

Claudia Hillebrandt

# „Ich habe keine Lust, mich Heiligabend mit diesen Spießern rumzuärgern!“

Zum Gesellschaftsbild im Werk Vicco von Bülow (Loriot)

<https://doi.org/10.1515/iasl-2023-0003>

**Abstract:** This paper puts forward the thesis that the social image of the early federal republic of Germany displayed in Loriot's oeuvre is mainly characterized by this society's inability to understand each other or its own traditions and art. Loriot's work thus provides a skeptical point of view towards the process of modernization Germany has passed through from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century.

*Da die Satire stets auf die Macht zielt, hat sich die Schußrichtung geändert. Der Pfeil weist auf den, der für die Zustände verantwortlich ist, in denen wir leben. Das sind der Wähler, der Konsument, der Zuschauer, der Autobesitzer, aber auch der Fernsehmacher, der Gewerkschaftler, der Werbefachmann, der Vertreter, kurz, der Mann und die Frau auf der Straße oder draußen im Lande, wie es immer heißt. Sie haben die Macht und tragen im Grunde die Verantwortung. Damit werden sie zum Ziel der Satire.<sup>1</sup>*

Im Nachwort zur Ausgabe der gesammelten Prosa Vicco von Bülow alias Loriot von 2006 hält der Historiker Christoph Stölzl fest:

Wenn man die Geschichte unseres Landes nach dem Zweiten Weltkrieg schreiben wird, kann man getrost auf die Tonnen bedruckten Papiers der Sozialforscher verzichten und sich Loriots gesammelten Werken zuwenden: *Das sind wir, in Glanz und Elend* [Hervorh. i. O.]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Loriot [d. i. Vicco von Bülow]: Satire im Fernsehen. In: L.: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 401–408, hier S. 407.

<sup>2</sup> Christoph Stölzl: Wir sind Loriot oder Ein Preuße lockert die Deutschen. In: Loriot: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 711–717, hier S. 715.

Mit dieser „Geschichte unseres Landes“ ist die Bundesrepublik Deutschland gemeint, vornehmlich die alte Bundesrepublik vor der Wiedervereinigung. Denn Loriots Werk ist zum überwiegenden Teil in dieser Zeit entstanden. Dass es den Tonen Papiers der Sozialforschenden in einer solchen Geschichte zumindest an die Seite zu stellen sei, haben nicht zuletzt diese selbst bestätigt, als sie Lorient kurz vor seinem Tod 2010 zum Ehrenmitglied der Deutschen Gesellschaft für Soziologie kürten.<sup>3</sup> Dass Lorient's komisches Œuvre sich sozioanalytisch lesen lässt, kann angesichts dieser Fremdzuschreibungen und auch mit Blick auf Selbstaussagen Lorient's wie der oben wiedergegebenen wohl als zustimmungsfähige Ausgangsbeobachtung angesehen werden. *Wie genau* die Lorient'sche Sozioanalyse der alten BRD beschaffen ist, ist aber erst seit Kurzem Gegenstand der ethnologischen, historischen und literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung.<sup>4</sup>

In diesem Beitrag sollen Hintergründe und Charakteristika des kritischen Impetus rekonstruiert werden, der Lorient's Gesellschaftssatire<sup>5</sup> eigen ist. Genauer soll gezeigt werden, dass diese kultur- und modernekritische Züge aufweist, die im Wesentlichen durch die Feststellung gespeist werden, die bundesdeutsche Gesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre sei von Kunstferne und Kommunikationsunfähigkeit geprägt. Dieses kulturkritische Moment der Lorient'schen sozialen Satire wird in einer Weise vorgetragen, für die vier Merkmale charakteristisch sind: Inklusivität, Dialogizität, Vergnüglichkeit sowie weitgehende politische Neutralität. Lorient's Sozioanalyse ist somit, metaphorisch gesprochen, von einem heiteren, leisen kulturkritischen Ton durchzogen. Sie fußt auf der Annahme einer mangelnden Kenntnis des Sinns sozial konstruktiver Praxisformen, die vornehmlich auf Wissensbestände

---

3 Vgl. Eintrag „Lorient“. In: Wikipedia. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Lorient> (zuletzt eingesehen am 21.02.2023). In diesem Kontext entstanden ist der Aufsatz von Hans-Georg Soeffner: Des Mopses Seele. Zur Ästhetik Lorient's. In: *Soziologie* 41/1 (2012), S. 7–18. Lorient's Werk wird bisweilen auch zur Veranschaulichung soziologischer Theoriebildung herangezogen. Vgl. Dirk Koob: Lorient als symbolischer Interaktionist. Oder: Warum man selbst in der Badewanne gelegentlich soziale Ordnung aushandeln muss. In: *Forum Qualitative Sozialforschung (FQS)* 8/1 (2007), Art. 27.

4 Neben der grundlegenden werkbiografischen Studie von Stefan Neumann: *Lorient und die Hochkomik. Leben, Werk und Wirken* Vicco von Bülow's. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2011 sind hier vor allem zu nennen Jens Wietschorke: *Psychogramme des Kleinbürgertums. Zur sozialen Satire bei Wilhelm Busch und Lorient*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 38/1 (2013), S. 100–120 und Christoph Classen: *Lachen nach dem Luftschuttkeller. Lorient in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft*. In: *Text und Kritik. Lorient* 230 (2021), S. 6–15.

5 Dass es sich hierbei um Satire in einer spezifischen Form handelt, setze ich voraus (vgl. dazu unten, S. 216). Wolfgang Hildesheimer's Vorwurf, Lorient habe eigentlich nur „Vergnügenspender für viele“ geschaffen, verdankt sich der Beobachtung, dass Lorient's Humor durchaus liebenswerte Züge trägt, erkaufte diese Erkenntnis aber damit, ihren auch nachweisbaren satirischen Charakter leugnen zu müssen. Vgl. Wolfgang Hildesheimer: *Nackte Frau auf Bratenplatte*. Wolfgang Hildesheimer über: *Lorient's heile Welt*. In: *Der Spiegel* 19 (1973), S. 169.

und Praktiken bildungsbürgerlicher<sup>6</sup> Kultur des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden können – insbesondere einer kooperativen Kommunikationskultur und einem Rückbezug auf Werte wie Bildung und Kultur, die sich zum Beispiel in der Praxis der Kunststandacht Ausdruck verschafft –, deren zum Teil missglückter Adaptation und Transformation in der westdeutschen bundesrepublikanischen Gesellschaft also.

Um diese These plausibel zu machen, wird zunächst danach gefragt, welches Bild von Gesellschaft Loriots Werk überhaupt vermittelt und inwiefern dieses Bild nicht nur beschreibende, sondern auch satirisch-kritische Merkmale aufweist (Abschnitt 1). Anschließend werden soziale Funktionen von Kunst und Kommunikation in Loriots Œuvre genauer in den Blick genommen (Abschnitt 2). Sodann sind die Art der Kulturkritik und ihre historische Herleitung Gegenstand der Betrachtung. Dazu wird auch Loriots Komikkonzeption genauer erläutert (Abschnitt 3). Beispielhaft werde ich die folgenden Überlegungen an den Sketchen und auch an den Filmen, die eigentlich filmische Lang-Sketches sind, entwickeln. Das zeichnerische Werk weist aber analoge Tendenzen auf.<sup>7</sup>

---

6 Mit dem Attribut ‚bildungsbürgerlich‘ wird hier mit M. Rainer Lepsius eine spezifische, im 18. Jahrhundert sich herausbildende Art der Lebensführung innerhalb des ständisch vergesellschafteten Bürgertums bezeichnet, der im Wesentlichen auf einer sozialen Sonderschätzung von Bildungswissen im Sinne Max Schelers beruht. Dieser „Anspruch auf soziale Sonderschätzung legitimiert sich durch die Annahme, Werte und Verhaltensorientierungen zu repräsentieren, denen eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung zukomme.“ M. Rainer Lepsius: Das Bildungsbürgertum als ständische Vergesellschaftung. In: M.R.L. (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Stuttgart: Klett Cotta 1992, S. 9–18, hier S. 10. In Lepsius’ idealtypischer Rekonstruktion ist das Bildungsbürgertum durch Merkmale wie Rekrutierungsoffenheit gegenüber der Herkunft, politische, konfessionelle und religiöse Heterogenität und eine unterschiedliche Einkommenslage gekennzeichnet. Auch ein spezifisches Berufswissen ist für die Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum nicht entscheidend. Mag die Wirksamkeit dieser Bildungsidee in der Praxis auch begrenzt gewesen und mag daher die ständische Vergesellschaftung des Bildungsbürgertums fragil geblieben sein, so betont Lepsius doch ihre „normative Kraft als Postulat“ (S. 15).

7 Vgl. dazu Dietrich Grünewald: Lorient und die Zeichenkunst der Ironie. Berlin: Bachmann 2019 sowie Gertrud Vowinkel-Textor: Witz mit *Über*-Biss. Loriots künstlerisches Spiel mit Realität und Widerspruch im Kontext humoristischer Zeichnungen des 20. Jahrhunderts. In: Text und Kritik. Lorient 230 (2021), S. 38–48.

