

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (2003)
Heft:	10
Artikel:	Das langsame Haus : Diller und Scofidio - zwischen Konzeptkunst, Installation und Architektur
Autor:	Marchal, Katharina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-918835

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

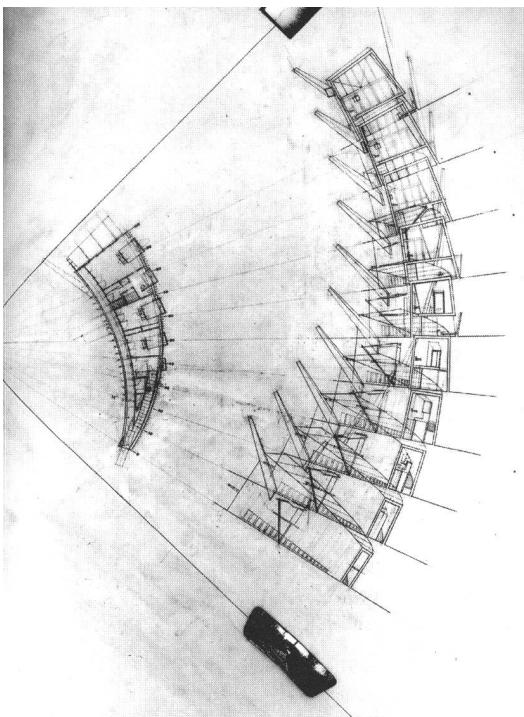
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 13.02.2026

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



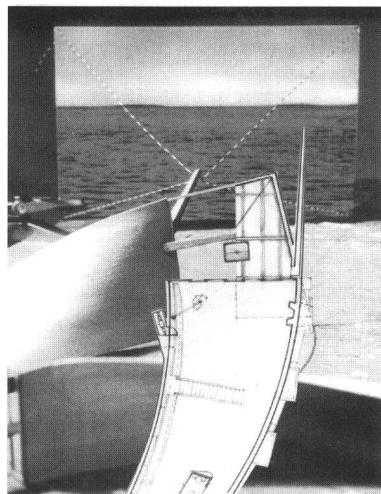
D+S: Konzeptplan *Slow House*, 1990

1 Elisabeth Diller lehrte nach ihrem Abschluss 1979 an der Cooper Union; seit 1990 ist sie assoziierte Architekturprofessorin an der Princeton University. Ricardo Scofidio ist seit 1965 Architekturprofessor an der Cooper Union.

2 Als 1991 die Fundamente gelegt wurden, brach der Kunstmärkt zusammen und damit auch die Finanzierung durch den Bauherrn, das Gebäude wurde nie vollendet.

3 Dazu Paul Virilio: *L'espace critique*, Paris 1984 und: *Krieg und Kino – Logistik der Wahrnehmung*, München/Wien 1986: „Das Modell aller optischen Prothesen und Sehhilfen, das Teleskop, projiziert das Bild einer Welt, die ausserhalb unserer Reichweite liegt, und somit einer anderen Art und Weise, uns in der Welt zu bewegen; die Logistik der Wahrnehmung führt zu einem ungeahnten Transfer des Blicks, sie schafft einen Zusammenstoss von Nahem und Fernem, ein Phänomen der Beschleunigung, das unser Bewusstsein von Entfernung und Dimensionen vernichtet.“

