

**DAS MANIFEST ALS MEDIUM DER REZEPTIONSSTEUERUNG
IM ARCHITEKTUR- UND DESIGNDISKURS.**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae

an der Fakultät Architektur und Urbanistik der

Bauhaus-Universität Weimar

vorgelegt von

Christina Anna Kloke

Gutachter

Prof. Dr. phil. habil. Hans-Rudolf Meier

Prof. Dr. phil. habil. Carsten Ruhl

Tag der Disputation: 20.02.2015

INHALTSVERZEICHNIS

01. Einleitung	3
02. Zur Etymologie des Manifestes	12
03. Die Ideengeschichte der Manifestproduktion und -rezeption	18
03.1 <i>Die Subjektivierung des Werkes und die Objektivierung im Betrachten</i>	18
03.2 <i>Die Erneuerungen</i>	28
03.3 <i>Die Instrumentalisierung</i>	33
03.4 <i>Die Dekontextualisierung</i>	40
03.5 <i>Die Relativierung</i>	48
03.6 <i>Ein Ausblick: Die Digitalisierung und die Empörungswelle</i>	57
04. Das Manifest: Spezifische Funktionen der Rezeptionssteuerung	69
04.1 <i>Das Manifest als Medium der Entwurfsvermittlung</i>	69
04.2 <i>Das Manifest als Gründungsritus</i>	99
04.3 <i>Das Manifest als kompensatorische Ersatzhandlung</i>	109
04.4 <i>Das Manifest als Wertevermittler und Medium der Kritik</i>	117
04.5 <i>Das Manifest als Medium zur Definition eines Rollenbildes</i>	140
04.6 <i>Zusammenfassung und Zwischenfazit</i>	151
05. Die Manifestkultur im Wandel	154
05.1 <i>Die avantgardistische 'Kunst des Manifestierens'</i>	155
05.2 <i>Entwicklungen in der Manifestproduktion und -rezeption</i>	171
06. Zusammenfassung und Fazit	196
07. Literaturverzeichnis	205
08. Abbildungsverzeichnis	220
09. Ehrenwörtliche Erklärung	225

01. Einleitung

Der Begriff Manifest leitet sich vom lateinischen Adjektiv ‚manifestus‘ ab, was so viel wie ‚klar‘, ‚deutlich‘, ‚handgreiflich gemacht‘ bedeutet. Es handelt sich dabei um ein „öffentlich dargelegtes Programm einer Kunst- oder Literaturrechtung, einer politischen Partei, Gruppe, o. ä.“¹, das sich zu Zeiten der Avantgarde² durch eine fordernde und provokante Sprache, die Ablehnung der Vergangenheit sowie einen Bezug zur Sozialordnung auszeichnet.³ Der rumänische Schriftsteller Tristan Tzara⁴ schreibt 1920 spöttisch über den absoluten Führungs- und Gültigkeitsanspruch avantgardistischer Manifeste:

„Ein Manifest ist eine Mitteilung an die ganze Welt, deren einziger Anspruch die Entdeckung des Mittels ist, sofort die politische, astronomische, künstlerische, parlamentarische, agronomische und literarische Syphilis zu heilen. Es kann sanft, bieder sein, es hat immer recht, es ist stark, kräftig und logisch.“⁵

Als „Organ minoritärer Interessengruppen mit hauptsächlich revolutionären Ideen“⁶ etabliert sich das Manifest bereits mit der Französischen Revolution als öffentlichkeitswirksames Massenmedium. Ist das Manifest als Mitteilungsorgan zuvor der herrschenden Klasse vorbehalten, so dient es nun „vorwiegend jenseits institutionalisierter Macht.“⁷ Zu den berühmtesten Manifesten zählt das Kommunistische Manifest von 1848, eine der einflussreichsten politischen Schriften der Geschichte. Mit dem Aufleben der Avantgarde

¹ Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie* (20. Aufl., Mannheim: Brockhaus, 1995), S. 81.

² Mit dem Begriff ‚Avantgarde‘ ist hier die sogenannte ‚historische Avantgarde‘ gemeint, die etwa vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges im westlichen Kulturkreis wirkte. Trotz der Verschiedenartigkeit der einzelnen Avantgardebewegungen gelten als gemeinsam konstituierende Elemente „der Gruppen- und Bewegungscharakter; die Aufhebung der künstlerischen Autonomie; die Überführung von Kunst in Leben einschließlich beider Politisierung; die tendenzielle Auflösung des Werkbegriff[s].“ Vgl. Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung* (Avant Garde Critical Studies, 14, Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2000), S. 15.

³ Malsch, Friedrich Wilhelm: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1997), S. 17 f.

⁴ Tristan Tzara (eigentlich Samuel Rosenstock): *16. April 1896 in Moinești, Rumänien; † 24. Dezember 1963 in Paris; rumänischer Schriftsteller; begründete mit Hans Arp und Hugo Ball die Züricher Gruppe des Dadaismus; erfand das Simultangedicht.

⁵ Tzara, Tristan: 'Dada-Manifest über die schwache und bittere Liebe' (1918b), zitiert nach: Malsch, Friedrich Wilhelm: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1997), S. 11.

⁶ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 239.

⁷ Klatt, Johanna/Lorenz, Robert: 'Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?', in: Klatt, Johanna/Lorenz, Robert (Hgg.): *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells* (Studien des Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen, Bd. 1; Bielefeld: Transcript, 2011a), S. 24.

entstehen auch im künstlerischen Diskurs⁸ eine Vielzahl von Manifesten, die oftmals deutlich die Radikalität der Zeit widerspiegeln. Als „Instrument der Künstlerwerbung“⁹ entwickelt sich das Manifest Anfang des 20. Jahrhunderts „in rasantem Tempo zu einem der beliebtesten Mittel zur Intervention in der ästhetischen Debatte auf internationalem Niveau“¹⁰.

Vorangetrieben wird diese Entwicklung vom italienischen Schriftsteller und faschistischen Politiker Filippo Tommaso Marinetti¹¹, der die „Stilistik des Manifestes zu einer eigenständigen Sprachform“¹² entwickelt. Sein Futuristisches Manifest aus dem Jahr 1909 gilt als höchste Perfektion des Manifestes. Es etabliert sich zum Referenzmodell für folgende Künstlermanifeste und avanciert zum meist reproduzierten Manifest der Kunstgeschichte. Elf programmatische Thesen bilden das Herzstück dieses „Evangeliums der Moderne“¹³, in dem eine Revolutionierung aller Künste, von der Malerei zur Architektur, von der Poesie zur Literatur und zum Theater propagiert wird. Eine „Ausdehnung der ästhetischen Dimension auf das Leben“¹⁴ soll zur kulturellen Erneuerung Italiens führen. Die provokative Verherrlichung von Krieg und Gewalt sowie die Kampfansage etablierte Kultureinrichtungen wie Museen, Akademien und Bibliotheken zerstören zu wollen, stellen einen Aufmerksamkeit generierenden Tabubruch dar. Die Geschwindigkeit des Automobils wird, wie in Giacomo Ballas Gemälde ‚Abstrakte Geschwindigkeit‘¹⁵ von 1913 veranschaulicht, im Rahmen dieser

⁸ Im Sinne Michel Foucaults wird die diskursive Praxis hier bestimmt als „eine Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln, die in einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion definiert haben.“ (Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Übers. Köppen, Ulrich (8. Aufl. 356, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), 171.) Daher wird „soziale Wirklichkeit [...] nicht in Diskursen repräsentiert, sondern Diskurse konstituieren, eingebunden in ein komplexes Kräftediagramm, gesellschaftliche Sinn-Ordnungen und Unordnungen, deren Effekt – nicht Ausgangspunkt – ein sinnhaft handelndes Subjekt ist.“ Vgl. Ebd., S. 13.

⁹ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 22.

¹⁰ Ebd., S. 15.

¹¹ Filippo Tommaso Marinetti: * 22. Dezember 1876 in Alexandria, Ägypten; † 2. Dezember 1944 in Bellagio, Italien; italienischer Schriftsteller, faschistischer Politiker und Begründer des Futurismus.

¹² Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 16.

¹³ Wagner, Jochen: Alles ist knapp: Leben, Raum, Zeit. Drum gib GAS!, <http://www.welt.de/wams_print/article3207738/Alles-ist-knapp-Leben-Raum-Zeit-Drum-gib-GAS.html>, Zugriff: 15.02.2009.

¹⁴ Berliner Festspiele: Die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus, <http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_04_programm/mgb_04_kommende_ausstellungen/mgb_04_komm_Ausstell_ProgrammlisteDetailSeite_12205.php?calmonth=2009-08&bcal=1>, Zugriff: 10.07.2009.

¹⁵ Vgl. Abb. 1.

„Konstruktion einer neuen Ästhetik des Alltäglichen“¹⁶ als zukünftiges Zugpferd der Schönheit proklamiert.¹⁷



Abb. 1

Balla, Giacomo: Geschwindigkeit des Automobils (Geschwindigkeit Nr.1), 1913.

Tusche und Aquarell auf Papier, 465 x 600 mm

L.F.-Sammlung, Rovereto

<http://stabi02.unblog.fr/files/2010/11/giacomoballavelocitadautomobilevelocitan1jpg.jpg>,

Zugriff: 13.07.09.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Kurz vor dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg spiegelt das Manifest den Fortschritts- und Technikglauben der Futuristen wider, zu einer Zeit, in der das Land unter anderem von einer wirtschaftlichen Rückständigkeit sowie einem starken Historienkult geprägt ist und die Hoffnung auf radikale Erneuerung wächst.

Auch mehr als hundert Jahre später reflektieren Manifeste den Einfluss gesellschaftspolitischer Umbrüche und technischer Neuerungen. Betrachtet man den Geschichtsverlauf, so lässt sich eine quantitative Häufung von Manifesten in Zeiten starken

¹⁶ Berliner Festspiele: Die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus.

¹⁷ Vierte These des Futuristischen Manifestes: „Wir erklären, dass die Herrlichkeit der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schücken, [...] ist schöner als die Nike von Samothrake.“ Marinetti, Filippo Tommaso: 'Gründung und Manifest des Futurismus' (1909a), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 5.

Wandels erkennen.¹⁸ Polemisch formuliert die Architekturhistorikerin Beatriz Colomina: „War and manifesto are inseparable“¹⁹. So verteidigte das ‚Manifest der 93‘ im Jahr 1914 deutschen Militarismus, das ‚Manifest der Sechzehn‘ hingegen hoffte 1916 auf einen Sieg der Alliierten und das ‚Göttinger Manifest‘ wandte sich 1957 gegen die geplante Aufrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen. Walter Gropius forderte 1919 nach Ende des Ersten Weltkrieges im Gründungsmanifest des Bauhauses den „neuen Bau der Zukunft“²⁰.

Im Gegensatz beispielsweise zum Architekturtraktat dient das Manifest nicht der edukativen, zur Genauigkeit verpflichteten Wissensvermittlung, sondern der freien Darlegung einer subjektiven Position. Das Wort ‚Manifest‘ im Titel dient hierbei als eine Art Ausrufezeichen, das Intentionalität und Bedeutung eines Schriftstückes unterstreicht. Jedoch können nicht nur Texte, die im Titel das Wort Manifest führen, oder in der Rezeption als Manifeste qualifiziert werden, als solche gelten, sondern auch „im metaphorischen oder metonymischen Sinn [...] nicht-textuelle Produkte, Begebenheiten oder Aktionen“²¹. Als Beispiele seien hier Marinettis ‚Serafe futuriste‘ genannt: Abendveranstaltungen, bei denen die Forderungen der Futuristen in norditalienischen Theatersälen vorgetragen wurden. Aber auch Lyonel Feiningers Holzschnitt von der ‚Kathedrale der Zukunft‘ und die Wohnmaschinen Le Corbusiers haben Manifestcharakter. Sie eint das „Moment der vorsätzlichen Horizontstiftung und -veränderung“²², das im Manifest als „Intentionsträger per se“²³ seine Ausdrucksform gefunden hat. Wie lässt sich jedoch ein Anstieg der Manifestwelle im Architektur- und Designdiskurs, wie er jüngst von dem britischen ICON-Magazine²⁴, dem amerikanischen AIGA-Journal²⁵ und der Publikation ‚After the manifesto‘²⁶ konstatiert wurde, erklären und sind Parallelen zur Manifestproduktion der historischen Avantgarde auszumachen?

¹⁸ Vgl. Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 71.

¹⁹ Colomina, Beatriz: *Manifesto Architecture: The ghost of Mies*, Hgg. Hirsch, Nikolaus/Miessen, Markus (Critical Spatial Practice, 3, Berlin: Sternberg Press, 2014), S. 8.

²⁰ Rebel, Ben: 'Das Manifest und die Moderne in den Niederlanden', in: Berg, Hubert van den /Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste, Intentionalität* (Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 262.

²¹ Fähnders, Walter: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung* (Avant Garde Critical Studies, 14; Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000), S. 74.

²² Berg, Hubert van den: 'Das Manifest – eine Gattung?', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 216.

²³ Backes-Haase, Alfons: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests* (Athenäums Monografien: Literaturwissenschaft, Bd. 106, Frankfurt a. M.: Anton Hain, 1992), S. 11.

²⁴ Mc Guirk, Justin: Icon of the Month: The Manifesto, <<http://www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-050-%7C-august-2007/icon-of-the-month-the-manifesto-%7C-icon-050-%7C-august-2007>>, Zugriff: 22.11.2011.

²⁵ Lupton, Ellen/Lupton, Julia Manifesto Mania, <<http://www.aiga.org/manifesto-mania/>>, Zugriff: 27.01.2012.

²⁶ Buckley, Craig (Hg.): *After the Manifesto* (GSAPP books, 2014).

Die Literaturwissenschaftler Hubert van den Berg und Ralf Grüttemeier definieren das Verfassen eines Manifestes vor allem als „eine diskursive Strategie, die darauf angelegt ist, Krisen der Intentionalität zu bewältigen, wieder Zugriff auf Intentionen zu bekommen.“²⁷ Im Bereich der Kunst übernimmt das Manifest ab 1900 im Geflecht Künstler, Kunstwerk und Publikum eine werkerergänzende Steuerungsfunktion zur Vermittlung von Intentionalität²⁸. So gilt das Künstlermanifest als „künstlerische Antwort auf den Verlust jener Instanzen, die der Kunst einen festen Stellenwert im früheren gesellschaftlichen Gefüge zugewiesen hatten“²⁹. Bricht nämlich die Kongruenz zwischen künstlerischer Intention und Rezeption, nimmt das Manifest

„eine Mittlerposition ein zwischen der Sphäre des Künstlers, die sich von der seiner Rezipienten losgelöst hat, und dem alltäglichen Umgangsfeld seiner Rezipienten, in dem Kunstwerke nicht mehr ohne zusätzliche Erläuterung verstanden werden können“³⁰.

Zum einen sieht der Künstler sich auf Grund des Vermittlungsbedarfs zur Proklamation gedrängt³¹, zum anderem verwischen die Grenzen zwischen Manifest und Kunstwerk, indem die Proklamation selbst als künstlerische Handlung vollzogen wird.³² Das Manifest etabliert sich daher mit der Genese der ästhetischen Moderne als eine Art Übersetzungshilfe im Diskurs, als Beipackzettel des Entwurfes, oder ersetzt selbiges als performativen Akt. Der Autor eines Manifestes will eine Krise der Intentionalität³³ beenden, die ihm sein gewohntes Handeln verwehrt. Diese Krise kann – wie zu Zeiten der Avantgarde – beispielsweise durch gewandelte Gesellschaftsverhältnisse, eine „Entfremdung zwischen Kunst und

²⁷ Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 28.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 7.

²⁹ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 13.

³⁰ Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 11.

³¹ Vgl. Fähnders, Walter/Karrenbrock, Helga: "'Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer'. Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 61.

³² Vgl. Stark, Michael: 'Manifeste des 'Neuen Menschen'', ebd., S. 92.

³³ Der Begriff der ‚Intentionalität‘ stammt ab vom lateinischen Wort ‚intentio‘, das ‚Aufmerksamkeit‘ bzw. ‚Absicht‘ bedeutet. Er wird sowohl in der Sprachphilosophie, als auch in der Linguistik verwendet. Der deutsche Philosoph und Psychologe Franz Brentano griff den bereits aus der Antike stammenden Terminus 1874 in seinem Werk ‚Psychologie vom empirischen Standpunkt‘ auf. Darin beschrieb er ‚Intentionalität‘ als das ‚Gerichtetsein des Bewusstseins‘ bzw. als eine ‚Beziehung auf einen Inhalt, die Richtung auf ein Objekt‘. Nach Brentano sind alle mentalen Zustände ‚auf ein Objekt gerichtet‘ und ‚repräsentieren ein Objekt‘ (Vgl. Kraus, Oskar (Hg.): *Franz Clemens Brentano. Psychologie vom empirischen Standpunkt. 1874* (Philosophische Bibliothek, Bd. 192, Leipzig: Felix Meiner, 1924), 124 ff.). Brentanos Schüler Edmund Husserl griff den Ausdruck ‚Intentionalität‘ in seiner Theorie zur ‚Phänomenologie‘ auf. Auch der britische Sprachphilosoph John Searle verwendete den Begriff für seine Sprechakttheorie.

Gesellschaft³⁴, die „Veröffentlichung des gesellschaftlichen Lebens“³⁵, veränderte Produktionsbedingungen oder neue gestalterische Ausdrucksformen entstehen. Gerade durch ihre Konjunktur zu Krisenzeiten bzw. Phasen des Wandels dienen Manifeste „als Fixsterne öffentlicher Debatte und sensible Seismographen“³⁶, die mittels programmatischer Aussagen Zustände intentionaler Krisen beenden und Klarheit schaffen sollen. Das Manifest macht so Krisen der Intentionalität publik und dient daher als Reflexionsebene vergangener und gegenwärtiger Diskurse. Da das Manifest aber auch einen Gestaltungswillen ausdrückt, ist es neben Intentionalität und Öffentlichkeit über das Vorhandensein von Performativität zu charakterisieren und fungiert daher auch als Wegbereiter zukünftiger Diskurse bzw. prägt diese.

Auch die Diskursanalyse geht von der Annahme aus, dass der Diskurs die Wirklichkeit nicht nur wiedergibt, sondern fähig ist, Beziehungen zwischen „Institutionen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensformen, Normsystemen, Techniken, Klassifikationstypen und Charakterisierungsweisen herzustellen“³⁷ und damit Realitäten zu formen:

„Ich setzte voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“³⁸,

so der Philosoph Michel Foucault. Wegen dieses gesellschaftlichen Einflusses fordert der Begründer der Diskursanalyse, Diskurse im situativen, medialen, institutionellen und historischen Kontext zu betrachten. Auch Siegfried Jäger, der Foucaults Gedanken aufnahm und in seiner ‚Kritischen Diskursanalyse‘ weiterentwickelte, fordert, bei der Analyse eines Diskurses den Kontext zu beachten:

³⁴ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 22.

³⁵ Ebd.

³⁶ Klatt/Lorenz: 'Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?', S. 436.

³⁷ Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 68.

³⁸ Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Übers. Seitter, Walter (11. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1991), S. 10.

„Wenn es die Menschen sind, die Geschichte machen – und damit auch die Diskurse, dann erscheint es [...] unabdingbar, dieses ‚Machen‘ und seine Voraussetzungen möglichst genau zu beleuchten.“³⁹

In der vorliegenden Arbeit sollen daher Manifestäußerungen des Design- und Architekturdiskurses im situativen, medialen, institutionellen und historischen Kontext untersucht werden. Die zentrale Fragestellung betrifft die Funktion des Manifestes für seinen Autor: Anhand ausgewählter Beispiele gilt es die These zu belegen, dass das Medium Manifest vor allem der gezielten Rezeptionssteuerung im Diskurs dient. Darüber hinaus soll die Bedeutung des Manifestes als Spiegel vergangener und gegenwärtiger, aber auch als Wegbereiter zukünftiger Diskurse analysiert und die Entwicklungen des Manifestes hinsichtlich Stilistik, Inhalt und Bedeutung im Design- und Architekturdiskurs dargestellt werden. Auf Grundlage der Annahme, dass Diskurse subjektives und kollektives Bewusstsein formen und so Gestaltungsmacht ausüben⁴⁰, erforscht die Diskursanalyse Wege der Wirklichkeitskonstruktion von Diskursen bzw. Diskurssträngen. Da sich das Medium Manifest neben dem Vorhandensein von Öffentlichkeit und Intentionalität auch über die Existenz von Performativität definiert und im Rahmen dieser Forschungsarbeit Funktion und Wirkung des Manifests im Diskurs untersucht werden sollen, ist hier die diskursanalytische Betrachtung des Mediums eine sehr geeignete Untersuchungsmethode dieses Phänomens.

In der Architektur- und Designwissenschaft existieren Untersuchungen zu Manifesten einzelner Persönlichkeiten oder Bewegungen. Den Schwerpunkt bilden Betrachtungen von Manifesten der Avantgarde. Sammelbände wie Ulrich Conrads' Standardwerk ‚Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts‘ (Conrads, 1964) oder auch die Anthologie ‚Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste‘ (Hanisch et. al., 2004) ermöglichen einen historischen Überblick, setzten die Texte jedoch nicht miteinander in Bezug um beispielsweise etwaige Entwicklungen ausmachen und Kategorisierungen vorzunehmen zu können. Es fehlen zudem Darstellungen zur historischen Genese und genaue Definitionen des Mediums Manifest sowie eine interdisziplinäre Betrachtung des Phänomens. Selten werden darüber hinaus die besonderen medialen Qualitäten des Manifestes wie etwa die spezifische Korrelation zwischen Bild und Text reflektiert. Auch mangelt es an diskursanalytischen Darstellungen.

³⁹ Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung* (5. Aufl., Münster: Unrast, 2009), S. 136.

⁴⁰ Vgl. Jäger, Siegfried: Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalysen, <http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Durchfuehrung_Diskursanalyse.htm>, Zugriff: 18.03.2014.

Diese theoretische ‚Lücke‘ soll die vorliegende Arbeit, die sich interdisziplinär oben genannten Methoden der Sozial- und Literaturwissenschaften bedient, schließen.

Im Vordergrund steht die Analyse des Mediums, das, gemäß dem Avantgarde-Ziel, der Vereinigung der Künste mit der Absicht einer Verbindung von Kunst und Leben, Vertretern sämtlicher bildender Künste dient. Eine Vielzahl der aufgeführten Texte spiegelt die von der Avantgarde angestrebte Auflösung der Disziplinengrenzen. Gerade weil das Manifest historisch gesehen ein Avantgardemedium dargestellt, sind die gleichzeitige Betrachtung von Manifesten des Architektur- und Designdiskurses sowie die Analyse der als Vorlagen sie prägenden Manifeste aus dem Bereich der Kunst und der Politik von Bedeutung für die Arbeit. Primär werden solche Texte ausgewählt, anhand derer sich exemplarisch das Manifest als Medium der Rezeptionssteuerung in seinen unterschiedlichen Funktionsweisen abbilden lässt.

Beginnend mit Marinettis Urform des avantgardistischen Manifestes aus dem Jahr 1909 bilden schriftliche Manifestäußerungen eines euro-amerikanischen Kulturkreises – oder auch Texte, die dessen Entwicklung beeinflusst haben – bis in die heutige Zeit hinein den Schwerpunkt der Untersuchung. Zwar ebbt mit der ‚Krise der Erzählungen‘⁴¹ und der aufkommenden Pluralität von Sozialkonzeptionen die ‚heroische Phase der Manifestliteratur‘⁴² ab, jedoch endet die Manifestproduktion nicht: Der ‚Wunsch nach schlagkräftigen Argumenten und einfachen Orientierungen‘⁴³, vorherrschend zu Zeiten der Weltkriege und Wirtschaftskrisen, weicht lediglich dem Anliegen, leisere, weniger dogmatische Töne anzuschlagen:

„Die Reflexion der Architektur verlor ihren polemischen Charakter, wurde ausführlicher, vorsichtiger, skeptischer und zeigte sich zunehmend interessiert an Philosophie und Naturwissenschaften.“⁴⁴

Es gilt, genau solche Veränderungen der Manifestproduktion aufzuzeigen, diskursanalytisch zu untersuchen und anhand von Manifestbeispielen zu belegen. Besondere Bedeutung erfährt dabei das direkte Zitat, da es als Primärquelle sowohl eine objektiv genaue Wiedergabe ermöglicht als auch die spezifische Stilistik von Manifesten erkennen und Zwischentöne

⁴¹ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Wien: Boehlau, 1986), S. 13.

⁴² Bruyn, Gerd de/Trüby, Stephan: ‚Vorwort‘, in: Bruyn, Gerd de/Trüby, Stephan (Hgg.): *architektur_theorie.doc: texte seit 1960* (Basel: Birkhäuser, 2003), S. 9.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

vernehmen lässt. Einer breiten Auswahl internationaler Texte von 1909 bis heute geschuldet, ist der im Titel aufgeführte ‚Designdiskurs‘ als Oberbegriff zu verstehen. Er fasst unter anderem Äußerungen des französischen Dessin, des deutschen Kunstgewerbes wie auch heutige Strömungen ein.

Die vorliegende Forschungsarbeit beginnt mit einer etymologischen Untersuchung des Begriffes Manifest. Anhand einer Ideengeschichte der Manifestproduktion soll daraufhin die Entwicklung des Mediums nachgezeichnet und der Frage nachgegangen werden, welche Aufgabe und Wirkung dem Manifest im Diskurs zuteil wird. Ein Ausblick thematisiert Hintergründe aktueller Entwicklungen in der Manifestproduktion und -rezeption. Es folgt eine Untersuchung der Mechanismen zur Rezeptionssteuerung mit Hilfe ausgewählter Manifeste. Um die einzelnen performativen Rollen des Mediums Manifest zu unterscheiden, werden hierbei die jeweiligen Funktionen für den Autor bzw. die Autorenschaft kategorisiert. Dem schließt eine Untersuchung kennzeichnender Merkmale des avantgardistischen Manifestes unter anderem mit Hilfe der Sprechakttheorie an. Mit dem Ziel, Spuren Marinettis „l’art de faire des manifestes“⁴⁵ in nachfolgenden Manifesten nachzuzeichnen, liegt der Fokus auf dem Futurismus, denn “the Marinetti model became a kind of template. Marinetti’s mots and Marinetti’s antics resonate throughout the century.”⁴⁶ Zur anschließenden Untersuchung von Entwicklungen in der Manifestproduktion und -rezeption ist die Betrachtung des medialen Wandels auf Grund des starken Einflusses sowohl auf Stilistik und Inhalt als auch auf die Bedeutung der Manifest-Literatur im Diskurs von besonderer Bedeutung und deswegen Gegenstand der Analyse. Übergeordnetes Ziel vorliegender Arbeit ist es somit, durch den Vergleich der untersuchten Manifeste Entwicklungen des Mediums hinsichtlich Stilistik, Funktion und Bedeutung im Architektur- und Designdiskurs darzulegen und zu erklären.

⁴⁵ Fährnders/Karrenbrock: "Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer". Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', S. 65.

⁴⁶ Danchev, Alex: *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Books, 2011), S. 24 f.

02. Zur Etymologie des Manifestes

Die etymologische Herkunft des Substantivs ‚manifesto‘ bzw. ‚manifest‘ liegt, wie bereits erwähnt, im lateinischen Adjektiv ‚manifestus‘, was so viel wie ‚klar‘, ‚offenbar‘, oder ‚handfest‘ bedeutet. In diesem Wortsinn findet es im Mittelalter sowohl in der Justiz als auch im Kirchenlatein Verwendung. Das Substantiv ‚manifesto‘ bzw. ‚manifest‘, dessen erste Belege⁴⁷ sich im Provenzalischen und Italienischen ausmachen lassen, bildet sich im 14. Jahrhundert. Es breitet sich vom nordwestlichen Mittelmeerraum ausgehend über Europa aus.⁴⁸ Mit geringen Abweichungen in Orthografie und Lautung findet man das Substantiv sowohl in germanischen und romanischen Sprachen als auch im Russischen. Ein besonders vielfältiges Funktions- bzw. Bedeutungsspektrum, welches in „drei heterogene Bedeutungsfelder“⁴⁹ aufgeteilt werden kann, lässt sich im Italienischen ausmachen: Das erste Bedeutungsfeld betrifft eine von einer Zollinstanz aufgestellte Erklärung über eine Schiffs- bzw. Flugzeugladung. Im zweiten Feld werden öffentliche Stellungnahmen zu wichtigen Angelegenheiten (wie z. B. Kriegserklärungen), theoretische oder praktische Programme sowie (Denk-)Schriften aus den Bereichen Politik, Kunst und Literatur, aber auch Verteidigungsschriften zusammengefasst. Im dritten Bereich werden öffentliche Bekanntmachungen, Werbeplakate, Ankündigungen, Programmvorstellungen und Mobilisierungsbefehle gebündelt. Außerhalb des Italienischen finden die ersten beiden Bedeutungsfelder am meisten Verbreitung: Das Substantiv ‚manifesto‘ setzt sich zunächst vor allem als Bezeichnung eines Schiffs- bzw. Flugzeugladungsbriefes sowie einer gewichtigen, feierlichen-öffentlichen Erklärung durch. Letztere erfährt „eine allmähliche Verschiebung bzw. Ausweitung des Gültigkeitsbereichs“⁵⁰: Gilt das Manifest schließlich jahrhundertlang als eine schriftliche Ausdrucksform Herrschender⁵¹, so findet es mit der Zeit auch Verwendung

⁴⁷ Der erste Beleg des Wortes ‚Manifest‘ stammt aus dem Jahr 1365 und betrifft zunächst die Erwähnung eines Ladungsbriefes. Vgl. Berg/Grüttemeier: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', S. 26.

⁴⁸ Ebd., S. 19 f.

⁴⁹ Ebd., S. 20.

⁵⁰ Ebd., S. 21.

⁵¹ Vgl. Berg, Hubert van den: 'Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Die ganze Welt ist eine Manifestation': Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), S. 58 ff.

bei Stellungnahmen anderer Personen und Gruppierungen, bis es sich im 19. Jahrhundert vordergründig zu einer „literarisch-künstlerischen Ausdrucksform“⁵² ausbildet.

Diese Entwicklung lässt sich unter anderem anhand des Wandels der lexikografisch festgelegten Bedeutung nachvollziehen.⁵³ Exemplarisch seien hier die Definitionen der Brockhaus Enzyklopädie aus den Jahren 1839, 1932 und 1995 genannt. Schreibt der Brockhaus 1829 einzig von „öffentlichen Erklärungen, welche bei Ausbruch eines Krieges von einer kriegsführenden Macht erlassen werden“⁵⁴, so kennt die Definition von 1932 auch nicht legislative Autoren: „Manifest: öffentliche Erklärung, bes. einer Staatsregierung zur Rechtfertigung ihrer Handlungsweise (s. Proklamation); der Ausdruck ist auch üblich für nachdrückliche Kundgebungen zu Parteizwecken, z. B. Wahlmanifest, s. Kommunistisches Manifest“⁵⁵. Der Brockhaus aus dem Jahr 1995 spiegelt das heute aktuelle Bedeutungsspektrum wider: Hier wird das Manifest als „öffentlich dargelegtes Programm einer Kunst- oder Literaturrechtung, einer politischen Partei, Gruppe, o. ä.“⁵⁶ definiert. So mannigfach die Bezeichnungsfunktion des Wortes Manifest (oben am Beispiel des Italienischen aufgeführt) auch sein mag, desto eindeutiger stellt sich seine Bedeutungsfunktion dar: Als Manifestation von Intentionen versucht die als Manifest deklarierte Literatur gemäß der Bedeutung ihres Wortstammes,

„Eindeutigkeit zu verschaffen, sei es auf materieller Ebene, indem der Text restlos über die Ladung eines Schiffes oder eines Flugzeuges aufklärt, sei es auf ideeller Ebene, indem der Text über Pläne, Absichten, Überlegungen, Programme, Intentionen, Forderungen usw. Auskunft gibt.“⁵⁷

Im künstlerisch-literarischen Bereich haben Manifeste in Folge Marinettis ‚Manifeste du Futurisme‘ von 1909 Konjunktur.⁵⁸ Schlagen die Futuristen entsprechend ihrer kämpferischen Haltung mit der Bezeichnung ihrer Programmschrift als ‚Manifest‘ eine Brücke zu Erläuterungen kriegerischer Handlungen⁵⁹, so bezeichneten Akteure verschiedener anderer

⁵² Berg/Grüttemeier: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', S. 22.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 22 ff.

⁵⁴ Brockhaus: Manifest (1839); zitiert nach: ebd., S. 22.

⁵⁵ Brockhaus: Manifest (1932); zitiert nach: ebd., S. 24.

⁵⁶ Brockhaus: Manifest (1995); zitiert nach: ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 25.

⁵⁸ Auch das Futuristische Manifest trug bei seiner Veröffentlichung am 20. Februar 1909 im Pariser ‚Figaro‘ noch den Titel ‚Le Futurisme‘, bis es Marinetti für die Niederschrift auf Flugblättern in ‚Manifeste Initial du Futurisme‘ umbenannte. Vgl. Fähnders, Walter/Karrenbrock, Helga: "Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer". Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', ebd., S. 63.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

avantgardistischer Strömungen ihre Texte als Manifest in Bezugnahme zum Futurismus.⁶⁰ Neben der Betonung ihrer Angriffslust mag die Wahl der Textsorte vor allem auch in der Macht und Entscheidungsgewalt ihrer historischen Autorenschaft begründet sein: Da das Manifest gattungsgeschichtlich (wie oben gezeigt) ein „Medium der souveränen Herrschaft“⁶¹ darstellt, dient es der Avantgarde als „Ausdruck selbsternannter Autorität“⁶². Die Wahl des Manifests als bevorzugtes Medium, welches ursprünglich der herrschenden Klasse vorbehalten ist, verdeutlicht somit den Führungsanspruch der Avantgarde. Es etabliert sich zur „avantgardistische[n] Gattung (oder `Textsorte`) par excellence [...]“⁶³:

„Damit wird deutlich, warum sich gerade die Avantgarde dem Manifest zuwendet: Vor dem Hintergrund des [...] damals noch primären Gehalts und Stellenwerts des Manifests, erlaubt erst der Anspruch der historischen Avantgarde, dass ihr bzw. ihrer Kunst eine führende, ja souveräne Rolle bei einer Neugestaltung des Lebens zukommt, sich auf den Stuhl des Herrschenden zu setzen und gibt den Repräsentanten der Avantgarde quasi die Befugnis, Manifeste zu veröffentlichen.“⁶⁴

Die offene Form, eine mögliche Themenweite und die Deutlichkeit der Sprache sind für Richard Hülsenbeck, Mitbegründer des Dadaismus, entscheidende Kriterien zur Wahl des Manifests als Medium:

„Eine Literaturform, in die sich viele unserer Empfindungen und Gedanken hineinpressen ließen, war das Manifest. Das Manifest als literarischer Ausdruck entsprach unserem Wunsch nach Direktheit.“⁶⁵

Als eine Art „Schmelztiegel literarischer Formen“ sind im Manifest sowohl „analytische neben poetisch-akklamative[n] neben propagandistisch-repititive[n] Momente[n]“⁶⁶ erlaubt. Darüber hinaus zeichnet das Medium eine gestalterische Varianz aus⁶⁷: Ordnet sich

⁶⁰ Vgl. Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', ebd., S. 27.

⁶¹ Berg: 'Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests', S. 63.

⁶² Ebd.

⁶³ Fähnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 73.

⁶⁴ Berg: 'Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests', S. 63.

⁶⁵ Hülsenbeck, Richard: 'Dada als Literatur', in: Hering, Karl-Heinz/Rathke, Ewald (Hgg.): *Dada. Dokumente einer Bewegung* (Düsseldorf: Druckerei Winterscheidt, 1958), o. S.

⁶⁶ Finger, Anke K.: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), S. 51 f.

⁶⁷ Vgl.: ebd.

Marinetti mit der grafischen Gestaltung seines Manifestes ‚Le Futurisme‘⁶⁸ dem Zeitungsstil des ‚Figaro‘⁶⁹ unter, so sind beispielsweise der ‚Parole in libert ‘⁷⁰ sämtliche typografischen Freiheiten durch eine Varietät der Schriftarten, -gr ssen und -ausrichtungen gegeben.⁷¹



Abb. 2

Marinetti, Filippo Tommaso: *Le Futurisme*, 1909 (erste Seite der Tageszeitung ‚Le Figaro‘ vom 20.02.1909).

Quelle: http://2.bp.blogspot.com/-NXBIKNnbp3w/UXjnNBBg7rI/AAAAAAAAABvc/P3_yotNANsg/s1600/-001.jpg, Zugriff:

17.04.14.

