

# Roboter im Haus

Anthony Vidler

In den Sechzigern wurde, wenn es nach Fernsehshows wie den "Jetsons" gegangen wäre, die imaginäre häusliche Landschaft der Zukunft von Robotern bedient und geschützt. Roboter übernahmen, auf ein Wort oder das Umlegen eines Schalters hin, gleich ob per Fernbedienung oder aus der Nähe, alle Aufgaben, versorgten die Kinder, putzten das Haus, organisierten den Haushalt, verschafften allen Familienmitgliedern endlose Freizeit und garantierten die Sicherheit vor allen Eindringlingen in Privatsphäre und Eigentum.

Heutzutage, wo wir keine Roboter haben und noch nicht im Weltall verloren sind, werden diese Aufgaben von einem "Sicherheitssystem" mit Tastatur, Fernbedienung und Telefonkontrolle übernommen, das nicht nur die Sicherheitsfirma verständigt (die sich manchmal mehrere Bundesstaaten entfernt befindet), einen Eindringling mit dröhnendem Nebelhorn erschreckt (oder auch nicht) oder je nach eingestellter Zeituhr oder Lust und Laune den Rasensprekter anstellt, die Garagentore öffnet, den Safe aufschließt und vor allem die Mikrowelle und die Kaffeemaschine bedient, bevor die Familie zum Abendbrot heimkehrt. Sicherheitsüberwachung ist ein Service geworden, und mit der Zunahme der Internetverbindungen hat sich der Service in Form von Konsumangeboten in eine Art Überwachung verwandelt, da jeder "Hit" einer Web-Page oder Talk-Group zum Nutzen von Marketingerhebungen oder von der Pornopolizei aufgezeichnet wird.

Diese Verwandlung mag man als neues Übel betrachten, das in unser Leben dringt, mit seinen allgegenwärtigen Überwachungskameras herrscht und in seinen elektronischen und digitalen Formen alles durchdringt. Der Alltag erscheint von derselben Art von Überwachung beherrscht, die vom Militär schon in Irak und bei der Bombardierung des Kosovo eingesetzt wurde. Andererseits kann man viele Jahre nach den post-Foucaultschen Studien über die Implikationen des "panopticon complex" auf die Gesellschaft die allumfassende Ausweitung der Überwachung auch als simple Fortsetzung der zweihundert Jahre alten Aufsicht der Regierenden über das Gesellschaftsleben betrachten.

Es läßt sich jedenfalls nicht leugnen, daß die Diskussionen über die Überwachung in den letzten Jahren eine neue Dringlichkeit angenommen haben und daß die Bedingungen der Überwachung sich radikal verändert haben, seit Foucault im Hinblick auf Benthams Modell Alarm geschlagen hat. Im Rückblick betrachtet wird deutlich, daß das Panopticon-Paradigma, das zu Benthams Zeiten schon nicht mehr neu war, nur für die Analyse der späteren Gefängnisse des 19. Jahrhunderts Geltung hatte, in denen Foucault und seine Unterstützer der Gefängnisbewegung der Sechziger ihre Sitzins abhielten. Foucault selbst erkannte später die Begrenzungen der räumlichen Analyse in seinen nuancierten Studien zur persönlichen Selbstüberwachung und Sexualität, doch niemand war auf die Invasion des Digitalen vorbereitet, jener Quersumme aus Konsumdenken, Marketing, Bankgeschäften und staatlichen Regulierungen, die den Weg so geebnet haben, daß jede Transaktion des Alltags bemerkt, markiert, benutzt und verkauft werden kann. Daten sind ebenso schnell zum wertvollen Material der Überwachung geworden, wie das Privatleben sich der Übertragung in Daten öffnete. Doch wenn dem wirklich so ist, dann sind die architektonischen Implikationen der neuen Überwachungskultur bei weitem nicht klar. "Verkabelte" Räume ähneln allzu sehr jeder anderen Art von Raum. Fürs Internet braucht es nur ein Terminal, und die Mittel, um externe Überwachung oder Diebstahl zu unterbinden, sind ebenfalls großteils digitaler Art. Was zu dem Schluß führt, daß die traditionellen Methoden der Instrumentalisierung oder Symbolisierung von Überwachung obsolet sind; digitale Übertragungen kümmern sich nicht darum, ob eine Wand opak ist oder durchsichtig. Zudem erheben sich schon bei der Vorstellung, den Ort oder Raum der Überwachung architektonisch zu kennzeichnen, Fragen nach dem Wert, Fragen, die tief in die Ideologie der Moderne greifen. Für die Moderne ist Transparenz eine ästhetische, gesellschaftliche und politische Tugend. Trotz de Toquevilles hundert Jahre alter Warnung vor der Tyrannei der Beobachtung durch den Nachbarn und der offenkundigen Instrumentalität der "Machtmaschinen", wie Benthams Panopticon, überwogen und überwiegen scheinbar heute noch die offenkundigen Vorteile sichtbarer Kontrolle gegenüber den aufdringlichen und freiheitsbeschränkenden Implikationen der buchstäblich "offenen Gesellschaft". Tatlins Turm, Hannes Meyers Völkerbundpalast, Norman Fosters Reichstagskuppel, alle reagieren sie auf diese Forderung symbolisch und instrumentell zugleich: Alles zu sehen heißt nichts zu verbergen. Dieser Maßgabe folgend, stellten sich die Modernisten die urbane Landschaft