D+S: *Aussicht*, Konzeptmodell mit Erdgeschossgrundriss überlagert, 1990



Katharina Marchal

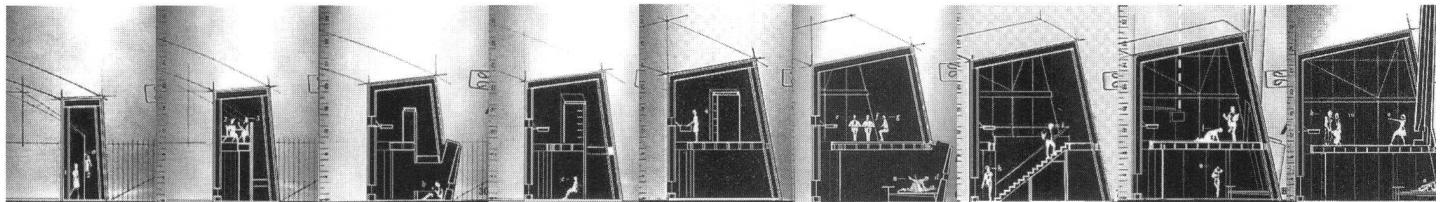
Das langsame Haus

Diller und Scofidio – zwischen Konzeptkunst, Installation und Architektur

Das Werkverzeichnis des 1979 gegründeten New Yorker Architektenteams Diller und Scofidio (D+S) entspricht weder dem eines gängigen Architekten noch dem eines Performance- oder Videokünstlers. Sie haben sich sowohl mit Bühnen- und Ausstellungsarchitektur, Installationen und experimentellen Bauten beschäftigt als auch private und öffentliche Bauten realisiert. Durch die Umgestaltung des Souterrains im Seagram Building in New York (2001) und durch die Realisierung der „Wolke“ auf der Schweizer Expo 02 in Yverdon (2002) erlangten sie internationale Bekanntheit. Elisabeth Diller und Ricardo Scofidio sind Absolventen der Cooper Union School of Art, an der Architektur grundsätzlich im Kontext der Kunst oder als Kunstform gelehrt wird. Beide haben später selbst an der Cooper Union School of Art unterrichtet, wie beispielsweise auch Peter Eisenman, John Hejduk und Daniel Libeskind.¹ Diesbezüglich kann man die Wurzeln ihrer Projekte und Installationen nicht unabhängig von der amerikanischen Architekturtheorie und Kunstszenen der 60er und 70er Jahre verstehen. Anhand des vielfältig deutbaren und mehr als Installation zu verstehenden Projektes *Slow House* soll im Folgenden versucht werden, direkte oder auch indirekte Einflüsse aufzuzeigen und zu kommentieren.

Der Bauplatz des 1990 für einen japanischen Kunstsammler entwickelten Projekts *Slow House* liegt auf einer Düne etwa 18 Meter oberhalb der Noyack Bay auf Long Island.² Der Entwurf besteht aus zwei Kreissegmenten, zwischen denen sich ein gekrümmter, gegen das Ende breiter werdender Raum aufspannt. Die Enden der beiden Kreissegmente rahmen den Eingang im Osten beziehungsweise ein Panoramafenster im Südwesten ein. Die Höhe des Hauses steigt kontinuierlich von der eingeschossigen Eingangsseite zur zweigeschossigen Buchtseite hin an, wodurch der Eindruck eines „verzerrten Teleskops“ entsteht.³

Mit dieser gestalterischen Geste beabsichtigen D+S den Aspekt der Bedeutung des Ortes, an dem dieses Haus liegt, zu untersuchen. Der Weg durch die 35 Meter lange Passage führt den Betrachter zu einem visuellen „Erlebnis“ – das den Endpunkt des Gebäudes markiert. Von hier aus fällt der Blick auf den atlantischen Ozean. Die Besonderheit der Aussicht scheint durch das Panoramafenster hervorgehoben zu werden, tatsächlich wird dessen Bedeutung jedoch durch einen zweiten „Ausblick“ in Frage gestellt und ironisiert. Eine an der oberen Spitze des Hauses installierte Videokamera ermöglicht es, die Sicht auf das Meer zu duplizieren, zu verändern und vor das Gebäude zu projizieren. Mit Hilfe einer Fernbedienung kann man die Kamera schwenken oder die Ausschnitte heranzoomen. Die Aufnahme kann zur dahinter liegenden, realen Aussicht in Zeitlupe, Fast-Track oder als Videostill gezeigt werden.



D+S: Querschnitt durch das *Slow House*, 1990

Zudem wird die Aussicht – auf eine Videokassette aufgenommen – transportabel. D+S geben damit dem Betrachter die Möglichkeit, sein Bewusstsein dafür zu schärfen, welche soziologischen und historischen Bedingungen ihn veranlassen, vom Ausblick auf das Meer angezogen zu werden. Das *Slow House* kann als Kritik an den dominierenden visuellen und kulturellen Codes verstanden werden: „Der Blick auf das Fernsehbild ist der Blick in eine gerahmte, in sich abgeschlossene Welt einer reproduzierten Wirklichkeit. Die von einer Hülle umgebene Bildröhre liefert das gerahmte Feld für eine Illusion (...). Das illusionistisch gelieferte Weltbild ist auf dem Weg, das gelebte Leben zu ersetzen, weil es von der scheinbaren Anwesenheit des Tatsächlichen gestärkt, ständig die Wirklichkeit als vollkommene Illusion vorgibt. Hiermit ist das höchste Mass an Täuschung erreicht.“⁴

