

DIE PERFORMANZ DES RAUMS

Text: Christopher Dell

Improvisation ist strukturiert! Das zu denken ist neu. Nach dem Denkmodell der industrialisierten Gesellschaft galt Improvisation als per se negativ belegt: „Da müssen wir improvisieren“ bedeutet dann soviel wie „wir haben nicht genug geplant“.

Wenn aber, und dies ist immer mehr der Fall, Unvorhersehbarkeit und Ausdifferenzierung zum Status quo jener Gesellschaftsform werden, die Henri Lefebvre die „urbane Gesellschaft“ nennt, dann ist es an der Zeit, neu über Improvisation nachzudenken. Laut Christopher Dell, seines Zeichens Improvisationstheoretiker, könnte Improvisation in ihrer weiterentwickelten Form zu der Bewältigungsstrategie aktueller Lebensweisen werden. Im folgenden Text argumentiert er, dass Improvisation im Modus 2 als strukturnutzende, situative Überschreitung des Plans nicht die Beschönigung eines Scheiterns, sondern die Anerkennung der Beweglichkeit des situativen Raums ist.

1 Siehe Christopher Dell, *Prinzip Improvisation*, Köln 2002

2 Auch um zu verhindern, dass, wie Angelika Fitz anmahnt, die Rede über Performanz nicht in der naiven Affirmation marketingwirksamer, leerer Spektakel endet. Angelika Fitz, *Nicht alles ist politisch*, in: *archplus* 174, S. 4 f.

3 Christopher Dell, *Improvisation braucht Methode*, in: *archplus* 167, S. 4 ff.

4 Michel Foucault beschrieb dieses so genannte Disziplinarmodell in seinem berühmten Buch: *Surveiller et punir – la naissance de la prison*, Paris 1975, dt.: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, 9. Auflage, Frankfurt a.M. 1994

5 Michel Foucault, *Geschichte der Gouvernementalität*, Bd.1, Frankfurt a.M. 2004

6 Vgl. Nikolaus Kuhnert; Anh-Linh Ngo, *Gouvernementalisierung der Planung*, in: Philipp Oswald (Hg.), *Schrumpfende Städte*, Bd. 2, S. 19 ff. und *archplus* 173, Mai 2005

Wenn wir Architektur nicht rein objekt-, sondern situations- und kontextbezogen verstehen, werden die sozialen Dimensionen des architektonischen Denkens und Handelns relevant. Mit dieser Fokusverschiebung werden Fragen nach dem Verhältnis zwischen Struktur (Objekt), Improvisation (Situation) und handelndem Subjekt aufgeworfen. Aus dieser Reflexion emergiert aktuell eine architektonische Strategie, die ich als städtebauliche Wende, als „urbanistic turn“ bezeichnen möchte. Diese Strategie erkennt an, dass das Phänomen Stadt in einen prozessualen Kontext gebettet ist, der nicht als Objekt, als abgeschlossenes Produkt interpretiert werden kann, sondern als *performative* Praktik verstanden werden muss. Was aber heißt *performativ* und in welchem Verhältnis stehen Performativität und Improvisation? Zunächst bedeutet Improvisation Handeln.¹ Wir sagen, Handeln ist ein *performativer* Akt: also etwas, das *ausgeführt* wird. *Ausführen* heißt im Englischen *to perform*. Weitere Bedeutungen von *to perform* sind: *vor- und aufführen*.

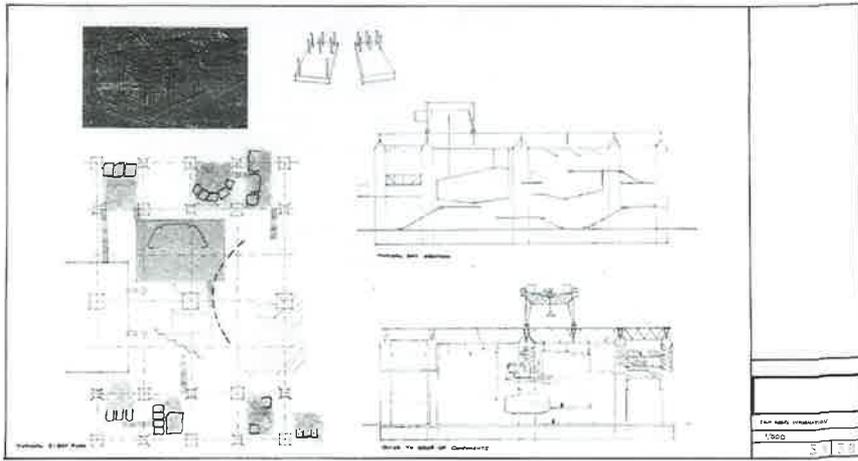
Umgekehrt: Um emanzipatorisch wirksam werden zu können, setzt Performanz eine Kunst des Handelns, ein praktisch-reflexives Wissen, einen konstruktiven, intersubjektiven Umgang mit Unordnung voraus: eben Improvisation. Wenn wir hier über Improvisation als Performanz sprechen, verhandeln wir also das „Sich-zeigen“ des Improvisierens in seiner kulturellen, technologischen und gesellschaftlichen Bedeutung als Darstellung, Leistung und Ausführung zugleich.

Gerade weil der Begriff „Performanz“ oder „*performance*“ heute in unendlich vielen Kontexten auftaucht, ist es wichtig, die Vielschichtigkeit und Komplexität des Begriffs und des Denkmodells, welches damit verknüpft ist, herauszuarbeiten.² Der Text versteht sich als eine Kritik alltäglicher Phänomene. Daher wird die alltägliche Realität des konstanten Remix³ in der Analyse gerade nicht ausgeklammert, sondern spiegelt sich in der Struktur des Textes wider – eine Achterbahnfahrt des plötzlichen Wechsels zwischen *play* ▶ und *pause* II, *vor* ▶▶ und *zurück* ◀◀ ist dabei unumgänglich. Rhythm is it!