als "strahlende Stadt" voller Glastürme und unendlich offenen Flächen vor; die nachfolgende Verwandlung der Stadt in eine armselige Imitation dieser Ideale verweist nur darauf, wie sehr die frühe moderne Bewegung im Einklang mit den sich entwickelnden Wirtschaftsverhältnissen der kapitalistischen Entwicklung stand (was sie ja auch wollte), für die sich die Ideologie aus Modernität und Transparenz als nützlich erwies und erweist. Gleichzeitig jedoch wurde die Frage nach dem "Panoptizismus" und der "Transparenz" der quasianarchistischen Kritik Foucaults und seiner Anhänger unterworfen; nach den Schrecken des bürokratischen faschistischen Staates war der Aufklärung jeder progressive Schwung verlorengegangen. Überwachung, die nicht mehr länger zum Prinzip einer offenen Regierung, zur Läuterung der kriminellen Seele und zur Offenheit des gesellschaftlichen Lebens und der Umwelt taugte, wurde nun als schurkischer Gegenspieler und als notwendiges Instrument im kriegesischen Nationalstaat betrachtet. Von den Untersuchungen des McCarthy-Ausschusses im Kalten Krieg bis hin zu den ("Sicherheits"-) Kameras, die Supermarktgänge und Bankautomaten, eingezäunte Wohnviertel und "Vergnügungs"-Parks überwachen, hat die Überwachung eine allgegenwärtige, geradezu hegemonistische Form angenommen. Die Überwachungselektronik, die von den Luftangriffen auf den Irak und den Kosovo noch weiter getrimmt wurde und durch digitale Techniken enorm ausgeweitet werden konnte, ist keineswegs wertneutral. Die Invasion des Digitalen ins Persönliche und Private, zumindest auf der visuellen und durch Daten erfaßten Ebene, hat die Entwicklung der Transparenz vervollständigt, die Grenzen des Materiellen überschritten und alle Lebens- und Arbeitsbereiche durchdrungen. Am dramatischsten zeigt sich dies im territorialen Maßstab, wo die traditionellen modernen Beziehungen zwischen Luftüberwachung und Stadtplanung von den "Stealth"-Techniken der Militärbeobachtungen übertrumpft werden. Die kulturelle und technologische Einführung der Überwachung hat sich in gleicher Weise, wenn nicht sogar noch systematischer, auch im privaten Bereich durchgesetzt. Das Aussichtsfenster, eine frühe Möglichkeit des 20. Jahrhunderts, die visuelle Besitzerschaft der ästhetisierten Landschaft als gerahmtes Bild sicherzustellen – als bürgerliche Vorstadtversion des aristokratischen Landschaftsgartens mit seinen "Aussichten" –, ist nun der Beobachtung der Familie durch Firmen, Kreditkarten- und Marketingagenturen gewichen, die Informationen kaufen, um verkaufen,