In diesem Zusammenhang werden die Parallelen zu der US-amerikanischen Kunstszene der 60er und 70er Jahre spürbar,⁵ besonders zu den Video-installationen und Pavillons Dan Grahams. Graham setzt sich mit dem Verhältnis von Künstler, Betrachter und dem sie umgebenden Raum auseinander. Die Beziehung zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen wird durch den Einsatz von Kamera und Fernsehmonitor thematisiert.⁶ In einer seiner Schriften setzte er den Fernseher und das ungefähr zur gleichen Zeit sich verbreitende Panoramafenster in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft zueinander in Beziehung. Er betrachtete den Gegensatz von intimen Häuslichkeit und modernem Voyeurismus. Mit seinen Installationen weist er auf die Konsequenzen dieser Entwicklung für die Begriffe „öffentliche“ und „privat“ hin. Im *Slow House* wird diese bereits mehr als vierzig Jahre früher analysierte Verwandtschaft von Fernseher und Panoramafenster wieder aufgegriffen. Bezeichnungen wie „öffentliche“ und „privat“ verloren damals ihre bis dato gültige Bedeutung, da das Fernsehen den öffentlichen Zustand per Medien privatisierte und das Panoramafenster wiederum die private Sphäre, das Innere des Hauses, der Öffentlichkeit preisgab. Im Vergleich zu dem gesellschaftskritischen Werk Dan Grahams ist das *Slow House* eher als eine „Bestandsaufnahme“ des heutigen Lebens zu verstehen. Die Technik wird jetzt als Instrument eingesetzt um den Aspekt öffentlich/privat zu beeinflussen.

Mit dem Auftrag der Planung eines Ferienhauses legten D+S einen grundsätzlichen Unterschied zu dem „eigentlichen Zuhause“ fest. Ein Feriendorf hat einerseits die Aufgabe, das Bedürfnis nach Erholung und Entspannung zu erfüllen, bildet aber andererseits nur den Zwischenstopp beim Verreisen zwischen Abfahrts- und Ankunftsstadt. Die Reise ist – in der Interpretation von D+S – „ein Mechanismus, um zeitweise von Zuhause zu entfliehen“.⁷



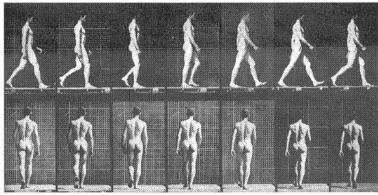
Dan Graham: *Video Projection Outside Home*, 1978

4 Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert – Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: C. H. Beck Verlag 1994, S. 176/177

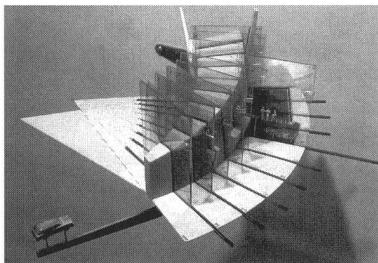
5 Damit sind vor allem die Künstler gemeint, die das Video zum ersten Mal als szenisch-narratives Medium einsetzen – wie Vito Acconci, Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, usw.

6 In späteren Arbeiten auch durch Spiegelinstallationen und Pavillons, die Architektur und Skulptur verbinden, zum Beispiel: *Overexposure*, 1995; *Jump Cuts*, 1996

7 „Die Querschnitte bzw. Ausschnitte in der Zeichnung weisen auf die Abfolge der von der Windschutzscheibe bis hin zum Aussichts-Monitor entstehenden Bilder hin.“ Interview mit D+S, Elisabeth Diller in: *Daidalos* Sonderausgabe 1995, S. 43



E. Muybridge: *Athlete walking*



D+S: Röntgenmodell des *Slow Houses*, 1990

⁸ *La Mariée mise à nu par ses célibataires* von Marcel Duchamp ist Ausgangspunkt dieses Theaterstücks und der Bühnen-Installation.

⁹ Ole Bouman/Roemer van Toorn: *The Invisible in Architecture*, zitiert E. Diller, London: Academy Editions, 1994, S. 176.

