

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 6 (1999)

Artikel: Sachen zum Lachen : über die Witzigkeit postmoderner Gebrauchsgegenstände
Autor: Fayet, Roger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720061>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sachen zum Lachen

Über die Witzigkeit postmoderner Gebrauchsgegenstände

223

Abb. 1: Silbernes Tee- und Kaffeeservice in der Form eines Flugzeugträgers, Entwurf von Hans Hollein für Officina Alessi, Crusinallo 1983 (Foto Alessi, Crusinallo).

Abb. 2: Aschenbecher »Niki« in der Form einer Tasse, Entwurf von Lawrence Laske für Owo, Montfort-l'Amaury 1989.

Abb. 3: Klobürsten im Geschenk-Shop Presende, Hauptbahnhof Zürich 1998 (Foto d. Verf.).

Abb. 4: Spiegel »Clean« aus dem Angebot des Möbelhauses mobitare, Basel/Dübendorf 1998.

1 Gemäss Auskunft von Ulrike Müller, die für ihre Design-Galerie »ART TO USE« in Frankfurt einen Restbestand der Tassen-Aschenbecher erworben hatte, »entpuppte sich das Objekt als Ladenhüter, da sich die Leute ekelten bei der Vorstellung, es als Tasse und als Aschenbecher zu benutzen«. — Da ein Aschenbecher aber genauso sauber sein kann wie eine Tasse, ist das Ekelgefühl, das mit der Vorstellung des Trinkens aus einem Aschenbecher verbunden ist, nicht allein hygienisch begründet. Der Ekel ist vielmehr eine Reaktion auf den Verstoss gegen die Konvention, die besagt, dass aus Aschenbechern nicht getrunken wird. Das bestätigt eine Begebenheit, die mir ein Chemiker berichtete: In seinem Labor hatte er spontan einen Apéro organisiert und, wie bei solchen Anlässen üblich, Gefässe des Labors als Trinkgläser verwendet. Obschon er für den Champagner konische Gläser zur Verfügung gestellt hatte, die seiner Ansicht nach den echten Champagnerkelchen sehr ähnlich sahen, tranken die älteren Kollegen aus grossen becherförmigen Gefässen. Später erfuhr er, dass das von ihm gewählte Glas als »Uringlas« bezeichnet wurde. Dies genügte

Witzige Gebrauchsgegenstände begegnen uns heute auf Schritt und Tritt: in exklusiven Design-Geschäften, in den Geschirr- und Möbelabteilungen der Warenhäuser, in den Geschenk-Shops der Bahnhofspassagen. Vom Wiener Architekten und Designer Hans Hollein gibt es ein silbernes Tee- und Kaffeeservice in Form eines Flugzeugträgers (Abb. 1), im Verkaufskatalog des Möbelhauses Mobitare findet man den Spiegel »Clean« mit einem Rahmen aus Putzbürstenhaaren (Abb. 4) und im »Presende, Fachgeschäft für Geschenke« des Zürcher Hauptbahnhofs werden Utensilien angeboten, die sogar die Klo-Reinigung zur spassigen Angelegenheit machen sollen (Abb. 3). Witzigkeit, so lässt sich allein aus diesen Beobachtungen schliessen, kennzeichnet zeitgenössische Design-Objekte.

Der vorliegende Beitrag versucht, eine erste Bestandsaufnahme des Phänomens zu leisten. Dabei geht er im Wesentlichen folgenden Fragen nach:

1. Warum wirkt ein Gebrauchsobjekt witzig, oder anders — weniger ästhetisch und mehr psychologisch — gefragt: Warum lachen wir bei bestimmten Gebrauchsgegenständen?

2. Warum ist die Witzigkeit von Gebrauchsobjekten insbesondere ein postmodernes Phänomen?

Ein erster Antwortversuch soll anhand des Aschenbechers »Niki« gegeben werden, den der Designer Lawrence Laske 1989 für Philippe Starcks erste Firma Owo entworfen hat (Abb. 2). Was ist so witzig an diesem Gegenstand? — Die Verbindung von Aschenbecher und Tasse, werden wir zunächst einmal feststellen, denn hier sind zwei Dinge miteinander kombiniert, die normalerweise nur je für sich vorkommen: ein Aschenbecher und eine Tasse. Wir schwanken zwischen zwei Wahrnehmungen, die uns beide problematisch erscheinen: Sehen wir das Objekt als Aschenbecher, stören wir uns an der Vorstellung, Asche in ein Gefäss zu deponieren, aus dem man gewöhnlich trinkt. Sehen wir den Gegenstand hingegen als Tasse, muss es schwierig sein, daraus zu trinken. Die komische Wirkung des Objekts beruht also auf der Widersprüchlichkeit seines Gebrauchs, zugleich aber auch auf dem Umstand, dass die Verbindung von Aschenbecher und Tasse etwas Anstössiges hat und deshalb unseren Ekel hervorruft.¹ Dabei ist die Idee, Aschenbecher und Tasse zu kombinieren,

offenbar, um es als Trinkgefäß zu tabuisieren. — Zum Verhältnis von Reinheitsvorstellungen und Konventionen vgl. Douglas, Mary, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Frankfurt a. M. 1988, hier S. 52f.

2 Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt a. M., 8., korrigierte Auflage, 1994, S. 9–219.

3 Bis anhin war von Witz bzw. Witzigkeit die Rede, hier nun wird nach Theorien der Komik gefragt. Die Begriffe Komik, Witz, Humor, das Lustige, das Lächerliche werden je nach Autor und Systematik seiner Theorie unterschiedlich definiert. Häufig allerdings wird Komik als Oberbegriff verwendet, der sowohl Witziges als auch unfreiwillig Komisches, Lustiges und auch Lächerliches umfasst. Da der Fokus des vorliegenden Artikels auf die absichtlich komisch gestalteten Objekte gerichtet ist, findet hier vornehmlich der Begriff des Witzigen Verwendung.

4 Eine systematische Darstellung von Theorien zur Komik, allerdings betrachtet im Hinblick auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen, findet sich in: Horn, András, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg 1988.

5 Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 91.

6 Bei etlichen bedeutsamen Theorien zur Komik fehlt die Berücksichtigung des Umstands, dass Lachen mit Lust verbunden ist, so bei Henri Bergsons Interpretation des Lachens als einer Reaktion auf die Mechanisierung des Lebendigen, aber auch bei Helmuth Plessner, der das Lachen als Reaktion auf eine Krisensituation beschreibt. Vgl. Bergson, Henri, *Das Lachen*, Jena 1914; Plessner, Helmuth, *Lachen und Weinen*, in: *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 11–172.

7 Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 92.

8 Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 92–110, bes. S. 109.

9 Ein Beispiel für die Hemmung aggressiver Triebe aus Herbert Grönmeyers Eifersuchtslied »Was soll das«: »Meine Faust möchte unbedingt in sein Gesicht, und darf nicht!«, LP »ö«, EMI 1988.

10 Um noch einen weiteren Querverweis in die Musiklandschaft anzuführen, Mani Matters Lied »Hemmige« beschreibt die Gehemmtheit als eigentliches Kennzeichen des Menschseins: »was unterscheidet d'mönsche vom schimpans [...] dass mir hemmige hei.« Matter, Mani, *Us emene lääre Gygechaschte*, Zürich/Köln 1972, S. 16.

der Realität entlehnt, denn es kommt ja tatsächlich vor, dass wir in Ermangelung eines Aschenbechers eine Tasse benutzen. Allerdings ist das nur in einer informellen Situation üblich, beispielsweise im späteren Verlauf einer Party.

Die Witzigkeit des tassenförmigen Aschenbechers hat also wesentlich mit seiner Widersprüchlichkeit und Anstössigkeit zu tun, was im Übrigen auch auf den Spiegel mit dem Rahmen aus Putzbürstenhaaren zutrifft (Abb. 2): Das Objekt bringt Gegenstände zusammen, die normalerweise getrennt sind, und ihre Kombination ist insofern anstössig, als solche Putzbürstenhaare nicht permanent und nicht offensichtlich in Räume gehören, in denen grosse, repräsentative Spiegel üblicherweise hängen. Auch hier macht die Verbindung auf einer abstrakteren Ebene zwar Sinn, denn Spiegel und Putzbürsten haben gemeinsam, dass sie im Zusammenhang mit Schönmachen und Reinigen verwendet werden — worauf »Clean«, der Name des Spiegels, hinweist. Aber dessen ungeachtet wird ihre konkrete Verbindung spontan als unverständlich und anstössig erfahren.

