wat jij beschrijft, maar toen ik op het idee kwam, was dat naar aanleiding van een concreet probleem. Ik rook nogal veel, en ik sta vaak rokend buiten voor restaurants, net als veel mensen. En ondanks het feit dat ik dat zelf doe, stoor ik me enorm aan de as – of nog erger, aan as die overal rond dwarrelt, zoals je in deuropeningen vaak ziet. Ik had het gevoel dat ik persoonlijk de ingangen van restaurants aan het verpesten was. En ik wilde me terugtrekken, samen met mijn rommel. Dus maakte ik een eenvoudige, verborgen asbak; dat het architectuur is, is een bijkomstigheid.

Kortom, ik maak meubels omdat gegeven condities via meubels aangetroffen – of gecreëerd – kunnen worden. Je kunt er iets vies mee verbergen, eenvoudig, helder. En in meubels is het menselijk lichaam hoe dan ook altijd een gegeven. De maat is menselijk en dat is iets waar de architectuur altijd op hoopt.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

recede **– along with the mess I was making. So, I made a simple, hidden ashtray. The fact that it is also architecture is incidental.**

This is all to say that I make furniture because *given conditions* can be found – or created – in furniture. You can hide something dirty: simple, clear. And, in any case, the body is always present in furniture. It is inherently human in the way architecture always aspires to be.

Vrolijke ironie

Aslı Çiçek in gesprek met Trix Haussmann

Het ontwerpbureau Allgemeine Entwurfsanstalt werd in 1967 in Zürich opgericht door de Zwitserse architecten Trix Haussmann (1933-heden) en Robert Haussmann (1931-2021). In de loop der jaren groeide de praktijk uit tot een vehikel voor zowel gerealiseerde projecten als voor heldere reflecties en verkenningen van architectuur. De Haussmanns daagden de principes van de architectuurgeschiedenis op speels-ironische wijze uit door de dogma's van het modernisme te confronteren met de eigenzinnigheden van het maniërisme. Zo ontwikkelden ze een reeks oefeningen, *Lehrstücke* (leerstukken) waarbij ze intellectuele maquettes met betrekking tot illusie, dubbelzinnigheid en conflict toepasten op de ontwerpproblematiek.[1] Ze waren ervan overtuigd dat 'designproblematiek moest worden aangepakt via designelementen', zoals Robert Haussmann schreef in zijn *Mannerismo Critico* (1981). Deze overtuiging bracht hen ertoe om de *Lehrstücke* systematisch door te ontwikkelen, als onderdeel van hun kritische benadering. Mijn gesprek met Trix Haussmann vond plaats op een warme namiddag in juli 2024 in het prachtige, zelfontworpen appartement van de Haussmanns in Zürich, te midden van hun werk en in aanwezigheid van haar zoon, Lukas Kelterborn. Met de *Lehrstücke* als uitgangspunt spraken we over de rol van meubilair in het denken over architectuur.

Aslı Çiçek (AÇ): In 1969 begon u samen met Robert Haussmann te werken aan *Lehrstücke*, een visueel manifest met de prachtige ondertitel 'Furniture as Architecture Quote'. *Lehrstücke* bestaat uit tekeningen, maquettes en collages die, in de context van de architectuurgeschiedenis, licht werpen op schaalkwesties. De *Lehrstücke* lijken eerder vragen op te roepen dan antwoorden te bieden of een definitief statement af te geven. Hoe kijkt u er nu tegenaan?

Trix Haussmann (TH): Ook al is het een oud project, het is nog steeds relevant. In de jaren 1970 waren we verontwaardigd over de

Joyful Irony

A Conversation between Aslı Çiçek and Trix Haussmann

Swiss architects Trix Haussmann (b.1933) and Robert Haussmann (1931-2021) founded their Zurich-based office, Allgemeine Entwurfsanstalt, in 1967. Over the years, their practice became not only a vehicle for numerous realised projects, but also a platform for distinctive reflections and explorations on architecture itself. With a sense of playful irony, they challenged the principles of architecture history by contrasting the dogmas of modernism with the idiosyncrasies of Mannerism. In a series of exercises that they called *Lehrstücke* (didactic pieces), they worked with intellectual models that explored illusion, ambiguity and conflict in design questions.[1] Their conviction that one should 'present design problems using design elements', as Robert Haussmann noted in *Mannerismo Critico* (1981), led them to systematically develop the *Lehrstücke* as part of their critical approach to design. The following conversation with Trix Haussmann took place on a warm afternoon in July 2024 in Zurich, surrounded by the couple's works in their splendid, self-designed apartment. Kindly accompanied by her son, Lukas Kelterborn, the conversation used the *Lehrstücke* as a springboard to reflect on the potential of furniture in architectural thought.

Aslı Çiçek (AÇ): In 1969, together with Robert Haussmann, you began working on *Lehrstücke*, a visual manifesto with the beautiful subtitle '*Furniture as Architecture Quote*'. The work consists of drawings, models and collages that reflect on questions of scale while engaging with the history of architecture. Rather than offering definitive statements, the *Lehrstücke* seem to prompt questions rather than answers. How do you look at this today?

Trix Haussmann (TH): That project is ancient now, but it remains relevant. During the 1970s, we were somehow frustrated by the thoughtlessness in the act of building. We wanted to formulate a manifesto, but

gedachteloosheid waarmee werd gebouwd. We wilden een manifest opstellen, maar niet als een tekst. In plaats daarvan gaven we het de vorm van een ontwerp. Zo zijn we aan de *Lehrstücke* begonnen. In het begin ontwierpen en bouwden we eigenlijk alleen maquettes om onze ideeën te communiceren, dus in plaats van erover te schrijven. Pas later ontstond hieruit meubilair.