¹⁰ Interview mit D+S, Elisabeth Diller in: *Daidalos* Sonderausgabe 1995, S. 43

¹¹ „Peter Eisenman“ in: *Die Revision der Moderne – Postmoderne Architektur 1960-1980*, Katalog zur Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt, München: Prestel Verlag, 1984, S. 42

¹² Mittels dieser Zeichnungs-Diagramme wird demonstriert, wie durch geometrische Manipulation der „three primary physical systems“ Linie, Ebene und Volumen der Formfindungsprozess in Gang gesetzt wird, dessen subjektiv gewählter Endzustand die Form des Hauses festlegt.

¹³ Ole Bouman/Roemer van Toorn: *The Invisible in Architecture*, London: Academy Editions, 1994, S. 174

¹⁴ *Para-site*, 1989; *Bad Press*, 1993

¹⁵ *La Mariée mise à nu par ses célibataires* von Marcel Duchamp ist Ausgangspunkt dieses Theaterstücks und der Bühnen-Installation

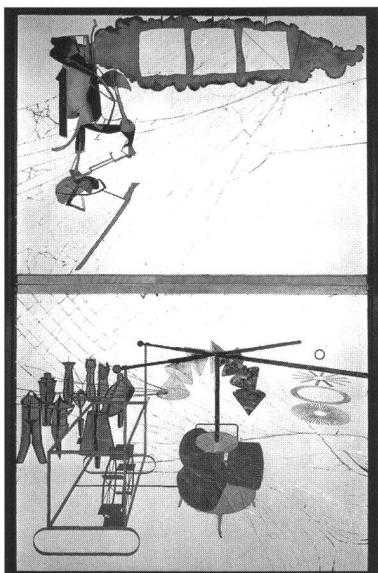
Dieser Gedanke sowie die Bewegung eines bis in die Garage des Feriendomizils fahrenden Autos inspirierte die Form des Gebäudes. Ähnlich wie Edward Muybridge die Bewegungen von Menschen in einzelne Bilder zerlegte, thematisieren D+S Bewegungsabläufe, indem sie Glasscheiben in ein Modell des Hauses einfügen. Diese Scheiben zeigen jeweils einen räumlichen Ausschnitt und fluchten alle auf einen imaginären Kreismittelpunkt (die Architekten sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem Röntgenmodell ähnlich einer Computertomographie).

Als weiteren Einfluss auf ihre Arbeit nennen D+S Marcel Duchamp. Durch die Übersetzung seines Hauptwerkes in ein Bühnenstück⁸ sind D+S mit dessen Werk sehr vertraut. „Das Grosse Glas stellt ein ‚inframince‘ oder auch Intervall dar, das aus einem Kontinuum grösseren Ausmass entnommen wurde.“⁹ Obwohl *Das Grosse Glas* erst in seinem komplexen Prozess oder im Zusammenhang mit den Erklärungen verstanden werden kann, ist ein Verweis auf das Modell mit den hintereinander liegenden Glasscheiben zur Deutung einer Raumabfolge möglich. Den vielen Modellen des *Slow House* liegt nicht unbedingt die Untersuchung der Funktionalität zugrunde, vielmehr sollen grundsätzliche architektonische Aussagen hervorgehoben werden.

So wurde beispielsweise die Blickachse des imaginären Bewohners in einem Modell aus gebogenen Metallplatten untersucht und damit der Grad der Biegung festgelegt. Die Darstellung und Verifizierung einer Idee in Modell und Zeichnung spielt eine übergeordnete Rolle; „Das Gebäude ist die Synthese vor der Analyse. Die didaktischen Modelle analysieren Prinzipien, die bereits im Spiel sind.“¹⁰ Ihre Auffassung von Architektur als konzeptionelles Kunstwerk einerseits und durch Funktionen festgelegtes Objekt andererseits, haben D+S mit einigen ihrer New Yorker Kollegen der Cooper Union School of Art gemein. Auch andere Architekten wie Peter Eisenman legen besonderes Gewicht auf die Präsentation des Formfindungsprozesses. „Architektur ist mehr als blosses Bauen (...)“¹¹, selbst für die Rezeption seiner Bauten ist die systematische Darstellung von grosser Bedeutung, da die realen Architekturformen oftmals direkt aus der Darstellungsweise entwickelt werden. Stärker als Eisenman, dessen „Planungsdiagramme“¹² von der Anschauung her den hieroglyphischen Entwürfen Hejduks verwandt sind, betont dieser die Autonomie der Architektenzeichnung und des sich immer neu formulierenden Entwurfs. Die radikale Umsetzung eines Konzeptes kann bis zum völligen Verzicht auf seine Realisierung als Gebäude führen. Die Zeichnung ist dem Bauwerk absolut gleichberechtigt.