Bereits hier kann der Zusammenhang zwischen Witzigkeit und Postmodernität vorläufig folgendermassen umschrieben werden: Witzige Gebrauchsobjekte senden widersprüchliche und anstössige Signale aus, mit welchen sie sich den modernen Postulaten nach Eindeutigkeit, Schlichtheit und Reinheit verweigern. Ihre Witzigkeit impliziert die Negierung moderner Gestaltungsprinzipien und ist in diesem Sinne nicht nur nach-modern, sondern anti-modern; dort, wo moderne Vorbilder lächerlich gemacht werden, ist sie es sogar explizit. Umgekehrt ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich im Bereich des modernen Designs kaum witzige Gegenstände finden lassen. Moderne Gebrauchsobjekte sind entworfen im ernsthaften Bemühen um gutes Design und stellen an ihre Benutzer dementsprechend den Anspruch, ernst genommen zu werden.

»Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten«²

Theorien zur Komik³ finden sich zuhauf in den Bereichen Philosophie, Psychologie, Soziologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft; sie hier auch nur ansatzweise aufzulisten, geschweige denn zusammenzufassen, wäre ein aussichtsloses — und für unsere Zwecke unerhebliches — Bestreben.⁴ Im Hinblick auf das Phänomen witziger Designobjekte bietet sich der Rekurs auf einen Text von Sigmund Freud an. Die 1905 veröffentlichte Schrift »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« stellt eine äusserst differenzierte und in ihren Resultaten überzeugende Untersuchung des Phänomens Witz dar.

Freuds Ansatzpunkt zum Verständnis von Witzigkeit ist die Beobachtung, »dass die witzige Tätigkeit [...] sich unverkennbar das Ziel gesteckt hat, Lust beim Hörer hervorzurufen«.⁵ Dieser Ansatz trägt insbesondere dem Umstand Rechnung, dass das Lachen über Witze Lust bereitet.⁶ Freud geht zunächst von der Beobachtung aus, dass harmlose Witze vergleichsweise mässig zum Lachen anregen, also mässig Lust erzeugen, während tendenziöse Witze ein grösseres Lustpotenzial in sich bergen.⁷ Tendenziöse Witze sind solche, die über eine Absicht verfügen, die über die Erzeugung von Lustigkeit hinausgeht. Freud unterscheidet dabei zwei Grundtypen des tendenziösen Witzes: den obszönen Witz, der darauf ausgerichtet ist, einen sexuellen Sachverhalt blosszustellen, und den aggressiven Witz, dessen Tendenz darin besteht, jemanden anzugreifen, sei dies eine Person oder Personengruppe (beim aggressiven Witz im engeren Sinne), seien dies Institutionen, moralische Prinzipien, Religionen oder Lebensanschauungen (beim kritischen,

11 »Wir nehmen dann die Spekulation nicht zu sehr in Anspruch, wenn wir behaupten, dass zur Herstellung wie zur Erhaltung einer psychischen Hemmung ein psychischer Aufwand (d. h. ein Aufwand an psychischer Energie) erfordert wird. Ergibt es sich nun, dass in beiden Fällen der Verwendung des tendenziösen Witzes Lust erzielt wird, so liegt es nahe anzunehmen, dass solcher Lustgewinn dem ersparten psychischen Aufwand entspreche.« Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 112.

12 Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 114.

13 Auch für Schopenhauer liegt die Ursache des Lachens in der Freude über die Befreiung vom Vernünftigen, Abstrakten. Danach lachen wir, wenn wir plötzlich damit konfrontiert sind, dass unsere sinnliche Wahrnehmung der Realität nicht übereinstimmt mit dem Gedachten, dass das reale Objekt nicht übereinstimmt mit dem Begriff, dass eine Inkongruenz besteht zwischen dem Angeschauten und dem Gedachten. »Bei jenem plötzlich hervortretenden Widerstreit [...] behält das Angeschaute allemal unzweifelhaftes Recht: denn es ist gar nicht dem Irrthum unterworfen, bedarf keiner Beglaubigung von ausserhalb, sondern vertritt sich selbst. [...] Dieser Sieg der anschauenden Erkenntnis über das Denken erfreut uns. Denn das Anschauen ist die ursprüngliche, von der thierischen Natur unzertrennliche Erkenntnisweise, [...] auch ist dasselbe mit keiner Anstrengung verknüpft.« Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II, Zürich 1988, S. 166. Freud scheint die Ausführungen Schopenhauers zum Zeitpunkt der Abfassung von »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« nicht gekannt zu haben, da er auf ihm bekannte philosophische Beiträge zur Theorie der Komik in Anmerkungen verweist. Die Deutung des Lachens als eine Reaktion auf einen plötzlich in Erscheinung tretenden Widerspruch lässt sich weiter zurückverfolgen zu Kant: »Es muss in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiss nicht erfreulich ist, erfreut doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft.« Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1990, S. 190. Das, was bei Schopenhauer später das Gedachte ist, das durch die sinnliche Anschauung widerlegt wird, ist bei Kant gewissermassen die Erwartung, die sich durch das Widersinnige in nichts auflöst. Während jedoch für Schopenhauer das lustevozierende Moment im Sieg über die Herrschaft des Abstrakten besteht, liegt es für Kant in einer durch die widersprüchliche Wahrnehmung hervorgerufenen Vitalisierung des Körpers. Vgl. ebd., S. 192.

blasphemischen oder zynischen Witz), sei dies die Sicherheit der Erkenntnis schlechthin (beim skeptischen Witz).⁸ Häufig gehören Witze aber nicht nur einer einzigen der genannten Kategorien an, sondern bestehen aus einer Mischung verschiedener Tendenzen. So sind die derzeit aktuellen Blondinenwitze häufig eine Kombination von obszönen und zynischen Witzen, insofern sie Sexuelles entblößen und sich gegen die Werte der Political Correctness stellen. Und noch etwas macht dieses Beispiel deutlich: Der Lach- und Lusteffekt ist nur dann gegeben, wenn die Tendenz des Witzes beim Rezipienten auf Einverständnis stösst. So hat ein Blondinenwitz am Stammtisch der Dorfkneipe wahrscheinlich grösseren Lacherfolg als an einer Vorstandssitzung des Vereins feministischer Linguistik.

Das hohe Lustpotenzial tendenziöser Witze erklärt Freud damit, dass in ihnen etwas ausgesprochen wird, was Erziehung und Anstand normalerweise verbieten. Bildung und Kultiviertheit verlangen von uns, dass wir gewisse Dinge nicht tun, obschon wir eigentlich Lust dazu hätten — und diese Dinge gehören vornehmlich den Bereichen des Sexuellen und Aggressiven an. Tendenziöse Witze erlauben uns zwar nicht, das Verbotene zu tun, aber ermöglichen uns immerhin, es auszusprechen. Dadurch, dass wir es zur Sprache kommen lassen, räumen wir ihm ein Recht auf Existenz ein, und diese Zulassung bringt uns Lust. Oder anders formuliert: Unsere Kultur sorgt dafür, dass wir insbesondere hinsichtlich des Sexuellen und Aggressiven Hemmungen haben.⁹ Zwar wäre ein zivilisiertes Zusammenleben ohne Hemmungen kaum möglich,¹⁰ doch verlangt ihre Aufrechterhaltung eine psychische Anstrengung. Tendenziöse Witze befreien uns für einen Moment von dieser Anstrengung.¹¹

Warum aber lachen wir über Witze, die tendenzlos sind, d. h. die weder eine obszöne noch eine aggressive Ausrichtung haben? Was finden wir lustig an Witzen wie: »Was ist gelb und sitzt im Teich? — Ein Postfrosch.«? Der harmlose Witz kombiniert Dinge, die ansonsten nicht in dieser Zusammenstellung vorkommen und normalerweise erst durch Denkarbeit in Beziehung gesetzt werden können. Er sorgt für einen »Kurzschluss« zwischen einander fremden Vorstellungen und befreit uns auf diese Weise von der gedanklichen Anstrengung, die nötig gewesen wäre, um zwischen diesen Vorstellungen eine sinnvolle Beziehung herzustellen. Das Befreitwerden vom Denken und vom Zwang zur Vernünftigkeit erleben wir als Erleichterung, und deshalb empfinden wir Lust. Dabei scheint diese Lust »um so grösser zu sein, je fremder die beiden durch das gleiche Wort in Verbindung gebrachten Vorstellungskreise einander sind, je weiter ab sie voneinander liegen, je grösser also die Ersparung an Gedankenweg durch das technische Mittel des Witzes ausfällt.«¹² Beim harmlosen Witz resultiert die Lust also nicht aus einer Einsparung an psychischem Hemmungsaufwand, wie dies beim tendenziösen Witz der Fall ist, sondern aus einer Einsparung an Denkaufwand. Unsinnwitze wie derjenige vom Postfrosch eröffnen uns eine Quelle der Lust, weil sie uns von der Anstrengung des Denkens und vom Zwang zum Vernünftigen befreien.¹³

Das, was bei Freud für den Witz im engeren Sinne, d. h. den erzählten, den gesprochenen oder geschriebenen Witz formuliert ist, lässt sich aufgrund seines allgemein psychologischen Gehalts auch auf den Bereich der witzigen Gebrauchsobjekte übertragen. Aus einer solchen Übertragung ergeben sich folgende Kernaussagen:

1. Das Lachen über witzige Gebrauchsgegenstände bereitet uns Lust, weil es uns, wenn auch nur für einen Augenblick, eine Befreiung von Zwängen oder Hemmungen ermöglicht.