Abb. 3

Marinetti, Filippo Tommaso: *Montagne + Vallate + Strade x Joffre*, 1915.

Quelle: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/10/Marinetti-Motagne.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

⁶⁸ Zunächst hieß nur der Punkteplan im Text ‚Manifeste du Futurisme‘. Erst später wurde der gesamte Text so bezeichnet. Vgl. Kapitel 05.1: ‚Die avantgardistische ‚Kunst des Manifestierens‘‘.

⁶⁹ Vgl. Abb. 2.

⁷⁰ Vgl. Abb. 3.

⁷¹ Vgl. Kapitel 05: ‚Die Manifestkultur im Wandel‘.

Im Fall Bruno Tauts ‚Monument des neuen Gesetzes‘⁷² steht wiederum die Zeichnung im Vordergrund, die von erläuternden, auf dem Blatt verstreuten, handgeschriebenen Textzeilen eingerahmt wird.

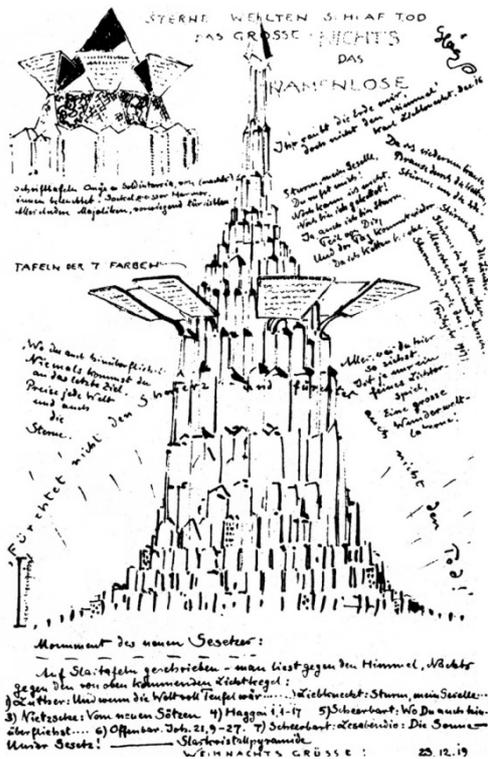


Abb. 4

Taut, Bruno: *Monument des neuen Gesetzes (Korrespondenz der Gläsernen Kette)*, 1919. Quelle: <http://escritorluiznazario.files.wordpress.com/2013/08/bruno-traut-monument-des-neuen-gesetzes-monumento-da-nova-lei-1919.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

Neben ‚getippten‘ oder handschriftlich verfassten Textdokumenten existieren auch Text-Bild-Kombinationen mit Fotografien, Skizzen und Collagen, die sowohl ein- als auch mehrseitig, sowohl mono- als auch polychrom gestaltet sein können. Mit der Etablierung des digitalen Manifestes erweitert sich das Darstellungsspektrum durch Hyperlinks, bewegte Bilder sowie die Editiermöglichkeiten der Internetnutzer.⁷³ Die spezifische Intentionalität der Texte, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung gegebenen technischen und ökonomischen Möglichkeiten, wie auch kulturellen Gegebenheiten reflektieren sich

⁷² Vgl. Abb. 4.

⁷³ Vgl. Kapitel 03.6/05: ‚Ein Ausblick: Die Digitalisierung und die Empörungswelle‘ und ‚Die Manifestkultur im Wandel‘

deutlich in der Gestaltung des Mediums, wie sich im Laufe der Arbeit der Arbeit zeigen wird.

Die Bezeichnung ‚Manifest‘ wird im allgemeinen Sprachgebrauch jedoch nicht nur für Texte angewandt, die darüber hinaus im Titel das Wort Manifest führen, sondern, wie bereits in der Einleitung erwähnt, auch für nicht-textuelle Erzeug- und Geschehnisse.⁷⁴ Der ‚kleinste gemeinsame Nenner‘ dieses multimedialen Instruments manifestiert sich im „Moment der vorsätzlichen Horizontstiftung und -veränderung“⁷⁵. Insbesondere die literarischen Manifeste, Gegenstand dieser Untersuchung, fungieren hierbei als „ausgezeichnete[n] Kronzeugen“⁷⁶, spiegeln sie als „Intentionsträger per se“⁷⁷ zumeist recht deutlich die Absichten ihrer Autorenschaft wider.

Situative, mediale, institutionelle und vor allem historische Hintergründe, die zu Entstehung, Konjunktur und Wandel der Manifestkultur im Design- und Architekturdiskurs geführt haben, werden im Folgenden im Rahmen einer Ideengeschichte der Manifestproduktion beleuchtet.

⁷⁴ Vgl. Fähnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 74.

⁷⁵ Berg: 'Das Manifest – eine Gattung?', S. 216.

⁷⁶ Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 25 f.

⁷⁷ Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 11.

03. Die Ideengeschichte der Manifestproduktion und -rezeption

Das Medium Manifest dient dem Transport von Intentionalität zur Veröffentlichung derselben, der Beförderung einer Botschaft vom Sender zum Empfänger. Abgesichert wird diese Lieferung, der etymologischen Bedeutung des Wortes ‚Manifest‘ gemäß, durch die eindeutige und direkte Sprache des Mediums. Wie erklärt sich jedoch der Bedarf eines auf Eindeutigkeit bedachten Kommunikationsmediums im Architektur- und Designdiskurs? In diesem Kapitel werden sowohl die Ideengeschichte als auch exemplarisch die Art und die Intensität der Manifestproduktion und -rezeption in der Design- und Architekturgeschichte untersucht. Einerseits soll der Einfluss der Manifeste auf den Diskurs analysiert werden, andererseits sollen situative, mediale, institutionelle und vor allem historische Hintergründe beleuchtet werden, die zu Entstehung, Konjunktur und Wandel der Manifestkultur im Design- und Architekturdiskurs geführt haben.

03.1 Die Subjektivierung des Werkes und die Objektivierung im Betrachten

Der italienische Autor Giorgio Agamben verdeutlicht in seinem Buch ‚Mensch ohne Inhalt‘ anhand Honoré de Balzacs ‚Unbekanntem Meisterwerk‘⁷⁸ ein Auseinanderfallen künstlerischer Intention und Rezeption. In der Erzählung, die im Paris des 17. Jahrhunderts spielt, zeigt der Maler Frenhofer seinen Kollegen Pussin und Porbus sein aktuelles Werk. Im Moment der Enthüllung, in der Frenhofer selbst zum Rezipienten wird, erkennt er auf der Leinwand neben einem Frauenfuß lediglich ein Potpourri von Formen und Farben, nicht jedoch das in seiner Vorstellung entwickelte künstlerische Werk. Wie bei einem „Kippbild“⁷⁹ zeigt es Produzent und Rezipient jeweils unterschiedliche Gesichter:

⁷⁸ ‚Das unbekannte Meisterwerk‘ ist eine Kurzerzählung von Honoré de Balzac, die im August 1831 erstmalig in dem Magazin ‚L'Artiste‘ unter dem Titel ‚Maître Frenhofer‘ erschien. 1837 wurde sie in Balzacs ‚Études philosophiques‘ veröffentlicht. Vgl. Balzac, Honoré de: *Das unbekannte Meisterwerk* (Stuttgart: Klett, 1947)

⁷⁹ Agamben, Giorgio: *Der Mensch ohne Inhalt*, Übers. Schütz, Anton (2. Aufl., edition suhrkamp, 2625, Berlin: Suhrkamp, 2011), S. 20.

„Das dem Künstler zugewandte Gesicht des Werkes ist die lebende Realität, und in ihm erkennt er sein Glücksversprechen; das andere Gesicht, dem Betrachter zugewandt, erweist sich als eine Summe von Elementen ohne eigenes Leben und spiegelt sich wider in dem Bild, das das ästhetische Urteil zurückwirft.“⁸⁰

Wie entsteht diese Dualität im Kunstwerk, die letztendlich zu seiner Unlesbarkeit und damit zu einer Kommunikationsstörung führt, die der Steuerung bedarf? Mit dem Beginn der Aufklärung schafft der Künstler durch die Loslösung von Adel und Klerus als alleinigen Auftraggebern zunehmend freier, sowohl in der Wahl des Themas als auch in der Darstellungsart. Da er nun losgelöst sein eigenes ‚Weltbild‘ erschaffen kann,

„findet das Kunstwerk sein Fundament nicht mehr in der Einheit von künstlerischer Subjektivität und künstlerischem Inhalt. Es hat aufgehört, dem Betrachter die höchste Wahrheit des eigenen Bewusstseins (und das heißt das Göttliche) in der Kunst finden zu lassen.“⁸¹

Im Sinne des Soziologen Niklas Luhmann kommt es mit dem „Autonomwerden des Kunstsystems“⁸² zu einer Schwerpunktverlagerung von der sogenannten Fremdreferenz zur Selbstreferenz.⁸³ So wird im 18. Jahrhundert die tradierte Allegorie vernachlässigt und die Bestimmung von Gestalt und Inhalt alleinige Aufgabe des Künstlers.⁸⁴ Der Künstler hegt nun den Anspruch, „etwas zu machen, das mehr ist als nur eine Totalität aus Zeichen und Farben: die Realität seines Denkens und Vorstellens“⁸⁵. Dieses Bedürfnis hat die Kunst jedoch zu einer „unlösbaren Denksportaufgabe“⁸⁶ werden lassen: „Die Suche nach dem absoluten Sinn hat jeden Sinn verschlungen“⁸⁷, das Kunstwerk verwischt nach Agamben zu einer „Art von formlosem Nebel“⁸⁸.

Auch der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel beschrieb zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinen ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘ die neue gestalterische Freiheit, bei

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 63.

⁸² Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft* (1. Aufl., suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1303, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), S. 240.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 278.

⁸⁵ Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 17.

⁸⁶ Ebd., S. 19.

⁸⁷ Ebd., S. 18.

⁸⁸ Ebd., S. 17.

der „kein Inhalt, keine Form [...] mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der Natur, dem bewusstlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch“⁸⁹ sei:

„Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden.“⁹⁰

Dieser Verlust der „Einheit von Bedeutung und Gestalt“ habe nicht nur zu einer „tabula rasa“⁹¹, sondern auch zu einer neuen Innerlichkeit geführt.⁹² Diese neue Innerlichkeit attestiert auch Agamben der Kunst und sieht darin eine der Schwierigkeiten des Kunstverstehens begründet: Eine „von jedem Inhalt losgelöste Form“, bei der der Künstler nur die „Realität seines Denkens und Vorstellens“ abbilde, erkläre „künstlerisches Hervorbringen als formales Prinzip“, was wiederum zu einer „absoluten und abstrakten Wesenslosigkeit“ und der „Anstrengung des Selbsttranszendierens und der Selbstrealisierung“⁹³ führe. Im Gegensatz zum deutschen Philosophen Arnold Gehlen, der in seinem Werk ‚Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei‘ aus dem Jahr 1960 insbesondere die subjektivierte Kunst der Moderne als „sinnentleert“⁹⁴ abstempelt, da sie nichts biete, „was in Moral, Erziehung, Dienst am Volke oder Weltanschauung umgesetzt werden könnte“⁹⁵, bewertet Agamben diese Krisenerfahrung des Künstlers als schöpferische Möglichkeit einer „neue[n] Etappe des Menschseins“⁹⁶. Aus der Problematik der erschwerten Lesbarkeit der subjektivierten Kunst erwächst ihre „Kommentarbedürftigkeit“⁹⁷ – ein Begriff, durch Gehlens viel kritisierendes Werk bekannt geworden ist. Die Kommentarliteratur der Kunst der Moderne lege sich „wie ein zweiter Rahmen um die Bilder herum, deren ‚Optizismus‘ den Gedanken zugleich anstachelt und abweist, aufruft und weiterschickt“⁹⁸, so Gehlen.

⁸⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Zweite Abtheilung*, Hg. Hotho, Heinrich Gustav (Bd. 10, Berlin: Duncker und Humblot, 1837), S. 232.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. Ebd., S. 235.

⁹³ Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 73.

⁹⁴ Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (3. Aufl.: Klostermann, 1986), S. 175.

⁹⁵ Ebd., S. 224.

⁹⁶ Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 73.

⁹⁷ Gehlen: *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, S. 162.

⁹⁸ Ebd., S. 163.

Künstlerschriften sind bereits seit der Renaissance üblich. Ab ca. 1900 jedoch übernimmt das Künstlermanifest im verstärkten Maße eine Steuerungsfunktion.⁹⁹ Als Folge der „Autonomisierung der Kunst“¹⁰⁰ muss sich der Künstler nicht nur um eine Finanzierung bemühen und dabei die eigene Rolle neu definieren, sondern sich zugleich auch um die Vermittlung kümmern. Durch die „Bestimmung der Kunst als Expression“ äußert sie sich „auf eine kaum aufzuklärende und kaum zu kontrollierende Weise“, denn

„diese expressive Funktion entzieht sich, im Unterschied zur mimetischen und zur rhetorisch-pragmatischen, der Kritik, und dies in voller Absicht. Denn die Kritik verbindet sich zwangsläufig mit jenen tradierten Normen, von denen man sich im Namen der inneren Notwendigkeit abzusetzen bemüht.“¹⁰¹

Auf der einen Seite gilt es, „zwischen dem subjektiven Inneren des Künstlers und der Außenseite des Kunstwerks“ zu vermitteln, auf der anderen steht „die Vermittlung jener subjektivierten künstlerischen Praxis an das Publikum, das nicht anders kann, als die einzelne künstlerische Hervorbringung an übersubjektiven Kriterien zu messen“¹⁰². So erblüht mit der Autonomisierung der Kunst und dem Entstehen einer neuen literarischen Öffentlichkeit eine neuartige Form der Kunstkommunikation, die im Gefecht um Anerkennung dazu führt, dass Künstler sich gezwungen sehen neben ihrer eigentlichen künstlerischen Werkproduktion als Kritiker zu fungieren: zum einem

„des eigenen Werks, indem sie ihren eigenen künstlerischen Standpunkt zu bestimmen suchen, und zugleich als Kritiker anderer, indem sie sich gegenüber der zurückliegenden und der zeitgenössischen Kunst situieren“¹⁰³.

Daher ist die Konjunktur von Künstlerschriften und Manifesten im Zuge der Moderne ein Anzeichen für eine „kritische Selbstermächtigung“ der Künstler, „sich gegen die institutionalisierte Kritik und die an der Tradition orientierten kanonischen Positionen auszusprechen“¹⁰⁴, um Freiheit zu gewinnen.

⁹⁹ Vgl. Berg/Grüttemeier: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', S. 7.

¹⁰⁰ Custodis, Michael: 'Vorwort', in: Custodis, Michael et al. (Hgg.): *KünstlerKritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik* (Saarbrücken: Pfau, 2006), S. 7.

¹⁰¹ Ebd., S. 7 f.

¹⁰² Ebd., S. 8.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

Auf der einen Seite vermittelt das Manifest als eine Art Übersetzungshilfe die von Autonomisierung bzw. Subjektivierung gezeichnete Kunst und steuert dessen Rezeption. Auf der anderen Seite verspricht das Manifest im starken Konkurrenzkampf der Avantgardebewegungen, insbesondere zu Zeiten der 1910er und 1920er-Jahre, Aufmerksamkeit und Anerkennung¹⁰⁵. So sind beispielsweise in Kasimir Malewitschs Werkkanon

„Theorie und Praxis des Suprematismus nicht voneinander zu trennen. Das Zeichnen war nicht nur künstlerischer Akt, sondern auch eine Methode zur Veranschaulichung von Grundsätzen.“¹⁰⁶

Demgemäß verteilt Malewitsch bei der Eröffnung der ‚Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10‘¹⁰⁷ in der Dobytschina-Galerie im russischen Petrograd im Dezember 1915 sein Manifest ‚Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus. Ein neuer malerischer Realismus‘ zur Erläuterung seiner Arbeit unter den Besuchern.

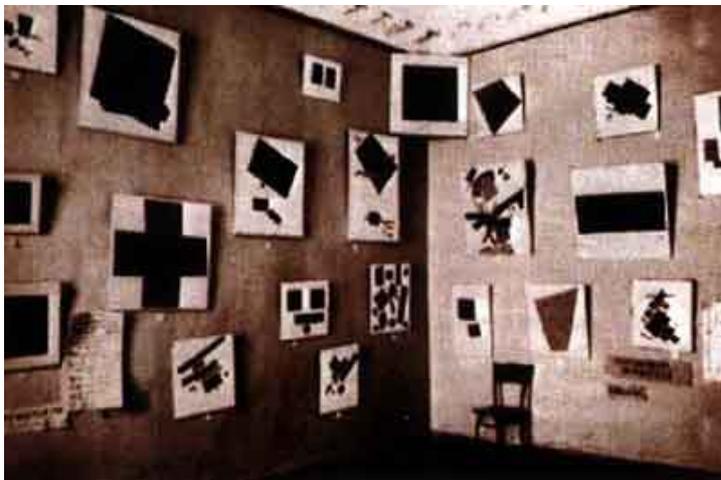


Abb. 5

Malewitsch, Kasimir: ‚Letzte Futuristische Ausstellung 0,10‘
Dobytschina-Galerie, Petrograd, 1915.

Quelle: <http://www.guelman.ru/avdei/malevich.jpg>, Zugriff: 12.04.13.

¹⁰⁵ Vgl. Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955* (München: C. H. Beck, 2005), S. 244.

¹⁰⁶ Gorjatschewa, Tatjana: 'Malewitschs Zeichnungen', in: Baudin, Katia/Knorpp, Elina (Hgg.): *Russische Avantgarde im Museum Ludwig: Kasimir Malewitsch und der Suprematismus in der Sammlung Ludwig* (Russische Avantgarde im Museum Ludwig, Bd. 2; Köln: Wienand, 2011), S. 16 f.

¹⁰⁷ Vgl. Abb. 5.

Die Ausstellung zeigt Gemälde mit gegenstandslosen Flächenelementen, größtenteils in der Farbe Schwarz, die narrative Titel wie ‚Selbstbildnis in zwei Dimensionen‘, ‚Dame‘ oder ‚Malerischer Realismus eines Jungen mit Ranzen‘ tragen, aber auch Werke jüngerer Datums, die zusammengefasst unter der Bezeichnung ‚Malerische Massen in Bewegung‘ firmieren. Zu dieser Werkgruppe zählt auch ein Gemälde, das lediglich ein schwarzes Viereck abbildet und unter dem Titel ‚Das schwarze Quadrat‘ als Ikone der Moderne in die Kunstgeschichte eingeht. In seinem Manifest fordert Malewitsch, die Kunst nicht mehr zum „Sklaven der Naturformen“ zu machen, da Schöpfung nur dort passiere, „wo eine Form im Bild erscheint, die sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält, sondern aus der malerischen Masse entsteht und die ursprünglichen Formen der Natur weder kopiert noch verändert“¹⁰⁸. Mit Hilfe seines Manifestes erläutert Malewitsch dem Besucher der Ausstellung unter anderem das ‚Schwarze Quadrat‘ als „Triumph über die zweckhaften Formen des schöpferischen Verstandes“¹⁰⁹. Als gegenstandsloses Bild wiederum illustriert es die von Malewitsch geforderte Abkehr von einer Mimesis- oder Analogiefunktion der Kunst. Illustriert einerseits die Zeichnung die Theorie, erläutert andererseits das Manifest das Bild. Am Beispiel Malewitsch zeigt sich das Manifest als prophetisches Vermittlungs- bzw. Übersetzungsorgan einer subjektivierten bzw. autonomisierten Kunst. Agamben beschreibt diesen Bruch der „originären Einheit des Kunstwerkes“¹¹⁰ als das „Schicksal der okzidentalen Kunst“¹¹¹. Das Kunstwerk höre auf, „seinem Betrachter sein eigenes, auf seine höchste Wahrheit gebrachtes Bewusstsein darzubieten, sobald die schöpferische Subjektivität des Künstlers von seinem Stoff und seinem Tun Besitz“¹¹² ergreife. Es verschwinde damit als „gemeinsame[r] Raum“¹¹³ von Künstler und Nichtkünstler.

Neben der künstlerischen Subjektivität behindert der forschende Blick die Rezeption: Im Zuge der Aufklärung betrachtet der Rezipient ein Kunstwerk zunehmend nicht mehr mit dem interesselosen Gefühl des „Wohlgefallen[s] oder Mißfallen[s]“¹¹⁴, sondern mit dem Ideal des vernunftgesteuerten Handelns. Der Betrachter schlüpft in die „Rolle eines

¹⁰⁸ Grois, Boris/Hansen-Löve, Aage Ansgar (Hgg.): *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde* (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1764, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005), S. 189.

¹⁰⁹ Ebd., S. 192.

¹¹⁰ Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 51.

¹¹¹ Ebd., S. 50.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Kant, Immanuel: 'Kritik der Urtheilskraft, 1790', in: Hartenstein, Gustav (Hg.): *Immanuel Kant's sämtliche Werke* (Leipzig: Leopold Voss, 1867), S. 342.

Medizinstudenten¹¹⁵, der dem Kunstwerk gewissermaßen mit sezierendem Blick gegenübersteht. Die reflexartige Bewertung¹¹⁶ von Inhalt und Darstellungsmittel in der okzidentalen Welt sei ein „Instrument[s], ohne das wir zwar das Kunstwerk nicht erkennen können, das uns aber zugleich jede Hilfe dabei versagt, seine Realität zu durchschauen“¹¹⁷, so Agamben.

Im Zuge dieser Entwicklung erblüht ein Kritikerwesen, deren Tätigkeit der Künstler mit seinem Manifest steuern bzw. mit selbstverfassten Interpretationen zuvor kommen will. Auch Theo van Doesburg, Mitinitiator der 1917 gegründeten Künstlerbewegung ‚De Stijl‘, wendet sich 1926 in seinem Werk ‚Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst‘ gegen eine vermeintliche Unsachlichkeit der Kritiker¹¹⁸ und plädiert für eine vom Künstler gelenkte Rezeption:

„Der moderne Künstler will keinen Vermittler. Er will sich unmittelbar mit seinem Werk an das Publikum wenden. Versteht das Publikum ihn nicht, ist es seine eigne Angelegenheit, Erklärung zu geben.“¹¹⁹

So widmet van Doesburg seine Publikation ‚Freunden und Gegnern‘ mit der Absicht, „den heftigen Angriffen der Öffentlichkeit gegenüber, sowohl eine logische Erklärung wie eine Verteidigung der neuen Kunstgestaltung zu geben“¹²⁰. Die „offizielle Zeitungskritik“ sei geprägt von „flüchtigen und subjektiven Eindrücken weniger meist unintelligenter Laien, die von Malerei einen veralteten oder verschwommenen modernen Begriff“¹²¹ hätten. Durch eine Verschiebung des „Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft [...] im sozialen Bewusstsein“¹²² liege die Rezeptionsproblematik der neuen gestaltenden Kunst jedoch nicht nur beim Kritiker, sondern auch beim Laien und beim Künstler selbst begründet: Durch die Verschiedenheit von In- und Umwelt beider Gruppen sei es unmöglich, „aus der Innen- und Umwelt des einen in die des anderen umzusteigen“¹²³. Der Künstler wolle nicht „zum Publikum herabsteigen“ und sei überzeugt, dass „das Publikum zu ihm heraufsteigen müsse“¹²⁴. Ohne dass der Künstler jedoch

¹¹⁵ Agamben: *Der Mensch ohne Inhalt*, S. 57.

¹¹⁶ Ebd., S. 55.

¹¹⁷ Ebd., S. 58.

¹¹⁸ Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* (2. Aufl., Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg, 1981), S. 9.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 4.

¹²¹ Ebd., S. 9.

¹²² Ebd., S. 5.

¹²³ Ebd., S. 6.

¹²⁴ Ebd.

dem Betrachter das Sehen, Hören und Begreifen seiner Werke lehre, so van Doesburgs Einwand, sei dies nicht möglich.¹²⁵ Da die neue Kunst „jenseits der Bewußtseinsgrenze vieler Zeitgenossen“ liege, würden die Betrachter selbst „die Künstler um Aufklärung bitten“¹²⁶. So diagnostiziert van Doesburg „dass das Schreiben und Sprechen des Künstlers über sein Werk“ vor allem als „natürliche Folge des allgemein herrschenden Mißverstehens der modernen Kunstformenbarungen des Laien“¹²⁷ anzusehen sei: „Die Theorie entstand als notwendige Folge der schaffenden Tätigkeit. Die Künstler schreiben nicht über die Kunst, sondern aus der Kunst heraus.“¹²⁸ Zudem erwarte der Betrachter „zwar Vergnügen, aber [...] keinerlei Anstrengung“¹²⁹ vom Kunstkonsum. Auf Grund dieser Tatsachen „wurde es den Künstlern eine Gewissensangelegenheit, auch mit dem Wort für ihre Werke einzutreten“¹³⁰, „um das gegenseitige Verstehen zwischen Künstler und Gesellschaft zu fördern“¹³¹. Zur Verbesserung der Kommunikation definiert van Doesburg diesem einleitenden Motivationsschreiben anschließend „allgemeinverständliche elementare Grundbegriffe“¹³² der neuen gestaltenden Kunst, die nach seiner Ansicht veraltete oder verschwommen moderne Begriffe¹³³ ablösen sollen. Im Anhang illustriert van Doesburg schließlich sowohl seine Grundbegriffe als auch die „neue gestaltende Kunst“¹³⁴ zusätzlich anhand von Diagrammen, zeichnerischen Darstellungen, Landschaftsaufnahmen und Abbildungen sowohl historischer als auch zeitgenössischer Kunstwerke. Darunter befinden sich eigene Entwürfe van Doesburgs in Form von Zeichnungen und Modellfotos.¹³⁵

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd., S. 4.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 5.

¹²⁹ Ebd., S. 6.

¹³⁰ Ebd., S. 4.

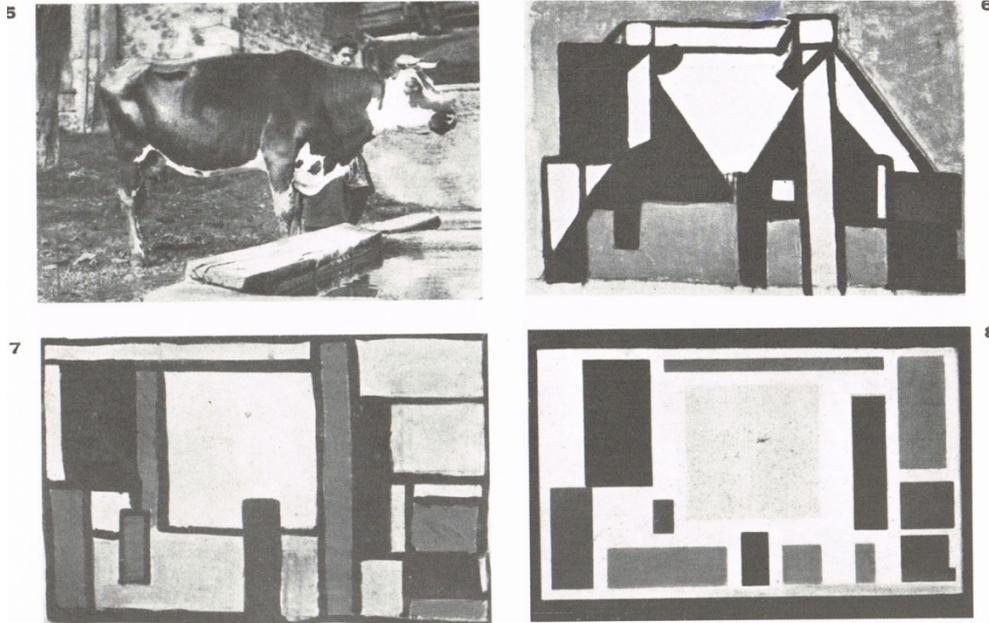
¹³¹ Ebd., S. 8 f.

¹³² Ebd., S. 9.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Abb. 6, 7.



ÄSTHETISCHE TRANSFIGURATION EINES GEGENSTANDES
 Abb. 5: Photographische Darstellung. Abb. 6: Formgebundene Akzentuierung von Verhältnissen.
 Abb. 7: Aufhebung der Form. Abb. 8: Bild

Abb. 6

Doesburg, Theo van: *Ästhetische Transfigurationen eines Gegenstandes*, 1925.
 Quelle: Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst (Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg, 1966)*, S. 45.

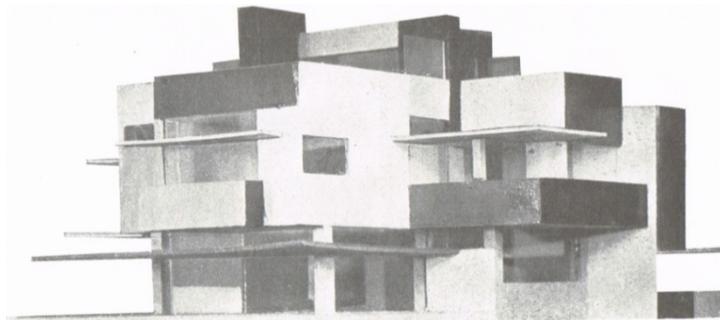


Abb. 7

Doesburg, Theo van/ Eesteren, Cornelis van: *Model für eine Villa*, 1923.
 Quelle: Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst (Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg, 1966)*, S. 67.

Führt zusammenfassend auf der einen Seite die künstlerische Subjektivität zu einer mangelnden Lesbarkeit des Kunstwerkes bzw. des Entwurfes, behindert auf der anderen Seite dessen wissenschaftliche und professionalisierte Betrachtung die Kommunikation im Dreieck Künstler, Kunstwerk und Rezipient und begründet letztendlich den Bedarf einer Art

‚Übersetzungshilfe‘, beispielsweise in Gestalt eines Manifestes. Mit der Autonomisierung der Kunst und der damit einhergehenden Ausdifferenzierung des Kunstsystems etabliert sich das Medium Manifest als erläuternder Bestandteil des Werkes¹³⁶ oder ersetzt selbiges sogar als ein auf Eindeutigkeit bedachtes Kommunikationsmedium.

¹³⁶ Vgl. Evers, Bernd: *Die Lesbarkeit der Kunst: Bücher – Manifeste – Dokumente*, Hg. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin (Berlin: Nicolai, 1999), S. 8 f.

03.2 Die Erneuerungen

Nicht nur die Subjektivierung des Werkes, seine erhöhte Öffentlichkeit und die Objektivierung des Betrachtens verstärken den Bedarf einer korrespondierenden Werkvermittlung, sondern auch der technische und gesellschaftliche Wandel im Zuge fortschreitender Industrialisierung und Säkularisierung. „Heute dröhnt die Welt unter der Schöpfung neuer Formen“, so die Diagnose Franz Marcs im Jahr 1913, denn

„alles zittert unter der Arbeit der wunderbaren Maschinen (und Fabriken). Es gibt neue Bewegungen, neue Rhythmen, neue Formen, die Welt hat sich bis zum kleinsten Gegenstand verändert; und all dies vollzog sich in atemloser Schnelligkeit.“¹³⁷

Säkularisierung und Industrialisierung bringen sowohl technische Neuerungen als auch gesellschaftliche Entwicklungen hervor, die neben einer neuen Form- und Bildsprache zu neuen Techniken, neuen Materialien und neuen Gestaltungsaufgaben führen. In einem Kommentar von 1958 zur Neuauflage seines Werkes ‚Vers une Architecture‘ aus dem Jahr 1922 skizziert Le Corbusier rückblickend eine Zeit, in der es umfassend galt,

„eine Architektur, einen Urbanismus, einen Lebensrahmen, eine neue Ethik und Ästhetik des Bauens zu erfinden, neue Techniken zu lernen und die Ausdrucksformen zu erforschen, die den vom neuen Geist erfüllten Techniken angepasst waren“¹³⁸.

Der hier von Le Corbusier beschriebene Bruch der Avantgarde mit Traditionen zugunsten neuer, in seinen Augen ‚zeitgemäßer‘ Ausdrucksformen führt zu einer „Entgeschichtlichung der Wirklichkeit“¹³⁹, was sich unter anderem im Verlust von erläuternden Zitaten in der Kunst, dem Kunstgewerbe und der Architektursprache niederschlägt. So ist auch im Manifest der futuristischen Architektur aus dem Jahr 1914 vermerkt: „Die Architektur kann nicht den

¹³⁷ Marc, Franz: 'Zur Kritik der Vergangenheit' (1948), zitiert nach: Bünemann, Hermann (Hg.): *Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle* (München: B. F. Bruckmann, 1914), S. 41.

¹³⁸ Le Corbusier: *1922. Ausblick auf eine Architektur*, Übers. Gärtner, Eva/Hildebrandt, Hans (Bauwelt Fundamente, Bd. 2, Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein, 1963), S. 8.

¹³⁹ Marquard, Odo: *Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien* (Universal-Bibliothek, 8351, Stuttgart: Reclam, 1986), S. 106.

Gesetzen der geschichtlichen Kontinuität unterliegen. Sie muss neu sein, wie unser Gemütszustand neu ist.“¹⁴⁰

Die so entstandene starke Neuartigkeit der Entwürfe begründet eine zunehmend mangelnde Lesbarkeit, die der Erläuterung bedarf.¹⁴¹ Diese Einsicht spiegelt sich auch 1912 in einer Äußerung des Malers Max Ernst in Bezug auf das Werk der Futuristen: „Wenn man [...] freimütig wäre und eine Ausstellung [...] der Futuristen mache, so müsste die Kritik einsetzen, um dem Publikum zum Verständnis zu helfen.“¹⁴² Da die Entwürfe „keine gewohnheitsmäßige Form- und Linienführung“¹⁴³ mehr aufweisen und der Künstler einer Interpretation des Kritikers zuvorkommen will, wählt er das Manifest, um seine Kunst wieder verständlich bzw. ‚handfest‘ zu machen. Das Manifest dient daher im beginnenden 20. Jahrhundert vor allem als eine dem von starker Neuartigkeit gezeichneten Entwurf mitgelieferte Erläuterung: Das Manifest etabliert sich als eine Art Beipackzettel der Moderne von dringender Notwendigkeit.

Auch der Tscheche Jindřich Štyrský¹⁴⁴ fordert von seinem im Jahr 1923 erschaffenen ‚bild‘¹⁴⁵-Manifest, es solle „Plakat, Reklame und Projekt einer neuen Welt“¹⁴⁶ sein.

¹⁴⁰ Sant'Elia, Antonio: 'Die futuristische Architektur' (1914), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 85.

¹⁴¹ Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, S. 222.

¹⁴² Ernst, Max: 'Kommentar im ‚Volksfreund‘' (1912), zitiert nach: Ernst, Max /Dering, Peter /Jochimsen, Margarethe (Hgg.): *Max Ernst und Bonn: Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist* (Bonn: Verein August Macke Haus, 1994), S. 103.

¹⁴³ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 87.

¹⁴⁴ Štyrský, Jindřich: * 11. August 1899 in Dolní Čermná; † 21. März 1942 in Prag; tschechischer Maler, Fotograf, Grafiker, Dichter, Kunsthistoriker, Vertreter des Surrealismus.

¹⁴⁵ Vgl. Abb. 8.

¹⁴⁶ Štyrský, Jindřich: 'bild' (1923), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 304.

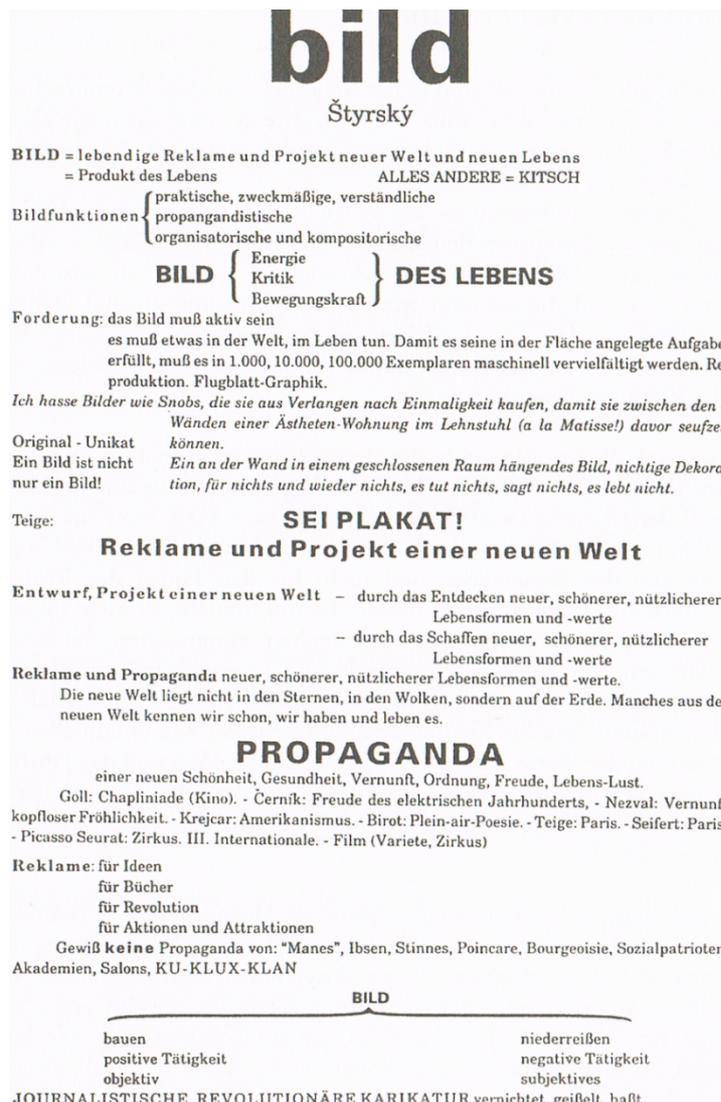


Abb. 8

Štyrský, Jindřich: *bild*, 1923.

