


PICTORIBVS
ATQVE POETIS
QVIDLIBET
AVDENDI
SEMPER FVIT
AEGVA POTES
TAS HORATIVS



MANIE
RISMO
CRITICO

Trix und Robert Haussmanns «MANIERISMO CRITICO»



Ironie als Fortsetzung moderner ETHIK mit anderen Mitteln

Sonja Hildebrand

«Manierismo critico» ist eine Wortschöpfung von Robert Haussmann. Er prägte sie als Titel für eine Werkschau, die Trix und Robert Haussmann im Mai 1981 im Mailänder Studio Marconi ausrichten konnten.¹ Die nähere Bestimmung des Manierismus als kritisch und, umgekehrt, die Betrachtung des Manierismus als eine Form der Kritik ist von Bedeutung. Durch sie wird das damit bezeichnete Werk in zwei semantischen Feldern verankert, die Berührungspunkte haben, aber auch für sich stehen. Kritik auf der einen Seite hat einen ethischen Gehalt; in ihrer Verbindung mit Zielen der Aufklärung besitzt sie zudem einen starken Bezug zum Rationalen. Mit dem Begriff des Manierismus auf der anderen Seite sind im Lauf seiner Geschichte wechselnde, häufig negativ bewertete Phänomene beschrieben worden. Als Instrument der Architekturkritik erfuhr er in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Aufwertung. Eine Gemeinsamkeit von Kritik und Manierismus ist die mit den beiden Begriffen verbundene Relationalität: Kritik reagiert auf etwas, das sie positiv oder negativ beurteilt oder das sie, ohne vordergründig zu werten, in seinen Eigenschaften näher bestimmt. Der Manierismus ist eine grundsätzlich relationale Kunstform, indem er sich stets auf eine andere Kunstform bezieht.

Relationalität zwingt dazu, immer zwei Pole im Auge zu behalten. Daraus resultiert eine Grundkomplexität, die durch die Komplexität des Manierismus-Begriffs selbst um eine zusätzliche Komponente erweitert wird. Es gibt in der Kunstgeschichte kaum einen klassifizierenden Begriff, der eine grössere Bandbreite an Bedeutungen und mit ihm verbundenen Werturteilen besitzt. Wer es mit ihm zu tun hat, muss zuerst verstehen, in welchem Kontext und mit welcher Intention er verwendet wurde. Benutzt man den Begriff, muss man ihn – und damit den eigenen Standpunkt – erklären.

«maniera» und «manierismo». Lesarten des Manierismus

Der Manierismus-Begriff hat sich ausgehend von Giorgio Vasaris Verwendung des italienischen Wortes «maniera» entwickelt.² In der Darstellung von Vasaris *Vite* kulminiert der fortgesetzte Prozess künstlerischer Perfektionierung im Rahmen der «maniera moderna» in der Kunst Michelangelos. Diesem sei es gelungen, vom antiken Modell abweichende, alternative Regeln zu etablieren, um auf diese Weise die – an sich vollkommene – Kunst der Antike zu übertreffen. Die Werke der «maniera moderna» entstehen bei Vasari im Wettstreit, der von den Künstlern über Epochen- und auch über Gattungsgrenzen hinweg geführt wird. Der eigentliche Begriff des «manierismo» fand Ende des 18. Jahrhunderts durch Luigi Lanzi Eingang in die Kunstliteratur. Lanzi benutzte ihn im Sinne eines Verdikts, das sich gegen eine epigonale Kunstproduktion richtet. Virtuosität und kreatives Potential auf der einen Seite, Abweichungen vom Modellhaften, sei es bewusst oder aus Unvermögen, auf der anderen waren in der Folgezeit die inhaltlichen Pole, zwischen denen der Manierismus-Begriff pendelte – und damit stets mit Wertungsfragen verbunden blieb. Seine Anwendung auf eine künstlerische Produktion ausserhalb Italiens ging mit der weiteren Bestimmung «manieristischer»

Abbildungen > Seite 198–201

Lehrstück II, Störung der Form durch die Funktion, 1979

Lehrstück III, Störung der Form durch das Ornament, 1978
Fotos: Fred Waldvogel

Da Capo Bar im Hauptbahnhof Zürich, 1979–1980

Plakatentwurf für die Ausstellung *Trix & Robert Haussmann. Manierismo critico/progetti, oggetti, superfici* im Studio Marconi in Mailand 1981
Fotos: Alfred Hablützel

Robert Haussmann beim Marmorieren der Mauer-Kommode und des Brücken-Schreibtischs aus der Serie Lehrstücke I, Möbel als Architekturzitat. Foto: Trix Haussmann

Stilmerkmale einher. Als verbindendes Element manieristischer Kunstwerke wurde deren prononcierte Künstlichkeit herausgestellt. Diese kennzeichnet eine Kunstproduktion, die sich wesentlich durch ihr Verhältnis zu anderer Kunst definiert. Als Karl Scheffler in seinem 1944 im *Werk* veröffentlichten Aufsatz «Über die Entstehung des Manierismus» der Kunstgeschichte Vorhaltungen machte, mit dem Begriff des Manierismus ein ahistorisches Werturteil zu verknüpfen, sprach er damit die auf Luigi Lanzi zurückgehende Lesart an.³ Gegen den mit diesem Urteil verbundenen Vorwurf des Überzüchteten, Forcierten und Unfreien führte Scheffler die Stilgeschichte ins Feld. Sie ermögliche es nicht nur, manieristische Methoden wertneutral zu bestimmen. Sie gebe zudem ein Instrumentarium an die Hand, um alle Epochen der Kunstgeschichte auf manieristische Stilphänomene hin zu untersuchen. Unter Zuhilfenahme von Wilhelm Pinders Generationenmodell und in Weiterführung von Heinrich Wölfflins formaler Stilgeschichte gelangte Scheffler zu seiner Definition des Manierismus als einer wiederkehrenden Übergangsphase zwischen klassischen und barocken Perioden. Das beanstandete Werturteil hob Scheffler jedoch nicht grundsätzlich auf. Auch er betrachtete manieristische Kunstformen als ein Krisenphänomen, allerdings nicht als Phänomen der Krise individueller Künstler, sondern als eine in jeder Generation wiederkehrende und damit zwangsläufige Krise ganzer Kulturkreise.

