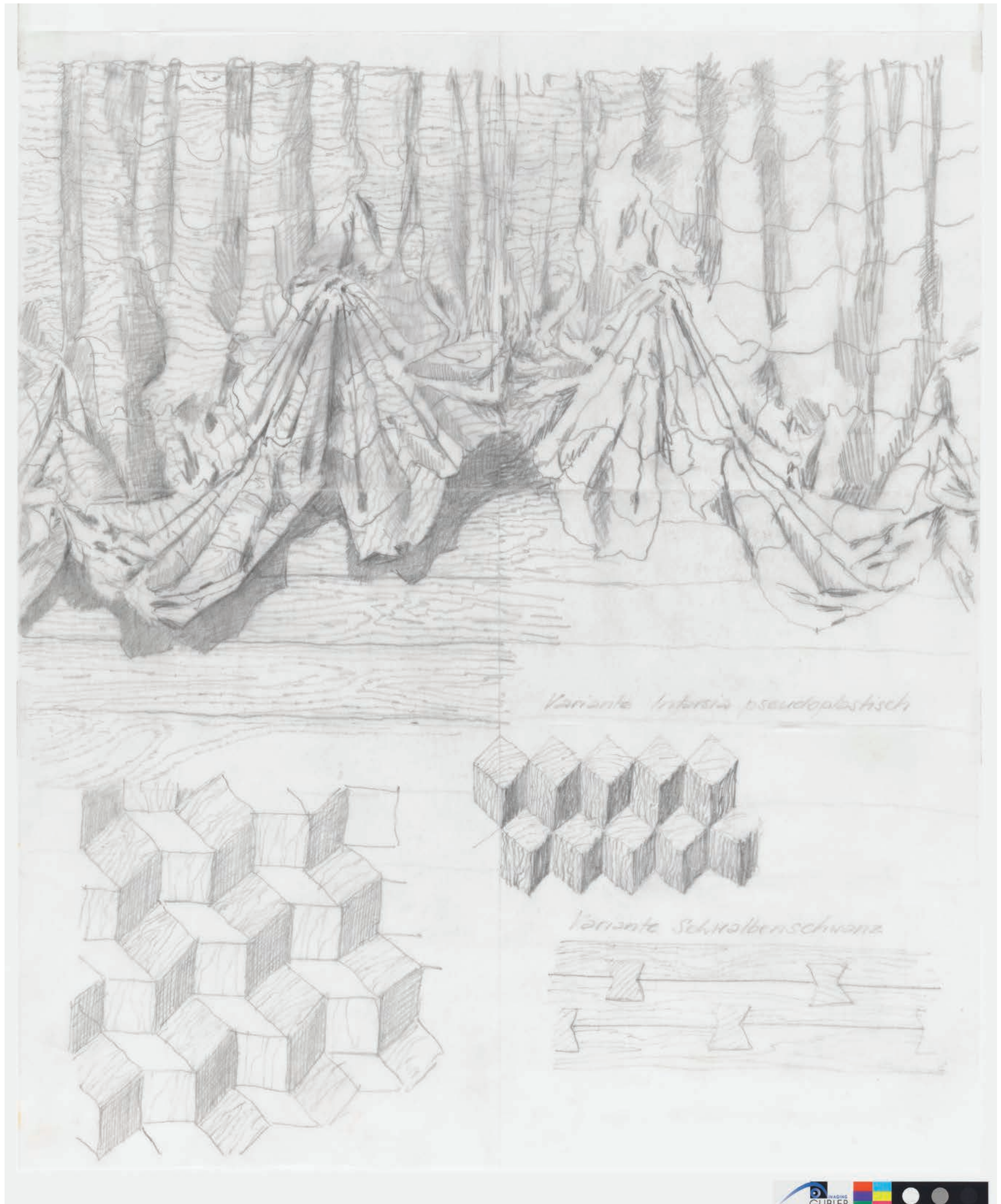




TRIX+ROBERT HAUSSMANN
Kultur der Formgebung

gta Verlag





«lust voor het herte, playsier der ooghen, cieragie in onse kamers en huysen»



Trix und Robert Haussmann arbeiten mit STOFF

Bettina Köhler

Intro

Ein Interieur, ein Zimmer, dem Blick nur deshalb zugänglich, weil der Vorhang, der es unserer Schaulust entziehen würde, zum rechten Bildrand hin aufgezogen ist. Der Vorhang changiert im Licht zwischen Hell- und Dunkelgrün, an seiner Oberfläche glatt und glänzend, stellt er wohl Taft oder Taftseide dar. Die Falten reichen räumlich in die Tiefe des Bildes und zugleich bauschen sie sich in unsere Richtung. Materialität und Farbigkeit entsprechen den Empfehlungen von Giulio Mancini, der 1628 in seinen *Considerazioni sulla pittura* grünen Taft oder Taftseide vorschlägt, um Bilder vor Staub und Licht zu schützen und um bei zurückgezogenem Vorhang den Blick möglichst wenig zu stören.¹ So zitiert der Vorhang die realen Textilien, die in vielen Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden Verwendung fanden. Er ist ein Trompe-l'œil.

