

Des Mopses Seele

Zur Ästhetik Loriots

*Hans-Georg Soeffner*¹

Singulärer Multi

Loriot, die Kunstfigur, in der Vicco von Bülow der Öffentlichkeit seinen äußerst verwandlungsfähigen Doppelgänger präsentierte, hatte schon im 17. Jahrhundert einen Vorgänger: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen erfand für *seine* Kunstfigur, den Simplicissimus, ebenfalls einen Doppelgänger, der für das Prinzip des beinahe grenzenlosen Rollentausches steht. »Baldanders«, so heißt dieser Doppelgänger, folgt der Devise, »bald groß bald klein, bald reich bald arm, bald hoch bald nieder, bald lustig bald traurig, bald böse bald gut, und *in summa* bald so und bald anders« zu sein (Grimmelshausen 1668), – also im Falle Loriots – bald Opa Hoppenstedt bald Frankenstein (Fernsehmonster Victor), bald Ludwig II. bald Ehemann Heinrich Lohse, bald Dichter Lothar Frohwein bald dirigierender Klaviertransporteur, bald Professor Grzimek bald Bundestagsabgeordneter, also *in summa* bald so und bald anders zu sein. Dieses Prinzip findet seine Fortsetzung in den Medien und Genres, derer sich Loriot bedient: bald Film bald Cartoon, bald Oper bald Fernsehen, bald Konzert bald Werbung, bald Gouache bald Comic, bald dies und bald das. Kurz, Loriot steht für Multiperspektivität, Multimedialität und multiplen Rollenwechsel.

¹ Der Vorstand der DGS hat sich entschlossen keinen Nachruf auf Vicco von Bülow zu publizieren, sondern sich mit der Ästhetik Loriots wissenschaftlich auseinanderzusetzen. Diese Aufgabe habe ich gern übernommen.

Über die Ästhetik dieses Baldanders zu schreiben, wäre ein Wagnis, hätte nicht Lorient selbst den entscheidenden Hinweis gegeben:

»Des Ernstes Kunst«

»Also ich persönlich würde sagen, dass des Lebens [...] also des Ernstes Lebens [...] auch heiter ist wie die Kunst [...] also des Ernstes Kunst auch heiter ist wie des Ernstes Leben [...] Lebens [...] Das ist jedenfalls meine persönliche Meinung.« (Lorient nach Kubitz, Waz 2009: 159)

Diesem mehr als deutlichen Hinweis folgend, riskiere ich die Interpretation eines Bildes aus dem »Mops-Zyklus« – mit dem Ziel, darin zumindest einige Leitlinien der Lorientischen Ästhetik erkennbar werden zu lassen.²

Umgeben von einem, Ernst und Gewichtigkeit suggerierenden, schwarzen Rahmen, der seinerseits zum Bild hin abgesetzt ist durch eine schmalere, aber umso bedeutungsvollere, zweite goldene Rahmung, zeigt sich das zu deutende Gemälde. Es verfügt, so frappierend gegenständlich und eindrücklich es ist, über keine erklärende Beschriftung: »Ohne Titel, 1991 Tempera auf Karton, ca. 23 x 16 cm«. Es ist also ein kleines »Format«, allerdings versehen mit großem und vielschichtigem Hintersinn.

Über einer abendlich dämmerigen Landschaft, die nur einen kleinen Teil des Bildes, den unteren Bildrand, einnimmt, erhebt sich ein großer Himmel. Das atmosphärisch durchbrochene Hellblau der Dämmerung kontrastiert die fast schwarzen Konturen des bewaldeten Horizontes, bevor es in immer dunkler werdende Blautöne übergeht. Im oberen Teil des Bildes schwebt, dem Gesetz des »Goldenen Schnitts« folgend, aber ganz leicht nach rechts versetzt, eine im Verhältnis zur Erdlandschaft beeindruckend voluminöse himmlische Chimäre: ein geflügelter, in ein weißes Engelsgewand gekleideter Mops. Der elegante, offene Kragen des hellen Engelsgewandes gibt den dunklen Hals des Mopses frei.

