen.

2.3 Konzeptreformulierung »Affekt« – Die Affektivität des Sozialen

Bevor sich dem Begriff des »Affektes« zugewendet wird, soll zunächst, um den Anschluss der Sichtweisen Kappelhoffs noch einmal hervorzuheben, eine Aufarbeitung der Affektforschung im geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissenschaftsbereich erfolgen.⁶ Dabei wird nicht, wie in der Aufarbeitung der Fußballforschung (s. Kap. 1), eine tiefere Darstellung vollzogen werden. Vielmehr werden die dominanten Forschungslinien der *affect studies* betrachtet. Dabei ist zu erwähnen, dass, obgleich der Begriff des Affektes in jüngster Zeit prominenter wird (Reckwitz 2018), in der Soziologie nach wie vor die Forschung zu *Emotionen* sowohl theoretisch (Harré 1986; Barbalet 2001; Illouz 2007, 2012; Scherke 2009; Scheve 2009) als auch empirisch (Katz 1999; Pugmire 2013; Flam/Kleres 2015) dominiert. Die Unerforschtheit von Affekt als Begriff ist darauf zurückzuführen, dass dieser in den Geburtsstunden der Soziologie an der Grenze zum sinnhaften Handeln verortet wurde (vgl. Weber 2014a: 17) und mehr dessen Regulierung (vgl. Elias 1976b: 369f.) als dessen Erforschung im Vordergrund stand. Der Begriff des Affektes erscheint aber als bessere Ausgangsposition, da aufgrund der noch zu diskutieren

6 Ausgeklammert ist hier die psychologisch-anthropologische Forschungslinie, welche stark durch das Tomkins-Ekman-Paradigma (Damásio 1994) geprägt ist und wissenschaftsübergreifend repräsentativ als derzeitiger Status Quo der Affektforschung (Tomkins 2008a, 2008b) und der Emotionsforschung (Ekman 1972), gesehen werden kann (s. auch Kap. 3.2.4).

den Analysedimensionen mit diesem eine schärfere Analyse möglich ist. Dennoch wird dem Begriff der Emotion nicht »abgeschworen«, da beide Begriffe, wie die *affect studies* paradoxerweise zeigen, einander bedingen (Kap. 2.3.1).⁷ Nach dieser Einordnung werden als Ausgangsbasis der Neujustierung des Begriffes des »Affektes« zunächst die emotionssoziologischen Positionen Goffmans und Hochschilds rekapituliert (Kap. 2.3.2). Anhand dieser wird eine eigene Position zu *Affektivität* skizziert, indem deren Basalität als Grundlage sozialer Relationalität (Kap. 2.3.3) und Potenzialität in Hinblick auf ihre Durchdringung soziologischer Analysekatoren verdeutlicht wird (Kap. 2.3.4).

2.3.1 Geistes- und kulturwissenschaftliche Affektforschung

Die neue Popularität des Begriffes des Affektes ist gekennzeichnet durch den *affective turn* in den 1990er Jahren (Clough 2010; Penz/Sauer 2016). Dabei ist besonders der in den Geistes- und Kulturwissenschaften verortete Bereich der *affect studies*⁸ zu nennen (Sedgwick/Frank 1995; Massumi 1995), welcher sich der Erforschung von Affekten widmet und sich als Gegenmodell zur naturwissenschaftlichen Forschung (Damásio 1994; LeDoux 1996) versteht.⁹ Was genau aber kennzeichnet einen kultur- und geisteswissenschaftlich fundierten Affektbegriff? Folgt man Seigworth/Gregg (2010), ist nur eine Umschreibung möglich:

»Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation *as well as* the passage (and the duration of the passage)

-
- 7 Es wird bewusst auf den Begriff der *Gefühle* verzichtet, welcher insbesondere in der Philosophie (Döring 2013; Ben-Ze'ev 2013) prägend ist, aber für den empirischen Teil keine grundlegende Erklärungsdimension spielt.
 - 8 Zur Vermeidung von Missverständnissen sei erwähnt, dass der Bereich der Emotions- und Affektforschung nicht gleichzusetzen ist mit dem Bereich der *affect studies*.
 - 9 Es findet eine merkwürdige Abgrenzung statt, welche sich u.a. an Problemstellungen reibt, inwieweit eine subjektzentrierte Affektforschung für die neuro- und sozialwissenschaftliche Forschung fruchtbar sein kann, »[when] [there] [is] a certain kind of agency that is not reducible to the social structures within which subjects are positioned« (Papoulias/Callard 2010: 34). Die Liste kritischer Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Affektforschung ist in den letzten Jahren besonders in naturwissenschaftlichen Fachbereichen länger geworden (Nussbaum 200, Hemmings 2005, Gross 2006, Leys 2011). Papoulias/Callard (2010) sprechen sich, ähnlich wie Ruth Leys, für eine stärkere Anknüpfung an neurowissenschaftliche Forschungen aus, welche sie in ihrer Grundkonzeption als die wesentlich empirischere und fruchtbarere Ausgangsposition ansehen. Dabei wird kulturwissenschaftlich Forschenden vor allem eine Ignoranz gegenüber biologisch-körperlichen »Tatsachen« vorgeworfen: »We have argued that cultural theory's engagement with the neurobiology of affect occludes the centrality of *affect regulation* in neuroscientific writings [...]. In these readings, it is as though the biological status of the organism is constantly reset at infancy.« (ebd.: 47, Herv. im Orig.)

of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, *and* in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces—visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability.« (Ebd.: 1, Herv. im Orig.)

Das Wort »Umschreibung« ist, wie an der Länge des Zitats zu sehen ist, nicht umsonst gewählt: Die Beschreibungsebenen, die Seigworth/Gregg anführen sind nicht nur von vielfältigen, miteinander in Verbindung stehenden Elementen (»impingement/extrusion of a momentary state of relation«; »passage of forces/intensities« etc.) geprägt, sondern der Begriff des *Dazwischen*, der *Relation* zwischen (nicht näher definierten) Körpern erscheint als Kernkategorie dessen, was Affekte in ihrem »Sein« auszeichnen. Erst das Nicht-Fassbare des Affektes, einer spinozistischen Interpretation Gilles Deleuze« (1988) folgend, versetzt Menschen in die Lage, affiziert zu sein und andere zu affizieren (s. auch Kappelhoffs Annahmen in Kap. 2.1). Es bleibt somit zunächst unklar, was Affekt eigentlich darstellt und wie »das Haus« bestellt ist, da nicht nur verschiedene Forschungslinien festzustellen sind, sondern auch das Verhältnis zum Begriff der Emotionen immer wieder nahezu paradoxe Wendungen nimmt. Um einen Blick hierauf zu erhalten, sind im Feld der *affect studies* drei Hauptströmungen (vgl. Slaby 2018: 59) zu nennen.¹⁰ Die erste Strömung (1) wird durch *Brian Massumi* repräsentiert, dessen Ziel es ist, den Begriff des Affektes von kognitivistischen, bewussten Verarbeitungsprozessen loszulösen und ein Verständnis zu implementieren, in welchem Affekt mit *Intensität* in Verbindung gebracht werden kann:

»For present purpose, intensity will be equated with affect. [...] An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. *Emotion is qualified* intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. [...] If some have the impression that it [the difference between

10 Ohne zu verschweigen wollen, dass es natürlich auch weitere Strömungen wie etwa eine postdisziplinär-kulturanalytische Perspektive (u.a. vertreten durch Melissa Gregg) oder auch eine medien- und technik-analytische Linie (u.a. vertreten durch Marie-Luise Angerer oder Patricia Clough) im Feld der *affect studies* gibt (vgl. Slaby 2018: 60).

affects and emotions, Anm. M.W.] has waned, it is because *affect* is *unqualified*.«
(Massumi 1995: 88, eig. Herv.)

Affekt ist hier *explizit* als Gegenbegriff zu Emotionen zu verstehen (vgl. Massumi 1995: 88, 102; Massumi 2015: 5, 31f.). Slaby interpretiert diese Vorgehensweise als Entwicklung eines eigenen kulturtheoretisch geleiteten Vokabulars:

»Bewegung statt Stasis, Prozess statt fixer Struktur, nicht-lineare Dynamiken statt deterministischer Verläufe, Virtualität als kreative Offenheit, statt vorgefasste Möglichkeit, Emergenz, Unvorhersehbarkeit und selbst Quanten-Indetermination sind einige der Topoi, die in rascher Folge in einer Art von begriffs-poetischem Stil konstelliert werden.« (Slaby 2018: 61)

