

Entspannungsdramaturgie als Kulturtechnik

Langeweile als ‚gehemmte Bewegung‘ am
Beispiel von deutschen Fernsehkrimis

Langeweile als Entspannungsdramaturgie

Wenn mit der formelhaften Ankündigung „Wir wünschen Ihnen spannende Unterhaltung“ eine Kriminalfernsehserie wie – sagen wir pars pro toto DERRICK, der deutsche Fernsehexportschlager schlechthin – jahrzehntelang angesagt wurde, dann kann man sicher sein, dass das Publikum auch nach der x-ten Wiederholung im In- und Ausland „Spannung“ nicht ernsthaft erwartet. Das Fernsehen ritualisiert das Spiel mit vermeintlich Spannendem, von Dieter Prokop einst in den 70er Jahren als Dialektik von „Faszination und Langeweile“ beschrieben, und löst es im Fernsehalltag zugunsten einer letztthin langweiligen Normalität auf. Wurde dieses Ritual früher vor allem im Hinblick auf seine ideologische Konnotation diskutiert, die das Langweilige allenfalls etwa im Sinne von Jürgen Link als Normalismus interpretierte, also als ideologischen Normalzustand der Mehrheitsgesellschaft, lässt es sich heute im Zuge eines wissenschaftstheoretischen Paradigmenwechsels als Kulturtechnik identifizieren.

Das Fernsehen wird dabei unter dem Aspekt seines Funktionierens und nicht zuletzt aus der Perspektive seines Nutzens betrachtet. Doch das Phänomen der Langeweile hat dabei bisher weder in kulturtheoretischen noch in dezidiert fernsehwissenschaftlichen Ansätzen (und schon gar nicht im so genannten *Uses- and Gratification-Approach*) einen systematischen Platz gefunden, da es dem Publikum keinen erkennbaren Nutzen bietet und gleichsam eine Art ‚Nullstellung‘ der Systemfunktionen zu sein scheint.

Allenfalls wird anhand neuerer, integrativer medienwissenschaftlicher Arbeiten, medienphilosophischer oder gar mediologischer Ansätze eine Sichtweise deutlich, die weniger die Inhalte selbst als vielmehr den Modus ihrer Übermittlung analysiert und damit auch Langeweile als zentralen Bestandteil dieser Kulturtechnik wahrnehmen kann.

Vor allem von der Zeitphilosophie inspirierte Arbeiten haben in den letzten Jahren hier Standards gesetzt; erwähnt sei hier nur der von Gilles Deleuze beeinflusste

Medienphilosoph Lorenz Engell¹, der die These vertritt, dass Langeweile der eigentliche Sinn bzw. Nicht-Sinn von Fernsehen sei.²

Doch auch wenn man geneigt ist, diesem allgemeinen Befund zum Funktionieren des Fernsehens als Gesamtsystem zuzustimmen, stellt sich die Frage, ob nicht unterhalb der Schwelle von Programmclustern differenziertere Antworten zu geben sind; ob also einzelne Programme oder besser noch einzelne Sendeformate sich mit dem gewählten Instrumentarium differenzierter beschreiben lassen oder ob hierfür nicht eine andere Perspektive geeigneter wäre.

Geht man nicht von Erfahrungen mit der Zeit, also Zeiterfahrungen im Sinne der Zeitphilosophie aus, sondern von Erfahrungen in der Zeit, die sich also in der Zeit, die von einem zeitbasierten Werk konstituiert wird, entfalten, dann bahnt sich auch eine andere Sicht auf Langeweile an: Vorgeschlagen wird ein auf das Subjekt hin angelegter (bei Benjamin etwa in Ansätzen skizzierter) Erfahrungsbegriff, der die Wahrnehmung und die Wirkung einer ästhetischen Konstruktion von Langeweile mit erfassen kann; mithin also weniger von medienphilosophischen Überlegungen ausgeht als vielmehr von einer erweiterten Vorstellung von Dramaturgie.