## Kleinbürgertum, nivellierter Mittelstand und Modernekritik. Lorient als Soziologe der alten Bundesrepublik

Von der – angesichts von Lorient's Bekanntheits-, ja Kanonisierungsgrad noch überraschend überschaubaren – Forschung zu Vicco von Bülow's Werk<sup>8</sup> sind bisher drei Vorschläge gemacht worden, wie Lorient's Gesellschaftsbild genauer zu fassen sei:

---

**8** Vgl. neben den oben schon genannten Klaus-Michael Bogdal: Weiche Eier und kaputte Fernseher. Lorient's Einakter. In: Praxis Deutsch 21/125 (1994), S. 44–47; Barbara Ciocchetti: Il Linguaggio Satirico di Lorient: Analisi storico-linguistica, Abschlussarbeit Unversita' degli Studio Roma Tre, Rom 2005; Uwe Ehlert: „Das ist wohl mehr 'ne Kommunikationsstörung.“ Die Darstellung von Missverständnissen im Werk Lorient's. Nottuln: Alda! Der Verlag 2004; Ulla Fix: Text- und Stilanalyse unter dem Aspekt der kommunikativen Ethik. Der Umgang mit den Griceschen Konversationsmaximen in dem Dialog „Das Ei“ von Lorient. In: Angelika Feine/Hans-Joachim Siebert (Hg.): Beiträge zur Text- und Stilanalyse. Frankfurt/M.: Peter Lang 1996, S. 53–67; Dietrich Grünewald: Lorient und die Zeichenkunst der Ironie (Vortrag in Münsing 2016). In: Comicoskop – Das deutsche E-Fachmagazin für Comic-Kultur, Cartoon, Manga & Bildgeschichte. URL: <https://www.comicoskop.com/cartoons-lorient-und-die-kunst-der-ironie-1-teil/> (zuletzt eingesehen am 21.02.2023); Inge Häußler: Textwelten – Stilwelten: Stilanalysen zu Texten von Bertolt Brecht, Thomas Mann, Erwin Strittmatter, Heinrich Heine, Georg Britting, Odo Marquard (Lorient) und Jason Dark. Jena: Häußler 2010; Volker Jehle: Hildesheimer und Lorient. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 8 (2012), S. 115–134; Alexander Kling: Aus dem Rahmen fallen: Dingtheorie, Narratologie und das Komische (Platon, Vischer, Lorient). In: Martina Wernli/A.K. (Hg.): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Freiburg/Br.: Rombach 2018, S. 309–332; Monika Meinhold/Rainer Nickel: Ironie, Parodie und Satire: Von Lucilius bis Lorient. Freiburg/Br./Würzburg: Ploetz 1977; Cornelia Neumann: Nonsense versus Tiefsinn? Ein interkultureller Vergleich des deutschen und englischen Humors am Beispiel der Fernsehsketche von Lorient und Monty Python. Magisterarbeit HU Berlin, Berlin 2001; Michel op den Platz: „Männer sind... Und Frauen auch... Überleg dir das mal!“ Wider die heteronormative Lesart von Geschlechterbildern im Werk Lorient's. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016; Felix Reuter: Chaos, Komik, Kooperation. Lorient's Fernsehsketche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016; Friedrich Tulzer: Anregungen zu Lorient. Stuttgart: Heinz 2009; Friedrich Tulzer: Lorient, der Dichter. Stuttgart: Heinz 2012; Carmen Ulrich: „I am a Prussian please curb your enthusiasm“: Lorient's scenes about nothing. In: German Studies in India 4 (2015), S. 63–71; Hans Rudolf Vaget: Was gibt's da zu lachen? Lorient und Anna Russell erläutern den Ring. In: Wagnerspectrum 3/1 (2007), S. 59–75; Yanfei Zhu: Die Reflexion des Frauenbildes in der Ehe-Trilogie von Lorient. Kommunikativ-situative Frauengestaltung vom Frühstück bis zum Fernsehabend. In: Maoping Wie (Hg.): Die Flucht vor der Vernunft und die Suche nach ihr. Beiträge chinesischer Germanisten zur internationalen Germanistik. Bern: Peter Lang 2017, S. 97–113. Aus stilistischen Gründen werde ich „Lorient“ und „Vicco von Bülow“ synonym verwenden. Es gilt aber zu beachten, dass von Bülow sich in der Öffentlichkeit immer als Kunstfigur Lorient präsentiert hat und dass die dadurch geschaffene Kommunikationssituation durch weitere Forschung noch genauer zu beschreiben wäre.

In einem Aufsatz zu *Psychogrammen des Kleinbürgertums* hat Jens Wietschorke darauf hingewiesen, dass Loriots Figuren vornehmlich kleinbürgerliche Denkmuster zuzuschreiben sind. Das Attribut ‚kleinbürgerlich‘ gebraucht Wietschorke dabei in einem kulturgeschichtlichen Sinne, also nicht auf eine gesellschaftliche Klasse, sondern auf eine spezifische Mentalitätsstruktur bezogen, die geprägt ist von der Hochschätzung von Werten wie Familie, Lokalismus, Eigentum, aber auch von pejorativen Zuschreibungen gekennzeichnet, wie „Geiz, Niedertracht, Engstirnigkeit und Fremdenfeindlichkeit, [...] ängstliche[m] Streben nach Achtbarkeit und übertriebene[r] Sorge um Ordnung und Schicklichkeit“.<sup>9</sup> Diese kleinbürgerliche Mentalitätsstruktur lässt sich, wie Wietschorke detailliert nachweist, den meisten Lorient'schen Figuren attestieren.

Um ein Beispiel zu geben, denke man etwa an den berühmten Sketch *Die Nudel*:<sup>10</sup> Die Kulisse zeigt ein realistisches Setting eines zeitgenössischen italienischen Restaurants, das durch seine drangvolle Enge und Belebtheit der angestrebten intimen Liebeskommunikation kontrastierend gegenübersteht. Die Bildsprache inszeniert im Schuss-Gegenschuss-Verfahren eine typische (Film-)Liebeszene, die sowohl sprachlich als auch bildlich zugleich unterlaufen wird. Die monologischen Liebesbeteuerungen des Mannes werden orchestriert von einer immer schriller werdenden Beschwörung der eigenen Karriereaussichten und einer zunehmenden Gereiztheit gegenüber der Schweigsamkeit der Angeboteten, die sich unter anderem in einer rassistischen Beschimpfung des Kellners entlädt. Der entsetzte Blick und das auffällig unkommunikative Verhalten der Frau illustrieren ihr Erleben überspitzt, aber deutlich und tragen wesentlich zur Situationskomik bei, die sich aus der an der Lippe klebenden Nudel ergibt. Der Monolog kippt so von der intimen Liebeskommunikation ins pedantische Verkaufsgespräch und legt damit all die von Wietschorke genannten kleinbürgerlichen Denkmuster offen, die den Sozialcharakter des werbenden Mannes auszeichnen.

Eine Vielzahl von Loriots Karikaturen und Sketchen verdankt ihre Komik scheinenden Bemühungen selbstzufriedener Protagonistinnen und Protagonisten wie in *Die Nudel*, dann aber auch übertriebener Ordnungsliebe, kompromisslosem Festhalten an Konventionen oder besinnungsloser Konsumorientierung. Loriots Humor steht dabei, wie Wietschorke zeigt, in einer Traditionslinie mit deutschsprachigen

---

<sup>9</sup> Wietschorke: *Psychogramme* (Anm. 4), S. 105.

<sup>10</sup> Lorient: *Die Nudel*. In: L.: *Gesammelte Prosa*. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 76–80 sowie Lorient: *Die vollständige Fernsehedition*. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3, Track 2.

Humoristen wie Wilhelm Busch, auch wenn er dessen Hang zu Grausamkeit und Spott nicht teilt.<sup>11</sup>

Christoph Classen hat die soziale Gruppe, die in Loriots Werk vorgeführt wird, historisch wie soziologisch spezifischer als nivellierten Mittelstand beschrieben, ganz im Sinne von „Helmut Schelskys zeitgenössische[r] Vorstellung einer hegemonialen Mittelschicht“.<sup>12</sup> Schelsky hatte die gesellschaftliche Struktur der ganz jungen Bundesrepublik Ende der 1940er-Jahre als sich angleichende, in diesem Sinne klassenlose, von der Mittelschicht getragene beschrieben und den Fortbestand dieser nivellierten Mittelstandsgesellschaft auch für die Folgejahre der BRD prognostiziert. Begründet sah Schelsky diese Entwicklung in den Kriegsfolgen wie Flucht und Vertreibung, aber auch im sozialen Aufstieg der Arbeiterschaft seit der Weimarer Republik und einer diese Nivellierungstendenz flankierenden und verstärkenden Steuer- und Sozialpolitik.<sup>13</sup> Das Wirtschaftswunder und die sich konstituierende Konsumgesellschaft sorgten faktisch zwar in kurzer Zeit wieder für eine gesellschaftliche Differenzierung und entzogen Schelskys Prognose damit die empirische Grundlage. Als gesellschaftliches Phantasma jedoch hatte und hat seine Idee der nivellierten Mittelstandsgesellschaft eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf die Selbstwahrnehmung dieser Gesellschaft gehabt und auch eine Fortschreibung in der Soziologie selbst erfahren: Noch bei Ulrich Beck, Andreas Reckwitz oder Gerhard Schulze lebt die Idee einer Mittelstandsgesellschaft – bei Reckwitz gar der Begriff des ‚nivellierten Mittelstandes‘ – trotz anhaltender Kritik aus Soziologie und Sozialgeschichte bis heute fort<sup>14</sup> und ist für nostalgische Rückbezüge auf die „alte

---

11 Vgl. Wietschorke: Psychogramme (Anm. 4), S. 119f. Vgl. zu weiteren Traditionsbezügen zur deutschen Humortradition auch Tom Kindt: Lorient und der deutsche Humor? In: Text und Kritik. Lorient (Anm. 4), S. 16–22 sowie zum englischen Humor Hans-Dieter Gelfert: Mit einem Lachen nach Westen. In: Die Welt vom 27.08.2011: [https://www.welt.de/print/die\\_welt/vermischtes/article13568534/Mit-einem-Lachen-nach-Westen.html](https://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13568534/Mit-einem-Lachen-nach-Westen.html) (zuletzt eingesehen am 21.02.2023) und Neumann: Nonsense versus Tiefsinn? (Anm. 7).

12 Classen: Lachen nach dem Luftschuttkeller (Anm. 4), S. 8f.

13 Vgl. Helmut Schelsky: Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung und Bedeutung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme. Dortmund: Ardey 1953 sowie Helmut Schelsky: Die Bedeutung des Schichtungsbegriffs für die Analyse der gegenwärtigen Gesellschaft. In: H.S.: Auf der Suche nach Wirklichkeit. Gesammelte Aufsätze. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1965, S. 331–336. Vgl. zur empirischen Triftigkeit und zur Wirkungsgeschichte von Schelskys Idee die Darstellung in Hans Braun: Helmut Schelskys Konzept der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ und die Bundesrepublik der 50er Jahre. In: Archiv für Sozialgeschichte (AfS) 29 (1989), S. 199–223.

