

Werk, Bauen und Wohnen

Autor(en): **Kollhoff, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **90 (2003)**

Heft 3: **Komfort = Confort = Comfort**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67061>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Werk, Bauen und Wohnen

Text: Hans Kollhoff, Fotos: J.+Ph. von Bruchhausen Das Ringen der Moderne um Nützlichkeit und Schönheit im Gebrauchsgegenstand scheint in der zeitgenössischen Architektur vernachlässigt zugunsten eines Kunstanspruchs, der sich zunächst der Abstraktion verschrieben hat, dann der «Idee» und der sich nun im unterhaltsamen Marketing verflüchtigt. Das Verlangen nach Erkenntnis ist dabei ebenso auf der Strecke geblieben wie die Behaglichkeit.



Hans Kollhoff und Gerhard Merz: Raum in der Galerie Max Hetzler, Berlin 1997

In dem Masse, in dem sich die Architektur der Kunst verschrieben hat, darf ein Stuhl nicht mehr bequem, ein Raum nicht mehr gemütlich, ein Haus nicht mehr wohnlich sein. «Komfort» wurde zu einem Begriff, der sich dem Wohnen zusehends entfremdete und sich eine neue Wirkungsstätte suchte, das Automobil. In der Maschine, die die Kunsttürde nicht nehmen muss, weil sie das Legitimationsdefizit der Architektur nicht teilt, werden Orgien des Komforts ausgerichtet: Stoffauskleidungen in allen erdenklichen Farben und Mustern schmiegen sich in geradezu obszöner Taktilität um den Fahrgast; ausgesuchteste Hölzer veredeln das Armaturenbrett und nehmen ihm seine vulgäre Funktionalität; üppige Polster, mit kostbarstem Leder überzogen und mit integrierter Temperaturregelung sorgen für eine nie gekannte erotische Dimension des Sitzens; aus Wänden, Boden und Decke strömt nach Belieben regelbar und in nicht allzu ferner Zukunft durch die Gehirnströme des Fahrers gesteuert, tempe-

rierte Luft – und last but not least Musik, die den akustischen Genuss im Konzertsaal übertrifft.

Je luxuriöser die Ausstattung des Fahrzeugs, desto handwerklicher ist sie gefertigt. Die Funktionalität der Maschine fällt mit dem körperlichen Kontakt zu natürlichen, von Hand geglätteten und gefügten Materialien der Vergessenheit anheim. Wir stellen kein Verhältnis her zum Gegenstand des Handwerks, sondern eine Fühlung, sagt Octavio Paz:¹ «Der überpersönliche Charakter des handwerklichen Gegenstandes äussert sich unmittelbar im Befühlen: Der Körper ist Teilnahme. Fühlen heisst in erster Linie, etwas oder jemanden fühlen, das oder der nicht wir sind. Vor allem: mit jemandem fühlen. Auch um sich selbst zu fühlen, sucht der Körper einen anderen Körper.» Und schliesslich: «Das Handwerk ist ein Zeichen, das die Gesellschaft nicht als Arbeit (Technik) noch als Symbol (Kunst, Religion), sondern als gemeinsames physisches Leben ausdrückt.»

¹ Octavio Paz: Das Vorrecht des Auges, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2001.

Der Komfort des Automobils ist uns allen geläufig und er wird von niemandem in Frage gestellt, nicht einmal von den fortschrittsbesessenen Designern und Architekten, eben weil der Kunstdiskurs an der Autotür Halt macht. Es wäre absurd, die Autoproduktion aufzuspalten in eine Richtung, die den geistigen Ansprüchen einer künstlerischen «Avantgarde» folgt und eine, die den profanen Bedürfnissen der «Verbraucher» nach Bequemlichkeit, nach dem Wohlbefinden des Allerwertesten Rechnung trägt.

Genau diese Trennung hat aber in der Architektur stattgefunden. Unter dem Zwang künstlerischer Legitimation des Metiers wurde zusammen mit dem Nützlichen, Haltbaren und Schönen auch der Komfort stigmatisiert und einem unkünstlerischen Bauen zugeordnet, das eines Architekten unwürdig ist. Dem Künstler-Architekten bleibt die Wahl, sich zu verweigern und das profane Bauen den Handwerkern und der Fertighausindustrie zu überlassen, oder, so er trotzdem zu bauen gedenkt, sich als Volkskunsterzieher aufzuspielen.