Am Beispiel von deutschen Fernsehkrimis möchte ich eine erste, skizzenhafte Annäherung an das Phänomen versuchen und anhand von vier Thesen der Frage nachgehen, wie die Verwandlung von an sich Spannendem und Aufregendem wie *Sex and Crime* in Langeweile bzw. in Entspannung gelingt und wie Entspannungsdramaturgie als Kulturtechnik so erfolgreich funktioniert.

Langeweile als Bedingung von Unterhaltung

Die Begriffe Unterhaltung und Langeweile können hier kaum grundlegend, gar abschließend geklärt werden, da sie mit einem breiten Spektrum von Bedeutungen aufgeladen sind. Unter Langeweile wird hier im Folgenden allgemein eine Weile verstanden, also eine Zeit, die dem Subjekt lang erscheint oder ihm zumindest den Eindruck vermittelt, es verfüge noch über einen von Sorgen freien Zeitüberfluss.

Die Auffassungen von Unterhaltung sind nicht erst in der modernen Mediengesellschaft so verschieden wie die Individuen, die täglich nach ihr suchen. Was für den einen das ‚Abschalten‘ nach einem anstrengenden Arbeitstag ist, vertreibt

1 Lorenz Engell: Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft. In: Alexander Karschnia/Oliver Kohns et al. (Hrsg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Bielefeld 2005, S. 19–32. Vgl. auch Lorenz Engell: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt am Main u.a. 1989.

2 „Fernsehen ist langweilig. Es ist nicht einfach nur so langweilig, manchmal überwiegend und in manchen seiner Erscheinungsformen mehr oder in anderen weniger. Die Langeweile ist keine einfache bloße Eigenschaft des Fernsehens, die auch anders ausfallen könnte. Es ist vielmehr zutiefst und abgründig langweilig und bietet jeder und jedem je nach Erwartungshorizont und Akkulturation genau die Langeweile, die sie oder er sucht. Eben darin findet es seinen Sinn oder genauer seinen Nicht-Sinn. Denn wir müssen davon ausgehen, dass wir nicht fernsehen, um der Langeweile zu entfliehen, sondern ganz im Gegenteil, weil wir sie suchen; so wie es ja vermutlich ein Irrtum ist anzunehmen, im Zeitvertreib ginge es um die Vermeidung von Langweile.“ (Engell 2005, S. 20).

dem anderen die Langeweile nach einem ereignislosen Tag. So verwundert es auch nicht, dass eine über Jahrhunderte zurückzufolgende Debatte über ‚Unterhaltung‘ im Allgemeinen nur wenig zu einer konkreten Klärung des Begriffs beizutragen vermochte, ja kaum mehr zeigte, als dass es sich wohl um ein menschliches Grundbedürfnis handelt. So wies z. B. schon Montaigne darauf hin, dass sich aus der „geistigen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Unsicherheit“ des Menschen ein inneres Unbehagen ergebe, das ihn dazu zwingt, „vor sich selbst davonzulaufen.“ Dies gelinge „jedoch nur, wenn die Flucht in abwechslungsreiche Stoffe und Tätigkeiten“ hinein führe.³

Die von Montaigne skizzierte Funktion von Unterhaltung lässt bereits eine Dimension erkennen, die die Langeweile selbst als integralen Bestandteil von Unterhaltung erscheinen lässt. Langeweile kann nur aufkommen, wenn man von der von Montaigne erwähnten „geistigen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Unsicherheit“ frei ist. Doch nicht erst, wenn man die tatsächlich nötige intellektuelle und emotionale Selbstsicherheit, soziale Anerkennung und wirtschaftliche Absicherung besitzt, kann man aus Langeweile nach Unterhaltung suchen, sondern gerade durch die Flucht in Unterhaltung wird die notwendige mentale Basis für die gepflegte und durch Unterhaltung kultivierte Langeweile erst geschaffen.