Ähnlich ambivalent ist Gustav René Hocke, auf dessen 1957 publiziertes Schlüsselwerk zur Kunst des Manierismus sich Trix und Robert Hausmann direkt bezogen.⁴ Zwar widmete Hocke dem Faszinosum des Manierismus in der Kunst eine umfangreiche Studie, der er zwei Jahre später eine komplementäre Arbeit zum literarischen Manierismus folgen liess.⁵ Doch schon im Untertitel – *Manier und Manie in der europäischen Kunst* – stellte er einen Konnex her, der wie eine späte Variation auf Cesare Lombrosos *Genie und Wahnsinn* (1872) klingt und in der Verbindung von Kunst und Psychopathologie Aspekte mit Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (1948) teilt. Den in religiösen und politischen Krisenzeiten auftretenden «manieristischen Menschentyp» legitimiert, so Hocke, zwar das ««scharfsinnige» Talent».⁶ Dieses fühle sich – Michelangelo hatte es vorgemacht – «nicht mehr an einen klassischen Kanon gebunden.» Stattdessen zeige es den «Drang nach dem Absonderlichen, nach dem Exklusiven, nach Extravaganz, [...] auch nach gesellschaftlicher Absonderung, nach aristokratischer Sonderstellung.» Hockes weitere Ausführungen verdeutlichen, dass solche Zuschreibungen kaum positiv gemeint sind: «Dieser Menschentypus» sei dadurch charakterisiert, dass er «die Unmittelbarkeit scheut, die Dunkelheit liebt, sinnliche Bildhaftigkeit nur in der verkleideten abstrusen Metapher gelten läßt, [...] das wunderlich [...] Überreale in das intellektuelle Zeichensystem einer äußerst stilisierten Sprache einzufangen sucht». In Hockes Entwicklungsschema, dem in seinen Augen jede manieristische Epoche unterliegt, führt dieser Drang nicht zum Guten. Zwar hätten manieristische Künstler wie Parmigianino «genialische» Züge in der Beherrschung der künstlerischen Mittel gezeigt.⁷ Doch je länger eine manieristische Phase dauere, desto stärker gleite sie in die «Dekadenz» ab.⁸ Die manieristische «Zierseuche» mündet bei Hocke in der «Epilepsie des Formsinns».⁹ Anerkennung hätten am Ende nur diejenigen manieristischen Künstler erfahren, die sich als manisch und schliesslich sogar als wahnsinnig gebärdeten.¹⁰ Die zunehmende Opposition zum Klassisch-Rationalen und Klassisch-Natürlichen ist für Hocke Ausdruck einer (von ihm als solche dargestellten) sexuellen Abnormität, die er insbesondere an der Homosexualität manieristischer Künstler festmacht.¹¹ «Manieristische Gebrochenheit» entstehe im «manieristischen Ur-Trieb, in der sexuellen Libido, nicht nur in und durch die Natur Erfüllung zu finden, sondern oft auch außerhalb von ihr und sogar

gegen sie.»¹² Die damit einhergehende ««autistische» Introversion» gipfele im selbstbezüglichen, selbstverliebten Künstler, dessen Instrument und Emblem der Spiegel sei.

Mit solchen Deutungen, nach denen der manieristische Künstler im besten Fall ein Dandy und im schlimmsten ein im Narzissmus endender Homoerot ist, kann der *Manierismo critico* der Haussmanns nicht in Verbindung gebracht werden. Was Trix und Robert Haussmann in Hockes Buch finden konnten, war sein Verweis auf die Ausdrucksmittel, die in den wiederkehrenden manieristischen Epochen verwendet worden seien, vom Manierismus im antiken Alexandrien bis hin zur Moderne seit dem späten 19. Jahrhundert. Diese liessen sich adaptieren, ohne Hockes antimanieristischen Reflex mit zu übernehmen. In den breiteren Rahmen einer umfassenden Studie künstlerischer Ausdrucksformen gestellt waren solche Mittel in Ernst H. Gombrichs *Art and Illusion* von 1960, das für die Haussmanns zu einem Referenzwerk wurde.¹³ Einen anderen Anknüpfungspunkt boten Hockes Ausführungen zum *Concettismo* als historischer Bezeichnung des literarischen Manierismus in Italien, die den Akzent auf die intellektuelle Dimension manieristischen Kunstschaffens legt.¹⁴