Das ist denn auch die Rolle, die der zeitgenössische Architekt verinnerlicht hat und die dem Hochschulstudenten vom ersten Studientag an wie Muttermilch verabreicht wird.

Kunst und Realität

«Duchamp vollbrachte das subtile Wunder, Objekte der Lebenswelt aus ihrer banalen Existenz in Kunstwerke zu verwandeln», bemerkt Arthur C. Danto.² Er spricht von der physischen Distanz, «die eine Einstellungsänderung zwischen uns und das Objekt legt und die im Gegensatz zu einer praktischen Einstellung steht.» Der Unterschied zwischen Kunst und Realität sei, folge man Immanuel Kants «Kritik der Urteilskraft», weniger ein Unterschied von Dingarten als von Einstellungsarten. Diese «kontemplative Entrückung» liesse sich gegenüber der Welt der Dinge mühelos einnehmen und verwandle die ganze Welt schliesslich in ein theatralisches Ereignis.

Es ist dann eine Frage der Konvention, ob etwas als «Realität» oder als «Kunst» wahrgenommen wird. Bühnen, Vitrinen oder Bilderrahmen sorgen dafür, dass wir uns nicht in Szenen verwickeln lassen, die nicht real sind. Die Illustrierten und das Fernsehen sind die zeitgenössischen Bilderrahmen, und die Gefahr, mit Hilfe einer künstlerischen Brille Realitäten nurmehr selektiv wahrzunehmen oder gänzlich auszublenken, nimmt offenbar in der Weise zu, wie sich das Erleben selbst in der virtuellen Realität abspielt. Ja, die dem gewöhnlichen Leben entfremdete Kunst wird derart den Konventionen medialen Bildkonsums zugeführt, im Dienste der Moden und Märkte. Das scheint auch die vornehmste Funktion einer künstlerisch sich gebärdenden Architektur zu sein: Ihrer traditionellen Bestimmung beraubt, liefert sie Bilder zur Vermarktung aller erdenklichen Produkte, Bilder, die

mit diesen Produkten nichts zu tun haben müssen, Bilder, die eines Inhalts nicht einmal bedürfen.

Die Aura des Gegenstandes, die nach Octavio Paz eine Folge der heimlichen Beziehung zwischen seinem Aussehen und seinem Zweck war, weicht einer «religiös-magischen» Verwandlung der Dinge zu Ikonen und Idolen: «Für uns ist der Kunstgegenstand eine eigenständige und sich selbst genügende Wirklichkeit, und sein letzter Sinn liegt nicht jenseits des Werkes, sondern in ihm selbst... in den modernen Kunstwerken löst die Bedeutung sich auf in die Ausstrahlung des Seins. Der Akt des Betrachtens verwandelt sich in einen intellektuellen Vorgang, der auch ein magischer Ritus ist.»