Als eine Art Flucht hat auch Walter Benjamin die Unterhaltung der Kriminalliteratur beschrieben. „Mit blitzartig klarer Intuition“, bemerkte er einmal,

„daß ein Reisender, der in der Bahn einen Detektivroman liest, zeitweilig eine Angst durch eine andere vertreibt. Reisende fürchten die Ungewißheit der Reise, der Ankunft am Ziel und das, was geschehen wird, wenn sie angekommen sind. Sie können diese Angst zeitweilig vertreiben (und mithin vergessen), indem sie sich in unschuldige Ängste um Verbrechen und Verbrecher verstricken lassen, die, wie sie wohl wissen, nichts mit ihrem persönlichen Schicksal zu tun haben.“⁴

Bei Benjamin, so könnte man resümieren, wird eine existenzielle Angst in einer anderen, ästhetisch vermittelten Angst für die Dauer der Lektüre aufgehoben – sie verschwindet nicht, sondern wird sublimiert. Dieser Prozess der Sublimierung, der Transformierung von Affekten (dabei handelt es sich nicht nur um ‚Angst‘ und ‚Fluchtreflex‘), enthüllt überraschend auch die Paradoxie von Unterhaltung. Soll sie gelingen, muss sie den Rezipienten gleichzeitig Gegensätzliches mit entsprechend konträren affektiven Qualitäten bieten: Geborgenheit und Risiko, klare Orientierung und Unbekanntes, Sicherheit und Stimulation.⁵

3 Zit. n. Leo Löwenthal: *Schriften I. Literatur und Massenkultur*. Frankfurt am Main 1980, S. 18.

4 Zit. n. Ernest Mandel: *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 19.

5 Vgl. Louis Bosshart: *Dynamik der Fernseh-Unterhaltung. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse und Synthese*. Freiburg (Schweiz) 1979, S. 91.

Langeweile als dramaturgisches Modell der ‚gehemmten Bewegung‘

Im Kriminalgenre finden sich typische, als Spannungsmittel geltende Elemente wie Verfolgungsjagden, Schießereien, Rätsel, Intrigen usw., die in je unterschiedlicher Gewichtung in verschiedenen Medien eingesetzt werden. Doch erzeugen sie in allen Medien gleichermaßen Spannung?

Spannung lässt sich nun als subjektive Empfindung kaum verallgemeinern und insofern die Frage nicht eindeutig beantworten. Doch seit der aristotelischen Poetik kann man sie mittels dramaturgischer Modelle beschreiben. Dramaturgie wird dabei nicht einfach nur als Einteilung und Organisation von Zeit, also als Aufteilung eines zeitbasierten Werkes in Anfang, Hauptteil und Schluss aufgefasst, sondern als ästhetisches Konstruktionsprinzip von Emotionen.

Aus dem Theater sind in Anlehnung an Aristoteles Begriffe wie die Erregung von Furcht und Mitleid oder seit Lessing auch der der Leidenschaft bekannt, die die emotionale Ansprache des Zuschauers bezeichnen und damit eine *innere* Anspannung zum Ausdruck bringen, die sich aus dem gespannten Verhältnis der Figuren zueinander ergibt. Im Kino-Thriller werden diese Emotionen in bewegte Bilder übersetzt; aus der Identifikation mit dem Protagonisten, der in existenzielle Gefahr gerät, wird auch der Zuschauer für Momente verunsichert. Es wird ihm die als real empfundene Illusion einer Bewegung vermittelt, die die innere Anspannung in äußere Bewegung überträgt, z. B.: Ein Auto rast durch die Innenstadt oder eine Figur geht Zigaretten rauchend unruhig im Zimmer hin und her.