² Abdruck aus Kubitz, Waz 2009: 159. Ich danke Vicco von Bülow's Tochter, Susanne von Bülow, die uns den Abdruck des Bildes gestattete, und Stefan Lukschy für die gute Reproduktion.



Das ebenfalls dunkle, durch den Abendhimmel verschattete Mops-Antlitz ist in einer leichten, ebenso traurigen wie anmutigen Bewegung dem Betrachter zugewandt. Die Lefzen fallen, der Hoffnung des seelenvoll zum Himmel aufschauenden Mopsblickes widersprechend, traurig nach unten. Aber diese Trauer wird ihrerseits zurückgewiesen durch ein vom dunklen Himmelsblau leicht abgesetztes und – wie um uns zu ermutigen – rätselhaftes Schimmern rings um das Mopshaupt. Ist es das von einer geheimnisvollen Lichtquelle erhellte, von fern an einen abgedunkelten Heiligen-

schein erinnernde Mopsfell oder eine eng an das Haupt angepasste, flauschige Mütze? Von diesem Schimmern hebt sich ein Mopsohr ab, das seinerseits einen der Engelsflügel leicht überdeckt. Das dunkle Ohr kontrastiert einerseits den helleren Engelsflügel, andererseits verweist es darauf, dass die Flügel gegenüber dem weißen Engelsgewand deutlich durch Blau-Modulationen abgetönt sind. Aus den stilvoll weit geöffneten Ärmeln des Engelsgewandes biegen sich die Vorderpfoten des Mopses in melancholischer Gebärde zur Erde, während sein Stummelschwanz im Gegenzug von der Rückseite des Gewandes frei gegeben wird und sich, der Bewegung der Flügel folgend, hoffnungsvoll dem Himmel zuwendet. Wiederum in der Gegenbewegung weisen die weiten Öffnungen der Ärmel wie die Pfoten wehmütig zur Erde. Der Faltenwurf des nach unten geöffneten Engelsgewandes nimmt einerseits diese Bewegung auf. Andererseits schließt er sich in einer überraschenden Schwingung auf der rechten Seite des Gewandes der tröstlichen Erhebung des Stummelschwanzes zum Himmel an.

Kurz: Es herrscht das Prinzip der Dauerirritation. Aber zugleich versetzt uns die zu einer widersprüchlichen Einheit verdichtete Ambivalenz aus Melancholie und Hoffnung; Schwermut, Trauer und Zuversicht; Himmelfahrt und Erdschwere; engelsgleichem Mops und mopsgleichem Engel in jenen ästhetischen Schwebezustand, in dem wir frei werden, nach Verweisen auf eine weitere Sinnschicht zu suchen, die uns des »Ernstes Kunst« tiefer erschließt.

Mit seiner Komposition des surrealen, melancholisch himmlischen Mopses gibt Lorient eine erste Richtung der Suchbewegung vor. – Und wir werden bei René Magritte schnell fündig, allerdings mit dem Ergebnis, dass uns gerade die Ähnlichkeiten und Zitate, die wir finden, auf die signifikanten Abweichungen aufmerksam machen, die Lorient vornimmt. Das Spiel mit den Irritationen setzt sich fort. Magrittes »Das unbeschriebene Blatt« (1967, 54 x 65 cm) weist scheinbar eine ähnliche Komposition auf wie das letzte Bild des Lorient'schen Mopszyklus. Das Verhältnis von dunklem Landschaftshorizont, davon abgesetztem, dämmrig blauen Himmelsstreifen, der in ein tiefes Nachtblau übergeht, entspricht auf den ersten Blick so auffällig dem Lorient'schen Bildarrangement, dass man zunächst nur den unübersehbaren »inhaltlich-gegenständlichen« Unterschied wahrnimmt – und es oft bei dieser Wahrnehmung belässt: Wo bei Lorient der überdimensionierte Mopsengel schwebend den Abendhimmel beherrscht, scheint bei Magritte ein hellweißer, aber kleiner Vollmond, der von großen grünblauen Blättern umgeben ist, die langsam – wie aus unsichtbaren Bäumen – vom Himmel zu fallen scheinen.