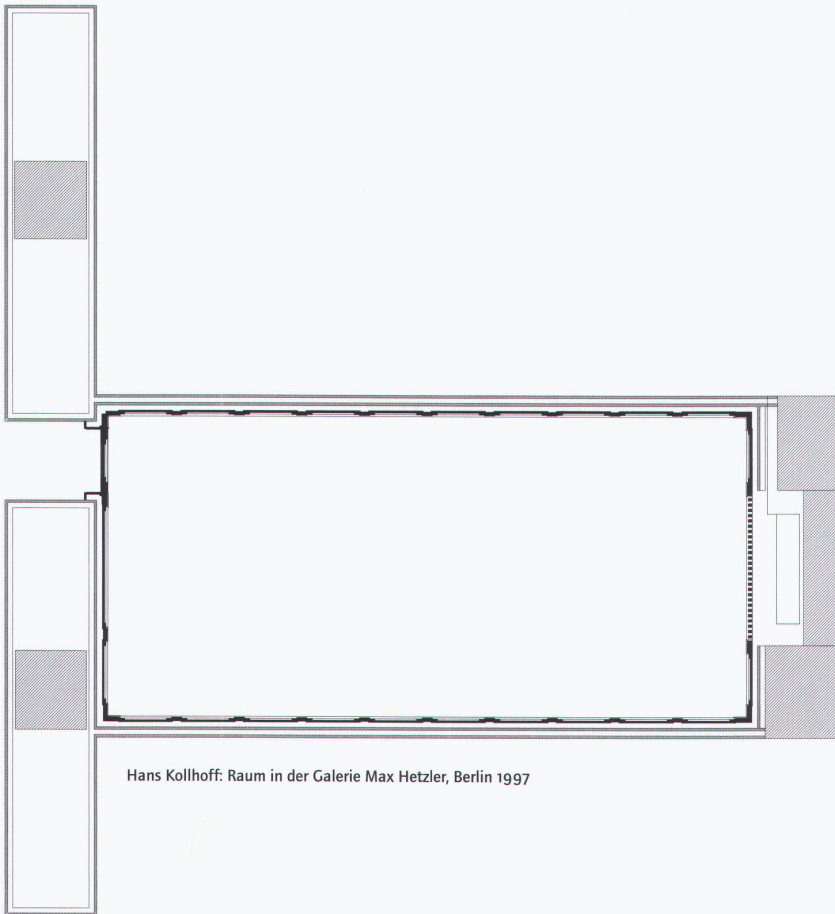
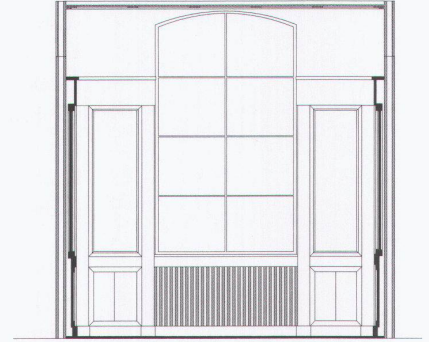
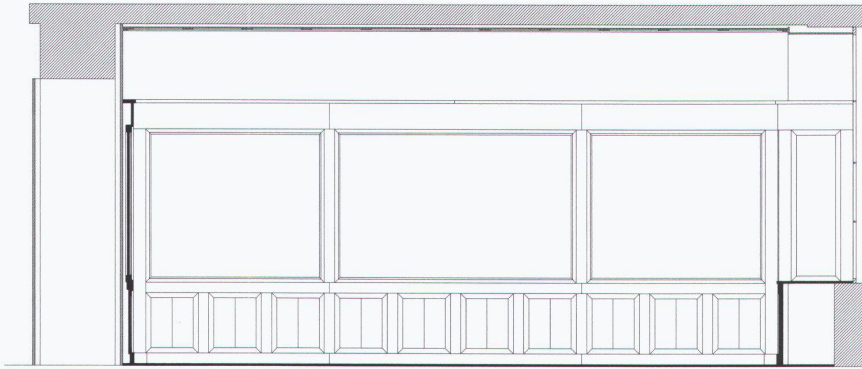
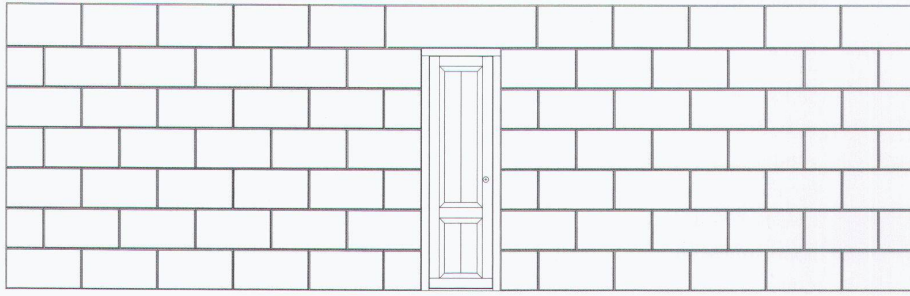
Vor diesem Hintergrund erscheinen «Komfort» und «Behaglichkeit» als provokante Forderungen und Messlatten für eine zeitgenössische Architektur, deren Kunstanspruch in umgekehrt proportionalem Verhältnis zur physischen Nähe zum Menschen zu stehen scheint. Der Künstler-Architekt hat ein existenzielles Problem spätestens dann, wenn die Kunst ihre Funktion zunehmend in dem sieht, was sie mit dem Leben nicht gemeinsam hat, denn Architektur muss lebensdienlich sein, Kunst mitnichten. Hier bedarf es der Erinnerung, dass Architektur erst einmal nützlich zu sein hat, bevor sie daran gehen kann, ihre Kunstwürde unter Beweis zu stellen.