Sachen zum Lachen

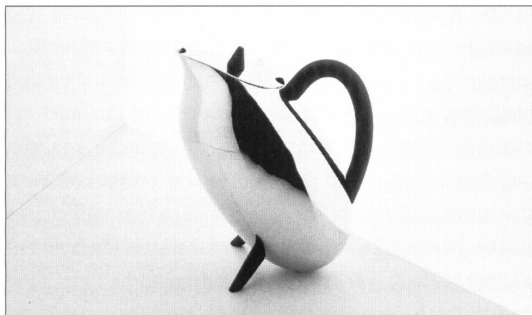
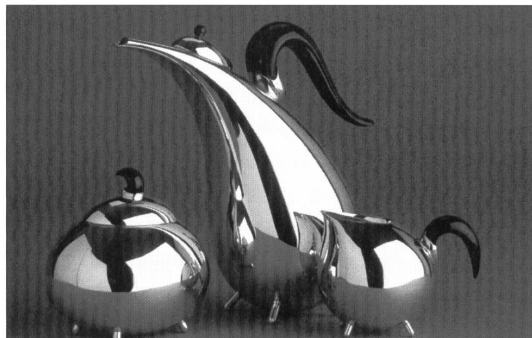


Abb. 5: Teeservice »Coco« von Ulrike Weiss, Paris 1990 (Foto R. Notarantonio/Ulrike Weiss, Paris).

Abb. 6: Silbernes Kaffeeservice, Entwurf von Sergio Silvestris für Pomellato, Mailand um 1988 (Foto Dave Brüllmann/Johann Jacobs Museum, Zürich).

Abb. 7: Teekanne »Penguin Tea«, Entwurf von Pierangelo Caramia für Alessi, Crusinello 1993 (Foto Alessi, Crusinello).

Abb. 8: Badezimmerutensilien in der Form von Gänsen, Geschenk-Shop Presende, Hauptbahnhof Zürich 1998 (Foto d. Verf.).

2. Witzige Gebrauchsobjekte lassen sich unterscheiden in: harmlose und tendenziöse, letztere noch einmal in obszöne und aggressive.

Harmlos witzige Objekte befreien uns vom Aufwand des Denkens und vom Zwang zur Vernünftigkeit, tendenziös witzige Objekte befreien uns hingegen von Hemmungen im sexuellen oder aggressiven Bereich.

Was witziges Design betrifft, sind die genannten Kategorien gewissermassen noch »leere Schubladen«. In der Folge sollen sie mit Beispielen gefüllt werden, was nicht nur zeigen wird, dass eine solche Kategorisierung auch im Bereich der Gebrauchsobjekte Sinn macht, sondern erlaubt, zu einem genaueren Verständnis dieser Objekte zu gelangen, das ihr Verhältnis zur Postmoderne deutlicher hervortreten lässt.

Hühner auf dem Tisch: harmlose Gebrauchsobjekte

Bei vielen harmlosen Gebrauchsgegenständen wird die Wirkung der Widersprüchlichkeit dadurch hervorgerufen, dass auf Tierformen Bezug genommen wird. So im Falle des Teeservices »Coco« (Abb. 5) der in Paris lebenden Keramikerin Ulrike Weiss: Die Teekanne, versehen mit einem Hahnenkamm und einem Ansatz von Schwanzfedern – bei gewissen Exemplaren können dort sogar richtige Federn in ein eigens dafür vorgesehenes Loch gesteckt werden –, erinnert an einen Gockel.¹⁴ Die »Henkel« der dazugehörenden Tassen wiederholen den Hahnenkamm der Kanne, und die weichen Formen der Zuckerdose nehmen die biomorphe Gestaltung der Kanne auf.¹⁵ Die Gestaltungsidee der »Coco«-Kanne scheint zum Zeitpunkt ihrer Entstehung im Jahre 1990 in der Luft gelegen zu haben, denn etwa gleichzeitig entwarf auch der Mailänder Designer Sergio Silvestris für die Silber-

14 Wie weit die Ähnlichkeit mit dem lebenden Vorbild geht, beweist die folgende Begebenheit: Gemäss Auskunft von Ulrike Weiss hatte eine Käuferin die Kanne mit in ihr Landhaus genommen, wo ein Hahn, der offensichtlich sein Revier verteidigte, die Kanne angriff und ihr den Deckel weghackte.

15 Ein anderes biomorphes Teeservice von Ulrike Weiss stammt aus dem Jahre 1997 und trägt den Namen »Piggy«; wie der Bezeichnung zu entnehmen ist, erinnert die Form der Kanne an ein Schwein.

16 Beide Objekte sind im Rahmen des Workshops »Family Follows Fiction« 1991/1993 am Centro Studi Alessi in Crusinello entstanden. Vgl. Polinaro, Laura (Hg.), F. F. F., Family Follows Fiction, Crusinello 1993; Gabra-Liddell, Meret (Hg.), Alessi, The Design Factory, London 1994,

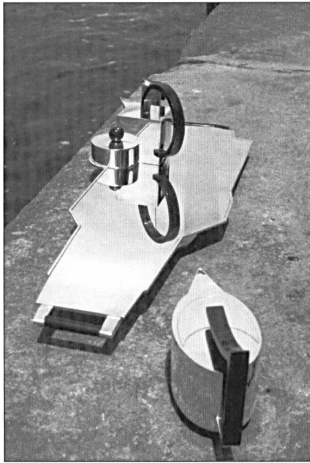


Abb. 9: Silbernes Tee- und Kaffeeservice in der Form eines Flugzeugträgers, Entwurf von Hans Hollein für Officina Alessi, Crusinallo 1983 (Foto d. Verf.).

Abb. 10: Flugzeugträger »Forrester« der US-Marine, 1955.

S. 130–135. Mit dem programmatischen Titel »Family Follows Fiction«, abgekürzt »F. F. F.«, bezog das Projekt Stellung gegen das ursprüngliche »F. F. F.«, das moderne Diktum »Form Follows Function«.

17 Die Serie »Tea & Coffee Piazza« von Officina Alessi besteht aus elf silbernen Tee- und Kaffeeservices in einer Auflage von je 99 Exemplaren, entworfen von den Architekten Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi und Kazumasa Yamashita. Die Arbeiten sind ausführlich dokumentiert in: Officina Alessi (Hg.), *Tea & Coffee Piazza*, Crusinallo 1983.

18 Vgl. Pettena, Gianni, Hans Hollein, *Opere 1960–1988*, Ausstellungskatalog, Accademia delle Arti del Disegno Firenze, Mailand 1988, S. 20–26; Pehnt, Wolfgang, Hans Hollein, *Museum in Mönchengladbach, Architektur als Collage*, Frankfurt a. M. 1986, S. 22–26.