Nun sind die für die jeweiligen Medien charakteristischen Konzeptionen in der Regel nicht idealtypisch voneinander getrennt, sondern miteinander vermischt. Auch das Theater kennt bewegte Szenen und der Thriller versucht, die äußere Bewegung der Bilder in eine innere Bewegung der Zuschauer zu verwandeln. Dabei kann man mit Hitchcock zwei unterschiedliche Strategien unterscheiden: „Suspense“ und „Surprise“⁶ – also zwischen der Ankündigung, dass eine Bombe zu einem bestimmten Zeitpunkt explodieren wird, und der überraschenden Explosion einer Bombe. Suspense konstruiert einen langen Spannungsbogen mit einer für die Dauer dieser Spannung vermehrten, virtuell ungehemmten Bewegung, die erst gegen Ende des Films zum Stillstand kommt. Surprise dagegen orientiert sich an Plot Points, die die Bewegung zerstückeln und ihr verschiedene Wendungen geben. Voraussetzung für die virtuell ungehemmte Bewegung ist die Verwirrung der Zuschauerorientierung; man muss ihm in gewisser Weise ein Gefühl vermitteln wie „eine Achterbahn beim Looping“, merken Roloff und Seeßlen an.⁷

In Kriminalfernsehserien sind dagegen alle Bewegungen gehemmt. Im Gegensatz zu Theater und Kino vermeidet der deutsche Fernsehkrimi die Konstruktion von langen Spannungsbögen und löst die Handlung in relativ kurze, spannungstragende Sequenzen auf, auf die jeweils entsprechend ruhigere folgen. Befragungen

6 François Truffaut: *Hitchcock*. London 1968, S. 59–60.

7 Bernhard Roloff/Georg Seeßlen (Hrsg.): *Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers. Grundlagen des populären Films. Band 5*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 17.

von Verdächtigen z. B. münden immer wieder im Büro auf der Polizeiwache, das sich als Ort der Reflexion erweist, an dem das Gehörte diskutiert und beraten wird und insofern Bewegung hemmt. Auch allzu häufige Wendungen der Handlung oder die Häufung von Parallelisierungen verschiedener Handlungsstränge führen im Ergebnis zu einer Hemmung von Bewegung, da so nur kurze Spannungsbögen entstehen können, zwischen denen auch noch die Werbeblöcke eingefügt werden. Auf diese Weise werden viele kleine, zerstückelte Bewegungen konstruiert, die sich gegenseitig neutralisieren. Anders als im Thriller wird Bewegung nicht freigesetzt, sondern *gehemmt*. Spannung kann immer nur für die Dauer eines Spannungsbogens entstehen, ganz gleich, welche Spannungsmittel konkret eingesetzt werden. Auch die insbesondere seit Beginn der 80er Jahre zu beobachtende Tendenz, die früher bevorzugten ‚intellektuelleren‘ Spannungsmittel wie Rätsel und Intrige durch visuell attraktivere Action-Szenen zu ersetzen, dynamisiert die Handlung nur an der Oberfläche, bindet die Aufmerksamkeit der Zuschauer nur für die Dauer der Action-Handlung (mit Vorliebe vor Werbeblöcken) und ist allein nicht geeignet, längere Spannungsbögen zu konstruieren.

Das stabile Unterhaltungsschema des deutschen Fernsehkrimis

Drei Merkmale fallen in der Entwicklung des deutschen Fernsehkrimis auf, die in besonderem Maße Bewegung hemmen:

1. Unter Ausschluss möglicher Alternativen etablierte sich bereits in den 50er Jahren als bevorzugte Form des Krimis der Polizeifilm – also eine Erzählform, die die Polizisten als Hauptfiguren in den Mittelpunkt rückte – Gangster waren allenfalls in Komödien als Protagonisten gefragt und Privatdetektive kommen zunächst gar nicht vor.⁸ Mit dieser Entscheidung wurden existentielle Risiken als mögliche Motivation für dramaturgische Bewegung weitgehend ausgeschlossen.
2. Während die nach dem US-Vorbild *Dragnet* 1958 in Deutschland gestartete, erste Krimiserie *Stahlnetz* noch auf ein festes Stammpersonal verzichtete und von Folge zu Folge ein anderes Fahndungsteam ins Rennen schickte, änderte sich dies 1969 grundlegend mit der Einführung der Serie *Der Kommissar*, in der Erik Ode in der Rolle des Kommissars Keller in jeder Folge ermittelte und allein schon durch pure Telepräsenz zu einem festen Faktor im neuen Unterhaltungsschemas wurde, nicht zuletzt belohnt durch eine bis dahin ungekannte Aufmerksamkeit der Zuschauer in einem nunmehr etablierten Massenmedium, das über 90 % aller Haushalte erreichte.
3. Die besondere Stellung des Kommissars als Protagonist im Zentrum der Handlung wird von zwei Tendenzen geprägt, die gleichermaßen zur Hemmung von Bewegung beitragen.