Die Frage nach der Kunst in der Architektur bricht um 1800 auf, als der Ingenieur begann, sich vom Architekten zu emanzipieren. Angesichts der vorbildlosen Schönheit der Eisen- und Glaskonstruktionen sieht sich die traditionelle Architekturauffassung, die Kunst und Technik im Begriff der Tektonik vereint sah, gezwungen, ihr Heil in der Kunst zu suchen. Karl Friedrich Schinkel, dessen Werk diese Zerreißprobe prägnant verkörpert, bringt das Dilemma in seinen frühen Texten zum Lehrbuch-Projekt zur Sprache:³ «Man streitet sich noch oft, welchen Platz die Baukunst unter den übrigen Künsten einnimmt, oder ob sie gar unter die Künste gerechnet werden kann, ob sie nicht Handwerk oder Wissenschaft oder beides zugleich sei.»

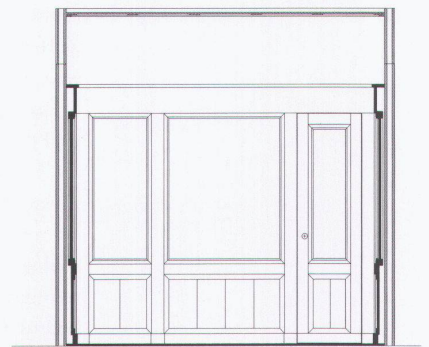
Schinkel beantwortet die Frage mit einer psychologischen Architekturästhetik, für die «statt weitläufiger philosophischer Begründung... das reine Gefühl bei unmittelbarer Anschauung in Anspruch genommen

² Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen – eine Philosophie der Kunst, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1984.

³ Karl Friedrich Schinkel, in: Goerd Peschken: Das architektonische Lehrbuch, Deutscher Kunstverlag, München, 1979.



Hans Kollhoff: Raum in der Galerie Max Hetzler, Berlin 1997



werden soll...» Das morphologische Spektrum architektonischer Ausdrucksmöglichkeiten wird dabei auf die Wirkung hin getestet, die es auf den Menschen hat. So sehr die Architektur, wie alles menschliche Streben, vom Bedürfnis ausgehe, so folgerichtig sei die Überwindung des Bedürfnisses die wahre Herausforderung für den Architekten. Die Darstellung des «Ideals der Zweckmässigkeit, [...] der Charakter oder die Physiognomie eines Bauwerks» bestimme seinen Kunstwert. Zur Zweckmässigkeit der Raumverteilung gehört für Schinkel als eine der drei Haupteigenschaften, gleichsam als Steigerung der Zweckerfüllung, die Bequemlichkeit.