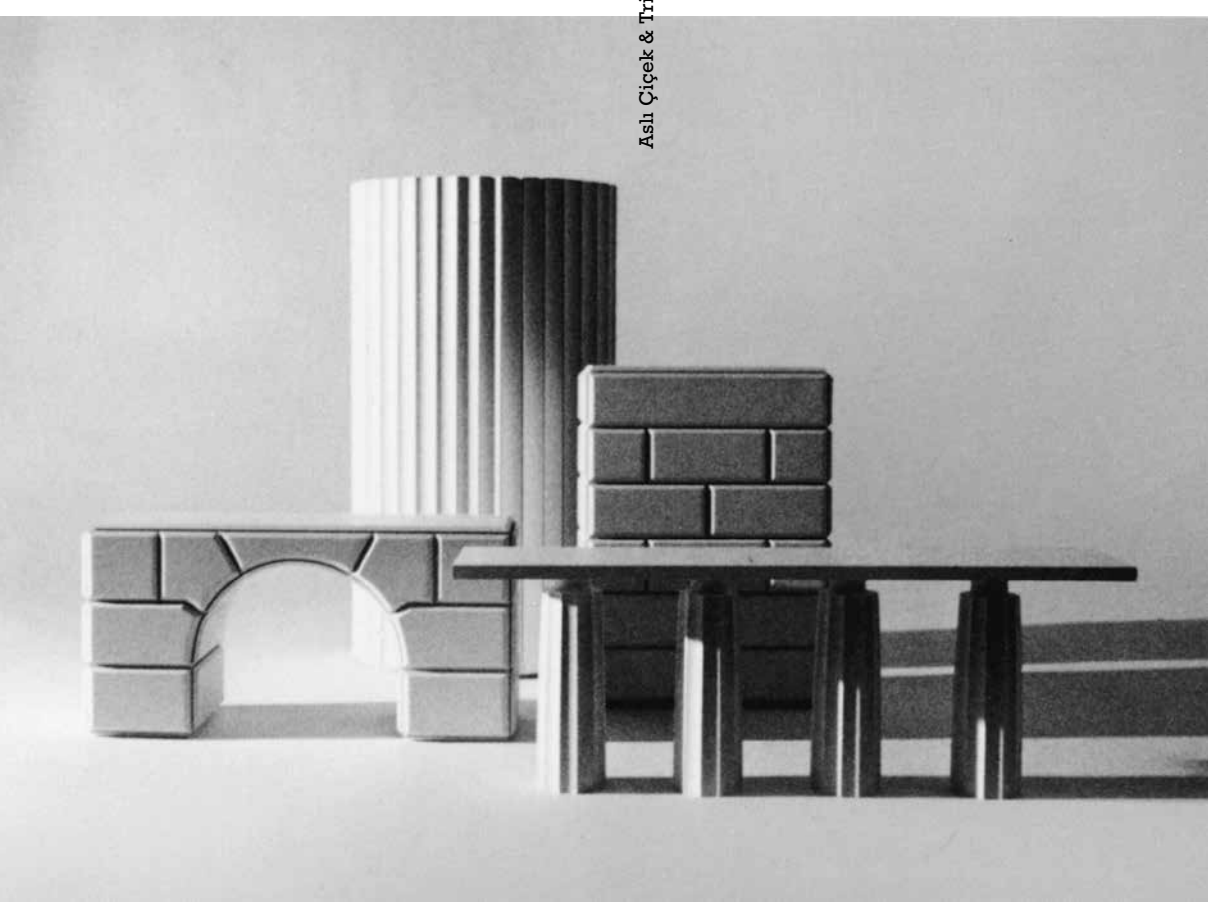
AÇ Maakten jullie die maquettes op een bepaalde schaal? Op de foto's is vaak geen context te zien.

TH We beschouwen meubels als een architectonisch citaat, maar de eerste maquette was inderdaad niet op schaal. In het begin maakten we die maquettes en tekeningen voor onszelf, niemand anders was erin geïnteresseerd. Robert gaf les aan de ETH Zürich. Op een gegeven moment werden alle hoogleraren architectuur uitgenodigd om iets dat ze thuis hadden gemaakt, bijvoorbeeld een schilderij of tekening, mee te nemen naar de universiteit. Robert stelde de enige maquette tentoon die we op dat moment hadden.

we didn't want to write one. Instead, we decided to express it through design. That's how we started with the *Lehrstücke*. In the beginning, we only designed and built models to show our ideas instead of writing about them. It was only later that furniture emerged from this process.

AÇ Were these models made at particular scales? In the photographs, they are often shown without context.

TH We proposed furniture as an architectural quote, but the first model was, indeed, out of scale. At first, we made the models and drawings just for ourselves, and nobody was really interested in them. Robert was a professor at the ETH Zurich at the time. At one point, all architecture professors were invited to bring something from home – perhaps a painting or a drawing – to exhibit at the university. Robert brought along the only model we had. Everyone just shook their heads and asked themselves: *What on earth is he doing?*



Lehrstück I, Architecture as furniture quote, Trix and Robert Haussmann, 1977/ Lehrstück I, Architectuur als meubelcitaat, Trix en Robert Haussmann, 1977

Iedereen vroeg zich hoofdschuddend af waar hij in vredesnaam mee bezig was.

AÇ Probeerde jullie met de *Lehrstücke* iets uit te lokken, of een bepaalde denkrichting aan te geven?

TH: We hebben altijd veel vraagtekens bij ons werk gezet. Dan vroegen we ons af: Waarom is het zó, en niet anders? Vaak luidde het antwoord: *Vorm volgt functie*. Maar waarom, was de volgende vraag, kan het niet andersom zijn: *Functie volgt vorm*? Vanuit die vraag probeerden we eerst een mooie, interessante vorm te creëren en vervolgens te kijken wat we ermee konden doen. Robert was op dat moment al een gevestigde, en bekende en succesvolle interieurontwerper; hij had al een aantal provocerende stukken gemaakt voordat we systematisch aan de *Lehrstücke* begonnen. In het begin waren de *Lehrstücke* meer een soort hobby die voortkwam uit onze bezorgdheid over de roekeloze manier van bouwen die we zagen binnen de architectuur. Dat was dus de aanleiding, maar we werkten aan die stukken, zoals iemand op vakantie aquarellen schildert. We maakten die maquettes nadrukkelijk voor onszelf, en we gebruikten ze om dingen te onderzoeken die wij relevant vonden.

AÇ Een van die provocerende werken van Robert is Neon Chair uit 1967. Die brak zodra er iemand op zat; het deed pijn om erop te gaan zitten. Moeten we dat zien als een reactie op de functionaliteit van het object?

TH Dat stuk, een van de vier stoelen waarmee we deelnamen aan een tentoonstelling in Bern, was duidelijk provocatief.[2] De Schweizerische Werkbund, de Zwitserse

AÇ Did you want to provoke something with the *Lehrstücke*, or were you suggesting a certain direction of thought?

TH We have always questioned things when working on a project. We asked ourselves: *Why is it like that?* Often, the answer was: *Form follows function.* But we wondered, *why can it not be the other way around: Function follows form?* Starting from that question, we tried to create a beautiful form that interested us and then see what could be done with it. Robert, who was already an established and successful interior designer, had made provocative pieces even before we started working systematically on the *Lehrstücke*. Perhaps at first our *Lehrstücke* were a kind of hobby, because we were concerned about the carelessness in the act of building. That was the impetus – but we worked on these pieces as someone might paint travel pictures. Our models were entirely for ourselves, a way to explore questions that we considered relevant.