D+S greifen noch einen weiteren Kunstdiskurs der 70er Jahren auf. Die Auseinandersetzung mit Fragen des „Sich-vom-Körper-Befreiens“ oder des „den-Körper-Ersetzens“ wobei es vor allem um die Rolle des menschlichen Körpers geht. D+S verstehen Architektur nicht mehr gemäss dem klassischen Anthropomorphismus als Erweiterung des menschlichen Körpers. Ihrer Meinung nach kann stattdessen der Mensch als eine Erweiterung von Architektur gesehen werden. „Architektur ist nicht mehr nützliches Forum des homo faber, sondern homo cyberneticus ist den Prothesen unseres zentralen Nervensystems untergeordnet – wie zum Beispiel dem Computer, dem Modem und dem Video.“¹³ Jedoch muss sich der Mensch in ihren Augen nicht länger von der Technik bedroht fühlen, sondern kann sich nun eindeutig mit ihr identifizieren. In diesem Sinn ist das *Slow House*, das unter anderem das Ziel hat mit den technologischen Mitteln die visuelle Dominanz in der heutigen Gesellschaft spielerisch zu nutzen, als eine den Körper und die Wahrnehmung betreffende Aussage zu verstehen.

Auch in anderen Arbeiten setzten sich D+S mit der Repräsentation des menschlichen Körpers in der heutigen Gesellschaft auseinander.¹⁴ Die Figuren der Theaterarbeit „The Rotary Notary and His Hot Plate“¹⁵ (1987) sind durch Körper-Armaturen gekennzeichnet.



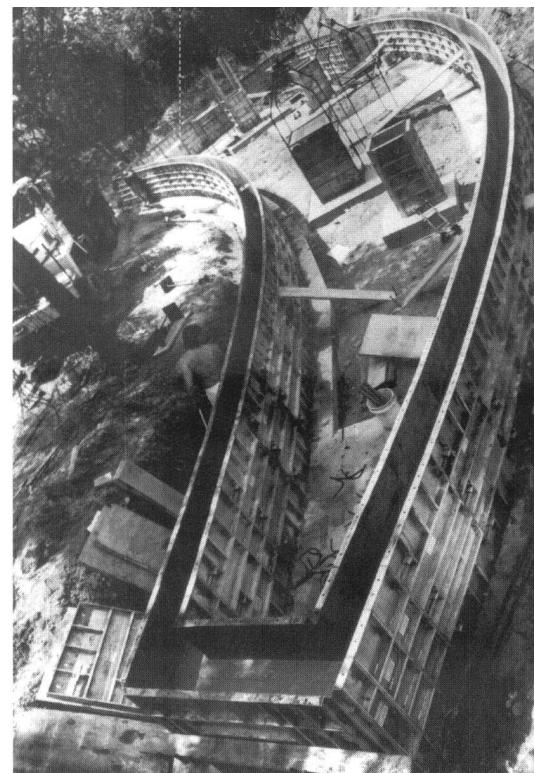
Marcel Duchamp: *Das Grosse Glas*

Die Rüstung der „Braut“ besteht aus Metallschildern, die die sensibelsten Teile des weiblichen Körpers schützen sollen. Diese „ausgeschnittenen“ und verstärkten Körperteile werden unzugänglich gemacht und zum „Fetisch“ überhöht. Sandsäcke, die an den Stangen des „Jongleurs“ – oder der „Automarionette“ – befestigt werden, sollen die Spannung der Muskeln, die auf das Skelett wirken, visualisieren. Durch die angehängten Gewichte wird der Körper als eine vorgespannte Struktur verständlich.

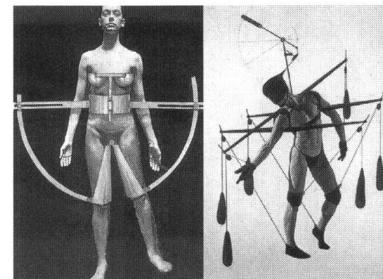
Es lassen sich hier Parallelen zu der Künstlerin Rebecca Horn sehen, die mit Körper-Armaturen oder Körper-Erweiterungen subjektive physiologische Erfahrungen des menschlichen Körpers übersteigert darstellt. Sie provoziert die Sinne des Betrachters, durch die gedanklich nachvollziehbaren Körpererfahrungen – wie das Empfinden von Schwere, Enge oder Sinnlichkeit der Masken und Körper-Expansionen – im wahrsten Sinn des Wortes. In der gefilmten Performance „Einhorn“ (1970-72) trägt eine nackte, über ein Feld laufende Frau eine Konstruktion aus weißen Bandagen an ihrem Körper und ein Horn auf dem Kopf. Das Gewicht der Kopf-Armatur erschwert das Gehen und veranlasst die Tragende zu einer bewusst aufrechten Haltung.