19 Vgl. *Rotation Bodies*, Carlo Borer, Ausst.-

schmiede Pomellato ein Tee- und Kaffeeservice, bei welchem die Kaffeekanne an ein vorwitziges Huhn erinnert (Abb. 6), und 1993 ging bei Alessi die »Penguin Tea«-Kanne (Abb. 7) von Pierangelo Caramia in Produktion – zusammen mit dem »Happy Egg«, einem langstieligen Tee-Ei, das im Bauch des Pinguins für die »Befruchtung« des Wassers sorgt.¹⁶

Noch augenfälliger wird die Häufigkeit von Gegenständen, deren Witzigkeit durch die Kombination mit Tierformen erzielt wird, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf den Bereich der Billigwaren richten. In den Regalen der Geschenk-Shops wimmelt es von Tassen in Kuh-, Kamel- oder Affenform und von Badezimmerartikeln in Frosch-, Mäuse- oder Gänseform (Abb. 8). Die Kombination von Gebrauchsobjekt und Tierform ist deshalb so wirkungsvoll, weil zwischen einem beliebig manipulierbaren Gegenstand und einem Tier ein rigoroser Gegensatz besteht. Anders gesagt: Je stärker die Spannung zwischen den Polen, umso grösser ist die Wirkung beim Kurzschluss.

Für die Herstellung von Widersprüchlichkeit können im Grunde all jene Bereiche der Wirklichkeit herbeigezogen werden, die wenig oder gar nichts mit dem betreffenden Gegenstand zu tun haben. Für die Alessi-Serie »Tea & Coffee Piazza«¹⁷ von 1983 entwarf Hans Hollein ein silbernes Tee- und Kaffeeservice (Abb. 1, 9 und 24) in der Form eines Flugzeugträgers (Abb. 10). Das Tablett bildet den Schiffsrumpf, auf dem ein mattierter Streifen die Start- und Landepiste kennzeichnet. Kaffeekanne, Milchkännchen und Zuckerdose stehen auf Ausbuchtungen am Rand des Tablett und sehen aus wie ein Kommando- und Beobachtungsturm mit Radaranlagen – Begleitschutz erhält der Flugzeugträger von der Teekanne. Es ist dies nicht Holleins einziger Entwurf, der auf die Form eines Flugzeugträgers Bezug nimmt; das Silberservice ist zudem auch mit früheren architektonischen und städtebaulichen Entwürfen wie der »Flugzeugträgerstadt« (1964) oder der »Flugzeugträger«-Variante für das Kunstmuseum in Mönchengladbach (1973) in Zusammenhang zu sehen.¹⁸ Bemerkenswert an diesem Service ist insbesondere, wie hier die Form einer gigantischen modernen Kriegsmaschine übertragen wird auf den Bereich des Kleinen, Privaten und Friedlichen. Natürlich macht die Kombination auf einer abstrakteren Ebene Sinn, da sowohl Flugzeugträger als auch Tablett dazu dienen, Objekte zu tragen und sie an den Ort ihres Einsatzes zu bringen, und bei beiden die repräsentative Funktion äusserst ausgeprägt ist: Im Falle des Flugzeugträgers wird militärische Macht und technische Überlegenheit demonstriert, im Falle des Silberservices wird sozialer Status und erlesener Geschmack repräsentiert. Trotz dieser Beziehungen, die bei genauerer Betrachtung zweifellos erkennbar sind, gehören die hier miteinander in Verbindung gebrachten Objekte zwei so unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit an, dass ihre Kombination, ihr »Kurzschluss«, dem Betrachter spontan widersprüchlich und unsinnig erscheinen muss.

Allerdings ist vielfach nicht sicher, ob ein witziger Gegenstand wirklich als solcher gemeint war. Die Kaffeemaschine »Etienne Louis« (Abb. 11) des Solothurner Künstlers Carlo Borer gibt erfahrungsgemäss Anlass zum Lachen, denn sie erscheint dem unbefangenen Betrachter als höchst widersprüchliche Mischung aus Kaffeemaschine und etwas anderem, sei dieses andere nun ein mittelalterlicher Morgenstern, ein feindliches Raumschiff, eine Unterwassermine oder, der Bezeichnung nach zu urteilen, eine Reminiszenz an die kugelförmigen Architekturentwürfe des französischen Revolutionsarchitekten Etienne Louis Boullée. Doch wer die zeitgleich entstandenen Kunstwerke Borer's kennt, diese technoiden, Science-Fiction-artigen Körper aus Aluminium oder Chromstahl,¹⁹ der spürt, dass die Witzigkeit der Kaffeemaschine wohl gar nicht intendiert war.

Die Mehrzahl der witzigen Gebrauchsobjekte ist von dieser harmlosen Witzigkeit, die

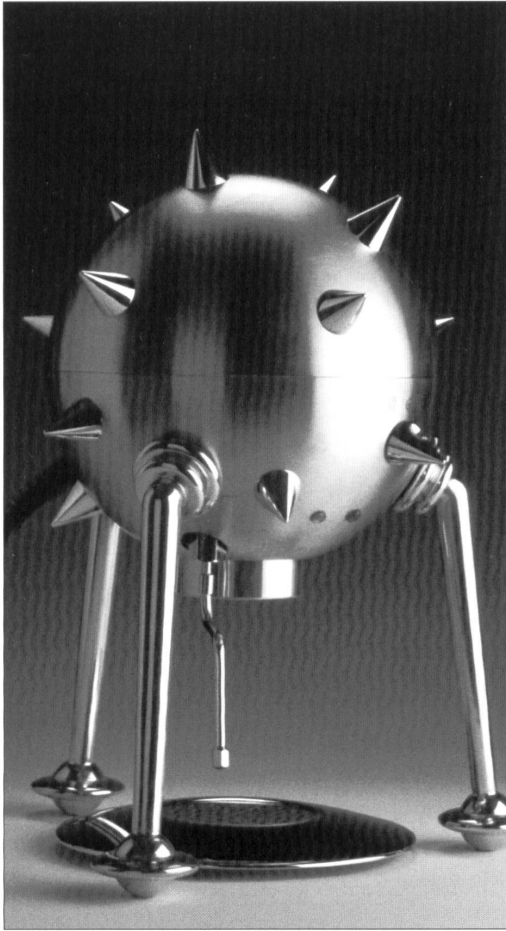


Abb. 11: Kaffeemaschine »Etienne Louis« von Carlo Borer, Zuchwil 1994 (Foto Dave Brüllmann/Johann Jacobs Museum, Zürich).

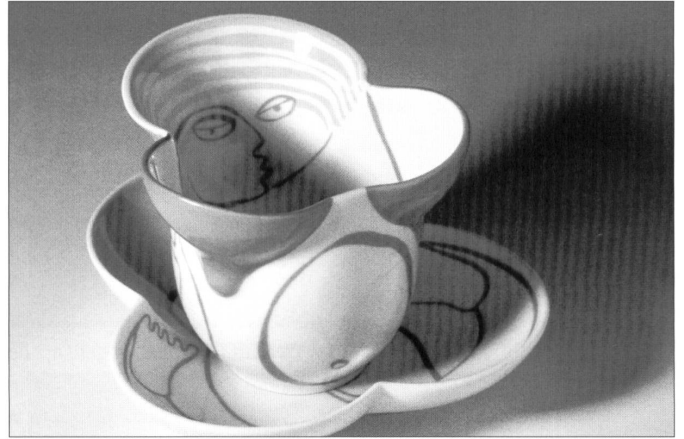


Abb. 12: Rosenthal Sammelasse Nr. 9, Entwurf von Beate Kuhn für die Rosenthal Studio-Linie, Selb 1987 (Foto Dave Brüllmann/Johann Jacobs Museum, Zürich).



Abb. 13: Prototypen für eine Neapolitaner-Kaffeekanne von Riccardo Dalisi, Neapel um 1980.

aus der Zusammenstellung von einander fremden Dingen oder Vorstellungen gewonnen wird. Dabei ist die Qualifizierung »harmlos« keineswegs abwertend zu verstehen, denn das Vorhandensein von Witzigkeit, auch wenn sie eine harmlose ist, deutet darauf hin, dass im postmodernen Design etwas stattfinden darf, was in der Moderne weitgehend vermieden wird: die Herstellung assoziativer, symbolischer oder anders gearteter Bezüge, die beim Gegenstand zu Widersprüchlichkeit, Inkonsistenz und problematischer Funktionalität führen. So gesehen ist jedes witzige Gebrauchsobjekt, auch das harmlose, letztlich doch tendenziös, da es sich in Opposition begibt zu den Postulaten der Moderne nach Klarheit, Eindeutigkeit und optimaler Funktionalität.

Mit der Hand am Geschlechtsteil: obszöne Objekte

Für die Rosenthal Studio-Linie hat die deutsche Künstlerin Beate Kuhn eine Sammelasse entworfen, die 1987 als Nummer 9 eingeführt wurde (Abb. 12). Form und Bemalung der Tasse ergeben den Kopf und den Körper einer nackten Frau, und die Untertasse fügt ergänzend die Beine und das Gesäss hinzu. Wenn wir das Objekt benutzen, trinken wir den

Kat. Ruth Allemann Galerie/Boritzer-Gray-Hamano Gallery, Zürich/Santa Monica 1995.