PERFORMANZ

Performanz ist heute der Modus, der alle Bereiche der Produktion kapitalistischer Gesellschaften, seien sie soziokultureller, technologischer oder organisatorischer Art, durchzieht. Performanz prägt damit die aktuellen Produktionsbeziehungen in der Gesellschaft. Wenn wir nach Henri Lefebvre Raum als etwas Produziertes begreifen, so wird Performanz zum praktischen Element dessen, wie dieser Raum „gemacht“ wird. Dementsprechend erzeugt jede Art der gesellschaftlichen Organisation einen Lebensraum, der in direktem kausalem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Verhältnissen steht. Damit entfaltet sich eine Dialektik des Raumes, die Raum sowohl als Medium gesellschaftlicher Verhältnisse wie auch als Produkt, das als Produziertes auf die Gesellschaft rückwirken kann, interpretiert. Das bedeutet auch: Raum ist nicht objektiv gegeben, sondern wird durch gesellschaftliche Kräfte hergestellt. Der produzierte Raum ist somit vor allem von unserer Performanz und der Performanz der von uns eingesetzten Technologie abhängig. Raum und Performanz stellen damit ein Beziehungsgeflecht dar, das das Alltagsleben durchdringt und weitreichende Auswirkungen auf das Gefüge von Individuum und Gesellschaft hat. Verkürzt dargestellt, wurde das Individuum in der industriellen Gesellschaft einer absoluten externen Kontrolle und Steuerung ausgesetzt und nach dem Prinzip „Überwachen und Strafen“⁴ diszipliniert. In der postindustriellen Gesellschaft kommt hingegen weitgehend das Performanzprinzip zum Tragen, indem die Steuerung in das Subjekt selbst verlagert wird und die gesellschaftlichen Normen verinnerlicht werden. Foucault hat diese Machtverschiebung vom Disziplinarhin zum Performanzmodell mit seiner Studie über die „Geschichte der Gouvernementalität“⁵ theoretisch fundiert. Darin beschreibt er, dass die Entfaltung der Macht in der modernen Gesellschaft nie einseitig geschieht, sondern stets durch das Zusammenwirken von Fremd- und Selbstführung gekennzeichnet ist.⁶ Damit ist nicht nur der archimedische Punkt fast aller sozialen Problematiken unserer Zeit beschrieben. Auch unser Verhältnis zum Raum und somit unsere Rolle als Subjekte im Raum, konkreter als Nutzer und Akteure, lässt sich darauf zurückführen.



Cedric Price,
Entwurfsskizzen des
Fun Palace, 1961

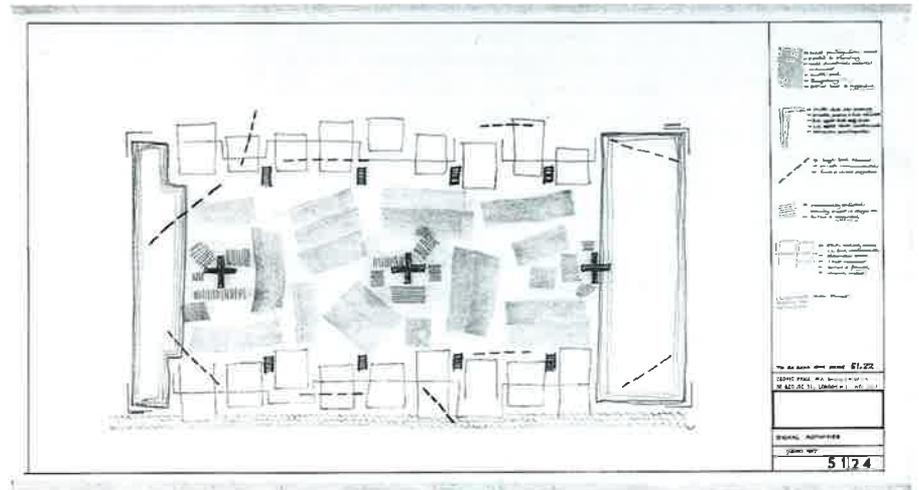
7 Ebd.: „The activities designed for the site should be experimental, the place itself expandable and changeable. The organisation of space and the objects occupying it should, on the one hand, challenge the participants' mental and physical dexterity and, on the other, allow for a flow of space and time, in which passive and active pleasure is provoked.“

« II

DAS GEBÄUDE ALS KYBERNETISCHE LERNMASCHINE: CEDRIC PRICE' FUN PALACE

Beispielhaft für diese Entwicklung ist das Entstehen einer neuen Taktik, mit deren Hilfe marginalisierte Gruppen oder Individuen ins „Zentrum“ streben. Statt über einen langwierigen politischen Kampf eine Mehrheit zu organisieren, versuchen die Marginalisierten nun mittels maximaler performativer Effekte von einem, gesellschaftlich betrachtet, äußeren Punkt aus direkt ins Zentrum der gesellschaftlichen Debatte vorzustoßen. Was vorher nur über eine Mehrheitsbeschaffung ging, funktioniert jetzt mit der Taktik der Setzung. In diesem Zusammenhang lässt sich der *Fun Palace* des englischen Architekten Cedric Price als ein zentrales Beispiel aus den 1960ern voranstellen. Als 24-Stunden Mehrzweck-Vergnügungszentrum verbindet der *Fun Palace* Kommunikationstechnologien und Gebäudekomponenten zu einer performativen Maschine, die sich den Bedürfnissen und Wünschen ihrer Nutzer anpassen soll. Der *Fun Palace* ist alles in allem eine räumliche Amüsament-Ambulanz, um soziale Aktivität zu inspirieren.⁷ Das Interessante daran ist, dass dies in einem Raum geschehen soll, der gleichzeitig vergnügen bereiten und bilden soll.⁸ So gesehen besitzt der *Fun Palace* ein kulturell-pädagogisches Programm: Er ist eine „kybernetische Lernmaschine“⁹, die es den Menschen ermöglicht, sich physisch und mental mit den kulturellen und technologischen Transformationen aktueller gesellschaftlicher Entwicklung abzugleichen. Soziale Techniken der organisatorischen und kulturellen Performance der 1960er Jahre wie „organizational learning“, „enabling“ und „empowering“ stehen hier Pate.¹⁰

Um den Anforderungen der Veränderbarkeit gerecht zu werden, soll die flexible Struktur des *Fun Palace* auf der Basis einer Schiffswerft erstellt und, abhängig von sich verändernden Situationen, von einer Kranstruktur in der Dachebene umgebaut werden können. Die zirkulierende Bewegung wird anhand von Stegen, Treppen und Laufbändern ermöglicht. Das Konzept von Architektur als umbautem Raum wird hier abgelöst durch die Vorstellung eines „kontrollierten Raumes“: funktionale Steuerung regelt die bauliche Konstellation. Symbolischer Ausdruck weicht einer zeitbasierten Automation: verschiebbare Sonnenblenden ersetzen die Rolle des Dachs, die Raumteilung wird anhand von Schirmen, optischen Barrieren und Dampfzonen organisiert. Spezifische funktionale Anforderungen wie Sanitärbereiche und Küchen sind in standardisierten Modulen auf mechanisch verschiebbaren Decks installiert und sichern so die improvisatorischen Optionen. Hier wird gebauter Raum durch das Konzept der abstrakten Metamaschine ersetzt.



Mary Louise Lobsinger leitet hieraus die Performativität des *Fun Palace* ab: Nur in der Transaktion zwischen Nutzer und Maschine kann „Bedeutung oder Inhalt zum Ausdruck kommen, und der Ausdruck wäre identisch mit dem Akt der Performanz. In dem performativen Akt, der die Maschine in Gang setzt, würde der visuelle und räumliche Charakter der Architektur aufgehoben zugunsten der Vergänglichkeit reiner, nicht wiederholbarer Kommunikation.“¹¹ Was Lobsinger hier allerdings übersieht, ist, dass nicht die räumliche Qualität aufgehoben wird, sondern durch den Akt der Performanz erst entsteht. Für Price wird Sinn und Bedeutung nicht aus der Architektur gewonnen, sondern aus einer Umdeutung des Raumes als „performed space“. *Fun Palace* stellt nicht nur die Rahmenkonstruktion für unsere Aktivitäten im Raum dar, die Architektur ist hier antizipatorisch an den Veränderungen sozialer Konstellationen und kollektiver *performances* beteiligt.