Manierismus in der Architekturtheorie nach 1945

Eine grundsätzlich positive Bewertung erfuhr der Manierismus in der Architekturtheorie und -kritik nach dem Zweiten Weltkrieg. Die massgeblichen Texte stammen von Colin Rowe und Robert Venturi. Beide Autoren begriffen den Manierismus als ein Instrument, wobei für Rowe dessen diagnostische Funktion im Vordergrund stand, für Venturi (wie dann auch bei den Haussmanns) die entwürfsstrategische. Colin Rows Ausgangspunkt ist Le Corbusiers Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds. Deren Strassenfassade interpretiert er im Vergleich mit Beispielen des 16. Jahrhunderts als Schlüsselwerk eines modernen Manierismus. Le Corbusiers Regelbruch resultiere in «formal ambiguity» und rufe beim Betrachter «a disturbance and a delight» hervor.¹⁵ Man kann davon ausgehen, dass beide, Störung und Genuss nicht im Widerspruch zueinander, sondern in einem ursächlichen Zusammenhang stehen. Wie Vasaris Michelangelo gestaltet Le Corbusier in Rows Darstellung aus der Fülle künstlerischer Kompetenz heraus. Dabei übertrifft er die Manieristen des 16. Jahrhunderts noch, insofern als er sich bei seinen formalen Manipulationen nicht mehr auf ein konventionelles Referenzsystem beziehen kann. Denn da, wo ein Regelwerk nicht mehr allgemein bekannt und akzeptiert ist, sieht sich der moderne Manierist vor die Schwierigkeit gestellt, den Regelbruch überhaupt als solchen erkennbar zu machen. Wie seit Luigi Lanzi üblich, interpretiert auch Rowe manieristische Kunstproduktion als Ausdruck einer Krisenzeit, einer emotionalen und intellektuellen Verstörung. Doch diese Verstörung resultiert bei ihm nicht in epigonaler Verflachung, sondern bereitet den Boden für die intellektualisierte Konzeptkunst und die kraftvoll-kreative Abstraktion der klassischen Moderne.

Bei Rowe wird die Moderne zur Erbin des historischen Manierismus. In vergleichbarer Weise hatte Sigfried Giedion die moderne Architektur in *Space, Time and Architecture* (1941) in die Tradition barocker Raumschöpfungen gestellt.¹⁶ Rowe wie Giedion argumentierten damit für eine Sicht auf die Moderne, die deren Vielschichtigkeit und Reichtum im Formalen, deren intellektuelle und künstlerische Kraft betont. In Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture* wendet sich dies ins komplette Gegenteil.¹⁷ Für ihn wird die manieristische und barocke Architektur, die er zuerst im humanistisch geprägten Architekturunterricht in Princeton und dann zwischen 1954 und 1956 als Stipendiat der American

Academy in Rome studiert hatte,¹⁸ zum Modell einer reichen und lebendigen Architektursprache und als solche zum Gegenbild der (spät-)modernen Architektur. An den historischen Beispielen entwickelte Venturi die Argumente, mit denen er über die Kritik der Gegenwart einem unorthodoxen und vielschichtigen Entwerfen von neuem den Weg bahnen wollte. Die Semantik der aus solchen Entwurfsprozessen resultierenden Werke beschreibt Venturi als durch Redundanzen, Widersprüche und Zweideutigkeiten gekennzeichnet. Mit solchen Strategien und Qualitäten sei gegen die «puritanisch-moralische Geste der orthodoxen modernen Architektur» und deren «Kult des ›Reinen‹» anzutreten.¹⁹

Venturis Diskurs ist kein bloss formaler. Die ethische Dimension, die – unter negativen Vorzeichen – einen grossen Teil der Manierismus-Debatte charakterisiert hatte, ist auch bei ihm vorhanden. Formales ist für Venturi kein Selbstzweck, weder mit Blick auf das Bauwerk noch mit Blick auf den sich selbst verwirklichenden Künstler. Der überindividuelle Rahmen, in den das Schaffen des Einzelnen gestellt ist, muss erkennbar bleiben. Für eine funktionierende manieristische Kunst ist ein solcher Rahmen ohnehin unabdingbar. «Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs» habe, so Venturi, «eine besondere Verpflichtung für das Ganze: ihre Wahrheit muß in ihrer Totalität – oder in ihrer Bezogenheit auf diese Totalität – liegen.»²⁰ Dementsprechend erklärt er, eine «konventionelle» Architektur sei ihm lieber «als eine angestrengt ›neue‹», «die angepaßte» schätze er «mehr als die exklusiv abgegrenzte». Der solchen Aussagen zugrundeliegenden antiautoritären und demokratisch-pluralistischen Haltung gibt Venturi deutlichen Ausdruck: «Ich stelle die Vielfalt der Meinungen höher als die Klarheit der Meinungen». Und wenn er «die latenten Bedeutungen [...] für ebenso wichtig wie die manifesten» hält, klingt daraus die kritische Erkenntnis, dass letzte Wahrheitssätze nicht möglich sind. Die Vielfalt der Meinungen aber sollte sich in der Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Architektur spiegeln: «Sie muß eher eine Verwirklichung der schwer erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein als die leicht reproduzierbare Einheitlichkeit durch die Elimination des Mannigfachen.» Statt «Less is more» heisst es für Venturi deshalb: «Mehr ist nicht weniger!»

Sowohl Rowe als auch Venturi stehen auf ihre Weise in einer modernen Tradition, die Manfredo Tafuri als «critica operativa» bezeichnete. Einer solchen operativen Kritik und Geschichtsschreibung stellte Tafuri sein «progetto storico» einer möglichst unvoreingenommenen und nicht auf die gegenwärtige Architekturpraxis bezogenen Geschichtsschreibung entgegen. Ein frühes Produkt dieses Projekts ist seine 1966 publizierte Studie zum europäischen Manierismus des 16. Jahrhunderts, in der er den Manierismus als rein historisches Phänomen zu fassen versuchte.²¹ Nicht die moderne Architektur, die als Teil des kapitalistischen Systems ihre Unabhängigkeit verloren habe, sondern nur die Geschichtsschreibung bietet für Tafuri das Potential eines autonomen, keiner Ideologie unterworfenen kritischen Beitrags. Genau diese mögliche Unabhängigkeit des Historikers aber ist es, die dessen Arbeit ihre politische und auf die Gegenwart bezogene Brisanz verleiht.²² Einer solchen Verlagerung in die Geschichte stehen die «operativen» Studienreisen zu Bauten wie Giulio Romanos Palazzo del Te, Bramantes Santa Maria presso San Satiro mit ihrem «anamorphotischen Chor» oder Borrominis «gebauten Anamorphosen im Palazzo Spada» gegenüber, mit denen Trix und Robert Haussmann die eigene Praxis fundierten.²³