Beide Bildgestaltungen lassen sich nach einer eingespielten Typologie als surreal bezeichnen. Denn bereits mit dem Titel seines Bildes irritiert Magritte den Betrachter: Man sieht nicht nur *ein* Blatt, sondern mehrere, und das Bild-Blatt trägt eine Bildschrift, ist also nicht »unbeschrieben«. Beide Kompositionen leben von Zitaten aus der Landschaftsmalerei (z.B. Caspar David Friedrichs), und beide ironisieren ihre »Vor-Bilder«, während sie zugleich unsere Wahrnehmung irritieren – allerdings mit dem Unterschied, dass Lorient sowohl die traditionellen Vorbilder als auch die surreale Vorlage in das Spiel mit den Irritationen einbezieht. Dabei macht er mit dem »Engelsmotiv« zugleich unmissverständlich auf andere Vorbilder aufmerksam, die es zu aufzusuchen gilt, wenn man dem Geheimnis der fragwürdigen Faszination des Engelsmopses oder Mopsengels und damit der verborgenen Heiterkeit »des Ernstes Kunst« auf die Spur kommen will.

Neben dem Spiel mit dem auffälligen Kontrast zwischen Vollmond und Blättern auf dem einen und dem engelsgleichen Mops auf dem anderen Bild sind es wiederum weitere, gezielt eingesetzte, weniger auffällige Abweichungen, durch die Lorient's Prinzip der minimalen und dadurch so hintergründigen Dauerirritation ihre Wirkung erzielt. Gut erkennbar, und nur scheinbar unwesentlich, ist der Größenunterschied zwischen den Bildern. Denn es ist gerade das kleine Format, das Lorient's Mops – in mehrfacher Hinsicht – Größe und Gewicht verleiht. Gestützt wird die Gewichtverschiebung durch die Differenz von Breit- (Magritte) und Hochformat (Lorient) einerseits sowie von einer in sich ruhenden Nacht- (Magritte) und einer atmosphärisch transitorischen Abendstimmung (Lorient) andererseits.

Lorient's Himmel gewährt dem schwebenden Engelsmops einen mehrdeutigen Eigenraum und eine unbestimmte Eigenzeit zwischen Tag und Nacht, Himmelfahrt und Schweben in einem engen Zwischenreich: Verheißung (Flügel und himmelwärts strebender Stummelschwanz) oder Versagung (schwermütige Lefzenfaltung und melancholische Pfortengeste) andeutend. Die Eigenwelt und damit verbundene Einsamkeit des Lorient'schen Mopsengels werden durch eine weitere, wiederum scheinbar unwesentliche Abweichung von Magrittes »unbeschriebenem Blatt« signalisiert. Magrittes dunkler Landschaftshorizont ist sanft und anheimelnd erhellt durch kleine Lichtquellen, erleuchtete Fenster menschlicher Behausungen. Diesen symbolischen Signalen vergemeinschafteter Humanität steht die Einsamkeit des Mopsengels gegenüber, und es ist eben *nicht* gut, dass der Mops allein sei (vgl. Genesis, 1. Mose 2,18), schon gar nicht in der Nacht.

Nicht einmal der Mond des Matthias Claudius ist ihm aufgegangen: »Kalt weht der Abendhauch.« (Claudius 1996 [1775]: 217)

Angesichts dieser bedrückend außeralltäglichen Einsamkeit empfiehlt es sich, Magritte zu verlassen. Es gilt, weiteren Motivhinweisen Loriots nachzugehen und jene Vorbilder zu suchen, die durchscheinen lassen, dass es für den Mopsengel doch etwas gibt, von dem Erlösung droht oder – milder formuliert – erwartet werden kann. Dem, der den durch die Lorientische Irritationstechnik eröffneten Assoziationsraum nutzt, erschließen sich ganz unterschiedliche Optionen, von denen ich aus »systematischen Gründen« – aber auch wegen der für diesen Essay gebotenen Kürze – nur eine nutze. Sie bietet nicht nur neue Anschlussmöglichkeiten, sondern verleiht dem Mopsengel auch eine überraschende Tiefendimension, weil sie den vordergründigen Surrealismus in eine über-reale Transzendenz einbettet. Zugleich aber bindet sie einen tiefgründig transzendenten Ernst zurück an jene verhaltene Vergnügtheit, die des »Ernstes Kunst« auszeichnet, weil diese Kunst eben »auch heiter ist« (s.o.).