Roger Fayet

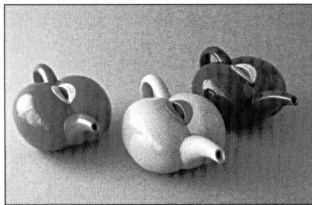
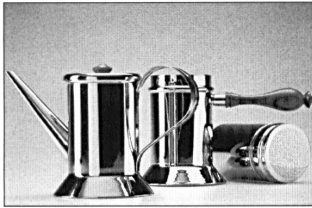


Abb. 14: Napoletana-Kaffeekanne, Entwurf von Riccardo Dalisi für Officina Alessi, Crusinallo 1987 (Foto Alessi, Crusinallo).

Abb. 15: Gasanzünder »Firebird«, Entwurf von Guido Venturini für Alessi, Crusinallo 1993 (Foto Alessi, Crusinallo).

Abb. 16: Teekannen »Fillette« von Ulrike Weiss, Paris 1995 (Foto Picto/Ulrike Weiss, Paris).



Kaffee – den Milchkaffee wahrscheinlich, denn es handelt sich um eine beachtlich grosse Tasse – aus den rosa Brüsten der Dame. Die Realisierung des obszönen Witzes im Sinne Freuds²⁰ geschieht dann, wenn eine Gastgeberin oder ein Gastgeber den Kaffee in dieser Tasse serviert und den Gast auf solche Weise mit einer »nackten Frau« konfrontiert. In diesem Falle wird etwas sichtbar gemacht, das ansonsten – jedenfalls in der Situation des Kaffeetrinkens – verborgen bleiben müsste. Die Präsentation und Verwendung des obszön witzigen Objekts befreit uns so für einen Augenblick von sexuellen Hemmungen und bringt uns dadurch einen Lustgewinn.²¹

Während sich Tassen aufgrund ihrer gebauchten bzw. gehöhlten Form in besonderer Weise für die Darstellung weiblicher Körperlichkeit eignen, bieten sich andere Objekte für eine »männliche Gestaltung« an: Die Kaffeekannen des neapolitanischen Designers Riccardo Dalisi sind kleine Männchen mit mächtig erigierten Ausgussröhren, anthropomorph geformte Gebrauchsgegenstände mit deutlich obszöner Konnotation (Abb. 13). Allerdings handelt es sich hierbei um Einzelanfertigungen, die Dalisi an Ausstellungen präsentiert und in einem Buch mit dem Titel »L'oggetto eroticomiko«²² zusammengefasst hat, und die eigentlich eher als Kunstwerke denn als Gebrauchsobjekte zu betrachten sind. Die Napoletana-Kaffeekanne, die Dalisi zur Serienherstellung bei Alessi entworfen hat und zu der die erwähnten Unikate als Vorstudien hinführten,²³ ist denn auch frei von obszöner Witzigkeit – ausser man sieht im Wissen um die Prototypen noch immer das Phallische des steil emporgereckten Ausgusses (Abb. 14). Um einiges obszöner und dennoch ein Alessi-Serienprodukt ist Guido Venturinis Gasanzünder »Firebird« (Abb. 15), von dem Alberto Alessi sagt, »es handelt sich um eins der ausgeprägtesten und »mutigsten« Wesen im ganzen Alessikatalog, das einen ironischen Hinweis an den »erotischen Kodex« enthält.«²⁴ Wer diesen Gasanzünder benutzt, hat ein penisförmiges Objekt in den Händen, das durch Fingerdruck auf eine Taste im oberen Stabbereich in Funktion gesetzt werden kann. Es ist wohl kein Zufall, dass die fotografische Präsentation dieses Objekts in Alessi-Publika-

20 Vgl. Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 92–97.

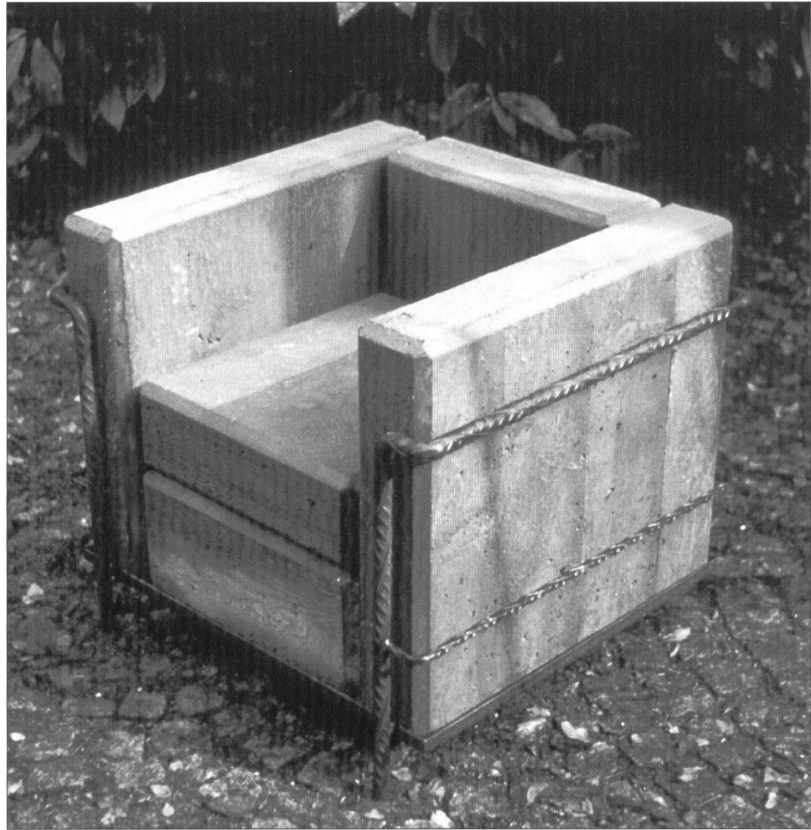
21 Frühe Beispiele für obszön witzige Gebrauchsgegenstände, die ähnlich wie die Beate-Kuhn-Tasse funktionieren, sind die mit erotischen Darstellungen versehenen Renaissance-Pokale: Sie wurden bei Banketten den Damen des Hofes gereicht, damit man sich an ihrer Entrüstung delectieren konnte. Vgl. Hernmarck, Carl, Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede, von 1450 bis 1830, München 1978, S. 91ff.

22 Dalisi, Riccardo, L'oggetto eroticomiko, Crusinallo 1991.

23 Vgl. Gabra-Liddell 1994 (wie Anm. 16), S. 56–59.

24 Alessi, Alberto, Die Traumfabrik, Alessi seit 1921, Mailand/Crusinallo 1998, S. 110.

Abb. 17: Gartenstuhl »Grand confort, sans confort – dommage à Corbu« von Stefan Zwicky, Zürich 1980 (Foto Stefan Zwicky, Zürich).



230

25 »der name »fillette« war übrigens ursprünglich eine heimliche hommage auf die bildhauerin louise bourgeois, die diesen namen einer ihrer skulpturen gab, einem überdimensionierten phallus aus marmor ...« Ulrike Weiss in einem Brief vom 3. Juli 1998 an den Verfasser.

26 Andererseits wurde der Kanne auch unerwartetes Interesse zuteil: »Letztes Jahr rief ein Psychoanalytiker oder -therapeut bei mir an, um eine Abbildung von dieser Kanne zu bekommen, denn ein Patient, der einen grossen Teil seiner Sitzung über die Kanne gesprochen hatte, hatte ihn darauf aufmerksam gemacht.« Ulrike Weiss in einem Brief vom 26. Mai 1998 an den Verfasser.

27 Freuds Deutung der Lust beim Lachen über obszöne Witze erlaubt also auch eine Deutung des »Zumutungs«-Gefühls, das empfunden wird, wenn das Lachen nicht zustande kommt: Wenn die Mechanismen des Witzes nicht zu einer momentanen Aufhebung der Hemmungen führen, verlangen sie eine Verstärkung derselben, und dies wird zurecht als »Zumutung«, nämlich als eine Zumutung an zusätzlichem Hemmungsaufwand erlebt.

tionen häufig mit einem surrealistisch verfremdeten Bild geschieht, auf welchem ein clownhaft verkleideter Koch das »mutigste Wesen« eher weniger mutig mit zwei Fingern am äussersten Ende des Zündstabs hält (man stelle sich stattdessen eine realistisch fotografierte Küchenszene vor, in der ein gelber »Firebird«, von der Hand des Koches fest umschlossen, auf Bauchhöhe gehalten und mit Daumendruck zur Entflammung gebracht wird).