Formen der Kritik. Vom Swiss Design zum Manierismo critico

Überblickt man den Manierismus-Diskurs bis zu Venturis *Complexity and Contradiction* und Tafuris *L'architettura del manierismo*, lässt sich der Bogen zum Manierismo critico der Haussmanns von Venturi aus auf dem kürzesten Weg schlagen. Trix und Robert Haussmann selbst führten die Genese des Manierismo critico bis in die Anfangszeit ihrer Zusammenarbeit zurück.²⁴ Manieristische Werke im engeren Sinn schufen sie damals allerdings noch nicht. Die 1967 für die Werkbund-Aktion «Chair Fun» entstandenen Stühle sind Moderne-Kritik in Objekt-Form, die mit Mitteln der Pop Art realisiert wurde.²⁵ Ihr konzeptioneller Charakter, ihre kritische Reflexion auf «eigentliche» Werte der Moderne und ihre spielerisch-«uneigentliche» Sprache verbinden sie mit Aspekten des Manierismus. Dieser gemeinsam mit andern Designern und Künstlern geprobte «Pop-Aufstand gegen die Grundsätze der Guten Form»²⁶ ersetzte die Form der Kritik, mit der Robert Haussmann zuvor im Rahmen der Kollektion Swiss Design moderne Klassiker nach den Massgaben der Moderne selbst kritisiert und verbessert hatte.²⁷ Die Möbel des Swiss Design sind durch hohe handwerkliche Qualität, hochwertige Materialien und die Einlösung des Funktionalitätsanspruchs der Moderne gekennzeichnet. Dagegen stehen die Fun Chairs, bei denen die Haussmanns den Zusammenhang von Form, Konstruktion, Material und Funktion ex negativo veranschaulichten, für eine künstlerische Haltung, die Claude Lichtenstein als «Schritt vom Produkt zum Konzept und von der Seins- zur Wirkungsästhetik» beschrieben hat.²⁸ Aber auch hier führt die Kritik nicht weg vom «Eigentlichen», ist kein vollkommener Rückzug in eine Spass- und Scheinwelt, denn die Wirkungsästhetik verweist implizit stets auf Aspekte der Seinsästhetik.

Ihr Vertrauen in das kritische Potential künstlerischer Produktion unterscheidet die Haussmanns von Tafuris negativer Einschätzung. Es ist eine Kritik, die sich trotz – oder gerade wegen – ihrer kritischen Stossrichtung mit Grundwerten der Moderne in Verbindung bringen lässt. Der Manierismo critico der Haussmanns ist ein Beitrag zur Bildung im aufklärerischen Sinn, indem sie auf die mündige Urteilskraft des Einzelnen abzielt. Sie schlägt sich in einer ausgeprägt didaktischen Haltung nieder. Die Bezeichnung «Lehrstücke», welche die Haussmanns für die Resultate ihres künstlerischen Forschungsprojekts zum Manierismo critico wählten, steht emblematisch dafür. Die Zählung der Lehrstücke sowie ihre Zuordnung zu bestimmten manieristischen Themen signalisiert in diesem Zusammenhang ein systematisches und damit auf Kohärenz angelegtes Vorgehen.²⁹

Trix und Robert Haussmann legten ihr Forschungsprogramm in Form einer kommentierten Liste der sie interessierenden Gestaltungsmittel offen. Sie reicht von der Materialverfremdung über verschiedene illusionistische Manipulationen und die literarisierenden Formen von Metapher, Allegorie, Paraphrase und Zitat bis zu von Venturi vorformulierten Ausdrucksqualitäten wie Komplexität, Mehrdeutigkeit und Widerspruch. Diese Themen hätten sie in den Lehrstücken «in möglichst klarer Form darzustellen» versucht.³⁰ Auch hier wird offensichtlich: Mehrdeutigkeit ist ein Gestaltungsmittel im Dienst von Botschaften, die sich entschlüsseln lassen – und sei es die, dass es keine eindeutige Botschaft gibt. Dadurch unterscheiden sich Trix und Robert Haussmanns Lehrstücke von Alessandro Mendinis «mobile infinito», das ebenfalls als «kritisches Instrument» gemeint war. Wie für Mendinis «Hypothese für ein Manifest der Post-Avantgarde»³¹ gilt auch für das «mobile infinito» ein «Gültigkeitsvorbehalt» und eine «selbstreflexiv eingebaute Lockerung der Verbindlichkeit».³² Mendinis «Adieu» an Kohärenz und Wahrhaftigkeit scheint endgültig und umfassend. Der Widerspruch und der Illusionismus der Haussmanns sind dagegen Ausdrucksmittel einer Kunst, die Zusammenhang und Echtheit reflektiert.

Ihre Ironie kippt nie in Zynismus, sondern ist ein Mittel, das die Betrachter aktiviert und zudem das ethische Moment der Selbstrelativierung einführt. Von der Fundamentalkritik des italienischen Radical Design trennt die Haussmanns ihr Festhalten an handwerklicher Qualität, die auch und gerade für ihre manieristischen und illusionistische Arbeiten essentiell ist. Ihre Produkte sind «Erbstücke» oder «Langzeitmöbel».³³ In diesem Punkt teilen die Haussmanns Tafuris Standpunkt: Historische Arbeit kann einen Beitrag zur Gegenwart leisten, weil sie von in der Gegenwart lebenden und auf die Gegenwart reagierenden Menschen geleistet wird. In diesem Sinn ist die von den Haussmanns initiierte Wiederbelebung ausser Gebrauch gekommener Handwerkstechniken als Kritik an und Alternative zu einer aktuellen, inhaltlich und qualitativ verflachten kommerzialisierten Produktion gemeint; und in diesem Sinn wünschten sich Trix und Robert Haussmann «eine Art WWF für die aussterbenden Handwerksberufe».³⁴