In seinen sich kreuzenden Falten scheint das Echo der Bewegung des Zurückziehens immer noch präsent. Aber wer hat ihn zurückgezogen? Wir selbst oder die junge Frau, die im Zimmer steht und einen Brief liest? Das ist nicht zu entscheiden, denn wo die Stange befestigt ist, an der er mit Messingringen aufgehängt wurde, bleibt im Verborgenen. Der Vorhang ist der Logik eines bestimmten Ortes entzogen. Dieser Kunstgriff trägt dazu bei, dass wir das Textil als Trompe-l'œil akzeptieren. Weder in unserem Raum, dem Raum der Betrachter, noch im Zimmer der jungen Frau ist er wirklich «zu Hause». Er ist ein Schwellenmedium. Er aktiviert die Ränder des Übergangs von einem Raum zu anderen und damit die Lust zu schauen und ist doch zugleich wegen der fehlenden Verortung das Künstlichste in diesem Bild einer *Briefleserin am offenen Fenster* von Johannes Vermeer. Gemalt um 1657 in Delft, in den Niederlanden, einem Land, in dem zu dieser Zeit viele Wohnhäuser überaus reich mit Bildern ausgestattet waren, welche die eigene Kultur des Wohnens und Lebens thematisierten. Warum? Auf keinen Fall nur, um moralisch belehrt oder intellektuell gebildeter zu werden. Cornelis Biens fasste es 1636 knapp zusammen: Bilder werden gemalt und aufgehängt und betrachtet für die «lust voor het herte, playsier der ooghen, cieragie in onse kamers en huysen» – Freude für das Herz, Vergnügung der Augen, Zierrat in unseren Räumen und Häusern.²

Es ist sehr still. Vielleicht ein später Nachmittag, das Licht ist zwar noch hell, aber schon leicht gerötet. Am grünen Vorhang vorbei blicken wir über einen Tisch hinweg auf die bereits erwähnte junge Frau. Zwischen ihr und uns breitet sich über dem Tisch ein prächtiger Perserteppich aus, in starken Falten drapiert, einen Porzellanteller mit Früchten darbietend. Die junge Frau liest einen Brief. Konzentriert und aufmerksam hält sie den Bogen mit beiden Händen zum Fenster, von dem wir nur den Rahmen sehen und einen Teil des Gewändes. Es gibt noch eine zweite, kleinere Fensteröffnung über der ersten, die dafür sorgt, dass das hohe Zimmer in ein lebhaftes, aber zugleich auch ruhiges Lichtspiel getaucht wird. Der untere Fensterflügel, der weit ins Zimmer ragt, fängt in seinen bleigefassten kleinen Glasflächen die Spiegelung des Gesichtes der jungen Frau auf. Ein roter Vorhang, der oben auf dem Fensterflügel in dichten Falten liegt, hängt herab und ist durch die Scheiben sichtbar. Die junge Frau steht unbeweglich zwischen dem geschmückten Tisch und der hinter oder neben ihr aufsteigenden Wand des Zimmers. Eine

Abbildungen > Seite 138–141

Geraffter Vorhang in einer Arkade des Caffè Quadri auf der Piazza San Marco in Venedig
Foto: Peter Seipelt

Robert Haussmann, Skizze für H-design for MIRA-X, 1981

Geätzter Vorhang in der Boutique Lanvin in Zürich, 1975–1977

H-design for MIRA-X, 1979–1985. Architekturmotive Mira-Lapideus Squama und Murus

Johannes Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster*, um 1657. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

verputzte Wand, so scheint es, glatt, aber von anderer Glätte als der grüne Taftvorhang, der uns immer wieder daran erinnert, dass wir nur Zuschauer der Szene sind. Das rötlich sandfarbene Licht, das die junge Frau umfängt, verbreitet sich auf dem Putz und verliert sich schliesslich nach oben in der grauen Höhe des Zimmers.

Würde die junge Frau den Brief zur Seite auf den Tisch legen und mit einem leichten Einatmen den rechten Arm heben, um das Fenster zu schliessen, dann müsste sie zuvor auf etwas achten. Sie müsste den roten Vorhang, der aus der Höhe des Zimmers herabfällt, vom Fensterflügel herunterziehen. Wahrscheinlich würde sie dies keine grosse Anstrengung kosten, denn der Stoff scheint zwar schwer, dennoch glatt und beweglich, vielleicht handelt es sich um Samt, etwas wärmer und weicher anzufassen als der grüne Vorhang aus Taft. Würde sie danach den Vorhang vor das Fenster ziehen, läge das Zimmer im Dunkel oder es herrschte ein rötliches, ein ruhiges Dämmerlicht.