Geborgenheit durch Tektonik

Bauen ist für Schinkel geistiger und körperlicher Art: «Das Gefühl für Schönheit will zugleich Gemächlichkeit und Wohlbehagen des Zustandes. Beunruhigende Dunkelheiten, die unsere Phantasie nicht leicht auszufüllen weiss, verderben den Genuss.» Und als liesse er sich in den tiefen, üppig gepolsterten, lederbezogenen Lesestuhl fallen, der Mies' Barcelona-Stuhl vorwegnimmt, aber ungleich bequemer ist, fährt er fort: «...die Schwere in ihrer einfachsten Wirkung... sich in Ruhe gesetzt haltend, gibt die höchste Sicherheit und behagliche Empfindung... Deshalb wird der senkrechte Druck auf feste Unterlagen den höchsten Begriff von Ruhe und Festigkeit geben.» Nichts anderes meint heute Richard Sennet, wenn er feststellt «Komfort ist ein Zustand, den wir mit Ruhe und Passivität assoziieren». Schinkel geht aber weiter und behauptet, Ruhe sei in der Kunst eine Hauptbedingung von Schönheit, aber in der Baukunst sei sie am Notwendigsten, denn «... auch wenn die höchste Bewegung dargestellt werden soll, darf die Kunstruhe nie fehlen...» Diese «eigentliche Kunstruhe» lasse die Bewegung des Gemütes und des Physischen zu und gebe ihr das «Ideale, das Leidenschaftslose... das Kunstgerechte». Das Ruhigste in der Architektur sei die Säule und der Architrav. Der Halbkreisbogen bringe schon Beunruhigung, führe aber zur Ruhe zurück. Kein architektonisches Motiv hat Schinkel bei den Lehrbuchentwürfen so sehr interessiert wie der Bogen, wohl deshalb, weil er dem darunter Stehenden in weit grösserem Masse Geborgenheit vermittelt als der Balken, und weil das Freiere und Kühnere des Bogens gleichzeitig als Aushöhlung gelesen wird, die der ungegliederten Masse die Schwere lässt. Die in Ruhe verharrende Schwere als behagliche, dem Gewölbe des Himmels analoge Form, das hat Schinkel am Bogen interessiert, wenngleich er sich primär mit seinen konstruktiven Bedingungen auseinanderzusetzen scheint. Architektur als körperliche Kunst, die ein Geistiges voraussetzt: «Beim gut gefügten Bogen hat jeder Teil sein Recht bekommen und jeder ist gleich gut gefügt und gepasst, die Kunst scheint hier den Grad der Vollkommenheit erreicht, der keine besonderen Anstalten und Wür-

digungen für einzelne Teile der Konstruktion nötig macht. Alles ist mit gleicher Leichtigkeit und Vollendung gehandhabt und hieraus entspringt das behagliche Gefühl.»

Und um die Architektur als Mutter der Künste ins Recht zu setzen, führt er an anderer Stelle aus: «Gemächlichkeit. Es muss ein gewisses Übermass der Sicherheit da sein in der Masse eines Bauwerkes, damit ein zu ängstliches Charakterisieren der einzelnen Konstruktionsteile nicht nötig ist, sondern alles dies muss gemässigt sein, um ins Reich des Schönen aufgenommen werden zu können und um den übrigen schönen Künsten einen freieren Raum dabei zu gestatten, damit die einzelnen Kräfte nicht geängstigt dienen, sondern mit Anmut und Ruhe und Gemächlichkeit⁴ tätig seien.

Kunst im behaglichen Raum?

Einhundert Jahre später, der pompösen, jedes Inhalts entleerten historisierenden Formen müde, greift Hermann Muthesius den Faden wieder auf:⁴ «Ein wirklich behaglicher, wohnlicher heimischer Eindruck des Innenraumes kann auch ohne Aufwand von hohen Kunstformen schon durch allereinfachste Mittel erreicht werden. Gute Verhältnisse des Raumes selbst, eine wirkungsvolle Lichtführung, einheitliche Form und harmonische Farbe sind einige Erfordernisse, die in allererster Linie erfüllt werden müssen. Es sind alles Forderungen mehr allgemeiner als besonderer Art, grundsätzliche Anordnungen, die auch nicht einmal einen besonderen wirtschaftlichen Aufwand erfordern.»

Wollte Schinkel den «übrigen schönen Künsten» noch einen freieren Raum zur Entfaltung gewähren, so stellt Muthesius eine grundsätzliche Entfremdung zwischen Architektur und Kunst im modernen Innenraum fest: «Hier tritt die heutige grundsätzliche Verschiedenheit zwischen der landläufigen, rein malerischen Art der Bildwerke und der architektonischen Art alles Baulichen schroff zu Tage.» Das sei aber nicht immer so gewesen: «Die Malerei und die Plastik waren in früheren Zeiten gebunden, gewissermassen selber architektonisch, so dass sie innerhalb der Architektur, ohne als Fremdkörper zu wirken, ihren natürlichen Platz fanden... streng gebundene Kunstwerke, wie Bilder von Feuerbach, Marées und den modernen

⁴ Hermann Muthesius, *Wie baue ich mein Haus?*, F. Bruckmann, München, 1917.