Die Teekanne »Fillette«²⁵ von Ulrike Weiss ist hingegen eine androgyne Kombination von männlichen und weiblichen Ansichten: Der Ausguss ragt dick und leicht gebogen nach vorne, während der vaginaförmige Deckel in einer Vertiefung zwischen zwei Wulsten liegt (Abb. 16). Auch hier wird die obszöne Aussage beim Gebrauch des Objekts noch deutlicher, denn beim Einschenken fliesst aus dem Ausguss Tee und beim Entfernen oder Einsetzen des Deckels muss mit den Fingern in die vaginale Öffnung gefasst werden. Erreichen witzige Objekte dieses Mass an Obszönität, werden sie nicht mehr in jeder Umgebung toleriert, was im Falle der »Fillette«-Kanne bereits dazu geführt hat, dass sie bei Verkaufsausstellungen abgelehnt oder möglichst unauffällig platziert wurde.²⁶ Wenn in einem bestimmten Umfeld die Gehemmtheit zu gross ist, als dass sie durch das witzige Objekt gebrochen werden könnte, läuft der Witz ins Leere und niemand findet ihn lustig – niemand empfindet Lust, weil die Hemmung erhalten bleibt, ja sogar verstärkt werden muss. Die Nicht-Lachenden haben dann durchaus recht, wenn sie von einer Zumutung sprechen, denn solange sich ihre Gehemmtheit nicht in ein Lachen auflöst, wird ihnen tatsächlich ein Mehraufwand an Hemmungsarbeit zugemutet.²⁷

Roger Fayet

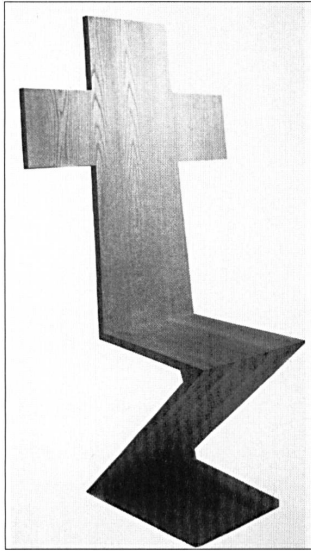


Abb. 18: Stuhl mit kreuzförmiger Rückenlehne, Unikat von Alessandro Mendini als Verulkung von Gerrit Rietvelds »Zig-Zag«-Stuhl, entstanden in der Serie »Redesigned Chairs from the Modern Movement«, Mailand 1978, heute im Vitra Design Museum in Weil am Rhein.

Mit dem Sessel gegen das Gesetz: aggressive Objekte

Aggressive Witze sind solche, die sich mit ihrer Witzigkeit gegen etwas richten, gegen bestimmte Personen, Gruppierungen, Institutionen oder Haltungen. Zwar gibt es kaum witzige Gebrauchsobjekte, die unmittelbar gegen bestimmte Personen gerichtet sind,²⁸ aber Aggressivität im Sinne einer kritischen, blasphemischen oder zynischen Feindseligkeit lässt sich im witzigen Design der Postmoderne ohne weiteres ausmachen. Der Sessel aus Beton und Armierungseisen (Abb. 17), den der Zürcher Architekt Stefan Zwicky 1980 entworfen hat, trägt den Titel »Grand confort, sans confort – dommage à Corbu«, was sich etwa folgendermassen übersetzen lässt: »Grand confort, ohne Komfort – Le Corbusier zu Schaden«. Der unbequeme Bruder – oder wohl eher Sohn – des modernen Meisterwerks, das Le Corbusier zusammen mit Pierre Jeanneret und Charlotte Perriand 1928 entworfen und mit dem Titel »fauteuil grand confort« versehen hatte, nimmt sich vorderhand aus wie ein Tritt ans Schienbein von Le Corbusier: »dommage à Corbu«, eine Anti-Hommage an Le Corbusier. Hier lachen wir, weil ein Vorbild lächerlich gemacht, ein Denkmal vom Sockel gestossen, Erhabenes zu Fall gebracht wird.²⁹ Die Verballhornung des »Grand confort«, der verbreitet ist, wie kaum ein anderer moderner Sessel, und gewissermassen zum kollektiven Designgedächtnis gehört, ist ein Angriff auf die Erhabenheit des modernen Designs schlechthin, auf seine Unantastbarkeit – der Begriff des Blasphemischen im Sinne einer Lästerung des Unantastbaren ist hier durchaus am Platz. Voraussetzung dafür ist aber, dass die vormalige Akzeptanz des modernen Gedankenguts sich in ihr kritisches Gegenteil verkehrt hat: Was gedacht war »im dienste des benützers«, empfindet Zwicky nun als »eine harte, lieblose, unmenschliche umgebung«, und an diese Umgebung erinnert der »zu stein gewordene stuhl« wie »ein archäologisches fundstück aus der eisenbetonzeit«.³⁰ Die Witzigkeit des Objekts ist folglich keine harmlose mehr, sondern sie ist, wie Christian Pfluger in der Wochenzeitung »Weltwoche« schrieb, ein Objekt gewordener »Abgesang auf die funktionelle und reduzierte Architektur eines Le Corbusier«, »ein Grabstein«³¹ – oder vielleicht müsste man eher sagen ein witziges Grabgedicht, ein Limerick auf die Gestaltungsprinzipien der Moderne.

231

Blasphemisch im doppelten Sinne ist Alessandro Mendinis Stuhl mit kreuzförmiger Rückenlehne, ein Unikat aus dem Jahre 1978 (Abb. 18): einerseits durch die profane Verwendung der Hochkreuzform, andererseits dadurch, dass auch hier ein berühmtes Werk des modernen Designs, Gerrit Rietvelds »Zig-Zag«-Stuhl aus dem Jahre 1934, verulkt wird. Dabei liegt die Stärke des Witzes darin, dass Mendini den Gestaltungsprinzipien Rietvelds treu bleibt, indem er nichts anderes unternimmt, als die Verlängerung der Rückenlehne nach oben sowie das Einfügen einer im rechten Winkel dazu gelegenen breiten Querleiste. Was formal gesehen nur eine Variation bedeutet, bringt eine symbolische Aufladung mit sich, die, insbesondere durch ihre ironische Ausprägung, den puritanischen Anhängern der Moderne ebenso eins auswischt wie denjenigen, die zu den religiösen Puristen gehören.

Der Berliner Designer Frank Schreiner alias Stiletto Studios³² baute 1983 einen Einkaufswagen zum Armlehnstuhl um und produzierte davon seit 1990 eine Kleinserie, die im Werk einer Einkaufswagenfirma mitgefahren wurde (Abb. 19): Der Stuhl trägt den Namen »Consumer's Rest«, die Ruhepause des Konsumenten, und wer sich darin ausruht, wird für die anderen aussehen wie ein Opfer der Konsumwelt, vom Einkaufen erschöpft, erledigt, zum Abtransport bereit. Eine solche Sitzgelegenheit, aufgestellt in der Halle eines Einkaufszentrums, wäre ein aggressiver Witz gegen das Prinzip des Massenkonsums. So ist es

28 Die Ausnahme bestätigt die Regel: Während der Amtszeit des amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan gab es für Hunde Beissgummis, die aussahen wie Reagans Kopf.

29 Friedrich Theodor Vischer definiert den Witz in seinem 1837 erschienenen Werk »Über das Erhabene und Komische« grundsätzlich als das Zufallbringen des Erhabenen. Vgl. Vischer, Friedrich Theodor, Über das Erhabene und Komische, Frankfurt a. M. 1967, S. 189.

30 Werkbeschreibung Stefan Zwicky, Beilage zu einem Brief vom 11. August 1998 an den Verfasser.

31 Pfluger, Christian, Kung-Fu im Bücherregal, Zur Ausstellung in der Galerie Strauhof, Zürich, in: Die Weltwoche, Nr. 12, 19. März 1987.

32 Gemäss Auskunft des Designers ist »der Name »Stiletto Studios« reine Hochstapelei«, ein Künstlername, den er sich nach heftigem Widerstand der Behörden in seinen Personalausweis eintragen liess.