Die angestrebte Fluktuation von Zeit und Raum bedeutet nicht, dass es keine Struktur gibt, im Gegenteil. Nur: die Struktur wird als immanente Basis, als Raster für die Variation der Performanz wirksam. Im Falle des *Fun Palace* stellt eine Bodenfläche dieses Raster bereit, das unterschiedliche Systeme enthält. Türme aus einer Gitterkonstruktion sind auf unterschiedlichen Höhen um die Grundfläche positioniert und durch horizontale oder geneigte „moving corridors“ verbunden. Bewegliche Wände, Decken und Ebenen formen Auditorium, Theater und Spielplätze, die teilweise am Tragwerk aufgehängt sind. Darüber operiert ein fahrender Kran, der für die Montage und den Transport von Bauteilen eingesetzt werden kann. Die Varianz spielt sich demnach vor allem in der Durchdringung von Horizontale und Vertikale ab.

Entscheidend für das Lesen des Bauwerks ist daher nicht mehr der Grundriss, sondern vor allem der Schnitt: eine

8 Unsere Kultur strotzt heute vor solchen Leitbildern. Nur hat sich die raum-zeitliche Dimension ausgeweitet: von dem 24-Stunden-Zyklus des *Fun Palace* zu einem „lifelong learning“. Der totale Zugriff, ein Leben lang.

9 Mary Louise Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, in: Sarah Williams Goldhagen; Réjean Legault (Hg.), *Anxious Modernisms*, Cambridge (Mass.) 2000, S. 119 ff.

10 Vgl. hierzu: Roy Landau, *An Architecture of Enabling. The Work of Cedric Price*, in: The AA Files 8, Januar 1985, S. 3-7

11 Mary Louise Lobsinger, *Cedric Price – Eine Architektur der Performanz*, in: *Daidalos* 74, Januar 2000, S. 24 ff.

Neuerung in der architektonischen Konzeption, die Rem Koolhaas später unter dem Stichwort „Programm“ (und dessen Durchdringung) für sich in Anspruch nehmen wird. Dieses performative Verständnis von Architektur ist ohne diese Neuerung, die Koolhaas nicht nur in Form von Schnitten, sondern auch in diagrammatischen und bildlichen Darstellungen exzessiv nutzt, nicht zu verstehen. In diesem Sinne lässt sich der *Fun Palace* nicht als isoliertes Objekt lesen. Dann wäre er nichts anderes als ein weiterer Solitär, der mit herkömmlichen Mitteln der Architekturkritik zu beurteilen wäre. Er verkörpert vielmehr ein neues Konzept von Architektur, das ich hier mit dem Begriff des „*performed space*“ umrissen habe. Diese Erkenntnis ist wichtig, um die nächste Erkenntnisebene zu erreichen: denn der *Fun Palace* zeigt nicht nur die Möglichkeiten, sondern auch Grenzen des Performanzmodells auf! Aspekte der Raumproduktion wie auch der Improvisation bleiben unreflektiert. Als Modell der „erzwungenen Improvisation“¹² setzt Price den *Fun Palace* als räumlichen Platzhalter für Gesellschaft – und scheitert.



KLEINE GESCHICHTE DES PERFORMANZPRINZIPI

Im *Fun Palace* manifestiert sich das Performanzprinzip, dessen Aufkommen man geschichtlich in den 1950er/60er Jahren verorten kann. Herbert Marcuse leitet in „*Eros and Civilization*“ aus der Freudschen Psychoanalyse, in der er eine radikale historische Soziologie sich ausformen sieht,¹³ ein Realitätsprinzip ab, das moderne Gesellschaften dominiert. Dieses Prinzip nennt Marcuse in der englischen Originalfassung das „*performance principle*“.¹⁴ Das Performanzprinzip ist jenes Realitätsprinzip, das fortgeschrittene Industriegesellschaften leitet, deren dominante soziale Ordnungsstruktur aus Arbeit besteht.¹⁵ Die zunehmende Arbeitsteilung führt zu einer Entfremdung des Menschen, die vor allem in der Verneinung des Lustprinzips wurzelt: „Die Menschen leben nicht ihr eigenes Leben, sondern erfüllen schon vorher festgelegte Funktionen.“¹⁶ Arbeit wird allumfassend und mit ihr die Formen der Sublimation. Das Prinzip kann deswegen so umfassend wirken, da es wie gewohnt als äußere Norm, aber auch als internalisierte Kraft auftritt: die soziale Autorität wird ins Gewissen und das Unbewusste des Subjekts aufgenommen „und wirkt als eigener Wunsch, als eigene Moral und Erfüllung“.¹⁷ Umgekehrt impliziert die Dialektik des Performanzprinzips, dass Wünsche und Bedürfnisse mehr und mehr an die kapitalistische Warenproduktion angepasst werden, so dass das Performanzprinzip weit über die Sphäre der Arbeit hinaus- und in die Sphären von Freizeit und privatem Leben hineinragt. In „*Some Social Implications of Modern Technology*“ analysiert Marcuse die Verbreitung von Performanz vor allem als einen Modus sozialer Beziehungen, als eine Technik des Regierens: „The mechanics of conformity spread from the technological to the social order; they govern the performances not only in the factories and shops, but also in the offices, schools, assemblies and, finally, in the realm of relaxation and entertainment.“¹⁸



KONTROLLGESELLSCHAFT: DAS UMGESTÜLPTE PANOPTIKUM¹⁹

Nach dieser Lesart wird die Kulturindustrie zwangsläufig zum Supplement der Kontroll- und Verwaltungsmacht. Ein dichtes Netz von Beziehungen schreibt den Individuen ein

streng geordnetes Alltagsleben vor, das neben dem Körper auch die Seele integriert. Freizeit wird Arbeit, indem sich die Freizeitleiter an der Einheit der Produktion ausrichten. Diese Interpretation von Massenkultur stimmt jedoch vor allem für jene spezifische historische Gesellschaftsformation, die Marcuse die industrielle Gesellschaft genannt hat: eine Gesellschaft, in der das Alltagsleben eine Bedürfnisbefriedigung auf Dauer sichert, „wobei der Preis, der für diese Sicherheit zu entrichten war, in der scharfen Dressur der Lebensläufe bestand“.²⁰