Hans Kollhoff, Fritz Neumeyer,
Gerhard Merz und Max Hetzler

Stilisten vertragen sich auch heute sehr gut mit einer architektonisch ausgebildeten Wand.»

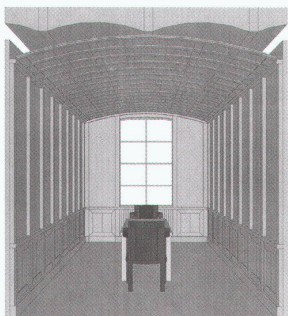
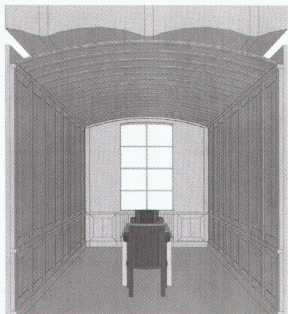
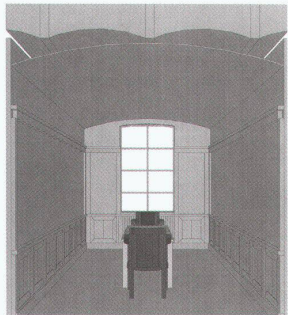
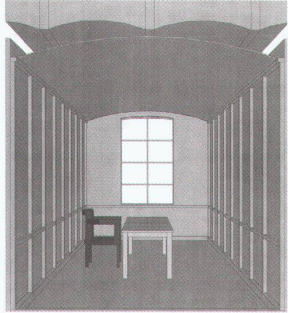
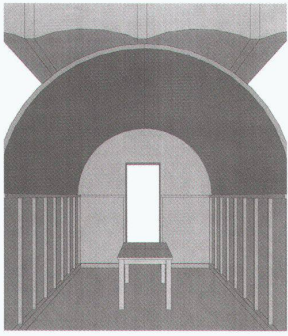
Die der Wohnlichkeit und Behaglichkeit dienende architektonische Behandlung der Wand mit Hilfe von Tapeten, Stoffbespannungen und Holzvertäfelungen sei insbesondere für Festräume und anspruchsvolle Gesellschaftsräume kaum zu entbehren. Die schönste, gemütlichste Wandbekleidung sei aber die Holzvertäfelung: «Sie gibt dem Zimmer einen hohen Adel, sie ist zugleich unverwüstlich und anheimelnd, und der warme Ton des Holzes verleiht dem Raume eine Behaglichkeit, die auf keine andere Weise zu erreichen ist.»

Der Hetzler-Raum

Der Hetzler-Raum war das letzte Projekt der Galerie Max Hetzler, bevor sie im Dezember 1997 aus der Schillerstrasse im Westen Berlins in die Stadtmitte zog. Gerhard Merz hatte zuvor die langgestreckte Gewerbetage, wie sie in Berliner Hinterhöfen oft zu finden ist,

mit Hilfe zweier präzise gefügter Travertinblöcke besetzt und gegliedert. Der Kontraktion des Raumes zwischen seinen perforierten Aussenwänden wurde auf diese Weise eine physisch erlebbare Spannung in Längsrichtung verliehen, die den eigentlichen Reiz des Eingriffes ausmachte.

Rechtwinklig zu den Travertinwänden, in der Achse des Raumes und ebenfalls zwei Stützen umhüllend, wurde nun eine weitere Wand errichtet, diesmal aus Gips, mit aufgemaltem Fugenbild und mittiger Tür. Der Maler macht sich die Materialität realen Travertins zunutze, der Architekt den schönen Schein der Malerei auf Gips. Durch die schmale, kassettierte und nussbaumfurnierte Tür tritt man in einen intimen, achsial auf eines der Industriefenster ausgerichteten Raum, dessen Wände mit einem kräftig gemusterten grün-gelben Stoff bespannt sind, eingefügt in eine Wandgliederung, ebenfalls aus Nussbaumholz. Das Fenster ist sorgfältig in die Wandbekleidung integriert.