Die zweite Hauptströmung (2), vertreten durch die feministische Sozialpsychologin Margaret Wetherell, betrachtet Affekte aus einer sozialwissenschaftlichen Position heraus. Aus dieser wirft sie vor allem Massumi vor, durch seine poststrukturalistische Lesart die Verschränkung von Affekten *und* Emotionen im alltäglichen Leben zu missachten (vgl. Wetherell 2012: 60). Dies würde sich vor allem in der Interessensgrundlage soziologisch Forschender zeigen, da für viele der *affective turn* lediglich einen Stimulus darstelle »[...] to expand the scope of social investigation. It leads to focus on embodiment, to attempts to understand how people are moved, and what attracts them, to an emphasis on repetitions, pains and pleasures, feelings and memories« (Wetherell 2012: 2). Hier wird ein erster Bruch im Bereich der *affect studies* deutlich: Wetherell sieht im Gegensatz zu Massumi keinerlei Veranlassung, auf den Begriff der Emotionen zu verzichten, und folgert für ihre Analysen eine mehr empirisch basierte Forschung von Affekten, welche sich in Muster- und Ordnungsparametern sozialer Lebenswelten (*affective textures*) wiederfinden und einer praxeologischen Sichtweise (*affective practice*) zugeschrieben werden (vgl. ebd.: 4). Wetherell lässt durch diese Definition kaum Zweifel, dass ihr an einer begrifflich scharfen Trennung von Affekt und Emotionen kaum gelegen ist. Dies zeigen ihre vielfältigen Bezugnahmen auf Theorien wie die Akteur-Netzwerk-Theorie, eine feministisch-techniksoziologische Interpretation von Whiteheads Metaphysik (vgl. ebd.: 12) und die Implikation emotionaler »Regularien«, wie die Verweise auf Reddy (*emotional regimes*) und Hochschild (*feeling rules*) verdeutlichen (vgl. ebd.: 17-18). Auffällig in den Argumentationen ist, dass Wetherell *keine* eigenen empirischen Studien diskutiert. Stattdessen werden Studien der Anthropologin Marjorie Goodwin angeführt, welche die Interaktionsmuster zwischen Kindern und Jugendlichen auf Schulhöfen und Spielplätzen untersucht (vgl. ebd.: 79f.). Diese Analysen bilden in Wetherells Studien das empirische Kernstück, mit welchem sie die Zirkulation von Affekt und Emotion als wesentliches Merkmal von sozialen Interaktionen verdeutlicht. Schlussendlich ist die dritte Strömung (3) der *affect studies* durch die feministische Kulturwissenschaftlerin Sara Ahmed zu nennen. Ahmeds Sichtweise,

und dies ist ein zweiter Bruch, fußt in ihren Grundprinzipien nicht auf der Frage, was Affekte kennzeichnet, sondern was eigentlich die Aufgabe von *Emotionen* ist. Ahmeds Kernpunkt ist dabei, die Zirkulation von Emotionen zwischen Körpern nachzuzeichnen und wie diese an diesen »anheften« (*stick*) können (vgl. Ahmed 2004: 4). Der wissenschaftliche Blick von Ahmed auf Emotionen spiegelt sich in der Rolle von *Objekten* und deren *Relationalität* wider (vgl. ebd.: 8) Sie schließt an eine soziologische Lesart von Emotionen in der Tradition von Émile Durkheim an und wendet sich gegen eine psychologisch-kognitivistische Lesart eben dieser (vgl. ebd.: 9). Die Besonderheit liegt in der Konstruktion ihres Theoriemodells. Ahmed will sich nicht auf eine Lesart von Emotionen als psychisch und sozial oder individuell und kollektiv beschränken, »[r]ather, I suggest that emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects, a process which suggests that ›objectivity‹ of the psychic and the social is an effect rather than a cause« (Ebd.: 10). Dieses Vorgehen hat Slaby zufolge in der Sichtweise auf Emotionen und Affekte entscheidende Vorteile: Einerseits kann Ahmed die in Teilen der *affect studies* scharf formulierte Trennung von Affekten und Emotionen umgehen, indem diese in einem Gefüge zusammengebracht werden, welches »[...] *dasselbe* relationale Affizierungsgeschehen [bezeichnet], das Körper ausrichtet, markiert und sozial positioniert, das in den etablierten Vokabularen und Skripten des Emotionalen formiert, mobilisiert und verbreitet wird« (Slaby 2018: 73, Herv. im Orig.). Andererseits kann eine begriffliche Trennung aufrechterhalten werden, welche sich aus der Wortbedeutung von Emotionen ergibt:

»We should note that the word ›emotion‹ comes from the Latin, *emovere*, referring to ›to move, to move out‹. Of course, emotions are not only about movement, they are also about attachments or about what connects us to this or that. The relationship between movement and attachment is instructive. What moves us, what makes us feel, is also that which holds us in place, or gives us a dwelling place.« (Ahmed 2004: 11, Herv. im Orig.)

In Ahmeds Arbeiten können zwei empirische Linien erkannt werden: Einerseits eine stark diskursive, welche der Rolle von *Texten* in verschiedenen medialen Kontexten (Websites, Berichte von Regierungen, politische Reden, Zeitungsartikel etc.) einen enormen Status einräumt (vgl. ebd.: 13). Aber auch eine (auto-)ethnografische und interviewbasierte Seite ist festzustellen, welcher Ahmed in einer Studie zur universitären Gremienarbeit Ausdruck verleiht (vgl. Ahmed 2012: 11f.).

Die Probleme dieser Forschungslinien liegen in drei Punkten: Zum einen sind die in der Aufarbeitung der Hauptforschungslinien sichtbaren Bruchlinien im Umgang mit dem Begriff der Emotion zu nennen. Während er bei Massumi abgelehnt wird, zeigen sich Wetherell und Ahmed offen für eine Integrierung bzw. Fortführung dieses Begriffes, wobei bei Ahmed, zumindest in ihren frühen Werken, zunächst auch nicht klar wird, wo genau der Begriff des Affekts für sie eine tragen-

de Rolle spielt. Zweitens ist zu konstatieren, dass das sehr lange Zitat von Seigworth/Gregg (2010), welches nur eine Umschreibung, aber keine Definition von Affekt bietet zu Problemen in seiner Anwendungsorientierung führt. Schließlich ist drittens anzuführen, dass das wissenschaftspolitische Verständnis der *affect studies* einem politischen Impetus ähnlich dem der *cultural studies* folgt (vgl. Hall 1996: 262). Affekt gilt hier als eine »Korrektur« herrschender Verhältnisse, weswegen auch die Undefinierbarkeit des Affektiven nicht nur theoretische Kosmetik ist. Dennoch soll das Inspirierende dieses Forschungsbereiches aufgegriffen und anhand der emotionssoziologischen Sichtweisen von Goffman und Hochschild im Folgenden für eine soziologische Sichtweise auf Affekt vorskizziert werden.

2.3.2 Goffmans und Hochschilds Perspektive als Ausgangsposition zu einem Verständnis von Emotion und Affektivität in der soziologischen Forschung

Die Arbeiten Goffmans sind wichtig, da dieser im Anschluss an Georg Simmel eine Lesart von Emotionen als Teil sozialer Interaktionen in einem interpretativen Kontinuum anbietet (vgl. Goffman 1986: 108). Dieses Kontinuum verweist auf eine Ebene, die fernab der sprachlichen Beschreibungssphäre verortet werden kann. Goffman impliziert hier, dass je nach Situationscharakter andere Beschreibungsformen für körperliche Reaktionen vorliegen können, welche sich wiederum in andere Arten von Interaktionsmustern transformieren (z.B. Lachen, Weinen etc.) (vgl. ebd.: 113). Emotionen sind *dynamisch*. Aber sie sind keineswegs auf die Interaktionsebene beschränkt, sondern an Sozialstrukturen gebunden: eine Feedbackschleife von Struktur zur Situation und zurück.¹¹ Dabei sind der Variation von emotionalen Codierungen kaum Grenzen gesetzt, was soweit führen kann, dass »[...] zärtliche Worte, wie sie für die Privatheit eines Flirts typisch sind, *spasesshalber* einem unpassenden Partner gegenüber als eine Art Rührstück vor den Augen eines erweiterten Zuschauerkreises vorgeführt werden können« (Goffman 2005: 69, eig. Herv.). Diese Feedbackkoppelungen nimmt ein paar Jahre später Arlie R. Hochschild auf, indem sie der täglichen »Arbeit« von und an Emotionen als Spektrum zwischen Individuum und Struktur einen hohen Stellenwert einräumt: »There is a distinction [...] between a feeling rule as it is known by our sense of what we can *expect* to feel in a given situation, and a rule as it is known by our sense of what we *should* feel in that

11 Diese Interpretation teilen auch Karl Lenz (1991), Randall Collins (2004) und Andreas Reckwitz (2000), welche in Goffmans Arbeiten makrotheoretische Elemente vorfinden. Collins schreibt hierzu: »But although the terms >micro< and >agency< can be lined up at one pole, they are not identical. There is structure at every level. Micro-situations are structures, that is to say, relationships among parts. Local encounters, micro-situations, have both agency and structure« (Collins 2004: 6).

situation.« (Hochschild 1979: 564, Herv. im Orig.) Emotionen sind ein bereits *vorgegebenes* Wissen, welches die Handelnden in die Lage versetzt, zu interpretieren, welche Emotionen in bestimmten Situationen erforderlich und sozial erwünscht sind.¹² Das Wissen um die Bedeutung einer Emotion wird erst durch intersubjektive Verständigung deutlich und kann je nach struktureller Begebenheit völlig andere Interpretationen zulassen. Dies wird deutlich, wenn Hochschild beschreibt, wie die Praxis der alltäglichen Emotionsaushandlung in kapitalistischen Systemen zurückgedrängt und das Selbst nur noch in »Illusionen« (*illusion making*) auftritt (vgl. Hochschild 2012: 135). Die Akteurinnen treten »hinter« ihr emotionales Selbst zurück und zeigen nur »künstliche« bzw. strategisch inszenierte Emotionen. Die Möglichkeit zur Verhandlung von Emotionen im Interaktionsverhältnis zeigt, dass Emotionen in der Sichtweise Goffmans und Hochschilds keine statischen Entitäten darstellen, sondern in jedweder Situation unter bestimmten Ordnungsprinzipien als *prozesshaft* zu verstehen sind. Wenn Emotionen ein Kontinuum an Interpretationsmöglichkeiten (Goffman) bieten und so das Spüren eben dieser ein Resultat der Dialektik von *emotion work* und *feeling rules* (Hochschild) darstellt, so ist die zu diskutierende Basis von Emotionen eine *materielle, temporale und interpretative*. Wenn nun unterschiedliche Formen dieses Kontinuums zu konstatieren sind, so kann die Frage gestellt werden, wie eigentlich die unterschiedlichen Interpretationen relational an einem materialisierten Objekt möglich sind. Goffman bietet dafür, wie skizziert (s. Kap. 2.2.1) den Begriff des *Affektes* an, welcher als leitende Form von dramaturgischer Inszenierung interpretiert werden kann:

»[...] [H]e can suppress his spontaneous feelings in order to give the appearance of sticking to the affective line, the expressive *status quo*, established by his team's performance, for a display of proscribed affect may not only lead to improper disclosures and offence to the working consensus [...]« (Goffman 1956: 138, Herv. im Orig.)