Grenzgänge. Trix und Robert Haussmann im Studio Marconi und das Problem der Kritik

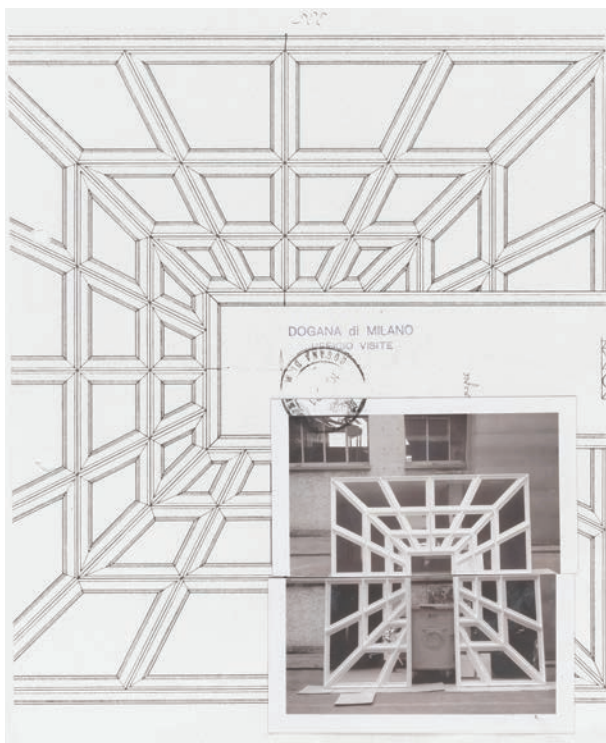
Schaut man auf die Ausstellungen des Studio Marconi, erscheint die Werkschau der Haussmanns, die sie dort im Mai 1981 ausrichten konnten, als einer der freundlichen Lichtblicke im Kontext eines häufig um existentielle und mitunter düstere Fragen kreisenden künstlerischen Schaffens.³⁵ Giorgio Marconi hatte das Studio 1965 als politisch und sozial engagierte Galerie zeitgenössischer Kunst gegründet. Bereits 1970 konnte er die Räumlichkeiten an der zentral gelegenen Via Tadino um zusätzliche Ausstellungsflächen auf zwei Geschossen erweitern. In dem für verschiedene Positionen offenen Programm waren neben jungen italienischen Künstlerfreunden wie Enrico Baj und Emilio Tadini eine Reihe internationaler Namen vertreten, darunter Richard Hamilton, Alexander Calder, Christo, Joseph Beuys, Louise Nevelson, Tom Wesselmann und Man Ray.

Den Anlass für die Haussmann-Ausstellung im Studio Marconi bot die Mailänder Präsentation der von ihnen entworfenen neuen Stoffkollektion für den Textilverlag Mira-X, einem innovativ-experimentell ausgerichteten Tochterunternehmen des Schweizer Einrichtungshauses Möbel Pfister AG.³⁶ Den Kontakt zum Studio Marconi hatte, so meint sich Robert Haussmann zu erinnern, Eleonora Peduzzi-Riva vermittelt, die mit den Haussmanns befreundete, in Mailand lebende Designerin,

Ausstellung *Trix & Robert Haussmann. Manierismo critico / progetti, oggetti, superfici* im Studio Marconi in Mailand, 19.–26. Mai 1981

Zollerklärung für das Lehrstück VI, Spiegel, Hommage à Vinzenz Nussbaumer

Ausstellungsräume. Fotos: Alfred Hablützel





die damals als PR-Beauftragte für Mira-X arbeitete.³⁷ Eine weitere Brückenfunktion übernahm Alfred Hablützel, der als Berater für Mira-X die neue Kollektion zusammen mit den Haussmanns entwickelt hatte und in Mailand zum Ausstellungsteam gehörte. Mira-X bezahlte die mit der Veranstaltung verbundenen Unkosten, die Marconi in Rechnung stellte.³⁸

Hatte die Schau damit klare Aspekte einer die Stoffpräsentation flankierenden Werbemaßnahme, war sie inhaltlich – wie schon ihr Titel verrät – deutlich weiter gefasst: *Trix & Robert Haussmann. Manierismo critico/progetti, oggetti, superfici*. Zu den Exponaten gehörten zwar auch Stoffe der Mira-X-Kollektion, darunter eine «marmorierte» Stoffbahn mit der «Inschrift» «manierismo critico», Robert Haussmanns Wortschöpfung, die nun für eine ganze Werkphase stand. Doch konnten die Haussmanns, teils in Form von Fotografien, auch bis in die 1950er Jahre zurückreichende Arbeiten zeigen. Zu den Blickfängern gehörten Modelle sowie eine Auswahl der Lehrstücke, darunter der Säulenstumpf, der Spiegelschrank Seven Codes und der Brücken-Schreibtisch.