Diese auf Disziplinierung der Individuen basierende industrielle Gesellschaft geht mit dem Aufstieg des Performanzprinzips in eine neue Gesellschaftsformation über, die Gilles Deleuze mit dem Begriff „*Kontrollgesellschaft*“ beschrieben und analysiert hat.²¹ War die Fabrik vorher selbst Körper und wirkte auf die Körper ein, so wird das Unternehmen jetzt selbst Inhaber einer Seele: „Vom Arbeiter wird die volle seelische Einspannung in die Produktionsabläufe erwartet. Arbeit und Ausbildung verschwinden zugunsten einer schrecklichen permanenten Fortbildung, [...] welcher der Arbeiter-Gymnasiast oder der leitende Angestellte-Student unterworfen sein wird.“²² Arbeit greift auf das Leben über: Arbeit = Leben = Freizeit. Das „*Humankapital*“ wird in dieser Perspektive nicht nur in seiner fachlichen Leistungsfähigkeit im engen Sinne gefordert, vielmehr integriert das kontrollgesellschaftliche Arbeitsverhältnis affektive Vermögen wie Begeisterungsfähigkeit, Emotionalität und soziale Kompetenz genauso wie Selbstdarstellungsformen des Lifestyle (Kleidung, Gesprächsführung, Freizeit, Kreativität). Erwartet wird vom Angestellten, dass er dem Kunden und dem Unternehmen gegenüber authentische Gefühle inszeniert und sich auch bei hoher Belastung unter Kontrolle hat. Das Subjekt wird endlose Ressource sowohl für Produktion als auch Konsumtion: Die Frage nach der Identität wird dann durch die „*corporate identity*“ des Unternehmens beantwortet.

Durch diesen Mechanismus entpuppen sich die emanzipatorischen Werte der 60er-Jahre-Kultur als Doktrin des Warenkapitalismus.²³ Widerstand bestätigt ab dem Moment, in dem er die Form der Ware oder Kaufentscheidung annimmt, die Logik einer Kulturindustrie, die jeden miteinbezieht: Pop kann und soll sich jeder leisten. Im Prinzip ist dadurch jede marginale Bewegung kommodifizierbar: „Während Pop früher zumindest die Idee einer anderen Seite, wie falsch sie auch immer gewesen sein mag, aufrecht erhielt, findet das neue gesellschaftliche Kontrollethos in den Fluchtlinien selbst statt.“²⁴ Vermittels seiner formalen Offenheit ist der Kontrollmodus der Kulturindustrie besonders subtil: Er fordert keine direkte Konformität, sondern Normativität auf der Metaebene – Performanz wird soziale Norm an sich. Gleichzeitig spricht der kulturelle Mainstream in seiner Vereinheitlichung große Massen, große Energien an, und öffnet so der Körperpolitik der Jugend basisdemokratische Kanäle.

Aus den hier kurz skizzierten Entwicklungen der Nachkriegsgeschichte liest Deleuze „neue Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen“ ab, die die Disziplinierung ersetzen.²⁵ „In den Disziplinargesellschaften hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit etwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung“.²⁶ Die Kontrollgesellschaft produziert auf diese Weise scheinbar offene Situationen. Sie transformiert fixierte Formen der Disziplin in einen Zustand dauerhafter Modulation, welcher Löhne, Märkte, Zeiteinteilungen, Arbeitsverträge und Menschen gleichermaßen einschließt. Prämienstrukturen alter Fabrikorganisationen sind passé, „das Unternehmen setzt eine viel tiefgreifendere Modulation jedes Lohns durch, in Verhältnissen permanenter Metastabilität“²⁷ und verlangt so vom Subjekt die situationspezifische Anpassung.



ZURÜCK: NEUER MODUS DER STEUERUNG

Kernpunkt einer organisationalen Performanz ist die neue Art der Steuerung. Die rationale, externe Kontrolle der Arbeitnehmer verschiebt sich hin zu einer endogenen Steuerung. Das impliziert weitreichende Veränderungen in den Organisationsstrukturen von Unternehmen: Ein Wechsel vom „Scientific“ zum „Performance Management“ findet statt. Im „Scientific Management“, besser bekannt als Taylorismus, herrschen stark hierarchisch gegliederte Produktionsabläufe vor, in denen jede kleine Tätigkeit bis ins Detail vormodelliert war.²⁸ Effizienz soll durch die Eliminierung von Individualität und Eigenverantwortung erreicht werden: „a substitution of a science for the individual judgement of the workman“.²⁹ Ganz anders die Performanz-Strategien: Hier werden zentrale Ordnungsfunktionen durch dezentrales Arbeiten und Entscheiden ersetzt.

Diese Entwicklung stellt einen entscheidenden Paradigmenwechsel in der Regierungstechnik von Organisation dar: statt Befehlsstruktur von Außen werden Mitarbeiter „empowered“, d.h. ermächtigt, mitzubestimmen. Hier zeigt sich wieder die dialektische Bewegung von Performanz: Zum einen tendiert die Förderung der Fähigkeiten von Mitarbeitern einer Organisation hin zu mehr Partizipation, zum anderen wird die Kontrolle in das Subjekt selbst verlagert. Selbstregulation wird Paradigma der Aktivität in den fortgeschrittenen Kontrollgesellschaften. Das Subjekt misst permanent seine eigene Performanz im Hinblick auf Konkurrenz und Umwelt. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich das Bild eines Subjekts, das sich selbst führen muss.



DAS AGOGISCHE SUBJEKT

Dieses Rollenmodell nenne ich das „agogische Subjekt“.³⁰ Agogik, abgeleitet von dem griechischen Verb *agein* (führen, lenken) bedeutet in der Musik die lebendige Gestaltung eines Musikstückes im Unterschied zur mechanisch-exakten Wiedergabe etwa einer Spieldose. Der Bezug auf Musik macht zudem deutlich, dass das agogische Subjekt kein Produkt gestaltet, sondern einen Prozess. Zur Konstruktion von Realität wird Zeit in Anspruch genommen. Übertragen auf die Arbeit bedeutet dies, dass sich die mechanischen, disziplinatorischen Arbeitsmodelle hin zur prozessualen Selbstführung verschoben haben. Das agogische Subjekt führt sich selbst, oder meint sich selbst zu führen. Im Raum der organisatorischen Performanz wird der Arbeitende selbst zum Gestalter von Arbeit, zum Unternehmer seiner selbst: zur Ich-AG. Lebendige Gestaltung von Arbeit kann aber auch heißen: Vereinnahmung des Lebens durch Arbeit. Das agogische Subjekt steht dann immer an der Schwelle zwischen Autonomie und Überforderung. Steuerungsmodell des agogischen Subjekts wird die Pädagogik: sie überführt die von Foucault beschriebene Pastoralmacht in die säkulare Welt des lebenslangen Lernens.



SEID SUBJEKTE! PERFORM YOURSELF!