AÇ One of Robert's provocative works is the Neon Chair from 1967. It would break as soon as you sat on it – you would hurt yourself in the act of sitting. Can we see that as a reaction to the functionality of an object?

TH That piece, which was actually one of four chairs we presented in an exhibition in Bern, was clearly provocative.[2] The Swiss Werkbund – the national association of artists, architects, designers, and industrialists – needed funds, so in 1967 they organised an auction called '*Chair Fun*' in Bern.[3] They invited artists and architects to create something like a happening, which the Werkbund could then sell afterwards.

1
Uit de inleiding van Fredi Fischli en Niels Olsen, in: *Robert + Trix Haussmann* (Zürich: STUDIOLO/ Edition Patrick Frey, 2013).

2
Trix en Robert Haussmann droegen bij aan de tentoonstelling met een *Chair Quartet*, bestaande uit de Maso Chair, een reconstructie van het frame van een Eames-stoel waarop vijf schijven met spikes zijn bevestigd; de schijnbaar smeltende Choco Chair; de Trio Chair van drie met elkaar verweven Thonet-stoelen en de fragiele, van neonbuizen gemaakte anti-stoel Neon Chair.

1
From the introduction by Fredi Fischli and Niels Olsen, in: *Robert + Trix Haussmann* (Zurich: STUDIOLO/Edition Patrick Frey, 2013).

2
Trix and Robert Haussmann contributed to the exhibition with a *Chair Quartet* that included the Maso Chair, a reconstruction of the frame of an Eames chair to which five disks with spikes have been attached, the seemingly melting Choco Chair, the Trio Chair, made out of three interwoven Thonet chairs, and the Neon- Chair, a fragile anti-chair made of neon tubes.

3
The Swiss Werkbund is the national association of artists, architects, designers and industrialists, inspired by the Deutscher Werkbund, which aimed to improve the quality of industrial design and national production. The association was founded in 1913.

vereniging van kunstenaars, architecten, ontwerpers en industriëlen, had geld nodig en organiseerde daarom in 1967 een veiling met de titel 'Chair Fun' in Bern.[3] Ze nodigden kunstenaars en architecten uit om iets opvallends te maken dat de Werkbund dan kon verkopen.

AÇ Door architecten ontworpen meubels worden vaak verzamelobjecten – denk aan het werk van Superstudio. Begin jaren 1970 produceerde Superstudio meerdere versies van hun *Continuous Monument,* eerst in de vorm van een conceptueel manifest over verstedelijking en vervolgens, gefaseerd, als commercieel meubilair. Deze transformatie van architectuurkritiek naar exclusief meubelstuk roept bij mij de volgende vraag op: Wilden jullie dat jullie ontwerpen in massaproductie zouden worden genomen?

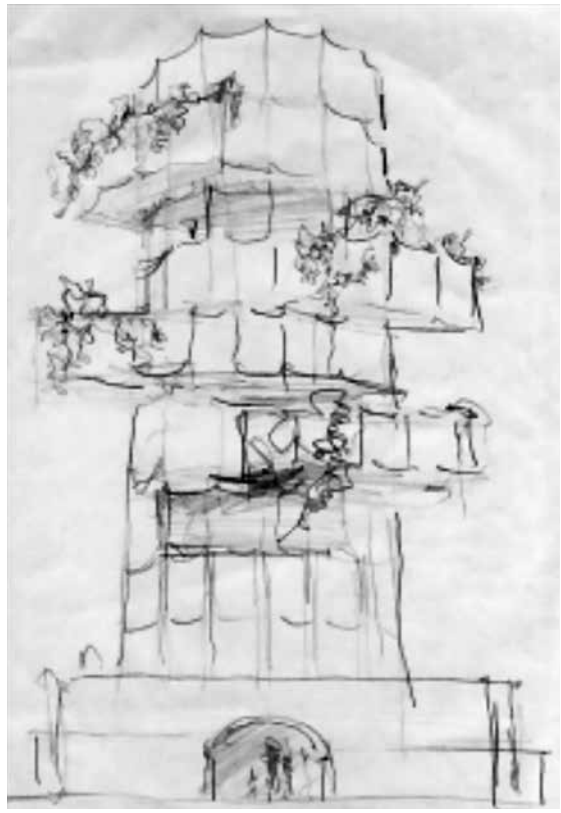
TH Daar hadden we niet over nagedacht, en het was ook niet nodig. Aanvankelijk maakten we onze meubelstukken in Zürich, waar we in feite de enigen waren die architectonische kwesties op de schaal van het meubel onderzochten. Later legden we contacten in Italië, via een oude vriend, Peter Pfeifer, die in Milaan woonde en ook meubilair maakte. Nadat hij ons werk had gezien, stelde hij voor om de Alchimia-groep te benaderen. Alchimia was een collectief van verschillende mensen die wel ideeën hadden, maar geen geld. Ze wilden een nieuwe wind door de ontwerpscene laten waaien. Toen ze bij ons op bezoek waren en onze *Lehrstücke*-maquettes zagen, waren ze enthousiast; ze vonden dat we moesten samenwerken. Dat was voor ons echt een openbaring en een genoegen om mensen te ontmoeten die ook buiten de lijntjes kleurden. We hadden vooral een klik met Alessandro Guerriero.[4]

AÇ Gaf het jullie een goed gevoel om deel uit te maken van een groep? Was het productiever om als collectief te werken?

TH Wat we vooral prettig vonden, was dat we mensen leerden kennen die uit waren op verandering, net als wij. De Alchimia-groep had financiële problemen, net als iedereen. Ze wilden meubels maken op basis van hun theoretische ideeën en nodigden ons uit om hetzelfde te doen. Ons stuk *Störung der Form durch die Funktion* (*Lehrstück* II, 1978)

AÇ Architect-designed furniture often becomes collectible. Take Superstudio's work, for example: in the early 1970s they created multiple versions of *Continuous Monument* – first as urban manifestos and later developed into commercial furniture. This transformation from architecture critique into exclusive furniture objects makes me wonder: Did you want your designs to become mass-produced?