Indem ich Loriots multidimensionales Abendbild an ein, wie es zunächst scheinen mag, sehr entferntes Vorbild anschließe, dehne ich meinen Assoziationsraum auch zeitlich weit aus – um circa 575 Jahre. Vermutlich in den Jahren zwischen 1435 und 1440 schuf Rogier van der Weyden ein Triptychon, das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird, und das, da bin ich mir bei Vicco von Bülow's kunsthistorischem Wissen sicher, Lorient – wie auch vieles andere mehr – gekannt hat: allzu frappierend sind die assoziativen Wahlverwandtschaften.

In der zentralen Tafel des Triptychons beweint Maria ihren Sohn, den gekreuzigten Christus. Sie wird vom heiligen Johannes gehalten. Die Trauerer wird begleitet von zwei betenden Stifterfiguren. Die Flügelbilder zeigen links die heilige Maria-Magdalena und rechts die heilige Veronika. In meinem Assoziationszusammengang geht es jedoch nicht um die Gesamtkonzeption des Triptychons, sondern lediglich um die Belebung seines Himmels mit vier Engelsegestalten. Zwei von ihnen sehen wir auf der zentralen Tafel, eine auf der linken, die andere auf der rechten Seite des Kreuzes. Sie werden begleitet von zwei weiteren Engeln auf den Flügelbildern. Alle »vier Engel schweben in nachtblauen Gewändern und ebenso dunklen Gesichtern am Himmel und beschwören die beim Tode des Hei-

lands über die Erde hereinbrechende Finsternis«. (Delenda 1996: 68)³ Auch die beiden Engel auf den Flügelbildern weisen diese Farbgebung auf. Es ist – in einer variierten Schattierung – jene Abtönung, die sich bei Loriots schwebendem Mops vom weißen Engelsgewand hin zu den dunkleren Flügeln findet.

Anders als bei Lorient heben sich jedoch die dunklen Engelsgestalten Rogier van der Weydens von einem helleren Himmel ab. Aber ihre Haltung entspricht, wenn auch wiederum mit einem bezeichnenden Unterschied, der des schwebenden Mopses. Insbesondere der über der heiligen Veronika offensichtlich gen Himmel aufsteigende Engel weist, allerdings erheblich deutlicher als bei Lorient, die Parallelbewegung der Flügel und des Faltenwurfes am unteren Ende des Engelsgewandes auf. Wie Loriots Engelsmops schwebt er – leicht an die rechte Bildhälfte versetzt – nach links. Aber wo sich beim Engel der heiligen Veronika eine prägnante Kniebewegung zur Erde hin Ausdruck verschafft, reckt sich beim Mopsengel das Hinterteil mit dem Stummelschwanz gen Himmel.

Was beim Mopsengel zu *einer* widersprüchlichen Einheit zusammengezogen ist – die ›Gemütsbewegungen‹ von Melancholie und Hoffnung, von Schwermut, Trauer und Zuversicht – wird bei Rogier van der Weyden getrennt zu zwei einander entgegengesetzten Ausdrucksgebärden. Während sich der Engel über der heiligen Veronika betend und erhobenen Hauptes voll Zuversicht zum Himmel wendet, senkt der Engel über Maria-Magdalena in tiefster Trauer und weinend sein Haupt, das gesenkte Gesicht mit beiden Händen zu einer ganzheitlichen Trauergeste rahmend. Dagegen wachsen hoffnungs- und seelenvoller Augenaufschlag bei schwermütig herabgezogenen Lippen im Antlitz des Loriotschen Mopses zu *einer* Ausdrucksgestalt zusammen.