Hans Kollhoff: Studien zum Hetzler-Raum

Von der kassettierten Stuckdecke hängt ein klassischer Muranoleuchter. Auf einem chinesischen Teppich steht in der Mitte des Raumes eine robuste Möblierung, bestehend aus einem schmalen Tisch und vier strengen, mit dunkelgrünem Leder gepolsterten Lehnstühlen. Auf der Fensterbank in einer Glasvase blüht eine Amaryllis, die eine merkwürdige Beziehung zur Dachlandschaft, insbesondere zu einem naheliegenden Kirchturm aufnimmt und so die private Innenwelt des Raumes recht eindrücklich mit der städtischen Außenwelt verknüpft.

Gerhard Merz unterläuft die Wohnlichkeit des Raumes mit drei Objekten: einem frühen, DIN-A4-grossen Rasterbild unter Glas in einem schmalen, polierten Edelstahlrahmen, das auf die Mitte der linken Raumwand gehängt ist und sonderbar miniaturisiert erscheint; einer zwei Meter langen Holzreisschiene, die mit der Führungsleiste nach unten an die rechte Wand gestellt ist; und dem polierten Edelstahlmodell des Pavillon-Innenraumes, den der Künstler gerade für die Biennale in Venedig realisiert hatte. Das schwere Objekt besetzt den Tisch, scheint gleichzeitig aber in der Spiegelung des kräftig gemaserten Furniers zu verschwinden.

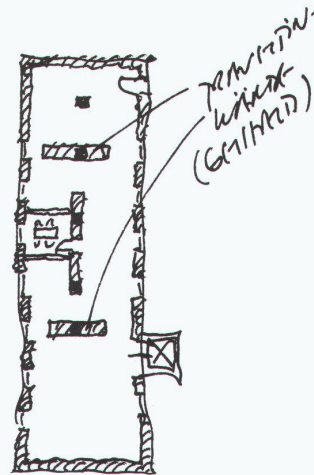
Soweit gelingt also die bereitwillige und ihrer Brisanz durchaus bewusste Annäherung von Künstler und Architekt im wohnlichen Raum.

Der wohnliche Raum seinerseits frustriert die Erwartungen an ein kunstwürdiges Objekt, kaum anders als in seiner Zeit Duchamps Flaschenständer. Die «Verklärung des Gewöhnlichen» (Danto) erweist sich als abhängig von der zeitbedingten Einschätzung dessen, was als gewöhnlich gilt. Und auch, was als das Künstlerische in der Architektur identifiziert wird, ist abhängig von den Konventionen der Kunstbetrachtung. Nachdem der Wohnraum zum Galerieraum mutiert ist, sich also der Kunst angepasst hat, anstatt dem körperlichen Wohlbefinden, nun das Skandalon des wohnlichen Raumes in der Galerie! Ein salto mortale, um die Lebenswirklichkeit für die Architektur zurückzugewinnen. Warum sollte in der Architektur nicht die Transfiguration des Kunstwerkes zum gewöhnlichen Gegenstand gelingen? Vielleicht ist das ja die einzige Möglichkeit, wieder zu einer wohnlichen und behaglichen Architektur zu finden. Vielleicht kommt die Architektur erst durch die Kunst hindurch wieder zu sich selbst. Und vielleicht ziehen dann nicht nur Komfort und Behaglichkeit wieder in den Wohnraum ein, sondern auch die Kunst, die, des Vagabundierens durch Galerien und Museen müde, wieder eine unhierarchische Symbiose mit der Architektur wagen dürfte. ■

Hans Kollhoff (* 1946), führt in Partnerschaft mit Helga Timmermann Architekturbüros in Berlin, Rotkreuz und Rotterdam. Seit 1990 ist er Professor für Architektur und Konstruktion an der ETH Zürich.