Vielleicht zieht die junge Frau nun auch noch den grünen Vorhang zu. Sie greift damit in das Zwischenreich der Inszenierung und begrenzt dadurch unsere Schaulust. Doch wir haben immer noch die Möglichkeit, im kleinen, über der metallisch glänzenden Vorhangstange sichtbaren Ausschnitt den rötlichen Widerschein des Lichtes und die Tiefe und Höhe des Zimmers zu erahnen.

Die junge Frau wendet sich um, verlässt das Zimmer und schliesst hinter sich die Tür.

Erstes Set. Ein Vorhang aus Glas

Im März 1978 öffnet sich die Eingangstür eines Ladenlokals am Zürcher Paradeplatz. Es handelt sich um die Boutique für Prêt-à-Porter-Kollektionen des Hauses Lanvin. Das Modegeschäft Weinberg hat diese Dependance 1977 im Erdgeschoss des Savoy Hotel eingerichtet. Eine junge Frau tritt hinaus, wendet sich um und betrachtet die Schaufensterfront.

Einigen Passanten fällt sie auf: Ihre Erscheinung ist klassisch, sehr diszipliniert und zugleich umgibt sie etwas Surreales, als würde man seinen Augen nicht trauen können, obwohl alles absolut eindeutig ist. In einen langen Mantel gehüllt, zieht vor allem ihre Frisur die Blicke auf sich. Die Haare sind streng zurückgenommen, die hohe Stirn scheint ausrasiert, der grosse Dutt schmiegt sich an den gesamten Hinterkopf und ist zurückhaltend mit Perlen und Bändern geschmückt. Aus dem Gesamtregime befreit wurden Korkenzieherlocken, die sich von den Schläfen hinabkräuseln dürfen und fast den Kragen des Mantels berühren.

Eine Passantin denkt überrascht, dass es Mut brauche, um so durch die Stadt zu gehen. Obwohl diese Art Frisur eigentlich gerade sehr angesagt sei – in einem Shooting für Courrèges' Sportkleidung konnte man sie gerade vor kurzem in der Vogue sehen³ –, erscheine sie an der jungen Frau entrückt und seltsam. Wie aus der Zeit gefallen, eine Illusion, denkt die Passantin und setzt ihren Spaziergang fort. Sie ahnt nicht, wie vertraut der jungen Frau die Idee und der praktische Umgang mit Illusion und mit dem Trompe-l'œil ist, beides kennt sie aus ihrer Kultur und deren Räumen. Genau aus diesem Grund ist sie vom Schaufenster der Boutique Lanvin beeindruckt.

Was ihr als Niederländerin des 17. Jahrhunderts besonders gefällt, ist die klassische Strenge der verglasten Front, die durch Bewegung und Farbe belebt wird. Schmale schwarze Rahmen fassen das gesamte Bild der zwei symmetrisch zu beiden Seiten des Eingangs angeordneten Schaufenster. Oberhalb von Tür und Fenstern, der gläsernen Fassadenkonstruktion leicht vorgelagert, spannt sich von Wand zu Wand ein breites Band aus glänzend schwarzem Metall, dessen Unter-



Boutique Lanvin in Zürich, 1975–1977

kante wie von einem transparentem Saum akzentuiert scheint. So entsteht im oberen Bereich der Front ein Fries, auf dem der Namen des Modehauses Lanvin in weissen Lettern aufscheint. Die Aufmerksamkeit der jungen Frau erregt besonders ein rosa-weiss gestreifter Vorhang. Er bedeckt, von oben herabfallend, knapp zwei Drittel der Schaufenster und hebt sich über der Tür in einer gerafften Bewegung an.⁴ Offensichtlich im Inneren der Boutique befestigt, schimmert er hinter dem transparenten Durchbruch im Band aus schwarzem Glas ein wenig durch. Er erscheint im oberen Bereich des Frieses etwas dunkler, im unteren Bereich der Fenster dagegen heller. Die schmalen vertikalen Streifen des Vorhangs bewegen sich in sanften Modulationen. Feine schwarze Linien, die in horizontalen Wellen mit schärferen Spitzen verlaufen, deuten an, dass man diesen Vorhang rafften und hochziehen könnte. Genau das ist im unteren Teil der Schaufenster geschehen, um den Blick auf die Auslagen freizugeben. Und hier sieht man auch, dass der Mechanismus dieses Raffvorhangs eine subtile Veränderung des Streifenmusters und damit der gesamten Optik des Vorhangs provoziert. Sobald man nämlich zu ziehen beginnt, wird der Stoff an vier Punkten, zwei zu beiden Seiten der Tür, gerafft, sodass der Eindruck eines lebhaften Spiels aus Diagonalen und gestauchten Formen entsteht, aus Überlagerungen des Stoffes, aber auch der Auflösung des Streifenmusters in helle Lichtreflexe.