Diese neuen Kontrollformen mit emanzipatorischem, freiheitlichem Image weisen eine paradoxe Freisetzung auf: Sie eröffnen auf der einen Seite eine ungekannte Durchlässigkeit und somit auch neue Räume für marginale Positionen innerhalb der Gesellschaft. Auf der anderen Seite wird die permanente Leistungsfähigkeit zum kon-

15 Marcuse wird sie später „ein-dimensionale Gesellschaften“ nennen. Vgl. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston 1964

16 Ebd., S. 49

17 Ebd., S. 50

18 Herbert Marcuse, *Some Social Implications of Modern Technology*, in: Andrew Arato; Eike Gebhardt (Hg.), *The Essential Frankfurt School Reader*, New York 1988 (1941), S. 145

19 Vgl. Anm. 3: In „Überwachen und Strafen“ deutete Foucault das Panoptikum des englischen Philosophen Jeremy Bentham als eine Architektur, mit der sich die Grundlagen der aktuellen Gesellschaftsformation beschreiben lassen. Es handelt sich dabei um das Konzept eines perfekten Gefängnisses: In dessen Mitte steht ein Turm, aus dem heraus Wächter die rundherum angeordneten, offenen Gefängniszellen einsehen können. Damit werden die Gefangenen unter die permanente potentielle Kontrolle eines allumfassenden Blickes gestellt. Jederzeit können sie beobachtet und für falsche Handlungen bestraft werden. Das führt bei ihnen zu einer neuen Konzeption von Verhalten, die gerade diesen potentiellen Blick der Überwacher einbezieht.

20 Tom Holert; Mark Terkessidis, *Einführung in den Mainstream der Minderheiten*, in: Tom Holert; Mark Terkessidis

(Hg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin 1996, S. 15

21 Vgl. dazu Michel Foucaults Konzept der Gouvernementalität, siehe Anm. 4 und 5

22 Gilles Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M. 1993, S. 257

23 Vgl. Simon Kiebling, *Die antiautoritäre Revolte der 68er. Postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne*, Köln 2006

24 Ebd., S. 15

25 Gilles Deleuze 1993, S. 255

26 Ebd., S. 257

27 Ebd., S. 256

28 Am Beginn des 20. Jahrhunderts gab Frederick Winslow Taylor in seinem Schlüsselwerk eine genaue Gebrauchsanleitung einer individuellen Arbeits-Choreographie: „These tasks are carefully planned, so that both good and careful work are called for in their performance.“ Frederick Winslow Taylor, *The Principles of Scientific Management*, New York 1911, Zitat: Ausgabe 1954, S. 39

29 Ebd., S. 114

30 Foucaults dialektischer Begriff „gouvernemental“ verweist auf das gleiche Phänomen der Selbstführung, wobei er zugleich immer eine Fremdführung mitkonzipiert.

12 Rem Koolhaas, *Das Versäumnis der Moderne*, in: *archplus 175*, Dezember 2005

13 „Hat der Einzelne aber weder die Fähigkeit noch die Möglichkeit, für sich selbst da zu sein, dann werden die Begriffe der Psychologie zu Begriffen der gesellschaftsformenden Kräfte, die die Psyche bestimmen.“ Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt a.M. 1973, S. 7

14 „In our attempt to elucidate the scope and the limits of the prevalent repressiveness in contemporary civilization, we shall have to describe it in terms of the specific reality principle that has governed the origins and the growth of this civilization. We designate it as performance principle in order to emphasize that under its rule society is stratified according to the competitive economic performances of its members. It is clearly not the only historical reality principle: other modes of societal organization not merely prevailed in primitive cultures but also survived into modern period.“ Herbert Marcuse, *Eros and Civilisation. A philosophical inquiry into Freud*, New York 1961 (1955), S. 40-41

trollgesellschaftlichen Imperativ. Resultat ist die performative Aufforderung „Seid Subjekte!“ als postindustrieller Ordnungsruf. Performanz wird Norm in einem autoritären Diskurs des „Man muss sich ausdrücken und sich äußern, man muss kommunizieren und kooperieren.“³¹ So wird Freiheit in der Kontrollgesellschaft zum Ort des Risikos und der Frustration: Alle Lebensbereiche werden als etwas erlebt, das man erlernen und für oder gegen das man sich bewusst entscheiden könnte. Allerdings: ohne sich über die Konsequenzen im Klaren zu sein.

Sich als selbstausgerichtetes Subjekt täglich neu anzubieten, ist heute also weniger ein nomadisches Treiben durch die Bewegungsfelder des Begehrens als vielmehr knallharte performative Arbeit. Parallel zu dieser Entwicklung stehen emanzipatorische und künstlerische Bewegungen, die, unter dem Motto „Margins to the Center“ seit den 1960er Jahren genau jene performative Autonomie des Einzelnen einforderten, die jetzt so schwer erträglich geworden ist. Der zentripetale Drift im gesellschaftlichen Raum kann an der Schnittstelle von „Selbsttechnologie“³² und kapitalistischer Handlungslogik als jener blinde Fleck der Postmoderne verortet werden, an dem sich die urbane Gesellschaft ihrer Leistungen als Performanz versichert. Die drei Aspekte der Performanz im Sinne von Darstellung, Leistung und Ausführung fallen hier zusammen. Performativität ist dann nicht mehr automatisch Machtkritik, sondern wird, in der Verbindung von Pop-Kultur und Flexibilisierung, selbst zum Feld der Praktiken neuer Ökonomie.

Jetzt schauen wir jeden Morgen in den Spiegel und feuern uns selbst an: „Das schaffst Du schon, das musst Du schaffen!“ Um aus dem Hamsterrad mal auszusteigen, lohnt es sich, zu analysieren, wie die derzeitige Situation beschaffen und wie sie entstanden ist. Dabei ist es, wie gesagt, entscheidend, den Begriff der Geschichte nicht auszuklammern, so wie es z.B. einige Kritiker der *New Economy* tun.³³ Indem sie die neuen Formen des Kapitalismus als ungeschichtlich disqualifizieren, sehen sie selbst nicht die historischen Entwicklungen, aus denen überhaupt erst so etwas wie die Subjektivierung von Arbeit

entstehen konnte. Wie wir gesehen haben, ist die Verquickung von Leben und Arbeiten, von flachen Hierarchien und Patchworkidentität als neue Determinanten aktueller Produktionsbeziehungen keineswegs eine Erscheinung *ex nihilo*, sondern geht auf historisch-gesellschaftliche Auseinandersetzungen seit den 1950er und 60er Jahren zurück. Wobei der Begriff der Performanz als das Kernelement dieser Konflikte und Entwicklungen gedeutet werden kann.

Heute geht es um die Erforschung der individuellen Bewegungsformen innerhalb der gegebenen Eigentumsverhältnisse, denn die Bedingungen des im Kapitaleigentum steckenden Ausbeutungsverhältnisses sind viel komplexer geworden: Einerseits orientieren sich Individuen am Verhaltenstyp des kapitalistischen Unternehmers, indem jeder einzelne gewissermaßen sein eigenes Planungsbüro zur Wahrnehmung von Lebenschancen managed, so der Soziologe Ulrich Beck.³⁴ Andererseits, darauf wies Pierre Bourdieu hin, wird nicht nur über die Anhäufung kultureller und sozialer „Produktionsmittel“, sondern auch über den immer bewussteren Konsum subversives Potential angesammelt, welches die „bislang stillschweigend akzeptierten Zielsetzungen der Herrschenden tiefgreifend unterminiert.“³⁵ Damit erschließen sich individuelle „Spielräume“, die nicht vorhersehbar sind. Die Frage der sozialen Raumproduktion ist dann auf Probleme der Aneignung von Raum durch die Nutzer und deren „Eigensinn“ zurückzuführen.