14 Vgl. Ulrich Beck: Jenseits von Stand und Klasse? Soziale Ungleichheiten, gesellschaftliche Individualisierungsprozesse und die Entstehung neuer sozialer Formationen und Identitäten. In: Heike Berger/Justin Powell/Peter A. Berger (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse. Frankfurt/M./New York: Campus 2009, S. 221–237; Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin: Suhrkamp 2017; Gerhard Schulze: Die Er-

BRD“ mitverantwortlich zu machen.<sup>15</sup> Insbesondere das nach dem Krieg attraktiv erscheinende, sozial befriedende Potential der Idee wurde gern aufgegriffen.<sup>16</sup>

Die Beamten, Angestellten, Vertreter, Verwaltungsdirektoren, Journalistinnen und Journalisten, Politiker und Hausfrauen, die alle Loriots Generation der mit Kriegsende jungen Erwachsenen – also einer Vor-68er-Generation angehören – scheinen sämtlich diesem nivellierten Mittelstand entsprungen: Fast ausnahmslos befließigen sie sich einer etwas gezwungen förmlichen, wenn auch nicht immer treffenden Ausdrucksweise, tragen ähnliche Kleidung und umgeben sich in ihren privaten Räumen mit einem vergleichbaren, um bürgerliche Repräsentation bemühten Interieur.

Um auch hier ein Anschauungsbeispiel zu geben, lässt sich sogar noch auf die Spielfilme des Spätwerks verweisen: *Ödipussi*<sup>17</sup> spielt in einem Milieu, dessen einst großbürgerliche Situierung nunmehr hin zum Mittelstand nivelliert wurde. Dies zeigt sich etwa im Kontrast zwischen der biedermeierlich-gründerzeitlichen Einrichtung der elterlichen Villa und Paul Winkelmanns Möbelgeschäft, das Angebote eher für kleinbürgerlich-mittelständische Kundinnen und Kunden macht, die ein gehobenes, großbürgerliches Interieur bloß suggerieren wollen. Symptomatisch dafür steht zum Beispiel der künstliche Kamin in Pauls Junggesellenappartement. Auch *Pappa ante portas*<sup>18</sup> führt ein gehobenes Mittelschichtmilieu vor, das allerdings im Prozess der Nivellierung offenbar eher einen gesellschaftlichen Aufstieg erfahren hat. Dafür sprechen Heinrich Lohses Sparzwang beim Einkauf, der Streit um den alten Mantel wie auch seine merkwürdig deplatzierte Frage an die Putzfrau der Familie Frau Kleinert, ob diese zu Hause auch eine Putzhilfe habe. Das Ambiente des Wohnhauses der Lohses ist auf die Nachahmung großbürgerlicher Standards ausgerichtet. Heinrich selbst hat im Gegensatz zu seiner Frau aber keine rechte Vorstellung davon, wie gut situiert er tatsächlich ist.

---

lehnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M./New York: Campus 1992. Kritisiert werden solche Beschreibungen der alten BRD als Mittelstandsgesellschaft etwa bei Christoph Butterwegge oder Hans-Ulrich Wehler. Vgl. Christoph Butterwegge: Die zerrissene Republik. Wirtschaftliche, politische und soziale Ungleichheit in Deutschland. 2., aktualisierte Auflage. Weinheim/Basel: Juventa 2020; Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Band 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990. München: Beck 2008.

<sup>15</sup> Vgl. dazu grundlegend Philipp Böttcher: Der Mythos von der ‚nivellierten Mittelstandsgesellschaft‘ und die Soziologie der Gegenwartsliteratur. Erinnerungen an die alte Bundesrepublik in Anke Stelling's *Schäpfchen im Trockenen*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 65 (2021), S. 271–307, hier S. 272f.

<sup>16</sup> Vgl. Braun: Helmut Schelskys Konzept (Anm. 13), S. 222f.

<sup>17</sup> Lorient: *Ödipussi*. Zürich: Diogenes 1988 sowie Lorient: Die Spielfilme. *Pappa ante portas / Ödipussi*. Leonine. München: Universum Film 2011.

<sup>18</sup> Lorient: *Pappa ante portas*. Zürich: Diogenes 1991 sowie Lorient: Die Spielfilme (Anm. 17).

Zentrales Kennzeichen dieses nivellierten Mittelschichtsmilieus bei Lorient ist sein angesichts seiner hegemonialen Stellung eigentlich ungerechtfertigtes Abgrenzungsbedürfnis nach unten auf Basis zur Schau gestellter bürgerlicher Besitzstände und Verhaltensnormen. Schon Schelsky hatte dieses Bedürfnis, sich von anderen sozial wie kulturell zu unterscheiden, als typisches Attribut des nivellierten Mittelstands beschrieben.<sup>19</sup> Diese psychosozial offenbar funktionale Bezugnahme auf (klein-)bürgerliche Wertmaßstäbe, die bei Schelsky nicht im Mittelpunkt steht, später bei Pierre Bourdieu aber soziologisch im Begriff der ‚Distinktion‘ genauer in den Blick gerät,<sup>20</sup> erweist sich für Lorient's Satire als zentral: Gerade in der Fokussierung auf Unterscheidungsbedürfnis und Konventionalität eines als verunsichert porträtierten Mittelschichtsmilieus der alten BRD geht Lorient über Schelskys Gesellschaftsdiagnose hinaus, indem er diese beiden Aspekte in den Mittelpunkt stellt und zum Gegenstand der Komik wie auch der Kritik macht. Damit erscheint Lorient's Werk zugleich als Indiz für die Wirkmächtigkeit des auf die alte BRD bezogenen Mittelstandsmythos, der hier zwar als soziale Tatsache genommen, dabei allerdings in einem kritischen Licht präsentiert wird.

Beide Zuschreibungen – diejenige der kleinbürgerlichen Mentalität wie auch die der nivellierten Mittelstandsgesellschaft – widersprechen sich nicht, sondern nehmen unterschiedliche Aspekte von Lorient's Gesellschaftsbild in den Blick, nämlich einmal dessen kritisch-mentalitätsgeschichtliche Aspekte, einmal dessen quasi-soziologische Hintergrundannahmen im engeren Sinne, die von Schelsky ihren Ausgang nehmen, aber auch Parallelen zu Bourdieus Ende der 1970er-Jahre publizierten Beschreibung eines kleinbürgerlichen Habitus aufweisen, auch wenn das Sketchwerk diesen nicht deskriptiv, sondern in einem komisch-kritischen Licht präsentiert. Beide Zuschreibungen konvergieren in der Beobachtung, dass Lorient's Figuren einem kleinbürgerlichen Denken und Handeln im oben beschriebenen pejorativen Sinne verhaftet sind. Der kritische Impetus von Lorient's Gesellschaftsanalyse ist damit in Ansätzen konturiert, die soziohistorischen Hintergrundannahmen dieses Gesellschaftsbildes sind es hingegen noch nicht. Um diesen auf die Spur zu kommen, bietet es sich an, danach zu fragen, ob sich im Werk auch Hinweise auf Erklärungsansätze für die Genese der kritisierten Mentalität und der beobachteten Sozialstruktur der BRD finden lassen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Schelsky: Bedeutung des Schichtungsbegriffs (Anm. 13), S. 334. Klassenunterschiede hingegen werden in Lorient's Werk kaum zum Thema gemacht. Ein Sketch wie *Arbeiterinterview* lässt sich eher der Mediensatire als der Sozioanalyse im engeren Sinne zuordnen. Vgl. Lorient: Arbeiterinterview. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3, Track 9.

<sup>20</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Berlin: Suhrkamp <sup>28</sup>2021.

Eckhard Pabst hat in einem wichtigen rezenten Forschungsbeitrag darauf hingewiesen, dass Loriots Œuvre insgesamt eine *moderne*kritische Tendenz zuzuschreiben sei, Loriots Gesellschaftskritik dementsprechend einen historischen Index trage:

Loriot zeichnet das Bild einer Gesellschaft, die neuerlich zu Wohlstand gekommen ist, die Früchte dieses Wohlstandes hemmungslos genießt und sich vom Ideal kultivierter Gepflegtheit weit entfernt hat. Man verfügt mittlerweile wieder über die ökonomischen Mittel, um sich die sozialen Statussymbole zu verschaffen, aber die Formen angemessenen Umgangs mit diesen Gütern oder schlechthin Geschmack sind auf der Strecke geblieben; man erwirbt, weil man erwerben kann, nicht, weil man Sinn für die Dinge hat.<sup>21</sup>

Beispielhaft verdeutlicht er dies am Sketch *Zimmerverwüstung*:<sup>22</sup> Das gesamte Interieur des Zimmers ist dergestalt zusammengesetzt, dass eine Implosion der Einrichtung – ausgelöst durch einen ordnungsliebenden Beamten im Außendienst – regelrecht zur inneren Notwendigkeit wird. Denn es offenbart in der heterogenen Zusammenstellung von Einrichtungsgegenständen und -stilen die Ahnungslosigkeit der Bewohner, die durch die fehlgehende pedantische Hilfsbereitschaft des Beamten lediglich sichtbar gemacht wird, zum Beispiel in der Staubwolke, die aus dem umfallenden Bücherregal emporwirbelt:

In der Zusammenschau all dieser Beobachtungen ergibt sich, dass der Sketch in einem neureichbürgerlichen Ambiente spielt, dessen Bewohner bemüht sind, ihre kulturellen Kompetenzen zum Ausdruck zu bringen. Indem sie aber Stile kombinieren, die legitimer Weise nicht zu kombinieren sind, indem sie prahlerisch Reichtum und Fülle ausstellen, indem sie klassische Zitate kenntnislos anwenden, schaffen sie ein Ambiente, das unter der Last der eigenen Spannungen zu zerspringen droht. Sobald man irgendwo anstößt, bricht alles in sich zusammen. Der labile Ordnungszustand drängt in seine stabile Lage. Die ist im Chaos erreicht.<sup>23</sup>

Wie Pabst anhand der *Zimmerverwüstung* einleuchtend demonstriert, situiert Loriot seine Zeichnungen und Sketche in der vom Wirtschaftswunder erfassten Konsumgesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre, die den Sinn der von ihr adaptierten bildungsbürgerlichen Verhaltensnormen und kulturellen Praktiken nicht versteht, sie bloß aus repräsentativen Gründen eklektisch amalgamiert.<sup>24</sup> Das Gesellschafts-

21 Eckhard Pabst: „Das Bild hängt schief!“ Loriots TV-Sketche als Modernisierungskritik. In: Text und Kritik. Loriot 230 (Anm. 4), S. 23–37, hier S. 36.