bewerten und wieder in Besitz nehmen zu können. Die kaum noch schockierende „Enthüllung“, daß die Banken und Agenturen seit Jahren die Kontonummern, Daten und biographischen Angaben ihrer Kunden verkauft haben, stellt nur den materiellen Aspekt eines virtuellen Ausverkaufs der Intimsphäre und der Rechte im Internet dar – ein Verkauf, der durch Microsofts nettes Warnfensterchen, daß wir „unsichere“ Informationen weitergeben, kaum gebremst werden dürfte. Das verkabelte Haus wird also genauso überwacht wie die Landschaft, gleich ob real oder virtuell, und die Frage, die sich Architekten stellen, lautet wohl nicht, wie wir die digitale Revolution in den Raum einpassen (das Home Office ist ja kaum ein revolutionäres Konzept), sondern in welcher Weise Raum oder Objekt design einer virtuellen Überwachung leichten Widerstand leistet. Traditionell zeigte sich der Widerstand gegen Einsichtnahme in der perspektivistischen Kultur in seiner Karikatur. Nicht zufällig war der „Hinkende Teufel“ Le Sage die populärste Gestalt in der Literatur der Aufklärung, da er (nicht sehr erfolgreich) versuchte, die Dächer der Stadt zu lüften, um deren Einwohner auszuspionieren. André Bretons gefeierte Parodie des modernen Glashauses, in dem es, wie er schrieb, nichts zu verbergen gäbe außer den eigenen Träumen, setzte diese milde Kritik an der Transparenz fort, eine Kritik, welche der postmoderne Historizismus weiterführte. In der jüngsten Vergangenheit jedoch haben Architekten subtilere Methoden gesucht, die zwischenzeitlich abgegriffenen Phantasien von Transparenz und den neuen Instrumenten der Überwachung zu konterkarieren. So haben Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio eine Praktik entwickelt, die durch eine Reihe von Objekten, ortsabhängigen Installationen, Performances, Videoinstallation und architektonischen Projekten beharrlich die Routine, die visuellen und praktischen Funktionen des Alltags hinterfragt. Das im Hinblick auf die Kritik der häuslichen Kultur dramatischste dieser Projekte war vielleicht das „Slow House“ (s. S. 76), ein ironischer Kommentar auf den Kult des Aussichtsfensters, in der sich ein Raum in Form eines verzerrten Teleskops bis zu einem Fenster erstreckte, in dessen Mitte sich ein Monitor befand, auf dem die Bewohner zuvor aufgezeichnete Aufnahmen der Aussicht sehen konnten. Ihre geistreichste Kritik der neuen häuslichen Überwachungslandschaft findet sich in der Installation, die sie vor kurzem für die Fondation Cartier in Paris entworfen haben (s. S. 74), in der auf einer Galerie, die die Hälfte der Eingangsetage umfaßt, die Sammlung an Spielzeugrobotern gezeigt wurde, welche Rolf Fehlbaum, der Direktor der Möbelfabrik Vitra in Weil am Rhein, in den letzten Jahrzehnten zusammengetragen

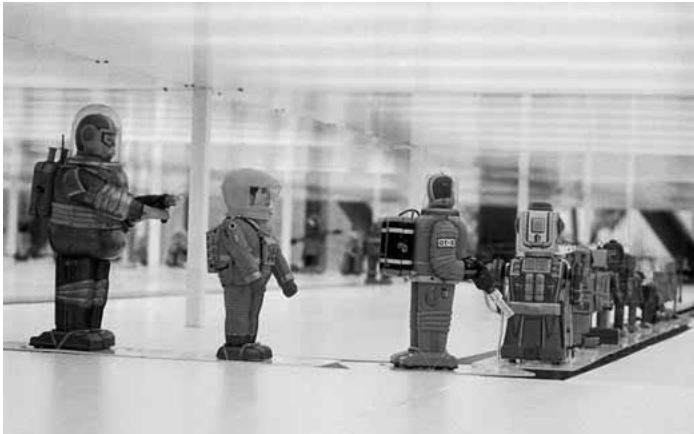
hat. Ausgehend von der Natur dieser Roboter – nicht mehr funktionstüchtige, batteriebetriebene oder aufziehbare Spielzeuge aus Japan und anderen Ländern, die aus der Zeit des „Roboterfiebers“ in den Fünfzigern und Sechzigern stammen –, entwarfen ihnen Diller + Scofidio eine Art „Alterssitz“. In ihrer metaphorischen und funktionalen Lebenszeit wurden Roboter als ultimative mechanische Sklaven und alles erfassende Augen betrachtet, doch nun unterlagen diese abgearbeiteten und technologisch obsoleten Objekte selber ständiger Kamera- und Röntgenüberwachung, während sie sich ruckartig und langsam vom „Keller“ zum „Wohnzimmer“ auf einem Förderband bewegten und elektronische Schalter auslösten, die sie zu bestimmten Zeitpunkten anhielten, um sie zu fotografieren und auf einer Reihe von Monitoren dem Publikum zu zeigen.