Die junge Frau sieht natürlich, dass der Vorhang nur ein scheinbarer ist, bei aller Nähe zur Realität eines Textils ist deutlich wahrnehmbar, dass es sich um leicht geätzte Gläser handelt. Durch das Mittel der Bleiverglasung werden das Bild des

Vorhangs und die grosse Glasfront eins. Die junge Frau lässt sich gern von diesem Trompe-l'œil bezaubern. In ihrer Erinnerung an das Zimmer, das sie verlassen hat, sieht sie den grünen Taftvorhang zu ihrer linken Seite. Eine Erfindung des Malers, um vorzutäuschen, dass sie in einem Raum steht, der auf eine unerklärliche Weise mit dem Raum der Betrachter auf der anderen Seite verbunden ist. Soviel sie aber den Gesprächen auf der anderen Seite entnehmen konnte, waren sich alle Betrachter und Betrachterinnen bewusst, dass es sich bei dem Vorhang um eine Augentäuschung handelt. Also war es am Ende keine tatsächliche Täuschung, denn das Vergnügen am Trompe-l'œil besteht ja gerade darin: im Erkennen und gleichzeitigen Akzeptieren der Illusion. Niemand hatte je versucht, den Vorhang zuzuziehen. Ob die aus der Antike überlieferte Geschichte der Wahrheit entspricht, dachte die junge Frau, dass der Maler Zeuxis den gemalten Vorhang vor einem Gemälde des Parrhasius beiseiteziehen wollte? Er war in einen Wettstreit mit Parrhasius getreten: Wer von beiden kann das Bild mit der perfektesten Täuschung malen? Die von Zeuxis gemalten Trauben lockten Vögel an, die an ihnen pickten, er war sich seines Sieges schon sicher. In dem Moment aber, als seine Hand keinen tatsächlichen Vorhang, sondern Farben auf einem Malgrund berührte, da wusste er, dass er seinen Wettstreit mit Parrhasius verloren hatte.⁵ Der jungen Frau kommt wieder ihr Zimmer in den Sinn, das der Maler Vermeer nicht nur mit dem grünen Taftvorhang, sondern auch mit einem Vorhang aus rotem Samt versehen hatte: Als sie von ihrer Brieflektüre kurz aufblickte, konnte sie ihr Spiegelbild in den Bleiverglasungen anschauen, und direkt neben ihrem Gesicht war der rote Vorhang durch die kleinen Scheiben im Schatten hinter dem geöffneten Fenster sichtbar.

Sie kennen und lieben viele Räume aus vielen Zeiten, diejenigen, die den Vorhang dieser Boutiquefenster entworfen haben, denkt sie. Und sie kennen die Geschichten zu diesen Räumen. Gemalte und gebaute, imaginäre und wirkliche, aus Stoff und Glas und Stein und Holz. Sie wollen überraschen und in der Schwebelage halten. Das einzige, was die junge Frau vermisst, ist die tatsächliche Wärme eines Vorhangs und den durch das lockerfallende Textil veränderten Klang im Raum. Allerdings muss sie zugestehen, dass den Erfindern dieses Raumes und seiner Fenster mit dem wunderbaren Vorhang auch im Inneren eine Überraschung gelungen ist.

Vorhin eben war die junge Frau in der Boutique aus einer Garderobe aufgetaucht und hatte zunächst für einen Moment geglaubt, in einem kleinen Raum zu stehen, dessen Wände und Emporen und dessen Nischen für die Kleidung mit rosafarben-weiss gemustertem Marmor bedeckt sind. Aber der Klang der Stimmen von Kundinnen und Verkäuferinnen und die Wärme eines Wandstücks, das sie kurz mit der Hand streifte, machte ihr klar: Alle Einbauten und Wandstücke waren mit Holz verkleidet und dann mit *faux marbre* bemalt worden. Eine Täuschung und noch eine Illusion, die sie schätzte: Visuelle Kühle überlagert tatsächliche Wärme. Bevor sie hinausging, blieb sie stehen, um den gerafften Scheinvorhang noch einmal zu bewundern. Genauso unbeweglich wie der grüne Taftvorhang in ihrem Zimmer, aber dennoch in seiner Erscheinung als Raffvorhang viel verspielter und durch die verschiedene Färbung der Streifen unterschiedlich lichtdurchlässig, sorgte er hier im Inneren für eine Atmosphäre leichter Abgeschlossenheit und Heiterkeit, die sie als angenehm und stärkend empfand. Sie verliess die Boutique mit dem Gedanken, dass sie nun einen Zusammenhang benennen konnte, der ihr zuvor nie so deutlich geworden war: Vorhänge schützen nicht nur ganz pragmatisch vor Sonne, Staub, Einblicken und Zugluft. Sie sind durch Farbe, Material und Art der Faltung zugleich eine Dekoration, ein Ornament, befreit von der reinen

Zweckmässigkeit und damit befreiend für die Atmosphäre im Zimmer und für die Stimmung seiner Bewohner. Seltsam, dachte sie, dass ich auf so beiläufige Weise durch das Bild eines Vorhangs so vieles über reale Vorhänge aus Samt und Taft lerne.

Nachdem die junge Frau die Schaufensterfront längere Zeit betrachtet hat, wendet sie sich wieder um und verschwindet in einer Gruppe von Besuchern der Stadt, die aus Mailand gekommen sind.