Am unteren Ende des dunklen Gewandes weisen die Füße des Engels bei van der Weyden zur Erde: eine Bewegung, die wir auch bei der melancholischen Geste der Vorderpfoten des Engelsmopses sahen. Insgesamt also finden wir die bei Rogier van der Weyden ausgestalteten, einander entgegengesetzten Ausdrucksgebärden bei Loriots Engelsmops in *einem* ebenso über-realen wie surrealen Gesamtentwurf. Dieser setzt ästhetische Irrita-

³ Eine Abbildung des Triptychons findet sich bei Delenda auf den Seiten 68 und 69.

tionen an die Stelle der Sinnsuche⁴, lässt also »des Ernstes Lebens« und des »Ernstes Kunst« heiter einander irritieren. »Das ist jedenfalls *meine* (dieses Mal H-G. S.) persönliche Meinung.«

Irritiertes Leben

Als Vicco von Bülow sich entschied, »acht von insgesamt zweiundachtzig Millionen bedeutenden Deutschen« hervorzuheben, verband er diese Entscheidung mit der Feststellung: »Schon auf den ersten Blick in das Antlitz eines bedeutenden Menschen nimmt man die Spuren wahr, die ein großes Leben hinterließ« (von Bülow nach Kubitz, Waz 2009: 146). Und so porträtierte er Richard und Cosima Wagner, Thomas Mann, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Albrecht Dürer, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Über die Auswahl und Vorlagen der Porträts ließe sich vieles sagen und spekulieren. Erkennbar ist, dass Vicco von Bülows Porträtist Lorient sich an den »klassischen Stil« hält und einige Details variiert. Vor allem aber folgt er jenem Prinzip, das sich auch in der Gestaltung des Mopsengels findet: der Irritation, dieses Mal allerdings mit nur *einem* jeweils leicht angepassten Stimulus. Denn alle acht großen Deutschen sind mit dem gleichen physiognomischen Stigma geschlagen wie Lorient's Comic- und Cartoon-Charaktere – einer überdimensionalen Knollennase, bei der man schon auf den ersten Blick wahrnimmt, welche Spuren die Hand des Porträtisten im Antlitz jener bedeutenden Menschen hinterließ.

Hat Lorient die Wahrnehmung seiner Akteure erst einmal auf solch irritierendes – oft auffällig unauffälliges – Detail gelenkt, so folgt daraus in der Regel für diejenigen, die einer irritierten Ordnung wieder die gewohnte Struktur geben wollen, ein sich steigerndes, unaufhaltbares Desaster. So beginnt etwa Lorient's »Zimmerverwüstung« mit der Beobachtung eines in diesem Zimmer Wartenden: »Das Bild hängt schief«. Was sich aus dieser

⁴ Übrigens: Neulich sah ich, dass auf einem Werbe-Cover ein rundköpfig schnauzbärtiger, Harfe spielender Bayer, bekleidet mit Schirmmütze und weißem beflügelten Engelsgewand für die Verfilmung von Ludwig Thomas »Ein Münchner im Himmel« wirbt. Mit diesem Bayern könnte sich Lorient's Mopsengel eventuell anfreunden.

Anfangsbeobachtung ergibt, beschrieb Karl Valentin, ein Wahlverwandter Loriots, so: »Zuerst wartete ich langsam, dann immer schneller«. Da dieses immer schneller werdende Warten sich verbündet mit einander überstürzenden, Ordnung stiftenden Handlungen, ist die Verwüstung unausbleiblich: In Sinn-, Ordnung-, und Glückssuche steckt von vornherein der Wurm, zum Beispiel in der ihm ähnelnden Gestalt einer harmlosen Nudel: »Hildegard, bitte sagen Sie jetzt nichts«. – Rentner Lindemann, der Lottogewinner, verwandelt sich während eines Fernsehinterviews nach einem zunächst harmlosen Versprecher unaufhaltsam in Herrn Lottemann, dessen Tochter gemeinsam mit dem Papst eine Herrenboutique in Wuppertal eröffnet. Die »englische Ansage«, vorgetragen von Evelyn Hamann, folgt dem gleichen Prinzip. Und dem (verhinderten) Heimdirigenten, angetan mit alltäglicher Strickjacke und einer dem künstlerischen Anlass entsprechenden, den Alltag überhöhenden Fliege, verleidet ein sich ständig wiederholender Sprung in der Schallplatte das heroische Erlebnis des Dirigats von Liszts »Les Préludes« – uns Deutschen während des Krieges auch bekannt als Préludes zu Sondermeldungen (»Das Oberkommando der Wehrmacht gibt bekannt ...«).