Quelle: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 304.

In dieser Aussage spiegelt sich der Auftrag des Manifests wider: Es soll das Neue erläutern, bewerben und nicht zuletzt initiieren. Die neue Welt müsse durch das „Entdecken“ und „Schaffen neuer, schönerer, nützlicherer Lebensformen und -werte“ in Gestalt einer „neuen Schönheit, Gesundheit, Vernunft, Ordnung, Freude, Lebens-Lust“¹⁴⁷ erblühen, so Štyrský. So vielfältig die ideologischen und politischen Ansichten der einzelnen Avantgardebewegungen auch sind, offenbart sich hier jedoch recht deutlich ihr gemeinsames Ziel: Die rituelle

¹⁴⁷ Ebd.

Zerstörung des Alten und die kollektive Produktion des Neuen, des 'Avantgardistischen'¹⁴⁸, das letztendlich der Erläuterung bedarf. Marinetti, der als Italiener besonders unter dem (in seinen Augen) rückwärtsgewandten Historienkult seines Landes litt, verkündet auf der ersten seiner ‚Serate Futuriste‘ am 12. Januar 1910: „Ganz einfach ausgedrückt bedeutet Futurismus: Hass auf die Vergangenheit. Unser Anliegen ist es, den Kult der Vergangenheit energisch zu bekämpfen und zu zerstören.“¹⁴⁹ Auch die russischen Futuristen erteilen „eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“¹⁵⁰, und verlangen, die Größen russischer Dichtkunst wie Puschkin, Dostojewski und Tolstoi „vom Dampfer der Gegenwart zu werfen“¹⁵¹. Wie sich hier zeigt, fordern die Avantgardebewegungen die Abschaffung tradierter Lebens- und Kunstformen und proklamieren an Stelle dessen die Verbindung von Leben und Kunst. Marcel Janco¹⁵², Mitinitiator des Cabaret Voltaire¹⁵³, begründet diesen Schritt 1919 im Rahmen einer Dada-Ausstellung:

„Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren. Seit der Renaissance ist aber Kunst private Angelegenheit geworden, getrennt vom Leben. Ihre Künstler fühlten sich hoch und stolz über den anderen Menschen. Dieser unsinnige Stolz hat uns aus dem Leben und der Arbeit in unfruchtbare Spekulation gejagt. Wir sehnen uns weg von diesem Stolze. Wir sind nicht nur Künstler, sondern auch Menschen und fühlen uns verpflichtet, im Leben wieder eine positiv wirkende Kraft zu werden. Eine ethisch hochstehende Kunst gehört nicht nur einem Gehirn, sondern der ganzen Kraft, der ganzen Welt an. [...] Die Ausstellung zeigt Versuche, die Kunst wieder ins Leben zu führen. Man sieht viele neubehandelte Materialien, fast keine ‚Bilder‘ im eigentlichen Sinne mehr. Unsere Arbeiten mussten die alten Historien und Anekdoten vernichten, mussten ‚abstrakter‘ werden, um das Material neu und tief zu packen.“¹⁵⁴

¹⁴⁸ Wagner, Birgit: 'Auslöschten, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *"Die ganze Welt ist eine Manifestation". Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), S. 52.

¹⁴⁹ Marinetti, Filippo Tommaso: 'Erste futuristische Soirée' (1910), zitiert nach: Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1966), S. 37.

¹⁵⁰ Burljuk, David et al.: 'Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack' (1912), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 28.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Marcel Janco: * 24. Mai 1895 in Bukarest; † 21. April 1984 in Tel Aviv; rumänisch-jüdischer Künstler und Schriftsteller; Mitbegründer des Züricher Cabaret Voltaire.

¹⁵³ Cabaret Voltaire: am 5. Februar 1916 in Zürich eröffneter Club, der zugleich Galerie, Kneipe und Theater der Dadaisten war.

¹⁵⁴ Janco, Marcel: 'Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren ...' (1919), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 162.

Hier zeigt sich, dass die Avantgarde für die Rückführung der Kunst in das Leben des Bruchs mit der Tradition bedarf, sei es in Kommunikation, Lektüre oder Werk. Die reine Produktion von 'schönen' Kunstgegenständen gerät zur Nebensache, „Kunst wird Statement, Agitation“¹⁵⁵. Dieser „Angriff auf die Institution Kunst“¹⁵⁶ bewirkt nicht deren Abschaffung, sondern führt neben einer neuen Ästhetik¹⁵⁷ zu einer radikalen Veränderung in der Beziehung zwischen Werk und Betrachter: Der Rezipient wird „zum konstitutiven Teil des künstlerischen Vorgangs“¹⁵⁸. So verweigert die Avantgarde die „Sinnstiftung im traditionellen Verständnis [...] zugunsten neuer Kommunikationsweisen“¹⁵⁹.

Einen bedeutenden Baustein in diesem System stellen die Manifeste dar: Sie artikulieren den universellen Erneuerungswillen der Avantgardisten. Gerade in ihrer „Faktur als fragmentarisches Kunstwerk und performativer Text“¹⁶⁰ gelingt es den Manifesten die Kunst zurück ins Leben zu führen. Eingeläutet werden soll weniger „das Ende der Kunst als vielmehr jenes einer bestimmten Lebenspraxis – nach deren radikaler Veränderung dann in der Tat eine Selbstaufhebung der Kunst gelingen könnte, weil diese avantgardistische Kunst Teil des Lebens geworden“¹⁶¹ sei. Neben den gesellschaftlichen und technischen Erneuerungen im Zuge von Säkularisierung und Industrialisierung erschwert gerade diese Verbindung von Kunst und Leben, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll, zusätzlich die Lesbarkeit der Kunst und begründet die Notwendigkeit einer korrespondierenden Erläuterung.

¹⁵⁵ Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart* (Bielefeld: Transcript, 2006), S. 99.

¹⁵⁶ Asholt/Fähnders (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, S. XXV.

¹⁵⁷ Ebd., S. 17.

¹⁵⁸ Wall: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, S. 99.

¹⁵⁹ Asholt/Fähnders (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, S. XXV.

¹⁶⁰ Fähnders, Walter: "Vielleicht ein Manifest". Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *"Die ganze Welt ist eine Manifestation": Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), S. 12.

¹⁶¹ Asholt/Fähnders (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, S. 17.

03.3 Die Instrumentalisierung

„Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinaus weist,“¹⁶² so Hegel im ersten Band seiner ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘. So wird im Zuge der Aufklärung der Glaube an die gesellschaftsverändernde Kraft von Kunst und Literatur zur Programmatik erhoben. Auch Richard Wagner fordert 1848 ein

„große[s] Gesamtkunstwerk [sic], das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes [sic] aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur.“¹⁶³.

Dem Philosophen Ludwig Feuerbach gewidmet gilt der hier zitierte Aufsatz ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ als das „Basismanifest des Gesamtkunstwerkprojektes“¹⁶⁴. Wagner beschreibt darin die Ganzheitsvorstellung „eines integrativen und soziokulturell innovativen, die menschliche Gemeinschaft regenerierenden Kunstwerkes“¹⁶⁵, die als Leitidee auch die Manifestliteratur der europäischen Avantgarde des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts prägt. Ein solcher Anspruch von „Einheit, Ganzheit und Sinn“¹⁶⁶ verleiht der Kunst mitunter jedoch eine Schwere, die insbesondere in Zeiten gesellschaftspolitischen Umbruchs, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, auch zur Last werden kann.

Die Avantgarde strebt, wie oben erwähnt, die sogenannte „große Synthese“¹⁶⁷, die Verbindung von Kunst und Leben, und darüber hinaus den Bruch mit Traditionen an. Diese Verknüpfung kann zu einer Art ‚Überfrachtung‘ des Kunstwerkes führen: Das Werk löst nicht nur wie bereits erwähnt neue Gestaltungsaufgaben und bedient sich neuer Form- und Bildsprachen, neuer Materialien sowie neuer Techniken, sondern transportiert auch ein gesellschaftspolitisches Ideal, das eine starke und daher erklärungsbedürftige Neuheit

¹⁶² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Erste Abtheilung*, Hg. Hotho, Heinrich Gustav (Bd. 10, Berlin: Duncker und Humblot, 1835), S. 134.

¹⁶³ Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand, 1850), S. 32.

¹⁶⁴ Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 49.

¹⁶⁵ Ebd., S. 10.

¹⁶⁶ Klinger, Cornelia: *Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (München: Hanser, 1995), S. 55.

¹⁶⁷ Kandinsky, Wassily: Vorwort zur Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf (1922); zitiert nach: Finkeldey, Bernd et al. (Hgg.): *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, eds. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Staatliche Galerie Moritzburg (Stuttgart: Hatje, 1992), S. 24.

aufweist. So fordert Marcel Janco 1919 „eine ethisch hochstehende Kunst“¹⁶⁸, Mies van der Rohe 1923 eine Baukunst als „raumgefasste[n] Zeitwille[n]. Lebendig. Wechselnd. Neu“¹⁶⁹. Das Futuristische Manifest ruft auf, „die Welt der Dinge zu einem genauen Abbild der geistigen Welt zu machen“¹⁷⁰. Dass dabei die Kunst nicht nur Ausdruck, sondern auch Motor völlig neuartiger gesellschaftspolitischer Idealvorstellung sein soll, zeigen folgende Aussagen: Die Geschwister Naum Gabo und Antoine Pevsner beauftragen im ‚Realistischen Manifest‘ die Kunst mit der „Realisation der neuen Lebensgestaltung“¹⁷¹. Ludwig Hilberseimer wiederum konstatiert in ‚Der Wille zur Architektur‘, dass „die Welt selbst [ist] Material ihrer Gestaltung geworden“¹⁷² sei. Hans Richter und Werner Gräff wiederum fordern auf der Titelseite der Erstausgabe der Zeitschrift ‚G‘, „das Problem der Kunst nicht vom ästhetisierenden, sondern vom allgemein kulturellen Standpunkt aus zu lösen“¹⁷³. In der dritten Ausgabe proklamiert Richter, dass ‚G‘ denjenigen Künstler adressiere, der „den Hebel, den er an die Seele setzen kann“¹⁷⁴, suche. Frédérick Kiesler¹⁷⁵ ruft im Manifest ‚Raumstadtbau‘ von 1926 zur „Schaffung neuer Lebensmöglichkeiten“¹⁷⁶ auf, da durch sie Bedürfnisse zur Umbildung der Gesellschaft geschaffen würden. Diese Zitate spiegeln einen „hunger for wholeness“¹⁷⁷ bzw. den Anspruch der Avantgarde, von der Kunst aus bzw. durch die Verbindung von Kunst und Leben eine tiefgreifende Umorganisation des selbigen durchzuführen. Manifeste haben Konjunktur in solchen Zeiten des Umbruchs, in denen die eigene Position gesucht, definiert und schließlich veröffentlicht werden will, um auch andere vom eigenen Denken zu überzeugen. Daher dient das Medium Manifest nicht nur als Instrument der Transformation, sondern auch als Dokument dieser Prozesse bzw. Zeiten des Wandels, das heißt es ist beides: „a trace and a tool of change“¹⁷⁸.

¹⁶⁸ Janco: 'Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren ...!', S. 162.

¹⁶⁹ Rohe, Mies van der 'Ohne Titel', *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Nr. 1 (1923).

¹⁷⁰ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

¹⁷¹ Gabo, Naum/Pevsner, Antoine: 'Thesen aus dem realistischen Manifest Moskau 1920', *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (1923): o. S.

¹⁷² Hilbersheimer, Ludwig: 'Der Wille zur Architektur', *Das Kunstblatt* (1923): S. 134.

¹⁷³ Gräff, Werner/Richter, Hans: 'Ewige Wahrheiten', *G - Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (1923): o. S.

¹⁷⁴ Richter, Hans: 'G', *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, Nr. 3 (1924): o. S.

¹⁷⁵ Kiesler, Friedrich (engl.: Frederick Kiesler): * 22. September 1890 in Czernowitz, Bukowina, Österreich-Ungarn; † 27. Dezember 1965 in New York City; österreichisch-amerikanischer Architekt, bildender Künstler, Designer und Bühnenbildner; emigrierte 1926 in die USA.

¹⁷⁶ Kiesler, Friedrich: 'Raumstadtbau' (1926), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 92. Anm.: Obwohl Ulrich Conrads den Vornamen Kieslers in einer französisch anmutenden Schreibweise wiedergibt (Frédérick), wird hier die deutsche verwendet.

¹⁷⁷ Gay, Peter: *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York: W. W. Norton, 2001), S. 70 ff.

¹⁷⁸ Lyon, Janet: *Manifestoes: provocations of the modern* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999), S. 16.

Als explizites und stimmgewaltiges Medium zur Positionsbestimmung erennt die Avantgarde das Manifest als ihr Werkzeug zur Durchsetzung von Zielen. Darüber hinaus reht sich die Avantgarde mit der Wahl des Manifests als Medium bewusst in eine Linie programmatischer Texte zu Zeiten radikaler Veränderungen oder Krisen ein: „it is to link one’s voice to the countless voices of previous revolutionary conflicts,“¹⁷⁹ so die Literaturwissenschaftlerin Janet Lyon in ihrem 1999 erschienen Buch ‚Manifestoes: provocations of the modern‘. Zu den historisch bedeutsamsten Manifesten zählt das Kommunistische Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels, welches um die Jahreswende 1847/1848 vom Bund der Kommunisten in Auftrag gegeben wird: Es erscheint am 21. Februar 1848 in London im krisengeschüttelten Europa kurz vor der Februarrevolution in Frankreich und der Märzrevolution im 1815 gegründeten Deutschen Bund. Zentrale Forderungen sind die Einrichtung einer klassenlosen Gesellschaft sowie die Abschaffung des Kapitalismus. Da unter anderem durch dieses epochale Werk Begriffe wie Kampfgeist, historische Bedeutsamkeit und gesellschaftspolitischer Gestaltungsanspruch mit dem Wort ‚Manifest‘ konnotiert sind, unterstreicht die Avantgarde mit der Wahl des Mediums Manifest ihre Ambitionen und stellt sich selbst in die Tradition geschichtsschreibender Texte (Vgl. Kapitel 02).

Mit der „historische[n] Avantgarde als Konjunkturgipfel“¹⁸⁰ ist auch das avantgardistische Manifest ‚als Kind seiner Zeit‘ in den gesellschaftlichen Kontext, in diesem Fall der Jahre um den Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit, eingebettet.¹⁸¹ Dies spiegelt sich unter anderem in einer gewissen Gewaltbereitschaft bzw. Radikalität, in dem oben beschriebenen Innovationsdrang in dieser „Epoche des Fortschrittdenkens“¹⁸² sowie in der Betonung eines Kollektivgedankens der Avantgardebewegungen. So differieren die jeweiligen Forderungskataloge auch sind: Die Avantgardisten eint, wie dargelegt, die Formulierung einer „Utopie eines Ganzheitsentwurfs“¹⁸³, bei dem bedeutende Pfeiler des Bürgertums in Frage gestellt werden.¹⁸⁴ Die russischen Futuristen bringen diesen typischen universalen

¹⁷⁹ Ebd., S. 4.

¹⁸⁰ Berg/Grüttemeier: 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', S. 7.

¹⁸¹ Wagner: 'Auslöschung, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 51.

¹⁸² Hüppauf, Bernd: 'Das Unzeitgemäße der Avantgarden', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer : Avantgarde - Avantgardekritik - Avangardeforschung* (Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 2000), S. 548.

¹⁸³ Asholt/Fähnders (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, S. XVI.

¹⁸⁴ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009), S. 58.

Gestaltungswillen 1914 mit dem Satz: „Wir sind die neuen Menschen des neuen Lebens“¹⁸⁵ in ihrem Manifest ‚Ritterteich‘ auf den Punkt. In den Manifesten der Avantgarde spiegelt sich dieser „an künstlerischer Vollkommenheit orientierte[r] Rigorismus“¹⁸⁶ bzw. der bereits oben erwähnte „hunger for wholeness“¹⁸⁷ wider: So proklamiert der futuristische Architekt Antonio Sant’Elia¹⁸⁸ 1914 im Manifest ‚Die futuristische Architektur‘¹⁸⁹,

„dass wir [Anm.: die Futuristen] [...] unsere Inspiration in den Elementen der völlig neuen mechanischen Welt finden müssen, die wir geschaffen haben und deren schönster Ausdruck, vollkommenste Synthese und wirksamste Ergänzung die Architektur sein“¹⁹⁰

müsse. Darüber hinaus erklärt Sant’Elia, „dass unter Architektur die Anstrengung zu verstehen“ sei, „frei und sehr kühn die Umwelt mit dem Menschen in Einklang zu bringen, das heißt, die Welt der Dinge als eine direkte Projizierung des Geistes wiederzugeben“¹⁹¹. Auch den Bauhausgründer Walter Gropius treibt ein universalistischer Gestaltungswille an, als er 1919, kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, fordert:

„Wollen, erdenken, erschaffen wir den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“¹⁹²

¹⁸⁵ Burljuk, David/Burljuk, Nikolaj/Guro, Elena: 'Richterteich' (1913), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 72.

¹⁸⁶ Hein, Peter Ulrich: *Die Brücke ins Geisterreich: Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus* (Kulturen und Ideen 521, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992), S. 8.

¹⁸⁷ Gay: *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, S. 70 ff.

¹⁸⁸ Sant’Elia, Antonio: * 30. April 1888 in Como; † 10. Oktober 1916 in Monfalcone; italienischer Architekt.

¹⁸⁹ Verschiedene Studien zum Werk Antonio Sant’Elia äußern Zweifel an Sant’Elia’s Autorenschaft. Es wird vermutet, dass Mario Bugelli anhand von Stichpunkten Sant’Elia’s den Text des Vorwortes verfasste und Marinetti ihn anschließend überarbeitete. (Vgl.: Schmidt-Thomsen, Jörn Peter: *Florenale und Futuristische Architektur. Das Werk von Antonio Sant’Elia* (Berlin: Technische Universität Berlin, 1967), S. 173 ff.). Vittorio Magnago Lampugnani hingegen kommentiert in seiner Anthologie ‚Architekturtheorie 20. Jahrhundert‘, dass Sant’Elia das Manifest lediglich unterschreiben habe, der eigentliche Text jedoch von dem Schriftsteller Ugo Nebbia stamme und von Marinetti redigiert worden sei. (Vgl. Hanisch, Ruth et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), S. 69.) Ulrich Conrads nennt in seinem Werk ‚Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts‘ Sant’Elia und Marinetti als Autoren. Zitiert wird hier nach Wolfgang Asholts und Walter Fähnders‘ Buch ‚Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde‘, das ausschließlich Sant’Elia als Urheber führt.

¹⁹⁰ Sant’Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Gropius, Walter: 'Bauhaus-Manifest' (1919a), zitiert nach: ebd., S. 173.

Wie die Zitate zeigen, findet der „Hang zum Gesamtkunstwerk“¹⁹³, von dem Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann als typisch europäisches Phänomen definiert, seinen Ausdruck im Manifest. Auch der Merz-Dadaist Kurt Schwitters fordert 1919 eine „restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes“¹⁹⁴. Rekonstruiert von dem Schweizer Bühnenbildner Peter Bissegger, zeigte die Ausstellung ‚Der Hang zum Gesamtkunstwerk‘ zum hundertsten Todesjahr Richard Wagners 1983 in der Kunsthalle Zürich unter anderem den Merzbau Kurt Schwitters. Exponate wie dieses stellten die Idee des Gesamtkunstwerkes mit seinem Ziel der gesellschaftlichen Einflussnahme als die „Tiefenströmung der modernen Kunstentwicklung“¹⁹⁵ seit 1800 dar. Auch die Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sprechen der Kunst deutlich einen „kathartischen Effekt“¹⁹⁶ zu und unternehmen den „Versuch, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren“¹⁹⁷. Die „Kunst der Gegenwart“¹⁹⁸ soll allumfassend ein „Projekt eines neuen Lebens, neuer Schönheit, neuer Werte“¹⁹⁹ sein, so Štyrský 1923. Die hier ausgerufene Instrumentalisierung der Kunst erschwert jedoch ihre Lesbarkeit und ruft den Bedarf einer korrespondierenden Erläuterung hervor. Die Manifeste helfen Verstehen und dienen dabei dem „appellative[n] Versuch jener umfassenden Um- und Neuorganisation des Lebens, die Ziel des Projekts Avantgarde überhaupt war“²⁰⁰. So erläutern beispielsweise Bruno Tauts Manifeste sein Ideal einer klassenlosen, harmonischen Gesellschaft, vereint im sogenannten Volkshaus, dargelegt in einer Vielzahl von gezeichneten Phantasmaorgien, die ohne korrespondierende Erläuterung unter anderem auf Grund ihrer ideologischen Aufladung nicht eindeutig nachvollziehbar wären.²⁰¹

¹⁹³ Szeemann, Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (2. Aufl., Frankfurt: Sauerländer, 1983)

¹⁹⁴ Schwitters, Kurt: 'An alle Bühnen der Welt' (1919), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 179.

¹⁹⁵ Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (Echo - Literatur im Interdisziplinären Dialog, Bd. 6: Georg Olms Verlag, 2004), S. 13.

¹⁹⁶ Tippner, Anja: *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag* (Köln: Böhlau, 2009), 241.

¹⁹⁷ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974), S. 67.

¹⁹⁸ Štyrský: 'bild', S. 305.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Fähnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 73.

²⁰¹ So zeigt beispielsweise Tauts Werk ‚Monument des neuen Gesetzes‘ (Vgl. Abb. 4) unter anderem die Tuschfederzeichnung eines spitzen Turmbaus, addiert aus verschiedenen Architekturen, an dessen Ende Tafeln in Form von Mühlenblättern montiert sind. Auf dem Blatt verstreute Handschriften erläutern das (Bau-) Werk als „Glaskristallpyramide“ an der „Gesetzestafeln“ montiert sind. Wie dem Text zu entnehmen, stammen diese von Luther, Liebknecht, Nietzsche, dem Propheten Haggai, Scheerbart und dem Heiligen Johannes. Mit diesem Blatt, entstanden am 29. Dezember 1919 im Rahmen der Briefkorrespondenz der ‚Gläsernen Kette‘, verbildlicht Taut seine Vorstellung von der Architektur als Trägerin von Weltanschauungen. Vgl. Prange, Regine: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee: Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne* (Hildesheim: Georg Olms, 1991), S. 178.

Mit dem Abebben der Welle der Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sinkt auch die Bedeutung des Manifests im Diskurs. Wenige Gestalter, wie beispielsweise die Gruppe des ‚Block‘²⁰² nutzen 1928 in ihrem Kampf gegen die Neue Sachlichkeit bewusst bzw. namentlich dieses Medium. Insbesondere im gleichgeschalteten Kulturbetrieb Deutschlands wird ab 1933 dieser originär avantgardistische Habitus vermieden. Mit dem Beginn der Wiederaufbaujahre erlebt das Manifest hingegen eine Renaissance, denn mit dem Anknüpfen an die Moderne erfährt auch das Manifest kurzzeitig ein Aufleben. Dabei liegt die Wahl des Mediums zur Positionsbestimmung nicht zuletzt in dem Selbstverständnis begründet, die neue Avantgarde zu sein: Neben dieser Betonung des Stellenwertes als gesellschaftsästhetische ‚Vorhut‘ liegt die Aufgabe des Manifestes in der Formulierung und Veröffentlichung neuer Ideale, denn – wie bereits erwähnt – erfährt das Manifest meist dann Konjunktur, wenn gesellschaftliches Miteinander neu definiert werden muss. Hierbei dienen die Manifeste der Wiederaufbaujahre, insbesondere im deutschsprachigen Raum, der Abrechnung mit vergangenen Dogmen der nationalsozialistischen Herrschaft. Bedeutende Beispiele liefert dazu der Werkbund mit seinem Lützelbacher und seinem Rheydter Manifest. Letzteres ruft dazu auf, den „Epochenbruch von 1945 [...] zum Beginn einer radikalen Erneuerung der Gesellschaft und ihrer räumlichen Lebensbedingungen“²⁰³ zu nutzen. Auch der Essener Architekt Werner Ruhnau bezieht mit seinem ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘ klar Stellung gegen eine „formierte Gesellschaft“ sowie „bedingungslose Parteidisziplin“ und fordert „eine offene Gesellschaft statt einer geschlossenen Gesellschaft“²⁰⁴. Sowohl in Inhalt als auch in Sprache und Form knüpft er an avantgardistische Vorbilder an und nutzt das Manifest, wie auch seine Entwürfe, als Instrumente unter anderem zur gesellschaftspolitischen Stellungnahme. So lassen sich Ruhnau's Anstrengungen für Transparenz, Offenheit und demokratisches Mit-Spiel im ‚Musiktheater im Revier‘ durch das manifestierte Ideal einer „offenen Gesellschaft“²⁰⁵ herleiten (Vgl. Kapitel 04.4).

²⁰² Der Block: Vereinigung von Architekten, die 1928 ein Manifest in der Zeitschrift ‚Die Baukunst‘ veröffentlicht. Darin wird u.a. eine Architektur gefordert, die sowohl handwerkliche als auch regionale Traditionen berücksichtigt. Unterzeichner des Manifestes sind German Bestelmeyer, Erich Blunck, Paul Bonatz, Albert Geßner, Paul Schmitthenner, Paul Schultze-Naumburg, Franz Seek und Heinz Stoffregen. Der Block versteht sich als Gegenbewegung zum avantgardistischen ‚Ring‘. Vgl. Der Block: ‚Der Block (Manifest)‘, *Die Baukunst* (1928): S. 128 f.

²⁰³ Durth, Werner: ‚Erweiterte Perspektiven – Stadt und Landschaft‘, in: Nerdinger, Winfried et al. (Hgg.): *Hundert Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007* (München: Prestel, 2007), S. 234.

²⁰⁴ Ruhnau, Werner: ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘, in: Museum am Ostwall/Vereinigung Freunde Neuer Kunst (Hgg.): *Werner Ruhnau : Multiperspektivisches Theater - Ferdinand Kriwet : Mixed Media: Gesellschaftsform – Theaterform, Theaterform - Gesellschaftsform* (Dortmund, 1968), o. S.

²⁰⁵ Ebd.

Auch die Ende der 1950er- Jahre international zunehmende Kritik an der Moderne als menschenfeindlich²⁰⁶ spiegelt sich in zahlreichen Manifesten wider. So verwenden sowohl Oswald Mathias Ungers und Reinhard Gieselmann als auch Friedensreich Hundertwasser und Hans Hollein das Medium der Positionsbestimmung zur Abrechnung mit der als Doktrin empfundenen Funktionalität und Rationalität der Moderne und zugleich zur Erläuterung ihrer eigenen Entwürfe bzw. Entwurfshaltung (Vgl. Kapitel 04).

Die hier dargelegten Beispiele zeigen eine Instrumentalisierung des Manifestes zur gesellschaftspolitischen Stellungnahme bzw. zur Erläuterung von Entwürfen, die diese Ideale transportieren bzw. anstoßen sollen. Im Sinne Jean-Paul Sartres Definition von Werken einer ‚littérature engagée‘ aus dem Jahr 1947, welche „die ausdrücklich politische und soziale Einflussnahme als Ziel haben und zum Prozess gesellschaftlicher Veränderung im Zeichen der Freiheit beitragen“²⁰⁷ sollen, will auch die ‚art engagée‘ im Gegensatz zum autonomen Kunstwerk ihren Auftrag zur gesamtgesellschaftlichen Renovation verdeutlichen.²⁰⁸ Dies äußert sich in einer genauen Vorstellung von und Motivation zu (vermeintlich) ethisch korrektem Handeln, einem Drang zur Aufklärung und in der Überzeugung weltverbessernd wirken zu können.²⁰⁹ Durch die hier beschriebene Instrumentalisierung steigt jedoch der Bedarf an korrespondierenden Rezeptionssteuerungen. Dieser erhöht sich, wie folgend erläutert, auch aufgrund der zunehmend angewandten Reproduzierbarkeit von Kunst im Zuge medialen Wandels.

²⁰⁶ Habermas, Jürgen: *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt.: Philosophisch-politische Aufsätze 1977 - 1990* (3. Aufl., Reclam-Bibliothek, Bd. 1382, Leipzig: Reclam, 1994), S. 59.

²⁰⁷ Fricke, Harald et al.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (Bd. 1: W. de Gruyter, 1997), S. 446.

²⁰⁸ Vgl. Nerdinger, Winfried: 'Architektur und gesellschaftspolitisches Engagement', in: Nerdinger, Winfried (Hg.): *L'architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft* (Edition DETAIL, 2012a), S. 6.

²⁰⁹ Vgl. Wechsel, Kirsten: *Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion: Engagierte Ästhetik bei Inger Christensen und Kjartan Fløgstad* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001), S. 11.

03.4 Die Dekontextualisierung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden Manifeste nicht nur im Rahmen der futuristischen ‚Serate‘ und anderer Veranstaltungen mündlich vorgetragen und auf Flugblättern abgedruckt, sondern auch zunehmend in Zeitungen, Magazinen und Bildbänden publiziert. Vor allem neu erscheinende Architekturmagazine beeinflussen den Diskurs stark, so forcieren sie etwa durch die in ihnen publizierten Manifeste und Abbildungen bisweilen radikale Transformationen in der Architektursprache.²¹⁰ 1929 kritisiert der Baumeister Bruno Taut in einem Heft der ‚Wohnungs-Wirtschaft‘, es komme heute vor, „dass ein fixer Kollege etwas nachbaut, was er in Zeitschriften und Vorträgen im Entwurf gesehen hat, ehe das Original selbst zu Bau gelangt“²¹¹ sei. Jedoch habe „diese Fixigkeit die Einzelheiten der geschilderten sachlichen Auffassung so rasch aufgenommen, dass an eine Verdauung gar nicht zu denken“²¹² sei. Ein schnelles Kopieren von Architekturen anhand von Fotomaterial führe jedoch „zur leere[n] repräsentativen Geste“²¹³ bzw. „zu einer reinen Oberflächenmanier“²¹⁴. Durch das bloße Betrachten von Äußerlichkeiten drohe die Verschüttung der „schwer erkämpften Errungenschaften des neuen Bauens“²¹⁵. Taut kritisiert vor allem ein blindes Zitieren industrieller Konstruktionen, beispielsweise aus dem Bereich des Schiffsbaus. Im Zentrum seiner Kritik stehen Le Corbusiers Visionen in ‚Vers une architecture‘, die er als „höchst talentierte Salonästhetik“²¹⁶ tituliert. Der Schweizer baue „wie der Ateliermaler sein Bild malt, d. h. er baut Bilder“²¹⁷. Auch der Architekt und Kulturphilosoph Herman Sörgel diagnostiziert 1921 eine „Verflachung des Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen“, die „dem Auge und Empfinden des heutigen Raumkünstlers leider meist schon zu zweiten Natur geworden“²¹⁸ sei. Selbst der Film könne „den wirklichen, künstlerischen Raumeindruck“²¹⁹ nicht adäquat reproduzieren. 1935 betont auch der deutsche Philosoph Walter Benjamin in seinem Aufsatz ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘, dass Bauten „auf doppelte Art“, nämlich „durch Gebrauch und durch Wahrnehmung“, das heißt „taktil und optisch“, rezipiert würden und daher eine Wahrnehmung „auf dem Wege der

²¹⁰ Vgl. Colomina: *Manifesto Architecture: The ghost of Mies*, S. 5 f.

²¹¹ Taut, Bruno: *Krisis der Architektur* (1929); zitiert nach: Anonymus: 'Bruno Taut 'Krisis der Architektur'', *Les choses: Berliner Hefte zur Architektur*, Heft 3/4 (1989): S. 27.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 31.

²¹⁴ Ebd., S. 29.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd., S. 26.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Sörgel, Herman: *Architektur-Ästhetik: Theorie der Baukunst* (Berlin: Gebr. Mann, 1998), S. 328.

²¹⁹ Ebd., S. 329.

bloßen Optik [...] gar nicht zu lösen“²²⁰ sei. Fotografie und Film könnten „Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich“²²¹ seien. Zudem bestünde beispielsweise durch die fotografische Vergrößerung die Möglichkeit, „Bilder fest[zu]halten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen“²²². Darüber hinaus könne man „das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar“²²³ seien.

Betrachtet man Tauts, Sörgels und Benjamins Ausführungen, so lässt sich ein Kausalzusammenhang zwischen der technischen Reproduzierbarkeit und dem Anstieg der Manifestproduktion als Instrument der Rezeptionssteuerung ausmachen: Durch die technische Reproduktion wird das Werk seinem ursprünglichen Kontext, sowohl in Bezug auf Funktion, Raum und Zeit als auch auf die Gesellschaft entnommen und in einen neuen, von Künstlerseite mitunter kaum mehr steuer- bzw. kontrollierbaren Kontext überführt. Durch eine ansteigende mediale Bilderflut erweitern sich die Rezipientenkreise, so dass Kunstwerke bzw. deren Reproduktionen mit Rezipienten in ‚Berührung‘ kommen, deren mitunter geringe „Verwendungserfahrungen im selben System“²²⁴ den Nutzen einer Erläuterung begründen. Niklas Luhmann zufolge bedarf das Herstellen und Betrachten von Kunstwerken der „Doppelerfordernis des Kondensierens und des Konfirmierens“²²⁵. Auf der einen Seite müssten „Identifikationen erzeugt werden, die es ermöglichen, in verschiedenen Situationen dasselbe zu beobachten, so dass Wiederholungen und rekursive Vor- und Rückgriffe möglich werden“²²⁶. Es gelte, Sinn „zu mehrfach verwendbaren Formen“²²⁷ zu kondensieren. Auf der anderen Seite sei es von entscheidender Bedeutung, „solche Kondensate in immer neue Situationen“²²⁸ einzupassen. Fehlen jedoch „Verwendungserfahrungen im selben System“²²⁹, sind weder ein Kondensieren noch ein Konfirmieren denkbar. Erst durch ein Auffüllen von Verständnislücken bzw. eine aktive Rezeptionssteuerung, beispielsweise in Gestalt eines Manifestes, würden diese Schritte möglich.

²²⁰ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968), S. 47.

²²¹ Ebd., S. 15.

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S. 13.

²²⁴ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 253.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd.