Wenn Affekt in der Beschreibungsweise Goffmans *vor* der eigentlichen Inszenierung (»sticking to the affective line«) gedacht ist, stellen in einer logischen Reihenfolge gedacht Emotionen erst das *Produkt* eines sozialen Prozesses dar und nicht deren Anfang. Dies macht sie nicht unwichtig, aber in der »Kette« der ablaufenden Vorgänge sind sie erst die letzte zu betrachtender Entität, da über die sprechsprachliche Formulierung eine soziale Kategorisierung der eigenen Gefühlswelt erfolgt. Affekt oder besser *Affektivität* bildet nach der hier vertretenen Lesart somit die *relationale* Grundlage für materiell und temporal ablaufende, sinnhafte

12 Diese Regulierungen sind dabei nicht nur auf Situationen gemünzt, sondern können auch organisational, etwa im Bereich der Religion (Riis/Woodhead 2010; Knoblauch/Herbrich 2014) als »Emotionsregime« wiedergefunden werden.

Interpretationen des Emotionalen, was nicht unwichtig für die Interpretation von »Publikumsemotionen« (Knoblauch 2017b; Kolesch/Knoblauch 2019) ist.

2.3.3 Affektivität als Grundlage von Sozialität im Verständnis von Hubert Knoblauch

Affektivität wird hier als basale Grundbedingung von Sozialität begriffen, welche auf der Ebene des *Relationalen* verortet ist. Allerdings ist Affektivität nicht in einem Modus des undefinierten »Dazwischen« zu fassen, sondern als Teil der *dreistelligen Relation des kommunikativen Handelns*: »Relationalität ist ein notwendiges Merkmal des kommunikativen Handelns. Sie bedeutet, dass im kommunikativen Handeln immer eine Beziehung zwischen Subjekten und Objektivationen hergestellt wird, und zwar auch dann, wenn keine Sprache verwendet wird.« (Knoblauch 2017a: 114). Übertragen bedeutet dies, dass Affektivität nicht nur als relevanter Bestandteil einer dynamischen Relation des Sozialen zu verstehen ist (vgl. ebd.: 110), sondern dass es gerade diese temporale Entität ist, die das Soziale »bewegt«. Es sei noch einmal an Ahmeds Argument erinnert, dass Emotionen etwas bewegen (vgl. Ahmed 2004: 11). Wenn aber das zuvor definierte Verständnis zugrunde gelegt wird, dass Emotionen Produkt und nicht Bedingung der Bewegung sind (s. Kap. 2.3.2), dann ist es primär zunächst Affektivität und nicht Emotionen, welche in der Betrachtung des Temporalen bzw. des Dramaturgischen (s. Kap. 2.2) den Hauptfokus erhalten muss. Affektivität ist keine losgelöste Entität des Sozialen, sondern kann nur im intentionalen Charakter zwischen Subjekten und Objektivationen positioniert sein, da die Bedeutung eben jener »[...] nicht nur aus einer einseitigen Bezogenheit, sondern aus der wechselseitigen reziproken Beziehung zwischen den Körpern [...]« (Knoblauch 2017a: 131f.) resultiert. Dies mag auf den ersten Blick banal anmuten, da auch in den *affect studies* die Bedeutung von Affektivität zwischen Körpern hervorgehoben wird. Dennoch sei angemerkt, dass Affektivität ihre Sinnhaftigkeit in der Relation erst dann erhält, wenn die wechselseitige Affizierung temporal in den (Leib-)Körpern (vgl. ebd.: 120) durch eine subjektive Seite *wahrgenommen* wird. Affektivität *bewirkt* etwas in anderen (Leib-)Körpern (vgl. ebd.) und befähigt sie zum kommunikativen Handeln: »Dass Affektivität mehr bezeichnet als die organische Verarbeitung der sinnlichen Wahrnehmung von Wirkungen [...], ist schon Teil des Begriffs bei Spinoza, weil dem Bewegtwerden jeweils eine Vorstellung entspricht.« (Ebd.: 133) Affektivität stellt somit in den ablaufenden Situationen einen Dreischritt kommunikativen Handelns dar. Durch die Affizierung einer (leib-)körperlichen Sphäre »reagieren« (Leib-)Körper nicht einfach auf ein undifferenziertes und nicht fassbares Spektrum, sondern auf ein konkret intentional fokussiertes und *materiell* am eigenen (Leib-)körper Spürbares. Knoblauch beschreibt diesen Dreischritt am Beispiel des Weinens:

»Der Affekt besteht nicht nur aus der körperlichen Reaktion der Träne, sondern aus dem *Fühlen* der Träne als *meine* Träne; auch der Schmerz gewinnt seine affektive Kraft als mein Schmerz. Das physiologische Geschehen des Weinens führt zu einem Sich-Selbst-Fühlen. Im Unterschied zu James' Annahme, dass die Emotion dasselbe sei wie ihr Fühlen, zeigt sich gerade im kommunikativen Handeln erst ihre Differenz: Die eigenen Emotionen müssen subjektiv gefühlt werden.« (Knoblauch 2017a: 136, eig. Herv.)

Dies ist auch ein entscheidender Unterschied zum Begriff des Affektes bei Kappelhoff: Die Wirkmechanismen von Affektivität sind keine unklare Sphäre des »Dazwischen«, sondern gebunden an spezifische Relationierungen zwischen Subjekten und Objektivierungen, welche sich in verschiedenen Settings, etwa dem Betrachten eines Films oder eines Fußballspiels konkret empirisch *unterscheidbar* machen lassen. Ein anderer Unterschied liegt in der Bedeutung der *Bewertung*, welcher der Affektivität inne ist. Affektivität ist nicht lediglich eine im Subjekt auslösende Kraft, sondern im kommunikativen Handeln führt sie dazu, dass affizierte Subjekte eine eigene affizierende Wirkung entfalten, in welchem die Bewertung einer wahrgenommenen, kommunikativen Handlung vorgenommen wird:

»Die Affektivität ist aber auch mit einer Art von Bewertung verbunden. Diese Bewertung schließt etwa den körperlichen Stress ein, den ein Löwe, eine Spinne oder eine Waffe für uns als Gefahr ›bedeuten‹. [...] Trotz ihrer Vieldeutigkeit geht die Affektivität in Gestalt von (mehr oder weniger konventionalisierten) Emotionen in das kommunikative Handeln ein.« (Ebd.: 133f.)

Hier soll allerdings nicht von einer »Art« von Bewertung gesprochen werden, sondern dieser Handlungsakt ist ein grundlegendes Merkmal von Affektivität selbst, wie Sara Ahmed betont: »To be affected by something is to *evaluate* that thing. Evaluations are expressed in *how bodies turn toward things*.« (Ahmed 2010: 31, eig. Herv.)¹³ Um im Prozess der Affizierung überhaupt evaluieren zu können, reicht es nicht aus Affektivität als Prozess hervorzuheben. Es braucht ein sinnhaftes Verstehen und Wissen darum, *was* eigentlich der Grund meiner »Bewegung« (emovere) zum Bewerten ist. Verstehen, Bewerten und Wissen von etwas sind die Bedingung, dass Affektivität als soziorelativierender Prozess stattfinden kann, nämlich

13 Dabei wird an Meier/Peetz/Waibel (2016) angeschlossen, dass Bewertungen in einem triadischen Setting zu verorten sind (vgl. ebd.: 315), welches unter einer formalen, aber auch normativ zu situierenden Regelbasiertheit (vgl. ebd.: 317–318), und in bestimmten, auch technologisch zu fassenden Infrastrukturen (vgl. ebd.: 319) stattfindet. Bewertungen sind somit nicht als ein rein situatives Phänomen anzusehen (vgl. ebd.: 314), sondern nur in bestimmten sozialen Konstellationen zu begreifen (vgl. ebd.: 315). Die Begrifflichkeit der Konstellation wird im Folgenden noch einen terminologisch prominenteren Platz einnehmen (s. Kap. 2.4.3).

in Form einer »expressed information« (vgl. Goffman 1971: 5), welche als Emotion gedeutet werden kann. Affektivität erhält somit eine *Relevanz* in einer sozialen Situation (vgl. Knoblauch 2017a: 132). Sie hat eine sinnhafte Bedeutung, nämlich in der Verkörperung und der (Be-)Wertung von etwas im kommunikativen Handeln. Diese dreistellige Fassung erlaubt es, Affektivität aus dem Bann des »Nicht-näher-Definierbaren« zu befreien und diese als Grundlage sozialen Handelns zu begreifen. Nicht nur die temporalen Wirkmechanismen des (Leib-)Körperlichen in spezifischen Relationierungen stehen im Vordergrund, sondern auch, dass Affektivität einer Bewertungsfunktion, nämlich im Wissen und Verstehen des Affiziert-Werdens, unterliegt.