TH We never thought about that, nor did we need to. At the beginning, we produced our furniture in Zurich, where we were essentially alone in exploring questions on the scale of furniture. Later, we established contact with Italy through an old friend, Peter Pfeifer, who lived in Milan and also made furniture. He saw our work and suggested that we meet the Alchimia group. Alchimia was an association of people with ideas but no money. They wanted to bring a new wave into the design scene. When they visited us and saw our *Lehrstücke* models, they liked them immediately and said we had to work together. That was truly a revelation for us – and a pleasure



Lehrstück II, destruction of form through function, which can also be the shape of a tower, Trix and Robert Haussmann, 1978/ Lehrstück II, destructie van de vorm door de functie, die ook de vorm van een toren kan zijn, Trix en Robert Haussmann, 1978

was als maquette heel mooi, maar op ware grootte was het niet stevig genoeg. Omdat het hout te flexibel was, trokken de laden krom en liepen ze vast. Maar wij kenden een uitstekende meubelmaker in Zwitserland die het stuk wel zou weten te maken. Het bedrijf Röthlisberger kwam toen met het idee om de laden vanuit de as van de kolom te laten draaien. We konden alleen tot een technische oplossing voor zo'n innovatief project komen door intensief samen te werken met de ambachtslieden. Het was niet zo dat wij iets tekenden en dat de meubelmaker ons ontwerp vervolgens uitvoerde; de stukken ontstonden uitsluitend door die samenwerking.

AÇ Jullie gebruiken voor jullie meubelstukken ook oude technieken, bijvoorbeeld

to meet others who also thought outside the box. We connected particularly well with Alessandro Guerriero.[4]

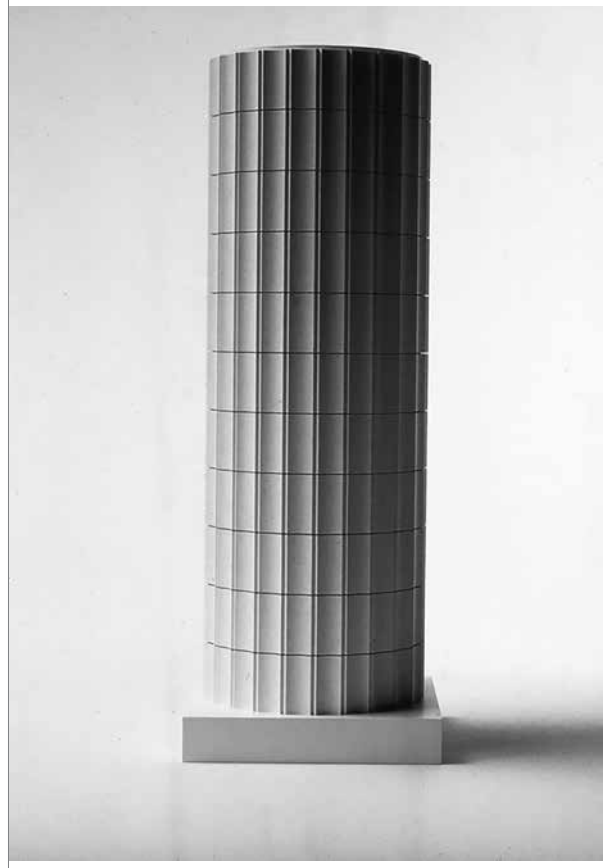
AÇ Did being part of a group bring a certain sense of comfort? Was it more productive to be part of a collective?

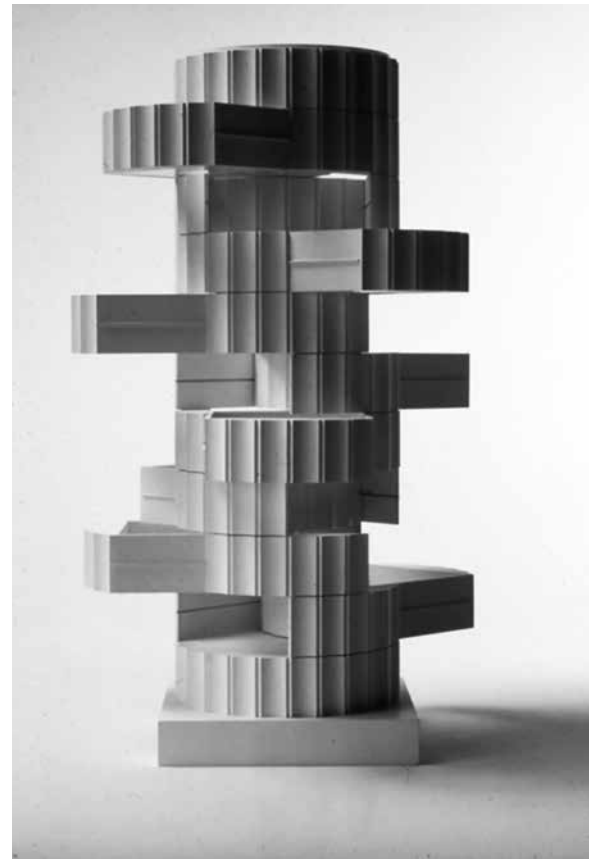
TH What we appreciated most was meeting people who thought like us and wanted to turn things around. The Alchimia group had financial problems like everyone else. They believed they could turn their theoretical ideas into furniture. They invited us to work in the same spirit. Our piece *Störung der Form durch die Funktion* (*Lehrstück II*, 1978) was beautiful as a model, but at full scale it didn't work structurally

3
De Schweizerische Werkbund is de Zwitserse vereniging van kunstenaars, architecten, ontwerpers en industriëlen. Deze was geïnspireerd op de Deutscher Werkbund, die tot doel had de kwaliteit van het industriële ontwerp en de Duitse productie te verbeteren. De vereniging werd opgericht in 1913.

4
Alessandro Guerriero (1943) is een Italiaanse ontwerper en medeoprichter van Studio Alchimia.

4
Alessandro Guerriero (1943) is an Italian designer and co-founder of Studio Alchimia.





Lehrstück II, destruction of form through function, Trix and Robert Haussmann, 1978/ Lehrstück II, destructie van de vorm door de functie, Trix en Robert Haussmann, 1978

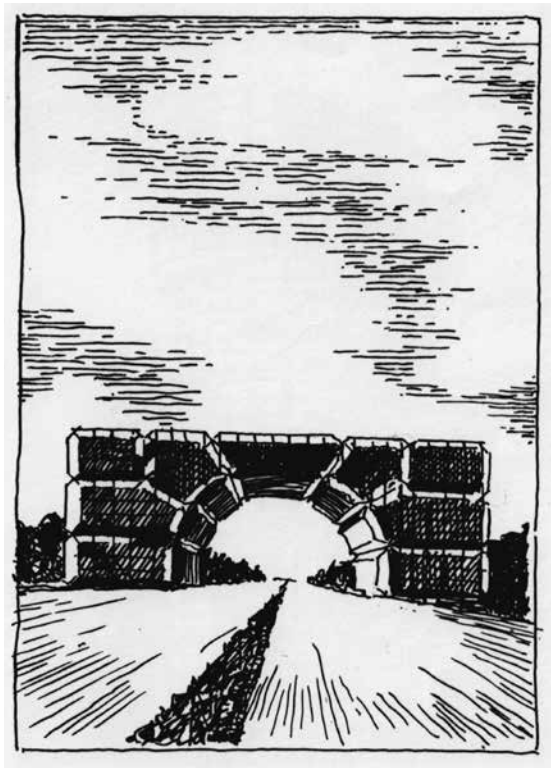
verschillende manieren van houtbewerking, zoals in *Störung der Form durch das Ornament* (*Lehrstück* III, 1978). Dat is een tafel met ingelegd fineer, maar het lijkt alsof jullie opzettelijk niet het hele meubelstuk hebben versierd, maar slechts een deel. Was die gedeeltelijke versiering een experiment?