Zusammengefasst kommt es als Folge der technischen Reproduzierbarkeit zu einer Dekontextualisierung des Werkes. Er entsteht das Erfordernis einer korrespondierenden, eindeutigen sowie auch schnellen²³⁰ Entwurfserläuterung. So veröffentlichen Avantgarde-Magazine, die vor allem in den 1920er- Jahren eine kurzzeitige Konjunktur erfahren und eine internationale Leserschaft akquirieren, nicht nur Entwürfe, sondern liefern deren Erläuterung insbesondere in Form von Manifesten gleich mit. Die Schweizer Zeitschrift ‚ABC. Beiträge zum Bauen‘, 1924 initiiert von den Architekten Hans Schmidt, Emil Roth und Mart Stam, druckt programmatische Texte und Entwürfe von Hannes Meyer, Mart Stam, Iwan Tschichold und Laszlo Moholy-Nagy. Die gleiche Aufgabe wird der von Theo van Doesburg 1917 in Leiden gegründeten Zeitschrift ‚De Stijl‘ und der von ihm unter dem Pseudonym I. K. Bonset von 1922 bis 1923 in Weimar publizierten Dada-Zeitschrift ‚Mécano‘ zu Teil. Weitere Beispiele sind der bereits ab 1910 von Herwarth Walden und Alfred Döblin veröffentlichte ‚Sturm‘ sowie die ab 1916 erscheinende ungarische Zeitschrift ‚MA‘. Auch der Tscheche Karle Teige veröffentlicht in seinem Magazin ‚ReD‘ (Revue Devětsilu) mit dem Untertitel ‚Neue Kunst – Konstruktion – zeitgenössische intellektuelle Aktivität‘ neben Entwurfsabbildungen unter anderem sein ‚Manifest Poetismu‘. Darüber hinaus druckt er Übersetzungen aus ‚G‘, einer ‚Zeitschrift für Elementare Gestaltung‘, die 1923 gegründet wird. Neben Hans Richter, Werner Graeff, Piet Mondrian, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Raoul Hausmann, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Hans Arp, Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Viking Eggeling, Naum Gabo und Antoine Pevsner zählen auch Größen wie Ernst Schön, George Grosz und John Heartfield, Tristan Tzara und Man Ray zu den Mitarbeitern von ‚G‘. In der Erstausgabe der Zeitschrift erläutert Werner Graeff Auftrag und Vorgehensweise des Blattes:

„Die Aufgabe dieser Zeitschrift ist: Die allgemeine Situation der Kunst und des Lebens zu klären. [...] Wir werden zunächst theoretisch und praktisch auseinandersetzen, was unter elementarer Gestaltung, Gesetzmäßigkeit, Kollektivität, Aufgaben etc. zu verstehen ist; und das durch unsere eigenen Arbeiten und die ausländischer Kameraden belegen.“²³¹

²³⁰ Vgl.: Ciré, Annette/Ochs, Haila (Hgg.): *Die Zeitschrift als Manifest: Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert* (Birkhäuser Architektur Bibliothek, Berlin: Birkhäuser, 1991), S. 8.

²³¹ Graeff/Richter: ‚Ewige Wahrheiten‘, o. S.

Diese Text-Bild-Symbiose, „a unique combination of visual art works and writings by some of the most important names in european art and design“²³², lässt sich in sämtlichen Ausgaben der Zeitschrift finden. Indem der Text das Bild und umgekehrt das Bild den Text erläutert, dient sie der Rezeptionssteuerung zunehmend dekontextualisierter Entwürfe. „Layouts created juxtapositions that put the most daring work into the graphic demeanor of the zeitgeist.“²³³ ‚G‘ gilt unter anderem daher als „erste deutsche Zeitschrift, die sich der veränderten Vermittlungs- und Wahrnehmungsstruktur ästhetischer Informationen“²³⁴ stellt. Rückblickend bewertet Graeff die Aufgabe und den Erfolg, nicht nur des Avantgardemagazins ‚G‘, sondern seiner Mitstreiter wie folgt:

„Ich darf daran erinnern, dass es vor dem Erscheinen ‚G‘’s kaum eine Bauzeitschrift gab, die etwa Mies van der Rohes elementare Entwürfe bringen wollte, keine Filmzeitschrift, die Richters oder Eggelings Ideen unterstützte, keine Literaturzeitschrift, die Lautgedichte von Schwitters oder Hausmann oder Arps Arpiaden bringen mochte, keine Fotoschrift, die etwas von Man Rays ‚Rayograms‘ hielt. Was ich selbst 1923 und 1924 im Hinblick auf die damals schon zu erwartende Atomtechnik schrieb – Albert Einstein hatte seine grundlegenden Eröffnungen schon gemacht –, hätte gewiß keine der nüchtern redigierten großen technischen Zeitschriften gedruckt – aber ‚G‘, ‚De Stijl‘, ‚Ma‘, ‚Merz‘ und andere Avantgarde-Blätter brachten unsere Dinge. Was andere als bloße Phantasiegebilde abgetan hätten, wurde von den Redakteuren der Avantgarde-Zeitschriften als durchaus diskutabel, real, oft als wegweisend erkannt. Wir warfen eine Saat aus, die, sehr langsam, sehr bescheiden fruchtete.“²³⁵

Die Avantgardemagazine dienen jedoch nicht als bloße Plattform zur Bekanntmachung neuartiger Entwürfe, sondern kanalisieren mit Hilfe der Manifestationen zugleich deren Rezeption: Da vor allem in der Architektur „Bedeutung und Funktion unmittelbar an die sinnliche Gewährwerdung gekoppelt sind“²³⁶, versucht das Manifest auch das Fehlen der physischen bzw. sinnlichen Erfahrung eines umgesetzten Entwurfes zu ersetzen, die Dekontextualisierung auszugleichen und damit die Rezeption zu steuern. Zwar kann auch in

²³² Mertins, Detlef/Jennings, Michael William (Hgg.): *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926* (Los Angeles, CA: J Paul Getty Museum Publications, 2010), Einband.

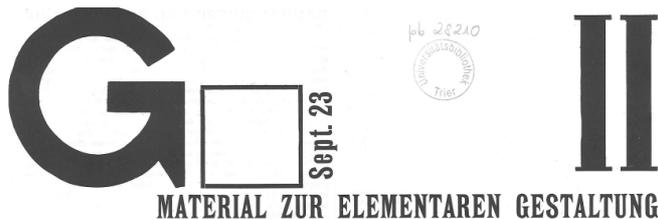
²³³ Ebd., S. VII.

²³⁴ Hofacker, Marion von: 'G – Die erste moderne Kunstzeitschrift Deutschlands', in: Hofacker, Marion von (Hg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter 1923-1926* (München: Der Kern, 1986), o. S.

²³⁵ Gräff, Werner 'Über die sogenannte 'G-Gruppe'', *werk und zeit*, Nr. 11 (1962): S. 5.

²³⁶ Gleiter, Jörg H.: *Architekturtheorie heute* (ArchitekturDenken, 1, Bielefeld: transcript, 2008), S. 14.

der Produktgestaltung eine Abbildung nur annähernd die materiellen und sinnlichen Eigenschaften sowie den Kontext eines Entwurfes vermitteln, jedoch betrifft dieses Problem in verschärfter Weise die Architektur, unter anderem da deren Funktion und Wirkung an einen bestimmten Ort geknüpft sind. So dient Mies van der Rohes Manifest ‚Bauen‘ als Erläuterung seines ‚Landhauses aus Stahlbeton‘²³⁷.



HERAUSGEBER: HANS RICHTER, REDAKTION DIES. HEFTES: GRAFF, MIES v. d. ROHE, RICHTER, REDAKTION U. VERTRIEB: BERLIN-FRIEDENAU, Eschenstr. 7.

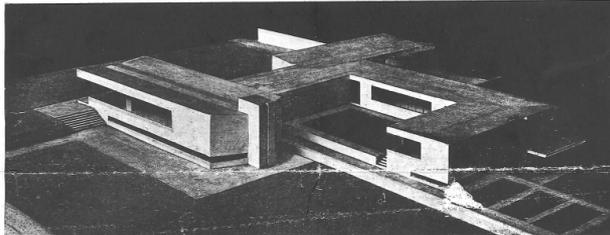
BAUEN

Wir kennen keine Form-, sondern nur Bauprobleme. Die Form ist nicht das Ziel, sondern das Resultat unserer Arbeit. Es gibt keine Form an sich. Das wirkliche Formziel ist bedingt, mit der Aufgabe verwachsen. Ja der elementarste Ausdruck ihrer Lösung. Form als Ziel ist Formalismus; und den lehnen wir ab. Ebenso wenig erstreben wir einen Stil.

Auch der Wille zum Stil ist formalistisch. Wir haben andere Sorgen. Es liegt uns gerade daran, die Bauerei von dem ästhetischen Spekulationen zu befreien und Bauen wieder zu dem zu machen, was es allein sein sollte, nämlich

BAUEN

M. v. d. R.



Der Versuch, den Eisenbeton als Baumaterial für den Wohnbau einzuführen, ist schon wiederholt gemacht worden. Meist aber in ungelöster Weise. Die Vorzüge dieses Materials hat man nicht ausgenutzt und seine Nachteile nicht vermieden. Man glaubte dem Material größtenteils Rechnung zu tragen, wenn man die Ecken des Hauses und die der einzelnen Räume abrundete. Die runden Ecken sind für den Beton günstig, bequemer und nicht einmal ganz einfach herzustellen. Es genügt nämlich nicht, ein Backsteinhaus in Eisenbeton zu übertragen. — Den Hauptvorteil des Eisenbetons sehe ich in der Möglichkeit großer Materialersparnis. Um diese bei einem Wohnhaus zu ermöglichen, muß man die tragenden und stützenden Kräfte auf wenige Punkte des Gebäudes konzentrieren. Der Nachteil des Eisenbetons ist seine geringe Isolierfähigkeit und seine große Schall-Leitbarkeit. Es ist also notwendig, eine besondere Isolierung als Schutz gegen kalte Temperaturen vorzusehen. Das einfachste Mittel, den Dämmzustand der Schallübertragung zu bewahren, scheint mir darin zu liegen, alles das, was Schall erzeugt, auszuscheiden; ich denke hier an Giebelböden, Schiebefenster und -türen und ähnliche Vorkehrungen; denn aber auch an eine Großräumigkeit in der Grundriß-

bildung. — Der Eisenbeton verlangt vor seiner Ausführung genaueste Festlegung der gesamten Installation; hier kann der Architekt vom Schiffsingenieur noch alles lernen. Beim Backsteinbau ist es möglich, wenn auch nicht gerade sinnvoll, sofort nach dem Erbauern des Daches die Heizung- und Installations-Montagen auf das Haus loszulassen, die in kurzer Zeit das kaum errichtete Haus in eine Ruine verwandeln. Ein solches Verfahren ist allerdings beim Eisenbeton ausgeschlossen. Hier kann nur diszipliniertes Arbeiten zum Ziele führen. Das oben abgebildete Modell zeigt einen Versuch, dem Problem des Eisenbeton-Wohnhauses näher zu kommen. Der Hauptvorteil wird von einem vierseitigen Erdgeschoss getragen. Dieses Konstruktionsgitter wird umschlossen von einer dünnen Eisenbetonhaut. Diese Haut bildet sowohl Wand als Decke. Die Decke ist von den Rückwänden zur Mitte hin leicht geneigt. Die durch die Schrägstellung der beiden Dachhälften gebildete Rinne ermöglicht die denkbar einfachste Entwässerung des Daches. Alle Klempnerarbeiten kommen hierdurch in Fortfall. Aus den Wänden habe ich an den Stellen Öffnungen herausgezeichnet, wo ich sie für die Aussicht und Raumbeleuchtung brauche.

²³⁷Mies v. d. Rohe

Abb. 9
Rohe, Mies van der: Landhaus aus Stahlbeton, 1923 (Modellfoto, abgebildet im Magazin ‚G‘).

Quelle: Hofacker, Marion von (Hg.): G. Material zur elementaren Gestaltung - Herausgeber: Hans Richter 1923-1926 (München: Der Kern, 1986), o. S.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

²³⁷ Vgl. Abb. 9.

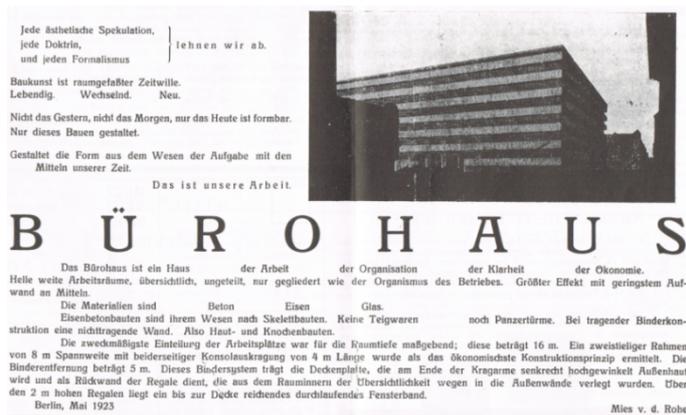


Abb. 10

Rohe, Mies van der: Bürohaus, 1923 (Skizze oben, abgebildet im Magazin ‚G‘).

Quelle: Hofacker, Marion von (Hg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung* - Herausgeber: Hans Richter 1923-1926 (München: Der Kern, 1986), o. S.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Seine 1923 in ‚G‘ abgedruckten „Arbeitsthesen“²³⁸ wiederum erscheinen flankiert von einer Abbildung seines ‚Bürogebäudes aus Stahlbeton‘²³⁹ und beschreiben dessen ‚helle[n], weite[n] Arbeitsräume‘²⁴⁰, um auf diesem Weg die fehlende physische Erfahrung des Lesers bzw. Betrachters zu kompensieren (Vgl. Kapitel 04.3). So erfährt mit der aufkommenden massenmedialen Verbreitung von Bildern zur Architektur und Produktgestaltung das Manifest eine neue Bedeutung als eine Art ‚prothetisches Simulationsmedium‘ und assistierende ‚Leseanleitung‘.

Prägen in den 1920er- Jahren Magazine wie ‚G‘ entschieden den Diskurs durch Manifestpublikationen, so übernehmen nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs und der ersten Nachkriegsjahre aufblühende Magazine wie ‚bau‘, ‚domus‘, ‚Architectural Design‘ und ‚Casabella‘ in den 1960-er und 1970-er Jahren diese Aufgabe. ‚Architectural Design‘ beispielsweise veröffentlicht 1977 einen Vorabdruck von Koolhaas ‚retroaktiven‘ Manifest²⁴¹, die Zeitschrift ‚bau‘ zeigt Manifeste und Entwürfe vor allem österreichischer

²³⁸ Ulrich Conrads betitelt Mies van der Rohes Manifest aus der der Erstausgabe der Zeitschrift ‚G‘ in seiner Anthologie ‚Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts‘ als ‚Arbeitsthesen‘, obwohl der Text über keinen eindeutigen Titel verfügt. (Vgl. Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Bd. 1, Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964b), S. 70.) Der betreffende Text wird daher auch wie folgt zitiert: Rohe: ‚Ohne Titel‘, o. S.

²³⁹ Vgl. Abb. 10.

²⁴⁰ Rohe: ‚Ohne Titel‘, o. S.

²⁴¹ Koolhaas, Rem: ‚Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan‘, *Architectural Design*, Nr. 5 (1977).

Neoavantgardisten²⁴². Ohne das vermittelnde Manifest wären gerade Hans Holleins Entwürfe durch seinen zu Grunde gelegten erweiterten Architekturbegriff, den er in korrespondierenden Manifesten wie ‚Alles ist Architektur‘ erläutert, kaum verständlich, da sie den Beginn der Entwicklung von der „modernistischen Objektproduktion zur postindustriellen Bilderkonsumtion und ihre[r] Liquidisierung der Grenzen zwischen Objekt- und Bilderwelt“²⁴³ in seinem Werk erläutern (Vgl. Kapitel 04.1). Von 1964 bis 1970 nutzt Hollein die visionäre Architekturzeitschrift ‚bau‘, um seine Schriften zu lancieren. In der Riege der österreichischen Neoavantgardisten hat vor allem Hollein „die Wichtigkeit des Mediums Zeitung in der Architektur erkannt, nämlich nicht nur als theoretisches Medium, sondern auch als visuelles Medium“, „als Datenbank, als Archiv, als Plattform – für die Entwicklung der modernen Architektur“²⁴⁴. Im selben Jahr, in dem Marshall McLuhan sein ‚The Medium is the Message: An Inventory of Effects‘ veröffentlicht, fordert der Österreicher in seinem Manifest ‚Alles ist Architektur‘:

„Architekten müssen aufhören, nur in Bauwerken zu denken. Erwähnt sei auch die Verlagerung des Gewichtes von Bedeutung zu Wirkung. Architektur hat einen ‚Effekt‘. So wird auch die Art und Weise der Inbesitznahme, die Verwendung eines Objektes im weitesten Sinne wichtig. Ein Gebäude kann ganz Information werden, seine Botschaft könnte ebenso nur durch die Medien der Information (Presse u. dgl.) erlebt werden. Tatsächlich erscheint es fast unwichtig, ob etwa die Akropolis oder die Pyramiden physisch existieren, da sie in der Majorität der Allgemeinheit sowieso nicht durch eigenes Erlebnis, sondern durch andere Medien bewusst werden, ja ihre Rolle eben auf ihrem Informationseffekt beruht. Ein Gebäude könnte also simuliert werden.“²⁴⁵

²⁴² Die Literaturwissenschaftler Wolfgang Asholt und Walter Fähnders beschreiben die ‚Neoavantgarde‘ als ein Phänomen der Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, das bis in die 1970er-Jahre hineinreicht. Ihr Wirken gelte dem Versuch, „das Programm der ‚historischen Avantgarde‘ (Vgl. Fußnote 2) den veränderten Bedingungen anzupassen“. (Vgl. Asholt/Fähnders (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, S. 15.) Als einen entscheidenden Unterschied zwischen der historischen Avantgarde und der Neoavantgarde definiert Philip Ursprung das Ansinnen der Neoavantgardisten, „nicht die Gesellschaft mittels Kunst [zu] verbessern, sondern vielmehr ihre Kunst dadurch [zu] verbessern, dass sie sie der Komplexität der Gesellschaft und den rasanten Veränderungen aussetzten.“ Vgl. Ursprung, Philip: *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (Geschichte der Kunst in 12 Bänden, Bd. 12, München: C. H. Beck, 2010), S. 18.

²⁴³ Gleiter, Jörg H.: Zur Rekonzeptualisierung des architektonischen Raumes im Zeitalter seiner Virtualisierung, <<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Gleiter/gleiter.htm>>, Zugriff: 23.05.2014.

²⁴⁴ Weibel, Peter: ‚Hans Hollein. Ein Universalkünstler‘, in: Weibel, Peter (Hg.): *Hans Hollein* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), S. 13.

²⁴⁵ Hollein, Hans: ‚Alles ist Architektur‘, *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau*, Heft 1/2 (1968): S. 2.

Sprach Bruno Taut in seinem Aufsatz ‚Krisis der Architektur‘²⁴⁶ 1929 noch von der Unmöglichkeit, Architektur zu fotografieren, da diese Raumbildung bleibe, man im Foto aber „höchstens Einzelheiten zeigen“ könne und sich darüber hinaus der Wert von Architektur „jeder bildlichen Wiedergabe“²⁴⁷ entziehe, so stellt Hollein hier den „Informationswert“²⁴⁸ über die physische Erfahrung. Der Wiener erkennt früh, dass im Zeitalter der Medienkultur die Architektur auch anhand der Qualität und Aussagekraft ihrer fotografischen Reproduktionen bewertet wird, spricht die „Wirksamkeit eines Architekten [...] nicht nur eine Frage der Qualität der Produktion, sondern auch eine Frage der Distribution“²⁴⁹ darstellt. Dem folgend gestaltet Hollein seine Bauwerke zum einen als visuelle Codes²⁵⁰ und publiziert gezielt Bilder davon. Zum anderen nutzt er, dem lateinischen Wortstamm entsprechend, das ‚handgreifliche‘ und ‚deutliche‘ Medium Manifest, um Gehör zu finden und dem Rezipienten einen Zugang zu seinem Werk zu ermöglichen. Gerade Holleins Manifeste zeigen beispielhaft, dass, jenseits avantgardistischer Manifestproduktion, verstärkt durch die Bild-Affinität der ‚Société du Spectacle‘, bei der Erfahrungen und Beziehungen zunehmend durch Bilder transportiert werden²⁵¹, dem Manifest die Funktion zuteil wird, einer Dekontextualisierung des Werkes entgegen zu wirken. Mit dem ‚digital flow‘ Ende des 20. Jahrhunderts und den Möglichkeiten der digitalen Animationstechnik erweitert sich dieses Aufgabengebiet, wie im Kapitel ‚Ein Ausblick: Die Digitalisierung und die Empörungswelle‘ gezeigt werden soll. Zunächst gilt es jedoch, Hintergründe eines Abebbens der Manifestwelle im Zuge der ‚Krise der Erzählungen‘²⁵² zu beleuchten.

²⁴⁶ Die ‚Krisis der Architektur‘ ist eine Veröffentlichung des Schweizer Architekten Alexander von Senger, erschienen 1928 im Verlag Rascher. Bruno Tauts gleichnamiger Aufsatz von 1929 in den ‚Berliner Heften zur Architektur‘ stellt u.a. eine Rezension von Sengers Publikation dar. Vgl. Senger, Alexander von: *Krisis der Architektur* (Zürich; Leipzig; Stuttgart: Rascher, 1928)

²⁴⁷ Taut, Bruno: "Krisis der Architektur", *Die Wohnungswirtschaft*, 6 (1929). Zitiert nach: Anonymous: 'Bruno Taut 'Krisis der Architektur'', S. 28.

²⁴⁸ Hollein: 'Alles ist Architektur', S. 2.

²⁴⁹ Weibel: 'Hans Hollein. Ein Universalkünstler', S. 13.

²⁵⁰ Ebd., S. 15.

²⁵¹ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Übers.

Kukulies, Wolfgang/Raspud, Jean J. (Berlin: Edition Tiamat, 1996), S. 19 ff.

²⁵² Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* S. 13.

03.5 Die Relativierung

1979 proklamiert der französische Philosoph Jean-François Lyotard in seiner Studie ‚La condition postmoderne‘, dass die Gesellschaft den drei großen Meta-Erzählungen aus Aufklärung, Idealismus und Historismus keinen Glauben mehr schenke und ihr daher eine vereinheitlichende Orientierung fehle²⁵³. Mit dieser unter anderem von Lyotard beschriebenen „Krise der Erzählungen“²⁵⁴ wächst die „Einsicht, dass jeder Ausschließlichkeits-Anspruch nur der illegitimen Erhebung eines in Wahrheit Partikularen zum vermeintlich Absoluten entspringen kann“²⁵⁵. Als Folge dieses Wandlungsprozesses wird ein absoluter Gültigkeitsanspruch, wie noch zu Zeiten der historischen Avantgarde in zahlreichen Manifesten vertreten, in einer pluralistischen Gesellschaft zunehmend vermieden. Diesen „Abschied vom Prinzipiellen“²⁵⁶ reflektieren bereits Äußerungen wie die Christian Staubs, Dozent der Hochschule für Gestaltung Ulm, aus dem Jahr 1959:

„Doch setzen wir den heute alten, einst so heftig vorgetragenen Thesen keine ebenso kühnen, neuen Thesen entgegen. Wir sind behutsamer und weniger laut; denn wir haben ein berechtigtes Mißtrauen gegen Manifeste und Doktrinen. [...] Unser heutiger Standpunkt ist weniger programmatisch und nicht so einfach festzulegen.“²⁵⁷

Eine ähnliche Zurückhaltung im Manifestieren fordert auch sein HfG-Kollege Gui Bonsiepe 1964 im Rahmen der Ringvorlesung ‚Toward new commitments and disciplines in design, painting and art education‘ des ‚American Institute of Graphic Arts‘ in New York. Gleich zu Beginn seines Vortrages mit dem aussagekräftigen Titel ‚Education for Visual Design‘ bremsst er daher die Erwartungen seiner Zuhörerschaft:

„Erziehung zur visuellen Gestaltung – diese Worte könnten ein Manifest ankündigen. Sie könnten die Erwartung nähren, hier würde ein Programm vorgetragen. Doch dergleichen ist nicht beabsichtigt. Wir sind zurückhaltend geworden gegenüber programmatischen Erklärungen; wohl deshalb, weil unsere gesellschaftliche Umgebung

²⁵³ Ebd., S. 7 ff.

²⁵⁴ Ebd., S. 13.

²⁵⁵ Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1987), S. 2.

²⁵⁶ Abschied vom Prinzipiellen: Ein 1981 vom deutschen Philosophen Odo Marquard geprägter Terminus. Der 1928 geborene Marquard umschreibt mit diesem Begriff die „Wende zur Skepsis“ (Vgl. Marquard, Odo: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien* (Universal-Bibliothek, 7724, Stuttgart: Reclam, 1991), S. 4.) seiner Generation und ihren Abschied von der „prinzipielle[n] Philosophie“ Vgl. Ebd., S. 19.

²⁵⁷ Lindinger, Herbert (Hg.): *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände* (2. Aufl., Berlin: Ernst, 1991), S. 167.

nicht jener ‚candore‘ förderlich ist, deren es bedarf, um Programme zu formulieren und vorzubringen.“²⁵⁸

Bonsiepe zufolge verlangt das Verfassen eines Manifestes ein gewisses Maß an (nicht mehr vorhandener) Naivität. Auch der Ulmer Tomás Maldonado, Bonsiepes Lehrer, vertritt im Rahmen der ‚Lethaby lectures‘ am Londoner ‚Royal College of Art‘ im März 1965 die Ansicht, dass die Gesellschaft nun in einer Vielschichtigkeit angekommen sei, in der ein monokausales Denken und Äußern nicht mehr möglich sei. Angesichts einer pluralistischen Gesellschaft, die einem steten Wandel unterlegen ist, trägt sein Vortrag den Titel ‚Ausbildung des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden‘:

„Wir haben einzusehen gelernt, dass zu guter Letzt die menschliche Umwelt von Mächten geformt wird, die sich unserer Kontrolle und unserem Einfluss entziehen. [...] Niemals ist es schwieriger gewesen als heute, der menschlichen Umwelt Struktur und Gehalt zu geben. Niemals ist die menschliche Umwelt chaotischer und irrationaler gewesen; niemals reicher an Gegenständen, und niemals ärmer an einheitlichen und geordneten Strukturen. Niemals folglich war uns Architekten und Produktgestaltern so viel, und gleichzeitig so wenig aufgegeben. Niemals hatten wir so viele virtuelle und so wenig reale Möglichkeiten wie heutzutage. Niemals hat man uns so sehr gebraucht, und niemals hat man uns zu gleicher Zeit so wenig gebraucht. Darin beschlossen ist einer der quälenden Widersprüche, einer der vielen, die gegenwärtig spürbar sind.“²⁵⁹

Wie man diesen Äußerungen entnehmen kann, sieht sich der Gestalter durch die „Pluralität – von Lebensweisen und Handlungsformen, von Denktypen und Sozialkonzeptionen, von Orientierungssystemen und Minderheiten“²⁶⁰ zunehmend nicht mehr in der Lage, allgemeingültige Forderungen aufzustellen bzw. hält eine solche Tonart für nicht angemessen. Daher wendet sich Maldonado auch gegen das Ausmalen von Utopien bzw. gegen das Formulieren von Manifesten, und ruft auf, konkret zu werden:

„Unser gegenwärtiges Problem indessen, das Problem unserer Generation, besteht nicht darin, sich weiterhin die Zukunft vorzustellen, sondern ihren Bau vorzubereiten; nämlich die spezifischen Mittel für ihre Verwirklichung zu erschließen. [...] Doch sollten wir nicht denselben Fehler machen. Wir sollten nicht Programme mit neuen

²⁵⁸ Bonsiepe, Gui: 'Erziehung zur visuellen Gestaltung', *ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, Heft 12/13 (1965): S. 17.

²⁵⁹ Maldonado, Tomás: 'Ausbildung des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden', ebd.: S. 2.

²⁶⁰ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 5.

Programmen und Manifeste mit neuen Manifesten bekämpfen. Der Vortrag neuer Ideen – oder scheinbar neuer Ideen – genügt nicht. Wenn wir von der Definition unserer Aufgabe im Zeitalter des Angriffs gegen Hungers- und Wohnungsnot sprechen, sollte unmissverständlich Klarheit darüber herrschen, dass nicht eine abstrakte (oder literarische) Definition aufzufinden wäre, sondern eine operative; nämlich eine Definition, die den Erfordernissen der Realität entspricht und die unserem Handeln als Richtschnur dienen könnte. Eine operative Definition muss nicht nur bestimmte Ziele formulieren; sie muss darüber hinaus die Methoden zur Erreichung dieser Ziele umreißen. Doch damit nicht genug. Ziele und Methoden, mögen sie auch mit höchster empirischer Strenge beschrieben sein, werden transempirisch, wenn wir nicht von Anfang an unsere technische, wissenschaftliche oder schlicht professionelle Fähigkeit in Frage stellen, diese Ziele zu erkennen und diese Methoden anzuwenden.“²⁶¹

Auch die Stadtplaner Herbert Prader und Franz Fehring resümieren 1971 in ihrem Aufsatz ‚Manifest: Schiffbruch der Städteplanung?‘, dass die „Neue Stadt“ viel komplexer sei als die alte und man demzufolge „weder deduktiv noch intuitiv [...] das schier unendliche Netz ihrer Funktionszusammenhänge“²⁶² bergreifen könne. Daher hinterfragen sie universalistische Gestaltungsansprüche: „Können die Architekten überhaupt erfinden und bestimmen, in welcher Umwelt die Gesellschaft zu leben hat?“²⁶³ Als „KERNFRAGEN DER NEUEN STADT“ [Anmerkung: Hervorhebung im Original] benennen Prader und Fehring unter anderem „ökologische Probleme des Energie-, Wasser-, Lufthaushaltes“ sowie „Fragen nach Sinn und Nützlichkeit des Verkehrs“²⁶⁴, womit sie eine Abkehr von der Technikgläubigkeit der Moderne reflektieren:

„Mit dem ‚Ölschock‘ von 1973 und der folgenden globalen Rezession erreichte das Bewusstsein von der Begrenztheit der Ressourcen, aber auch von der Brüchigkeit des Glaubens an einen linearen Fortschritt erstmals eine breite Öffentlichkeit. Damit war ein Grundpfeiler der Moderne, der Glaube an die Verbesserung der Welt durch technischen Fortschritt, in Frage gestellt, ja die Moderne selbst war fragwürdig geworden. Hatte Wachsmann noch geglaubt, durch ‚kompromisslose Anwendung zeitgenössischen

²⁶¹ Maldonado: 'Ausbildung des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden', S. 4 f.

²⁶² Fehring, Franz/Prader, Herbert: 'Manifest: Schiffbruch der Städteplanung?' (1971), zitiert nach: Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.): *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser, 2010), S. 813.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Nerdinger, Winfried: 'Kontinuität und Wandel', in: Nerdinger, Winfried/Pevsner, Nikolaus (Hgg.): *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (8. Aufl.; München: Prestel, 1994), S. 410.

Wissens und Könnens‘ würde die Menschheit ständig neue ‚humane und ästhetische Impulse‘ erhalten, so zweifelten seit den siebziger Jahren postmoderne oder ökologische Bewegungen, je auf ihre Weise, den gesamten technischen Fortschritt an“,²⁶⁵

so ihr Fazit. Da die „Verabsolutierung des ökonomischen Prinzips als alleiniges Kriterium der Realisierungen“ die Städte „in den Amoklauf“ treibe, fordern Prader und Fehringer eine „Popularisierung des Städtebaus“ sowie eine „Politisierung der Stadtprobleme“.²⁶⁶

Auch die Stadtdystopien der Florentiner Architektenvereinigungen Superstudio und Archizoom sind als Ablehnung der Ökonomisierung des Städtebaus zu werten sowie als „Kritik am demiurgischen Architekten zu verstehen, der sich anmaßt, umfassende städtebauliche Lösungen zu entwickeln“²⁶⁷. In ihren Entwürfen und Manifesten illustrieren sie eine Zerstörung der Vielfalt bzw. die Konformität der Lebenswelt als Resultat von Megalomanie. Gemäß der postmodernen Ablehnung von Doktrinen proklamieren sie ihre Maxime über den Umweg der Ironie bzw. Dystopie und verleihen „ihrer Schreibweise eine Ästhetik der Andeutung, des Uneindeutigen und Impliziten“²⁶⁸ (Vgl. Kapitel 04.3/05.2).

Als im Jahr 2009 eine deutsche ‚Elite-Einheit‘ von Planern, getragen von deren wichtigsten Berufsverbänden, ein ‚Manifest deutscher Architekten, Ingenieure und Stadtplaner‘ unter dem weitgreifenden Titel ‚Vernunft für die Welt‘²⁶⁹ formuliert, folgt daher umgehend Kritik: Obwohl „mit dem Ende der großen ideologischen Kulturkämpfe und dem Verschwinden der Ismen in den letzten Jahrzehnten [...] auch das Manifest seine schmetternde Kraft verloren“ habe, so das Urteil des Kunstmagazins ‚art‘, und „sich hinzustellen und der Welt mit dem Brustton des Rechthabers zu sagen, was Sache ist, [...] heute eher lächerlich“ wirke, würde dieses Manifest „den ganzen ideologischen Ballast von Bevormundungen und doktrinärem Denken mit sich herumtragen“²⁷⁰. Mit der Forderung, das „Paradigma der Nachhaltigkeit zum

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Fehringer/Prader: ‚Manifest: Schiffbruch der Stadtplanung?‘, S. 813.

²⁶⁷ Stauffer, Marie Theres: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 6, München: Deutscher Kunstverlag, 2008), S. 106.

²⁶⁸ Ebd., S. 103.

²⁶⁹ Das Manifest wurde am 27. März 2009 im ‚Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung‘ unterzeichnet. Zu den bekannteren Unterstützern zählen u.a. Stefan Behnisch, Christoph Ingenhoven, Volkwin Marg, Matthias Sauerbruch, Albert Speer und Meinhard von Gerkan. Es steht aber auch jedem Architekten, Ingenieur, Stadtplaner, Landschafts- und Innenarchitekten online zur Unterzeichnung offen. Vgl. Kapitel 05: ‚Die Manifestkultur im Wandel‘/Vgl. Behnisch, Stefan et al.: *Vernunft für die Welt. Manifest deutscher Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst*, <<http://www.klima-manifest.de/praeambel.html>>, Zugriff: 31.05.2013.

²⁷⁰ Breglied, Till: *Auf in eine schöne neue Welt*, <<http://www.art-magazin.de/architektur/16984.html?p=>>>, Zugriff: 24.01.2012.

Leitmotiv der Planung und Ausführung²⁷¹ zu erheben, agierten die Verfasser des Manifests „nun aber genau wieder so, als gäbe es eine richtige Formel“²⁷². Die Forderung nach einem Haus der Zukunft, das „gleichermaßen funktional, ästhetisch, ökologisch, sozial, kosten- und ressourcenschonend, regional und innovativ sein und dabei noch ‚dem demographischen Wandel gerecht werden‘“ solle, käme einer „eierlegenden Wollmichsau“²⁷³ gleich. In dieser Aussage spiegelt sich das Wissen um Pluralität, durch welche die Postmoderne „einen vielfachen Wandlungsprozess“²⁷⁴ zur Moderne beschritten hat, der neben Soziologie und Ökonomie auch den technologischen, wissenschaftlichen und philosophischen Bereich berührt²⁷⁵:

„Die Veränderungen von der industriellen Produktions- zur postindustriellen Dienstleistungs- und postmodernen Aktivitäts-Gesellschaft, die ökonomische Umstellung von Globalkonzepten auf Strategien der Diversifizierung, die Strukturveränderungen der Kommunikation infolge der neuen Technologien, das neue wissenschaftliche Interesse an nicht-deterministischen Prozessen, an Strukturen der Selbstorganisation, an Chaos und fraktaler Dimension, die philosophische Verabschiedung des rigorosen Rationalismus und Szientismus und der Übergang zu einer Vielfalt konkurrierender Paradigmen, all das sind Prozesse, die gewichtige Verschiebungen gegenüber Positionen der Moderne anzeigen“²⁷⁶,

so der Philosoph Wolfgang Welsch²⁷⁷ in seinem 1987 erstmals erschienenem Werk ‚Unsere postmoderne Moderne‘²⁷⁸. Auch Umberto Eco konstatiert bereits 1962²⁷⁹ in ‚Opera Aperta‘ eine „Diskontinuität [...] unserer Zeit“, die „darauf verzichte[t], allgemeine Formeln auszuarbeiten, die den Anspruch erheben, die Gesamtheit der Welt in einfachen und

²⁷¹ Behnisch et al.: Vernunft für die Welt. Manifest deutscher Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst.

²⁷² Bregliab: Auf in eine schöne neue Welt.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 11.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Wolfgang Welsch: * 17. Oktober 1946 in Steinenhausen; deutscher Philosoph, Theoretiker der Postmoderne.

²⁷⁸ Im Vorwort zur 5. Auflage aus dem Jahr 1997 nennt Welsch rückblickend die „Vokabel Postmoderne [...] vernachlässigbar“, attestiert aber seinen im Werk aufgeführten Anliegen und Inhalten aus dem Jahr 1978, sie seien zu „leitbildhaften Beschreibungsmustern der Gegenwart“ avanciert. Vgl. Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne* (7. Aufl., Berlin: Akademie Verlag, 2008), S. XIII.