Das Prinzip, einen anfänglich kleinen Fehler durch Kaskaden sich wiederholender Korrekturbemühungen beheben zu lassen, dabei Ordnung in Chaos zu verwandeln und die im Alltag hintergründig immer drohende Anarchie in »heitere« Bilder zu kleiden, ist Teil dessen, was ich schon als Mopsches Grundgesetz herauszuarbeiten versucht habe: Es durchzieht als Gesetz der irritierten und irritierenden Wahrnehmung und damit als »ästhetische Leitidee« nahezu das gesamte Loriotsche Oeuvre. Der Wiederholung kommt dabei insofern eine besondere Bedeutung zu, als sich in dem forcierten Versuch, etwas zu wiederholen, zeigt, dass es keine Wiederholung im strikten Sinne gibt. Gerade das Bemühen, etwas in »gleicher Weise« zu wiederholen, führt zur Krise.⁵ Als akribischer Regisseur und Beobachter hat Vicco von Bülow um diese Gefahr gewusst (vgl. Meier 2009: 86f.). Wiederholtes Proben mit dem Ziel der Perfektionierung einer Szene riskiert in den Proben letztlich ebenfalls das, was in der Spielszene geschieht – nur mit ernsteren Folgen, weil es sich dann aus des »Ernstes Kunst« in des »Ernstes Leben« begibt.

5 Für unseren Zusammenhang nicht ganz so fern liegend ist, wie es scheint, Kierkegaards Auseinandersetzung mit dem Problem der Wiederholung (vgl. Kierkegaard 1961 [1843]).

Diesen Übergang hält Lorient grundsätzlich in einer wohltemperierten Balance. Er ist weder Satiriker noch gesellschaftlicher Pathetiker, kein Komiker und erst recht nicht ›Comedian‹. Auch von anderen großen Mitspielern auf dem Feld des unernsten Ernstes und des ernstesten Unerntes unterscheidet er sich deutlich. Weder Wilhelm Buschs in ›nette‹ sprichwortnahe Verse gegliederter, bösartig analytischer Witz noch Monty Pythons anarchisch alberne Dekonstruktion gesellschaftlicher Mythen und Normen, Gerhard Polts perfide genaue Nachzeichnung alltäglicher Bosheit und/oder Dumpfheit oder Robert Gernhardts spielerisch gelassene, oft als Albernheit kostümierte, ironische Abgeklärtheit sind Lorient's Metier. Er belässt es bei einem erstaunt irritierten »Ach was!«

Des Mopses Seele

Jeder Sinnsucher, der Lorient's Werk zu durchdenken versucht, muss sich mit folgender Behauptung auseinandersetzen: »Ein Leben ohne Mops ist möglich, aber sinnlos«. (Lorient nach Kubitz, Waz 2009: 18) Lorient bebildert seine Behauptung, indem er uns einerseits seine in einen grauen Anzug gekleidete Ganzkörper-Rückenansicht zeigt, wobei er andererseits zunächst die Vorderansicht, dann den Hinterteilblick der Möpfe Henry und Gilbert vorführt, die er unter dem Arm trägt. Henry und Gilbert spielen nicht nur in mehreren Sketchen Lorient's die Hauptrolle, sondern sind offenkundig auch fest in das Familienleben der von Bülow's integriert. Ein Familienfoto aus dem Jahre 1970, aufgenommen im Haus der Familie am Starnberger See, zeigt Henry und Gilbert auf den Schößen des Ehepaares Romi und Vicco von Bülow. Die Töchter der von Bülow's rahmen diese familiäre Mopsidylle ebenso wie die Familienbilder, die im Hintergrund am oberen Bildrand zu sehen sind. (Kubitz, Waz 2009: 163) Die Möpfe sind, wie das Foto dokumentieren soll, für das Leben Lorient's zentral. Sie sind als Protagonisten in den Sketchen nicht nur ›Personen des öffentlichen Lebens‹, sondern als Gefährten Lorient's auch Teil des nicht-öffentlichen Familienlebens. Bezeichnenderweise wurde der Mopszyklus, entstanden zwischen 1988 und 1991, zum ersten Mal 2009 veröffentlicht. Er war und ist ein Geschenk Vicco von Bülow's an seine Frau. Der Mopsengel ist das letzte Bild des Zyklus, steht also, wie man vermuten darf, für den Kulminationspunkt möpsischen Wesens.

