

Monikque Lackamp

Loriot: *Fernsehabend*

Der Pirol (*Oriolus oriolus*), ein amselgroßer, gelbschwarzer Singvogel, dessen Charakteristik sein schöner, melodischer Flötenruf ist und der seine Heimat in Eurasien hat, ist das Wappentier der Familie von Bülow. Sein französischer Name „Loriot“ wird zum Pseudonym von Bernhard Victor („Vicco“) von Bülow und erscheint zum ersten Mal 1949 unter einer seiner Zeichnungen. Nach dem Studium von Malerei und Grafik arbeitet er als freiberuflicher Karikaturist, wird bekannt für das Knollennasenmännchen und ist seit 1967 regelmäßig mit Sketchen und Cartoons im deutschen Fernsehen vertreten. Mit der Oper tritt er durch seine Inszenierungen von *Martha* und *Der Freischütz* in Verbindung, mit dem Film durch *Ödipussi* und *Pappa ante Portas*, in denen er für Regie und Hauptrolle verantwortlich zeichnet.

Doch der Schwerpunkt der Arbeit von „Deutschlands beliebtestem Komiker“¹ liegt in seinen großteils im Fernsehen gezeigten Sketchen, in denen er selber die Hauptrollen spielt. Die Protagonisten dieser Sketche sind keine Karikaturen, sie verbreiten keinen „teutonisch-derben Humor“², sondern es sind Alltagsmenschen, die – Opfer einer ausufernden Kommunikationsflut – nicht mehr zu einer wirklichen Kommunikation fähig sind. Sie leben meist innerhalb einer familiären oder ehelichen Beziehung: Loriot hält Außenseiter für uninteressant; und der Einzelne, den er darstellt „steht stellvertretend für das Verhalten der Mehrheit“³, er ist vielfach austauschbar und besitzt keine sichtbaren Zeichen von Individualität.

Bühne seiner Sketche ist also das häusliche Wohnzimmer, ein Restaurant, der Arbeitsplatz, Geschäftsräume. Die dort auftretenden Akteure sind Biedermänner, die „eine saubere Weste“ haben und auf ein „anständiges Zuhause“ Wert legen, wo „Zucht und Ordnung“ und vor allem (deutsche!) Gemütlichkeit herrscht.

Daß sie stellvertretend für den Alltag der Mehrheit sind, ist daran erkenntlich, daß die Sketche entweder ein Pronomen (z.B. in den *Szenen einer Ehe*) oder Berufsbezeichnungen (Ober, Rentner, Polizist) tragen; manchmal hat ihr Autor aber auch Spaß daran, die Personen mit imposanten, mehrsilbigen Familiennamen (zum Teil mit Adelstitel) auszustatten und sie, wie die Familie Hoppenstedt, auch in verschiedenen Sketchen immer wieder einzusetzen.

Diese humorlosen, spießigen, auf sich und ihre Wichtigkeit konzentrierten Menschen sind willige Untertanen der Konsumdiktatur, angetan von den Erzeugnissen moderner Technologie

¹ *Der Mensch, der geht jetzt unter. André Müller spricht mit Loriot.* In: *Die Zeit*, Nr.7, 1992.

² Cornelia Bolesch: *Witz und Wirklichkeit. Loriot-Fernsehen auf dem Sofa.* In: *Süddeutsche Zeitung* v. 13.1.1992.

³ *Der Mensch, der geht jetzt unter*, a.a.O.

(„ich fahre sonst ein Mercedes-Coupé“) und ohne manifeste finanzielle Probleme. Ihr Deutsch ist dialekt- und slangfrei, natürlich fluchen sie nicht, lieben dafür aber um so mehr Gemeinplätze („nach 33 hätte man mit sowas aufgeräumt“), Banalitäten und Floskeln. Während sie manchmal in Sprache förmlich baden – vor allem, wenn es sich um Produkte handelt, deren Qualität und Leistungsfähigkeit hervorgehoben werden soll – verheddern sie sich in anderen Momenten in ihr, zum Beispiel bei Fremdwörtern, oder wenn Loriot sie auf dem schlüpfrigen Boden der Zweideutigkeit handeln läßt. Immer bedienen sich die Protagonisten des sprachlichen Registers, welches die Umstände, ihre Rolle oder ihr Beruf verlangen (ganz im Gegensatz zu dem englischen Humoristen P.G. Wodehouse, dessen Personen oft deswegen so komisch sind, weil sie falsche oder unangebrachte Register gebrauchen). Loriot erreicht sein Ziel – zum Lachen zu bringen –, indem er seine Akteure wie Gefangene ihrer sprachlichen Ausdrucksformen erscheinen läßt, die in den Augenblicken, in denen sie gebraucht werden, unpassend, überflüssig oder zumindest übertrieben sind.