Der bereits erwähnte Einfluss von Marcel Duchamp auf die Arbeit von D+S ist auch an anderen Orten des Hauses ablesbar. Im Inneren des *Slow House* planten die Architekten einen offenen Kamin, der als nostalgisches Symbol einer vortechnischen Kultur ein ähnliches Klischee erzeugte wie der Ausblick auf das Meer neben der Fernseh-Aussicht. Zusätzlich hätte eine mögliche Aufzeichnung eines „künstlichen Feuers“ auf dem Bildschirm – wie zum Beispiel die des Videokünstlers Jan Dibbets – das reale Erlebnis des wärmenden Kamins vollkommen ironisiert und dessen Existenz hinterfragt. Die ursprünglichen Bedeutungen und Funktionen der einzelnen Teile werden wie bei einem Ready-made in Frage gestellt. Die Ready-mades von Marcel Duchamp spielen im Vergleich sehr direkt mit der voreingenommenen Vorstellung von einem Kunstwerk und fordern den Rezipienten gedanklich heraus; viel subtiler als dies durch das Nebeneinanderstellen der technologischen und traditionellen Mittel erreicht werden kann. Würde man das *Slow House* ausschliesslich als Konzept einer begehbarer Skulptur verstehen und es damit von funktionalen Zwängen freisprechen, wäre die Idee des Bewusstmachens von Konventionen offensichtlicher. Das *Slow House* ist für einen Kunstsammler geplant, konzeptionell betrachtet ist es eine „Sehmaschine“, vom Raumprogramm aus gesehen ein Ferienhaus. Obwohl durch die Vielfalt der Materialien in den Modellen eine sehr konkrete und taktile Welt geschaffen wird und, wie anhand der geplanten Ausführung ablesbar, konstruktive und räumliche Aspekte im Vordergrund standen, scheint der Bewohner im *Slow House* nur imaginär vorhanden zu sein. Ein reales Erlebnis ist nicht überprüfbar, da das Gebäude unvollendet blieb, doch D+S sehen das „vollendete“ Gebäude nicht als unbedingtes Ziel von Architektur, sondern als ein Stadium im Prozess von der „Erfindung“ bis zur Publikation. Vielmehr verstehen sie die Entwicklung vom Ansatz bis zur eventuellen Realisierung und der Alterung des Gebäudes als eine ständig neu zu hinterfragende architektonische Aufgabe, ein Vorsatz, den Marcel Duchamp in Bezug auf das Kunstwerk in ähnlicher Form beanspruchte. „Das Gebäude ist, sowieso, nur eine seiner möglichen Darstellungen. Der Prozess der Repräsentation ist kontinuierlich und endlos, von ersten konzeptuellen Skizzen über die gebauten Strukturen (...) bis hin zur Verbreitung in Hochglanzmagazinen (...) – sowie durch die Verwandlung durch die Zeit.“¹⁶

Offen bleibt die Frage: Ist das *Slow House* vielmehr als rein künstlerisches Konzept der „Sehmaschine“ zu verstehen, ohne wirklichen Anspruch, architektonische Aufgaben hinsichtlich des Raumes, seiner Umgebung und der Funktion zu erfüllen?