8 Erst ab Ende der 70er Jahre kommen im Gefolge US-amerikanischer Vorbilder private Ermittler zum Einsatz, wenngleich kaum allein, sondern meist mit einem Anwalt an ihrer Seite wie etwa in *EIN FALL FÜR ZWEI*, der für die Wahrung der deutschen Rechtsordnung sorgte.

Einerseits wirkt der Kommissar vor allem als Moderator: Er ist derjenige, der die Verdächtigen befragt, der die Informationen zusammenträgt, mit seinem Team diskutiert und bewertet und so in ein von ihm dominiertes Sinnschema einordnet. Dabei werden weniger seine eigenen Motive als vielmehr die der Verdächtigen sichtbar, die jedoch an der ritualisierten Form der polizeilichen Kommentierung nicht zu einer Enthemmung von Bewegung führen können.

Andererseits kann und muss der Kommissar auch private Seiten zeigen, womit immer auch die Form der Moderation moralisch ‚gefärbt‘, d. h. mit Wertvorstellungen aufgeladen wird.

Das mit den beiden ZDF-Serien entwickelte, auf einen Kommissar als Hauptperson zugeschnittene Unterhaltungsmuster wurde im Prinzip auch von allen anderen Fernsehkrimis übernommen, selbst von der auf höhere qualitative Ansprüche hin angelegten TATORT-Reihe, bei der immerhin die Kommissare von Sendeanstalt zu Sendeanstalt wechselten. Auch wurde in immer stärkerem Maße eine Darstellung des Privatlebens der Protagonisten versucht, wie etwa bei dem in Scheidung lebenden Kommissar Haferkamp oder bei einem Schimanski, dem es sogar ansatzweise gelingt, sich aus dem hier skizzierten Schema zu befreien.

Auch wenn es immer wieder kleine Variationen gegeben hat, ist doch vor allem die Kontinuität dieses auf gehemmte Bewegung hin angelegten Schemas verblüffend.

Dies zeigt sich etwa in der Nachfolgeserie von DER KOMMISSAR, die das ZDF unter dem Titel DERRICK 1974 startete und die fast unverändert über 30 Jahre hinweg ihren Platz im Programm gefunden hatte⁹ und als Exportschlager unter den deutschen Serien in mehr als 100 Ländern ausgestrahlt wurde. Dabei steht zu vermuten, dass die Serie DERRICK nicht durch besondere Spannung überzeugte, sondern durch ihre verlässliche Langeweile, durch die Beruhigung, die die ermittelnde Hauptfigur, Inspektor Derrick, vermittelte.

Was Oliver Storz, selbst gelegentlich als Serienautor aktiv, einst über die Bürokraten-Kommissare der 70er Jahre bemerkte, gilt auch noch für die waghalsigen Individualisten nachfolgender Jahrzehnte: „Immer müssen sie ein unausgesprochenes ‚Seid getrost‘ mitspielen.“¹⁰ Dies scheint Storz letztlich sogar der Grund

„für den Ewigkeitsbonus an Vertrauen und Sympathie, die unsere Finkes, Veigls, Haferkamps, Kellers und Derricks in der Tasche haben: es sind – in Schattierungen – bürgerliche, gutbürgerliche Helden. [...] Man kann sagen, daß der deutsche Polizeikrimi von Folge zu Folge die Verklärung des Bürgerlichen zum Heldischen leistet.“¹¹

9 Lediglich in den ersten zwölf Folgen hatte man versucht, eine kleine Variation des Schema durchzuführen, die aber beim Zuschauer keinen Erfolg hatte, vgl. dazu auch: Thomas Weber: *Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens*. Bielefeld 1992, S. 77–78.