LACATON & VASSAL –
ERMÖGLICHUNGSARCHITEKTUR UND IMPROVISATION
Ein Architekturbüro, das sich explizit der Erschließung individueller Spielräume verschrieben hat, ist Lacaton & Vassal. Anne Lacaton und Jean Philippe Vassal versuchen, das Wesen der Improvisation, Form aus Bewegung zu verstehen, auf die Architektur zu übertragen. Dabei gehen sie nicht von dem ereignisorientierten Programm der 1980er

31 Maurizio Lazzarato, *Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter Bedingungen des Postfordismus*, in: Negri u. a. (Hg.), *Umherschweifende Produzenten*, Berlin 1998, S. 43

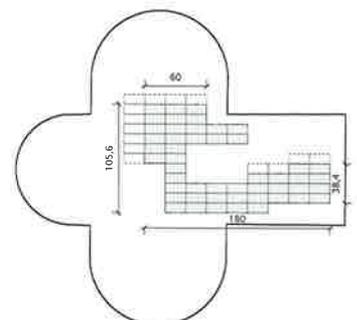
32 Michel Foucault, vgl. *Anm. 4 und 5*

33 So z.B. bei Alexander Meschnig; Mathias Stühr(Hg.), *Arbeit als Lebensstil*, Frankfurt a.M. 2003

34 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1986

35 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt a.M. 1982, S. 276

rechts: Lacaton & Vassal, Wohnhäuser in Mulhouse, 2004, © Lacaton & Vassal



und 90er aus, das Formen bereitstellen will, um Ereignisse zu erzeugen. Form wird auch nicht als architektonisches Problem der ständigen Ausarbeitung verstanden, sondern: „Form ist das Aggregat einer architektonischen Analyse einer bestimmten Situation.“³⁶ Architektur wird dann primär etwas, das aus einer situativen Bewegung hervorgeht: Erst das Leben, die Aneignung, die ermöglichte Improvisation konstituiert die räumliche Qualität. Man könnte bei Lacaton & Vassal von einer „Ermöglichungsarchitektur“, einer Raumproduktion zweiter Ordnung sprechen: Sie produzieren räumliche Strukturen, die wiederum Produktion von Raum ermöglichen. Der räumliche Mehrwert bemisst sich für Lacaton & Vassal nicht allein in zusätzlichen Quadratmetern, sondern in dem hinzugefügten Potential an Lebensbewegung, -erfahrung und letztendlich -qualität. Der Bezug auf die Zeit bewirkt eine Leichtigkeit der Architektur, die sich gegen die Idee des Monuments, des Ewigen, aus der Zeit Herausgenommenen, stellt. Hier finden wir eine direkte Linie zu Price: Indem Architektur Zeit als Produktions- und Lebensfaktor eines Gebäudes mit einbezieht, wird sie leichter, eher transformierbar, sogar ihr eigenes Verschwinden wird dann mitgedacht.³⁷

Lacaton & Vassal gehen wie die Konzeptkunst vor: Sie analysieren das Innere einer Situation und entwickeln daraus ein konzeptuelles Programm, das sich solange transformiert, solange es offen bleibt, bis die Zeit reif ist, formale Bestimmungen zuzulassen. Bestimmend ist das Gefundene: Die Frage richtet sich nach dem Bewusstsein für die Situation eines Ortes. Das kann soweit gehen, dass die Architekten nicht intervenieren, weil sie erkennen, dass die Situation, so wie sie ist, bereits funktioniert, wie beim *Place Leon Aucoc* in Bordeaux. Veränderungen des bestehenden, feinen Gleichgewichts des Platzes kommen nicht in Frage. Lacaton & Vassal belassen es bei einfachen Instandhaltungsarbeiten. Fertig.

So wie ein Platz zu einem *Ready-made* werden kann, wird auch Technologie zu einem Instrument der Umdeutung, des *Détournement*: Gewächshäuser werden zu Wohnmaschinen transformiert. Und weil Gewächshäu-

ser auch billig sind und gleichzeitig maximale Offenheit erzeugen, verändert sich zugleich der Blick auf die Ökonomie. Paradox wirkt, dass Lacaton & Vassal Ökonomie als Bewegungsmotor so kalkuliert miteinbeziehen, dass sie sich auf der anderen Seite von ihr befreien: „We never start from the idea that we're going to build inexpensively; we ask ourselves how we're going to be able to offer ourselves everything we want.“³⁸ Die Gebäude sind so billig, dass sie Luxus auch ohne viel Geld ermöglichen: Luxus für alle. Das ist keine Träumerei, sondern eine Frage des Ansatzes und der Intensität der Untersuchung: „[...] our goal is to produce quality houses that are, for the same price, significantly larger than customary dwellings. Our experience with the private houses we've undertaken, our observation of performative buildings such as agricultural, industrial and commercial structures, [...] confirm, that it is possible to build bigger, more open, freer, [...] more comfortable, cheaper.“³⁹

Quer hierzu steht die Deutung der Technik im performativen Sinne: Indem Lacaton & Vassal sich nicht auf die repräsentative Ebene des Gebäudes, sondern auf die lebendige Ebene des Alltags beziehen,⁴⁰ wird die Technik zum performativen Element: als „crossover of its pure performance“. Das Material wird beispielsweise von seiner narrativen Funktion gelöst und in eine performative Logik überführt: Es geht nicht darum, was das Material meint, sondern was es *ermöglicht*. Performanz ist dann nicht ein Paradigma, dem man sich unterordnet, sondern welches man nutzt und in einem ständigen Lernprozess über den Ort und die Situation zu deuten sucht. Konzeptionell geht es darum, umzudeuten, umzunutzen, Nutzungen zu hinterfragen und nicht von der vorgegebenen Form auszugehen, sondern von der vorgegebenen Situation. Aus dieser Erkenntnis und Beobachtung versuchen sie, ihre Arbeitsweise als spezifische Organisation von Problemsituationen abzuleiten. Jean Philippe Vassal hat diese Arbeitsweise auf eine kurze Formel gebracht: „To use standard but not to think standard.“⁴¹ Besser kann man Improvisation nicht umschreiben. Und Anne Lacaton fügt hinzu: „The best thing, it's true, is to profit from the situation!“⁴²

36 Ilka und Andreas Ruby, *Naive Architecture. Notes on the Work of Lacaton Vassal*, 2G, *International Architecture Review*, Barcelona 2002, S. 4

37 „One continue [...] to base oneself on notions of functioning and of construction that take no account of the beginning, or end, or the life span of a building. These givens interest us.“ *A conversation with Patrice Goulet*, in: Ebd., S. 126