Seine Komik umfaßt ein breites Spektrum: Während in *Szenen einer Ehe* (Loriot vertritt dort die Ansicht, daß Mann und Frau nicht zueinander passen) die Wortverdrehung als bewußtes oder unbewußtes Mißinterpretieren der Äußerungen des Anderen vorherrscht – meist ist in diesen Sketchen der Ehemann das Opfer seiner unlogisch argumentierenden Frau, die es darauf abgesehen hat, das letzte Wort zu behalten oder ihre Frustrationen verbal an ihm abzureagieren – trifft man in den anderen Sketchen auf Menschen, die völlig Unbekannte durch detaillierte Lebensbeschreibungen, eventuell angereichert mit Fotos und Namen, unerbittlich in einen Sog ziehen, aus dem sich die Betroffenen nur schwer oder gar nicht befreien können.

Sein Humor wird grotesk, wenn der Ehemann sich die Feuerspritze erklären läßt, während seine Frau noch im brennenden Haus gefangen ist; fast schmerzhaft, wenn zu Weihnachten, dem Fest der Geburt Christi und Ausgangspunkt unserer Zeitrechnung, dem Kind ein Baukasten geschenkt wird, mit dem es sich selbst ein funktionsfähiges Atomkraftwerk bauen kann.

Aber nicht nur die Gegensätze Anfang/Ende, Geburt/Tod zeigen, daß der penible Beobachter seiner Mitmenschen, der sich selbst als „Optimist im Kleinen“ bezeichnet, ein abgrundtiefer Pessimist ist, der seinen Unglauben an den absoluten Fortschritt und den Triumph der Menschheit hinter der Komik seiner Protagonisten versteckt. Die Unsinnigkeit politischer Debatten, die Gefahr einer nuklearen Hekatombe und der Rüstungswahn – um nur einige zu nennen – sind Themen, die er in anderen Sketchen aufgreift, und es nimmt an diesem Punkt nicht wunder, daß Loriot in einem Interview von 1992 unmißverständlich sagt, daß „die totale Katastrophe noch nicht eingetreten ist“ und hinzufügt: „Ich glaube, daß wir unwiderruflich verloren sind.“⁴

⁴ Ebd.

Fernsehabend – ein Wort, das Vorstellungen von bequemen Sesseln, etwas zum Knabbern, gedämpftem Licht und natürlich einem guten Programm heraufbeschwört. Genau so könnte es bei den beiden Menschen in LORIOTS Sketch „Fernsehabend“ zugehen, wenn nicht das Wesentliche fehlte: der Fernsehapparat. Nein, er fehlt ganz und gar nicht: er funktioniert nicht.

Sind Menschen vom Tod eines vertrauten Partners betroffen, besuchen sie regelmäßig, manchmal täglich, das Grab des Verstorbenen, schaffen sich kleine Erinnerungsstätten und tun alles, damit der Verstorbene seinen festen Platz in ihrem Leben behält. So auch die beiden Protagonisten – ein Ehepaar, wie aus der Regieanweisung am Textbeginn hervorgeht: Sie sind sich der Tatsache voll bewußt, daß der Apparat ‚tot‘ ist, können oder wollen dies aber nicht akzeptieren, so daß sie sich *zur gewohnten Stunde* vor dem ‚Bild‘(schirm) des ‚Verstorbenen‘ efinden und dort auch sitzenbleiben.

Bei genauerem Lesen der Szene wird schnell klar, daß die eheliche Zweierbeziehung in Wirklichkeit ein sowohl im denotativen als auch im konnotativen Sinn gestörtes Dreiecksverhältnis zwischen Mann, Frau und Fernsehapparat ist und daß beide Beziehungsformen eine Konstante gemein haben: die Gewohnheit.