²⁷⁹ 1962 veröffentlicht Umberto Eco das Buch mit dem Titel ‚*Opera aperta*‘. Es handelt sich um eine Sammlung von Aufsätzen und Essays, die er 1958 anlässlich des XII. Internationalen Philosophiekongresses verfasst hatte. Die deutsche Übersetzung erscheint erstmals 1977 unter dem Titel ‚*Das offene Kunstwerk*‘.

endgültigen Termini zu bestimmen“²⁸⁰. Vielmehr herrschten zu Zeiten der Postmoderne „Ambiguität, Ungewißheit, Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit“²⁸¹ vor. Auch Jean-François Lyotard beschreibt die Postmoderne als einen „Zustand der Kultur nach den Transformationen, welche die Regeln der Spiele, der Wissenschaft, der Literatur und der Künste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts getroffen“²⁸² hätten. Die hier beschriebenen „Wirklichkeits- und Denkverschiebungen“²⁸³ führten, so Welsch, zu „Pluralität – von Lebensweisen und Handlungsformen, von Denktypen und Sozialkonzeptionen, von Orientierungssystemen und Minderheiten“²⁸⁴, die wiederum in einer „Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster“²⁸⁵ kulminierten.

Welsch definiert Pluralität als den „Schlüsselbegriff der Postmoderne“²⁸⁶, der sich zwar auch schon zu Zeiten der Moderne geäußert habe, jedoch „nur in abstrakten Spekulationen und aparten Zirkeln“²⁸⁷. Erst mit der Postmoderne werde „radikale Pluralität als Grundverfassung der Gesellschaften real und anerkannt“²⁸⁸. Vielmehr noch: „Plurale Sinn- und Aktionsmuster“ würden „vordringlich, ja dominant und obligat“²⁸⁹. Darin zeige sich, dass die Postmoderne keine „Trans- und Anti-Moderne“ sei, sondern dass nun die Moderne in der „Breite der Wirklichkeit eingelöst“²⁹⁰ werde. Wissenschaftliche, gesellschaftliche und künstlerische Innovationen des 20. Jahrhunderts erlebten in der Postmoderne „ihre breite Realisation“²⁹¹, Maxime wie Wahrheit, Gerechtigkeit und Menschlichkeit gälten dabei von nun an „im Plural“²⁹². Diese anti-totalitäre Haltung der Postmoderne fuße jedoch nicht auf „billigen Relativismus“, sondern resultiere aus „geschichtlicher Erfahrung und aus Motiven der Freiheit“²⁹³.

Welsch fordert einen „präzisen“²⁹⁴ bzw. „veritablen Postmodernismus“²⁹⁵, der sich gegen ein Potpourri aus Bekanntem und Exotischem stelle, den vielfach grassierenden, sogenannten

²⁸⁰ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Übers. Memmert, Günter (Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 222, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), S. 214.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* S. 13.

²⁸³ Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 11.

²⁸⁴ Ebd., S. 5.

²⁸⁵ Ebd., S. XVII.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 5.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 6.

²⁹⁰ Ebd., S. 5.

²⁹¹ Ebd., S. 185.

²⁹² Ebd., S. 6.

²⁹³ Ebd., S. 2.

²⁹⁴ Ebd.

„diffusen Postmodernismus“²⁹⁶. Weder die „Abweichung um jeden [...] Preis“²⁹⁷ noch die orientierungslose Maxime des „anythings goes“²⁹⁸, sondern das Schätzen spezifischer und Benennen „allgemeine[r] Verbindlichkeiten“²⁹⁹ stünden beim veritablen Postmodernismus im Zentrum. Die „Gesamtsituation der Simultanität und Interpenetration differenter Konzepte und Ansprüche“³⁰⁰ müsse der postmoderne Pluralismus nicht neu erfinden, sondern reflektieren: „Er schaut nicht weg, sondern sucht sich der Zeit und ihren Herausforderungen zu stellen.“³⁰¹ So sieht Welsch die Postmoderne als „Version[en] von Moderne“³⁰², die „die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, [...] die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich“³⁰³ lasse und im Gegensatz zur „modernistische[n] Ideologie [...] Traditionen aufzunehmen bereit“³⁰⁴ sei. „Pluralität, Diskontinuität, Antagonismus und Partikularität“ fungierten heute vielmehr als „Grundkategorien der postmodernen Weltsicht“³⁰⁵. Welsch begrüßt dabei den Freiheitsgewinn, sieht jedoch das Konfliktpotenzial des Pluralismus im Verlust einer „einzig[e] verbindliche[n] Form von Rationalität“ und fordert eine darauf „zugeschnittene Ethik“ in Form „transversale[r] Vernunft“, die sowohl die „Grenzen der verschiedenen Rationalitätsformen aufzeigt und wahrt als auch Übergänge und Auseinandersetzungen zwischen ihnen ermöglicht und vollzieht“³⁰⁶. Dem Vorwurf der Utopielosigkeit entgegenet Welsch, dass die wirklich gewordene Pluralität „menschliche Sprache und humanes Leben“³⁰⁷ erst ermögliche und somit die Form von Utopie der Postmoderne sei³⁰⁸:

„Aus dem Bewußtsein des unhintergehbaren Wertes der verschiedenen Konzeptionen und Entwürfe (und nicht etwa aus Oberflächlichkeit und Indifferenz) ist sie radikal pluralistisch. Ihre Vision ist eine *Vision der Pluralität* [Anm.: Hervorhebungen im Original].“³⁰⁹

²⁹⁵ Ebd., S. 3.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd., S. 4.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd., S. XVIII.

³⁰³ Ebd., S. 6.

³⁰⁴ Ebd., S. 7.

³⁰⁵ Ebd., S. 188.

³⁰⁶ Ebd., S. 7.

³⁰⁷ Ebd., S. 41.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd., S. 39.

Das postmoderne Primat der Pluralität zeige sich insbesondere in der Übersetzung in Architektur, die sich gegen den ‚Internationalen Stil‘ als ‚Einheitsstil der modernen Weltzivilisation‘³¹⁰ stelle. Dieser sei wider seiner Maxime ‚trotz der Diversität der Funktionen bei der Uniformität der Erscheinung‘³¹¹ gestrandet. So habe die Moderne den Zwang traditioneller Baustile lediglich durch ‚die Starrheit des Funktionalismus und [...] ein weltweites architektonisches Einerlei‘ ersetzt und darüber hinaus versucht, ‚Abweichler zu diskriminieren und wirkliche Innovationen auszuschließen‘³¹².

Postmoderne Architektur hingegen lasse traditionelle Elemente ‚nicht imitativ, sondern transformativ‘ wieder zu: ‚Sie verkörpern vergessene und wiederzugewinnene Momente öffentlicher und privater Architektur, symbolische Dimensionen (Baldachin, Zelt) und humane Erwartungen (Geborgenheit).‘³¹³ Hierbei suche die Architektur die Öffentlichkeit: Nicht die ‚anonyme und hypothetische‘ der Moderne, sondern eine ‚konkrete und reale Öffentlichkeit‘³¹⁴, die fern aller Präskription kommunizieren wolle. Ziel sei ein ‚Dialog der Sprachen- ohne Metasprache‘³¹⁵ in dem Bewusstsein, dass das Ganze nicht gefasst und somit Totalität nicht dargestellt werden könne³¹⁶: ‚Avancierte postmoderne Gestaltung ist in besonderer Weise auf Komplexionseffekte des Pluralen gerichtet, Hybridbildung ist ihr Strukturmerkmal, die dabei entstehende Irritation ihr Ziel.‘³¹⁷ So komme der Architektur in der Postmoderne eine ‚Signalfunktion‘³¹⁸ zu, spiegle sie ‚sämtliche als postmodern bekannt gewordene Topoi- Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeiten, Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster‘³¹⁹.

Wie eingangs aufgeführt, konstatiert auch Lyotard einen durch die ‚Krise der Erzählungen‘³²⁰ hervorgerufenen Pluralismus in den Bereichen der Politik, der Weltanschauungen, des Sozialen, des Ethischen und vor allem des Religiösen, der keine Einigkeit mehr zulasse. Dies führe, so Lyotard, durch einen Mangel an Regeln und Kategorien zu einem ereignishaften Werkcharakter:

³¹⁰ Ebd., S. 93.

³¹¹ Ebd., S. 99.

³¹² Ebd., S. 94.

³¹³ Ebd., S. 104.

³¹⁴ Ebd., S. 90.

³¹⁵ Ebd., S. 119.

³¹⁶ Ebd., S. 126.

³¹⁷ Ebd., S. 87.

³¹⁸ Ebd., S. 323.

³¹⁹ Ebd., S. XVII.

³²⁰ Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* S. 13.

„Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt. Ein postmoderner Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder ein Werk nur bekannte Kategorien angewendet würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchten. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht worden sein wird. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben.“³²¹

Aus der Einsicht heraus, dass es weder endgültige Wahrheiten noch feste Legitimationen gibt, wende sich die Postmoderne gegen einen universellen Gültigkeitsanspruch und die „Ideologie der Potenzierung“³²². Ihr Leitbild der „radikale[n] Pluralität“³²³ führe zu einem ereignishaften Werkcharakter, der sich beispielsweise in Form transformativer Traditionserweckung und Hybridbildung sowie durch das Sichtbarmachen von Partikularität und Brüchen äußere.

Diese charakteristischen Eigenschaften postmoderner Produktion sind einerseits deutlich den Manifesten jener Zeit zu entnehmen (Vgl. Kapitel 05: ‚Die Manifestkultur im Wandel‘), begründen jedoch andererseits einen allgemeinen Rückgang der Manifestproduktion: In Zeiten, in denen man sich dem Vorherrschen divergenter Wahrheiten, Gerechtigkeiten und Menschlichkeiten bewusst ist, gilt das Manifest nicht als Medium erster Wahl, da es – etymologisch gesehen – dem Wissen um Pluralität entgegengesetzt, auf Eindeutigkeit und Allgemeingültigkeit bedacht ist.

³²¹ Lyotard, Jean-François: 'Beantwortung der Frage "Was ist postmodern?"', in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* (Stuttgart: Reclam, 1990), S. 47 f.

³²² Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6.

³²³ Ebd., S. 5.

03.6 Ein Ausblick: Die Digitalisierung und die Empörungswelle

Seit dem Jahrtausendwechsel auftauchende Schlagzeilen wie „Manifesto Mania“³²⁴ oder „The Manifesto is back“³²⁵ konstatieren ein Wiedererstarken des Manifests u.a. als Resultat der voranschreitenden Etablierung des Internets. Durch das ‚World Wide Web‘ lassen sich beginnend mit den 1990er- Jahren Design- und Architekturbilder ohne zeitliche Verzögerung der Drucklegung oder des Vertriebs mit geringem Kosten- und Arbeitsaufwand in einer ungeahnten Masse weltweit leicht konsumieren. Folgen sind eine erhöhte Dekontextualisierung von Entwürfen und damit ein gesteigener Bedarf an Maßnahmen zur Rezeptionssteuerung. Mit den Partizipationsmöglichkeiten des Web 2.0 erhöhen sich abermals das Bildaufkommen und die Geschwindigkeit der Bildverbreitung durch die sogenannten ‚geteilten‘ Bilder der sozialen Netzwerke und Blogs. Kritisiert Bruno Taut bereits 1929 ein ‚unverdaubares‘ Bildaufkommen als Folge einer Zeitschriftenkonjunktur³²⁶, so hat insbesondere diese jüngste Medienentwicklung eine erhöhte Dekontextualisierung zur Folge und kann als eine Erklärung für den in verschiedenen Publikationen attestierten Anstieg der Manifestproduktion dienen: So bilanzieren 2008 gut ein Jahrhundert nach Marinettis wegweisendem ‚Manifeste du Futurisme‘ Ellen und Julia Lupton erneut eine „Manifesto Mania“³²⁷ und spricht Craig Buckley 2014 in der Ankündigung seiner Publikation ‚After the manifesto‘ von einer „recent explosion of the architectural manifesto“³²⁸. Julia Peyton-Jones und Hans Ulrich Obrist veröffentlichen 2009 den ‚Manifesto Marathon‘, eine Textsammlung mit „manifestos for the 21st century“³²⁹ zur gleichnamigen Ausstellung in Londons ‚Serpentine Gallery‘. Auf dem Cover begründen sie dieses Unterfangen damit, dass derzeit ein Moment der „reconnection to the manifesto as a document of poetic and political intent“³³⁰ stattfinde.

Zwar nähern sich in einer globalisierten Welt auf Grund der zunehmenden Verflechtungen in Wirtschaft, Politik, Kultur, Umwelt und Kommunikation die Wissens- und Erfahrungshintergründe und damit die Rezeptionsmechanismen an, jedoch sind nach wie vor

³²⁴ Lupton/Lupton: Manifesto Mania.

³²⁵ Mc Guirk: Icon of the Month: The Manifesto.

³²⁶ Taut: "Krisis der Architektur"., Zitiert nach: Anonymous: 'Bruno Taut 'Krisis der Architektur"', S. 27.

³²⁷ Lupton/Lupton: Manifesto Mania.

³²⁸ Buckley, Craig: After the Manifesto, <<http://books.google.de/books?id=GZ5DIAEACAAJ>>, Zugriff: 30.03.2014.

³²⁹ Obrist, Hans Ulrich/Peyton-Jones, Julia: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* (Köln: Walther König, 2010), Einband.

³³⁰ Ebd.

starke kulturelle Unterschiede und damit Barrieren in der Rezeption auszumachen. Zudem befördert die Hypertextkultur des Internets eine sprunghafte, kurzzeitige und damit verstärkt dekontextualisierte Beschäftigung. Gerade die Eindeutigkeit und Direktheit der Manifestsprache vermag Aufmerksamkeit in der Informations- und Bilderflut zu generieren, ähnlich wie zu Zeiten der Avantgarde, als es galt, in einem „Reklamefeuerwerk der Kultur, besonders der Ismen zu bestehen“³³¹.

Das Manifest verschafft jedoch nicht nur Aufmerksamkeit, sondern hat darüber hinaus zunehmend die Aufgabe, einen fehlenden Gestaltungskontext sowie einen Mangel an sinnlicher und materieller Erfahrung auszugleichen. Das Manifest dient als Folge des ‚digital turn‘ wieder verstärkt der Kanalisation der Rezeption dekontextualisierter Reproduktionen: In Zeiten, in denen sich auf Grund medialer Vernetzungen unter anderem mit Hilfe digitaler Darstellungstechniken trotz mangelnder physischer Erfahrungen ‚ein Bild‘ von Architektur oder auch Designobjekten gemacht bzw. über sie diskutiert wird und sie daher vermehrt in der Deutung von Film und Foto wahrgenommen werden³³², gewinnt das Abbild entschieden an Bedeutung. So avanciert bereits vor Baubeginn Herzog & de Meurons Visualisierung der Elbphilharmonie³³³ zum Emblem Hamburgs mit hohem Wiedererkennungswert: Das vielfach reproduzierte Architekturbild wird zur Bewertungsgrundlage für eine unüberschaubare Masse von Rezipienten und so Teil des kollektiven Gedächtnisses³³⁴.

³³¹ Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (Gießen: Anabas, 1989), S. 324.

³³² Vgl. Beyer, Andreas/Burioni, Matteo/Grave, Johannes: 'Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild', in: Beyer, Andreas/Burioni, Matteo/Grave, Johannes (Hgg.): *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* (München: Wilhelm Fink, 2011), S. 10.

³³³ Vgl. Abb. 11.

³³⁴ Vgl. Ruhl, Carsten: Die Vermittlung ist das Werk. Zur Verselbstständigung des Ausstellens bei Herzog & de Meuron, *Wolkenkuckucksheim* <<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/061+062/Ruhl/ruhl.htm>>, Zugriff: 14.01.2014.



Abb. 11

Kaispeicher A mit einem Werbeplakat für den Bau der Elbphilharmonie, Hamburg (Herzog & de Meuron: Elbphilharmonie Hamburg, Baubeginn 2007.)

Quelle: <https://www.flickr.com/photos/69875617@N00/189042515>, Zugriff: 19.02.14.

© John Seb Barber.

Schon 1988 betont Jacques Herzog im Rahmen eines Symposiums mit dem Titel ‚Emerging European Architects‘³³⁵ an der Harvard University, dass es jenseits der „Zustandsform von gebaut/nicht gebaut eine eigene Wirklichkeit, vergleichbar der autonomen Wirklichkeit eines Bildes oder einer Skulptur“³³⁶ gebe. Auch die Architekturhistorikerin Beatriz Colomina unterstreicht in ihrem 1988 erstmals publizierten Text ‚Architectureproduction‘ den hohen Anteil der medialen Konstruktion³³⁷ am Diskurs, da der Werkkanon sich auch aus dem zusammensetze, was über Gestaltung geschrieben, gesammelt und unterrichtet werde.

³³⁵ Im Rahmen des Symposiums ‚Emerging European Architects‘ an der Harvard University hielt Jacques Herzog am 18. Oktober 1988 einen Vortrag, der u.a. 1997 in dem von Gerhard Mack herausgegebenen Buch ‚Herzog & de Meuron 1978-1988. Das Gesamtwerk‘ in deutscher Sprache veröffentlicht wurde.

³³⁶ Herzog, Jacques ‚Herzog & de Meuron: Die verborgene Geometrie der Natur‘, in: Mack, Gerhard (Hg.): *Herzog & de Meuron 1978-1988: Das Gesamtwerk* (Bd. 1; Basel: Birkhäuser, 1997), S. 209.

³³⁷ Colomina, Beatriz/Ockman, Joan: *Architectureproduction* (2. Aufl., Revisions – Papers on Architectural Theory and Criticism, Bd. 2: Princeton Architectural Press, 1988), S. 206 ff.

Als Resultat einer „Liquidisierung der Grenzen zwischen Objekt- und Bilderwelt“³³⁸ entsteht damit für den Entwerfenden der Zwang, überzeugende Bilder zu produzieren, diese gekonnt zu platzieren und selbst zu kommentieren. Historische Vorläufer dieser Entwicklung finden sich beispielsweise im Werk Mies van der Rohe: Schon die retuschierte Fotografie³³⁹ des Barcelona Pavillons, der 1929 eröffnet und abgerissen wurde³⁴⁰, sowie Mies Entwurfsskizzen für das Hochhaus an der Berliner Friedrichstraße³⁴¹ prägten als Bilder den Diskurs.

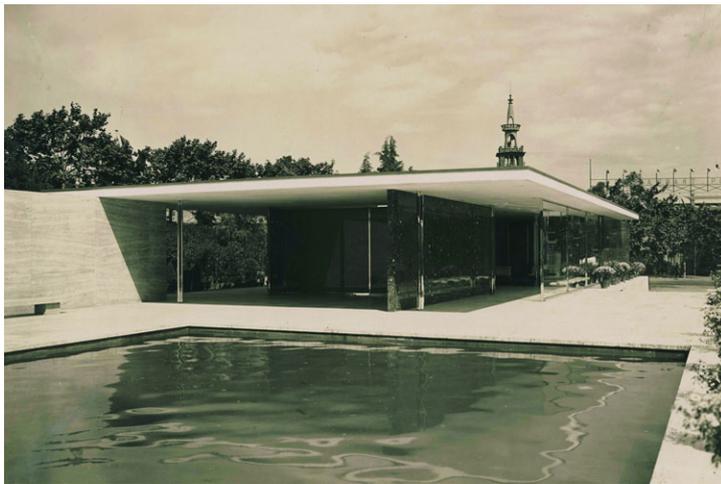


Abb. 12

Rohe, Mies van der: Barcelona Pavillon, Fertigstellung 1929.

Quelle: <http://www.spiegel.de/fotostrecke/mies-van-der-rohe-buch-die-kunst-des-liegens-fotostrecke-37627.html>, Zugriff: 29.01.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

³³⁸ Gleiter: Zur Rekonzeptualisierung des architektonischen Raumes im Zeitalter seiner Virtualisierung.

³³⁹ Vgl. Abb. 12.

³⁴⁰ Die Stadt Barcelona rekonstruierte zwischen 1983 und 1986 unter der Leitung der Architekten Cristian Cirici, Fernando Ramos und Ignasi de Solà-Morales den Pavillon nach Originalplänen.

³⁴¹ Vgl. Abb. 13.



Abb. 13

Rohe, Mies van der: Wettbewerbsentwurf für ein Bürogebäude an der Friedrichstrasse, 1922.

Quelle: <http://www.dowkimbrell.com/2010/06/10/kahn-stella-moore/>, Zugriff: 29.01.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Hans Holleins bereits im Kapitel ‚Die Dekontextualisierung‘ erwähnte Annahme aus dem Jahr 1967, wonach Gebäude zunehmend durch Medien erlebt würden und sie somit auch nur simuliert werden könnten³⁴², bestätigt sich nur wenige Jahrzehnte später durch die Möglichkeiten der digitalen Animation, mit deren Unterstützung Räume dreidimensional in Bewegung erfahrbar sind. Bisweilen idealisierende, ‚glatt gebügelte‘, digitale Darstellungen verstärken jedoch eine vielfach postulierte ‚Krise des Realen‘ und lassen Bezugspunkte vermissen, die dem Betrachter der Identifikation bzw. Einordnung der Abbildung dienen.³⁴³

Neben der erhöhten Produzierbarkeit von animierten Architekturbildern und deren Reproduzierbarkeit durch das Internet steigern auch das weit verbreitete Wettbewerbswesen

³⁴² Vgl. Hollein: ‚Alles ist Architektur‘, S. 2.

³⁴³ Beispiele wären hier Materialbeschaffenheit, Spiegelungen, Konstruktions- und Umgebungsdetails.

sowie Bürgerbeteiligungen – beides bildaffine Entscheidungsprozesse – den Bildwert und machen damit eine genauestens geplante Bildproduktion und -platzierung sowie eine frühzeitige und dezidierte Rezeptionssteuerung zunehmend zur Pflichtaufgabe des Entwerfenden.

Auch das ‚Icon-Magazine‘ gibt 2007 anlässlich seiner fünfzigsten Ausgabe ein Jubiläumsheft mit Manifesten der „leading architects and designers“³⁴⁴ wie UN Studio, Jasper Morrison, Zaha Hadid, John Maeda, Rem Koolhaas, Peter Eisenmann, Bruce Mau und Stefan Sagmeister heraus. Der damalige Herausgeber Justin McGuirk sieht ein Aufleben des Mediums Manifest nicht zuletzt als ein Resultat freier Äußerungsmöglichkeiten im Internet:

„The manifesto is back! [...] In the early 21st century, there are as many potential manifestos as there are people – the internet has seen to that. The web is a hotbed of pamphleteering, whingeing, enthusing and, above all, sharing. In the age of the corporate mission statement, when global conglomerates want you to buy in to their ‘vision’ and use their products, the open-source, creative commons advocates are fighting to keep cyberspace a place where users can express their own vision.“³⁴⁵

Durch die (scheinbar) unbeschränkten Zugangs- und Mitgestaltungsmöglichkeiten des Internets und seinen „Chancen sofortiger Kommunikation, im Antworten, Fortschreiten, Dialogisieren“³⁴⁶ mag man, so der Literaturwissenschaftler Walter Fähnders, darüber hinaus im Web-Manifest „die Grundsatzforderung der Avantgarde, dass ‘jede/r’ Künstler oder Literatusproduzent sei oder werde“³⁴⁷, erfüllt sehen. Insofern liege „die Aktualität des postavantgardistischen Manifests [...] insbesondere im digitalen Manifest“, da es „in gewisser Weise an Positionen der historischen Avantgarde“³⁴⁸ anschließe. Auch Steven Heller sieht 2010³⁴⁹ eine Rückkehr des Manifests als Medium der Positionsbestimmung:

³⁴⁴ Mc Guirk: Icon of the Month: The Manifesto.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Fähnders: ‚Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus‘, S. 90.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd., S. 70.

³⁴⁹ Dies ist ein Zitat Steven Hellers aus dem Vorwort des Ausstellungskataloges zur Wanderausstellung ‚Manifestos‘, die von dem Designer Cosimo Bizzarri und dem venezianischen Designbüro ‚Tankboys‘ kuratiert wurde. Heller spricht vom Manifest als einer „declaration of war against complacency“. (Vgl.: Bizzarri, Cosimo/Tankboys: <<http://www.manifestoproject.it/book/>>, Zugriff: 23.05.2014, Bizzarri, Cosimo/Tankboys (Hgg.): *Manifesto* (Jinan: Jinan Jidong Color Printing, 2010). Die Ausstellung ‚Manifestos‘ umfasste Manifeste international tätiger Designer aus den Jahren 1964 bis 2010. Sie begann 2009 in der ‚xyz-Gallery‘ in Treviso, Italien, und wurde daraufhin 2010 in Jinan, China, und 2012 in Barcelona, Spanien, gezeigt. In China wurde die Ausstellung anlässlich des zehnten Jahrestages des ‚Jicograda Design Education Manifesto‘ an der ‚Shandong

„Today manifestos are back. Artists who have decided it is their respective mission to save the world, or even those who have less ambitious goals, routinely turn first to a manifesto – a statement of principles – and then to their art forms to state how, why and where. [...] The past ten years – let’s say since the turn of the twenty-first century, because the fin de siècle is always a moment when new things occur – had been a fertile period for personal manifestos, and particularly in art and design circles. [...] Manifestos are everywhere in art and design books, spoken at conferences, shouted from the rooftops.”³⁵⁰

Das Manifest erlebt mit dem digital turn eine Renaissance, da es als Rezeptionssteuerungsmedium einer verstärkten Dekontextualisierung entgegenwirkt und durch seine charakteristische Deutlichkeit Aufmerksamkeit in Zeiten einer ansteigenden Informations- und Bilderflut verspricht. Das Internet bietet dem Autor eine starke Öffentlichkeit und weitreichende Gestaltungsmöglichkeiten. Da diese mit der Etablierung des Web 2.0 nicht dem ursprünglichen Verfasser vorbehalten sind, erfährt das Manifest eine zunehmend partizipative, scheinbar demokratische Prägung. So rufen Manifestautoren im Internet vermehrt zum Unterzeichnen, zum Diskutieren, oder sogar ausdrücklich zum aktiven Mitgestalten auf: Verfasst von der italienischen ‚Bollettino Telematico dell’Arte‘ des kunsthistorischen Instituts der Universität Rom, will etwa das ‚Permanente Manifest‘ „in einem unaufhörlichen spielerischen Austausch von Meinungen“ eine „alternative Form der Kommunikation“³⁵¹ bieten. Das Manifest besteht aus drei Teilen: einer sogenannten Basis, als „anfängliche[n] Kern des Manifests, in welchem die Thesen der Initiatoren vorgebracht werden“, einem Index in Form einer „Sammlung von Texten aller derer, die ihre eigene Meinung über die Gegenstände des Manifests mitteilen möchten“ sowie „Fragen, [...] die von jedem frei beantwortet werden können“³⁵². Diese Manifestform, so die Ursprungsautoren, zeichne „sich durch eine große und in der Zeit unbegrenzte Reichweite“ aus, „so dass durch sie Bewegungslinien des Gedankens sowie der kollektiven Vorstellung aufgezeigt werden können“³⁵³. Ähnlich funktioniert das ‚Open Source Architecture Manifesto‘³⁵⁴: Beauftragt von der Zeitschrift ‚domus‘ ein sogenanntes ‚Opposite Editorial‘ zu verfassen, initiiert Carlo Ratti,

University of Art and Design‘ (SUAD) präsentiert. Dort erschien auch der Ausstellungskatalog ‚Manifesto‘ von Cosimo Bizzarri und Tankboys.

³⁵⁰ Heller, Steven: ‚Manifesto Wars‘, in: Bizzarri, Cosimo/Tankboys (Hgg.): *Manifesto* (Jinan: Jinan Jidong Color Printing, 2010), o. S.

³⁵¹ Bollettino Telematico dell’Arte: Manifesto Permanente su Arte e Comunicazione, <<http://www.bta.it/riv/conv/prog/1995/03/10/a0/deAufruf.html>>, Zugriff: 25.03.2013.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Senseable City Lab: Open Source Architecture, <<http://senseable.mit.edu/osarc/>>, Zugriff: 25.11.2013.

Leiter des ‚MIT Senseable City Lab‘, auf Wikipedia ein editierbares Open-Source-Dokument: „The Wikipedia page remains online as an open canvas – a 21st -century manifesto of sorts, which by definition is in permanent evolution“.³⁵⁵ Auch die Redaktion des ‚Icon Magazine‘ ruft zur Partizipation auf und fragt in einer Fußzeile am Ende jedes der fünfzig veröffentlichten Manifeste: “Would you sign this manifesto? Add your comments below.“³⁵⁶

Anhand der hier dargestellten Internetmanifeste lassen sich exemplarisch die Möglichkeiten des digitalen Manifestes aufzeigen: Ist der Netzanschluss gegeben, lässt es sich unabhängig von Raum und Zeit von jedermann editieren, sowohl in Text- als auch Bildform. Darüber hinaus bieten Links die Möglichkeit, Querverweise zu platzieren sowie das Dokument frei ‚umherwandernd‘ und daher selbstbestimmt zu lesen.

Neben diesen Partizipations- und Gestaltungsmöglichkeiten des Web 2.0 wird als Anstoß für die „jüngste[n] Manifest-Welle“ in einem Essay in der Wochenzeitschrift die Zeit eine aufkommende Protesthaltung genannt, denn „selten erlebten Streit- und Erregungsschriften so eine Konjunktur“, gelten sie als „der neueste Schrei auf dem Buchmarkt“³⁵⁷. Neben Stéphane Hessel's ‚Empört euch!‘³⁵⁸ aus dem Jahr 2010 und David Shields ‚Reality Hunger: A Manifesto‘³⁵⁹ von 2011 werden ‚Der kommende Aufstand‘³⁶⁰ unbekannter Autoren aus dem Jahr 2007 und das ‚Manifest der Vielen‘³⁶¹ von 2011 als Protest-Beispiele aufgeführt. So fragt sich der Autor, warum „die anachronistische Form des Manifests gerade jetzt eine Renaissance erfährt“³⁶². Er registriert „eine Umbruchstimmung, die durchaus mit derjenigen vergleichbar ist, die zur Hochzeit der klassischen modernen Manifeste herrschte“³⁶³. Leitthema seien die Globalisierung und die damit verknüpften Umstrukturierungsprozesse im Bereich der Ethnien, Nationen, Sozialsysteme und des geistigen Eigentums.³⁶⁴ „Solche Zeiten“, so das Urteil, „provizieren harsche, bisweilen hysterische Stellungnahmen“³⁶⁵. Auch die Sozialwissenschaftler Johanna Klatt und Robert Lorenz sehen ein „gewachsene[s]

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Mayne, Thom: Manifesto #40, <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-40-thom-mayne-%7C-architect>>, Zugriff: 26.11.2013.

³⁵⁷ Thumfart, Johannes: Empören Sie sich bitte jetzt, <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/rueckkehr-der-manifeste>>, Zugriff: 11.03.2011.

³⁵⁸ Hessel, Stéphane: *Empört Euch!*, Übers. Kogon, Michael (Berlin: Ullstein, 2011)

³⁵⁹ Shields, David: *Reality Hunger: Ein Manifest*, Übers. Wirthensohn, Andreas (München: C. H. Beck, 2011)

³⁶⁰ Unsichtbares Komitee: *Der kommende Aufstand*, Übers. Schmeda, Elmar (Hamburg: Edition Nautilus, 2010)

³⁶¹ Sezgin, Hilal (Hg.): *Manifest der Vielen: Deutschland erfindet sich neu* (Berlin: Blumenbar-Verlag, 2011).

³⁶² Thumfart: Empören Sie sich bitte jetzt.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Ebd.

Artikulationsbedürfnis der Bürger“, das sich in einer „Atomisierung der Zivilgesellschaft“³⁶⁶ begründe. Politische Manifeste würden auf Grund schwindender „Differenz zwischen den Parteien, schwindender Debattierfreude in der Politik sowie weitgehender Abwesenheit von Parteiintellektuellen und politischen Vordenkern“³⁶⁷ vor allem „Defizite professioneller Politik“³⁶⁸ ausgleichen. „Pointierte Alternativmeinungen“³⁶⁹, beispielsweise in Form von Manifesten, würden nun leicht Gehör finden. Als „Minorität und Gegenöffentlichkeit“ erfüllten sie „zentrale Funktionen der Zivilgesellschaft“ durch eine Erhöhung der „Selbstregulierungskraft einer Gesellschaft“³⁷⁰. Als Beispiel einer solchen außerparlamentarischen Artikulationsform führen sie unter anderem das Manifest ‚Not in our name, Marke Hamburg‘ an, verfasst von Kunstschaffenden der Hansestadt an, die sich gegen eine Vereinnahmung der ‚kreativen Klasse‘ durch das Hamburger Stadtmarketings zu Wehr setzen. Da genau solche Manifeste jedoch ein „geradezu prädestiniertes Artikulationsinstrument [...] einer ohnehin privilegierten und ressourcenstarken Klientel“³⁷¹ seien, könnten sie auf Grund ihres „autoritären Meinungs- und Deutungscharakters“³⁷² andererseits „den Trend zur Expertokratie [...] verstärken“³⁷³, eine „Refeudalisierung der Öffentlichkeit“³⁷⁴ fördern, so Klatt und Lorenz.

Der Philosoph Jürgen Habermas beschreibt in seinem Aufruf ‚Wir brauchen Europa‘ aus dem Jahr 2010 „eine normativ abgerüstete Generation“, welche sich aktuell „von einer immer komplexer werdenden Gesellschaft einen kurzatmigen Umgang mit den von Tag zu Tag auftauchenden Problemen aufdrängen“³⁷⁵ lasse. So entstehen auch Manifeste wie ‚Marke Hamburg‘ vorwiegend als Reaktion auf ein akutes lokales oder regionales Problem. Ein weiteres prägnantes Beispiel stellt hier das Manifest ‚Kein Geld– Trotzdem handeln mit Visionen!‘ des Werkbundes NRW dar, das 2011 veröffentlicht wurde. Es antwortet unter

³⁶⁶ Klatt/Lorenz: ‚Vorraussetzungsreiches, aber schlagkräftiges Instrument der Zivilgesellschaft. Wesensmerkmale politischer Manifeste‘, S. 415.

³⁶⁷ Ebd., S. 442.

³⁶⁸ Ebd., S. 432 f.

³⁶⁹ Ebd., S. 431.

³⁷⁰ Ebd., S. 441.

³⁷¹ Ebd., S. 442.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 439.

³⁷⁴ Ebd., S. 431.

³⁷⁵ Habermas, Jürgen: ‚Wir brauchen Europa! Die neue Hartleibigkeit: Ist uns die gemeinsame Zukunft schon gleichgültig geworden?‘, <<http://www.zeit.de/2010/21/Europa-Habermas/komplettansicht>>, Zugriff: 25.11.2013.

anderem auf den drohenden Abriss von Duisburger Zechensiedlungen und fordert mehr Möglichkeiten zur Bürgerbeteiligung im Stadtplanungsprozess.³⁷⁶

Auch Daniel Cohn-Bendit, Mitinitiator des (Eliten-)Manifests zur Neugründung Europas von unten³⁷⁷, unterzeichnet sowohl von Politikern wie Jacques Delors, Joschka Fischer, Javier Solana, Richard von Weizsäcker und Helmut Schmidt, als auch von Intellektuellen und Kunschtchaffenden wie Jürgen Habermas, Ulrich Beck, Olafur Eliasson, Kaspar König, Rem Koolhaas, Herta Müller, Péter Esterházy, Robert Wilson und Wim Wenders, fordert mehr Bürgerbeteiligung in Europa und sieht einen Ruck durch die Gesellschaft gehen: „Alle warteten darauf“ und zudem gebe es „ein riesiges Bedürfnis, sich zu bekennen“³⁷⁷. Die Frage, inwieweit es sich bei den aktuellen Manifestäußerungen des Architektur- und Designdiskurses um ‚Bekanntnisse‘ handelt, soll im Kapitel ‚Manifestkultur im Wandel‘ näher erörtert werden.

Betrachtet man die hier dargelegte Ideengeschichte der Manifestproduktion im Design- und Architekturdiskurs und ihre situativen, medialen, institutionellen und vor allem historischen Hintergründe zusammenfassend, so wird vor allem deutlich, dass die quantitative Manifestproduktion vom Grad der Dekontextualisierung eines reproduzierten Entwurfes sowie dessen Innovationspotenzial hinsichtlich seiner symbolischen, technischen und sozialen Funktion abhängig ist. Zudem stellt, wie bereits dargelegt, der Revolutionsdruck einer Epoche einen bedeutenden Faktor dar. Daher üben neben dem technischen (und dabei insbesondere medialen) Wandel gesellschaftspolitische Umbrüche, wie beispielsweise die beschriebenen Forderungen zu mehr Bürgerbeteiligungen, entscheidenden Einfluss auf die Manifestproduktion aus. Schon bei Veröffentlichungen wie Le Corbusiers ‚Vers une architecture‘ spielt die Aufwertung des Bildes im Zuge medialer Entwicklungen eine wichtige Rolle für den quantitativen Anstieg der Manifestproduktion. Der Bedarf einer Rezeptionssteuerung, beispielsweise in Gestalt eines Manifestes, verstärkt sich im besonderen Maße u.a. mit der Zunahme ‚gelikter‘ Bilder aktueller Projekte wie beispielsweise Koolhaas‘ CCTV-Gebäude, oder auch Herzogs & de Meurons Elbphilharmonie.