Diese Installation, eine Metapher für die ständige Überwachung, der wir täglich in Supermärkten und Banken, Heimen und Gärten unterworfen sind, zugleich aber auch eine blitzgescheite Umkehrung der einst so mächtigen Rolle der Roboter, bezog weitere Stärke aus ihrem offenkundigen Spiel mit architektonischen Motiven. Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses Roboterhaus von Diller + Scofidio deutliche Bezüge zum Paradigma der modernen Häuslichkeit – Le Corbusiers Villa Savoye in Poissy – aufweist. Doch wo in Poissy die horizontale Kiste, die auf Stelzen steht und vertikal mit einer zentral angeordneten Rampe verbunden ist, als „Fitnessmaschine“ für die Aerobicübungen und die Gesundheit des Modular-Menschen bestimmt war, den Le Corbusier als sein Post-Nietzscheanisches Paradigma körperlicher und geistiger Überlegenheit erfunden hatte, sind bei Cartier die Roboter auf ihrer Rampe fixiert, die sie unablässig von unten nach oben bewegt wie Bauern in einem Schachspiel und ihre Identität an jedem Halt neu in Frage stellt. Wo in Poissy der erhöhte Wohnbereich von horizontalen Fensterbändern und Öffnungen umgeben ist, die dazu dienen, den Blick von innen nach außen einzuahmen, was für den Bewohner eine Art *camera lucida* ergibt, wie Beatriz Colomina es formuliert hat, um den unendlichen Raum in Perspektive zu setzen, befindet sich nun im Cartier-Projekt der „Wohn“-Raum in Augenhöhe des Betrachters und ist mit seiner grünlichen und unheimlichen, gewächshaushaften, fluoreszierenden Beleuchtung allein für die Betrachtung von außen nach innen bestimmt. Hier wird das, was früher einmal als die Möglichkeit des modernen/humanistischen Subjekts angesehen wurde, sein eigenes Territorium von seiner häuslichen Burg aus zu überblicken und daher zu kontrollieren, nun als voll-

ständig auf den Kopf gestellte Bedingung betrachtet, bei der das Innere zu einer ganzen Landschaft wird, die visuell von außen kontrolliert wird. Dort, wo in Poissy die obere Gartenebene als privates Solarium für die ultimative Intimsphäre und Erholung des modernen Körpers angelegt ist, wird bei Cartier das „Dach“ der Installation von einem einzelnen Vagabundenroboter beherrscht, der sich immerzu in einem festen Kreis dreht und nichts anderes tut, als den französischen Besuchern Französisch beizubringen.