Hans Kollhoff: Raum in der Installation von Gerhard Merz in der Galerie Max Hetzler, Berlin 1997



Werk, Bauen und Wohnen Dans la mesure où l'architecture se voue à l'art, une chaise n'a plus le droit d'être confortable, ni un espace agréable ou une maison habitable. «Le confort» est devenu une notion de plus en plus étrangère à l'habitat et s'est cherché un nouveau domaine d'intervention, l'automobile. Il serait absurde de scinder la production automobile dans une direction qui réponde aux aspirations esthétiques de l'avant-garde artistique et dans une autre qui satisfasse les besoins profanes des «utilisateurs». En architecture, une telle scission s'est toutefois opérée. À l'architecte-artiste, il reste le choix de refuser et d'abandonner la construction profane aux artisans et à l'industrie de la maison clé en main, ou, s'il entend néanmoins construire, de se présenter comme un éducateur du peuple en matière d'art.

Un problème existentiel se pose toutefois à l'architecte-artiste quand la fonction de l'art réside, de manière croissante, dans ce qui le différencie de la vie. Il faut rappeler ici que l'architecture doit, en premier lieu, être utile, ce n'est qu'ensuite qu'elle peut prouver qu'elle est digne d'être une œuvre d'art.

En 1997, un espace fut installé dans la galerie berlinoise Hetzler qui était déjà occupée par une installation de Gerhard Merz. L'habitabilité de cet espace fut à son tour détournée par Merz, dans la mesure où il y plaça ses propres œuvres. L'espace habitable frustré les attentes que nous avons d'un objet artistique, à peine différemment qu'en son temps le porte-bouteilles de Duchamps. Après que l'espace habitable se soit mué en espace de galerie, qu'il se soit donc adapté à l'art, nous ressentons au lieu d'un bien-être physique, le scandale d'un espace habitable dans une galerie! Un salto mortale pour recouvrir la réalité de la vie en architecture. Pourquoi, en architecture, la transfiguration de l'œuvre d'art en objet courant ne devrait-elle pas réussir? C'est peut-être la seule façon de retrouver une architecture qui soit habitable et agréable. Peut-être que l'architecture ne reviendra à elle-même qu'au travers de l'art. Et peut-être qu'à ce moment-là, ce ne sont plus seulement le confort et l'agrément qui réinvestissent les espaces, mais aussi l'art, qui, las de vagabonder de galeries en musées, pourrait tenter une nouvelle symbiose sans hiérarchie avec l'architecture. ■



Werk, Bauen und Wohnen Once architecture has committed itself to art, a chair cannot possibly be comfortable any more, a room cannot be pleasant, and a house cannot be homely. "Comfort" as a concept ostentatiously left home and went off to find a new place to work, the car. It would be absurd to split car production into a section ministering to the intellectual claims of an artistic "avant-garde" and one that tried to meet humdrum "consumer" requirements for comfort. But there has been a separation of this kind in architecture. However, artist-architects can choose whether to refuse to co-operate and leave ordinary building to workmen and the prefab industry or, if they decide to build anyway, to set themselves up as educators in art.

The artist-architect hits problems at the latest when art increasingly focusses on what it does not have in common with life. Let's not forget that architecture has first to be useful before it can start to prove how artistic it is.

In 1997 a special room was set up in the Galerie Hetzler in Berlin, which was already occupied by a Gerhard Merz installation. The explicit homeliness of this inserted room was in turn compromised by Merz who placed some of his own work in it. The homely room frustrates expectations of an art-worthy object, in a way that is no different from the impact made by Duchamp's bottle-rack in its own day. After the domestic space has been transmuted into gallery space, in other words has adapted to art rather than creature comforts, we now have the scandal of a homely space in a gallery! A salto mortale to win back some sort of living reality for architecture. Why should architecture not successfully transform a work of art into a homely object? Perhaps this is the only way of finding our way back to homely, comfortable architecture. Perhaps it is only art that can bring architecture back to itself. And perhaps this will not just bring back comfort and cosiness to our living rooms, but art as well: tired of touting itself around galleries and museums, art would find itself able to risk a non-hierarchical symbiosis with architecture again. ■