Für die schmale Dokumentation der Ausstellung, die in der Reihe der *Documenti* des Studio Marconi erschien, empfahl Marconi «un testo breve» von Gillo Dorfles, «che potrebbe aiutare la manifestazione.»³⁹ Der Kunsttheoretiker, Kritiker und Maler Dorfles gehörte zum Umfeld der Galerie, schrieb über deren Ausstellungen und in deren Publikationen. In seiner umfassenden Untersuchung zum Phänomen des Kitsches hatte er die Grenzen der Kunst in ähnlicher Weise ausgelotet wie Trix und Robert Haussmann es in ihren manieristischen Experimenten taten. Es verwundert deshalb nicht, dass die beiden sein 1968 auf Italienisch und 1969 auf Deutsch erschienenenes Buch kannten.⁴⁰

Dorfles charakterisiert das manieristische Werk der Haussmanns in seinem kurzen Text zunächst mit den gängigen Verweisen auf die ihm zugrundeliegenden Verfahren der Verfremdung, des Illusionismus und der Ironie.⁴¹ Diese bringt er mit dem Aspekt des Spielerischen zusammen, der sich mit Johan Huizinga als Etablie-

Boutique Weinberg Herren in Zürich, 1977–1980. Foto: Alfred Hablützel



rung von Regeln ausserhalb des konventionellen, «vernünftigen» Regelwerks – hier das der «längst obsolet gewordenen ‹Modernität›»⁴² – verstehen lässt. Während bei Huizinga das «unvernünftig[e]» Spiel die eigentliche Grundlage des gesamten «Kulturlebens» einschliesslich Recht und Ordnung, Verkehr, Erwerb und Wissenschaft ist,⁴³ betont Dorfles die von den Haussmanns weiterhin beachteten «funktionalistischen Gebote: in bestmöglicher Art und Weise nutzen sie den Raum, die Materialien und den Kontext ihres Eingriffs.» Indem er zudem annimmt, dass die Haussmanns ihre «Erfindungen» stets «dem besonderen Ort ihrer Bestimmung» unterordneten, führt er zusätzlich als eher weichen Faktor die Spezifik der individuellen Aufgabe ein. Eine solche Spezifik lässt sich nicht bloss auf materieller oder funktionaler Ebene, sondern nur unter Einbezug einer kulturgeschichtlichen Perspektive angemessen würdigen.⁴⁴ Das seine Besprechung des Haussmann'schen Werks fundierende Ideal benennt Dorfles im letzten Abschnitt, im Anschluss an eine Warnung vor einem möglichen Abgleiten in den Kitsch: Es bestehe Hoffnung, «dass dieser neu gesehene und neu gelebte Manierismus [...] (wie beim wirklichen Manierismus, dem die grosse Zeit des Barocks folgte) eine kommende neue und authentischere stilistische Blüte präludiert.»⁴⁵

Damit ist Dorfles an dem Punkt angelangt, an dem unter anderem Karl Scheffler den Manierismus eingeordnet hatte: als Übergangsstil zwischen Phasen klassischer und barocker Kunst. Nur diese, und nicht die relationale Kunstform des Manierismus, so lässt sich aus Dorfles' Text herauslesen, kann «authentisch» sein. Eine solche Lesart scheint zum Beispiel dann berechtigt, wenn die Haussmanns lieber geistreich als gelehrt sein wollen.⁴⁶ Und dennoch: Kritik bedingt das Beziehen einer Position, und ein echter Positionsbezug setzt Authentizität voraus. Problematisch kann ein Positionsbezug mit den Mitteln des *Manierismo critico* in der Welt des Konsums werden. Dort lässt er sich zwar gegenüber konventionellen gestalterischen Lösungen als kritisches Instrument einsetzen; zugleich aber können die manieristischen Ausdrucksformen zu einer Erlebnisintensität führen, die sich im Hinblick auf den Konsum weniger kritisch als affirmativ auswirkt.

Manierismo critico. Die Da Capo Bar im Zürcher Hauptbahnhof

Eines der im umfassenden Sinn kritischen Werke von Trix und Robert Haussmann ist die von 1979 bis 1980 geplante und ausgeführte Da Capo Bar im Zürcher Hauptbahnhof, gerade auch in ihrer Verbindung mit dem Restaurant Da Capo, das sie gleichzeitig renovierten.⁴⁷ Bar und Restaurant sind ein kombiniertes Statement zum Umgang mit einem historischen Bau, dessen Erhalt oder Ersatz durch einen «verkehrstauglicheren» Neubau bis Mitte der 1970er Jahren als Politikum ersten Ranges diskutiert worden war.⁴⁸ Die Gestaltung der im Mezzaningeschoss neu eingebauten Bar thematisiert das Verhältnis von künstlerischem Ausdruck und seinem kulturellen Resonanzraum auf mehreren Ebenen.

Die Renovation des Restaurants beschrieben Trix und Robert Haussmann als «in erster Linie [...] denkmalpflegerische Aufgabe».⁴⁹ Stellten sie dort den materiellen Erhalt der historischen Substanz in den Vordergrund, bildet die historische Architektur des Bahnhofsgebäudes in der Bar den konzeptionellen Angelpunkt der architektonischen und künstlerischen Gestaltung. Die ihr zugrundeliegende Strategie zielt darauf ab, Alt und Neu auf mehrfache Weise miteinander zu verschränken. Eine räumliche Verbindung zwischen beiden entstand, indem die Haussmanns die Bögen der Arkade, die das Restaurant von der Bar im Mezzaningeschoss trennt, zum Restaurant hin öffneten. Die lünettenförmigen Öffnungen prägen vor allem in der Bar den Raumeindruck. Eine zusätzliche Verschränkung von Alt und Neu in der Bar ergibt sich durch die Spiegel auf der gegenüberliegenden Wand, die als





Da Capo Bar im Hauptbahnhof Zürich, 1979–1980. Fotos: Alfred Hablützel

formales Pendant zu den Lünetten fungieren und sich in den imaginären Raum des Spiegelbildes «öffnen».

Im Restaurant sind die Arkadenbögen, die durch geraffte Vorhänge von den darunterliegenden Fensterfeldern separiert sind, die Gegenstücke der Lünetten. Die Fensterwand ist die visuelle Verbindung zu jener Aussenwelt, die Trix und Robert Haussmann in die Raumhöhle der das Restaurant überblickenden Bar hineinholten. Diese «Translokation» bewerkstelligten sie mithilfe einer illusionistischen Wandmalerei, welche die «Quaderteilung der Aussenfassade» paraphrasiert.⁵⁰ Während die Wandmalerei damit die Erinnerung an das offene Draussen evoziert, vermittelt die erhöhte und rückwärtige Lage zusammen mit der versteckten Erschliessung der Bar das Gefühl von Geborgenheit.