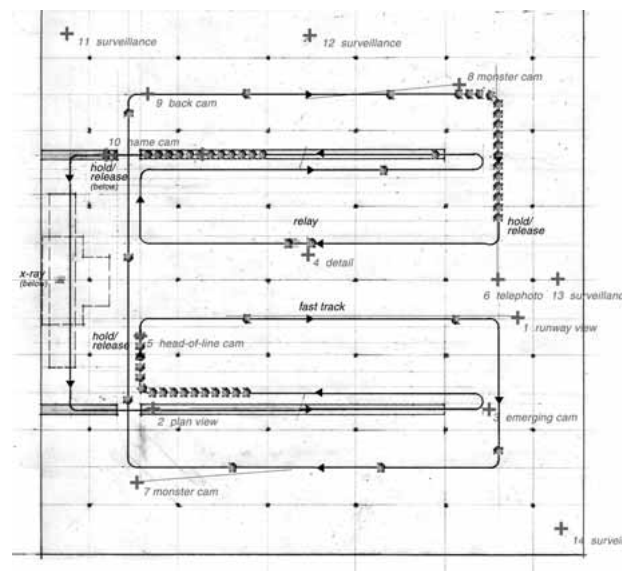
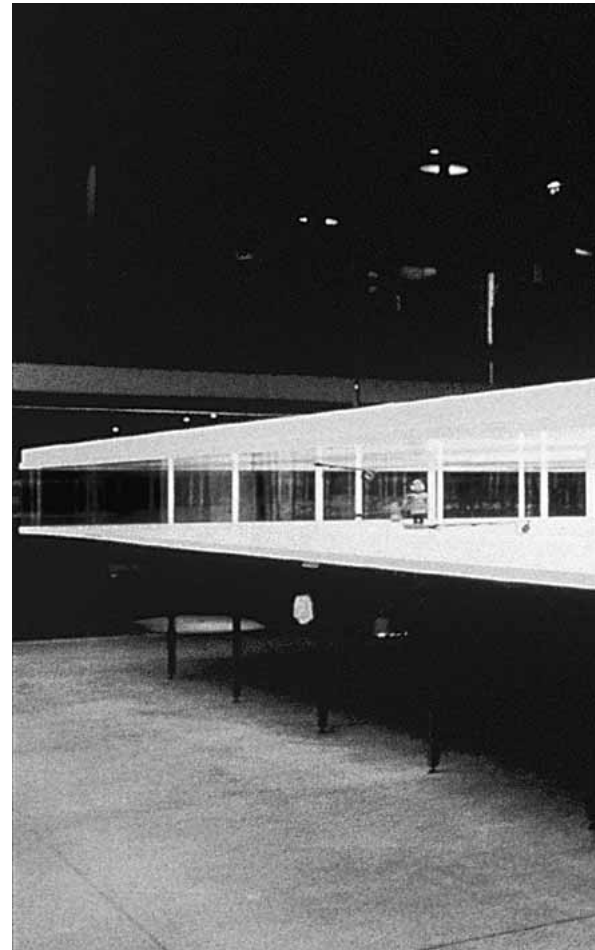
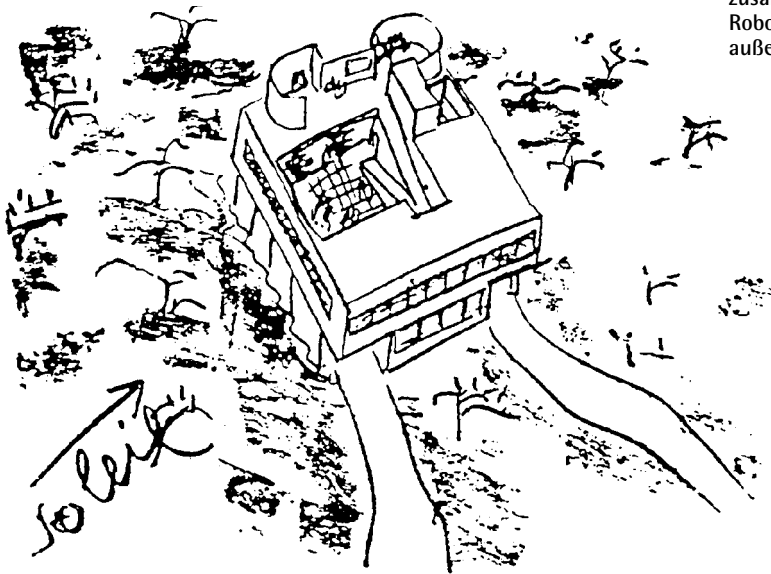
Diese Installation, die sich der Tautologie, den festen Bahnen und den „wertneutralen“ Überwachungstechniken verschrieben hat, die alle gemeinsam die ruckenden altmodischen Roboter gestalten der Wegwerfspielzeuge kontrollieren, umrahmt die zeitgenössischen Bedingungen der Sicherheitskultur auf zweierlei Weise. Auf der einen Seite funktioniert sie als Denkmaschine für diesen Zustand und unseren Platz darin, wo wir uns roboterhaft verhalten, so als sei nichts geschehen, wenn wir uns selbst täglich von Kameras überwacht sehen und Geld in eigene Sicherheitssysteme daheim stecken, Systeme, die nicht nur gegen Diebstahl helfen, sondern unsere Häuser in Roboter verwandeln, die zu festgelegten Zeiten alle elektrischen und elektronischen Einrichtungen an- und ausschalten, von der Kaffeemaschine bis zur Garagenbeleuchtung. Auf der anderen Seite entschärft sie durch die sanfte Ironie des Gegenstandes – kaputtes Spielzeug – viel von der Hysterie, die diese neue Überwachungskultur als etwas noch nie Dagewesenes betrachtet und ihre tiefen Wurzeln in der frühen modernen Kultur des Maschinismus nicht erkennt. Die kuriose und bereits nostalgische Landschaft der „Jetsons“ ist auf diese Weise erfaßt und in einen zeitgenössischen Kontext gestellt worden, um uns eine Reflexion nicht so sehr über die Natur von Robotern zu erlauben, während einer nach dem anderen an den scheinbar endlosen Kontrollpunkten und Sicherheitsdurchleuchtungen vorbeizieht, sondern über unseren eigenen Platz in der Welt, die wir auf den Monitoren widergespiegelt sehen, auf denen die Statistiken der Roboter erscheinen, einer Welt, in der wir bereits fast ohne unser Wissen, aber mit unserer stillschweigenden Zustimmung, in Daten umgewandelt worden sind, die ständiger Revision unterliegen.