22 Loriot: *Zimmerverwüstung*. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3, Track 4.

23 Pabst: „Das Bild hängt schief!“ (Anm. 21), S. 33.

24 Gerade mit Blick auf Interieur und Soundebene der *Zimmerverwüstung* ergeben sich bis in die Details erstaunliche Parallelen zu Bourdieus Beschreibung der kleinbürgerlichen Aneignung legiti-

modell, dem diese entstammen, existiert in der von Lorient imaginierten BRD nicht mehr, dennoch werden die ihm entstammenden Verhaltensnormen und Praktiken weiter beachtet bzw. ausgeführt, um die allgemeine, nivellierende Wohlstandsentwicklung als individuelle gesellschaftliche Aufstiegserfahrung deuten zu können. Setzt man diese Beobachtung einer gesellschafts- als modernisierungskritischen Tendenz in Lorient's Werk als plausibel voraus, ergibt sich daraus die Frage, welche Normen für ein glückendes soziales Miteinander und welche Vorstellung von historischer Entwicklung ihr zugrunde liegen.

## Kommunikationsprobleme und Kunstferne als Kernelemente Lorient'scher Gesellschaftskritik

Um sich einer Antwort anzunähern, ist zunächst genauer zu fragen, welche Aspekte bevorzugter Gegenstand der Kritik werden. Hier sind natürlich die schon genannten aus dem Arsenal der Kleinbürgerkritik des 19. Jahrhunderts anzuführen: übertriebene Ordnungsliebe, Verklemmtheit, übersteigerte Konventionalität, einseitige Konsum- und Besitzorientierung und so weiter und so fort.<sup>25</sup> Zwei Themenkomplexe allerdings überragen das Lorient'sche Werk als Ganzes und geben damit auch Einblick in die implizit zum Ausdruck gebrachten Ursachen der vergnüglich-lächerlichen gesellschaftlichen Blüten, die diese Mentalität generiert: Kommunikations-schwierigkeiten und Kunstferne.

---

mer Kultur: „Eines der zuverlässigsten Zeugnisse für die Durchsetzung der legitimen Kultur besteht in der Neigung der mit ihr am wenigsten Vertrauten, Unwissen oder Gleichgültigkeit zu kaschieren und der kulturellen Legitimität [...] dadurch Tribut zu zollen, daß sie aus ihrem Bildungsschatz das hervorkramen, was in ihren Augen mit dem Begriff des Legitimen am ehesten übereinstimmt, zum Beispiel Werke der sogenannten ‚leichten‘ Musik, Wiener Walzer, Ravels ‚Boléro‘ oder ein mehr oder weniger schüchtern vorgebrachter berühmter Name. [...] Das gesamte Verhältnis des Kleinbürgertums zur Kultur läßt sich in gewisser Weise aus diesem Abstand zwischen wirklicher Kenntnis und spontaner Anerkennung ableiten. [...] So investiert das aufsteigende Kleinbürgertum seinen hilflosen Eifer in Aneignungsweisen und Gegenständen, die unter den legitimen die trivialeren darstellen [...] mit demselben bewundernswerten Einsatz und Erfindungsreichtum, die es dafür aufwendet, ‚über seine Verhältnisse zu leben‘, [...] – zum Beispiel mit der Einrichtung von ‚Nischen‘ [...] die Räume in der Wohnung kunstreich zu multiplizieren oder sie durch ‚kleine Tricks‘ zu vergrößern [...], wobei wir von all den Imitaten schweigen wollen und dem, was sonst noch dazu dient, ‚mehr‘ aus etwas ‚zu machen‘ – ganz wie ein Kind, das ‚groß sein‘ spielt.“ Bourdieu: Die feinen Unterschiede (Anm. 20), S. 500, 503.

<sup>25</sup> Vgl. dazu den Themenkatalog bei Reuter: Chaos, Komik, Kooperation (Anm. 8), Kap. 3: Parodierte Mentalität und Gesellschaftskritik.

Erstere sind in der linguistischen und kommunikationswissenschaftlichen Forschung schon häufiger konstatiert worden. Loriots Eheszenen dienen in der Linguistik mitunter sogar dazu, kommunikationstheoretische Fragestellungen zu diskutieren und kommunikationsethische Maximen *ex negativo* zu veranschaulichen.<sup>26</sup> *Locus classicus* dieser Forschungsbeiträge sind natürlich insbesondere die Eheszenen wie die Zeichentrickfilme *Das Frühstücksei*, *Feierabend* oder *Fernseh-abend*,<sup>27</sup> aber auch die von Lorient und Evelyn Hamann in vielen Realsketchen und zwei Filmen verkörperten Dialogszenen zwischen Ehepartnern.<sup>28</sup> Was dabei selten intensiver diskutiert wird, ist allerdings, dass die dort zu beobachtenden Kommunikationsprobleme, die trotz aller Bemühungen der Protagonistinnen und Protagonisten eigentlich nie aufgelöst werden, sondern ganz und gar nicht harmlos zu Wut und Leid bis hin zu Mordgedanken führen, tatsächlich nicht nur in diesen privaten Szenen auftreten, sondern nahezu alle Lorient'schen Dialoge und so auch den in Filmen und Sketchen gezeigten öffentlichen Diskurs kennzeichnen.

Wenn im Sketch *Der Wähler fragt*<sup>29</sup> keine Kommunikation zwischen Wähler und Politikern zustande kommt, dann hat dies vielfältige Gründe: das politische Desinteresse des repräsentativ ausgesuchten Wählers – Opa Hoppenstedt –, die phrasenhaften, völlig austauschbaren Einwürfe der eingeladenen Politiker, die Unfähigkeit der Moderatorin dagegen anzuarbeiten. Tatsächlich wird Opa Hoppenstedt im Sketch als der repräsentative Durchschnittsbürger schlechthin präsentiert: Er wirkt kindisch, politisch desinteressiert und unbefangen im Umgang mit der politischen Vergangenheit und Gegenwart der BRD, wenn er sich am Ende den Marsch *Alte Kameraden* wünscht, um damit unter anderem „Tante Erika in der DDR“ zu

---

26 Diese nehmen meist ihren Ausgang von Herbert Paul Grices Konversationsmaximen sowie dem von ihm formulierten Kooperationsprinzip. Vgl. Ehler: Kommunikationsstörung (Anm. 8), Fix: Umgang (Anm. 8) sowie Ulla Fix: Was ist das Lorient'sche an Lorient? Eine Betrachtung seiner „Ehe-Szenen“ aus der Perspektive der kommunikativen Ethik. In: Text und Kritik. Lorient 230 (2021), S. 63–71. Reuter weist mit Recht darauf hin, dass der auf der Inhaltsebene scheiternden Kommunikation die im Lachen glückende Kommunikation auf der Rezeptionsebene gegenübergestellt werden muss. Vgl. Reuter: Chaos, Komik, Kooperation (Anm. 8), S. 339–344. Ob dies allerdings auch zu Verhaltensänderungen führt, die die Satire erzielen will, ob also – anders gesagt – die angestrebte Wirkung einer Verbesserung von Missständen tatsächlich erreicht wird, ist damit noch nicht gesagt. Dies dürfte auch davon abhängen, ob es sich um ein selbstkritisches Mit- oder nicht doch eher um ein schadenfrohes Verlachen handelt, das in der Rezeption wirksam wurde.

27 Vgl. diese und andere Ehe-Sketches gesammelt in Lorient: Gesammelte Prosa (Anm. 1), S. 147–191.

28 Die Eheszenen sind zwar ein beliebtes Beispiel, aber Kommunikationsunfähigkeit im Privaten lässt sich auch in anderen familiären Beziehungen studieren: etwa zwischen Sohn und Vater, zum Beispiel in *Pappa ante portas*, oder Sohn und Mutter, zum Beispiel in *Ödipussi*.

29 Lorient: Der Wähler fragt. In: L.: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 238–242.

grüßen.<sup>30</sup> Die erste Frage, die er stellt, lautet: „Was ist der Unterschied ... [...] ... zwischen einem Eichhörnchen und einem Klavier.“<sup>31</sup> Die ständige Nachfrage: „... und die Mädels ... was ist mit die Mädels?“<sup>32</sup> zeigt, dass er glaubt, sich in einer Quizshow à la Kulenkampff, aber ohne ‚reizende Assistentin‘ zu befinden. Ein Bürgerdialog kommt so nicht in Gang.

Loriot hat viele solcher (Fernseh-)Diskussionsrunden parodiert und dabei in gleicher Weise wie in den Ehe- und anderen privaten Szenen das Scheitern kommunikativer Bemühungen seiner Protagonistinnen und Protagonisten vorgeführt. Dieses Scheitern liegt darin begründet, dass diese nicht wissen, wovon sie eigentlich reden,<sup>33</sup> kein Interesse an einem Dialog haben, sondern lediglich inhaltsleer Phrasen platzieren wollen<sup>34</sup> oder aber schon der Informationsauftrag durch die Eigenlogiken des öffentlich-rechtlichen Rundfunks torpediert wird.<sup>35</sup> Ziel der aufs Korn genommenen Fernsehdiskussionsrunden sollte eigentlich – in erkennbarer Nähe zu Habermas’ Diskursethik –<sup>36</sup> ein herrschaftsfreier, informativer Dialog sein; was Loriot aber *de facto* zeigt – und zwar unterschiedslos für die privaten wie die öffentlichen Kommunikationssituationen – sind Kämpfe um Deutungshoheiten und Durchsetzungsmacht, die in Verständnislosigkeit beginnen und enden und die insofern nicht nur auf harmlose Weise komisch sind, als die Protagonistinnen und Protagonisten auf dieses Scheitern mit Wut oder Gereiztheit reagieren, ihre eigentlichen Ziele verfehlen, bloßgestellt oder gar geschädigt werden. Diese Beobachtung gewinnt, weil Kommunikationsunfähigkeit bei Loriot so ubiquitär anzutreffen ist, ein nicht zu unterschätzendes gesellschaftsdiagnostisches Gewicht.

---

30 Loriot: *Der Wähler fragt* (Anm. 29), S. 242.

31 Loriot: *Der Wähler fragt* (Anm. 29), S. 239.

32 Loriot: *Der Wähler fragt* (Anm. 29), S. 240.

33 Vgl. zum Beispiel den vom Finanzjargon völlig überforderten Reporter und Moderator Viktor Schmoller im Sketch *Kleinsparer*. Loriot: *Kleinsparer*. In: L.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 263–266.

34 Besonders plakativ vorgeführt im Sketch *Bundestagsrede*. Loriot: *Bundestagsrede*. In: L.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 226–228.

35 Vgl. zum Beispiel *Politik und Fernsehen*, in dem das Bemühen um eine gleich lange Redezeit der beiden politischen Diskutanten einen Austausch von Informationen gerade verhindert. Loriot: *Politik und Fernsehen*. In: L.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 253–257.