TH De toepassing van oude technieken leverde een interessant leermoment op. We vonden dat *Störung der Form durch das Ornament*, uitgevoerd in marqueterie, niet helemaal geornamenteerd hoefde zijn, maar dat het inlegwerk als het ware in de tafel moest bijten en die moest vernietigen. Maar de meubelmaker vond de schilderingen en ornamenten zo mooi dat hij allerlei meubelstukken wilde maken met zulke interessante oppervlakken – dat vonden we wel een beetje irritant. Op een ander stuk, de kast Torre uit 1991, werkten we met houtfineer en ingelegd spiegelglas om een trompe-l'oeil-effect te creëren. We leerden daarbij veel over de technische kant van de combinatie van marqueterie met ingelegd spiegelglas op één het hetzelfde oppervlak. Tijdens het werk aan dat stuk viel het ons op hoe spiegelglas

– the wood was too flexible, and the drawers warped and got stuck. Fortunately, we knew an excellent carpenter in Switzerland who could find a way to build it. The Röthlisberger company then came up with the idea of rotating the drawers around the axis of the column. We worked intensively with the craftsmen to find a technical solution for this innovative project. We never simply drew something and had it executed – the pieces only came into being through close collaboration with the craftsmen.

AÇ Old techniques, such as different woodworking methods, recur in your furniture – for example, in *Störung der Form durch das Ornament* (*Lehrstück III*, 1978). It is a table made with veneer inlays, but it seems to be a deliberate decision that the entire piece is not ornamented – only part of it. Did this partial use of ornament have to do with experimentation?

TH The application of old techniques was a fascinating lesson for us. With *Störung der Form durch das Ornament*, we thought the ornament – made with marquetry – should





Bridge-shaped desk that could also be the shape of a motorway restaurant, Trix and Robert Haussmann/ Bureau in de vorm van een brug die ook de vorm van een wegrestaurant kan zijn, Trix en Robert Haussmann

de substantie en vervolgens de ruimte visueel laat oplossen. Dat aspect van spiegelglas begon ons steeds meer te boeien.

AÇ Dat spiegelglas was al prominent aanwezig in jullie New Weissenhof Chair uit 1988. In dat project is de oorspronkelijke lichtheid van de Weissenhof-buisstoel van Mies opnieuw geïnterpreteerd voor een nieuwe stoel, waarvan de zij- en achterkanten uit spiegelglas bestaan. In beide ontwerpen loopt de vloer visueel door, maar in jullie versie is dat een illusie – wat misschien ironisch is, maar niet destructief-ironisch.

TH Ironisch genoeg, vonden we dat aspect ook leuk. We hadden eigenlijk altijd plezier in wat we deden.

AÇ Sommige van jullie meubelontwerpen zijn ook opgenomen in de interieurs die jullie hebben gerealiseerd. Ideeën en prototypen uit de *Lehrstücke* keerden terug, uitgevoerd in een andere schaal. Was het jullie bedoeling te onderzoeken hoe ver jullie de *Lehrstücke* konden doorvoeren, of wilden jullie een *Gesamtkunstwerk* maken?

TH *Gesamtkunstwerk* is misschien wat overdreven. We deden in veel gevallen precies wat we zelf wilden. We hadden vaak de juiste partners – of liever gezegd: de juiste uitvoerders – om ons heen. Bij sommige projecten, zoals Dacapo Bar, Lounge of Galeria Hamburg, konden we een paar *Lehrstücke* uitproberen in het interieur. Maar dan moet je wel opdrachtgevers hebben die dat toelaten.

AÇ Hebben jullie je ideeën over meubilair ook nader onderzocht samen met architectuurstudenten? In mijn ervaring wordt meubelontwerp vooral onderwezen als onderdeel van de opleiding interieurarchitectuur. Ik geef les bij de interieurarchitectuuropleiding van de ene universiteit en bij de architectuuropleiding van een andere (technische) universiteit, en telkens wanneer ik met de architecten van die laatste over meubilair praat, realiseer ik me dat werk op deze schaal geen deel uitmaakt van het architectuurcurriculum. Dat verbaast me telkens weer, want de twintigste-eeuwse architectuurgeschiedenis zit vol met architecten die ook meubilair ontwierpen. Hebben jullie ook met studenten op de schaal van het meubelstuk gewerkt,

not cover the entire form of the table, but rather eat into it, destroy it. However, the carpenter found the patterns and ornaments so beautiful that he wanted to use them to make all kinds of furniture. That annoyed us a little. In another piece, the *Torre* cupboard from 1991, we worked with wooden veneers and mirror inlays to create a trompe-l'œil effect. Through that, we learned how to handle marquetry technically, and later how to integrate mirror inlays on the same surface. While working on this piece, we observed how mirrors visually dissolve substance – and then space. We became increasingly fascinated by this aspect of reflection.

AÇ The mirror was already fully present in your *New Weissenhof Chair* from 1988. In that project, the lightness of Mies van der Rohe's tubular *Weissenhof Chair* is reinterpreted in a new seat, whose back and sides are covered with mirrors. In both designs the floor visually continues – but in your version, it's an illusion. It's perhaps ironic, but not destructively so.

TH Ironically, yes, we also enjoyed that aspect. We actually always enjoyed what we were doing.

AÇ You incorporated some of your furniture designs into the interiors you created. Thoughts and prototypes from the *Lehrstücke* reappear at different scales. Did you want to see how far you could take the *Lehrstücke*, or were you aiming to create a *Gesamtkunstwerk*?

TH *Gesamtkunstwerk* might be a bit of an exaggeration. We simply did many things the way we wanted to. We often had the right partners – or rather, the right performers – around us. In a few projects, such as the Dacapo Bar, the Lounge, or the Galeria Hamburg, we were able to test some of our exercises within interior projects. But of course, you need the right clients who allow you to do that.

AÇ Did you continue to explore these ideas about furniture with architecture students? In my observation, furniture is taught mainly within interior architecture programmes. I teach in the interior design

of onderzochten jullie die schaal vooral in jullie praktijk?