³⁷⁶ Deutscher Werkbund NW: *Kein Geld? Trotzdem handeln mit Visionen!* (Einmischen und Gestalten, Essen: Klartext, 2011), S. 8 ff.

³⁷⁷ Cammann, Alexander: Europäisches Manifest: Eine irdische Idee. Wie das Manifest entstanden ist., <<http://www.zeit.de/2012/19/Europa-Manifest-Entstehung>>, Zugriff: 03.05.2012.

Beatriz Colominas Gleichung „New Media = New Manifestos“³⁷⁸ von 2014 bestätigt sich daher gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen bedürfen Entwürfe der Erläuterung, deren Gestalt und Funktionsweise aufgrund medialer Innovationen Veränderungen aufweisen. So kritisiert Taut die Orientierung Le Corbusiers Architektursprache an der Fotografierbarkeit³⁷⁹ und erklärt beispielsweise das Manifest ‚Alles ist Architektur‘ von 1969 Simulationsmöglichkeiten selbiger mit Hilfe medialer Entwicklungen. Darüber hinaus beschreiben Architekten wie Hernan Diaz Alonso, UN Studio und Patrick Schumacher in ihren Manifesten, wie aktuell vor allem digitale Bildwelten Gebautes, aber auch Entwurfs- und Darstellungstechniken prägen. Alonso kritisiert 2007 in ‚Notes on Mutation and the Pursuit of Horror (and sometimes the Grotesque)‘ die langweilige Perfektion der „image forms“³⁸⁰, hervorgerufen durch cinematische Effekte. UN Studio spricht von einer „image driven culture“, der sich das Büro mit Hilfe von „intense impressions“³⁸¹ zu entziehen versuche. Dem entgegengesetzt preisen Gestalter wie Patrik Schumacher oder das Darmstädter Büro Lengfeld & Wilisch das ‚Parametrische Entwerfen‘, bei dem die Form einer vom Computer errechneten Formel³⁸² folgt, als Zukunftsmodell.³⁸³

Neben der veränderten Gestalt in Folge medialer Innovationen führt vor allem ein erhöhtes Bildaufkommen zu einer verstärkten Dekontextualisierung und damit zu einem erhöhten Bedarf an Rezeptionssteuerungen. In einem Zusatz zu ihrer Gleichung „New Media = New Manifestos“³⁸⁴ hält Colomina fest, dass neue Medien neue Manifeste evozieren, diese aber vielleicht nicht mehr länger wie welche aussehen.³⁸⁵ Von Plakat und Flugblatt, über Zeitungsartikel und bebilderten Magazinbeitrag, bis hin zu Webeintrag und editierbaren Open-Source-Dokument haben mediale Entwicklungen stets sowohl den Manifestdiskurs als auch das Manifestdokument selbst geprägt. Resultate des hier zusammenfassend nachgezeichneten Entwicklungsstrangs sind unter anderem eine Erhöhung der Öffentlichkeit und eine Zunahme an Darstellungsmöglichkeiten, sowie zuletzt der Anstieg der Partizipation

³⁷⁸ Colomina: *Manifesto Architecture: The ghost of Mies*, o. S.

³⁷⁹ Taut: "Krisis der Architektur"., Zitiert nach: Anonymous: 'Bruno Taut 'Krisis der Architektur'', S. 26 ff.

³⁸⁰ Alonso, Hernan Diaz: Notes on Mutation and the Pursuit of Horror (and sometimes the Grotesque), <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-19-hernan-diaz-alonso/xfiroarch-%7C-architect>>, Zugriff: 22.11.2011.

³⁸¹ UN Studio: UN Studio philosophy of architecture, <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-19-hernan-diaz-alonso/xfiroarch-%7C-architect>>, Zugriff: 22.11.2011.

³⁸² Beim ‚Parametrischen Entwerfen‘ wird anhand zuvor vom Menschen eingegebener Parameter (z.B. Zahlen, Linien, Kurven, Faktoren, Entwurfskriterien etc.) vom Computer eine Geometrie erzeugt. Durch Veränderung der Ausgangsparameter kann diese Geometrie variiert werden bzw. können im virtuellen Raum Form und Funktion verschiedener Varianten geprüft werden.

³⁸³ Vgl. Dörries, Cornelia: Parametrische Brücke, <<http://dabonline.de/2012/04/01/parametrische-bruecke/>>, Zugriff: 25.11.2013.

³⁸⁴ Colomina: *Manifesto Architecture: The ghost of Mies*, o. S.

³⁸⁵ Ebd.

durch das Web 2.0. Es bleibt abzuwarten, welche mediale Spielart auf welche Weise zukünftig den Manifestdiskurs prägen wird.

Manifeste lassen sich neben Formen ihrer Medialität auch über ihre Funktion für die Autorenschaft beschreiben und unterscheiden. Die hier dargelegte Ideengeschichte der Manifestproduktion erklärt das Manifest als Medium der Rezeptionssteuerung, dessen spezifische Funktionen im folgenden Kapitel kategorisiert dargestellt werden.

04. Das Manifest: Spezifische Funktionen der Rezeptionssteuerung

Neben einer „Entfremdung zwischen Kunst und Gesellschaft“³⁸⁶ als Teil eines umfassenden Wandels gesellschaftlicher Verhältnisse, begründen sowohl veränderte Produktionsbedingungen und gewandelte Umweltwahrnehmungen als auch völlig neue gestalterische Ausdrucksformen die Etablierung des Mediums Manifest im Diskurs der Avantgarde: Sie entwirft als gesellschaftsästhetische ‚Vorhut‘ ein gesellschaftsästhetisches Idealbild, dessen mitunter starke Neuartigkeit eine mangelnde Lesbarkeit mit sich bringt und damit einen großen Erklärungsbedarf hervorruft. Das Manifest wird sozusagen als Übersetzer und Vermittler zwischengeschaltet. Es korrigiert bzw. lenkt die mangelnde oder gestörte Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient. Summiert unter dem Oberthema der Rezeptionssteuerung erfüllt das Manifest im Architektur- und Designdiskurs in dieser Tradition stehend bis zum heutigen Zeitpunkt höchst unterschiedliche Funktionen. Diese dienen letztendlich – gemäß der Manifestkriterien Intentionalität, Performativität und Öffentlichkeit – allesamt der Werbung, Legitimation und Vermittlung von Gestaltungstätigkeit, sprich der Rezeptionssteuerung.

04.1 Das Manifest als Medium der Entwurfsvermittlung

Das Manifest im Architektur- und Designdiskurs dient sowohl der Vermittlung von Visionen gesellschaftlichen Miteinanders als auch der Erläuterung von Gestaltungskonzepten bzw. der Rezeptionssteuerung von Einzelentwürfen. So nehmen Manifeste der Design- und Architekturgeschichte häufig mehr oder weniger direkt Bezug auf ein Werk oder werden gleich mit Fotografien oder auch Zeichnungen von Entwürfen abgedruckt bzw. ausgestellt. So dient das Bild der Illustration des Wortes und der Text der Entwurfsvermittlung. Auch im Falle des Manifestes ‚Futuristische Architektur‘ bilden Zeichnung³⁸⁷ und Text eine solche Symbiose.

³⁸⁶ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 22.

³⁸⁷ Vgl. Abb. 15, 16.

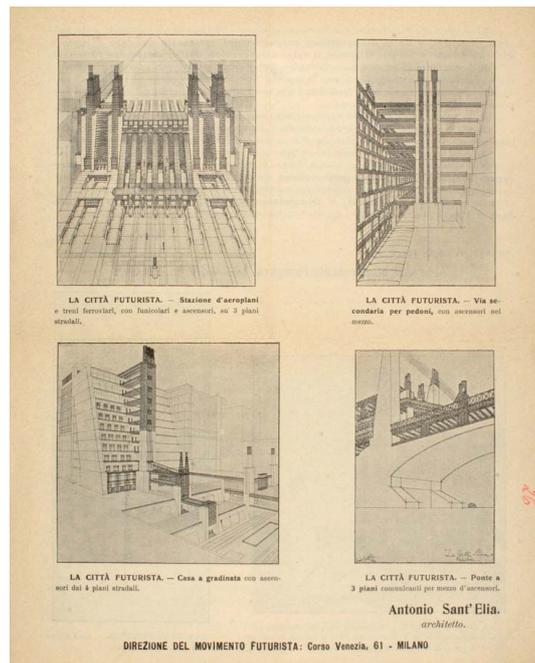
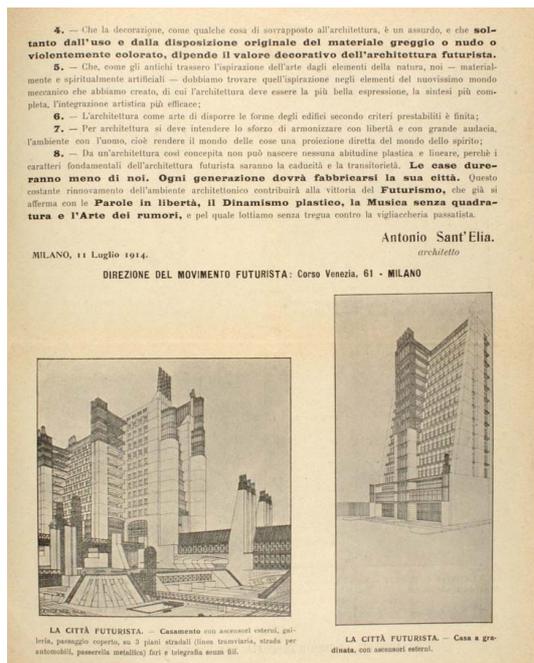


Abb. 14, 15

Sant'Elia, Antonio: *L'architettura futurista*, 1914.

Quelle:

http://expo.khi.fi.it/galerie/futurismus/Ausstellungen/Architektur/fut000001_7000.jpg/image_view_fullscreen, Zugriff: 15.10.12.

Im Jahr 1914 stellen die Architekten Antonio Sant'Elia und Mario Chiattone ihre Zeichnungen zur ‚Città Nuova‘ in Mailand aus. Das im Ausstellungskatalog abgedruckte Manifest der ‚Futuristischen Architektur‘ vermittelt dem Besucher die Entwürfe der ‚Neuen Stadt‘ als eine von Traditionen losgelöste Äußerung einer „völlig neuen mechanischen Welt“³⁸⁸ sowie als Antwort auf eine vergangene „Architektur des Monumentalen, der Friedhöfe und Gedenkstätten“³⁸⁹. Mit diesen Worten begründet das Manifest ein für den Betrachter ungewohntes Bild einer von Ornamentik und anderen bekannten Stilelementen der Repräsentation befreiten Architektur, die darüber hinaus nicht aus Holz, Stein und Ziegel errichtet, sondern wegen ihrer „Elastizität und Leichtigkeit“ durch die „Architektur des Eisenbetons, des Eisens, des Glases, des Kunststoffs, der Textilfaser“³⁹⁰ ersetzt wird. Dies führe zu einer Architektur, „die ihre Daseinsberechtigung einzig und allein aus den besonderen modernen Lebensbedingungen“ ziehe und dabei „wie eine gigantische Maschine“³⁹¹ wirke. Ein Eindruck, den auch die ausgestellten und im Katalog abgebildeten Zeichnungen von terrassierten Hochhäusern aus einer Kombination geometrischer Körper,

³⁸⁸ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 85.

verschmolzen zur technoiden Form, gesäumt von Hochbahnen und Fassadenaufzügen, vermitteln. Dieses im Jahr 1914 sicherlich eher ungewöhnlich erscheinende Bild, wird dem Betrachter im Text erläutert: Den Architekten ginge nicht um „formale Verschiedenheiten“, sondern

„darum, das futuristische Haus von Grund auf neu zu schaffen, es mit allen Hilfsmitteln der Wissenschaft und der Technik zu bauen, alle Ansprüche unserer Gepflogenheiten und unseres Geistes [...] zu befriedigen, alles zu zertreten, was grotesk ist und im Widerspruch zu uns steht (Tradition, Stil, Ästhetik, Proportion), um so neue Formen, neue Linien, eine neue Harmonie der Profile und Volumen zu schaffen [...].³⁹²

Eine solche Architektur könne „nicht den Gesetzen der geschichtlichen Kontinuität unterliegen“. Vielmehr müsse sie „so neu sein, wie unsere Gemütszustand neu ist“³⁹³. Daher müssten, so Sant’Elias gestalterische Umsetzung einer neuen ‚Geisteshaltung‘, überflüssig gewordene Treppen verschwinden und anstelle dessen Aufzüge, „die sich wie Schlangen aus Eisen und Glas an den Fassaden hinaufwinden“³⁹⁴, vorgesehen werden. „Außerordentlich hässlich in seiner mechanischen Einfachheit“, ziere das neue „Haus aus Zement, aus Glas und Eisen, ohne Malerei und Skulpturen [...] nur die angeborene Schönheit seiner Linien und seiner Formen“³⁹⁵. Es erhebe sich „am Rande eines lärmenden Abgrundes“ von der „Straße, die sich nicht mehr wie eine Fußteppich auf dem Niveau der Portierslogen dahinzieht, sondern die mehrere Geschoss tief in die Erde hinabreicht“³⁹⁶. Die Geschosse würden „für die erforderlichen Übergänge durch Metall-Laufstege und sehr schnelle Rolltreppen verbunden“³⁹⁷.

Die hier wieder gegebenen Textstellen beschreiben die Zeichnungen der ‚Città Nuova‘ nicht nur, sondern begründen und vermitteln die neuartig wirkenden Entwürfe dem Leser bzw. Betrachter als ‚zeitgemäße‘ Formen und zeigen dabei das Manifest als Medium zur bewussten Rezeptionssteuerung eines konkreten Entwurfsgedankens. Es gilt, dem Rezipienten in Wort und Bild eine neue Architektur zu vermitteln, die dem neuesten Stand der Technik entspricht und Ausdruck eines neuen Gesellschaftsideals ist.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd.

Auch Le Corbusier leitet 1923 in ‚Vers une architecture‘ seine Entwürfe aus dem technischen und gesellschaftlichen Wandel her: „Erste Pflicht der Architektur in einer Zeit der Erneuerung ist die Revision der geltenden Werte, die Revision der wesentlichen Elemente des Hauses.“³⁹⁸ Er plädiert daher für Häuser im Serienbau, die durch einen neuen, ‚bedarfsgerechten‘ Grundriss bestechen sollen:

„Die großen Probleme von morgen, die von den Bedürfnissen der Gesamtheit diktiert werden, werfen die Frage des Grundrisses erneut auf. Das moderne Leben verlangt, ja fordert für das Haus und die Stadt einen neuen Grundriß.“³⁹⁹

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von ‚Vers une architecture‘ hat Le Corbusier bereits sein zusammen mit dem Ingenieur Max du Bois entwickeltes Bausystem ‚Dom-ino‘ zur industriellen Serienfertigung von Häusern in Stahlbeton-Skelettbauweise aus vorgefertigten Elementen patentieren lassen. Im Text argumentiert er unter anderem mit dem „Druck neuer wirtschaftlicher Notwendigkeiten“⁴⁰⁰ für die Etablierung des Serienbaus.

Wie beim Beispiel Sant‘Elias wird auch hier ein in Blocksatz gesetzter Text durch Abbildungen ergänzt, die mit Bildunterschriften versehen sind. Im Gegensatz zu Sant‘Elias greift Corbusier jedoch nicht nur auf eigene Entwurfszeichnungen zurück, um seine Visionen zu erläutern. Zu sehen sind beispielsweise Fotografien und Zeichnungen von Werken anderer Gestalter (seiner Zeit wie auch aus der Historie), Grafiken und Diagramme sowie Abbildungen moderner Verkehrsmittel und anderer technischer Erzeugnisse.

Auch Oskar Schlemmers ‚Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung‘ dient der Rezeptionssteuerung und will beim Besuch der Ausstellung anleiten. Es entsteht 1923 als Rubrik eines Ausstellungsprospektes und erteilt Auskunft zu Hintergründen und Zielen der Bauhausproduktion. Angestrebt werde eine schöpferische Vereinigung aller Handwerker im Bau, die „die große Beziehung aufs Ganze wieder herstellen und in einem höchsten Sinn das Gesamtkunstwerk ermöglichen“⁴⁰¹ soll. Mit dem ‚Haus am Horn‘, einem komplett ausgestatteten Musterhaus, wird im Rahmen der Ausstellung ein solches Gesamtkunstwerk als Gemeinschaftsarbeit der verschiedenen Bauhauswerkstätten präsentiert. Das Manifest soll den Besucher auf die Ausstellung vorbereiten und einen Umschwung in der

³⁹⁸ Le Corbusier: *1922. Ausblick auf eine Architektur*, S. 166.

³⁹⁹ Ebd., S. 48.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 202.

⁴⁰¹ Schlemmer, Oskar: ‚Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung‘ (1923), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 64.

Bauhausproduktion erläutern. Gilt im ersten Bauhaus-Manifest die Einheit von Kunst und Handwerk als Maß der Dinge, lautet das Credo nun ‚Kunst und Technik – eine neue Einheit‘, wie der Titel von Gropius‘ Eröffnungsrede zur Ausstellung bereits anzeigt.

Gropius‘ späterer Nachfolger Mies van der Rohe veröffentlicht Manifeste und Entwürfe in der Zeitschrift ‚G. Material zur elementaren Gestaltung‘⁴⁰², die von 1923 bis 1926 als Forum konstruktivistischer Künstler Deutschlands gilt. In der ersten Ausgabe von ‚G‘ werden Mies van der Rohes ‚Arbeitsthesen‘ abgedruckt, flankiert von seinem Entwurf eines ‚Bürogebäudes aus Stahlbeton‘. Auch im Falle dieses Manifestes gehen Wort und Bild eine Wechselwirkung ein, illustriert der Entwurf den Text, steuert ein Manifest die Rezeption. So erläutert van der Rohe seine Vorstellung von einer Baukunst als „raumgefasste[n] Zeitwille[n]“, dessen „Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit“⁴⁰³ entstehen müsse. Er definiert das Bürohaus als „ein Haus der Arbeit der Organisation der Klarheit der Ökonomie“, welches „helle weite Arbeitsräume“ aufweisen und „übersichtlich, ungeteilt, nur gegliedert wie der Organismus des Betriebes“⁴⁰⁴ gestaltet sein solle. Entsprechend seines abgebildeten Entwurfes eines langgestreckten, ornamentlosen Flachdachbaus, dessen Skelettbauweise sowohl eine Bandfassade als auch eine freie Grundrissgestaltung ermöglicht, stellt der abgebildete „Haut- und Knochenbau“ aus Beton, Eisen und Glas den „raumgefasste[n] Zeitwille[n]“⁴⁰⁵ dar. Grafisch bestimmt wird der Beitrag Mies van der Rohes in ‚G‘ durch den Schriftzug ‚B Ü R O H A U S‘, der sich über die Gesamtbreite des Artikels erstreckt und durch eine Verwendung einer Majuskelschrift und des Sperrsatzes zusätzlich hervorgehoben wird. Oberhalb des Schriftzuges befinden sich zur Rechten eine perspektivische Zeichnung des Bürohausentwurfes im Anschnitt, zur Linken ein Text, der allgemein dazu aufruft, Architektur mit den „Mitteln der Zeit“⁴⁰⁶ zu gestalten. Unterhalb der Schlagzeile ‚B Ü R O H A U S‘ befindet sich eine Abfassung, die sich speziell der Bauaufgabe Bürohaus und insbesondere der Erläuterung des Miesschen Entwurfes widmet. Gestaltet durch eine Vielzahl von Einzügen und Absätzen, optisch ähnlich einer Versform, erhalten beide Texte eine epische Anmutung. Das Titelblatt der zweiten Ausgabe der Zeitschrift ‚G‘ ziert eine

⁴⁰² ‚G. Material zur elementaren Gestaltung‘: Zeitschrift, die von Hans Richter und Werner Gräff herausgegeben wurde und von 1923 bis 1926 sechsmal erschien. Ab der dritten Ausgabe änderte sich der Titel in ‚G. Zeitschrift für elementare Gestaltung‘. ‚G‘ veröffentlichte unter anderem die Texte und Darstellungen des Werkes von Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Hans Arp, Piet Mondrian, George Grosz, Tristan Tzara, Man Ray sowie Kurt Schwitters.

⁴⁰³ Rohe: ‚Ohne Titel‘, o. S.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

Abbildung von Mies' ‚Landhaus aus Stahlbeton‘⁴⁰⁷, eine vor allem 1924 in diesem Segment unübliche Konstruktionsweise. Das Gebilde aus ineinander verschachtelten, geometrischen, ornamentlosen Grundformen illustriert die oberhalb des Bildes abgedruckte Programmatik, deren typografische Gestaltung ebenfalls einem Vers gleicht. Mies proklamiert hier, dass die „Form nicht das Ziel, sondern das Resultat unserer Arbeit“ sei und das „Formvolle [...] mit der Aufgabe verwachsen, Ja der elementarste Ausdruck ihrer Lösung“⁴⁰⁸ wäre. So spiegelt die (vermeintliche) Einfachheit des Baus Mies' Forderung, „die Bauerei von dem ästhetischen Spekulantentum zu befreien und Bauen wieder zu dem zu machen, was es allein sein sollte, nämlich Bauen“⁴⁰⁹. Umgekehrt bewirbt und erläutert der Text van der Rohe's Bauwerk bzw. gestalterische Haltung.

Einen starken Einfluss auf die Entwicklung vieler europäischer Architekten hat der Amerikaner Frank Lloyd Wright. In zahlreichen programmatischen Schriften erläutert Wright seine Idee der organischen Architektur. 1908 veröffentlicht er in ‚The Architectural Record‘ einen Aufsatz mit dem Titel ‚In the Cause of Architecture‘. Darin enthalten ist ein bereits im Jahr 1894 verfasster Sechs-Punkte-Plan, der „propositions“⁴¹⁰ zu einer idealen Gestaltung manifestiert. Wright definiert zunächst Einfachheit und Ruhe als seine Entwurfsmaximen: Ein Gebäude dürfe nur so wenig Räume wie nötig aufweisen, Komfort und Nützlichkeit sollten Hand in Hand mit der Schönheit gehen. Öffnungen sollten als „integral features of the structure“ auftreten und, wenn möglich, eine „natural ornamentation“⁴¹¹ bilden. Möbel und Bilder sollten in „the whole as an integral unit“⁴¹² integriert sein. Auch Verzierung dürften nur in angemessenem Umfang vorgesehen werden. Im zweiten Punkt fordert er „as many kinds (styles) of houses as there are kinds (styles) of people“⁴¹³. Wichtig sei zudem, dass ein Haus so erscheine, als erwachse es einfach aus seinem Grund geformt in Harmonie zu seiner Umgebung⁴¹⁴. Wright leitet in diesem Punkt seine Gestaltungsmaxime aus der Prärie-Landschaft des Mittleren Westens ab und vermittelt so die Formensprache seiner Entwürfe: Der „quiet level“⁴¹⁵ der Prärie führe beispielsweise zu ruhigen Silhouetten, niedrigen Proportionen und Terrassierungen. An vierter Stelle des Punkteplans proklamiert Wright, dass

⁴⁰⁷ Vgl. Abb. 9.

⁴⁰⁸ Rohe: 'Ohne Titel', o. S.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Wright, Frank Lloyd Wright: 'In the cause of architecture', in: Gutheim, Frederick Albert (Hg.): *In the cause of architecture, Frank Lloyd Wright: Essays* (New York: Architectural Record, 1957), S. 239.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Vgl. Ebd.

⁴¹⁵ Ebd.

Farbvorlagen aus der Natur anzuwenden seien, an fünfter, die Materialien der Natur zu betonen. Abschließend votiert er für ehrliche Gestaltung, die nicht der Mode folge. Da die Maschine „the normal tool of our civilization“ darstelle, fordert er die Durchsetzung von „new industrial ideals“⁴¹⁶.

1894 hat der ehemalige Sullivan-Mitarbeiter Wright bereits zahlreiche Bauten wie beispielsweise das ‚Winslow House‘⁴¹⁷ in River Forest, Illinois, realisiert, dessen Gestaltung sich aus dem Text herleiten bzw. begründen lässt.



Abb. 16

Wright, Frank Lloyd: Winslow House, River Forest, Illinois, Fertigstellung 1894.

Quelle: <http://weirdwonderfulworldnews.blogspot.de/2013/02/winslow-house-in-river-forest-illinois.html>, Zugriff: 19.02.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

So erzielt Wright hier durch die Markierung der beiden Geschosse mit Hilfe eines Gurtgesimses und eines Materialwechsels in der Fassade eine Betonung der Horizontalen, welche, wie im Text dargelegt, die eher platte Landschaft Illinois aufnehmen soll. Einen ähnlichen Effekt hat auch das Abflachen des Walmdaches sowie dessen Verlängerung mittels eines großzügig bemessenen Dachüberstandes. Gemäß Wrights Maxime, die Natürlichkeit der Baustoffe zu betonen, bleiben die Ziegel unverputzt. Mit der Vergrößerung der Fenster des Obergeschosses vom Gurt- bis zum Traufgesims schafft er die im Text geforderte Integration

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Abb. 16.

der Mauerwerksöffnungen im Bauwerk. Der Text stellt sich sowohl als eine Beschreibung als auch Legitimation seiner organischen Architektur dar. 1910 erscheint im Ernst Wasmuth Verlag in Berlin das Portfolio ‚Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright‘ mit 100 Lithographien Wrights Werke aus den Jahren 1893 bis 1909, darunter auch das ‚Winslow House‘. Ein programmatischer Einleitungstext erläutert dem Leser nicht nur die Formensprache der abgedruckten Entwürfe als „harmonische Wesenheit [...] in Farbe, Bild und Natur“⁴¹⁸, sondern setzt Wrights Gestaltungsideen in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang: „Das höhere Ideal der Einheitlichkeit“ definiert er als „Grundlage einer echten Kultur“, „als innere Verwirklichung des Ausdrucks des eigenen Lebens in der eigenen Umgebung“⁴¹⁹. Sein Mappenwerk ‚In the Cause of Architecture‘ dient Wright zur Verteidigung und Erläuterung seiner organischen Architektur in Zeiten eines vorherrschenden Eklektizismus bzw. internationalen Einheitsstils und vermittelt sie dem Betrachter bzw. Leser als Ausdruck von Demokratie, amerikanischem Pioniergeist und gesellschaftlichem Miteinander. In ‚The Living City‘ erklärt Wright 1958 sein städtebauliches Konzept der suburbanen, dezentralen ‚Broadacre City‘⁴²⁰ als Grundlage einer ökonomischen, ethischen, sozialen und ästhetischen Verbesserung einer selbstbestimmten Lebensführung.⁴²¹ Zeitlebens steuert der Amerikaner Wright in programmatischen Schriften die Rezeption seiner Entwürfe, stehen sie „in einer direkten Wechselwirkung zu den Bauaufgaben“⁴²².

Auch die Manifeste Hans Holleins, der neben dem kalifornischen Berkeley auch Studienjahre am ‚Illinois Institute of Technology in Chicago‘ verbracht hat, begleiten nicht nur, sondern kommentieren, erläutern und legitimieren stets seine künstlerisch-gestalterische Entwicklung. In Wien erscheint von 1965 bis 1970 die Zeitschrift ‚bau. Schrift für Architektur und Städtebau‘, herausgegeben von der ‚Zentralvereinigung der Architekten Österreichs‘, die ebenfalls Entwürfe und programmatische Texte junger Architekten veröffentlicht. Im Jahr 1967 erläutert Hollein im dort erschienenen Manifest ‚Alles ist Architektur‘⁴²³ seinen erweiterten Architekturbegriff. Der Text beginnt mit der Feststellung, dass die „traditionelle

⁴¹⁸ Wright, Frank Lloyd: ‚Organische Architektur‘ (1910), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 22.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Wright präsentierte seine Idee einer suburbanen, dezentralen Landschaft namens ‚Broadacre City‘ erstmals in seinem 1932 erschienenen Artikel ‚The Disappearing City‘. 1935 präsentiert er ein städtebauliches Modell, das einen Ausschnitt von etwa zehn Quadratkilometern seiner Vision darstellt. 1958 erscheint sein Werk ‚The Living City‘, in dem er unter anderem seine Idee der ‚Broadacre City‘ weiter ausführt.

⁴²¹ Vgl. Wright, Frank Lloyd: *The Living City* (New York, NY: Plume, 1970), S. 66.

⁴²² Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart* (5. Aufl., München: C. H. Beck, 2004), S. 493.

⁴²³ Hollein: ‚Alles ist Architektur‘.

Definition der Architektur [...] an Gültigkeit verloren⁴²⁴ habe. Über das Bauen hinaus ginge es nun vielmehr um eine Gestaltung der „Umwelt als Gesamtheit“⁴²⁵ und aller „Medien, die sie bestimmen“⁴²⁶. Daraus schließt Hollein: „Heute wird gewissermaßen alles Architektur.“⁴²⁷ Die „Architektur“ sei eines der Medien zur Problemlösung, ein künstlich geschaffener Zustand, der „Umwelt“⁴²⁸ bestimme. Der Mensch nutze die Architektur, um „Bedürfnisse zu befriedigen und [...] Wünsche und Träume zu erfüllen“⁴²⁹, als Erweiterung seines selbst und seines Körpers sowie als Kommunikationsmedium. Im Anschluss an diese Feststellungen beschreibt der Autor den Menschen als „selbstzentriertes Individuum und Teil der Gemeinschaft“⁴³⁰, das sich durch Medien weiterentwickelt habe. Diese Medien seien Mittel zur „Festlegung einer (jeweils gewünschten) Umwelt“⁴³¹, beruhend auf einer „Verlängerung“⁴³² der Sinneseindrücke. Auch dies seien Medien der Architektur, „Architektur im weitesten Sinne“⁴³³. Dem folgen Architekturdefinitionen, die Holleins bisherigen Aussagen zusammenfassen und um eine semantische Ebene erweitern:

„Architektur ist kultisch, sie ist Mal, Symbol, Zeichen, Expression. Architektur ist die Kontrolle der Körperwärme – schützende Behausung. Architektur ist Bestimmung – Festlegung – des Raumes, Umwelt. Architektur ist Konditionierung eines psychologischen Zustandes.“⁴³⁴

Es schließt ein Blick in die Vergangenheit an, als allein der Bau „den Erfordernissen als Definition des Raumes, als schützende Umhüllung, als Gerät und Werkzeug, als psychisches Mittel und als Symbol entsprach“⁴³⁵. Durch die „Entwicklung der Wissenschaft und Technologie, wie auch der Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse und Forderungen“ seien nun „neue Medien der Umweltbestimmung“, wie etwa „nichtstoffliche Mittel zur Raumbestimmung“⁴³⁶, entstanden. Ausschließlich in der Tradition werde „Bauen“ durch „Architektur“ gelöst⁴³⁷. Die rhetorische Frage, ob „die Antwort noch ‚Architektur‘“ laute,

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

oder ob „nicht geeignete Medien zur Verfügung“⁴³⁸ stünden, wird mit Entwicklungsbeispielen aus dem Architektur- und Medienbereich beantwortet. Es folgt die Forderung, Architekten müssten aufhören, „nur in Bauwerken zu denken“⁴³⁹. Da ein Gebäude auch „ganz Information“⁴⁴⁰ werden könne, sei es auch möglich, selbiges nur zu simulieren. Als Beispiel nennt Hollein die Pyramiden, die vielen zwar bekannt seien, jedoch meist nur durch ihre mediale Vermittlung. Eine „Extension der Architektur durch Kommunikationsmedien“⁴⁴¹ sei auch die Telefonzelle. Helme der Düsenpiloten, Raumkapseln sowie Raumanzüge nennt er perfektere „Behausung[en] [...] als jedes ‚Gebäude‘“⁴⁴². Sie würden eine

„umfassende Kontrolle der Körperwärme, der Nahrungszufuhr und Fäkalverwertung, des Wohlbefindens und dergleichen in extremsten Umständen biete[n], verbunden mit einem Maximum an Mobilität“⁴⁴³.

Diese Freiheiten, so Hollein, machten den Menschen erst jetzt wirklich zum „Mittelpunkt und Ausgangspunkt der Umweltbestimmung“⁴⁴⁴. Die Gestaltungsmöglichkeiten des „environments“ hätten, wie bei der „genähte[n]“ und der „aufgeblasene[n]“⁴⁴⁵ Architektur, zugenommen. Jedoch seien dies noch traditionelle „Bau-Materialien“, während es kaum Versuche gegeben habe, mit Chemikalien, Drogen und „anderen als physischen Mitteln (etwa Licht, Temperatur, Geruch) unsere Umwelt zu definieren, Raum zu bestimmen“⁴⁴⁶. Daher müssten Architekten, so die Schlussfolgerung, „aufhören, nur in Materialien zu denken“ und „einen anderen Bezug zum Prozess der ‚Errichtung‘ einnehmen“⁴⁴⁷. In Zukunft würden Räume „deshalb weit bewusster etwa haptische, optische und akustische Qualitäten besitzen, Informationseffekte beinhalten, wie auch sentimentalen Bedürfnissen direkt entsprechen können“⁴⁴⁸. Die Gestaltungsaufgabe der Architektur, und damit auch ihre Definition, würden sich erweitern. Das Manifest schließt mit der Schlussfolgerung „Alle sind Architekten“ und der Kernaussage „Alles ist Architektur“⁴⁴⁹ sowie der Nennung des Autors.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

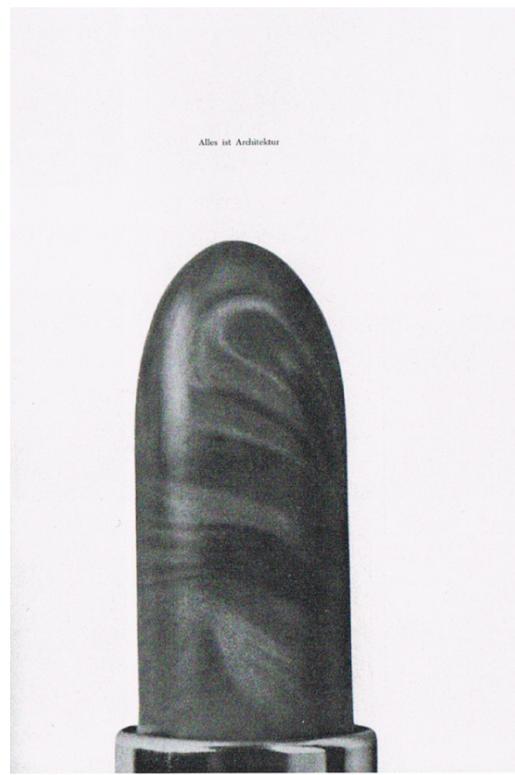
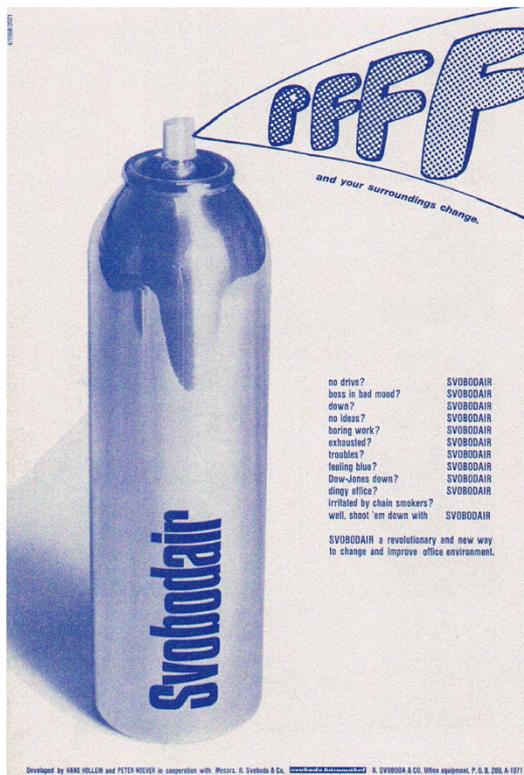
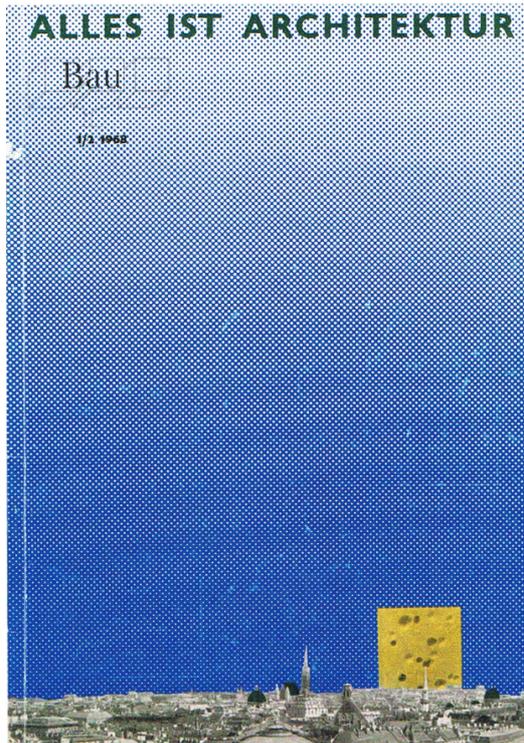


Abb. 17, 18, 19, 20

Hollein, Hans: *Alles ist Architektur*, 1968.