2.3.4 Affektivität als soziale Potenzialität im Verständnis von Christian von Scheve

Affektivität kann somit nicht nur als konkret soziales Phänomen gedeutet, sondern darüber hinaus im Anschluss an Christian von Scheve als Teil von Sozialstruktur gesehen werden. Ähnlich wie Knoblauch (2017a) geht auch Scheve davon aus, dass Affektivität integraler Bestandteil relationaler Strukturen ist (vgl. Scheve 2017: 47). Für die Beschreibungsdimensionen stellt dieser fünf mögliche Kategorien affektiver Wirkprozesse zur Diskussion. Zum einen ist (1) die Bedeutungssphäre von *körperlicher Wirkung* in ihrer Potenzialität zu nennen: »Language, states, and conceptual thought are as much bodily phenomena as perception or affect are.« (ebd.: 47) Körper als eine zentrale Kategorie können also einen Mehrwert in ihrer Betrachtung für eine Debatte um die Bedeutung affektiver Dynamiken bieten. Scheve führt diese Bedeutungssphäre wie auch Knoblauch darauf zurück, dass (2) die Potenzialität von Affektivität die *Intentionalität* eben dieser auszeichnet:

»Affect in this view can be conceived of as an elementary and valenced bodily stance towards the world [...]. This bodily stance, in which the body is not so much implicated as a material body but as a medium of experience – a ›feeling body‹ – is not necessarily focused on a specific object, but rather reflects one's entire world-directedness.« (Ebd.: 48)

Intentionalität kann in diesem Verständnis als eine Art »Mittler« betrachtet werden. Emotionen, um den kategorischen Überbau zu bemühen, können in ihrer Spannweite des Verstehens in einem spezifischen Kontext nur ihre Wirkung entfalten, wenn eine Form affektiver Intentionalität der Situation selbst zugrunde liegt, einschließlich einem fühlenden Körper und dem Einsatz unterschiedlicher anatomischer Sinne (vgl. ebd.). Mit der affektiven Umspannung eines Kontextes stellt sich (3) die Frage nach der *Ubiquität* bzw. der *Kontinuität* von Affektivität in sozialen Situationen. Scheves Folgerung ist hier: »I assume that individuals are *always* in some mode or state of affect, and that this mode ›colors‹ the ways in which

people think, act, and how they relate to the world.« (Ebd.: 49, Herv. im Orig.) Wenn davon ausgegangen wird, dass Affektivität implizit immer mitbedacht werden muss, so erscheint es logisch, diese nicht nur auf der Interaktionsebene zwischen einzelnen Körpern zu situieren, sondern auch äußere Wirkungen, sprich *diskursive* wie *strukturelle* Prozesse mit einzubinden. Dabei spielt weniger eine Rolle, ob Affektivität immer körperlich bewusst sein muss, im Gegenteil: »Affect can go entirely unrecognized, but nevertheless can color our thoughts, perceptions, and actions [...].« (Ebd.) Einhergehend mit dem intentionalen Charakter von Affektivität ist (4) auch die *Bedeutungsstiftung* eben jener zu sehen. Wenn Affektivität nur in einer bestimmten Art und Weise in Situationen als Potenzialität von Handlungen, Gedanken und Annahmen vorherrschen kann, so stellt sich die Frage, ob die Affizierungsmechanismen von Körpern an andere Körper ihre Wirkungen überhaupt entfalten können, wenn nicht Formen von *Sinn* und *Wissen* zugrunde liegen würden. Dass ein Körper in einer Situation überhaupt erst affiziert werden kann, hängt damit zusammen, ob dieser die Affizierung auch als sinnhaft *für sich* in der entsprechenden Situation einordnen kann (vgl. ebd.). Die letzte Potenzialität von Affektivität ist (5) die der *Sprache* und des *Diskurses*. Scheve vertritt hier die Ansicht, dass eine Fruchtbarmachung von Affektivität für eine sozialkonstruktivistische Perspektive nur dann funktionieren kann, wenn der diskursive Charakter prominenter fokussiert wird. Affektivität wirkt nicht nur auf einer Interaktionsebene zwischen Körpern, sondern auch in institutionalisierten Formen wie der Sprache (vgl. ebd.: 50). Sprache ist aber nicht die einzige Ebene: Auch andere diskursive Settings, wie Texte, Symbole, aber auch Objekte jedweder materiellen Art können als Potenzialität begriffen werden, durch welche Affektivität ihre Wirkung entfalten kann. In anderen Worten: »[...] I would think of affect as in some sense ›patterned‹, although with a more dynamic than static impetus.« (Ebd.) Die Basalität und Potenzialität von Affektivität in einer soziologischen Reformulierung zeigen, dass eine *temporale, soziale und dimensionsübergreifende* Entität vorliegt, welche nicht nur einen kategorialen, sondern auch empirischen Mehrwert bietet. Affektivität ist kein »unsichtbares« Momentum, sondern integraler Bestandteil von Sozialität in all ihren Facetten, weswegen diese für das Konzept der Affektdramaturgie von hoher Bedeutung ist.

2.4 Konzeptintegration »Wissen« – Zur affektdramaturgischen Wissenskonstellation

Das Konzept der Affektdramaturgie könnte, nachdem die grundlegenden Umbauten der Begriffe des Dramaturgischen (Kap. 2.2) und der Affektivität (2.3) erfolgt sind, als beendet betrachtet werden. Allerdings darf die Komponente des *Wissens* nicht vergessen werden. Dessen Rolle ist als zentrale Erweiterung neben den be-

reits definierten Komponenten »Dramaturgie« und »Affektivität« in das Konzept der Affektdramaturgie aufzunehmen. Es erscheint zunächst fruchtbar, erneut auf die Arbeiten Goffmans zu blicken, da er, wie zu Anfang festgestellt (s. Kap. 2.2) an den Organisationsprinzipien menschlicher Erfahrung in Situationen interessiert ist und das Wissen der Handelnden in »gerahmten« Situationen für ihn eine zentrale Rolle spielt (vgl. Schmidl 2017: 3). Goffmans theoretisches Kernstück ist dabei die Metapher des *Rahmens* (Goffman 1980), welcher als begriffliches »Erbe« zur Beschreibung alltäglicher Situationen genutzt wird. Dies wird auch in den Arbeiten der Fußballforschung sichtbar, wo sich die Verwendung dieser Metapher als leitend in den Arbeiten von Winands (2015) und Schwier (2005) zeigt.¹⁴ Dennoch wird das Rahmenkonzept, dessen Interpretationsweite und Aussagekraft in unterschiedlichen soziologischen Arbeiten bereits ausführlich in einem Für und Wider diskutiert wurde (Willems 1997; Eberle 2000; Reckwitz 2000; Dimbath 2013), hier *nicht* als terminologischer Bestandteil verwendet werden, da dieser Schwierigkeiten an insbesondere drei Punkten mit sich bringt und der hier verstandenen Temporalität der Affektdramaturgie entgegenläuft (Kap. 2.4.1). Um eine Vorstellung davon zu erhalten, was unter Wissen in dieser Arbeit verstanden wird, soll zunächst ein grundsätzliches Verständnis dieses Begriffes definiert werden (Kap. 2.4.2), bevor der Begriff der *Konstellationen* näher diskutiert wird (Kap. 2.4.3), um Affektdramaturgien in ihrer Prozesshaftigkeit im Konzept der *affektdramaturgischen Wissenskonstellationen* auffassen zu können.