Die Kunst kann, wie Lorient bei der Inszenierung von Carl Maria von Webers Oper »Der Freischütz« schmerzhaft erfahren musste, durchaus verwirrend, unordentlich und schwer zu beherrschen sein. Denn um dieser Oper gerecht zu werden, »benötigt« man für die Inszenierung einen »Wasserfall, vier Feuerräder, zwölf galoppierende Pferde, lebende Hirsche und Hunde, ein wildes Geisterheer, diverse entwurzelte Bäume, Platzregen und [...] eine unschuldig Verlobte [...] Aber eben daran scheitert jede Inszenierung. Man ist verärgert und Max, ihr Verlobter auch. Schade [...]« (Lorient nach Kubitz, Waz 2009: 140)

Der Mops – als solcher – dagegen steht für eine letztlich heitere Ordnung, in der, wie wir gesehen haben, auch die größten Gegensätze – Hoffnung und Versagung, Zuversicht und Melancholie, Heiterkeit und Trauer in »prästabiler Harmonie« (sehr frei nach Gottfried Wilhelm Leibniz) zusammenfinden. Insofern repräsentiert der engelhaft schwebende Mops mehr als nur ein ästhetisch mopsches Grundgesetz und das Prinzip der ästhetischen Irritation. Denn Lorient's Ästhetik zielt darüber hinaus, wie sich abschließend zeigt, auf eine wohldosierte Balance von Irritation und Ordnung, Scheitern und Heiterkeit, wiederholter Krise und krisenhafter Wiederholung, kurz: auf eine Balance von »Ernstes Leben« und »Ernstes Kunst« – in heiterer Form.

Machen wir uns noch einmal klar, dass sich dort, wo Lorient's Mopsengel schwebt, bei Magritte ein Mond zu sehen ist; dass Lorient's Mops den Mond zwar scheinbar verdeckt, aber gerade in der Verdeckung an seiner Stelle leuchtet; dass auch Matthias Claudius in seinem Mondlied das gleichzeitige Verschwinden und Aufscheinen des Mondes anspricht. (»Er ist nur halb zu sehen und ist doch rund und schön«), dann drängt es sich auf, als Gesamtdeutung für den Engelsmops ein Mondgedicht zu zitieren, das zwar den Titel »Mondnacht« trägt, in dessen Text der Mond selbst aber bezeichnenderweise nicht erwähnt wird. Es ist ein Gedicht, das es mit den Zeilen, die ich sogleich leicht variieren werde, zu einer so großen Beliebtheit gebracht hat, dass diese Zeilen nicht nur einen festen Platz in deutschen Todesanzeigen einnehmen, sondern auch lyrisch vollendet und in abschließender Form des Mopses und unsere Seele – Gemälde und Sprachbild miteinander versöhnend – zum Klingen bringen (nach Eichendorff 1965: 322f.):

»Des Mopses Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande
Als flöge sie nach Haus«

Literatur:

- Claudius, M. 1996 [1775]: Sämtliche Werke. »Der Mond ist aufgegangen«. 8. Auflage, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.
- Eichendorff, J. Freiherr von 1965: Werke in vier Bänden, Band 1, Gedichte, Köln, Zürich: Stauffacher Verlag.
- Grimmelshausen, H. J. Ch. von 1962 [1668]: Der abenteuerliche Simplicissimus, Frankfurt am Main: Fischer.
- Kierkegaard, S. 1961 [1843]: Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius. In ders., Werke, Band II, Hamburg: Reinbek.
- Kubitz, P. P., Waz, G. (Hg.) 2009: Lorient. Ach was! Berlin: Hatje Canz, Stiftung Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen.
- Meier, H. 2009: Bitte etwas Angelegentlicher. In P. P. Kubitz, G. Waz (Hg.), Lorient. Ach Was! Berlin: Hatje Canz, Stiftung Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen.
- Delenda, O. 1996: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. Stuttgart, Zürich: Belsler.