Die «Verschiebung» oder «Verdopplung» des historischen Quadermauerwerks verdeutlichte die Haussmanns in der Axonometrie, mit der sie 1981 ihre Ausführungen in *Werk, Bauen + Wohnen* illustrierten. In der zeichnerischen Darstellung wird nicht zwischen realer Quaderung und deren malerischer Repräsentation unterschieden. Beim Betrachten der illusionistischen Malerei selbst dagegen werden ihre Verweisfunktion wie auch ihre ästhetische Erscheinung als Bild wirksam. Indem sich die Malerei klar als solche zu erkennen gibt, wird eine klassische Qualität der Architektur – ihre materielle Präsenz und Tragfunktion – ironisch in Frage gestellt. Neben einer solchen Relativierung der eigenen Arbeit steht die Kritik, die sich auf die prekäre Lage bezieht, in die Architektur immer dann gebracht wird, wenn um deren Wert gestritten wird. Und schliesslich kann die illusionistische Malerei als ein Kommentar zu den inhärenten Problemen einer auf Authentizität verpflichteten Denkmalpflege gelesen werden. In dieser Hinsicht scheint es konsequent, wenn die Haussmanns auch die Bildlogik selbst unterlaufen, indem sie an der Stelle der gemalten Schlusssteine sowie der diese verbindenden «Deckenbalken» Spiegelflächen einsetzten. Diese Manipulationen wollten die Architekten auch als «Hommage an Giulio Romano» verstanden wissen,⁵¹ über dessen Sala dei Giganti im Palazzo del Te Robert Haussmann in einem Interview mit Gabrielle Schaad sagte, es sei «beachtlich», wie sich dort «Bildarchitektur und gebauter Raum [...] fliessend ineinanderfügen, während Giulio Romano seine Tätigkeit als Architekt damit selbst infrage stellt».⁵²

Der Manierismus von Trix und Robert Haussmann ist nicht der heroische Manierismus Michelangelos und auch nicht der untergründige Manierismus von Gustav René Hocke. Wie Venturi verhilft er ihnen zu einer kategorialen Erweiterung ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel. Als Manierismo critico ist er ein Instrument der Architekturkritik, bietet aber auch das Potential, jenseits der engeren Grenzen künstlerischer und architektonischer Fragen Stellung zu beziehen. Eine fundamental-ethische Dimension hat der Manierismo critico, indem er die Möglichkeit eröffnet, die schwierigen Bedingungen des eigenen Schaffens mit zu reflektieren. Denn Ethik ist nur möglich, wenn man sie zuerst auf sich selbst anwendet.

1 Robert Haussmann, mündl. Auskunft, 17. Januar 2015.

2 Vgl. den Überblick zur Geschichte des Manierismusbegriffs und dessen Verwendung in der Architekturkritik bei Michael Gnehm, Gewohnte Unüblichkeit. Eine Manierismuskritik, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 98 (2011), Nr. 4, S. 4–11.

3 Karl Scheffler, Über die Entstehung des Manierismus, in: *Werk*, 31 (1944), S. 169–171, hier S. 169.

4 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis*

1650 und in der Gegenwart, Hamburg 1957. Vgl. Trix und Robert Haussmann, Zu unseren Arbeiten, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 68 (1981), Nr. 10, S. 29–32, hier S. 29.

5 *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959.