Quelle: *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau*, Heft 1/2 /23. Jahrgang (1968), S.1 ff.

© Lilly und Max Hollein/ Zentralvereinigung der Architekten Österreichs.

Der einseitige, maschinengeschriebene Text in Blocksatz besteht aus einzelnen, nach ihrem Sinn definierten Absätzen. Zeilenumbrüche an den Satzenden der oben genannten Architekturdefinitionen, die jeweils mit den Worten „Architektur ist“ beginnen, heben diese im Text vor und unterstreichen die Bedeutung dieser Aussagen. Begriffe wie ‘Architektur’, ‘Umwelt’ oder ‘Gebäude’ setzt Hollein bewusst in einfache Ausführungszeichen, um so auch grafisch ihre bislang gültige Denotation in Frage zu stellen. Ansonsten gibt es keine graphischen Akzentsetzungen oder Abbildungen, was einen starken Kontrast zu dem anschließenden 27-seitigen Bildanhang schafft.

Sämtliche Heftseiten liegen, wie zu dieser Zeit üblich, im schwarz-weiß Druck vor. Eine Ausnahme bildet die Seite zwanzig, die auf den ersten Blick eine ganzseitige Werbeanzeige für ein abgebildetes Raumspray namens ‚Svobodair‘⁴⁵⁰ aus der Industrie zu sein scheint und daher aufwendiger gedruckt ist. Liest man jedoch den Untertitel, so erfährt man, dass es sich dabei um ein (Kunst-)Projekt Peter Noevers und Hans Holleins handelt, mit dem man seine Umwelt verwandeln können soll. Mit dieser vermeintlichen Reklame präsentiert Hollein exemplarisch eine mögliche Ausformung der im Manifest geforderten „neue[n] Medien der Umweltbestimmung“ bzw. „nichtstoffliche[n] Mittel zur Raumbestimmung“⁴⁵¹. Bereits auf dem Cover⁴⁵² der Zeitschrift, deren Redaktion Hollein selbst angehört, wird das Manifest in großen Lettern angekündigt. Am unteren Rand des Titelblattes sieht man die Schwarz-Weiß-Fotografie einer Stadtsilhouette, in die ein Stück Käse in leuchtendem Gelb als eine Art überdimensioniertes Hochhaus montiert ist. Auch hier verdeutlicht der Slogan ‚Alles ist Architektur‘ auf provokative Weise Holleins erweiterten Architekturbegriff.

Hans Hollein gilt als „einer der Begründer der Neoavantgarde der zweiten Moderne“⁴⁵³. Sein multidisziplinär geprägtes Oeuvre spiegelt das moderne Ideal „eines universellen visuellen Vokabulars, eines Gestaltungswillens, der sich über alle künstlerischen Disziplinen erstreckt“⁴⁵⁴. So wurde Hollein nicht nur als Architekt, etwa des ‚Retti Kerzenladens‘ von 1966, bekannt, sondern auch als Designer, Bildhauer, Objektkünstler, Ausstellungsgestalter und Architekturtheoretiker. Seine Erkenntnis, dass im Gegensatz zur klassischen Avantgarde „die Begründung der Architektur auf Form, Material, Maschine nicht länger möglich sein wird“, führt ihn zu der Annahme, dass „die Materialien der Architektur durch Medien und die

⁴⁵⁰ Peter Noever und Hans Hollein präsentierten ‚Svobodair‘ als Raumspray für Büros auch auf der 14. Triennale in Mailand 1968, sowohl in Form einer Werbekampagne als auch in Gestalt einer Skulptur. Vgl. Abb. 19.

⁴⁵¹ Hollein: ‚Alles ist Architektur‘.

⁴⁵² Vgl. Abb. 17.

⁴⁵³ Weibel: ‚Hans Hollein. Ein Universalkünstler‘, S. 14.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 11.

Gestalt durch Kommunikation ersetzt⁴⁵⁵ werden könnten. Als „frühe[s] Beispiel[e] der Extensionen der Architektur durch Kommunikationsmedien“⁴⁵⁶ nennt er im Manifest die Telefonzelle. Bereits 1965 reicht er gemeinsam mit Walter Pichler und Ernst Graf als Beitrag für die Jugend-Biennale in Paris eine umgewandelte Telefonzelle⁴⁵⁷ in Gestalt einer ein Quadratmeter großen ‚Minimalumwelt‘ mit allen lebensnotwendigen Anschlüssen ein.

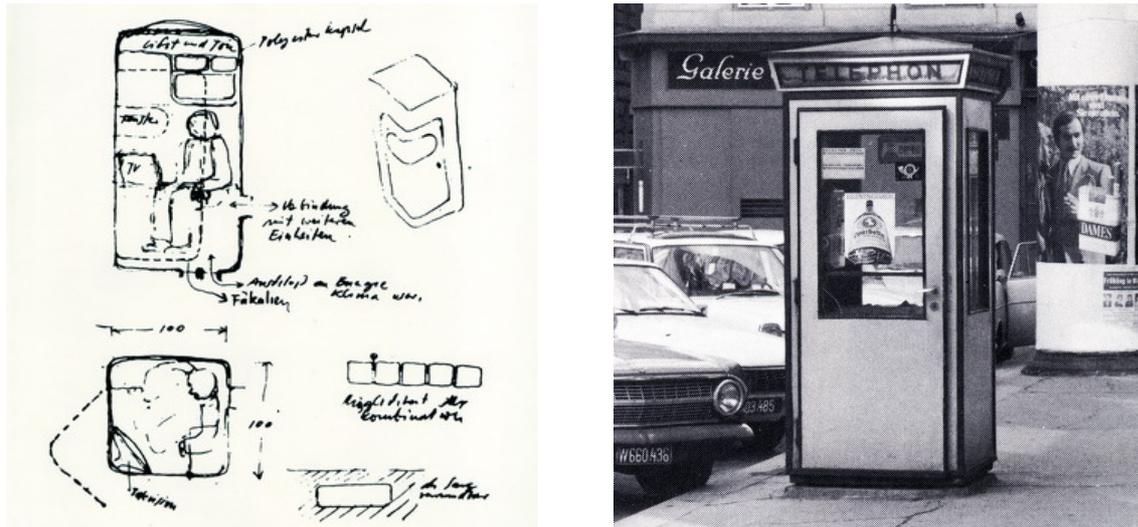


Abb.21, 22

Hollein, Hans: *Minimal Environment, Telefonzelle*, 1965.

Quelle: <http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Studien/Minimal-Environment>,
Zugriff: 28.02.14.

© Lilly und Max Hollein.

Einen Schritt weiter geht er mit seinem Vorschlag zur Erweiterung der Universität Wien aus dem Jahr 1966: Dabei handelt es sich um ein Foto⁴⁵⁸ des Bestandsgebäudes, das zeichnerisch über eine Stecker-Verbindung um einen Fernseher erweitert und damit die Architektur zum Medium ernannt wird.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 16 f.

⁴⁵⁶ Hollein: 'Alles ist Architektur'.

⁴⁵⁷ Vgl. Abb. 22, 23.

⁴⁵⁸ Vgl. Abb. 23.

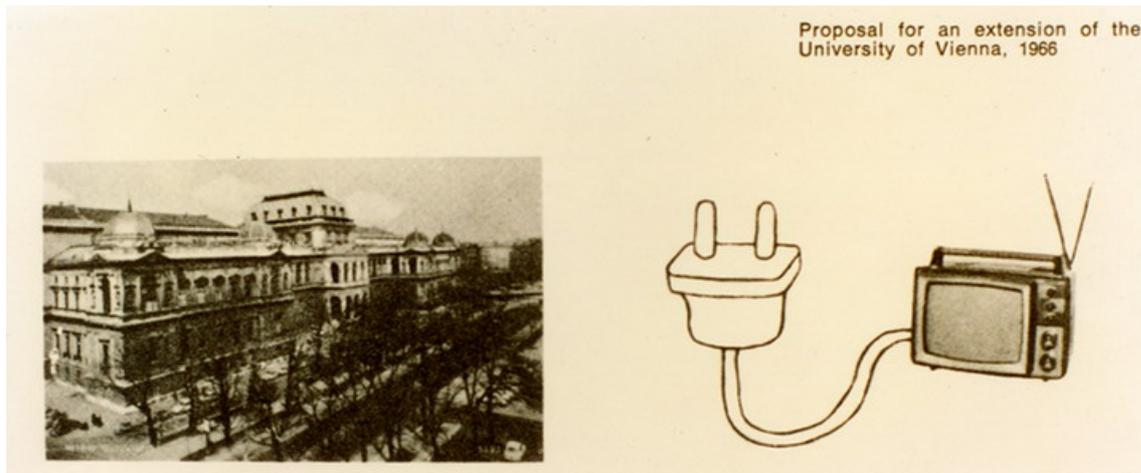


Abb. 23

Hollein, Hans: Erweiterung der Universität Wien, 1966.

Quelle: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/erweiterung-der-universitaet-wien/000_erweiterung_wu_wien_02.jpg/5706-1-ger-DE/000_ERWEITERUNG_WU_WIEN_02.jpg_projectimage.jpg, Zugriff: 28.02.14.

© Lilly und Max Hollein.

Ein Jahr bevor beispielsweise in Deutschland das erste Telekolleg gegründet wird, erklärt Hollein jedoch nicht nur Medien zur Architektur, sondern ersetzt diese durch eine „Architekturpille“, die er 1967 seinem Kunstwerk ‚Nonphysical Environmental Control Kit‘ beifügt, einer ‚Bereitschaftsschachtel zur Herstellung verschiedenster gewünschter Umweltsituationen‘. Die Abbildung⁴⁵⁹ einer solchen Architekturpille mit der Unterschrift ‚Architektur‘ findet sich im bereits erwähnten Bildanhang des Manifestes. Zum Verständnis dieses Bildanhangs bedarf es jedoch, wie im Falle des Lippenstiftes⁴⁶⁰, der Erweiterung der Universität Wien, oder der Architekturpille, der Erläuterung bzw. des Manifestes. So können Holleins Manifeste als kongeniales Rezeptionssteuerungsinstrument seiner künstlerisch-gestalterischen Tätigkeit gelesen werden. Die Radikalität und Neuartigkeit seiner Entwürfe, sowohl auf funktionaler und ästhetischer als auch gesellschaftspolitischer Ebene, begründen den Bedarf einer programmatischen, auf Eindeutigkeit bedachten Erläuterung bzw. eines Manifestes. Auch ‚Plastic Space‘ von 1960, seine Thesis zum Master of Architecture an der ‚University of California‘ in Berkeley, kann als ‚Vermittlungsorgan‘ seiner in der Master-Ausstellung präsentierten Kunstwerke gelesen werden. So illustrieren wolkenartige Gebilde⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Vgl. Abb. 18.

⁴⁶⁰ Vgl. Abb. 20.

⁴⁶¹ Vgl. Abb. 24.

den Text: „Space has no direction. It develops free, in all directions. Totality of space and threedimensionality are asymptotic.“⁴⁶²



Abb. 24

Hollein, Hans: Space in space in space, 1960.

Quelle: <http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/USA/Space-in-Space-in-Space>,

Zugriff: 23.08.12.

© Lilly und Max Hollein.

Nach seinen Studienjahren in den USA geht Hollein zurück nach Wien, wo er in der Galerie St. Stephan des katholischen Geistlichen Monsignore Otto Maurer Gleichgesinnte trifft. 1963 veranstaltet er dort gemeinsam mit Walter Pichler die Ausstellung ‚Architektur‘, in der utopische Entwürfe kompakter Stadtarchitekturen präsentiert werden. Wie der Ausstellungskatalog zeigt, nutzt Hollein auch hier das Medium Manifest, um seine Vorstellungen eines erweiterten Architekturbegriffes zu postulieren.

Ebenfalls im Kontext einer Ausstellung präsentiert am 22. Januar 1968 der Essener Architekt Werner Ruhnau⁴⁶³ gemeinsam mit dem Düsseldorfer Künstler Ferdinand Kriwet⁴⁶⁴ das ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘⁴⁶⁵. Es handelt sich dabei um einen einseitigen maschinengeschriebenen Text, zentriert gesetzt, der über keinerlei Abbildungen oder graphische Hervorhebungen verfügt. Zahlreiche Zeilenumbrüche geben dem Text die Optik einer Versform und verleihen ihm, ähnlich wie bei den beschriebenen Manifesten Mies van

⁴⁶² Hollein, Hans: 'Plastic Space Part I' (1960), zitiert nach: Weibel, Peter (Hg.): *Hans Hollein* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), S. 14.

⁴⁶³ Werner Ruhnau: * 11. April 1922 in Königsberg; deutscher Architekt und Hochschullehrer.

⁴⁶⁴ Ferdinand Kriwet: * 03. August 1942 in Düsseldorf; deutscher Hörspielautor und Künstler.

⁴⁶⁵ Kriwet, Ferdinand/Ruhnau, Werner: Manifest zum multiperspektivischen Theater, <<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=520>>, Zugriff: 16.04.2012.

der Rohes‘, epischen Charakter. Ruhnau, der bis heute vierzehn Bühnen- und Theaterbauten realisierte, hat zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit seinem ‚Architektenteam im Baubüro der Landwirtschaftskammer‘⁴⁶⁶ bereits das Stadttheater Münster gebaut (1952 bis 1955) und in Kooperation mit Robert Adams, Paul Dierkes, Yves Klein, Norbert Kricke und Jean Tinguely für den Bau des Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen verantwortlich gezeichnet (1956 bis 1959). 1961 konzipiert er die Ausstellung ‚German Theater today‘ in New York, entwickelt 1962 auf Einladung von Sir Lawrence Olivier Planungsvorschläge für das Englische Nationaltheater London und verfasst 1967 für die Weltausstellung Montreal mit Claus Bremer und Paul Pörtner unter anderem Konzepte für Theaterstücke zum Mitspielen. Aus Anlass der Ausstellung ‚Gesellschaftsform Theaterform, Theaterform Gesellschaftsform‘⁴⁶⁷ 1968 im Museum am Ostwall in Dortmund veröffentlicht er im Namen der Organisatoren, der ‚Freunde Neuer Kunst Dortmund‘, das ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘. Es umschreibt das Ideal einer „offenen Gesellschaft“⁴⁶⁸ und wie es sich in Theaterarchitektur und -spiel reflektieren soll. Das Manifest beginnt mit einer Feststellung: „Wir haben keine Monarchie.“⁴⁶⁹ Aus dieser Feststellung werden Schlussfolgerungen abgeleitet:

„Wir brauchen keine neuen Hoftheater. Wir wollen keine formierte Gesellschaft. Wir wollen keine bedingungslose Parteidisziplin Wir wollen keine Hofschranzen. Wir wollen keine Gesundbeter, keine Medizinmänner, keine Heilsverkünder, keine Levitenleser.“⁴⁷⁰

Demgemäß wird ein gesellschaftspolitisches Ideal einer „offenen Gesellschaft“ aus „selbstbewusste[n] und verantwortungsfähige[n] Mitbürger[n] & Mitspieler[n]“⁴⁷¹ formuliert. Einer Aufzählung technischer Errungenschaften, speziell von Kommunikationsmedien der modernen Welt, folgt der Schluss, dass die Wahrnehmung nun nicht mehr „eindimensional“ bzw. „einperspektivisch“, sondern „multisensorisch“⁴⁷² sei. Theater müsse auf diese Veränderungen mit einem „mehrperspektivischen Raum“ reagieren, denn „einer offenen Gesellschaft entsprechen offene Theaterspielformen. Offene Theaterspielformen verlangen

⁴⁶⁶ ‚Architektenteam im Baubüro der Landwirtschaftskammer‘: Nach dem Vorbild der mittelalterlichen Bauhütte organisierte Bürogemeinschaft aus Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhnau.

⁴⁶⁷ ‚Gesellschaftsform Theaterform, Theaterform Gesellschaftsform‘: Ausstellung der ‚Freunde Neuer Kunst Dortmund‘ 1968 im ‚Museum am Ostwall‘ in Dortmund.

⁴⁶⁸ Ruhnau: ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘, o. S.

⁴⁶⁹ Ebd.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

offene Theaterbauformen⁴⁷³. Diese würden im Gegensatz zum Hof- bzw. Guckkastentheater den Blickwinkel des Zuschauers nicht bestimmen, sondern das Publikum aktivieren. Gefordert werden Variabilität im Gegensatz zur Monumentalität und eine „offene[n] Gesellschaft“ statt einer „geschlossenen Gesellschaft“⁴⁷⁴.

Ruhnau, der sich, wie eingangs dargelegt, zeitlebens mit der Bauaufgabe Theater beschäftigt, benutzt das Sujet Manifest, um sowohl seine Vorstellungen einer offenen Gesellschaft als auch einer offenen Theaterarchitektur zu illustrieren bzw. zu bewerben. Das Theater ist sowohl in der antiken als auch in der christlichen Tradition eine Metapher, die sich von Platon über Augustinus und Johannes von Salisbury bis hin zu Luther und Erasmus von Rotterdam spannt. Als ‚Theatrum mundi‘ ist sie insbesondere in literarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts weit verbreitet und stellt „eine umfassende Sichtweise dar, in der eine grundsätzliche Vorstellung über den Menschen und seine Stellung im Weltganzen zum Ausdruck kommt“⁴⁷⁵. Das Theater gilt zum einem als Repräsentanz des Weltwissens, zum anderen als Ort, an dem Gesellschaftsformen ausprobiert bzw. ‚durchgespielt‘ werden können⁴⁷⁶. In einem Interview aus dem Jahr 2007 betont auch Ruhnau:

„Mit dem Verfahren des Spiels werden alltägliche Lebensvorgänge geregelt und vergeistigt [...]. Kultur ist für mich der Oberbegriff für die durch Spiel entstandenen unterschiedlichen Lebensformen.“⁴⁷⁷

Auch das im Manifest dargelegte Ideal einer offenen, aktiven Gesellschaft soll sich im Theaterbau reflektieren, das Gebäude wiederum zur gesellschaftlichen Neugestaltung anregen. So kann das ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘ als Rezeptionssteuerung von Ruhnau's Theaterbauten gelesen werden: In seinem bereits 1959 fertiggestellten Musiktheater im Revier⁴⁷⁸, das seit 1997 unter Denkmalschutz steht und als der „ästhetisch

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

^{475/475} Weber, Christian: *Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater*, <<http://www.metaphorik.de/14/Weber.pdf>>, Zugriff: 17.07.2012.

⁴⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷⁷ Lehmann-Kopp, Dorothee: 'Interview mit Werner Ruhnau', in: *Museum für Architektur und Ingenieurkunst NRW/Stadt Gelsenkirchen* (Hgg.): *Werner Ruhnau. Der Raum, das Spiel und die Künste* (Berlin: Jovis, 2007), S. 93.

⁴⁷⁸ Abb. 25, 26.

wichtigste Bau der Nachkriegszeit im Ruhrgebiet⁴⁷⁹ gilt, finden 1040 Zuschauer im ‚Großen Haus‘ und 450 im ‚Kleinen Haus‘ Platz.



Abb. 25

Ruhnau, Werner: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Fertigstellung 1959.

Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/MiR_au%C3%9Fen_ganz.jpg,

Zugriff: 20.07.12.

© MiR Gelsenkirchen.

Abb. 26

Ruhnau, Werner: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Fertigstellung 1959.

Quelle: <http://deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=867>, Zugriff: 20.07.12.

© Archiv Ruhnau.

⁴⁷⁹ Deutscher Werkbund NRW: 1956: Das Theater von Werner Ruhnau in Gelsenkirchen, <<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=456>>, Zugriff: 15.08.2012.

Die Forderung nach Multiperspektivität wird so bereits durch das Vorhandensein zweier Spielstätten abgedeckt und die im Text verlangte „Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisse auf verschiedenen, räumlich getrennten Spielebenen im mehrperspektivischen Raum verwirklicht“⁴⁸⁰. Des Weiteren wird Multiperspektivität durch eine Verbindung von Innen und Außen, Bühne und Saal, sowie durch die Integration der bildenden Künste erzielt: Die Glasfassade an der stadtzugewandten Längsseite des Hauptgebäudes öffnet den kubischen Baukörper zum Vorplatz und ermöglicht eine optische Verbindung von Innen- und Außenraum. Zudem wird durch die Anordnung des Foyers hinter dieser Glasfassade der Besucher bei Lichtgleichgewicht⁴⁸¹ zum Akteur, das Theaterfoyer zum Stadtraum verlängert und so das Gebäude zur Bühne erklärt. Diese Immaterialität erzeugt einen „Spiel-Raum für Alle“⁴⁸²: Das Theater wird zum „Bestandteil des urbanen Lebens“, der „Passant zum Mitspieler“⁴⁸³. Der nicht realisierte Entwurf des sogenannten ‚Feuer-Wasser-Luft-Cafés‘⁴⁸⁴, eines Cafés und Spielplatzes für Bürger mit Feuer-, Wasser- und Luftskulpturen auf dem Vorplatz des Theaters, sollte ebenfalls eine weitere Ausweitung des Spielraums ermöglichen.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Ruhнау: 'Manifest zum multiperspektivischen Theater', o. S.

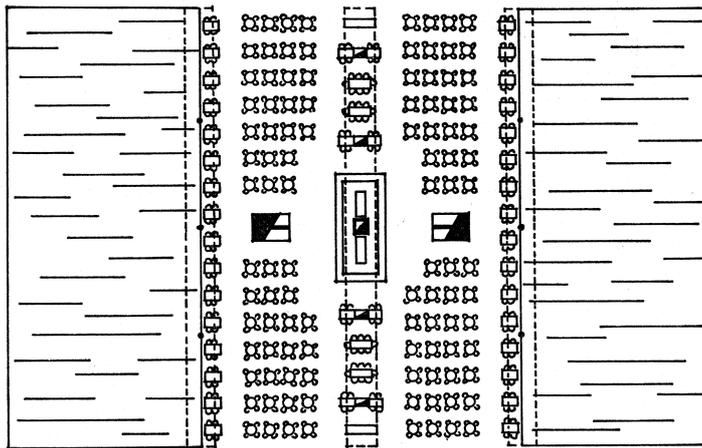
⁴⁸¹ Vgl. Abb. 25/26.

⁴⁸² Kleefisch-Jobst, Ursula: 'Musiktheater im Revier', in: ArchivBaukunst (Hg.): *50 Jahre Theaterbau Gelsenkirchen. 1959-2009. Werner Ruhнау – Konzeptionen und Geschichte* (Essen: Kneissle, 2009), S. 7.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. Abb. 27.

⁴⁸⁵ „Eine Agora mit den klassischen Elementen für das Spiel der Bürger miteinander und mit der Natur. Mein Grundgedanke, Theater und Vorplatz miteinander integriert zu erleben, wurde bislang nicht realisiert.“ Anmerkung Werner Ruhnaus im Gespräch mit Dorothee Lehmann-Kopp; Vgl.: Lehmann-Kopp, Dorothee: 'Interview mit Werner Ruhнау. 50 Jahre Theaterbau in Gelsenkirchen', in: ArchivBaukunst (Hg.): *50 Jahre Theaterbau Gelsenkirchen. 1959-2009. Werner Ruhнау- Konzeptionen und ihre Geschichte*. (Essen: Kneissle, 2009), S. 12.



Café mit Luftdecke auf dem Theatervorplatz in Gelsenkirchen.

Das Luftdach wird von einem mittig zwischen den Wasserbecken, in ca. 4 Höhe liegenden Luftkanal zum Wasser hin gepreßt.

Im Schnitt sind Leitbleche an den Rändern der Wasserbecken erkennbar. Der mit Regenwasser gesättigte Luftstrom soll hier hochgeleitet werden. Das Regenwasser fällt dann in die Wasserbecken.

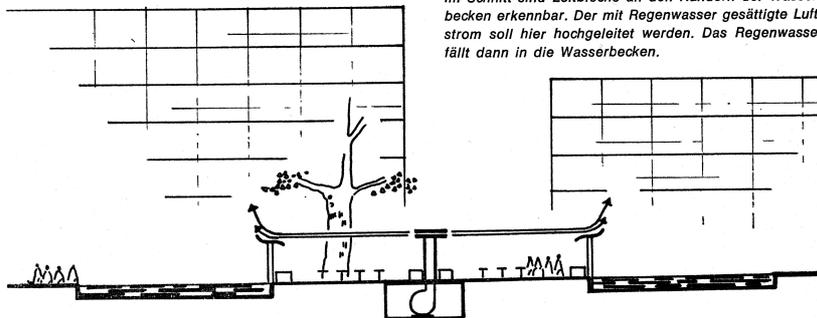


Abb. 27

Ruhnau, Werner: Café mit Luftdecke auf dem Theatervorplatz in Gelsenkirchen, undatiert.

Quelle: Stachelhaus, Heiner: Yves Klein/ Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, 1976, p. 55.

© Archiv Ruhnau.

Eine optische „Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum im Großen Haus“⁴⁸⁶ wird durch die einheitliche Farbgestaltung der Wand- und Deckenflächen in Schwarz erzielt. Im ‚Kleinen Haus‘ gewinnt der Raum durch das Fehlen fester Einbauten wie Podeste oder Bestuhlungsreihen eine Variabilität, die es ermöglicht, den Ort in ein Arena-, Raum-, Mehrbühnen- oder Guckkastentheater zu verwandeln.⁴⁸⁷ Auch diese Gestaltungsfreiheit ist im Manifest verankert: „Offene Theaterbauformen schließen alle vergangenen und gegenwärtig gewünschten Theaterspielformen ein.“⁴⁸⁸ Im Foyer runden frei positionierbare, eigens für

⁴⁸⁶ Architektenkammer NRW/Ingenieurkammer Bau NRW: Musiktheater im Revier, <<http://www.baukunst-nrw.de/objekte/Musiktheater-im-Revier--255.htm>>, Zugriff: 09.04.2013.

⁴⁸⁷ Lehmann-Kopp: 'Interview mit Werner Ruhnau', S. 34.

⁴⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 72.

diesen Bau entworfene Drehsessel ohne Rückenlehne durch ihre mannigfaltigen Sitzmöglichkeiten Ruhnaus ‚Spielkonzept‘ ab.

Da von Beginn an Künstler wie Yves Klein und Jean Tinguely im Zusammenschluss einer Bauhütte das Theater mitgestalteten, verwirklicht sich die im Text angemahnte Integration von Bau und Kunst. Klein entwirft das Wandrelief im Foyer des Großen Hauses. Tinguely hingegen gestaltet die Seitenwände im Foyer des Kleinen Hauses als bewegliche Installation. Zugunsten eines ‚leeren` Spielraums‘⁴⁸⁹ befreit Ruhnau den Theaterraum von Stütz- und Wandelementen, verzichtet auf ein Proszenium und vermeidet Vielfarbigkeit. So bildet sich die im Manifest geforderte ‚offene Theaterbauform‘⁴⁹⁰ nicht nur in der Glasfassade, sondern auch in der dargelegten Variabilität im Kleinen Haus und im Foyer ab.

Auch andere Projekte Ruhnaus spiegeln sich im Manifest wider bzw. lassen sich hierdurch erklären: Die manifestierte Forderung, Theaterarchitektur solle im Gegensatz zum Hoftheater, das ‚schon architektonisch jede räumliche Veränderung‘ behindere, das Publikum passiv lasse und nur eine einseitige Verständigung zwischen Bühne und Besucher ermögliche, den ‚veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten gerecht werden‘⁴⁹¹. Inspiriert durch die Hellerauer Bühne⁴⁹² Heinrich Tessenows und Adolphe Appias von 1911 sowie Erwin Piscators Raumtheater⁴⁹³, entwickelt Ruhnau erstmals 1958/1959 im Wettbewerb für die Theater Bonn und Düsseldorf das Konzept des ‚Podienklaviers‘: 16 Zentimeter hohe und ein Quadratmeter große, stapelbare Kisten, sogenannte ‚Praktikable‘⁴⁹⁴, die im Raum frei als Bühnen- und Sitzelemente angeordnet werden können, durchbrechen die Trennung von Bühne und Saal,

⁴⁸⁹ Ruhnau, Werner: Werner Ruhnau Kooperationen, <http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Cooperationen.pdf>, Zugriff: 20.07.2012.

⁴⁹⁰ Ruhnau: ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘, o. S.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ein 1911/1912 errichtetes Festspielhaus in Dresden, das Heinrich Tessenow nach den Vorstellungen des Komponisten und Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze und des Bühnenbildners Adolphe Appia gestaltete. Der von Appia konzipierte Saal verfügt über keine festen Einbauten, einen versenkbaren Orchestergraben und frei installierbare Bühnenelemente. Ziel von Jaques-Dalcroze war es, eine geistige und sinnliche Einheit von Zuschauer und Darsteller zu erschaffen.

⁴⁹³ Mit dem Ziel, Zuschauer zu aktiven Mitspielern von Theateraufführung zu machen, entwickelt der deutsche Theaterintendant, Regisseur und Theaterpädagoge Erwin Piscator bereits in den 1920er-Jahren Inszenierungen, bei denen eine traditionelle Guckkastenbühne durch eine Raumbühne ersetzt und simultane Spielebenen ermöglicht werden (1926 Preußisches Staatstheater Berlin: ‚Die Räuber‘; 1927 Theater am Nollendorfplatz, Berlin: ‚Hoppla – wir leben‘, ‚Rasputin‘). 1927 legt der Bauhausdirektor Walter Gropius auf Anregung Piscators einen Entwurf für ein Raumtheater in Berlin vor. Es bietet verschiedene Filmprojektionsmöglichkeiten und verfügt über ein drehbares Bühnenhaus. Darüber hinaus sieht es ein Gängesystem im Bereich der Zuschauerreihen vor, in dem Schauspieler auftreten können. Der Theaterbau wurde nicht realisiert. Vgl. Woll, Stefan: *Das Totaltheater. Ein Projekt von Erwin Piscator und Walter Gropius.*, Hg. Gesellschaft für Theatergeschichte (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 68, Stuttgart: Druckhaus Münster, 1984), S. 109 ff.

⁴⁹⁴ Vgl. Abb. 28.

ermöglichen eine Integration von Bühne und Auditorium und so das Mitspielen des Zuschauers.

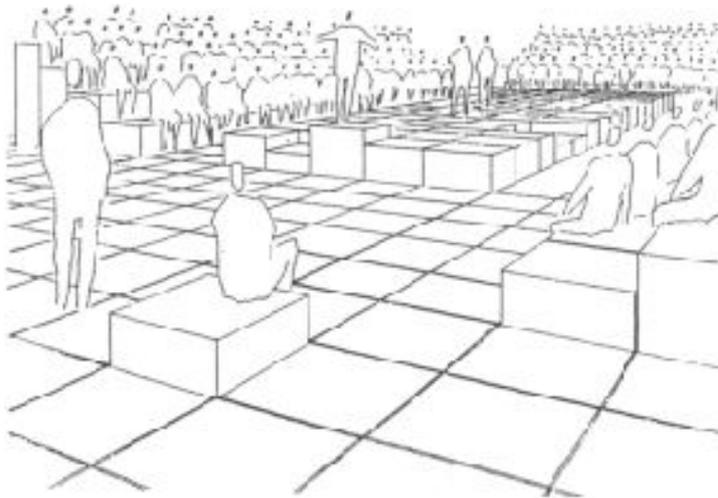


Abb. 28

Ruhnau, Werner: Podienklavier, 1959.

<http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/PODIENKLAVIERE/podienklaviere.html>,

Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

Bei seinen Entwürfen für die Theaterumbauten in Essen und Frankfurt greift Ruhnau auf dieses Konzept des ‚Podienklaviers‘ zurück. Zur Erläuterung seines Werkes nutzt Ruhnau wiederkehrend Manifeste, auch wenn er seine Texte nicht immer als solche deklariert. So verfasst er 1960 gemeinsam mit Yves Klein das ‚Projekt einer Luftarchitektur‘, das seine Versuche⁴⁹⁵ und Entwürfe⁴⁹⁶ zur „Klimatisierung großer geografischer Wohnräume“⁴⁹⁷, ähnlich dem des ‚Feuer-Wasser-Luft-Cafés‘ in Gelsenkirchen, erläutert.

⁴⁹⁵ Vgl. Abb. 29.

⁴⁹⁶ Vgl. Abb. 30.

⁴⁹⁷ Klein, Yves/Ruhnau, Werner: 'Projekt einer Luftarchitektur' (1960), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 164.



Abb. 29

Foto des Luftdachexperimentes von Yves Klein und Werner Ruhnau bei der Firma Küppersbusch in Gelsenkirchen, 1958.

Quelle:

http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Luftarchitektur/luftarchitektur.html, Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

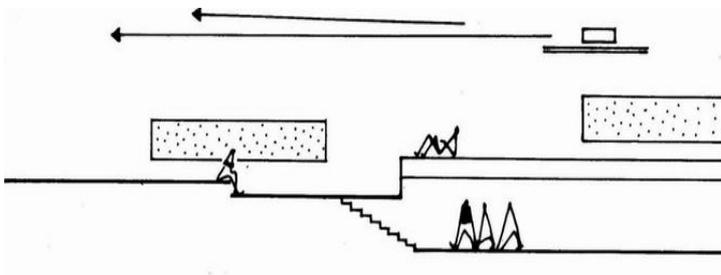


Abb. 30

Ruhnau, Werner: Zeichnung Wohnhaus mit Luftdach und Feuerwänden, 1958.

Quelle:

http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Luftarchitektur/luftarchitektur.html, Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

Oswald Matthias Ungers' Oeuvre, das wie Ruhnau's Werk zur sogenannten ‚Stunde Null‘⁴⁹⁸ beginnt, ist sowohl als „kritische Opposition gegenüber der Gegenwartspraxis der orthodoxen

⁴⁹⁸ Der Terminus ‚Stunde Null‘ stammt aus der Planungssprache des Militärs und bezeichnet allgemein den Zeitpunkt, an dem eine neuartige Ereigniskette beginnt. In Deutschland und Österreich drückt der Begriff den

Nachkriegsmoderne“ zu verstehen wie auch als „Opposition gegenüber der Überwindung der Moderne durch die verschiedenen Strategien einer postmodernen Resemiotisierung der Architektur“⁴⁹⁹. Obwohl Ungers etwa im Manifest ‚Zu einer neuen Architektur‘ – wie zahlreiche seiner Kollegen in den 1960er- Jahren auch – den „Verlust des immanenten Geschichtsbezugs in der Auslieferung der Architektur an das technisch-funktionale Zweckdenken“ und eine damit einhergehende „Reduzierung des Ausdrucks der Architektur aufs Machbare“⁵⁰⁰ kritisiert, spricht er sich gegen die reine postmoderne Zeichensetzung aus. Zwar sei die „schöpferische Kunst [...] ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition nicht denkbar“, jedoch müsse „die bestehende Form zertrümmer[t]“ werden, um den „reinen Ausdruck ihrer Zeit finden zu können“⁵⁰¹. Diese Forderungen machen Ungers zu einem Einzelkämpfer, dessen Werk sich weder in einen modernen noch einen eindeutig postmodernen Kanon einordnen lässt und daher der Erläuterung bedarf. Die Literatur betont demgemäß die Bedeutung Ungers‘ programmatischer Texte für das Werkverständnis:

„Seine Schriften sind fast immer als Erklärungen entstanden, die auf die eine oder andere Weise von ihm gefordert wurden. Mal nötigen ihn kritische Kommentare zu seinem Werk zu einer Rechtfertigung, mal bitten ihn Freunde um Auskünfte - zum eigenen Werk oder zu grundsätzliche Fragen. Dann ergreift er die Gelegenheit Stellung zu beziehen“⁵⁰².