2.4.1 Drei Schwierigkeiten mit Goffmans Rahmenmetapher

Die erste Schwierigkeit (1) des Rahmenbegriffes ist, dass zunächst die Frage unbeantwortet bleibt, *wie* eigentlich eine Situation unter welchen »Rahmenbedingungen« definiert ist. Konzeptionell gesehen lässt sich dies einerseits über eine methodologische Ebene klären, da »[i]nnerhalb der Rahmen-Analyse [...] Goffman unterschiedlich *große* Situationen [behandelt]« (Schmidl 2017: 7, Herv. im Orig.). Bei Goffman ist oftmals nicht klar, ob die Rahmungen, welche er beschreibt, von seiner Beobachterposition aus *tatsächlich* als Abstrahierung einer Situation fungieren können. Zwar unternimmt er die konzeptionelle Anpassung, dass am Beispiel von Rahmenmodulationen, etwa im Spiel zwischen zwei Menschen (vgl. Goffman 1980: 52f.), in der Fremdwahrnehmung durch bestimmte Anzeichen die Interpretation einer Situation sich ändern kann. Diese Betrachtung bleibt allerdings auf den eigenen Erfahrungshorizont beschränkt, da nicht vorausgesetzt werden kann,

14 In dem zitierten Artikel geht es Schwier zwar vorrangig um die Darstellungsweisen von Ultragruppierungen im Fußball, welche er im Kontext von Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* verstanden wissen möchte (vgl. Schwier 2005: 23). Dennoch nimmt auch er Bezug auf die Rahmenmetapher (vgl. ebd.: 28).

dass die beobachtete Situation »richtig« interpretiert wird. Das »Drama« einer Situation ist also nicht anhand eines »starren« Rahmengerüsts ableitbar, sondern als ein dauerhaft neu entstehender, interpretativer und prozesshafter Vorgang in und durch Situationen zu sehen. Die zweite Schwierigkeit (2) ist das Problem des Situativen selbst. Reckwitz beschreibt hier zurecht: »[...] Der Begriff des ›Rahmens‹ ist von vornherein in einem bestimmten Sinne situationistisch ausgerichtet. Jede Handlungssituation, mit der der Akteur in der Sequenz konfrontiert wird, bedarf der Anwendung eines kontextangemessenen Rahmens.« (Reckwitz 2000: 437) Die konzeptionelle Bedeutung des Rahmens ist in seinen gegenwärtigen Ausprägungen und wissenschaftlichen Interpretationen *situativ* ausgelegt. Rahmen können in ihrer theoretischen Konzeption, besonders geprägt von Goffmans Vorliebe für ethnografische Beobachtungen, sich nicht einem grundsätzlich *mikrosoziologischen* Verdacht entziehen, auch weil Goffman die Möglichkeit einräumt, dass mehrere und somit auch »größere« Rahmen eine Situation bestimmen und interpretierbar machen könnten (vgl. Goffman 1980: 55ff). Dieses grundsätzlich offene Verständnis führt allerdings zu dem Nachteil, dass die empirische Arbeit unter dieser theoretischen Zusammenfassung sich zumeist restriktiv auf die Erfahrbarkeit und Beobachtung des Situativen beschränkt. Die gängige empirische Vorgehensweise nach Goffmans Rahmenkonzept ist zumeist, dass die Fokussierung von Situationen »genug« Aufschluss über die ablaufenden Interaktionsordnungen und die »übergeordneten« Rahmen bietet. Die Gefahr ist, dass situative Eindrücke oftmals dazu verführen aus ihnen das »gesamte« Rahmenkonstrukt ableiten zu können, obgleich dies stets eine method(olog)ische und empirische Frage ist. Die letzte zu klärende Schwierigkeit, und diese geht über die goffmansche Auffassung von Rahmen hinaus, ist eine inflationäre Verwendung dieses Terminus im Feld der Geistes- und Sozialwissenschaften. Rahmen spielen nicht nur bereits seit Anbeginn wissenschaftlicher Forschungen, etwa in den Werken von Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Émile Durkheim und auch Goffmans Bezugsfigur Gregory Bateson eine wichtige Rolle (vgl. Dimbath 2013: 35f.), sondern auch in anderen soziologischen Teildisziplinen durch Konzepte wie dem *Frame Alignment* (Snow et al. 1986) oder der *Frame-Selektion* (Esser 2001). Über den Bereich der Soziologie hinaus werden auch Konzepte des Rahmens in der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung (Entman 1993) als Effekte von »Second-Level Agenda-Setting« (vgl. Matthes 2014: 70) und »Priming« (vgl. ebd.: 29) sowie in politisch-philosophischen Diskursen (Butler 2009) als kritische Reflexion verwendet. Es existiert somit eine enorme Bandbreite von Interpretationsmöglichkeiten darüber, wie eigentlich Rahmen bzw. das »Framing« einer Situation wissenschaftlich zu verstehen sind, was die Begrifflichkeit inflationär erscheinen lässt. Goffman hat mit dem Begriff des Rahmens ein hochgradig anschlussfähiges Instrument geschaffen, welches aber in den aktuellen Interpretationen auf einer method(olog)ischen und empirischen Basis als selbstrestriktiv zu kennzeichnen ist (Situation) und durch seine inflationäre

Verwendung seine primär soziologisch zu definierende Erklärungsform verloren hat. Die aufgeführten Punkte machen es schwierig, Rahmen als Begrifflichkeit zu verwenden, da dieser nur als Teil der Metapher des »Dramaturgischen« aufgefasst wird (s. Kap. 2.2.1). Demnach bedarf es einer begrifflichen Schärfung dessen, was eigentlich die verbindende Wissenskomponente der Affektdramaturgie ist. Deswegen erscheint es sinnvoll zunächst zu definieren, was in dieser Arbeit unter »Wissen« verstanden wird, bevor ein passenderer Terminus anstelle des »Rahmens« gewählt werden kann.

2.4.2 Wissen als Prozess – Implizierung, Präsupposition und Repertoire

Wissen wird hier, ähnlich wie im Fall der Dezentrierung des Subjektes (s. Kap. 2.2.3), als dauerhaft ablaufender und sich stets reaktualisierender Prozess verstanden. Der Begriff des Wissens wird nicht als eine ableitbare Einheit aus einem Subjekt und dessen Bewusstseinsstrukturen aufgefasst, sondern als Einbettung in die Motivketten der Handlungen von Akteuren, welche »[...] in der Sequenzialität des kommunikativen Handelns enthalten bzw. impliziert oder präsupponiert [sind] [...]« (Knoblauch 2017a: 213) Wissen ist keine statische Einheit alltagsweltlicher Erlebnisströme, sondern umfasst in seiner temporalen Dimension ein wesentlich größeres Spektrum der Anwendung und Reaktualisierung. So ist das Begriffsrepertoire der Implikation und Präsupposition, welche Knoblauch von Goffman entlehnt, anzuführen, da diese bereits Hinweise auf die Temporalität von Wissen geben, »[...] was in Gesprächen impliziert ist, damit man die Verbindungen verstehen kann, die zwischen Sätzen hergestellt werden. [...] Dieses nicht ausgesprochene Wissen analysiert er [Goffman, Anm. MW] als Implikation bzw. Präsupposition« (ebd.). Direkt ausgesprochene Sätze in einem Fußballstadion wie »Ja, schieß!« können ohne eine entsprechende raumzeitliche wie auch dauerhaft reaktualisiert zu betrachtende Situationsveränderung nicht verstanden werden. Was bedeutet hier das Wort »schieß«? Ein Schießbefehl mit einer Waffe oder der Schuss eines Fußballs? Warum soll jemand schießen? Was wird beobachtet? Eine Abwehraktion auf dem Spielfeld oder eine Torchance? Die beispielhaft aufgeführten Fragen verdeutlichen, inwieweit Implikationen von bereits erworbenen Wissensbeständen (Vergangenheit) in einer aktuellen Sequenz kommunikativen Handelns (Gegenwart) als Handlungsanweisung (Zukunft) im Satz »Ja, schieß!« verwoben sind und in ständigen Reaktualisierungsprozessen an eine Situation »angepasst« werden. Wissen »liegt« nicht als fester Bestandteil in subjektiven Bewusstseinsstrukturen vor, sondern kann in jedweder Situation ein immer wieder hervorgebrachter und reaktualisierender Bestandteil sozialer Relationsmechanismen sein (vgl. Knoblauch 2017a: 215). Dabei darf aber nicht der Fehler begangen werden, Wissen nur als situativen Sinn in Sequenzen zu verstehen. Vielmehr ist dieses als jener Sinn zu umschreiben,

»[...] der über die Dauer von Sequenzen besteht – sei es mit Bezug auf die Subjekte und ihre Identitäten, auf die Objekte und ihre Existenz oder auch auf die Objektivierung [...]. Auch wenn dieses Wissen dann zum subjektiven Wissensvorrat und zum Ausgangs- und Bezugspunkt für einseitiges Handeln wird, tritt es auch für das einsame Subjekt weiterhin empirisch immer nur in kommunikativen Handlungen sozial in Erscheinung.« (Ebd.)

Dies ist der entscheidende Hinweis der hier vertretenen Definition von Wissen. Wie in den empirischen Daten noch ersichtlich wird, kann eine wahrgenommene Situation im Fußballstadion nur dann als affektdramaturgisch wahrgenommen werden, wenn in einer raumzeitlich sich erstreckenden Simultanität und Sequenzialität verschiedener kommunikativer Handlungsstränge *verstanden* wird, dass die beobachtete Situation überhaupt affektdramaturgisch ist. So ergaben ethnografische Beobachtungen von Personen, welche noch nie als Zuschauer an einem Fußballspiel teilgenommen haben, dass von diesen eine *Wissensanreicherung* durch Fragestellungen betrieben wurde, um die affektive Relationierung der lokalen Dramaturgie verstehen, wie folgende Feldnotiz aus der später noch relevant werdenden Konstellation Hertha BSC gegen den FC Schalke 04 (Kap. 4.3) ersichtlich wird:

»Mitgänger sind unterschiedlich: Person A hat einen Bezug zum gegnerischen Verein, sitzt aber mit im Hertha-Fanblock; Kommentierung von Schalkespielelementen gegen den Tenor des umhersitzenden Publikums, starke Fixierung aufs Spiel, Hintergrund als Sportjournalist, eher ein Fan, der die Besonderheit in wenigen Spielbesuchen hat (»Für mich brauche ich diese Schwelle«); Person B ist zum ersten Mal mit dabei, kann nicht so sehr mitmachen (singen etc.), bekatscht aber positive Sachen von Hertha, fragt nach vielen Begebenheiten; erzählt mir, dass sie das Erlebnis »geil« findet.« (Feldnotiz Hertha BSC gegen FC Schalke 04 am 18.09.2016)