10 Oliver Storz: *Der Kommissar – Ein deutscher Traum*. In: Fritz Hufen/Wolfgang Lörcher (Hrsg.): *Phänomen Fernsehen. Aufgaben – Probleme – Ziele, dargestellt am ZDF*. Düsseldorf/Wien 1978, S. 290–291.

11 Storz, S. 292. Vgl. auch Thomas Weber: *Die beruhigende Mörderjagd. Zur Ästhetik und Funktion von westdeutschen Fernsehkrimis*. In: *SPIEL* (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen

Doch nicht nur die Gutbürgerlichkeit von Moralvorstellungen garantierte den beschaulichen Charakter des deutschen Fernsehkrimis, sondern die damit verbundene Moderationsarbeit, die weit über die pure Aufklärungsarbeit hinausging. Gerade in Konstellationen, die nicht dem klischeehaften Gut-Böse-Antagonismus folgten, wurde von ihm Interpretationsarbeit geradezu erwartet, mit der er zumindest symbolisch eine gestörte Ordnung wieder herstellte.

Die Besonderheit dieses Unterhaltungsschemas wird deutlich, wenn man sich die historisch wie auch aktuell im Programm zu findenden Alternativen vergegenwärtigt, die als Ausnahmen immer wieder hervorstechen wie z. B. DR. KIMBLE – AUF DER FLUCHT oder 24 (oder auch im Vergleich zu diesen weniger prominente deutsche Serien wie DER FAHNDER oder KDD – KRIMINALDAUERDIENST).

Langeweile als Teil eines sich selbst verstärkenden Regelkreislaufs der Fernsehunterhaltung

Kommt man noch einmal auf die Frage zurück, warum Fernsehkrimis oder weiter gefragt Entspannungsdramaturgien und die von ihnen generierte Langeweile so erfolgreich sind, ja warum sie in den letzten Jahren deutlich noch einmal weiter ausgeweitet wurden, dann wird man kaum umhin kommen, Langeweile nicht nur als Voraussetzung, sondern auch als Effekt von Unterhaltung aufzufassen. Langeweile wird somit nicht mehr vordergründig ideologisch als Normalismus verstanden, sondern vielmehr als Normalität eines massenmedial geregelten Alltags und insofern als Teil der Kulturtechnik Entspannungsdramaturgie.

Diese basiert auf zwei einander verstärkenden Faktoren, die ich hier verkürzt als Vergessen im Luhmann'schen Sinne und als Kontroll- bzw. Selbstbestätigungssillusion bezeichne:

1. Vergessen als Folge von Habitualisierung also Gewöhnung stellt sich immer dann ein, wenn etwas als Besonderes oder gar als Störendes nicht mehr wahrgenommen wird. In Fernsehkrimis werden zwar gesellschaftliche Probleme immer wieder dargestellt, zugleich aber in einer Form dramaturgisch aufbereitet und in ein Ritual überführt, die den Zuschauer nicht verstört und ein Gefühl von Normalität vermittelt; Entspannungsdramaturgie leistet damit im Kontext von Fernsehkrimis nicht zuletzt auch eine ritualisierte Aufhebung von Kriminalität und Gewalt im Unterhaltungsschema.¹² Verzichtet man auf den medienpädagogischen Zeigefinger, enthüllt sich in der Gewöhnung gerade der Nutzen für die Zuschauer; es zeigt sich, dass das Fernsehen Vergessen organisiert oder, wie Luhmann darlegte, „daß die Funktion der Massenmedien in der ständigen Erzeugung und Bearbeitung von Irritation be-

Literaturwissenschaft), Jg. 13 (1994), Heft 2, Frankfurt am Main u.a. 1996, S. 256–277, S. 267–268.