Dieser Beitrag wurde zuerst veröffentlicht in: *Daidalos* Nr. 73, S. 79ff. Übersetzung: Peter Torberg.



Die Installation "Master Slave" von Diller + Scofidio in der Fondation Cartier in Paris (1999) zeigt die Sammlung von Spielzeugrobotern von Rolf Fehlbaum. Sie erinnert an die Villa Savoye von Le Corbu-

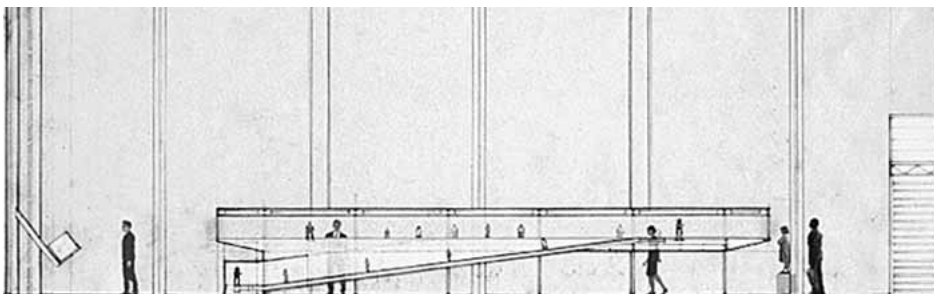
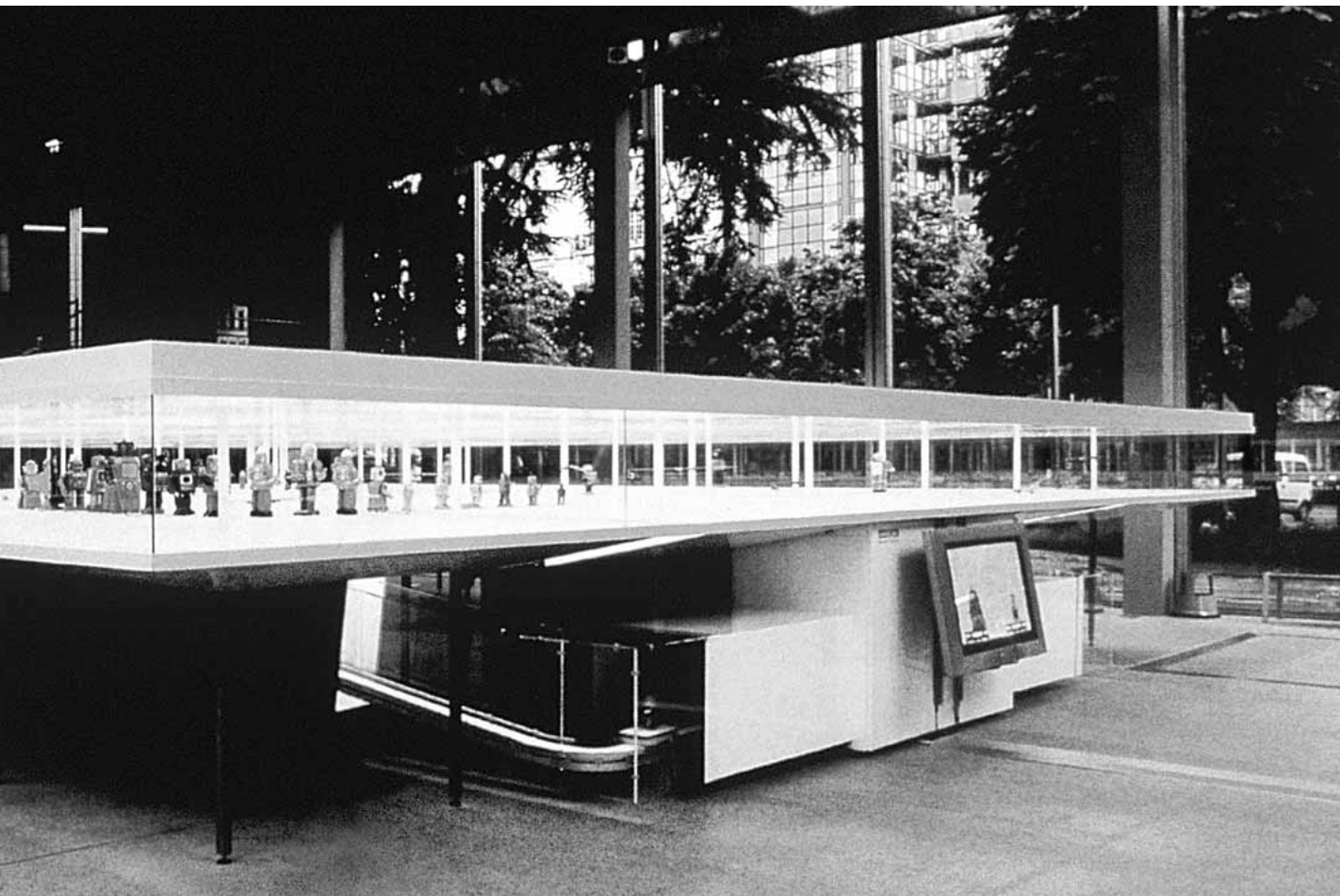
sier, dreht aber deren Prinzip von der "Promenade architecturale" um. Die Rampe, auf der man sich durch die Villa bewegt und eine Art filmischen Blick nach draußen hat, ist bei der