Abb. 19: Armlehnstuhl »Consumer's Rest« von Stiletto Studios/Frank Schreiner, Berlin 1983 (Prototyp), Serienfertigung auf Einkaufswagenbasis bei Brüder Siegel in Leipzig seit 1990 (Foto Idris Kolodziej/Stiletto Studios, Berlin).



Abb. 20: Blauer Sessel aus einem Sperrmüll-Cocktailsessel und Waschanlagen-Bürstenhaaren, Unikat von Ulrike Holthöfer und Axel Kufus, Kassel 1984, heute im Kunstmuseum Düsseldorf (Foto Ulrike Holthöfer, Düsseldorf/Axel Kufus, Berlin).

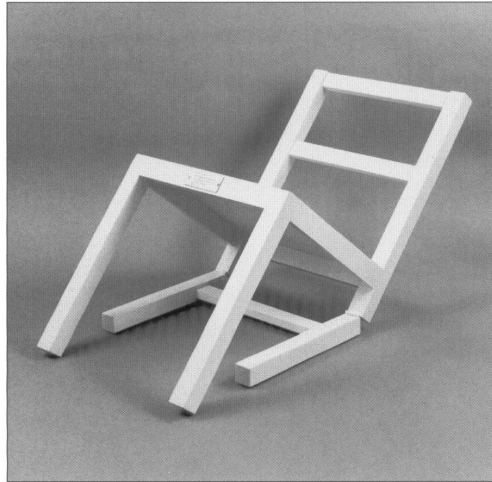


Abb. 21: »Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)« von Timm Ulrichs, Berlin 1970 (Foto Timm Ulrichs, Hannover).



Abb. 22: »Stuhltisch mit drei Stühlen« von Timm Ulrichs, Berlin 1968 (Foto Timm Ulrichs, Hannover).

nicht erstaunlich, dass das Objekt bislang vor allem von Werbebüros erworben wurde, während man in Einkaufszentren vergeblich nach einer solchen Selbstironisierung Ausschau hält.

Ähnlich funktioniert auch der blaue Sessel aus Sperrmüll und Waschanlagenbürstenhaaren (Abb. 20), den die Bildhauerin Ulrike Holthöfer und der Designer Axel Kufus 1984 als Unikat hergestellt haben. Er ist ein zynischer Witz auf die bürgerliche Gemütlichkeit, auf das Glück daheim im Polstersessel. Die Bürstenhaare einer Autowaschanlage – auch

Roger Fayet

das ein Ort bürgerlicher Freizeitgestaltung – sind zu einem monströs gepolsterten Sessel verarbeitet, auf dem zu sitzen alles andere als gemütlich sein muss. Wir lachen, weil wir durch die widersinnige Kombination von Sessel und Waschanlagenbürstenhaaren überrascht sind, weil die überdimensionierte »Üppigkeit mit einem ganz und gar schnöden Material erreicht«³³ wird und weil wir die Tendenz hinter der Witzigkeit spüren, die dem Prinzip der Gemütlichkeit eine Abfuhr, sozusagen eine Müllabfuhr erteilt.

Zusätzlich zur harmlosen Witzigkeit funktioniert der Witz dieser Stühle und Sessel über einen Stachel, eine aggressive Tendenz, die Pfeile abschießt gegen bestimmte Autoritäten, Prinzipien und Werte: gegen die Autorität des modernen Designs, gegen den Übervater Le Corbusier, gegen das Prinzip des Massenkonsums, gegen den Wert der Gemütlichkeit.

Stühle und Sessel sind offenbar besonders gut geeignet zur Vermittlung aggressiver Witzigkeit, während man obszön witziges Design vornehmlich im Bereich des Essens und Trinkens findet. Diese Feststellung mag zunächst auf die hier getätigte subjektive Auswahl zurückgehen; es stellt sich aber dennoch die Frage, ob zwischen Objektart und Tendenzhaftigkeit nicht ein Zusammenhang besteht. So ist denkbar, dass Gebrauchsobjekte aus dem Bereich des Essens und Trinkens, z. B. Kannen oder Tassen, deshalb besonders gut für den obszönen Witz geeignet sind, weil sie als Behälter für Weiches und Flüssiges, versehen mit Öffnungen und Ausgüssen, Gemeinsamkeiten mit dem menschlichen Körper aufweisen. Zudem gehören sie einer Sphäre an, die wie die Sexualität mit Lust und Genuss, aber auch mit Zurückhaltung und Verzicht zu tun hat. Gehen wir davon aus, dass im Sinne einer zivilisatorischen Domestizierung der Sexualität eine Verschiebung des sexuellen Interesses in den Bereich des Essens und Trinkens stattgefunden hat – sozusagen von unten nach oben –, sorgt die obszön witzige Teekanne dort für eine Befreiung sexueller Energie, wo diese bereits entschärft und damit leichter freizusetzen ist. Gebrauchsobjekte aus dem Bereich des Sitzens könnten sich hingegen deshalb besonders gut für den aggressiven Witz eignen, weil Sitzen mit Herrschen verbunden ist: Der Mächtige sitzt (auf dem Thron, dem Heiligen Stuhl, dem Chefessel, dem Lehrstuhl), der Unterlegene steht (vor Gericht, vor Gott, vor dem Vorgesetzten); auch die Verwandtschaft der Wörter »sitzen« und »besitzen« zeigt den Zusammenhang von Sitzen, Vermögen und Macht.³⁴ Der Angriff auf den Stuhl könnte demnach als Angriff auf den Thron gedeutet werden – der aggressiv witzige Stuhl als Verballhornung des Throns und der Person, die ihn be—sitzt.

Eine besondere Kategorie der aggressiven Witze bilden bei Freud die skeptischen Witze, die sich nicht gegen bestimmte Prinzipien oder Autoritäten richten, sondern die Sicherheit unserer Erkenntnis schlechthin in Frage stellen.³⁵ Übertragen auf den Bereich des Designs heisst dies: Skeptisch witzige Gebrauchsgegenstände sind solche, die unsere Wahrnehmung des Objekts und unseren Umgang mit ihm in Frage stellen. »Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)« des Berliner Künstlers Timm Ulrichs tut so, als ob er ein Eigenleben besäße mitsamt der Möglichkeit, müde zu werden und sich zum Absitzen zu entscheiden (Abb. 21), und Ulrichs' »Stuhltisch mit drei Stühlen« nimmt sich aus wie ein Vater mit drei Kindern (Abb. 22). Toten Gegenständen wird so ein Eigenleben eingeräumt, das ihrer Verfügbarkeit als Gebrauchsobjekten widerspricht, darüber hinaus wird aber auch unsere Einteilung der Dinge in Frage gestellt: Ist das in der Mitte nun ein Stuhl oder ein Tisch? Folglich gibt es durchaus skeptisch witzige Gebrauchsobjekte in dem Sinne, dass sie unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit und der Kategorien, in die wir diese einteilen, verunsichern. Dabei sind Ulrichs' Werke nicht etwa »nur«

33 Axel Kufus in einem Gespräch mit dem Verfasser.

34 Eine umfangreiche Sammlung von Aufsätzen zur Kulturgeschichte des Sitzens, von denen mehrere auch den Zusammenhang von Sitzen und Macht behandeln, bietet: Eickhoff, Hajo (Hg.), *sitzen. Eine Betrachtung der bestuhlten Gesellschaft*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygienemuseum Dresden, Frankfurt a. M. 1997.

35 Vgl. Freud 1994 (wie Anm. 2), S. 109 f.

Kunstgegenstände, sondern durchaus zum Gebrauch bestimmt: So werden zwei der insgesamt drei hergestellten »Stuhltisch«-Ensembles von ihren Käufern tatsächlich als Tische und Stühle verwendet, und auch »Der erste sitzende Stuhl«, der in einer Auflage von 300 Exemplaren gefertigt wurde, kann dank Scharnieren an den hinteren Beinen als gewöhnlicher Stuhl benutzt werden.