12 Claudius Seidl: Die Echten und die Rechten. SPIEGEL-Redakteur Claudius Seidl über die Rückkehr der Realität in Kunst und Kultur. In: *DER SPIEGEL*, 52, 1993, S. 168–169.

steht – und weder in der Vermehrung von Erkenntnis noch in einer Sozialisation oder Erziehung in Richtung auf Konformität mit Normen.“¹³

2. Die Kontroll- oder Selbstbestätigungsillusion bezeichnet den ‚Eindruck‘ einer Kontrolle der sozialen Umwelt, also das Gefühl, die Veränderungen der sozialen Umwelt zu überblicken; dieser Eindruck ist keineswegs an ein bestimmtes Medium gebunden, auch wenn das Fernsehen hier durch sein Programmschema eigene Maßstäbe als Maschine zur Strukturierung des Alltags gesetzt hat. Die Kontrollillusion beginnt mit einer verlässlichen Strukturierung des Alltags und endet nicht zuletzt bei der Vermittlung des subjektiven Eindrucks, dass das Individuum sich mit seiner Weltsicht nicht irrt und sich in seiner Community geborgen fühlen kann.

Man könnte in diesem Kontext auch von einer Selbstvergewisserungs- oder Selbstbestätigungsillusion sprechen, die dem Fernsehzuschauer nicht nur das Gefühl von affektiver Stabilität vermittelt, sondern die Illusion, dass seine Sicht der Welt realitätstauglich ist.

Der zerstreute Blick des Flaneurs, den Benjamin einst beschrieb, und der die Zerstretheit der Rezeption des Filmzuschauers antizipiert, weicht dem zerstreuten Blick des Wachmanns vor seinem Kontrollmonitor. Man wartet gespannt darauf, dass nichts geschieht – Ausdruck der maximalen Langeweile.

Beide Faktoren, Vergessen und Kontrollillusion, bieten zusammen dem gestressten Menschen eine Form der Unterhaltung, die ihn zwar stimuliert, ihm jedoch gleichzeitig nichts abverlangt, die sich jederzeit leicht konsumieren lässt, ohne ‚Übergangsarbeit‘, ohne intellektuelle oder emotionale Investition, die sich ebenso leicht wieder beenden lässt, eine Instant-Unterhaltung, die auf den schmerzlosen, kurzfristigen, jederzeit widerruflichen Bruch mit dem Alltag zielt, ohne sich wirklich aus ihm entfernen zu müssen. Die Unterhaltungsindustrie hat insofern keineswegs allein nur die Absicht, Aufmerksamkeit zu erregen; sie bietet nicht nur Spannung, Schauwert und Spaß, sondern zugleich auch deren Dosierung, also die Rationierung von Affekten.

Der Effekt Langeweile trägt zur Steuerung des Regelkreislaufs Unterhaltung bei, indem er den Appetit auf immer mehr Unterhaltung wachhält und zugleich die Illusion einer von Existenzsorgen freien Zeit produziert.

Entspannungsdramaturgie wird vom Publikum wie ein Genussmittel konsumiert, das ihm zur raschen, ja übereilten Versöhnung mit dem Alltag dient und das Gefühl einer umfassenden Normalität erzeugt. In seine Privatsphäre zurückgezogen steht dem Zuschauer beim kleinsten Unbehagen ein affektives Ersatz- und Kompensationsangebot zur Verfügung – auf Knopfdruck jederzeit ein Kommissar, der schon für Ordnung sorgen wird. Man kann, wie Enzensberger schon in den 80er Jahren schrieb, den Fernseher anschalten, um abzuschalten.

13 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. 2. Aufl. Opladen 1996, S. 174.