TH Dat deden we vooral in onze praktijk, parallel aan of naast onze interieurarchitectuuropdrachten. We hebben heel veel maquettes gebouwd; we hebben ook visualisaties gemaakt, maar we waren eigenlijk vooral maquettefanaten. Vóór onze samenwerking begon, werkte Robert ook al intensief samen met architecten. Hij had vaak een mandaat als ontwerpadviseur, ook wat betreft het algehele functioneren van het gebouw. Hij was een veelgevraagde en gewaardeerde adviseur op het vlak van ontwerpkwesties, of het nu ging over glasgevels, interieurs of het totale gebouw. Ik had architectuur gestudeerd, en vervolgens lokale, regionale en nationale planning. Die schaal interesseerde me ook, maar ik raakte wat gefrustreerd, omdat planning altijd zo traag verloopt. Je ziet nooit wat je doet, je hebt een idee en dan duurt het jaren, decennia zelfs, voor er iets van komt. Dat lag me niet echt.

AÇ Het feit dat meubelontwerpen onmiddellijk kunnen worden gerealiseerd, is misschien wel de voornaamste reden waarom architecten zich ermee bezighouden, omdat het inderdaad frustrerend is dat alles in de architectuur altijd zo lang duurt. Er zijn waarschijnlijk meerdere redenen waarom architecten meubilair als ontwerpinstrument inzetten. Hoewel de *Lehrstücke* begonnen als een nadere reflectie op de architectuur, maar dan op een andere schaal, gaan jullie meubelontwerpen niet alleen over functionaliteit, maar maken ze ook deel uit van jullie manifest. We moeten daarbij niet vergeten dat jullie aan de *Lehrstücke* werkten in het postmodernistische tijdperk en dat jullie er bewust voor kozen je daar niet mee te identificeren. Toch waren er aanvankelijk ook gelijkenissen of parallellen tussen jullie werk en dat van die beweging. Hoe slaagden jullie erin dat label te ontwijken?

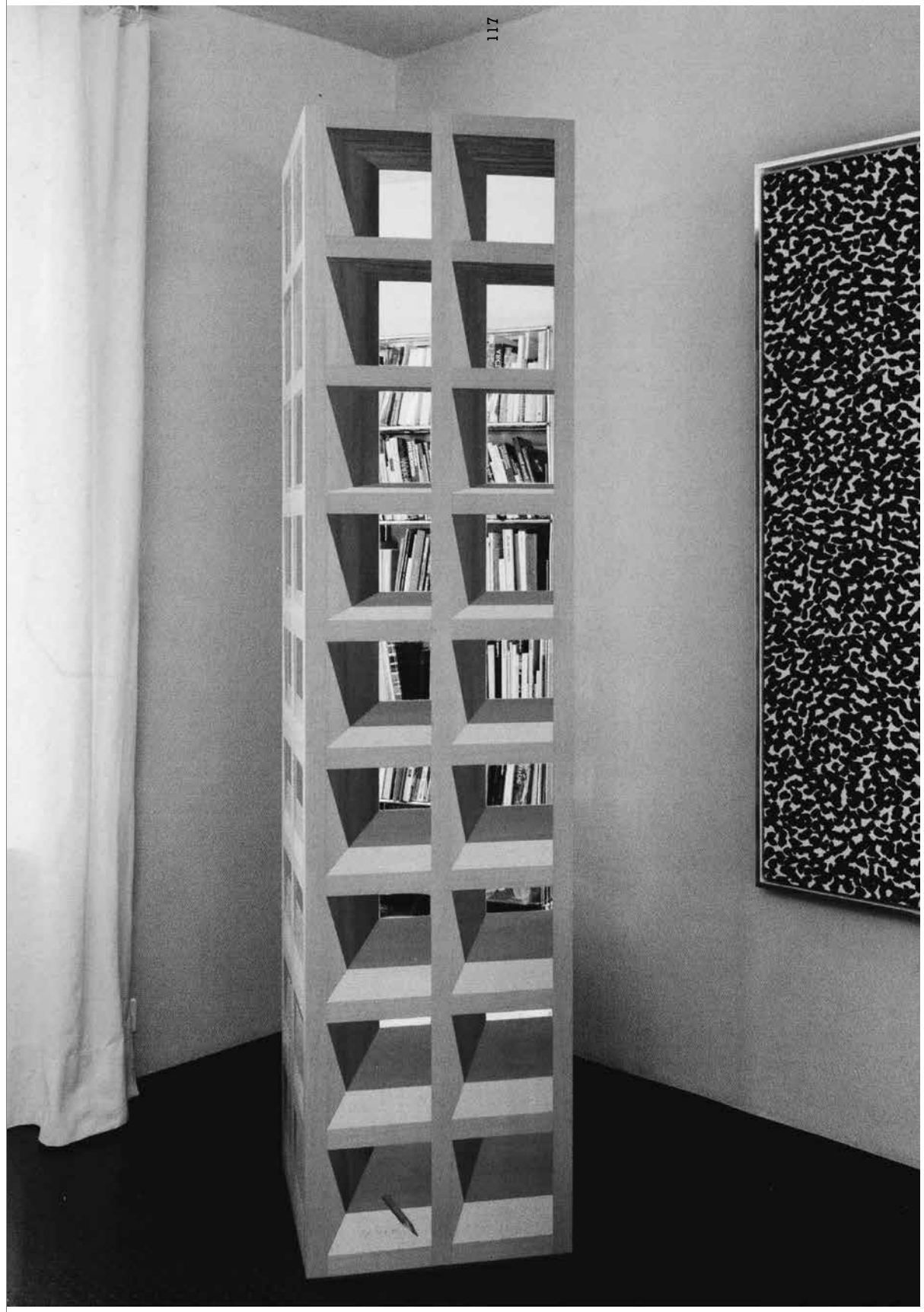
TH Aanvankelijk distantieerden we ons van het postmodernisme, hoewel ik onze plaats erin inmiddels wel erken. In het begin voelden we ons er ongemakkelijk bij – we wilden niet geassocieerd worden met een beweging die zoveel matige stukken had opgeleverd. We omschreven onze benadering als *Kritischer Manierismus*, geworteld in de traditie van het zestiende-eeuwse maniërisme.

department at one university and in the architecture department at another (a technical university). Each time I talk to architecture students at the technical university about furniture, I realise it's not really part of their curriculum to design on this scale. That always surprises me, because twentieth-century architecture history is full of architects who also made furniture. Did you work on the scale of furniture with your students, or did you mainly explore that scale in your practice?