Knoblauch (2017a) sieht diese »ungleiche« Verteilung von Wissen darin begründet, dass spezifische *Repertoires* notwendig sind, um die Realisierung bestimmter kommunikativer Formen erreichen zu können, sodass sich Unterschiede in den verschiedenen Wissensvorräten ergeben können:

»Diese Unterschiede können graduell sein, so dass sie sich nur auf einzelne Zeichen eines Codes beziehen (z.B. gleiche Sprache, aber Dialekt – Regionen, Kieze); sie können auch ähnliche Kommunikationsformen, aber verschiedene Sprachen umfassen [...]. Diese Ungleichheiten sind mit den Repertoires verbunden und können als Unterschiede des Wissens angesehen werden, die sich in verschiedenen Kompetenzen ausdrücken, also unterschiedlich erlernten und vermittelten Fähigkeiten zur Realisierung des jeweiligen Repertoires.« (Ebd.: 262)

Wissen ist kein allgemeiner Platzhalter für eine theoretische Umschreibung der ablaufenden Prozesse affektdramaturgischer Art, sondern eine wesentliche *Erklä-*

zung, warum in spezifischen Formen kollektiv *kommuniziert* wird. Die Temporalität und beständige Reaktualisierung des Wissens, welche in Fußballspielen in Minuten, Sekunden oder sogar Millisekunden ablaufen können, bedürfen somit einer anderen Konzeptualisierung als der des von Goffman protegierten Rahmenbegriffes. Dementsprechend soll eine andere Begrifflichkeit verwendet werden, welche nicht nur ein breiteres Spektrum aufweist, sondern auch der Temporalität des Konzepts der Affektdramaturgie mehr gerecht wird, nämlich der Begriff der *Konstellation*.

2.4.3 Von Goffmans Rahmenmetapher zu Max Webers Konstellation

Mit dem Begriff der Konstellation wird eine Erweiterung des Metaphernspektrums vorgenommen, was in den Arbeiten von Goffman zur *Neglected Situation* (1964) und deren Erweiterung, der *Interaktionsordnung* (2001) bereits angelegt ist. Goffman unterschätzt die Tragweite seiner eigenen Theorie, sodass der Rückgriff auf die Arbeiten von Max Weber kein Zufall ist, da sich in ihnen die Voraussetzungen wiederfinden lassen, mit welchen Goffman soziale Situationen und deren »Ordnungen« analysiert. Doch der Reihe nach: Es sei zu Anfang noch einmal erwähnt, dass Goffmans Sichtweisen auf soziale Situationen sich daraus speisen, dass sie als ein Phänomen *sui generis* begriffen werden und kategorial vorgeprägt sind (vgl. Goffman 2001: 77f.). Hier kann erneut der Spagat betrachtet werden, den Goffman vornimmt, um zu verdeutlichen, dass das Zusammenleben von Individuen in sozialen Welten als ein beständiges Changieren des »Sowohl-als-Auch« zu begreifen ist. Weder wird von ihm ein »reißerischer Situationalismus« (vgl. ebd.: 61) vertreten noch glaubt Goffman mit Blick auf Sozialstrukturen, dass »[...] alle makrosoziologischen Phänomene der Gesellschaft, ja die Gesellschaft insgesamt, ein periodisch in Erscheinung tretendes Kompositum von etwas sei, das letztlich auf die Wirklichkeit von Begegnungen zurückgeführt werden könne [...]« (ebd.: 75). Erst die Betrachtung von Situationen gibt einen Hinweis darauf, was eigentlich *relevant* für die Interaktion in sozialen Situationen ist. In der Beschreibung dieser Sphäre bleibt Goffman aber vage, da er hier nur zwei Attribute pointiert: das *Individuelle* und das *Kategoriale*, welche in einer Situation zusammengedacht werden müssen. Unter individuell versteht Goffman, dass das Individuum mit einer eigenen Form von Einzigartigkeit ausgestattet ist, welche sich »[...] auf Grundlage der äußeren Erscheinung, des Klangs der Stimme, der Nennung von Namen oder anderer Hilfsmittel, die zur Unterscheidung zwischen Personen dienen« (ebd.: 59f.) auszeichnet. Da aber in Situationen *sui generis* diese Einzigartigkeit nicht sofort in ihrem ganzen Facettenreichtum relevant gemacht bzw. *gewusst* werden kann, greifen Individuen auf kategorial geprägte Sets wie Alter, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit oder Klasse zurück, um Personen vorab kategorisieren zu können (vgl. ebd.: 93). Die Vagheit dieser beiden Attribute ist nun in dem »Dazwischen«

dieser beiden Dimensionen zu situieren, nämlich in den Fragen: Wie wird die Relevanz der Einzigartigkeit *und* der Bezug auf soziale Kategorien als Form von Wissen in den ablaufenden Situationen hergestellt? Konkreter: Wie ordnen und verändern sich eigentlich die Relevanzstrukturen meiner Lebenswelt (vgl. Steets 2015a: 96)? Situationen sind nicht statisch, sondern zutiefst geprägt von *Temporalität*, sodass Individuen in Situationen oft nur Bruchteile von Sekunden haben bzw. nutzen, um der Interaktionsordnung einen »dramatischen« Aufbau zu geben (vgl. Goffman 2001: 78). Die Antwort lässt sich im Begriff der *Konstellation* bei Max Weber finden. Weber definiert Konstellationen in Bezug auf die »Gesetzmäßigkeit« der Astronomie wie folgt:

»Jede individuelle Konstellation, die sie uns ›erklärt‹ oder voraussagt, ist natürlich kausal nur erklärbar als Folge einer anderen gleich individuellen ihr vorhergehenden, und soweit wir zurückgreifen in den grauen Nebel der fernsten Vergangenheit – stets bleibt die Wirklichkeit, für welche die Gesetze gelten, gleich individuell, gleich wenig aus den Gesetzen deduzierbar.« (Weber 1922: 172)

Diese Formulierung korrespondiert in ihrer Wirkkraft mit dem, was über den Begriff des Wissens als Prozess definiert wurde (s. Kap. 2.4.2). Singuläre Entitäten, dies können (nicht-)menschliche Subjekte oder Situationen sein, unterliegen in ihrem sich immer wieder neu entfaltenden Status konstellativen Effekten, welche sich aus einer Folge anderer Handlungsstränge ergeben, die zur »Begegnung« (vgl. Goffman 2001: 69) an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten führen. Diese Sichtweise auf den Begriff der Konstellationen integriert die Ebenen des individuellen und des kategorialen in ihrer temporalen Dimension. Die Hervorhebung individueller Konstellationen, welche zu einer bestimmten Interpretation in einer bestimmten Situation führen, machen nicht nur dessen Aktualität deutlich. Sie weisen zudem kategorial *über* die Situation hinaus und inkludieren vergangene wie zukünftige konstellative Settings, welche Individuen erst zu bestimmten Interpretationen in bestimmten Situationen befähigen. Dies verdeutlicht auch das folgende Zitat Webers über die zeitlichen »Gruppierungen« von Faktoren:

»Die Zurückverfolgung der einzelnen, *für die Gegenwart bedeutsamen*, individuellen Eigentümlichkeiten dieser Gruppierungen in ihrem Gewordensein *soweit in die Vergangenheit* als möglich und ihre historische Erklärung aus früheren wiederum individuellen Konstellationen wäre die dritte, — die Abschätzung *möglicher Zukunftskonstellationen* endlich eine denkbare vierte Aufgabe.« (Weber 1922: 175, eig. Herv.)

Die Begriffe der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Betrachtung eines Phänomens verdeutlichen, dass mit Webers Konstellationsbegriff die Inkludierung

von *Wissen in der Zeit* möglich ist.¹⁵ Konstellationen als Terminus verkörpern eine Komponente des Wissens um spezifische Phänomene in einer Situation, damit Individuen überhaupt in der Lage sind, Interaktionsordnungen einer Situation zu verstehen und in diesen agieren zu können. Dies befähigt Individuen darüber hinaus auch dazu, die Phänomene sozialer Situationen am eigenen (Leib-)Körper zu erleben bzw. von ihnen *affiziert* zu werden, von ihnen zu *lernen* und die eigenen *Wissenskonstellationen* anzupassen. Ungleich verteiltes Wissen bleibt in Situationen nie dasselbe, da die Konstellationen sich durch ihre Temporalität immer wieder ändern und so auch neue Konstellationspunkte und Verbindungen schaffen bzw. erweitern können. Wissenskonstellationen *reaktualisieren* sich beständig durch die situativ erzeugten Erfahrungen, individuell wie kollektiv. Wissenskonstellationen sind ein dynamisches, temporales Prinzip, welches die relevanten Bezugspunkte der Konstellationen analytisch fassbar machen können und auch die affektdramaturgisch relevante Frage des Zukünftigen als wissensbasiertes Phänomen erklärbar machen. Es sei noch einmal verdeutlicht: Um affiziert werden zu können, müssen Affektivität und der »dramaturgische Aufbau« einer Situation zunächst verstanden werden, damit in spezifischen Situationen in Formen von Interaktionsordnungen agiert werden kann. Diese temporale Dimension wird über den Terminus der Wissenskonstellationen aufgefangen, welcher in seiner Einbettung in das Konzept der Affektdramaturgien seinen Platz findet, im Konzept der *affektdramaturgischen Wissenskonstellation*.