Zweites Set. Ein Tuch aus Holz

Mailand 1981. Eine junge Frau betritt das Centro culturale Studio Marconi und wandert verblüfft durch eine Ausstellung, die den Titel *Manierismo critico* trägt. Im Gegensatz zu vielen anderen Besuchern, die, wie sie hört, amüsiert und angeregt über Ironie und Postmoderne und Kritik und die Wiederkehr des Ornaments auf einer anderen Ebene reden, bleibt sie ernst. Sie nimmt vor allem die Strenge der *progetti, oggetti, superfici* – so der Untertitel der Ausstellung – wahr. Wer diese Möbelobjekte und Zeichnungen herstellt, arbeitet mit Spielregeln, denkt sie, und wer Spielregeln hat, benötigt auch ein Set an Karten, das bestimmte Farben, Proportionen, Musterungen und Materialien in vielen Kombinationen bereithält. Die architektonischen Musterbücher ihrer eigenen Kultur sind nach diesem Prinzip entwickelt; sie präsentieren die Architektur als *ars combinatoria*, als Kunst der Kombinatorik.

Eine besonders raffinierte und kunstvolle Kombination erregt ihre Aufmerksamkeit. Sie geht auf eine Spiegelfront zu, die im oberen Drittel scheinbar mit einem Tuch verhüllt ist. Der Stoff wird in der Mitte der Front am oberen Rand geknotet, sodass eine grosszügige Drapierung entsteht und damit auch Falten, welche die Mitte des Spiegels umspielen und fast bis zum Boden hängen. Sie tritt noch näher heran und erkennt nicht nur in der Mitte der Front eine durchlaufende schmale Fuge, sondern auch, dass das vermeintliche Tuch tatsächlich aus zwei unterschiedlich farbigen Hölzern in einem helleren und einem dunkleren Braun



Lehrstück IV, Seven Codes, Spiegelschrank mit geknotetem Tuch (1978) in der Ausstellung *Trix & Robert Haussmann. Manierismo critico/progetti, oggetti, superfici* 1981 im Studio Marconi in Mailand

besteht. Die handwerkliche Technik ist ihr bekannt: Um das Bild des Stoffes herzustellen, bedienen sich die Gestalter dieses Objekts der von André-Charles Boulle im 17. Jahrhundert verfeinerten Technik der Marketerie, bei der im Unterschied zur Intarsie die bildgebenden Materialien nicht in ein Vollholz eingearbeitet, sondern auf Blindholz aufgeleimt werden.

Die Illusion ist fast perfekt, denkt sie, das Streifenmuster des Stoffes und die Andeutung von Schatten in den Falten laden dazu ein, sich vorzustellen, dass das Spiegelglas tatsächlich von diesem Tuch geschützt und zugleich geschmückt wird. Sie fährt mit der Hand kurz über die Stelle, an der scheinbarer Stoff und Spiegelglas aneinanderstossen. Die Fuge ist kaum spürbar. Der hölzerne, nur scheinbar weiche Stoff liegt also gar nicht über dem Spiegel, was die Illusion noch unterstützen würde, sondern schmiegt sich in die gleiche Ebene. Hinter ihr ertönt eine strenge Stimme: «Si prega di non toccare!» Sie entschuldigt sich und tritt einige Schritte zur Seite zurück, um anzudeuten, dass sie das Objekt als Bildereignis in gebührender Distanz betrachten wird. Und erst jetzt begreift sie, dass sie vor einem Schrank steht, einem Spiegelschrank mit geknotetem Tuch, so liest sie es auf der beigegebenen Erläuterung. Und weiter: Lehrstück IV, Seven Codes, 1978. Seven Codes? Sieben Spielkarten? Eine imaginäre Karte glaubt sie zu kennen. Das scheinbare Stofftuch, das den Schrank so sanft umfängt, ist eine Variation des Vorhangs, den sie bereits in der Boutique Lanvin gesehen hat. Sie mögen klare Streifenmuster, denkt sie, wahrscheinlich, weil sie so unendlich viele räumliche Variationen ermöglichen und sich auf immer neue und zugleich ähnliche Weise mit ihrer Umgebung oder mit den Möbeln, die sie bedecken und zugleich enthüllen, verbünden können. Und auch die zweite Karte meint sie erkannt zu haben: Was ein ephemeres Accessoire sein könnte, ein reales Tuch, weich, schmiegsam und beweglich als Ornament über einen Schrank drapiert, wird zum Bild. Ihrem pragmatischen niederländischen Naturell gefällt diese Klarheit, die Kühle und Härte und die gleichzeitige Unbekümmertheit in den Schwingungen der Falten. Die Unterhaltung der anderen Ausstellungsbesucher vor dem Schrank hört sie zwar, aber nur noch von weitem, «einfach magisch, schau, das Tuch scheint zu schweben ... geheimnisvoll, wie der Stoff das Objekt verbirgt ... Verfremdung ...». Sie verlässt die Ausstellung und überlegt, ob die letzten Bemerkungen etwas mit den Seven Codes zu tun haben könnten. Ich habe noch etwas Zeit, denkt sie und geht kurzentschlossen weiter.