Installation das Förderband, das man zusammen mit den Robotern darauf von außen betrachtet.



Der Grundriß ist zugleich der "Schaltplan", der nicht die Funktionsweise der Roboter erklärt, sondern deren Präsentation.



Die "Warteschlange" der Roboter auf dem Förderband. Zu bestimmten Zeitpunkten werden sie angehalten, photographiert und auf Monitoren dem Publikum präsentiert.



Die Roboter in ihrer "Corbusier-Kiste" auf Pilotis befinden sich genau auf Augenhöhe der Besucher.

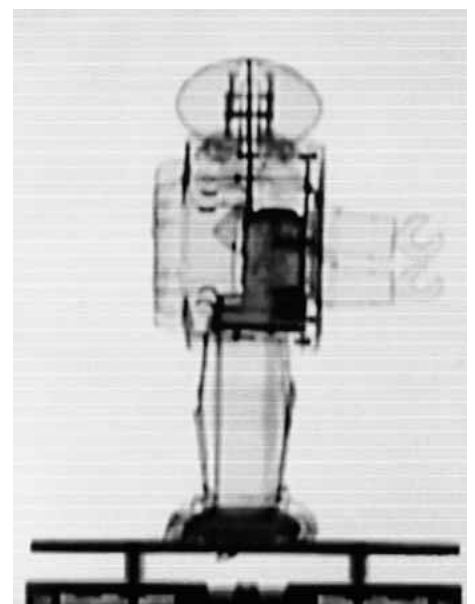


Bild eines Roboters auf einem Röntgenbildschirm.