36 Vgl. Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981.

Gerade die mediensatirischen Sketche offenbaren den dezidierten Zeitbezug dieser Diagnose von der Kommunikationsunfähigkeit der Lorient'schen Figuren: Wie Nina Verheyen gezeigt hat,<sup>37</sup> kommen politische Talkformate wie Werner Höfers *Internationaler Frühschoppen* im Zuge einer seit der Besatzungszeit in der BRD zunehmend florierenden Diskussionskultur, die in Karl Otto Apels und Jürgen Habermas' Diskursethik später auch eine Theoretisierung erfahren sollte, zunächst in den Rundfunk, dann ins Fernsehen.<sup>38</sup> Dieses Fernsehen, dem noch in den 1960er-Jahren vorrangig der Programmauftrag der Bildung zuerkannt wird,<sup>39</sup> soll zu Pluralisierung und Demokratisierung des politischen Diskurses beitragen. Zeigt Lorient das Scheitern dieses Anspruchs auf – er karikiert auch Höfers Talksendung –,<sup>40</sup> so ist dies nicht (nur) so zu verstehen, dass er die prinzipielle Interessensgebundenheit kommunikativen Verhaltens und ein allgemeinemenschliches kommunikatives Defizit konstatiert. Gerade die mit aller Schärfe angeprangerte Selbstherrlichkeit und Parteilichkeit der Programmierer und der von ihnen interviewten Politiker, aber auch die Kenntnislosigkeit und das Desinteresse der Zuschauenden sind zentrale Merkmale einer Zeitdiagnose, die dieses gesellschaftsbildende Potential des Fernsehens wie der Diskussionskultur der BRD als Ganzer im Prinzip bestätigt, es in der Praxis aber als ungenutzt ansieht.<sup>41</sup> Für einen auf mediale Selbstverständigung ausgerichteten demokratischen Diskurs – diese Norm scheint in Lorient's Mediensketchen immer wieder auf, wird von den Protagonistinnen und Protagonisten zum Teil sogar selbst gesetzt – ist das sicherlich nicht unproblematisch. In Lorient's Mediensketchen findet sich damit implizit eine ähnliche Annahme, wie sie für Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* kennzeichnend ist, nämlich diejenige, dass die kulturräsonierende, auf Ebenbürtigkeit, allgemeine Kritik und einen offenen Publi-

---

37 Vgl. Nina Verheyen: *Diskussionslust. Eine Kulturgeschichte des „besseren Arguments“ in Westdeutschland*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2010.

38 Insgesamt kann ab den 1950er-Jahren von einer sich langsam verändernden Diskussionskultur in der BRD gesprochen werden. Vgl. Axel Schildt/Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Hanser 2009, S. 151.

39 Dies galt noch für den Intendanten des neu gegründeten ZDF Karl Holzamer in den 1960er-Jahren, als das Fernsehen längst zum unterhaltenden Massenmedium avanciert war. Vgl. Knut Hickethier/Peter Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 216f.

40 Lorient: *Internationaler Frühschoppen*. In: L.: *Die vollständige Fernsehedition*. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 1, Track 22.

41 Dies zeigt sich zum Beispiel in den komplementär gesetzten Parodien von *Panorama* und des *ZDF-Magazins*, in denen die unsympathisch gezeichneten Moderatoren nicht informieren wollen, sondern mehr oder weniger offen parteipolitische Agitation betreiben, oder in der an Sentimentalität und Zynismus nicht zu überbietenden satirisch dargebotenen Berichterstattung im Unterhaltungsfernsehen, z.B. in *Das ist ihr Leben, Wunsch dir was* oder *Du und Ich*. Alle Beiträge in Lorient: *Die vollständige Fernsehedition*. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 2, Track 5 bis 10/Disc 1, Track 24 bis 28/Disc 4, Track 4/Disc 1, Track 42/Disc 1, Track 42.

kumsbezug abzielende bürgerliche Öffentlichkeit, die sich *sensu* Habermas im 18. Jahrhundert konstituiert und das 19. Jahrhundert prägt, unter den Bedingungen der Massenmedien im 20. Jahrhundert letztlich zerfallen sei.<sup>42</sup>

Gesellschaftskritik erscheint in Loriots Mediensatire damit meist im Modus der Sprach- und Diskurskritik. Er selbst hat es angesichts der Verleihung des Jacob-Grimm-Preises Deutsche Sprache 2004 einmal so formuliert:

Jede Sorge um die Weiterentwicklung der Sprache ist unbegründet, solange sich der Bürger seiner Mitverantwortung für das wichtigste Kommunikationsmittel nicht entzieht. Große Verdienste hat zweifellos das führende Management in Politik, Wirtschaft, Industrie und Banken, das mit Hilfe der eigenen weitgehend unverständlichen Geschäftssprache Ziele und Folgen seines Tuns geheimnisvoll verhüllt. Nur eine intellektuelle Minderheit beherrscht diese noble Form der Kommunikation.<sup>43</sup>

Zweifellos verdankt sich die in dieser Kritik aufscheinende Norm einer an Informativität, Kooperativität und Konstruktivität ausgerichteten Diskussionskultur einem schwer einzulösenden Ideal. Auch dies wird in den Sketchen mitunter markiert: Der etwas tollpatschige und meist heillos überforderte Reporter mit dem sprechenden Namen Klaus Schmoller etwa wird als durchaus liebenswerter Charakter gezeichnet: stets bemüht, wenn auch erfolglos. Die praktischen Probleme, vor die dieses Ideal Medienschaffende stellt, werden an der Figur Schmoller – anders als bei

<sup>42</sup> Vgl. Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990. Vgl. insbesondere zum Zusammenhang von Musikbetrieb und bürgerlicher Öffentlichkeit sowie zur literarischen Öffentlichkeit S. 101f. und 116.

<sup>43</sup> Lorient: Duks. In: L.: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 616–624, hier S. 622. In einem Interview mit Gero von Boehm hat Lorient auf Nachfrage bestätigt, dass mangelnde Kommunikationsfähigkeit auf verschiedenen gesellschaftlichen Mikro- und Makroebenen ein Hauptthema seiner Satire sei. Vgl. Lorient: „Im Gespräch mit Gero v. Boehm (1986)“. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3 „Extras“ (7:30–9:25). In einer „politische[n] Postkutschentzeit“ hat er darüber hinaus den vorherrschenden politischen Diskurs in der BRD situiert, der in seiner vordergründigen Links-Rechts-Unterscheidung echte politische Probleme im Bereich von Infrastruktur, Umwelt- und Energieproblematik nicht mehr bearbeiten könne. Vgl. Lorient: „Im Gespräch mit Marianne Koch bei, 3 nach 9“ (1979)“. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3 „Extras“ (8:55–13:30). In einem der ganz wenigen Programmtexte, die Lorient vorgelegt hat – *Satire im Fernsehen* – heißt es analog in erstaunlicher Schärfe: „Es sollte zur Aufgabe der Satire gehören, die entartete Politisierung unseres Lebens der Lächerlichkeit preiszugeben. Gemeint ist damit nicht die engagierte politische Überzeugung, sondern der Umgang mit ihr. Wenn das politische Gebaren eben jene Charaktereigenschaften kastriert, die allein das Leben in einer Gesellschaft erträglich machen, entwickeln wir uns zurück.“ Lorient: *Satire im Fernsehen* (Anm. 1), S. 407.

anderen Figuren aus dem Berufsfeld des Journalismus – in durchaus verständnisvoller Weise vorgeführt. Nichtsdestotrotz beruht die Komik der Sketche gerade darauf, kommunikatives Fehlverhalten überspitzt darzustellen und dadurch auf für behebbar gehaltene Defizite aufmerksam zu machen. An der damit *ex negativo* entwickelten Norm einer kooperativen Diskussionskultur wird also nicht gerüttelt.

Dieses Hauptthema einer auf gesellschaftlicher Mikro-, Meso- und Makroebene beobachtbaren Kommunikationsunfähigkeit wird durch eine weitere Facette ergänzt: eine gesamtgesellschaftlich festzustellende Kunstferne. Dies ist zunächst erstaunlich, denn es gehört ja gerade zum Habitus der Lorient'schen Figuren, ein Interesse an der bürgerlichen Kunst, vornehmlich des 19. Jahrhunderts, zur Schau zu stellen. Das gilt – um hier nur drei Beispiele zu nennen – für den Sketch *Beethoven-Trio*,<sup>44</sup> in dem drei schwerhörige, außerdem unfähige Laienmusiker, die bizarrer Weise alle aussehen wie Beethoven, in der Tradition der bürgerlich-biedermeierlichen Laienmusikultur über die korrekte Ausführung des titelgebenden Beethoven-Trios in Streit geraten – freilich ohne die Kakophonie ihres Zusammenspiels in Gänge überhaupt zu bemerken; für *Flötenkonzert*,<sup>45</sup> in dem zur Schau gestellte Kunstandacht und engstirnige Vorteilsnahme des Publikums beim Aufrücken auf unbelegte Plätze in komischen Kontrast zueinander geraten; für *Flugessen*,<sup>46</sup> in dem die Gesprächspartner den komischen Widerspruch zwischen ihrer kunstandächtigen Begeisterung für den hohen Ton von Rilkes *Die Laute* und der Kleckerkaskade während der Mahlzeit im Flugzeug nicht zu bemerken scheinen. Wie in *Zimmerverwüstung* wird auch hier die kleinbürgerliche Bildungsbeflissenheit, die auf bloß rudimentärer Kenntnis großer Kunstwerke vornehmlich des 19. Jahrhunderts beruht, als weitgehend inhaltsleer vorgeführt: Diese Sketche legen die rein sozialdistinktive Funktion dieser Bezugnahme offen und kritisieren sie damit zugleich.

Kunstferne bereichert damit gewissermaßen die Diagnose von der Kommunikationsunfähigkeit um eine weitere Facette: Verständnislosigkeit herrscht in dieser Gesellschaft eben nicht nur zwischen Kommunikationsteilnehmenden, sondern auch gegenüber großen Werken der Kunst. Was kritisiert wird, ist das lediglich aus Prestigegründen praktizierte Festhalten an den von einer vergangenen bildungsbürgerlichen Kultur etablierten Verhaltensnormen dieser Kunst gegenüber. Deren Sinn – die Herbeiführung einer Kunstandacht mit dem Ziel vertieften Verstehens – wird aber nicht wirklich begriffen. Von den Kunstwerken selbst ganz zu schweigen.