Es ist also nicht verwunderlich, daß dem funktionsuntüchtigen Fernsehapparat ein handlungsunfähiges Ehepaar entspricht, welches nicht in der Lage ist, mit sich selbst vorlieb zu nehmen oder die gegebene Situation zu nutzen, um sich von einer Verhaltensweise zu befreien, die die Sklaverei der Gewohnheit ihnen auferlegt hat.

In seinem Buch *Die Zweierbeziehung* erklärt der Schweizer Psychotherapeut und Eheberater Jürg Willi in dem Kapitel, das der triadischen Beziehung gewidmet ist: „Mit bewußter oder unbewußter Zustimmung der beiden Partner wird eine dritte Person eingeführt, die jene Aspekte der Beziehung übernehmen soll, die das Paar nicht miteinander zu erleben in der Lage ist.“⁵ Im Fall des dargestellten Ehepaares ist die Kommunikation ein solcher Aspekt. Dafür ist nämlich der Fernsehapparat zuständig, und ein defektes Gerät muß schlagartig das herbeiführen, was das Paar bei ungetrübtem Verlauf des Dreiecksverhältnisses vermeiden kann: „mit dem Partner auf Du und Du zu bleiben“.⁶ Die Gelegenheit zu mehr Intimität wird also nicht wahrgenommen, der Dialog dreht sich fast ausschließlich um das Fernsehen, dessen Schwächen dem Ehepaar wohlbekannt sind und über das es sich sogar zu abfälligen Bemerkungen hinreißen läßt.

Wie wenig Intimität zwischen den Partnern besteht, zeigt sich schon semantisch durch den sparsamen Gebrauch des Pronomens *wir* (nur zweimal im Text); das Gefühl von Anonymität wird dagegen noch weiter verstärkt durch das mehrfach benutzte unpersönliche *man*, welches verrät, daß sich der Sprecher einer konkreten Ich-Rolle entzieht. So erscheint auch der einzige Versuch der Ehefrau, dem Gespräch eine persönliche Wendung zu geben, mehr wie ein typisch weibliches

⁵ Jürg Willi: *Die Zweierbeziehung*, Hamburg 1975, S. 182.

Lamentieren, vom Ehemann mit einem langgezogenen, viermaligen „Ja“ abgetan, das impliziert, wie abgedroschen diese wehleidige Klage ist.

Obwohl der Ehemann verschiedene Möglichkeiten aufzählt, den Abend anders, abwechslungsreicher zu gestalten und sogar seiner Erleichterung Ausdruck gibt, daß das Gerät nicht funktioniert, ist die Macht der Gewohnheit so stark, daß das Zubettgehen auf genau die Zeit gelegt wird, die mit dem Ende des Spätnachrichtenprogramms zusammenfällt, wobei es irrelevant ist, daß dieser *Fernsehabend* ohne Spätnachrichten zu Ende gehen wird.

Fernsehabend ist Teil des schon genannten Kapitels *Szenen einer Ehe* und gehört zu dem 1981 veröffentlichten Band *Loriots dramatische Werke*. In diesem Sketch gibt es nur einen Schauplatz und eine Situation. Mit Ausnahme einer kurzen Einführung zu Beginn hat der gesamte Text Dialogform, wird aber sechsmal durch Anweisungen unterbrochen, die sich auf Sprechpausen oder Veränderungen der Sprechhandlungen beziehen. Teile des Sprechakts, die besonders hervorgehoben werden sollen, sind zweimal mit Kursivdruck angezeigt, im Fall des zusammengesetzten Lexems „Unverschämtheit“ sind es dagegen Trennstriche, die die Präfixe „un-“ und „ver-“ vom Wortrest trennen, um so die beabsichtigte Betonung zu verdeutlichen.

Der Text besteht hauptsächlich aus einfachen, meist konjunktionslosen Hauptsätzen, sowie einigen Hauptsatz-Nebensatz-Verbindungen, deren syntaktische Anspruchslosigkeit auffällt. Spärlich vertreten sind Fragesätze: Satzfragen fehlen gänzlich, Wortfragen erscheinen viermal, nur eine davon betrifft den Gesprächspartner direkt, die anderen das Fernsehen. Selbstverständlich dominiert im Dialog das Präsens Indikativ, unterbrochen von zwei Konjunktivformen und einer Passivform.