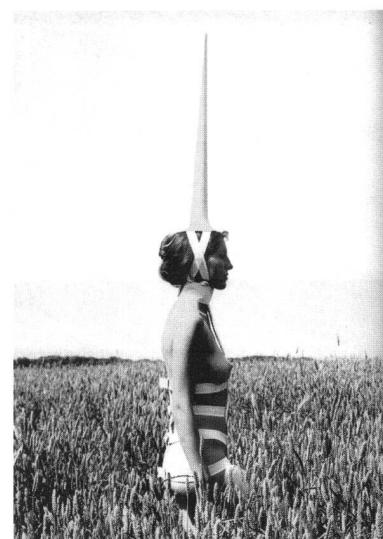


Die stillgelegte Baustelle des *Slow House*

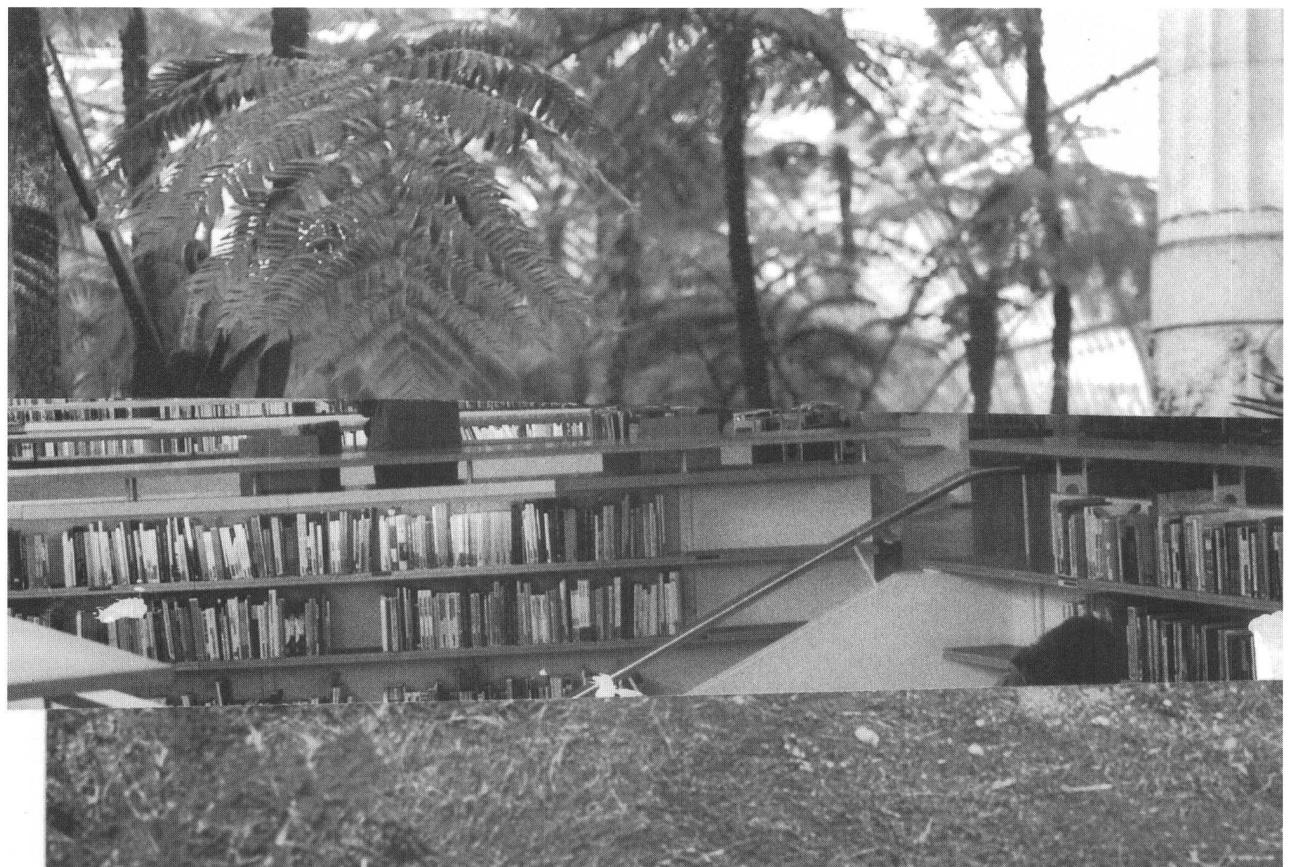


D+S: *Die Braut*, *der Jongleur*, beide 1987

16 Elisabeth Diller: *Wider die Selbstdisziplinierung*, Interview in: *Daidalos* Sonderausgabe, 1995, S.42



Rebecca Horn: *Einhorn*, 1970-72



Boris Rebetez: *Sans Titre*, 2000 - 2002, Farbfotocollagen, Grösse je 9,8/13,5 cm x 14,3/18,2 cm
Boris Rebetez, geboren 1970 in Lajoux (Schweiz), lebt und arbeitet in Basel und Brüssel; verschiedene Ausstellungen seiner Werke, u.a. in Zürich, St. Gallen, Dresden, Linz, Luxemburg, São Paulo.