---

44 Lorient: Beethoven-Trio: In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 2, Track 9.

45 Lorient: Flötenkonzert. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 6, Track 2.

46 Lorient: Flugessen. In: L.: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 4, Track 5.

Diese Gesellschaft hat sich mithin von einer für sie maßgeblichen bildungsbürgerlichen Traditionslinie des 19. Jahrhunderts entfremdet, auch wenn sie rein äußerlich noch darauf Bezug nimmt, während kleinbürgerliche Engstirnigkeit, Konventionallität und Konformität, ein Hang zum Autoritären und Militaristischen und anderes mehr fortbestehen.

Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in Loriots Auseinandersetzung mit der Oper, vornehmlich derjenigen des 19. Jahrhunderts und insbesondere Richard Wagners. Im Sketch *Bayreuther Pausengespräch* wird ein Opernpublikum vorgeführt, das eigentlich kein Verständnis für Wagners Opernkosmos aufbringt, die Teilnahme an den Festspielen lediglich mehr oder weniger gekonnt zur Selbstinszenierung einsetzt:

Sind die Wanne-Eickeler Wagners nicht verwandt mit Rudolf Wagner, der sich hier in Bayreuth als Hals-Nasen-Ohren-Arzt einen Namen gemacht hat? Ich habe mich zwei Tage vor *Lohengrin* von ihm mal durchblasen lassen und hörte gleich im ersten Akt sechs ganz neue Leit motive.<sup>47</sup>

In diesem wie in anderen Sketchen wird allerdings nicht die Kunst des 19. Jahrhunderts und die von ihr entwickelte Praxis der Kunstandacht in Zweifel gezogen, sondern wiederum lediglich die Annahme artikuliert, dass hier ein Defizit in den gegenwärtigen Umgangsformen mit großer Kunst festzustellen ist. Der kulturelle Wert der Kunstwerke selbst hingegen steht außer Zweifel: Loriots Werk weist hier durchaus eine normative Komponente auf, die sich zum Beispiel in seinen Texten und Interviews zur Oper, seiner Arbeit als Opernregisseur, aber auch im Sketchwerk selbst Ausdruck verschafft.

Zwei Belege mögen dies weiter untermauern: So persifliert Loriot im Sketch *Literaturkritik*<sup>48</sup> genüsslich ästhetische Normen der Literatur der 1960er- und 1970er-Jahre, die sich auf ein neues realistisches Schreiben bis hin zu dokumentarischen Formaten verpflichtet, wie sie etwa Hans Magnus Enzensberger mit seiner Formel vom ‚Tod der Literatur‘ prononciert einfordert. Von einer Norm des Doku-

---

47 Loriot: *Bayreuther Pausengespräch*. In: L.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 421 [Hervorh. i. O.]. Auch Loriots andere Operntexte implizieren ein solches kunstfernes Publikum, das sich dieser Kunstferne in seinem Dünkel nicht bewusst ist. Wer sich diese Position nicht zu eigen machen und stattdessen Kunstverstand demonstrieren will, wird damit regelrecht zum Verlachen gezwungen. Vgl. Claudia Hillebrandt: *Von Schwänen und Fahrplänen. Loriots komische Oper*. In: *Text und Kritik. Loriot* 230 (2021), S. 56–62.

48 Loriot: *Literaturkritik*. In: L.: *Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 397f. sowie L.: *Die vollständige Fernsehedition*. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 2, Track 21.

mentarischen, Hyperrealistischen ausgehend feiert der Literaturkritiker das Fahrplanheft der Deutschen Bahn als eine der aufregendsten Neuerscheinungen des Jahres. Die Literarästhetik der 1960er- und 1970er-Jahre, die mit derjenigen der Vorgängerliteraturen brechen will, wird damit auf bissig-humorvolle Weise als kunstlos präsentiert. Dagegen werden große Kunst und echtes künstlerisches Genie verkannt, wenn sie sich nicht in den sozial geforderten institutionellen Rahmen einfügen, weil die von Lorient imaginierte hegemoniale Mittelschicht eben keinen wirklichen Kunstsinn hat. Der Teufelsgeiger in *Pappa ante portas*, fast ein zweiter Paganini, löst bei dem Kunstbeflissenen immerhin behauptenden Pensionär Heinrich Lohse nur verständnislose Verwunderung aus, wohingegen der im Rahmen einer Dichterlesung auftretende „bedeutendste, lebendste, also noch lebende Vertreter moderner Lyrik“ Lothar Frohwein noch mit einer Schluckaufattacke und der Feststellung, er habe „gedünstete[n] Kohlrabi mit Fischstäbchen und Remouladen-sauce“ zum Mittag gegessen, sein Publikum in den Bann zu ziehen vermag.<sup>49</sup>

Kommunikationsunfähigkeit und Kunstferne lassen sich so neben Konventionalität, Ordnungszwang und Konsumorientierung als Kernelemente der Lorient'schen Gesellschaftssatire identifizieren. Konventionalität, Ordnungszwang und Konsumorientierung können in dieser Perspektivierung gar als Ersatzhandlungen aufgefasst werden, die Defizite im sozial gedeihlichen Umgang miteinander einerseits verdecken, andererseits symptomatisch anzeigen. Die Komik der Karikaturen, Sketche und Filme, die sich an diesen Themen abarbeiten, entsteht dabei daraus, dass weiterhin als gültig erachtete Normen der Kommunikationsfähigkeit beziehungsweise der Kunstsinnigkeit auf offensichtliche Weise untererfüllt werden. Nicht das Bemühen um gelungene Kommunikation an sich oder um eine angemessene Kunstrezeption als normatives Grundgerüst glückenden gesellschaftlichen Zusammenlebens werden in Zweifel gezogen, sondern die dünkelfhafte Überheblichkeit derjenigen, die glauben, diesen Maßstäben gerecht zu werden, obwohl sie sie permanent und oft ohne besondere gegenteilige Bemühungen verfehlen und obwohl sie sich dieses Verfehlen im Prinzip bewusst machen könnten. Hier wird also, anders gesagt, nicht nur das komische Potenzial einer allgemeinmenschlichen Schwäche oder einer prinzipiellen Störanfälligkeit kommunikativen Handelns ausgekostet, sondern eben auch die Engstirnigkeit derjenigen vorgeführt, die sich nicht redlich um eine Verbesserung ihres Kommunikationsverhaltens bemühen. Da diese Feststellung die Vorstellung von einer entdifferenzierten Mittelschichtsgesellschaft von nahezu umfassender Totalität zur Voraussetzung hat, lässt sie sich als kulturkritisch fassen.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Lorient: *Pappa ante portas* (Anm. 17).

<sup>50</sup> Auf solche kulturkritischen Töne in Lorient's Werk haben *en passant* schon Classen: Lachen (Anm. 4), S. 8 und Reuter: Chaos, Komik, Kooperation (Anm. 8), S. 326f. verwiesen.

## Leise und heiter. Zum Modus kulturkritischer Deutungsmuster bei Loriot

Die damit *ex negativo* vorgeführte Hochschätzung einer egalitär-informativen Debatte und eines andächtig-statusindifferenten Kunstgenusses, die sich in Loriot's Werk zeigen, speist sich aus verschiedenen ideengeschichtlichen Traditionen des 19. Jahrhunderts: Sie knüpft an kulturkritische Denkmuster an, die Bildung und Kultur zu wichtigen gesellschaftlichen Größen erhebt,<sup>51</sup> an eine Vorstellung von Kunstreligion, wie sie insbesondere Richard Wagner, dessen Werk Loriot verehrte, formuliert hat;<sup>52</sup> sowie an eine Vorstellung von Humor und Satire, die sich in eine von Gottsched und Lessing geprägte, aufklärerische Tradition stellen lässt.<sup>53</sup> Loriot steht, wie er selbst freimütig einbekannt hat, ideengeschichtlich in weiten Teilen in Traditionen des langen 19. Jahrhunderts.<sup>54</sup>

Sehr deutlich zeigt sich der missglückte Traditionsbezug, der für die alte BRD nach Loriot kennzeichnend ist, zum Beispiel in *Ödipussi*: In diesem Film arbeitet sich die Generation der selbst schon alten Kinder an ihrer autoritären, im Geist des 19. Jahrhunderts sozialisierten Elterngeneration ab. Dies gilt sowohl für Paul, der sich von seiner dominanten Mutter zu lösen versucht, als auch für Margarethe, die einerseits eine Beziehung zu Paul unter anderem deswegen anstrebt, um den unemanzipatorischen Ansprüchen ihrer Mutter gerecht zu werden, andererseits bemüht ist, in ihren Tanzaktivitäten einem zeitgemäßerem Frauenbild nahezukommen – beides wenig erfolgreich. Paul wie Margarethe sind damit Kinder einer im 19. Jahrhundert wurzelnden Kultur, die sie allerdings weder überwinden noch pro-

---

51 In seiner Dankesrede für den Literaturpreis der Stadt Weilheim zum Beispiel, der von Schülerinnen und Schülern vergeben wird, hat Loriot mit unmissverständlicher Ironie gefordert: „Dann wißt ihr, was unser Leben so glücklich macht: nicht Wissen, nicht Bildung, nicht Kunst und Kultur... nein-nein [sic]..., es sind der echte Kokosriegel mit Knusperkruste, die sanfte Farbspülung für den Kuschel-pullover und der Mitteklassewagen für die ganze glückliche Familie mit Urlaubsgepäck und Platz für ein Nilpferd.“ Loriot: An die Jugend. In: L.: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 535–539, hier S. 537. Vgl. zu Bildung und Kultur als semantischen Einheiten und zu deren Relevanz für kulturkritisches Denken Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M./Leipzig: Insel 1994.

52 Vgl. dazu zum Beispiel August Everding: *Begegnung im Prinzregententheater*. August Everding im Gespräch mit Vicco von Bülow. BR 1998. In: <https://www.youtube.com/watch?v=6FHT87FWPTc> (zuletzt eingesehen am 21.02.2023; 2:00–4:20), wo Wagner als das „vielleicht größte Genie des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet wird.