Von großer Bedeutung für die Textform und die damit verbundenen Ziele des Autors sind die Ellipsen, die den Text von Anfang bis Ende durchlaufen. Dabei handelt es sich sowohl um unvollendete Sätze und um Interjektionen als auch um Aufreihungen von Satzstücken, gefolgt von mehreren Punkten, die das Gefühl der Zusammenhangslosigkeit des Gesagten weiter verstärken.

Das Hyperthema ist „Fernsehen-Fernseher“. Nach der Einführung in die Situation stockt die thematische Progression jedoch, Neuinformationen werden nur noch sparsam eingeflochten, mehrmals dagegen folgen thematische Sprünge, die alle kurz vom Hyperthema weg und gleich darauf zurück führen. Mit diesem Stilmittel erreicht Lorient, daß der Leser sich in eine authentische Alltagssituation versetzt sieht, deren Kennzeichen die semantisch einfache Alltagssprache ist, zum anderen wird ihm damit bewußt gemacht, wie sinnentleert die gemachten Aussagen sind, bar jeglicher Sprechintention, und daß es sich dabei fast völlig um ein Sprechen handelt, dem Mitteilungswillen oder Interessenbezug fehlen: um Sprechen als Selbstzweck.

⁶ Ebd., S. 180.

Offensichtlich wird das bereits in der ersten Frage, mit der der Dialog seinen Anfang nimmt: Die beiden Adverbien „grade“ und „heute“ implizieren, daß just an diesem Tag irgend etwas Besonderes im Fernsehen zu erwarten ist, wovon die Sprecherin aber nicht die geringste Ahnung hat, was eine zweite Frage in der Dialogmitte verdeutlicht. Der Mann steht ihr um nichts nach: Zweimal unterstreicht er in fast identischer Form seine durch das Fernsehen nicht eingeschränkte Entscheidungsfreiheit, erreicht aber damit, daß den Leser wieder das Gefühl der Absurdität beschleicht, da einmal das Fernsehen unmöglich Vorschriften erläßt und er außerdem Aussagen seiner Frau auf das Gerät überträgt. Gleichzeitig klingt aus seinen Sätzen durch, wie stark er bereits der Macht der Fernsehgewohnheiten verfallen ist. Auffällig ist, daß in beiden Fällen Ausdrucksmittel verwendet werden, die – besonders im zweiten Satz „wann ich ins Bett zu gehen habe“ – stark an Befehlsformen höherer Autoritäten erinnern.

Bei der Untersuchung der Textsemantik ergibt sich eine fast vollständige Übereinstimmung der verwendeten Substantive mit dem Hyperthema. Wörter wie „Fernseher“, „Geräte“, „Apparat“, „Kasten“, „Fernsehgerät“ sind mehr als zehnmals im Text vertreten; parallel dazu existiert eine Vielzahl an Verben, die zum Wortfeld ‘Sehen’ gehören: allein „gucken“, mit oder ohne Präfix, ist neunmal im Text vertreten. Eine besondere Rolle kommt in diesem Zusammenhang dem Verb „starren“ zu. Bei diesem Lexem handelt es sich um ein schwaches Verb, das vielfach in Lorient's Texten erscheint und ein fast hypnotisches, durch nichts abgelenktes Sehen beinhaltet. In *Fernsehabend* besitzt es eine stark negative Konnotation, drückt das Fehlen von Beteiligung und lebendigem Blick aus.

Nicht umsonst gehört Lorient zu den zeitgenössischen Autoren, deren Werke auch in Lehrbüchern für ausländische Deutschlernende zu finden sind. Bei aufmerksamem Lesen von *Fernsehabend* wird klar, daß die Einfachheit der Textgrammatik, der gut verständliche Inhalt sowie ein Titel, der das Medium beinhaltet, ohne das die westliche Zivilisation fast nicht mehr vorstellbar ist, eine große Motivation für Deutschlernende darstellen könnte. Ob jedoch dieser – wie auch der oberflächliche Leser des Textes – die Feinheiten im Aufbau des Dialogs, der kein Dialog im eigentlichen Sinne des Wortes ist, verstehen wird; ob er begreifen kann, daß es sich um kommunikationsentleertes Sprechen handelt, einerseits auf das Medium Fernsehen bezogen, andererseits von eben diesem zur Kommunikationslosigkeit verurteilt, bleibt fraglich.

Stand: 1.6.2000

Monique Lackamp ist Deutsch-Lektorin an der Universität Turin.