Schlussfolgerungen und ein kleiner Sprung ins Mittelalter

Aus dem Vorangegangenen wird klar, dass die aktuelle Häufigkeit witziger Gebrauchsgegenstände nicht ein beliebiges Modephänomen, sondern wesentliches Merkmal einer Epoche ist, die sich von den Zwängen der Moderne zu lösen versucht: von den Zwängen zur Eindeutigkeit, Klarheit, Schlichtheit, Funktionalität.³⁶ Dabei ist festzuhalten, dass die Distanzierung sowohl im Falle der Postmoderne als auch beim Witz keine absolute ist, denn das witzige Gebrauchsobjekt benötigt das ganz normale Objekt, um als witzig wahrgenommen zu werden, und das tendenziöse Gebrauchsobjekt ist auf die Geheimmtheit des Betrachters angewiesen, um ein befreiendes Lachen erzielen zu können. Insofern ist das Verhältnis von Ordnung und Widerspruch, von Zwang und Befreiung, wie es für den Bereich des Witzigen bestimmend ist, durchaus analog dem Verhältnis von Moderne und Postmoderne: Auch die Postmoderne ist als das »Nach der Moderne« an diese gebunden und unternimmt, vom Terrain der Moderne ausgehend, kleinere und grössere Befreiungsaktionen.³⁷

Eine differenzierte Darstellung des Zusammenhanges von Witz und Befreiung finden wir beim russischen Literaturhistoriker Michail Bachtin – allerdings nicht am Beispiel der Postmoderne, sondern des Mittelalters: Der mittelalterliche Mensch, beständig unter den Verboten, Drohungen und Einschüchterungen der Kirche und der weltlichen Herrscher lebend, hatte laut Bachtin im Lachen die Möglichkeit, seiner Angst für einen Augenblick zu enttrinnen. Im Karneval und im Narrenspiel konnten Dinge ausgesprochen werden, die ansonsten nicht laut gesagt werden durften. Und das Lachen »befreit nicht nur von der äusseren Zensur, sondern vor allem vom grossen inneren Zensor, vor der in Jahrtausenden dem Menschen anerzogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, der Macht«.³⁸ Diese Befreiung war zwar stets eine begrenzte, denn das Lachen beschränkte sich auf bestimmte Lebensbereiche und Kalendertage, und so wurde die Macht durch das Lachen nicht aufgehoben, sondern lediglich relativiert. Doch verliert Macht, die immer wieder relativiert wird, zusehends an Bedeutung, und so wird das Lachen, besonders wenn es sich nicht an die ihm gesetzten Grenzen hält, von den Mächtigen zu Recht als Bedrohung empfunden.

In Umberto Ecos Roman »Der Name der Rose« finden wir eine literarische Parallele zu Bachtins Überlegungen. Die Morde in der düsteren Benediktinerabtei an den Hängen des Apennin geschehen ja deshalb, weil der Bibliothekar Jorge von Burgos ein wichtiges philosophisches Werk über das Lachen versteckt halten will: Aristoteles' Buch über die Komödie, von dem man annimmt, dass es Bestandteil seiner »Poetik« war,³⁹ und das inzwischen verloren ist; ein Werk, dem im Mittelalter aufgrund der Dominanz des aristotelischen Gedankenguts hohe Bedeutung zugemessen worden wäre. Im Roman kommen William von Baskerville und sein Schüler Adson dem mörderischen Bibliothekar zwar auf die Spur, doch dieser zerstört das Buch über das Lachen, noch bevor es von William behändigt

36 Es wäre sicher ein lohnenswertes, wenn auch schwieriges Unterfangen zu untersuchen, inwiefern witzige Gebrauchsobjekte in früheren Epochen hergestellt und wie sie rezipiert worden sind. Eine der Hauptschwierigkeiten bestünde wohl darin zu klären, ob das jeweilige Objekt tatsächlich witzig intendiert war oder ob unser heutiges Lachen nur das Resultat zeitlicher Distanz und Fremdheit ist.

37 Das Verhältnis von Moderne und Postmoderne ist Gegenstand zahlreicher Publikationen. Eine übersichtliche Darstellung der Positionen gibt: Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 3., durchges. Auflage, 1991.

38 Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval*, Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1990, S. 38 f.

39 Hinweis auf das Vorhandensein eines 2. Buches der »Poetik«, in welchem die Komödie behandelt wird, gibt der Satz: »Von derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt, und von der Komödie wollen wir später sprechen.« Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19.

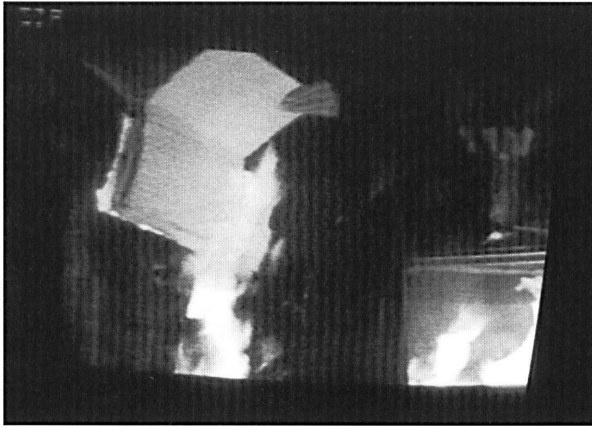


Abb. 23: Der Bibliothekar Jorge von Burgos verbrennt das letzte Exemplar von Aristoteles' Buch über die Komödie. Standbild aus Jean-Jacques Annauds Verfilmung des Romans »Der Name der Rose« von Umberto Eco (Foto d. Verf.).

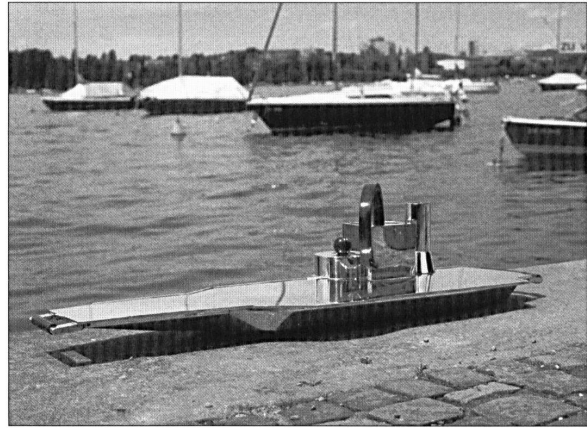


Abb. 24: Silbernes Tee- und Kaffeeservice in der Form eines Flugzeugträgers, Entwurf von Hans Hollein für Officina Alessi, Crusinallo 1983 (Foto d. Verf.).

werden kann (Abb. 23). Die Worte, mit denen Jorge seinen Hass auf das Lachen und insbesondere auf die philosophische Betrachtung des Lachens erklärt, lesen sich wie eine Paraphrase auf die Theorie Bachtins – und wie eine Vorwegnahme der postmodernen Aufwertung des Lachens: »Das Lachen ist die Schwäche, die Hinfälligkeit und Verderbtheit unseres Fleisches. Es ist die Kurzweil des Bauern, die Ausschweifung des Betrunkenen, auch die Kirche in ihrer Weisheit hat den Moment des Festes gestattet, den Karneval und die Jahrmarktsbelustigung, jene zeitlich begrenzte Verunreinigung zur Abfuhr der schlechten Säfte und zur Ablenkung von anderen Begierden, anderem Trachten [...] Aber hier [in Aristoteles' Buch über die Komödie, d. Verf.] wird die Funktion des Lachens umgestülpt und zur Kunst erhoben, hier werden ihm die Tore zur Welt der Gebildeten aufgetan, hier wird das Lachen zum Thema der Philosophie gemacht, zum Gegenstand einer perfiden Theologie ...«⁴⁰ So wird in einem postmodernen Roman über das Mittelalter etwas dargestellt, das nicht nur charakteristisch für die dargestellte Epoche ist, sondern vor allem bezeichnend für die Zeit, in welcher der Roman entstanden ist: Der Angriff des Lachens auf den Ernst der Autoritäten, Vorbilder und geheiligten Instanzen.⁴¹

So gesehen fährt auch Holleins Flugzeugträger-Service (Abb. 24) in einen fröhlichen Kampf gegen die ernste Macht seiner Vorbilder: der Vorbilder im Kleinen, der traditionellen Silberservices, und der Vorbilder im Grossen, der realen Flugzeugträger.

235

40 Eco, Umberto, Der Name der Rose, München/Wien 1982, S. 602 f.

41 Es ist erstaunlich, dass Eco in seiner »Nachschrift zum »Namen der Rose« den Roman zwar explizit als postmodern ausweist und dies mit dessen Unterhaltungswert und Ironie begründet, ohne aber darauf hinzuweisen, dass der Konflikt zwischen Ernst und Lachen, der ja letztlich den Schlüssel zum Verständnis der Kriminalgeschichte bildet, zu einem Kernbestand der Postmoderne gehört. Vgl. Eco, Umberto, Nachschrift zum »Namen der Rose«, München/Wien 1984.