53 Vgl. dazu unten S. 216ff.

54 Vgl. Everding: *Begegnung* (Anm. 52).

duktiv eigenständig fortführen können. Womit sie kämpfen, sind autoritäres Denken und besitz- und kleinbürgerliche Mentalität der Elterngeneration. Der Bezug zur Kunst des 19. Jahrhunderts wurde mit der Entscheidung von Pauls Mutter gegen die Opernkarriere hingegen gekappt. Ob die Entwicklung, die Paul und Margarethe im Laufe des Films durchleben, tatsächlich als echter Emanzipationsprozess begriffen werden kann, bleibt zweifelhaft, denn letztlich ist ihre gesamte Interaktion immer wieder von Missverständnissen und Unkenntnis über die Interessen des jeweils anderen geprägt. Immerhin endet *Ödipussi* damit, dass das Paar sich findet. Wie ihr weiteres Miteinander sich gestalten wird, bleibt offen.

Die Frage nach dem Umgang mit Traditionen spielt auch in Interviews und Reden eine gewisse Rolle, in denen Lorient sich zu seinem Werk und zu gesellschaftspolitischen Fragen geäußert hat. In einem von ihnen hat er sich – von Gero von Boehm danach gefragt, ob er eher pessimistisch oder optimistisch sei –, im Blick auf den Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung dezidiert fortschrittsskeptisch geäußert:

Pessimistisch bin ich in Bezug auf das Wort ‚Fortschritt‘. Das ist für mich eine, ein, äh, schauderergregendes Wort, weil ich ... für meine Begriffe ... das was ich in meinem Leben ... was mir als ‚Fortschritt‘ sich präsentiert hat, hat sich eigentlich immer, ähm, dann als langweilig, trostlos oder bedrohlich erwiesen. Abgesehen mal davon, dass man sich heute einen Zahn ziehen lassen kann, ohne dass es weh tut. Das war vor hundert Jahren nicht möglich. Das ist ein Fortschritt. Gut. Aber, dass nun, ob man in Hannover, Hamburg, München, Wien, Mailand oder Paris aus dem Zugfenster guckt, wenn man in der Stadt ankommt, und es sieht überall genauso aus, das ist kein Fortschritt. Der Fortschritt, der darin liegt, dass man überall dieselbe Bautechnik verwendet, dass man möglicherweise anstrebt, in Europa überall dasselbe Geld zu haben, [...], dies alles, diese Art von Fortschritt, darunter leidet unsere Zeit, sie wird weniger farbig, sie wird grau. Wir gehen einer grauen Zeit entgegen, was diese Art von Fortschritt betrifft.<sup>55</sup>

Hier wird sehr deutlich eine kulturkritische Haltung gegenüber dem Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung artikuliert. Ein wesentliches *Movens* dieses grauen Fortschritts, so Lorient weiter, sei ein perfektionistisches Bedürfnis nach sozialem Ausgleich in der Bundesrepublik. Eine Schelsky'sche, politisch beförderte Nivellierungstendenz wird also als gegeben vorausgesetzt, zugleich aber auch als soziales Phänomen charakterisiert, das in seiner Einförmigkeit Herausforderungen für den Humoristen bereithält, eben weil es dem Reiz des Vielfältigen entbehre:

Die in Deutschland so manchmal schmerzlich auftretende mangelnde Komik ist zum Teil darin begründet, dass wir keine aufregende Gesellschaft mehr haben. Wenn wir uns mit England vergleichen. England ist gestaffelt. Von der High Society – einer wirklichen High Society, die in Schlössern lebt und Butler hat und Rolls Royce fährt – und es geht bis zum Diener und dem

---

55 Lorient: Im Gespräch mit Gero von Boehm (17:58–19:35; Anm. 43).

Chauffeur und all diesen ganzen Dingen, die alle gar nicht etwa untergebuttert sind, sondern sehr standesbewusst eben auch Chauffeure sind oder Arbeiter und auch gegeneinander kämpfen. Aber diese Staffelung bietet, neben sozialen Problemen, auch ungeheure Anlässe zur Komik. Und unsere Perfektion in Deutschland, dies alles möglichst auszugleichen und möglichst zu nivellieren, ebnet natürlich auch die Möglichkeiten zur Komik stark ein.<sup>56</sup>

Ausgleichsgewinne der Nivellierungstendenz werden damit durchaus anerkannt, zugleich aber vor dem Hintergrund einer Norm der „Buntheit“ insgesamt eher kritisch gesehen. Dass Loriot in seinem Werk dann den Kontrast von (scheinbar) gegebener Nivellierung und ausgestelltem Distinktionsbedürfnis so stark ausgespielt hat, lässt sich vor diesem Hintergrund als Strategie des Soziohumoristen begreifen, Limonade aus Zitronen zu machen.<sup>57</sup>

Gefahren und Ennui der gesellschaftlichen Modernisierung, wie ein überhandnehmender Auto- und Flugverkehr, freudloser Massentourismus, Umweltverschmutzung und besinnungsloser Konsum, die Loriot immer wieder in Karikaturen und Sketchen aufs Korn genommen hat, verdanken sich einem kultur- und modernisierungskritischen Denken, das seine Wurzeln vor allem im 19. Jahrhundert hat.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Loriot: Im Gespräch mit Gero von Boehm (26:40–27:39; Anm. 43).

<sup>57</sup> Emphatisch wird dagegen die Welt der Kunst, insbesondere die der Oper des 19. Jahrhunderts gesetzt, wenn Vicco von Bülow bekennt: „Ich leiste mir Unmodernes.“ Loriot: Im Gespräch mit Gero von Boehm (21:11–21:13; Anm. 43). Mitunter wird dieses modernisierungs- und kulturkritische Denken auch regelrecht kulturpessimistisch vorgetragen: „Es gab Zeiten, in denen Karikaturisten durch ihre bizarren Zukunftsvisionen die Öffentlichkeit in wohlütiges Erschrecken oder ungläubiges Staunen versetzen konnten. Das ist vorbei. Unsere Welt hat nicht geruht und nicht gerastet, bis sie nun selbst als bittere Karikatur durch die Milchstraße kugelt. Das wäre also geschafft. Aber mal sehen, ob sich der Mensch noch sonstwo [sic] irgendwie nützlich machen kann. Was auch immer das sein mag: der Karikaturist ist bis zuletzt dabei.“ Loriot: Eine gewisse Unlust. In: L.: Gesammelte Prosa. Alle Dramen, Geschichten, Festreden, Liebesbriefe, Kochrezepte, der legendäre Opernführer und etwa zehn Gedichte. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser und einem Nachwort von Christoph Stölzl, Zürich: Diogenes 2006, S. 587–591, hier S. 590.

<sup>58</sup> Biografisch mag sich dies aus mehreren Quellen speisen: Loriot wurde eine Zeit lang von seiner Großmutter und Urgroßmutter väterlicherseits aufgezogen. Er bemerkt dazu in seiner Autobiografie *Möpfe und Menschen*: „Die Wohnung der verwitweten alten Damen im Vorkriegsberlin, ihre Möbel, hohen Kachelöfen, Erinnerungen und Bücher [...] atmeten reines neunzehntes Jahrhundert. Es hat mich nicht mehr losgelassen.“ Loriot: *Möpfe und Menschen*. Eine Art Biographie. Zürich: Diogenes 1983, S. 23. Weiterhin lässt sich vermuten, dass Loriots Ausbildung bei Willem Grimm an der Hamburger Landeskunstschule in nicht unerheblichem Maße zu einer Hochschätzung von Bildung und Kultur beigetragen hat, die der sich konstituierenden Konsumgesellschaft scharf entgegengesetzt war. In Neumanns Werkbiografie findet sich ein Auszug aus einer Rede, die Loriot auf seinen Lehrer zu dessen 80. Geburtstag gehalten hat: „Wir lebten im zerstörten Hamburg, in einer von Wiederaufbau und materiellem Gewinn faszinierten Umgebung. Aber wir blieben davon seltsam unberührt. Die linearen und malerischen Probleme eines Stillebens waren fesselnder als der Schwarze Markt. Es gelang ihm [Willem Grimm, S.N.] eine ständige, neugierige Aufregung wachzuhalten, Musik und Literatur

Ideengeschichtlich spezifischer betrachtet, stammt dieses Denken außerdem – so lässt sich jedenfalls vermuten – aus den bildungsbürgerlich-kulturkritischen Diskursen der unmittelbaren Nachkriegszeit, mit denen es einige Gemeinsamkeiten aufweist und in denen „die Rettung bürgerlicher Kultur“ zentral war, die „den Weg aus der Barbarei ebnen [sollte],“<sup>59</sup> wie Axel Schildt und Detlef Siegfried dies formulieren. Diese wurden getragen unter anderem von den kommunalen kulturpolitischen Bemühungen in den Westzonen vor Gründung der BRD und fanden ihren Niederschlag in verschiedenen politisch-kulturellen Zeitschriften. Dieses kulturkritisch grundierte, gesellschaftsreformerische Denken wurde zwar bald von Marktwirtschaft und Westbindung erledigt, hat aber ein gewisses Nachleben entwickelt, wie Georg Bollenbeck betont.<sup>60</sup>

In diesem Sinne hat Lorient den Wertewandel, der in den langen 1960er-Jahren einsetzte,<sup>61</sup> im zeichnerischen wie im Sketchwerk insofern begleitet, als er bestimmte Grundannahmen dieses Wandels – vor allem eine neue postmaterialistische Ausrichtung der Gesellschaft, Kritik an der Atomkraft etc. – geteilt und ventiliert hat.<sup>62</sup> Diese Haltung schreibt sich – das zeigt insbesondere das Spätwerk – aber auch von einem kulturkritischen Denken her, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch einmal aufgeblüht war und das Werte wie Bildung und Kultur gegen negative Modernisierungsfolgen in Stellung brachte. Dieses mag im zeichnerischen und im Sketchwerk weniger deutlich erkennbar sein als in Lorient's Reden und Interviews, weil es hier nicht explizit gemacht wird. Betrachtet man allerdings die Sketche zu Kunst und Kultur, Diskussionsrunden und Ehegesprächen, zu Technik und Verkehr, dann sind hier doch auch Spuren dieser Überzeugung zu finden, die nicht offen zu Tage liegen, aber doch in der Art der komischen Kontrastbildung als solche erkannt werden können. Verwiesen sei hier nur auf besonders offenkundige Beispiele komisch-satirischer Auseinandersetzungen mit der Gurtpflicht in *Polizeieinsatz* oder mit den „Segnungen“ des modernen Flugverkehrs in verschiedenen Sketchen der fünften bei Radio Bremen produzierten Folge von *Lorient*.<sup>63</sup>

---

wie selbstverständlich in das Ringen gegen eine unproportionierte Aktzeichnung, gegen die Tücken eines in Verwesung übergehenden Stillebens mit Fisch einzubeziehen.“ Neumann: Lorient und die Hochkomik (Anm. 4), S. 27.