Drittes Set. Tatsächlich Chintz

Zürich 1982. Eine junge Frau sitzt im Restaurant von Agnes Amberg und bestellt Gemüse mit einer Fleischbeilage.⁷ Es ist früher Nachmittag, sie hat einen Platz gewählt, von dem aus sie das Restaurant gut überschauen kann. Was ihr besonders auffällt, ist die Farbe, welche die drapierten Textilien, die mit Leder überzogenen Sitzmöbel und die Wandflächen zusammenklingen lässt. Ein gebrochenes helles Grün bestimmt die Atmosphäre und verleiht ihr jene distanzierte Kühle, welche die junge Frau bereits in den beiden Lokalitäten am Paradeplatz und in Mailand empfunden hatte. In den an Messingstangen aufgehängten Draperien aus Chintz, die das gesamte obere Drittel des Raumes wie Wolken umfahren, somit sowohl Wände wie Fenster bespielen, verschattet sich das helle Grün zu einem Ton, der sie an den Taftvorhang zwischen ihrem Zimmer und der Aussenwelt erinnert. Allerdings, sein moosiges Grün ist (bei aller Zurückhaltung) deutlich und direkt, während hier im Restaurant die Farben eine gewisse Unentschiedenheit besitzen, etwas, das wieder in den schwebenden Zustand führt, den sie nun schon kennt. Ihr Blick verweilt auf den gerafften Draperien; sie nehmen immer wieder Dinge –



Spielkarten – aus ihren Arbeiten mit, denkt sie, und in einem nächsten Projekt werden diese einer Metamorphose unterworfen. Der Trompe-l'œil-Vorhang in der Boutique Lanvin war ebenfalls gerafft, aber in einer schwungvolleren leichteren Art. Die Illusion, die erweckt wurde, war die eines lichtdurchlässigen, sehr leichten, doch ebenso kräftigen Textils, vielleicht Glasbatist? Im Restaurant dagegen ist das reale Textil viel dichter gewoben, und seine gerafften Falten sind schärfer, ausgesprochen tief und plastisch, sie werden durch eingenähte Bänder zum Hochziehen in einer kräftigen Bewegung fixiert. Alle Falten enden exakt auf der gleichen Höhe, egal ob die Draperien die Wände oder die Fenster bekleiden. In der Boutique war im Unterschied zu hier der Vorhang über der Tür hoch hinaufgezogen und wurde an den beiden Seiten der Schaufenster in lockeren Wellenbewegungen leicht heruntergelassen. Allerdings, sie schliesst kurz die Augen, um sich zu konzentrieren, diese Bewegungen vollzogen sich synchron, und das entstehende Bild war streng spiegelsymmetrisch.

Sie kontrollieren ihre Formen sehr genau, denkt sie, überprüfen sie immer wieder und passen Vorhänge und Draperien dem jeweiligen Ort an. Hier im Restaurant gibt es noch die mit heller plissierter Rohseide bezogenen Lampenschirme, die nicht nur als Hängelampen, sondern auch als Wandappliken für alle Tische ein warmes weiches Licht verbreiten. Es sorgt auch auf den Chintz-Drupagen für eine leichte, ständig in Bewegung scheinende Veränderung der Farbigkeit. Schatten und Lichtreflexe verbinden sich so – und dies gefällt der jungen Frau sehr – mit den Lichtspielen im weissem Porzellan, in den Kerzenständern, den Gläsern und dem Silberbesteck. «Vielleicht haben die Architekten Trix und Robert Haussmann die Draperien so einheitlich gestaltet, weil es sonst einfach zu viel geworden wäre. Sie erfüllen den Wunsch ihrer Auftraggeberin nach einem eher privat wirkenden, «eleganten» Ambiente mit «romantischen Vorhängen». Sie schaffen also ein atmosphärisches Ornament, das natürlich auch die Akustik verbessert – der Stoff wurde übrigens noch eigens gefüttert – und zugleich disziplinieren sie den dekorativen festlichen Überschwang.»⁸ Die Stimme am Nebentisch senkt sich zu einem

Restaurant Agnes Amberg in Zürich, 1979–1980. Bleiverglaster Säulenstumpf am Eingang



Boutique Lanvin in Zürich, Schaufensterfront mit geätztem Vorhang, Modellaufnahme
 Restaurant Agnes Amberg in Zürich, Modellentwurf für eine geraffte Draperie aus Chintz
 Lobby und Bar des Hotel Le Plaza in Basel, 1983–1984. Foto: Alfred Hablützel



Flüstern, «... ich habe bei ihnen im Atelier nämlich einen Entwurf der Draperien gesehen, im Massstab eins zu eins, in dem die Raffung an einem Punkt viel höher gezogen, also asymmetrisch wird ...», das Flüstern wird noch leiser. Die junge Frau bedauert es sehr, aber man hat am Nachbartisch gemerkt, dass sie zuhört. Sie bezahlt, erhebt sich und verlässt das Restaurant.