2.5 Die kommunikative Konstruktion von Affektdramaturgie – Diskurs, Struktur und Situativität als Konzeptgrundlagen affektdramaturgischer Wissenskonstellationen

Es gilt nun der definitorischen Spezifikation der affektdramaturgischen Wissenskonstellationen eine theoretische Grundlage zu verleihen. Dies ist einerseits nötig, um nicht in Gefahr zu geraten, lediglich Einzelbegriffsumbauten vorzunehmen

15 Dieser konstellative Effekt des Vergangenen auf gegenwärtige und zukünftige Handlungen kann auch bei Schütz gefunden werden: »Jede gegenwärtige Erfahrung empfängt ihren Sinn aus der Gesamtsumme *vergänger* Erfahrungen, die zu dieser *gegenwärtigen* führten. Sie ist ebenfalls durch mehr oder minder leere Antizipationen mit *zukünftigen* Erfahrungen verbunden, gleichgültig ob diese Erfahrungen nun auch eintreffen oder nicht.« (Schütz 1982: 126, eig. Herv.) Schütz stellt hier die Kontinuität und das Kontinuum von sinnhaften Erfahrungen in den Fokus, was im Verbund mit Weber als Basis relationaler Wirkungs- und Wissensformen interpretiert werden kann. Sinnhafte Erfahrungen und konstellative Effekte folgen einer ähnlichen Argumentationsweise, welche die in den jeweiligen Situationen vorherrschenden konstellativen Effekte weder als gesetzmäßig noch als strukturlos vorgeprägt definieren, sondern »typisch« (vgl. ebd.).

und so ungeklärt zu lassen, was eigentlich das sozial- und gesellschaftstheoretische Grundprinzip ist, auf welches sich berufen wird. Andererseits schärft eine gesamtkonzeptionelle Sichtweise auch die analytische Genauigkeit, indem definiert wird, welche kategorialen Dimensionen das hier entworfene Konzept eigentlich umfasst und wie diese für eine empirisch durchzuführende Analyse relevant gemacht werden können. Wie schon in den einzelnen Kapiteln durchschien, wird das entworfene method(olog)ische Konzept (Slaby/Mühlhoff/Wüschner 2019a) unter der theoretischen Grundlage des *Kommunikativen Konstruktivismus* (Knoblauch 2017a) verstanden. Mit dem Fokus auf das Programm des Kommunikativen Konstruktivismus wird einer »empirisch-induktiven Methodologie« (vgl. ebd.: 52) gefolgt, da erst durch die Auseinandersetzung mit dem empirischen Material die affektdramaturgischen Wissenskonstellationen ihre method(olog)ische Stärke erhalten. Der Kommunikative Konstruktivismus bietet den Vorteil, das Konzept der affektdramaturgischen Wissenskonstellationen auf mehreren Ebenen theoretisch schärfen zu können, indem (1) nicht Subjektivismus, sondern *Relationierung* den Ausgangspunkt des Sozialen bildet, in welchem Subjekte »[...] in Relation zu anderen Subjekten stehen wie auch zu ihren Objektivationen« (ebd.: 70). Dies bedeutet aber nicht, dass die Relevanz von Subjektivität verschwindet, da »[...] Relation nicht ohne Subjektivität verstanden werden kann.« (Ebd.) Des Weiteren wird (2) die *Materialität* des Sozialen sichtbar, was bedeutet, dass nicht nur Sprache das affektive und dramaturgische Potenzial des Fußballs umschreibt, sondern wir »[e]rst mit dem Blick auf körperliche Prozesse, Dinge und materielle Abläufe [...] erklären [können], was das Soziale ist, ohne es, wie bei Sprache oder Diskurs, schon voraussetzen zu müssen« (ebd.: 72). Neben Dingen und materiellen Abläufen werden auch Medien und Technologien inkludiert (vgl. ebd.), was im Bereich des Fußballs durch seine mediale Omnipräsenz von großem Vorteil ist. Zuletzt wird (3) der Handlungsbegriff im Kommunikativen Konstruktivismus reformuliert. Dramatisches Handeln ist in der hier verwendeten Sichtweise »[...] per definitionem ein *kommunikatives Handeln: ein wechselseitiges Wirkhandeln*« (ebd.: 73, eig. Herv.). »Affektivität«, »Dramaturgie« und »Wissen« passieren nicht einfach, sondern werden in ihrer sequenziellen Logik an unterschiedliche sinnhafte Aspekte des kommunikativen Wirkhandelns in situ empirisch sichtbar und relevant. Kommunikatives Handeln kann als verbindende Komponente affektdramaturgischer Wirkprozesse begriffen werden. Einerseits werden kommunikative Wirkprozesse des Vergangenen als potenzielle Typiken in eine gegenwärtige, situative Handlungssequenz transformiert. Diese werden dann andererseits in der Verarbeitung dieser Wirkprozesse in Relation auf eine bestimmte Entität gerichtet, ein Subjekt, ein Objekt oder kollektiv gesehen eine Situation im Fokus (Kolesch/Knoblauch 2019). Um aber eine gezieltere, analytische Schärfe erreichen zu können, ist eine Ebenendifferenzierung vorzunehmen. Dies ist notwendig, um (1) die unterschiedlichen affektdramaturgischen Prozesse in ihren wissensbasierten Komponenten herausarbeiten zu können und

(2) nicht in Gefahr zu geraten, lediglich auf einer deskriptiven Ebene zu verbleiben, sondern die erklärende Variable des Affektdramaturgischen für den Fall des Fußballs ersichtlich zu machen. Entsprechend sollen die Ebenen des *Diskurses*, der *Struktur* und der *Situation* im Sinne des Kommunikativen Konstruktivismus definiert werden, ohne zu leugnen, dass die hier unterschiedenen Dimensionen nur in ihrer Zusammenwirkung als kommunikatives Wirkhandeln affektdramaturgischer Art verstanden werden können.

Der Begriff des *Diskurses* ist hier von bereits bestehenden Definitionen und Implikationen (Foucault 1977) zu unterscheiden. Diskurse werden im Anschluss an Reiner Keller (2011a) als konventionalisierte, kommunikative Handlungen verstanden, welche nicht beständig in situativen Kontexten ausgehandelt werden, sondern »[...] Teil des Wissens der Handelnden [sind], das als Wissen in kommunikativen Handlungen vermittelt, eingeübt, befohlen und auch kritisiert werden kann« (vgl. Knoblauch 2017a: 258). Diskurse sind in ihrer Konsequenz Produkt und zugleich »Anleitung« für kommunikatives Wirkhandeln, da diese »[...] einen Komplex von Aussageereignissen und darin eingelassenen Praktiken [umfassen], die über einen rekonstruierbaren Strukturzusammenhang miteinander verbunden sind und spezifische Wissensordnungen der Realität prozessieren« (Keller 2011a: 235). Darüber hinaus sind Diskurse keineswegs immateriell, sondern weisen eine zutiefst *materielle* Ebene auf, da »[d]ie Realisierung von Diskursen [erst] [...] im praktischen Handeln sozialer Akteure [erfolgt]. [...] Sie liegen diesem Handeln orientierend zugrunde und werden dadurch als Struktur- und Signifikationszusammenhang »wirklich« (ebd.: 236). Diskurse sind nicht allumspannend, sondern durch die ihnen inhärenten konventionalisierten, kommunikativen Handlungen in bestimmten Bereichen von Gesellschaften zu verorten. Kommunikatives Wirkhandeln ist in seiner Ausführung und Sichtbarkeit geprägt von den spezifischen Diskursfeldern der jeweils zu betrachtenden sozialen Bereiche einer Gesellschaft und »[...] zeichnen sich durch besondere *Repertoires* an kommunikativen Formen, Gattungen oder Codes aus [...] [,] [welche] auf Unterschiede in der Realisierung bestimmter kommunikativer Formen [hinweisen]« (Knoblauch 2017a: 262, Herv. im Orig.). Konkret auf den Fußball bezogen bedeutet dies, dass nur in den spezifischen Diskursfeldern dieses Sports ein Repertoire an kommunikativen Formen verortet ist, welches affektdramaturgisch verstanden werden kann und zu einem bestimmten kommunikativen Wirkhandeln unter bestimmten Wissenskonstellationen führt. Diese analytische Ebene wird als *Diskurskonstellation* bezeichnet. Mit dem Begriff der *Struktur* schließt Hubert Knoblauchs Kommunikativer Konstruktivismus an die Überlegungen von Anthony Giddens (1986) an, welcher festhält, dass Strukturen sich vor allem »[...] durch Rekursivität der Handlungen, also durch die Wiederholung derselben Elemente und Formen des Handelns [bilden]« (Knoblauch 2017a: 242) und eine kommunikative Dimension innehaben (vgl. ebd.: 243). Strukturen werden hier nicht als Top-Down-Phänomene verstanden, vielmehr liegt im kom-