38 *A conversation with Patrice Goulet*, in: Ebd., S. 123

39 Ebd., S. 96

40 Hier liegt auch ein expliziter Bezug zu Lefebvre, der dem *Urbanen* eine Hinwendung zu den gelebten Räumen zuordnet. Siehe Christopher Dell, *Improvisation braucht Methode*, in: *archplus* 167

Aue-Pavillon: Ausstellungshallen für die documenta 12, Karlswiese Kassel 2007, Entwurf Lacaton & Vassal

Die Gewächshausstruktur greift Entwürfe für Wohnbauten des Büros auf und verweist zugleich auf den Kristallpalast von Paxton als Ausstellungsarchitektur.

linke Seite unten: Außenansicht und Lageplan des Aue-Pavillons auf der Karlswiese, Lacaton & Vassal, © documenta GmbH

links: Luftansicht, Montage: Tim Hupe Architekten, © documenta GmbH



41 Nach einem Vortrag, gehalten beim Jahreskongress Stadtbaukultur, 30. September 2005, Wuppertal

42 A conversation, 2G, a.a.O., S. 141

43 Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 188

44 Ebd., S. 182

45 Ebd., S. 187

46 Vgl. dazu Siegwart Lönnendonker, Spaziergangsdemo, in diesem Heft

47 Rem Koolhaas im Gespräch mit archplus, in: archplus 175, Dezember 2005, S. 16

48 Jacques Rancière, Das Unvernehmen, Politik und Philosophie, Frankfurt a.M. 2002; siehe auch: Barbara Steiner, Komplizenschaft?, in: archplus 173, Mai 2005; Jacques Rancière, Die Politik der Ästhetik, in: archplus 178, Juni 2006

49 Die Entwicklung und Ausprägung des Performanzprinzips in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spiegelt sich in den politischen Bewegungen des Westens seit den 1950er Jahren. Die Rassenunruhen in den USA, die Proteste der Studenten-, der Frauenemanzipations- und der ökologischen Bewegung sowie die heutigen NGOs der Globalisierungsgegner: sie alle teilen das Performanzprinzip der Transformation von Gesellschaft aus dem Inneren heraus, nach der Devise des „margins to the center“. Indem kleine Aktionen performativ aufgeladen werden, entwickeln sie eine Sogkraft, die sich medial vervielfältigt.

50 Henri Lefebvre, Die Revolution der Städte, Frankfurt a.M. 1976, S. 130

Radikal gesagt, könnte man im Zusammenhang mit den von Lacaton & Vassal gebauten Wohnhäusern vom Verschwinden der Architektur sprechen. Oder anders herum: Erst hier kommt eine Architektur zum Vorschein, die wirklich zeitgenössisch agiert und organisiert. Das Verschwinden der Architektur meint keine heruntergebrochene Formel für experimentell anmutendes und kostengünstiges Bauen. Eher geht es darum, das formale Denken der Architektur zu hinterfragen. „Se libérer de l'idée de forme“ meint also nicht, Form *ad acta* zu legen, sondern Form aus Bewegung abzuleiten. Das gibt den Blick frei auf die Bedeutsamkeit des menschlichen Alltags und seine aus dem Inneren erzeugten Bewegungen.



DÉRIVE: GEHEN IN DER STADT – RAUM DER TAKTIK

Wenn das Resümee unserer Auseinandersetzung mit Lacaton & Vassal lautet, dass Form der Bewegung folgt, dann stellt sich die Frage, welche Konsequenz diese Effekte für den städtischen Raum haben. Die Benutzer der Stadt folgen nicht nur dem Text der Stadt, sie produzieren diesen Text mit. Als Teil alltäglicher Produktion von urbanem Raum sind die Bewegungen in der Stadt jedoch nicht als Text zu kodieren, sie sind vielmehr taktisch-aktive Wahrnehmung und körperliche Aneignung: „Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.“⁴³ Ihre Überlagerung bildet eine unendliche Menge an Differenzen und performativen Gestaltungen von Räumen.

Die Performativität des Gehens der urbanen Nutzer wird von de Certeau in drei Ebenen unterteilt: erstens die Ebene der topographischen Aneignung, zweitens die räumliche Realisierung des Ortes und drittens die strukturellen Beziehungen zwischen den Positionen. Damit gibt uns de Certeau ein Mittel an die Hand, das situationistische Konzept des *Dérive* richtig einzuordnen: Anhand seiner performativen Taktiken spielt es mit der Raumaufteilung, die sich in „Bruchstücken von Bewegungsbahnen und in räumlichen Veränderungen formiert“.⁴⁴ Die performative Raumproduktion bewegt sich, wandert, driftet und dringt somit in den geplanten Text der Stadt ein und modifiziert ihn von innen. Diese Bewegungen sind Kern einer Transformation von der *Tatsache* „Stadt“ zum *Konzept* des „Urbanen“. Wenn Stadtplanung heute bemüht ist, Pluralität zu denken und zu planen, so sollte sie sich darüber im Klaren sein, dass die Allianz von Stadt und Konzept niemals deckungsgleich werden kann. Das heißt auch, dass die wissenschaftlichen Strategien nie in der Lage sein werden, die performativen Taktiken der praktisch Handelnden zu ersetzen. Taktiken, die heute zu unauffälliger Kreativität und alltäglicher Praxis geworden sind. Das wird besonders dann wichtig, wenn man mit Lefebvre und de Certeau davon ausgeht, dass die „Umgangsweisen mit dem Raum tatsächlich die determinierenden Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens bestimmen.“⁴⁵

Dennoch müssen wir das situationistische *Dérive* kritisch hinterfragen. Zwar ist das Gehen eine emanzipatorische Praktik, da man sie ohne Arbeit, ohne Geld und ohne alle Macht durchführen kann. Es war anfänglich ein wichtiger Gedanke zu sagen: das ist mein Teil an der Stadt, den ich sofort in eine Handlung umsetzen kann.⁴⁶ Aber es war falsch, daraus eine frei fließende, psychogeographische Traumstruktur abzuleiten (Debord). Denn damit wurde eine an sich politische Aktion wieder auf einen Kunststandpunkt zurückgeführt. Die Stadt wurde so zum Atelier, in denen die Situationisten dann herumgestreift sind. Das

ist meiner Meinung nach zu kurz gedacht und hätte noch mit anderen Ebenen in Beziehung gesetzt werden müssen. Trotz aller Kritik war das *Dérive* jedoch eine Möglichkeit, den Findungsprozess der eigenen körperlichen Zentralität erfahrbar zu machen und die eigene Ziellosigkeit zum Aufdecken unbewusster Strukturen des Alltags zu benutzen.