6 Hocke 1957 (wie Anm. 4), S. 8–9.

7 Ebd., S. 14.

8 Ebd., S. 170.

9 Ebd., S. 168–169.

10 Ebd., S. 172.

- 11 Ebd., S. 186–187.
- 12 Ebd., S. 196–197.
- 13 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960; dt. Ausg. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967. Interview von Bruno Maurer und Sabine Streuli mit Trix und Robert Haussmann, 11. Dezember 2015; siehe den Beitrag von Maurer und Streuli in diesem Buch.
- 14 Hocke 1957 (wie Anm. 4), S. 14–15 und passim; vgl. Claude Lichtenstein, Das Ende des Fortschritts und die Wiederentdeckung der Geschichte, in: Arthur Rüegg (Hg.), *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert*, Basel/Boston/Berlin 2002, S. 215–235, hier S. 230.
- 15 Colin Rowe, Mannerism and Modern Architecture, in: *The Architectural Review*, 107 (1950), Nr. 641, S. 289–299, hier S. 290–291.
- 16 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass., 1941.
- 17 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966; dt. Ausg. *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, hg. von Heinrich Klotz, Braunschweig/Wiesbaden 1978 (*Bauwelt-Fundamente* 50).
- 18 Vgl. Martino Stierli, *Venturis Grand Tour. Zur Genealogie der Postmoderne*, Basel 2011 (*Standpunkte Dokumente* 4).
- 19 Venturi 1978 (wie Anm. 17), S. 23.
- 20 Ebd., S. 23–24.
- 21 Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Rom 1966.
- 22 Vgl. dazu Carla Kervanian, Manfredo Tafuri. From the Critique of Ideology to Microhistories, in: *Design Issues*, 16 (2000), Nr. 1, S. 3–15.
- 23 Robert Haussmann, in: «... and, That a Picture Is Also an Idea and a Text». Gabrielle Schaad in a Conversation with Trix and Robert Haussmann/«... dass ein Bild auch ein Gedanke und ein Text ist». Gabrielle Schaad im Gespräch mit Trix und Robert Haussmann, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hg.), *Trix + Robert Haussmann*, Zürich 2012, S. 176–215, hier S. 193.
- 24 Robert Haussmann, o. T., Vortrag an der ETH Zürich, 3. Juli 1980, Typoskript, o. D., S. 1; gta Archiv/ETH Zürich (Vorlass Trix und Robert Haussmann): Schuber «Material Manierismus». In ihrem auf diesem Vortrag aufbauenden Beitrag über die theoretischen Grundlagen ihrer Arbeit in *Werk, Bauen + Wohnen* datieren Trix und Robert Haussmann den Beginn einer «erneut[en]» Beschäftigung mit dem Manierismus in die frühen siebziger Jahre; Haussmann 1981 (wie Anm. 4), S. 29.
- 25 Vgl. zu dieser Aktion Christoph Bignens, Aufbruch aus dem «befreiten Wohnen», in: Rüegg 2002 (wie Anm. 14), S. 177–195, hier S. 193; Thomas Gnägi, Aktion *Chair Fun*, in: ders., Bernd Nicolai und Jasmine Wohlwend Piai (Hg.), *Gestaltung, Werk, Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013, S. 326–328.
- 26 SWB Kommentare 3. Jahrestagung und Generalversammlung 1967 Bern, in: *Werk*, 55 (1968), Nr. 1, S. 73–74, hier S. 73.
- 27 Vgl. Bignens 2002 (wie Anm. 25), S. 185–187; ders., Kollektion «Swiss Design», seit 1958, in: Rüegg 2002 (wie Anm. 14), S. 206–207, sowie den Beitrag von Arthur Rüegg in diesem Buch.
- 28 Lichtenstein 2002 (wie Anm. 14), S. 230.
- 29 Zu den Lehrstücken vgl. Lotte Schilde Bär, «Illusionistische Lehrstücke» – «Manierismo Critico», 1977–1986, in: Rüegg 2002 (wie Anm. 14), S. 246–247; *Die Allgemeine Entwurfsanstalt mit Trix und Robert Haussmann. Möbel für die Röthlisberger Kollektion*, hg. von der Röthlisberger Kollektion, Sulgen/Zürich 2011, sowie den Beitrag von Renate Menzi in diesem Buch.
- 30 Haussmann 1981 (wie Anm. 4), S. 32.
- 31 Alessandro Mendini, Hypothese für ein Manifest der Post-Avantgarde, in: Helmuth Gsöllpointner, Angela Hareiter und Laurids Ortner, *Design ist unsichtbar*, Wien 1981, S. 373–374.
- 32 Lichtenstein 2002 (wie Anm. 14), S. 234.
- 33 Frank R. Werner und Hans Höger, *Erbstücke/Eredità/Pièces d'Héritage*, Ausst.-Kat. Landes pavillon Baden-Württemberg, Stuttgart/Maison du livre de l'image et du son, Villeurbanne-Lyon/Accademia delle Arti del Disegno, Florenz 1992, S. 10 und passim.
- 34 Haussmann 1981 (wie Anm. 4), S. 32.
- 35 Vgl. *Studio Marconi 1966/76. Dieci anni in Italia/Ten Years in Italy*, Mailand 1976; *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992*, Mailand 2004.
- 36 Vgl. Arthur Rüegg, «H-Design für Mira-X», Interieurtextilien, 1981, in: Rüegg 2002 (wie Anm. 14), S. 248–249.
- 37 Robert Haussmann, mündl. Auskunft, 16. Dezember 2015.
- 38 Giorgio Marconi, Brief an die Mira-X AG, 24. März 1981; gta Archiv/ETH Zürich (Vorlass Trix und Robert Haussmann): Bestand 1092, Ausstellung Studio Marconi.
- 39 Ebd.
- 40 Gillo Dorfles, *Il Kitsch*, Mailand 1968; dt. Ausg. *Der Kitsch*, Tübingen 1969; Robert Haussmann mündl. Auskunft, 16. Dezember 2015.
- 41 Gillo Dorfles, Le composizioni ironico-illusionistiche di Trix & Robert Haussmann, in: *Trix & Robert Haussmann. Manierismo critico/progetti, oggetti, superfici*, Mailand 1981 (*Studio Marconi Documenti* 5), o. S. [3 S.]; eine gegenüber der italienischen Version leicht gekürzte deutsche Fassung erschien im Herbst 1981: «manierismo critico». Arbeiten von Trix und Robert Haussmann, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 68 (1981), Nr. 10, S. 28–29, danach die folgenden Zitate.
- 42 Ebd., S. 28.
- 43 Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, S. 11–12 und passim.
- 44 Dorfles 1981 (wie Anm. 41), S. 28.
- 45 Ebd., S. 29.
- 46 Im Typoskript der deutschen Übersetzung von Dorfles' Text, die sich im Haussmann-Archiv befindet, ist «gelehrt» als Übersetzung für «dotta» handschriftlich in «kenntnisreich» respektive «(geistreich?)» korrigiert; gta Archiv/ETH Zürich (Vorlass Trix und Robert Haussmann): Bestand 1092, Ausstellung Studio Marconi. In der publizierten deutschen Fassung ist dieser Begriff nicht mit übersetzt.
- 47 Die Bar «signierten» die Haussmanns gemeinsam mit ihrem Mitarbeiter Stefan Zwicky; vgl. die gemalte Inschrift: «HAUSSMANNI ZWICKYQUE FECERUNT».
- 48 Werner Huber, *Hauptbahnhof Zürich*, hg. von der SBB Fachstelle für Denkmalpflege und der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Zürich 2015, S. 142–146.
- 49 Trix und Robert Haussmann, Umbau im Zürcher Hauptbahnhof. Renovation des Restaurants da Capo, neue Bar im Mezzaningeschoss, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 68 (1981), S. 33–35, hier S. 33.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd.
- 52 Robert Haussmann, in: «... and, That a Picture 2012 (wie Anm. 23), S. 189.