TH We explored the furniture scale mainly in the office, in parallel with or alongside our interior architecture commissions. We built a lot of models. We also made visualisations, but in truth we were model freaks. Before our collaboration, Robert worked closely with architects and often had mandates as a design consultant, advising on the overall functioning of buildings. He was a highly sought-after consultant on design matters – whether glass façades, interiors or entire building complexes. I studied architecture and then local, regional and national planning. I was interested in that scale too, but I grew slightly frustrated with how slow planning processes were. You never see what you're doing: you have an idea, and it takes years, even decades, before anything comes of it. I didn't like that very much.

AÇ The immediacy of furniture design – its directness of realisation – is perhaps what attracts many architects to it, since it can indeed be frustrating that everything in architecture takes so long. There are probably many reasons why architects use furniture as a design tool. Although the *Lehrstücke* began as a reflection on architecture at another scale, your furniture designs are not simply functional; they also form part of your manifesto. We should remember that you developed the *Lehrstücke* during the era of postmodernism, yet you deliberately did not identify with it. Nevertheless, there are certain parallels between your work and that movement. How did you manage to stay away from that label?

TH Initially, we distanced ourselves from postmodernism – though now I acknowledge that we do have a place within it. At the time, we felt uneasy; we resisted being



Lehrstück X, Torre cupboard, questioning the volume, Trix and Robert Haussmann, 1991/
Lehrstück X, Torre kast, de ondervraging van het volume, Trix en Robert Haussmann, 1978

Het *Unkritischer Manierismus,* het postmodernisme dus dat we later zagen, wezen we af. Ons werk was nooit frivool; we namen het serieus. Een symbolische gevel met een willekeurig gat? Dat volstond voor ons niet. We bewonderden figuren als Denise Scott Brown en Robert Venturi wel, maar die plotselinge wispelturigheid van het gemiddelde postmodernisme stuitte ons tegen de borst. In die onkritische vorm van maniërisme zagen we helemaal niets.

AÇ Hebben jullie ooit met collega's over die postmodernistische golf gesproken?

TH Nauwelijks, eigenlijk. We waren lid van de Bund Schweizer Architekten en van de Bund Deutscher Architekten. Daar was echter maar weinig interesse in ons werk. Er is in ieder geval nooit echt een discussie ontstaan over wat wij deden, en we waren ook niet op zoek naar een platform. We hadden wel voortdurend contact met collega's, vooral in verband met Robert's adviesopdrachten Dat waren geen creatieve ondernemingen zoals onze eigen projecten, maar eerder oplossingsgerichte opdrachten. Voor mij draaide de discussie om de vraag of je een opdracht kunt vervullen en tegelijk creatief zijn.

AÇ Wat vindt u tegenwoordig van het modernistische idee dat meubilair moet bijdragen aan de kwaliteit van het leven? Dat idee leefde in de naoorlogse periode sterk: meubilair moest zó worden ontworpen dat het in massaproductie kon worden genomen, en het leven en de woonomgeving kon verbeteren. Dat bereik je natuurlijk niet met gelimiteerde oplagen, of wel?

TH: Meubelstukken kunnen alleen bijdragen aan de kwaliteit van het dagelijkse leven als het functionele objecten zijn. Figuren zoals [Jean] Prouvé, [Charlotte] Perriand en de ontwerpers en architecten die betrokken waren bij het Bauhaus, ontwierpen meubilair als functionele objecten. Ik heb zelf nooit functionele meubels gemaakt, dat was eerder Robert's domein. Neem nu een stoel: je moet letten op het zitten, het gemak, de menselijke anatomie. Om de kwaliteit van het dagelijks leven te verbeteren, heb je dat object ook in grote aantallen nodig, zodat meer mensen het kunnen bezitten – dus moet ook industriële productie worden overwogen. Dat was

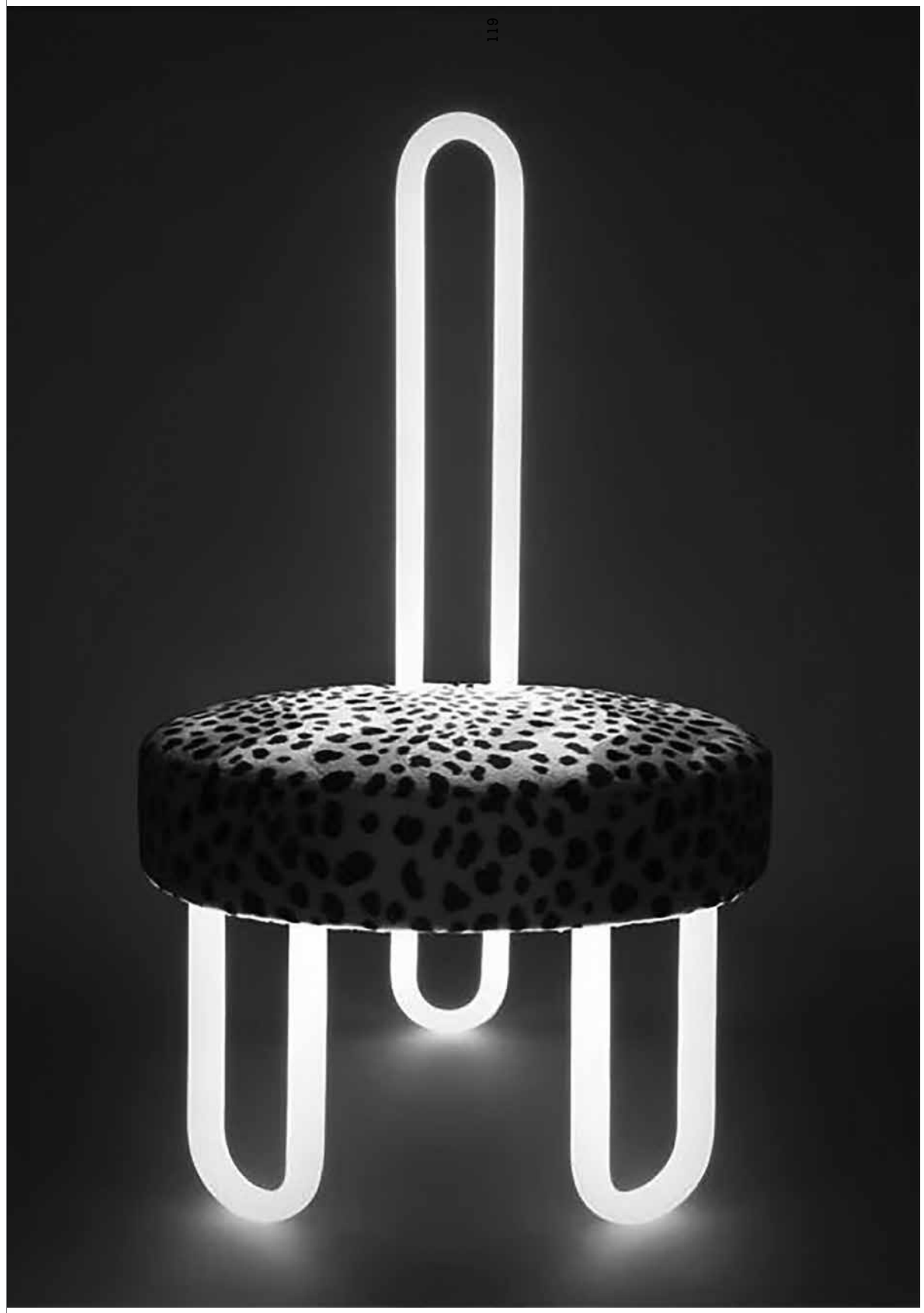
associated with a movement that included so many poor examples. We framed our approach instead as *Critical Mannerism*, rooted in the Mannerist traditions of the sixteenth century. Later, we began to recognise an *Uncritical Mannerism* – which, to us, was postmodernism itself – and that we rejected. Our work was never frivolous; we took it seriously. A token gable with a random hole? That wasn't enough. Still, we admired figures such as Denise Scott Brown and Robert Venturi. But the sudden volatility of the mainstream – the lack of reflection – repelled us. That uncritical mannerism was something we wholly disavowed.