De Certeau hat aufgezeigt, wie Banalitäten zu Techniken der Bewegung werden und umgekehrt eine Grammatik des Alltags erzeugen. Alltag wird hier verstanden als immanente Kraft, als Kraft, die weder einem isolierten Körper noch einer isolierten Welt entstammt, sondern den banalen Bewegungen des „gelebten Raumes“ (Lefebvres *Espace vécu*). Damit verfügt das Urbane immer über Räume und Zeiten, die nicht instrumentalisierbar sind – trotz aller hegemonialen Bestrebungen und Machtstrukturen, die den öffentlichen Raum bedrängen. Eine Vorbedingung des Urbanen ist, dass es nie im Ganzen konditioniert werden kann. Weil es unmöglich ist, den urbanen Raum festzusetzen, erfordert es umgekehrt ständige Bemühungen der performativ-politischen Praxen der Raumproduktion als Improvisation. Denn es gilt das Urbane nicht mehr als zu bewältigendes Provisorium zu begreifen, sondern als performativ produzierten Raum im offenen Feld der Möglichkeit.



DER PER-FORMTE RAUM

Beispielhaft haben Cedric Price und Lacaton & Vassal gezeigt, wie Architektur als temporäre „Explikationsmaschine“⁴⁷ dieses Wandels gesellschaftlicher Raumproduktion wirken kann. Damit tritt zugleich die gesellschaftspolitische Wirksamkeit, anders ausgedrückt: die Effekte sozio-kultureller Performanz von Architektur in den Vordergrund: Architekturpraxis kann, als ästhetische Handlungsform, auch Plattform für neue Formen politischer Performanz sein. Der französische Philosoph Jacques Rancière spricht in diesem Zusammenhang von der Schaffung von Bühnen zur Sichtbarmachung neuer politischer Akteure.⁴⁸ Wenn solche „Ermöglichungsbühnen“ geschaffen werden, spielen nicht nur politische Ziele eine Rolle, sondern auch die Form, in der sie *per-formt* werden.⁴⁹

Für Architekten klingt Form verlockend: Die Rede von der Form scheint ein Raumverständnis zu bestätigen, welches Raum als pure Form versteht, als etwas Transparentes und Einsichtiges. Diese Konzeption lässt es möglich erscheinen, dass das Chaos der Welt durch einen intellektuell konzipierten Raum rational zu bändigen sei, so als könne das Gefüge Stadt mit einer Reihe von genau festgelegten Operationen „erzeugt“ werden. Aber das täuscht. Nach Lefebvre erleben wir im Urbanen nämlich eine nicht einsichtige, okkulte Form: „Der städtische Raum gibt vor, transparent zu sein. Alles hat Symbolwert [...], alles steht zur reinen Form in Beziehung, ist Inhalt dieser Form [...]. Aber man [...] stellt fest, dass diese Transparenz täuscht und trügt. Die Stadt, das Urbane, ist auch Mysterium, okkult.“⁵⁰ Lefebvres Verweis auf die Form wird hier leicht missverstanden. Das liegt an seiner Definition von Form in ihrer Relation zur Bewegung, zur Zeit. Raum wird als Handlungsverlauf, als dynamisches Gebilde interpretiert, das strukturierend auf soziale Beziehungsgeflechte einwirkt und durch diese gleichzeitig mitbestimmt wird. In diesem Prozess wirkt das Alltagsleben systematisch auf die Performanz des Raums zurück. Die Möglichkeiten, Räume performativ zu konstituieren, sind abhängig von den in einer Handlungssituation vorgefundenen symbolischen und materialen Faktoren, vom Habitus der Handelnden, von der in der Struktur angelegten Zugangskon-



links und oben: Lacaton & Vassal, Innenansichten der Wohnhäuser in Mulhouse, 2004, © Philippe Ruault

unten: Aue-Pavillon Innenräume; Foto: Klaus Frahm; © documenta G.m.b.H./Frahm

trolle sowie von körperlichen Optionen. Damit setzt eine Fokusverschiebung ein, weg von den Objekten und hin zu dem, was die Objekte ermöglichen. Aus diesem Feld, welches das Urbane konstituiert, erwachsen Komplexität und Unordnung: Improvisation ist dann diejenige urbane Praxis, die, auf der Basis des Performativen, den konstruktiven Umgang mit der Unordnung sucht. Dabei ist es entscheidend, die Erscheinungsformen der Performanz nicht als Determinanten, sondern nur als Ausgangspunkte neuer Formen zu interpretieren. Denn wer davon ausgeht, dass Bewegung aus der Form folgt, der kann z.B. als Stadtplaner sagen, dass genug Planung auch die richtige Stadtbewegung hervorruft. Lefebvres meint nun genau das Gegenteil: Für ihn kommt Form aus Bewegung und nicht umgekehrt!

Es geht also ganz einfach darum, das Verständnis von Form umzudrehen. Das ist unspektakulär und gerade deshalb so wirksam. So würde Urbanismus situativ: in der Anerkennung, dass das Machbare, das Reale, das Potenzial der Situation sich aus der Wechselwirkung der sich gegenseitig beeinflussenden Faktoren schöpft. Wenn wir uns nicht damit aufhalten, die Realität in Formen zu pressen, haben wir Raum dafür, jene Strukturen zu analysieren, die den Verlauf des Transformationsprozesses regeln. Es wirkt wie eine Befreiung: Kohärenz aufdecken statt Unordnung vermeiden, und so vom Leben selbst ausgehen. Statt Ruf zur Ordnung und Rückkehr zu einer vorrangigen Subjektperspektive geht es um die Möglichkeit des Subjekts, sich in der Improvisation neu zu konfigurieren. Das bedeutet aber auch: Die Konsistenz des Subjekts bleibt nicht unangetastet!



AUSBLICK

Wie kann Improvisation bewusst geschaffen werden? Durch Zuschauen oder durch Agieren? Beides: durch reflexives Handeln innerhalb des Vorgefundenen. Improvisation lässt sich nur gestalten durch die Konfrontation mit den eigenen Lebensweisen und ihrer unregelmäßigen Entwicklung, also ihrer zufälligen, kontingenten Zukunft. Die räumliche Situation selbst ist dann keine bloße Addition ihrer Elemente oder die Aufzählung diverser Umstän-



de, sondern ein eigenes widersprüchliches System. Das bedeutet für Architekten heute auch: Projekte werden aus einer inneren Notwendigkeit heraus initiiert und entwickelt, ohne dass zunächst ein entsprechender Auftrag vorliegen muss. Der Auftrag folgt dann dem Projekt.

In diesem Augenblick ändern sich die Wertigkeiten von Funktion, Form und Struktur: Sie werden reale oder potentielle Kräfte im gesellschaftlichen Raum, nutzbar für experimentelle Gestaltung. Ist die Form damit verschwunden? Nein. Form ist nur die aktualisierte Erscheinung der im Prozess befindlichen Transformation.

Am wichtigsten bleibt also die Frage, wie wir die spezifischen Grammatiken, Regeln und Formen interpretieren: als beherrschbares, planbares Raster oder als Improvisationsstruktur zum konstruktiven Umgang mit der Un-Ordnung der Stadt.



Dach Aue-Pavillon; Foto: Heiko Meyer; © documenta G.m.b.H./Meyer

unten: Lacaton & Vassal, Innenperspektive des Aue-Pavillons