Die Architekten Trix und Robert Haussmann, wiederholt sie für sich, ich werde mir noch ein letztes Interieur, das sie entworfen haben, anschauen. Es soll sehr, wie sagen wir bei uns, es soll «extraordinaire» und «curieuse» sein.⁹ Und dann gehe ich.

Viertes Set. Projektionen – Marmor auf Baumwollsatin und Wandverputz

Basel 1984. In der Lobby des Hotel Le Plaza, genauer in der Bar, sitzt nahe bei den grossen Fenstern eine junge Frau. Tatsächlich, denkt sie, «extraordinaire» und «curieuse». So etwas habe ich noch nie gesehen. Der Sessel, auf dem ich sitze, die Draperie, die über mir in einiger Höhe an einer Stange balancierend das Fenster schmückt, die Säulen, die Wände – alles überzogen mit der gleichen blau-weißen Maserung, die wie eine Marmorierung erscheint. Auch die anderen Gäste sind, wie sie Gesprächsfetzen entnehmen kann, von der Fülle an Eindrücken überwältigt. «Mira-X», hört sie, «eine Stoffkollektion ... hier in Basel haben die Haussmanns mit ihrem Stoff Marmoreus gearbeitet, auf Baumwollsatin gedruckter illusionistischer Marmor ... es gibt in diesen Kollektionen auch Stoffe, die den Eindruck von Holz erwecken sollen, oder Steinquadern, Kassetten ...». Sie legt den Kopf etwas zurück und schaut nachdenklich zum drapierten Vorhang hinauf, der an drei Punkten gerafft wurde, sodass in seinem unteren Bereich grosszügige Falten entstehen. Da ist sie wieder, die Spielkarte Raffvorhang, denkt sie und lä-



Trix und Robert Haussmann und Alfred Hablützel, Kollektion MIRA-X mit den Dessins Ligneus Tabula, Marmoreus Canna, Lapideus Catti, Marmoreus und Marmoreus Murus (von links nach rechts)
Foto: Alfred Hablützel

chelt. Sie kneift ein wenig die Augen zusammen, die Haussmanns laden dazu ein, genauer hinzuschauen, und dann entdeckt man plötzlich, dass es gar nicht das Bild von Marmor ist, sondern ein kühler sommerlicher Himmel. Kleine Fetzen weisser Wolken streifen darüber, das Licht ist klar und hell, die milchige Kugellampe davor ist der Mond und nachts, wenn es draussen dunkel ist, verwandelt sie sich in eine kleine Sonne. Durch den ganzen Raum wandern diese Wolkenfetzen und Lichtreflexionen, so wie es manchmal in meinem Zimmer der Fall ist, wenn die Sonne von den schnellfliegenden Wolken immer wieder verdeckt wird und sich dieses Lichtspiel auf Wänden, Vorhängen und Fenster um mich herum ausbreitet. Niemand hat dies je gesehen. «Surreal» fängt sie von irgendwoher auf und als sie die Augen wieder öffnet, liegt vor ihr auf dem Tischchen eine Broschüre, *H-design for MIRA-X. Interieur-Textilien/Interior Textiles*.¹⁰ Sie ist genau an der Stelle aufgeschlagen, die eine Fotografie der MIRA-X-Kollektion mit den Dessins Marmoreus und Lapideus zeigt.

Die Präsentation der Kollektion erinnert sie an das Atelier des Malers, in dem auch ihr Zimmer entstanden ist. Bilder waren dort in Gruppen an die Wand gelehnt, einige standen auf Staffeleien, um weiterbearbeitet zu werden. Es herrschte eine geschäftige Atmosphäre, aber die jeweilig wechselnde Zusammenstellung der Bilder war präzise orchestriert mit Rücksicht auf Proportion, Farbe und Darstellung: eine Inspirationen für den Maler.

Sie nimmt die Broschüre und tritt an das Fenster, um sie besser betrachten zu können. Die Stoffe werden wie Bilder vorgeführt; als seien sie über Leinwände aufgespannt, entfalten die architektonischen Motive wie Kassetten und Steinquader um so stärker ihre illusionistische Wirkung. Unterschiedliche Formate deuten an, dass man sie sehr verschieden einsetzen kann, und zwei der Dessins sind sogar auf Staffeleien arrangiert. Über diese zwei Staffeleibilder sind nochmals grosszügig Stoffbahnen im gleichen oder ähnlichen Dessin drapiert, die frei herabfallen dürfen und sich in kräftigen Falten auf dem Boden in Pose legen. Stoffe, die Archi-

tektur nachahmen, zwischen verschiedenen Räumlichkeiten, zwischen weich und hart changieren.