59 Vgl. Schildt/Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte (Anm. 38), S. 61 sowie überblickshaft S. 61–66.

60 Vgl. Bollenbeck: Bildung und Kultur (Anm. 51), S. 301–311.

61 Vgl. dazu Schildt/Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte (Anm. 38), S. 246f. sowie Manfred Görtemaker: Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012, S. 215–217.

62 So ist etwa eine Mitarbeit des sonst öffentlich dezidiert nicht politisch agierenden Lorient im „Komitee gegen Atomrüstung“ belegbar. Vgl. Schildt/Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte (Anm. 38), S. 213f.

63 Vgl. Lorient: Die vollständige Fernsehedition. Hamburg: Warner Home Video 2007, Disc 3, Track 12 und 15 sowie Disc 4, Track 2, 3, 5, 6 und 8.

Der satirische Charakter des Sketchwerks kann nun präziser angegeben werden: Mit Jörg Schönert<sup>64</sup> liegt Loriots Sketchwerk *grosso modo* eine sekundäre satirische Schreibweise zugrunde, die strategisch eingesetzt wird, um aus einem zivilisatorischen Grundimpuls heraus Veränderungen im sozialen Miteinander anzuregen. Die kritisierte Objektnorm lässt sich mit Bezug auf ein lächerlich gemachtes kleinbürgerliches Abgrenzungs-, Konsum- und Selbstbehauptungsbedürfnis fassen als materialistisch-egozentrische Wertorientierung, der die Gegennorm einer herrschaftsfreien Debattenkultur und eines echten Verständnisinteresses gegenübersteht, die sich aus einer Orientierung an Werten wie Bildung und Kultur sowie einer egalitären Diskursethik speisen. Die Aggression der Satire gegenüber der die Objektnorm a-mimetisch darbietenden Objektwelt wird eher zurückhaltend durch verschiedene Mittel der Komikerzeugung dargeboten. Bevorzugt zum Einsatz kommen Ironie, komische Parodie oder grotesk-komische Elemente.

Dass diese kultur- und gesellschaftskritischen Anteile in Loriots Werk in der BRD (und auch der DDR) ab Ende der 1950er-Jahre breit goutiert wurden, hat viel mit der Art und Weise zu tun, wie Loriots Gesellschaftskritik sich entfaltet. Sie wird nämlich dialogisch, inklusiv, parteipolitisch neutral und vor allem vergnüglich dargeboten. Dies soll zum Abschluss noch knapp erläutert werden.

Loriot selbst hat sein Humorkonzept einmal so umrissen:

Auch Humor ist immer zersetzend. Wehe dem Satiriker, der glaubt, auf ihn verzichten zu müssen. Er begibt sich eines entscheidenden Wirkungsfaktors. Die geglückte humoristische Satire stößt nur auf schwachen Widerstand. Sie läßt ihr Opfer jubilieren, nicht obwohl, sondern weil es sich getroffen fühlt.<sup>65</sup>

Der Humor ist der Satire *sensu* Loriot also dienlich. Im Interview mit Gero von Boehm hat er am Beispiel der *Zimmerverwüstung* darüber hinaus darauf hingewiesen, dass seine Komik auch durch Identifikation entstehe: Indem man im identifikatorischen Beobachten der Unglücksfälle, die den Beamten ereilen, dazu angeregt wird, über die eigene Unzulänglichkeit zu lachen, erlebe man ein Gefühl von Selbstschadenfreude, die wohltuend sei.<sup>66</sup> Loriots Humorkonzept ließe sich damit grob als eine als Mitlachkomik camouflierte Form des Selbstverlachens umreißen. Ziel dieser Komik ist nur vordergründig das identifikatorische Mitlachen, eigentlich aber das Ver-

<sup>64</sup> Vgl. Jörg Schönert: Theorie der (literarischen) Satire. Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung. In: Textpraxis 2/1 (2011), S. 2–42.

<sup>65</sup> Loriot: Satire im Fernsehen (Anm. 1), S. 402.

<sup>66</sup> Loriot: Im Gespräch mit Gero von Boehm (15:02–16:34; Anm. 43).

lachen der darin zu beobachtenden eigenen Fehler, das zu deren Korrektur oder jedenfalls zu ihrer Bewusstmachung disponieren soll.<sup>67</sup>

Ob dieses Verständnis der humoristischen Satire tatsächlich auf alle Schöpfungen Loriots zutrifft oder nicht, sei dahingestellt.<sup>68</sup> Allerdings lässt sich dieses *Humorverständnis* insofern als dialogisch beschreiben, als es eben nicht ein Verlachen der Schwächen anderer erzielen will, sondern ein gemeinsames Lachen über geteilte Schwächen. Diese Humorkonzeption setzt – anders als der typische politische Kabarethumor – bei der Identifikation mit den Kritisierten an, denen er Änderungsmöglichkeiten immerhin prinzipiell zutraut, nicht bei einem gemeinsamen Verlachen Dritter. Dies schließt eigentlich alle gesellschaftlichen Akteure – auch die Kunstfigur Lorient selbst – mit ein und ist insofern inklusiv. Die Erfindung des Knollennasennährchens als eines repräsentativen Durchschnittsbürgers der BRD, das übrigens in seiner typischen Staffage mit Stresemann und Bowlerhat über die Brücke der 1920er-Jahre die starke Abhängigkeit des Nachkriegs- vom Vorkriegsdeutschland ikonisch markiert, mag als Beleg für diese inklusive Konzeption des Verlachens gelten. Diese Einladung zur Identifikation mit dem Ziel des Selbstverlachens sollte erreicht werden, indem Lorient einerseits einen hohen Grad an Verallgemeinerbarkeit und damit gesellschaftlicher Totalität seiner Satire anstrebte – das eben begründet ihren kulturkritischen Charakter –, und andererseits das Selbstverlachen durch den Einsatz der eigenen Person in der Kunstfigur Lorient auch immer wieder vorgeführt hat. Seine Satire ist darüber hinaus insofern auch parteipolitisch neutral, als hier eben gerade nicht (oder jedenfalls nur selten) Sympathien mit bestimmten einzelnen politischen Positionen der Zeit artikuliert werden. Sie ist grundlegender, weil sie in ihrer kulturkritischen Tendenz lange historische Entwicklungen und gewissermaßen ‚tiefer liegende‘ gesellschaftliche Defizite, insbesondere einen defizitären Diskurs in den Blick nimmt. Vor allem aber wird diese Kulturkritik so vergnüglich vorgetragen, dass sie eher im Ton einer Einladung zum Nachdenken über soziokulturelle Disbalancen als eines säbelrasselnden Rasonnements daherkommt. Schlussendlich erschließt sie sich vorwiegend in der Zusammenschau des Sketchwerks, was dessen rein vergnügliche Rezeption ohne Wahrnehmung ihres kulturkritischen Charakters keineswegs hindert.

---

67 Lorient's Komikkonzeption amalgamiert damit in gewisser Weise Traditionen der Verlach- und der Mitlachkomik, wie sie im deutschsprachigen Raum zum Beispiel von Johann Christoph Gottsched und Gotthold Ephraim Lessing vertreten wurden. Vergleiche dazu Ulrich Profitlich (Hg.): *Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

68 Vgl. vertiefend zur satirischen Nutzung der Komik bei Lorient Neumann: *Hochkomik* (Anm. 4), S. 271–277 sowie Reuter: *Chaos, Komik, Kooperation* (Anm. 8), S. 321–337.

## Fazit

Loriots satirische Sozioanalyse arbeitet sich an kleinbürgerlichen Wertmaßstäben und Geisteshaltungen ab. Dazu wird wiederholt auf Schelskys Konzept der nivellierten Mittelstandsgesellschaft rekurriert – also auf die Idee einer hegemonialen Mittelschicht, die durch eine allgemeine sozioökonomische Angleichung breiter Gesellschaftsschichten gekennzeichnet ist und die bildungsbürgerliche Verhaltensweisen adaptiert, um sich von den vermeintlich anderen abzugrenzen, die es – und das ist eine besondere Pointe der Lorient'schen Satire – eigentlich gar nicht mehr gibt. Dieses von Bourdieu später begrifflich gefasste kleinbürgerliche Distinktionsbedürfnis ist für Loriots Gesellschaftsbild zentral, offenbart es doch die satirisch attackierte Objektform. Dieses nivellierte, kleinbürgerlich denkende Vor-68er-Milieu der alten BRD wird in Loriots Cartoons, Sketchen und Filmen immer wieder beleuchtet. Auf humorvolle Weise entwirft Lorient so ein satirisch überspitztes Bild der alten Bundesrepublik der 1950er- bis 1970er-Jahre, die sich durch eine ausgeprägte Kluft zwischen zur Schau gestellter Kunstliebe und tatsächlich auszumachender Kunstferne wie auch eine alle gesellschaftlichen Bereiche durchdringende Kommunikationsunfähigkeit auszeichnet. Deren gemeinsamer Ursprung liegt in einem Verlust an Bildung und Kultur begründet. Loriots soziale Satire weist damit Züge einer kulturkritischen Grundhaltung auf, die historische Makroprozesse der (missglückten) kulturellen Transformation zwischen 19. und 20. Jahrhundert in den Blick nimmt und nicht an konkreter einzelner politisch-sozialer Kritik interessiert ist. Diese Kulturkritik war rezeptionsgeschichtlich insofern leichter goutierbar, als sie inklusiv, dialogisch, politisch neutral und vergnüglich präsentiert wird und im Sketchwerk selbst – im Gegensatz zu den Reden und Interviews – nur implizit greifbar ist. Sie war unter anderem deswegen so erfolgreich, weil diese generalisierte Kritik im Zuge der soziokulturellen Transformation, die die alte BRD in den langen 1960er-Jahren durchlief, durchaus diskursiv anschlussfähig wurde. Sie ist insofern radikal, als sie eigentlich Einsicht und Verhaltensänderungen von jedem einzelnen gesellschaftlichen Akteur, jeder Akteurin einfordert, andererseits aber auch moderat, weil hierfür eigentlich keine grundlegende gesellschaftliche Transformation erforderlich scheint, sondern lediglich eine Rückbesinnung auf den Sinn kommunikativer Regeln und eine Haltung des andächtigen Verstehenwollens.