AÇ Were there discussions between you and your colleagues about this wave of postmodernism?

TH Not much, actually. We were members of the Federation of Swiss Architects (*Bund Schweizer Architekten*) and the Federation of German Architects (*Bund Deutscher Architekten*). These committees were only mildly interested in our work. There were never any real discussions about what we were doing – and we weren't looking for a platform either. We were in constant contact with colleagues, especially through Robert's consulting work, but those were not creative collaborations like our own projects. They were problem-solving tasks. For me, the discussion always revolved around the question of how one could both fulfil a commission and remain creative

AÇ How do you feel today about the modernist idea that furniture should contribute to the quality of life? That belief was very strong in the post-war period – furniture was to be designed for mass production in order to improve everyday life and the living environment. Of course, you can't achieve that with limited editions, can you?

TH To contribute to the quality of life, furniture should first and foremost be functional. There were people like [Jean] Prouvé, [Charlotte] Perriand, and the designers and architects associated with the Bauhaus who created furniture as functional objects. Personally, I never made functional furniture – that was more Robert's domain. Take



Neon Chair, designed by Robert Haussmann for the exhibition 'Chair Fun', Werkbund Bern, 1967/
Neon Chair, ontworpen door Robert Haussmann voor de tentoonstelling 'Chair Fun', Werkbund Bern, 1967

eigenlijk Robert's visie op de meubelproductie. Producenten dachten er net zo over. Maar ik vond de benadering van de Amerikaanse kunstenares Andrea Zittel altijd erg interessant, omdat haar werk een tegenovergesteld idee vertegenwoordigt. Zij onderzoekt waar ruimte meubel wordt, of meubel ruimte. De concepten die ik van haar heb gezien, zijn echt opmerkelijk. In haar werk is het – niet te verplaatsen – meubilair geïntegreerd in de kamers. Ze houdt ook rekening met ecologische afwegingen. Ze ontwierp al lang geleden, vóórdat iemand anders eraan dacht, structuren voor verschillende weersomstandigheden. Ze bedacht energie-onafhankelijke ruimten en stelde voor de winter in een kleine, verwarmde kamer-in-een-kamer door te brengen. Je kon je daar terugtrekken om

a chair: you have to pay attention to seating comfort and human anatomy. To genuinely improve the quality of daily life, the object must also exist in large numbers so that more people can afford it; industrial production therefore becomes necessary. That was Robert's position on furniture design, and the producers shared it. But I have always found the work of the American artist Andrea Zittel fascinating, as she represents the opposite view. She explores the point where space becomes furniture – or furniture becomes space. The concepts I have seen are truly remarkable. She created pieces in which furniture was integral to the room, immovable. She also incorporated ecological thinking long before it became widespread. For instance, she



Freely interpreted, trompe-l'oeil stone painting in Bar Da Capo at Zurich Central Station, echoing the station's stone block façade, 1980, Trix and Robert Haussmann/ Vrij geïnterpreteerde, trompe-l'oeil stenen beschildering in Bar Da Capo in het centraal station van Zürich, die refereert aan de natuurstenen blokken aan de gevel van het station, 1980, Trix en Robert Haussmann

op te warmen. Daarna kon je warme kleren aantrekken en rondlopen en ergens heen gaan. Dat vond ik fascinerend – het tegenovergestelde van industrieel meubilair, dat is gebaseerd op mobiliteit, consumptie, bezit, enzovoort. Ik waardeer het als mensen de grenzen een beetje oprekken. Robert en ik hadden enerzijds bewondering voor de industriëlen, en anderzijds voor iemand als Andrea Zittel. In termen van de bruikbaarheid van meubilair, dat onvermijdelijk op een bepaald moment onderhoud gaat vergen, speelden we een *cleaning lady's arguments' game*. Als één van ons met een aantrekkelijk ontwerpvoorstel kwam, vroeg de ander: En wie gaat dat schoonmaken? En hoe? En dat kon ieder idee onderuithalen. We wisselden elkaar daarin af.

AÇ 'Meubilair' is misschien een te specifieke term voor jullie werk. Een deel ervan is meubilair, een ander deel architectuur. Kunnen we stellen dat meubilair jullie een theoretisch overkoepelend kader bood voor bijna alle architectuurvragen die jullie onderzochten?

TH We vertrokken niet vanuit een theoretisch standpunt – maar de theorie volgde altijd achteraf, als we de stukken hadden gemaakt.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

designed structures adapted to different weather conditions and created energy-independent rooms. In winter, she proposed a small, heated room-within-a-room where one could retreat to warm up, before putting on warm clothes to move around again. I found this approach captivating – the antithesis of industrial furniture based on mobility, consumption and ownership. Robert and I admired both the industrialists, on the one hand, and someone like Andrea Zittel, on the other. When it came to the usability of furniture – which, inevitably, would need maintenance – we often played what we called the 'cleaning-lady's argument'. hen one of us proposed an attractive design, the other would ask: *Who's going to clean this? How?* That question could dismantle any idea. We took turns applying it.

AÇ 'Furniture' is perhaps too specific a term for your work. Part of it is furniture, and part of it is architecture. Could we say that furniture provided a theoretical superstructure for many of the architectural questions you were exploring?

TH We never started from theory – but theory always surfaced afterwards, once the pieces existed.