Der Barkeeper im Hotel Le Plaza betrachtet verwundert eine junge Frau, die, versunken vor dem Fenster stehend eine Broschüre studiert. Sie steht im Profil zu ihm und hält die Broschüre mit beiden Händen, als würde sie einen Brief lesen. Ihre seltsame Frisur mit den langen Korkenzieherlocken, dem strengen Dutt und der ausrasierten Stirn ist ihm zuerst aufgefallen. Ich kenne sie von irgendwoher, denkt er und schliesst kurz die Augen. Und er erinnert sich. Seine letzte Reise führte ihn nach Dresden und in die Gemäldegalerie der Alten Meister, dort hat er sie gesehen, es ist die Briefleserin von Johannes Vermeer. Er öffnet die Augen. Die junge Frau ist verschwunden. Dieses Interieur macht einen völlig verrückt, denkt der Barkeeper. Das gibt es ja gar nicht. Surreal.

Schluss

Dresden, November 2015. Ein Mitarbeiter der Gemäldegalerie Alte Meister erwacht aus einem äusserst verwirrenden Traum. Er beeilt sich und ist viel schneller als gewöhnlich in der Galerie angekommen. In seinem Traum war eines der berühmten Gemälde des Museums, Johannes Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* dramatisch verändert: der Trompe-l'œil-Vorhang war zugezogen, und im Traum wusste er ganz genau, dass die junge Frau verschwunden war. Ein Traum, denkt er, nichts als ein Traum. Er betritt den Saal, in dem das Bild hängt und hält den Atem an. Aber alles ist wie immer. Die junge Frau liest, wie seit Jahrhunderten ihren Brief, der Vorhang ist zum rechten Bildrand hin aufgezogen. Das Licht umfängt sie. Und trotzdem zweifelt er. Hat der Vorhang sich nicht gerade leicht bewegt? Sind ihre Locken nicht etwas zerzauster, und zittert der Brief nicht leicht in ihren Händen? Er geht näher an das Bild heran. Sie sieht erfrischt aus, als sei sie auf Reisen gewesen. Es ist still. Vorhang, Locken, Brief, alles in Ordnung. Er dreht sich erleichtert um und verlässt den Saal.

Fin.

1 Vgl. Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe-l'œil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck*, Diss. Universität Kiel 2004, S. 27.
2 Zit. n. Christiane Rambach, *Vermeer und die Schärfung der Sinne*, Weimar 2007, S. 13.

3 Vgl. Courrèges, Sportswear, Vogue, March 1978, <https://vintagenorth.wordpress.com/2012/05/12/andre-courreges-fashion-modernist/> (abgerufen am 17. Nov. 2015)

4 Zur Boutique siehe Trix und Robert Haussmann, Zur Diskussion gestellt: Boutique LANVIN in Zürich, ein manieristisch-illusionistischer Versuch von Trix und Robert Haussmann, Zürich, in: Erwin Mühlstein, Zum Problembereich Innenarchitektur und Industriedesign, in: *Bauen + Wohnen*, 32 (1978), Nr. 2, S. 81–83, hier S. 82–83.

5 Vgl. Joseph Moshenska, *Feeling Pleasures. Sense of Touch in Renaissance England*, Oxford 2014, S. 106, zu der Veränderung der von Plinius erzählten Geschichte durch Paolo Pino, der im Unterschied zur antiken Version der Geschichte Zeuxis selbst den Vorhang zurückziehen lässt, um die Täuschung als noch stärker hinzustellen. Zur Rezeption des Topos in den Niederlanden siehe Rambach, 2007 (wie Anm. 2), S. 62.

6 Zur Bestimmung der Seven Codes für den Spiegelschrank, *H-design for MIRA-X. Interieur-Textilien/Interior Textiles*. Trix & Robert Haussmann, Alfred Hablützel, Suhr o. J. [ca. 1990], o. S.; gta Archiv/ETH Zürich (Vorlass Trix und Robert Haussmann).

7 Gastronomie, Geist und Geld. Gespräch mit Agnes Amberg über Traditionen und Trends, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14. November 1989, S. a103: «Unsere Gesprächspartnerin ist überzeugt, dass der übermässige Fleischkonsum in der Vergangenheit bei vielen Leuten zu einer Übersättigung geführt hat. Nach ihrer Meinung könnte es in Zukunft darum gehen, nicht mehr Fleisch mit Beilagen, sondern Gemüse mit Fleisch als Beilage anzubieten.»

8 Siehe dazu Trix und Robert Haussmann, Objekt-Beschreibung zum Restaurant Agnes Amberg, Typoskript, o. D. [hs.: 1979]; hier wird auch die Mitarbeit von Stefan Zwicky und Guido Margaroli vermerkt. Siehe weiter die Ausführungen der Haussmanns in einem Brief an Beat U. Ziegler, *Hotel und Touristik Revue*, vom 29. September 1981; beide Dokumente im gta Archiv/ETH Zürich (Vorlass Trix und Robert Haussmann).

9 «aussergewöhnlich» und «seltsam».

10 Wie Anm. 6.