munikativen Wirkhandeln ein implizites Wissen *über* Strukturen zugrunde. Dies ist allerdings noch nicht hinreichend, denn Subjekte »[...] müssen [...] auch an den Handlungen erkennen, beobachten oder wahrnehmen können, dass sie beispielsweise eine politische Handlung vollziehen und nicht einen Tausch, einen religiösen Akt oder eine sportliche Handlung« (ebd.). Kommunikatives Wirkhandeln ist nie »strukturlos«, sondern davon gekennzeichnet, dass Handelnde ein Wissen um Strukturen haben, welches bewusst reproduziert und *legitimiert* wird. Dies mag sich definitorisch zunächst nicht stark vom Begriff des Diskurses unterscheiden, doch gerade die Struktur kommunikativen Wirkhandelns hebt die Spezifität von *Institutionen* hervor. Institutionen erfüllen dabei in gesellschaftlichen Kontexten die Form eines verfestigten *Wirkmodells* (vgl. Berger/Luckmann 2010: 56) und entfalten durch den Verweis auf bestimmte Regeln und Kanonisierungen im kommunikativen Wirkhandeln als regulierende Legitimationen eine soziohistorische und aktuelle Wirkungssphäre (vgl. Knoblauch 2017a: 279). Diese Wirkungssphären haben, wie auch im Falle des Diskurses, durch das Legitimationsprinzip nicht nur eine immaterielle, sondern auch eine materielle Ebene. Dies bedeutet, dass für das Feld des Fußballs die legitimierenden *Ordnungen* (Wettbewerbe, Ligen, Spielregeln etc.) und auch die Kollektive im Stadion, *durch* Struktur geprägt sind. Fußball ist eben nicht nur Fußball, sondern es muss von einem spezifischen Struktursetting organisierter und auch benennbarer Institutionen, in Form von Verbänden, Vereinen und deren Repräsentanten ausgegangen werden. Diese umfassen im betrachteten Gesellschaftsbereich eigene Wissenskomplexe, erhalten eine spezifische, regelbasierte »Kultur« aufrecht und, wie sich im empirischen Teil noch zeigen wird, entfalten ein eigenes affektdramaturgisches Potential im kommunikativen Wirkhandeln. Diese Ebene soll hier als *Strukturkonstellation* bezeichnet werden. Die letzte Ebene stellt die *Situation* dar. Die hier vertretene Position über den kommunikativen Konstruktivismus schließt an die ausgeführten Definitionen Goffmans zu einer sozialen Situation als Möglichkeitsraum an, in welchem mehrere Subjekte sich in Interaktionsordnungen befinden (Goffman 2001). Es muss aber spezifiziert werden, dass Subjekte nicht einfach einer Situation a priori angehören, sondern diese sich in einer wechselseitigen Koordination befinden, welche in der Wahrnehmung *voneinander* und somit *temporal* situiert ist (vgl. Knoblauch 2017a: 302). Situationen sind in diesem Verständnis nicht nur geprägt von Präsenz und Wahrnehmung, sondern die wechselseitige Koordination führt zu *Sequenzen kommunikativen Handelns*, welche

»[i]n ihrem performativen Vollzug [...] einen deutlich zeitlichen Bezug [haben]: Denn sie zeigen in ihrem Vollzug nicht nur an, was die Handlung erreichen will [...]; sie zeigen auch Anderen an, wie die Handlung verstanden werden soll; dieses

Verständnis bleibt nicht ›innerlich‹, sondern kommt wiederum in der Folgehandlung zum objektivierten Ausdruck.« (Ebd.: 199)¹⁶

Diesen Gedanken weiterverfolgend hat Sequenzialität einen weiteren Effekt, nämlich den der *Entgrenzung* physikalischer Räume, in welcher nach Goffmans Denkart soziale Situationen hauptsächlich stattfinden (vgl. ebd.: 302). Situationen können auch dann entstehen und sich entfalten, wenn die im kommunikativen Wirkhandeln verortete Leistung der Husserlschen Appräsentation relational (vgl. ebd.: 116) gedacht wird, da kommunikatives Wirkhandeln nicht losgelöst von Körpern betrachtet werden kann (vgl. ebd.: 303). Die in der Situation relevant gemachten Entitäten müssen nicht zwangsläufig materiell kopräsent sein, sondern können einen Bezugspunkt diskursiver wie struktureller Art darstellen, welcher seine Ausdrucksform im kommunikativen Wirkhandeln findet. Das Potenzial des Konzeptes des Affektdramaturgischen lässt sich in den beschriebenen kommunikativen Wirkprozessen sequentieller Abfolgen, bedingt durch diskursive wie strukturelle Konstellationen in lokalen Inszenierungen erfassen. Eine »Publikumsemotion« (Knoblauch 2017b; Kolesch/Knoblauch 2019) wie »Jubel« im Fußball ist keine statische Entität, sondern *wird* in ihrer raumzeitlichen Simultanität und Sequenzialität erst durch das ausführende Kollektiv zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort kommunikativ konstruiert, koordiniert und *relevant* gemacht. Dies soll als die Ebene der *Situationskonstellation* bezeichnet werden. Die hier definierten Ebenen sollen für die empirische Darstellung ein Analyseinstrument bilden, um eine Erklärung kollektivkommunikativer Performanzen im professionalisierten Fußball bieten zu können. Obgleich die Zusammenwirkung von Diskurs, Struktur und Situation das volle Potenzial des hier skizzierten Konzepts verdeutlicht, ist eine analytische Unterscheidung zu Beginn der empirischen Untersuchung dennoch von Nöten, um herauszuarbeiten, dass das Affektdramaturgische des Fußballs keiner kausaleinfachen Ursache-Wirkung-Logik unterliegt. Das Gegenteil ist der Fall: Die Affektdramaturgien im Feld des professionalisierten Fußballs bei nur *einem* Verein verweisen auf ein komplexes Geflecht von sequenziell ineinander verflochtenen Wissenskonstellationen, deren empirische Aufarbeitung einer method(ologisch) tieferen und im Wesentlichen konsequenteren Zuschneidung bedarf als dies in der bisherigen, deutschlandweiten Fußballforschung der Fall war.

16 Mit Handlung kann situativ auch eine Nicht-Handlung inkludieren, was bedeutet, dass wechselseitige Koordination nicht zwingend zu einem objektivierten Ausdruck führen muss und so »[a]uch das Nichthandeln [...] einen Sinn [hat], der in der Sequenz zur (Nicht-)Handlung wird« (Knoblauch 2017a: 207).

2.6 Zusammenfassung der theoretischen Implikationen

Nach den oben ausgeführten Konzeptionalisierungen zu »Dramaturgie«, »Affektivität« und »Wissen«, sollen in diesem Kapitel die Ergebnisse der theoretischen Implikationen zusammengefasst werden. Das Konzept der Affektdramaturgie, wie es bei Hermann Kappelhoff (2014, 2016) ausgearbeitet ist, erweist sich als fruchtbare Ausgangskomponente, um die Wirkung von Affektivität in einer temporalen Logik des Dramatischen im Medium des Films sichtbar zu machen. Allerdings weist das Konzept eine unbefriedigende Antwort darauf auf, was unter Affektivität in ihrer Wirkungsqualität eigentlich zu verstehen ist (s. Kap. 2.1). Eine »Soziologisierung« des Konzeptes wurde in den darauffolgenden Kapiteln durch die Rückbesinnung auf eine Metapher Erving Goffmans vorangetrieben (s. Kap. 2.2), durch dessen Lesart und die Interpretation von Ronald Hitzler die Alltäglichkeit des »Dramaturgischen« als Grundprinzip sozialer Welten vorgestellt und unter einer Reaktualisierung des Subjektiven betrachtet wurde. Der zweite Umbau wurde am Begriff der »Affektivität« vollzogen. Auf der Grundlage der Konzepte von Hubert Knoblauch und Christian von Scheve (s. Kap. 2.3), Affektivität in ihrer Wirkungsqualität, Temporalität und verbindenden Potenzialität als wesentlichen Bestandteil des Sozialen anzusehen, wird es möglich, den Fokus im Fall des Fußballs auf »kollektive Emotionen« in ihrer sequenziellen Logik als ablaufende kollektivkommunikative Performanzen zu legen. Affektivität ist in dieser Lesart weder biologisches »Schicksal« noch eine kulturwissenschaftliche, »progressive« Potenzialität und Erruptivität, sondern ein grundlegendes Ordnungsprinzip des Sozialen. Dieses Argument wird dadurch verstärkt, dass »Affektivität« und »Dramaturgie« als Komponenten vom »Wissen« um die Bedeutung einer bestimmten Situation zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort abhängig sind. Hierfür wurde der Begriff der Konstellationen eingeführt, welcher von Max Weber entlehnt wurde (s. Kap. 2.4). Konstellation als Terminus eröffnet hier, im Gegensatz zum Begriff des goffmanschen Rahmens die konzeptionelle Möglichkeit, Wissen nicht nur als prozesshafte Entität des Situativen, sondern in seiner Konsequenz auch des Vergangenen und Zukünftigen (Weber) zu verorten. »Affektivität« und »Dramaturgie« sind in dieser Lesart keine lediglich beschreibende Metapher, sondern eine beständige sich reaktualisierende Form sequenzieller Abläufe von Wissen in sozialen Situationen. Die Umbauten und Erweiterungen der »Affektdramaturgie« zum Konzept der »affektdramaturgischen Wissenskonstellationen« wurden schließlich unter die gesamtheoretische Grundlage des Kommunikativen Konstruktivismus gestellt, aus welchem insbesondere die Ebenen des Diskurses, der Struktur und der Situation als Analyseeinheiten identifiziert wurden (s. Kap. 2.5), um die dieser Arbeit zugrunde liegenden Fragestellungen beantworten zu können.