So gilt auch das im Jahr 1960 gemeinsam mit seinem Studienkollegen Reinhard Gieselmann verfasste Manifest ‚Zu einer neuen Architektur‘ als Antwort⁵⁰³ auf die Kritik an seinem eigenen Wohn- und Bürohaus in der Kölner Belvederestraße⁵⁰⁴, das „als Rückfall in die 20er Jahre gebrandmarkt“⁵⁰⁵, durch eine Verschachtelung geometrischer, mit rotem Klinker verkleideter Formen besticht.

Glauben an einen umfassenden gesellschaftspolitischen Neuanfang nach der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945 aus.

⁴⁹⁹ Gleiter: Jörg H.: Thematisierung oder Stil. Zur spekulativen Logik Oswald Mathias Ungers; In: Gleiter: *Architekturtheorie heute*, S. 61.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 69.

⁵⁰¹ Gieselmann, Reinhard: *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1987), S. 10.

⁵⁰² Cepl, Jasper: *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Hg. Posthofen, Christian (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 33, Köln: Walther König, 2007), S. 19.

⁵⁰³ Ebd., S. 21.

⁵⁰⁴ Vgl. Abb. 31.

⁵⁰⁵ Cepl: *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, S. 21.



Abb. 31

Ungers, Oswald Mathias: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Fertigstellung 1984 (Umbau).

Quelle: http://img.dooyoo.de/DE_DE/orig/0/3/8/1/3/381380.jpg, Zugriff: 27.02.14.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Im Manifest erläutern Giesemann und Ungers ihre Architektursprache, bei der „an die Stelle der Starre die Bewegung, der Symmetrie die Asymmetrie, der Statik die Dynamik“ und „an die Stelle der monotonen Übersichtlichkeit die Überraschung“⁵⁰⁶ tritt. Architektur sei daher „nicht mehr zweidimensionaler Eindruck, sondern [...] Erlebnis des Körperhaften und Räumlichen durch Umschreiten und Eindringen“⁵⁰⁷, was sich beispielsweise an zahlreichen Vor- und Rücksprüngen der asymmetrisch gestalteten Fassade in der Belvederestraße spiegelt. Ungers und Giesemann beschreiben Architektur als ein „vitalen Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt“, als eine „Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes“ sowie als ein „Erkennen des Genius loci, aus dem sie erwächst“⁵⁰⁸. Im Kölner Haus reflektiert sich dieser Anspruch zum Beispiel in der Nachzeichnung der Rundung der Straßenecke, in der Fortführung der Traufhöhe benachbarter Häuser und in der Anpassung an die Klinkerfassaden der Belvederestraße. Gemäß dem im Manifest formulierten „schöpferische[n] Auftrag“ der Architektur zur „Sichtbarmachung der Aufgabe“⁵⁰⁹ und der Kritik an der Uniformität des Funktionalismus⁵¹⁰ sind beispielsweise die privaten Räume und Dachterrassen des

⁵⁰⁶ Giesemann: *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften*, S. 10.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Ebd.

Wohnhauses vom öffentlichen Raum aus nicht einsehbar. Da Ungers' Werk „der Begründung bedarf“⁵¹¹, wählt er das Medium Manifest, um sein Schaffen zu erläutern. Diese Schriften bilden eine wichtige Verständnisgrundlage für den Rezipienten:

„Wer diese Texte außer Acht lässt, wird sein Werk schwer verstehen. Die eingehende Beschäftigung mit seiner Architektur bedarf einer Klärung ihrer geistigen Entstehungsbedingungen.“⁵¹²

1983 erscheint Ungers' Forderung nach einer ‚Thematisierung der Architektur‘⁵¹³ auf Deutsch, zeitgleich mit der Eröffnung seines Umbaus des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt. In dem Text fordert er von der Architektur, „über eine Erfüllung der Funktionen hinauszugehen und diese gedanklich zu transformieren, das heißt, sie thematisch zu erfassen.“⁵¹⁴ Dieser Vorgang bestimme „das Thema, die Idee, den Inhalt und den künstlerischen Ausdruck der Architektur“ und sei der „eigentliche kreative Akt, der beim Entwerfen geleistet werden“⁵¹⁵ müsse. Gemeint ist jedoch nicht eine Semiotisierung in Form einer postmodernen „Gleichsetzung der Architektur mit einem linguistischen Zeichen“⁵¹⁶, sondern vielmehr eine Morphologisierung⁵¹⁷ der Architektur, bei der „funktionelle Erfordernisse“ thematisiert und „von materiellen Zwängen“⁵¹⁸ befreit würden. Dabei verlangt Ungers, „die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen zu transformieren, das heißt die Alltagswelt zu sensibilisieren und aus der Trivialität herauszuheben“⁵¹⁹. Als praktisches Beispiel nennt er im Text „das Thema von der Puppe in der Puppe“, welches die Idee des „wiederkehrenden Objekt[s] im Objekt beschreibt“, als theoretisch unendliche Wiederholung, als einen „fortschreitenden Prozess, der logisch nicht

⁵¹¹ Cepl: *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, S. 29.

⁵¹² Ebd., S. 14.

⁵¹³ Zunächst publizierte Ungers seine Gedanken zur Thematisierung der Architektur 1982 in italienischer und englischer Sprache unter dem Titel ‚Architettura come tema‘. Erst 1983 erschien auf Deutsch und Französisch das Buch ‚Die Thematisierung der Architektur‘. Zitiert wird hier aus dem 2011 von Walter Noebel herausgegeben Buch ‚Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur‘, das laut Noebel lediglich grammatikalisch korrigiert wurde. Vgl.: Ungers, Oswald Mathias: *Architettura come tema* (Mailand: Electa, 1982b)/ Ungers, Oswald Mathias: *Die Thematisierung der Architektur* (Stuttgart: DVA, 1983)/ Noebel, Walter A. (Hg.): *Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur*, eds. Mäckler, Christoph/Sonne, Wolfgang (Bücher zur Stadtbaukunst, Bd. 1, Sulgen: Niggli, 2011).

⁵¹⁴ Ungers, Oswald Mathias: 'Einleitung', in: Noebel, Walter A. (Hg.): *Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur* (Bücher zur Stadtbaukunst, Bd. 1; Sulgen: Niggli, 2011a), S. 16.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Gleiter: *Architekturtheorie heute*, S. 65.

⁵¹⁷ Ungers thematisiert die Morphologie bereits 1982 in: Ungers, Oswald Mathias: *Morphologie. City Mataphors* (Köln: Walther König, 1982a)

⁵¹⁸ Ungers: 'Einleitung', S. 16.

⁵¹⁹ Ebd.

mehr erfassbar ist⁵²⁰. Dieses Gedankenkonstrukt erinnert an das sogenannte ‚Haus im Haus⁵²¹ im Architekturmuseum Frankfurt.



Abb. 32

Ungers, Oswald Mathias: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Fertigstellung 1984 (Umbau).

Quelle: http://img.dooyoo.de/DE_DE/orig/0/3/8/1/3/381380.jpg, Zugriff: 27.02.14.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Ungers entkernt die Gründerzeitvilla am Schaumainkai und stellt ein Gebäude mit einem fünf mal fünf Meter messenden quadratischen Grundriss ein, das sich über die einzelnen Etagen des Museums erstreckt und im Untergeschoss auf vier Eckstützen fußt. Fenster- und Türöffnungen, ein herkömmliches Satteldach, die Reduzierung von Konstruktionsdetails sowie eine einheitlich weiße Farbgestaltung vermitteln den Eindruck eines modellhaften Wohnhaus-Urtyps, so dass in der Mitte des Museums für Architektur die Architektur „am Beispiel der ältesten Bauaufgabe, des einfachen Hausbaus“⁵²², selbst thematisiert wird. So „überlagern und konkretisieren sich“ im ‚Haus im Haus‘ Ungers‘ „Suche nach gebauten Bildern und die Suche nach einer elementaren Architektur“⁵²³. Eine weitere ‚Thematisierung der Architektur‘, wie sie auch im Manifest gefordert wird, erzielt der Kölner durch das

⁵²⁰ Ungers: 'Das Thema der Inkorporation oder "die Puppe in der Puppe"', S. 63.

⁵²¹ Vgl. Abb. 32.

⁵²² Deutsches Architekturmuseum: Das Deutsche Architekturmuseum, <<http://www.dam-online.de/portal/de/c39cberuns/Start/0/0/52893/mod1103-details1/1592.aspx>>, Zugriff: 23.04.2013.

⁵²³ Cepl, Jasper: 'Das Haus im Haus, die Puppe in der Puppe - und die Entwurfsidee in der Entwurfsidee?', in: Winkelmann, Arne/Deutsches Architekturmuseum (Hgg.): *Das Haus im Haus: zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee* (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2008), S. 13.

Aufstützen des Baukörpers mit schützendem Dach als Zitat des Baldachinmotivs, das in der Kunst- und Architekturgeschichte sowohl einen Thronstuhl als auch den Erdmittelpunkt symbolisiert.⁵²⁴ An Ungers' Werk lässt sich beispielhaft eine symbiotische Beziehung von Manifest und Entwurf aufzeigen, bei der das Manifest entsprechend seiner performativen Funktion als Medium der Rezeptionssteuerung auftritt bzw. das Werk das Wort veranschaulicht. Ein weiteres Beispiel für eine solche Symbiose stellt das Manifest ‚Die Stadt in der Stadt. Berlin das grüne Stadtarchipel‘⁵²⁵ dar, mit dem Ungers im September 1977 vor einem Bauausschuss der Berliner SPD für sein Gestaltungskonzept der ‚schrumpfenden‘ Stadt an der Spree wirbt. Fünf Jahre nachdem der ‚Club of Rome‘ seine Studie zu den Grenzen des Wachstums veröffentlicht, stellt dieses Manifest eines der ersten Stadtmodelle dar, das auf Probleme des demografischen Wandels und die ökonomischen Folgen eines Null-Wachstums in Europa reagiert.⁵²⁶ Mehrfach angepasst und erweitert, geht es aus einer Berliner Sommerakademie unter der Leitung Ungers hervor, an der unter anderen Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovasca teilnehmen. Das Grundgerüst bildet ein sechsseitiger, maschinengeschriebener Text⁵²⁷ Koolhaas', der sowohl von dem Niederländer selbst als auch von Ungers mehrfach überarbeitet wird. Die Bildbeiträge⁵²⁸, bestehend aus Fotos sowie skizzierten Stadtplänen und Isometrien, werden von Peter Riemann zusammengestellt bzw. angefertigt.

⁵²⁴ Deutsches Architekturmuseum: Das Deutsche Architekturmuseum.

⁵²⁵ Faksimile erschienen in: Hertweck, Florian/Marot, Sébastien/UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft (Hgg.): *Die Stadt in der Stadt: Berlin ein grünes Archipel. Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovasca* (Köln; Zürich: Lars Müller, 2013), S. 81-130.

⁵²⁶ Ebd., S. 57, S. 138.

⁵²⁷ Faksimile erschienen in: ebd., S. 15 ff.

⁵²⁸ Vgl. Abb. 33, 34.

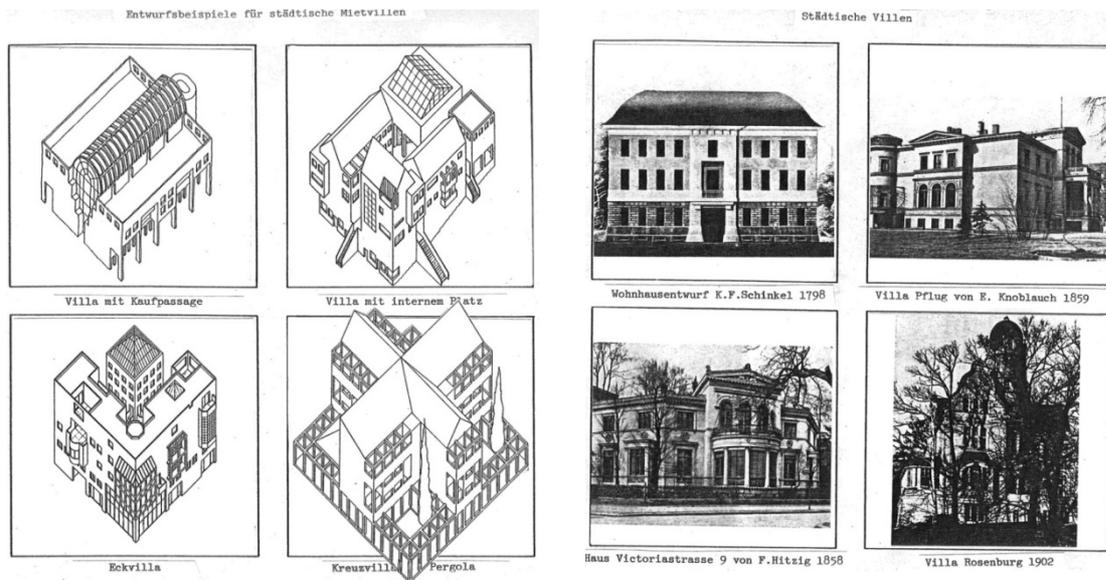


Abb. 33, 34

Quelle: Hertweck, Florian/Marot, Sébastien (Hgg.): *Die Stadt in der Stadt: Berlin ein grünes Archipel. Ein Manifest* (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska (Köln, Zürich: UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft/ Lars Müller, 2013), S.113 ff.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Sie illustrieren und erklären die elf Thesen des Dokumentes, die jeweils mit einer zusätzlichen Erläuterung und einer Schlussfolgerung versehen sind. Kritisiert die achte These⁵²⁹, dass es mit dem Einfamilienhaus und dem Reihnhaus im Städtebau nur zwei Wohnungstypen gebe, jedoch etwa siebzig Prozent der Bevölkerung ein Eigenheim bevorzugten, so wird in der Erläuterung dieser Trend unter anderem mit Individualisierungstendenzen in der Gesellschaft begründet. In der Schlussfolgerung wird die städtische Mietvilla mit vier bis acht Wohneinheiten als Lösung angepriesen. Fotografien und Isometrien verschiedenartiger Mietvillen sowie Lage- und Strukturpläne erläutern auf den folgenden Seiten das Konzept. Mit Hilfe dieses Manifestes will Ungers seine Planungs- und Entwurfsideen für Berlin darlegen und Politiker von seiner Fünf-Jahres-Agenda für die Stadt überzeugen.⁵³⁰

Wie an verschiedenen Beispielen dargelegt, dient das Manifest der Erläuterung von Entwürfen, deren starke Neuartigkeit, beispielsweise hinsichtlich der Typologie, der Formensprache, der Materialwahl, Konstruktionsweise oder auch des zugrunde gelegten

⁵²⁹ Hertweck/Marot/UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft (Hgg.): *Die Stadt in der Stadt: Berlin ein grünes Archipel. Ein Manifest* (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska, S. 110 ff.

⁵³⁰ Ebd., S. 57, S. 136.

gesellschaftspolitischen Ideals, einer Erläuterung bedarf. Das Manifest beschreibt nicht nur Entwürfe, sondern dient dem Gestalter auch als eine Art Argumentationshilfe und Sprachrohr. Es schlägt eine Brücke zwischen Werk und Rezipient. Einerseits erläutert und bewirbt es den Entwurf, andererseits illustriert das Werk die im Manifest dargelegten Ideale und Forderungen. Daher können Wrights Vorortvillen, die sogenannten Prairie Houses, „als bauliches Äquivalent zu seinen Forderungen verstanden werden“⁵³¹, illustrieren die neuartigen Entwürfe Antonio Sant’Elia das ‚Manifest zur futuristischen Architektur‘ und erläutern Mies‘ ‚Arbeitsthesen‘ sein ‚Bürogebäude aus Stahlbeton‘, vermittelt ‚Zu einer neuen Architektur‘ die Entwurfshaltung Gieselmanns und Ungers‘.

Neben der Rezeptionssteuerung konkreter Werke können dem Manifest als Medium expliziter Intentionalität weitere Funktionen zugesprochen werden, die es in den folgenden Kapiteln aufzuzeigen gilt.

⁵³¹ Sonne, Wolfgang: 'Frank Lloyd Wright (1876-1959), "In der Sache der Architektur"', in: Hanisch, Ruth et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004a), S. 50.

04.2 Das Manifest als Gründungsritus

Das ‚Manifest des Futurismus‘, die Geburtsurkunde der italienischen Futurismus-Bewegung, legt nicht nur Ziele in einem Punkteplan fest, sondern hat auch die Aufgabe, Marinetti als spiritus rector zu legitimieren, die Bewegung bekannt zu machen sowie Anhänger zu werben und zu mobilisieren.

Marinetti steigt mit der Erzählung von einem Freundestreffen in den Text ein. Sie lauschen dem „kraftlosen Murmeln von Gebeten des alten Kanals und dem Knacken der Knochen der sterbenden Paläste“⁵³². Diese Zeile ist als eine Art düster gezeichnete Bestandsaufnahme Italiens zu lesen und leitet zugleich die Kernaufgabe der Bewegung her: den Bruch mit der Tradition. Marinetti beschließt, mit der Gruppe Auto zu fahren und landet im Straßengraben. Dabei fühlt er „die Freude wie ein glühendes Eisen erquickend mein [Anm. sein] Herz durchdringen“⁵³³ und entsteigt in einem „Akt der Taufe“⁵³⁴ als neuer Mensch dem „schönen Abflussgraben einer Fabrik“⁵³⁵. Nach diesem Autounfall, einer „Reaktion auf die Anforderungen einer modernen Lebenswelt, die insbesondere in den Großstädten von der Simultanpräsenz heterogener Stimuli“⁵³⁶ geprägt ist, gelingt Marinetti eine „Kontingenzbewältigung“⁵³⁷, die ihn zur anschließenden Verkündung des ‚Manifest des Futurismus‘ befähigt. Dieser explikatorische Teil des Manifestes dient zum einem der Legitimation der Bewegung, indem er die Anhängerschaft als die „einzig Wachen und Aufrechten [...], stolze Leuchttürme oder vorgeschobene Wachposten“⁵³⁸ präsentiert. Zum anderen verdeutlicht er die Hierarchisierung der Gruppe und die Führerschaft Marinettis, der, im wahren Sinne des Wortes, das Steuer in der Hand hält.⁵³⁹ Dieser (fiktiven) Entstehungsgeschichte des futuristischen Manifestes, folgt der dispositive Teil, indem die Futuristen ihren „ersten Willen allen lebendigen Menschen dieser Erde“ „diktieren“⁵⁴⁰. Er

⁵³² Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 3.

⁵³³ Ebd., S. 4.

⁵³⁴ Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden* (Berlin: Akademie Verlag, 2001), S. 95.

⁵³⁵ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 4.

⁵³⁶ Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, S. 94.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Ebd., S. 75.

⁵³⁹ Dies spiegelt sich auch im Text in einem Wechsel von der ersten Person Plural zur ersten Person Singular und zurück. Vgl. Ebd., S. 94.

⁵⁴⁰ Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, S. 77.

dient dazu die eigentlichen Forderungen zu formulieren und die Anhängerschaft zu mobilisieren.

Anfang des 20. Jahrhunderts schließt sich eine Vielzahl von Künstlern zu Gruppen zusammen, um – gestärkt durch die Gemeinschaft – kunsttheoretische und ideologische Ideale zu verfolgen und publik zu machen. Dem stilprägenden ‚Manifest des Futurismus‘ gemäß wird dem Verfassen eines Manifestes als eine Art Initiationsritus eine besondere Rolle zuteil. Im November 1918 veröffentlicht Theo van Doesburg das erste Manifest⁵⁴¹ von De Stijl. Es beginnt – wie das ‚Manifest des Futurismus‘ – mit einer Bestandsanalyse, die der Herleitung der Aufgabe der Vereinigung dient:

„Es gibt ein altes und ein neues zeitbewußtsein. [...] Das neue zeitbewußtsein ist bereit, sich in allem [...] zu realisieren. Deshalb rufen die Begründer der neuen bildung alle [...] auf, diese hindernisse der entwicklung zu vernichten [...].“⁵⁴²

Der Mobilisierung der Anhängerschaft folgt eine Festsetzung der Ziele: Als Avantgardebewegung fordert auch De Stijl den Bruch mit der Tradition sowie die „bildung einer internationalen einheit in leben, kunst, kultur“⁵⁴³. Zweck der Gruppe sei es, „die neue Lebensauffassung in ein reines Licht zu stellen“⁵⁴⁴. Durch das Einsenden von Beiträgen oder Zustimmungsaussagen könne man die Vereinigung unterstützen. Um eine länderübergreifende Verständigung zu ermöglichen, wird der Text, wie im Manifest gefordert, in verschiedenen Sprachen abgedruckt. Gestalterisch ordnet sich die Texttypografie dem allgemeinen Heftlayout unter. Der einseitige, maschinengeschriebene Text wird durch keinerlei Abbildungen ergänzt und verfügt über keine graphischen Hervorhebungen. Lediglich der Titel ist fett gedruckt. Am Ende jedes Satzes gibt es einen Zeilenumbruch. Lateinische Ziffern und arabische Zahlen am Satzanfang dienen der Textstrukturierung. De Stijls ‚Manifest I‘ zeigt beispielhaft das Manifestieren als Gründungsritus einer Verbindung mit dem Ziel der Legitimation und Werbung.

⁵⁴¹ Da das erste Manifest der Künstlergruppe ‚De Stijl‘ zeitgleich auf Niederländisch, Französisch, Englisch und Deutsch veröffentlicht wurde, ist es hier Gegenstand der Untersuchung. Unter dem Punkt „Unterschrift der Mitarbeiter“ werden folgende Personen aufgezählt: Antony Kok, Dichter; Theo van Doesburg, Maler; Piet Mondrian, Maler; Robert Van’t Hoff, Architekt; Georges Vantongerloo, Bildhauer; Vilmos Huszar, Maler; Jan Wils, Architekt. Erstveröffentlichung in der Zeitschrift ‚De Stijl‘, 1918, 2. Jahr, Nr. 1: S. 4-5.

⁵⁴² Doesburg, Theo van et al.: ‚De Stijl Manifest I‘ (1918), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 36.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd.

Im selben Jahr wie das ‚Manifest 1‘ erscheint ‚Ein Architektur-Programm‘⁵⁴⁵ des Architekten Bruno Taut, das er „mit Zustimmung“⁵⁴⁶ des ‚Arbeitsrates für Kunst‘ druckt. Als erster Wortführer dieses 1918 in Berlin gegründeten Zusammenschlusses von Architekten, Malern, Bildhauern und Kunstschriftstellern formuliert Taut die Ziele der Bewegung, wie beispielsweise die Vereinigung der Künste „unter den Flügeln einer neuen Baukunst“⁵⁴⁷. Der Autor wählt wie die Futuristen zur Verbreitung seiner Ideen die Form eines Flugblattes, das auch hier einen Dreiklang aus Bestandsanalyse, Mobilisierung einer Anhängerschaft und Auflistung der Ziele aufweist. Unter dem veränderten Titel ‚Unter den Flügeln einer großen Baukunst‘, veröffentlicht der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ im März 1919 erneut Tauts ‚Architektur-Programm‘, jedoch in komprimierter Form.⁵⁴⁸ Es beginnt mit dem Beschluss, „dass die politische Umwälzung benutzt werden muss zur Befreiung der Kunst von jahrzehntelanger Bevormundung“⁵⁴⁹. Es folgt eine Vorstellung des Arbeitsrates, in deren Anschluss die Ziele der Bewegung aufgezählt werden. Gemäß ihrer im Text formulierten Forderung nach einer Reform der Kunstschulen wird im April 1919 das ‚Staatliche Bauhaus Weimar‘ gegründet. Das sogenannte ‚Bauhaus-Manifest‘⁵⁵⁰ Walter Gropius‘ funktioniert ebenfalls nach dem oben genannten Schema: Der Feststellung, dass die „alten Kunstschulen“ kein „bewusstes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute“ generierten, folgt der Schluss, dass eine „neue Zunft der Handwerker“ geschaffen werden müsse, die den „neuen Bau der Zukunft“⁵⁵¹ hervorbringe. Damit begründet Gropius das Erfordernis einer neuartigen Kunstschule, deren Programm er im Anschluss präsentiert.

Hier zeigt sich wie Gedanken und sogar Wortlaute in Manifesten aufgegriffen und fortgeführt werden und so das Manifest von der Avantgarde intensiv als lebendiges Diskursmedium genutzt wird. Ein weiteres Beispiel stellt Gropius‘ Text ‚Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses‘ aus dem Jahr 1923 dar, das auf der einen Seite wörtliche Zitate aus dem Gründungsmanifest enthält, auf der anderen Seite jedoch den Kurswechsel des Bauhauses weg vom Handwerk zugunsten einer Technikorientierung erläutert. Das Manifest gibt – seiner

⁵⁴⁵ Taut, Bruno: ‚Ein Architektur-Programm‘ ebd. zitiert nach, S. 38.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Arbeitsrat für Kunst: ‚Unter den Flügeln einer großen Baukunst‘ (1919), zitiert nach: ebd., S. 41.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Gemäß der im ‚Architektur-Programm‘ aufgestellten Forderung nach „dem ganzen Volke dienstbar gemachter Ausstellungen“, veranstaltet der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ im April 1919 in Berlin die ‚Ausstellung für unbekannte Architekten‘. Im Rahmen der Ausstellung veröffentlicht Walter Gropius ein Manifest auf einem Flugblatt, das die wesentlichen Forderungen des ‚Programm[s] des staatlichen Bauhauses Weimar‘, teils sogar im Wortlaut, vorwegnimmt. Vgl.: Behne, Adolf/Gropius, Walter/Taut, Bruno: Der neue Baugedanke (1919); zitiert nach: Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 43 f.

⁵⁵¹ Gropius: ‚Bauhaus-Manifest‘, S. 47.

etymologischen Begriffsbestimmung folgend – nicht nur in eindeutiger Weise Auskunft über die Leitgedanken und Ziele, sondern beschwört die Anhängerschaft, bringt sie sozusagen auf Kurs, gibt ihnen Handlungsanweisungen und dient nach außen gerichtet der Werbung. In einem Brief an den Intendanten des Deutschen Nationaltheaters Weimar, Ernst Hardt, vom 14. April 1919 äußert sich Walter Gropius leidenschaftlich zur Bauhausgründung:

„Ich komme mit Ungestüm nach Weimar, mit dem festen Vorsatz, aus meiner Schule ein Ganzes zu machen. Meine Idee von Weimar ist keine kleine. Schaffen wir doch zunächst eine Idee, die wir mit allen Mitteln in der Öffentlichkeit propagieren, verlangen wir einfach das schier Unmögliche, so wird die Ausführung nach und nach folgen.“⁵⁵²

Das „schiefer Unmögliche“⁵⁵³ formuliert Gropius im ersten Bauhaus-Manifest. Es steht am Anfang einer Reihe von programmatischen Äußerungen des Medienprofis Gropius und seiner Kollegen, die nicht nur in den Bauhausbüchern, sondern auch in Broschüren, Zeitungen und Magazinen veröffentlicht werden, und deren Rezeption den Erfolg des Bauhauses als national und international „erfolgreichste und folgenreichste Schule für Architektur und Design des 20. Jahrhunderts“⁵⁵⁴ mitbegründet: In der Tradition der ‚Großherzoglichen Sächsischen Hochschule für bildende Kunst‘ beauftragt das Bauhaus Ausschnittdienste, um sowohl die deutsche als auch die internationale Tagespresse nach Artikeln zu durchleuchten.⁵⁵⁵ Sie belegen, dass nicht nur in nationalen und internationalen Fachzeitschriften des Kunst- und Kulturdiskurses, sondern auch in der nationalen und internationalen Tagespresse die Bauhausprogrammatische und ihre gestalterischen Manifestationen diskutiert werden.⁵⁵⁶ Die Manifeste der Bauhäusler positionieren die Institution im Diskurs, verhelfen ihr zu internationaler Bekanntheit und Einfluss und stellen einen vitalen und bedeutenden Baustein im Diskurs dar.

⁵⁵² Nehls, Werner: *Bauhaus und Marxismus* (Architektur und Bauwesen: Herbert Utz Verlag, 2010), S. 106.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Neben dem Berliner Ausschnittdienst ‚Dr. Max Goldschmitt‘ wurde auch die Firma ‚Zeitungs-Ausschnitte-Büro Adolf Schustermann‘ beauftragt, da Gropius die Kompetenz erstgenannter anzweifelte. Vgl. Heise, Nele/Rössler, Patrick: ‚Das Bauhaus im Spiegel der Presse 1919-1925. Eine systematische Medienresonanzanalyse‘, in: Rössler, Patrick (Hg.): *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, Bd. 1 (neue Zählung) Berlin: Gebr. Mann, 2009), S. 83.

⁵⁵⁶ Junge, Claudia/Rössler, Patrick: ‚Die Instrumentalisierung der Presse. Die ‚Pressestimmen‘ 1924‘, ebd., S. 104 ff.

Wie das Bauhaus-Manifest, so entsteht auch das Manifest der ‚Konstruktivistischen Internationalen schöpferischen Arbeitsgemeinschaft‘ (K.I.) vom September 1922 in Weimar. Unterzeichnet vom ‚provisorischen Verwaltungsausschuß‘⁵⁵⁷ in Gestalt von Theo van Doesburg, Hans Richter, El Lissitzky und Karel Maes, erläutert es den Sinn des Zusammenschlusses, legt dessen Aufgaben fest und wirbt um Mitstreiter: So reiche „zur Durchführung des heutigen Lebens [...] die Initiative des Einzelnen nicht mehr aus“⁵⁵⁸. Vielmehr würden „durch Organisation der schöpferischen Tätigkeit [...] reale Aufgaben für alle ermöglicht [...] und die reale Arbeitskraft des Einzelnen gesteigert.“⁵⁵⁹ Aufgabe sei daher die Organisation der schöpferischen Arbeit, mit dem Ziel, eine „neue Gestaltung des Lebens unserem Zeitbewußtsein gemäß mit universalen Ausdrucksmitteln“⁵⁶⁰ durchzusetzen. Der Text schließt mit der Aufforderung, „Zustimmungen und Vorschläge zur Mitarbeit [...] einzusenden“⁵⁶¹.

Als gebautes Manifest der Moderne gilt die 1927 vom Deutschen Werkbund unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe errichtete Weißenhofsiedlung in Stuttgart. Nicht nur die ‚Kochenhofsiedlung‘ von Anhängern der sogenannten ‚Stuttgarter Schule‘ in Sichtweite des Weißenhofes stellt eine kritische Reaktion auf dieses Bauprojekt dar, sondern auch die Gründung der Architektenvereinigung ‚Der Block‘. Die Vereinigung wählt ebenfalls ein Manifest als Gründungsritus, übt Kritik am Neuen Bauen und versteht sich als Gegenantwort auf die Architektenvereinigung ‚Der Ring‘. Neben Paul Schmitthenner, Paul Schultze-Naumburg und Paul Bonatz unterzeichnen das im Juni 1928 veröffentlichte Block-Manifest German Bestelmeyer, Albert Geßner, Franz Seek, Heinz Stoffregen, wie auch Erich Blunck, der als einziger keinen Werkbundhintergrund aufweisen kann.⁵⁶² Zwar befürworten die Mitglieder im Manifest, „daß bei den Bauaufgaben unserer Zeit wohl ein eigener Ausdruck gefunden werden muß“, mahnen jedoch an, dass „dabei die Lebensanschauungen des eigenen Volkes und die Gegebenheiten der Natur des Landes zu berücksichtigen sind“⁵⁶³. Da sie sich als deutsche Architekten „ihrer Kulturauffassung verbunden fühlen und dieser auch in ihren Werken Ausdruck verleihen“ wollen, gehen sie zwar „allen Anregungen und Möglichkeiten,

⁵⁵⁷ Doesburg, Theo van et al.: 'Konstruktivistische Internationale schöpferische Gemeinschaft' (1922), zitiert nach: Bächler, Hagen/Letsch, Herbert (Hgg.): *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung* (Leipzig; Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1984), S. 52.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 51 f.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd., S. 52.

⁵⁶² Paul Schultze-Naumburg, Paul Schmitthenner und Paul Bonatz traten aus Protest gegen das sogenannte ‚Neue Bauen‘ zuvor aus dem Werkbund aus.

⁵⁶³ Der Block: 'Der Block (Manifest)', S. 128.

die neue Werkstoffe und Werkformen betreffen“ nach, „ohne aber Ererbtes vernachlässigen und bereits Gekonntes verlieren zu wollen“⁵⁶⁴. Wie diese Zitate zeigen, dient das Manifest als Gründungsritus auch hier der Legitimation und Bekanntmachung der Bewegung und ihrer Ziele.

„Der Block“ sympathisiert mit dem 1929 von Alfred Rosenberg gegründeten „Kampfbund für deutsche Kultur“⁵⁶⁵, zu dessen aktiven Mitgliedern Paul Schultze-Naumburg zählt. Aufgrund dieser NS-Verstrickungen des „Deutschen Werkbundes“ (DWB) und seiner Mitglieder nutzt der DWB die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, um sich kritisch mit den Idealen der Vergangenheit auseinanderzusetzen und neue Ideen zu entwickeln: So stehen die ehemaligen Werkbundmitglieder nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht nur vor der Aufgabe einer Neugründung, denn der Werkbund wird 1938 aufgelöst, sondern letztlich auch vor der Aufgabe einer Neuorientierung und -legitimierung. Dabei dient ihnen das Manifest als Medium: Sowohl das „Lützelbacher Manifest“ vom März 1947 als auch das „Rheydter Manifest“ vom August desselben Jahres dienen dazu, sich neu zu formieren und den „Epochenbruch von 1945 [...] zum Beginn einer radikalen Erneuerung der Gesellschaft und ihrer räumlichen Lebensbedingungen“⁵⁶⁶ zu erklären. Die „erste geschlossene Stellungnahme“⁵⁶⁷ entsteht bei einem Treffen in Lützelbach, einem Ort im Odenwald. Sie wird in der Erstausgabe der von Alphons Leitl „als Träger des Werkbundgedankens“⁵⁶⁸ initiierten Zeitschrift „Baukunst und Werkform“⁵⁶⁹ veröffentlicht. Neben Leitl zählen zu den Unterzeichnern Größen wie Otto Bartning, Willi Baumeister, Egon Eiermann, Rudolf Schwarz, Hans Schwippert, Max Taut, Heinrich Tessenow und Wilhelm Wagenfeld. Der Text beginnt mit der Feststellung, dass „der Zusammenbruch [...] die sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zerstört“ habe und dass es nicht möglich sei, einfach „wieder ans Werk [zu] gehen“⁵⁷⁰. Durch die „geistige Zerrüttung“ sei man „auf den Grund der Dinge

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK): 1928 von Alfred Rosenberg (*12. Januar 1893 in Reval; 16. Oktober 1946 in Nürnberg; führender Ideologe der NSDAP) gegründeter, antisemitischer Verein völkischer Gesinnung. 1934 wurde der Verein mit dem Reichsverband „Deutsche Bühne“ zur „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ fusioniert.

⁵⁶⁶ Durth: 'Erweiterte Perspektiven – Stadt und Landschaft', S. 234.

⁵⁶⁷ Durth, Werner: '1947: Zwischen Zerstörung und Restauration', in: Hoffmann, Ott (Hg.): *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn, 1987), S. 36.

⁵⁶⁸ Leitl, Alphons: 'Brief an Richard Döcker' (1945), zitiert nach: ebd.(1987), S. 57.

⁵⁶⁹ baukunst und werkform: 1947 von Alfons Leitl gegründete Monatsschrift für Gestaltung mit besonderem Schwerpunkt auf Architektur; ab 1954 war Ulrich Conrads Herausgeber der im Verlag Nürnberger Presse erscheinenden Zeitschrift; 1962 wurde sie mit der „Deutschen Bauzeitung“ (db) vereint.

⁵⁷⁰ Deutscher Werkbund NW: 'Lützelbacher Manifest' (1947), zitiert nach: Hoffmann, Ott (Hg.): *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn, 1987), S. 48.

verwiesen⁵⁷¹. Daher müsse der Aufbau als „Aufgabe in aller Einfachheit neu begriffen werden“⁵⁷². Die Historizität und Bedeutung der Aufgabe wird unterstrichen, indem man sie „allen Völkern der Erde“ auferlegt und davon das „Sein oder Nicht-Sein“⁵⁷³ des deutschen Volkes abhängig macht. Von dieser Aussage, die der Legitimation der Zukunft des Werkbundes dient, wird schließlich die eigene Bestimmung abgeleitet, „die neue sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zu bauen“⁵⁷⁴. Dieser Bestimmung wird zusätzliche Bedeutung verliehen, indem man sie zur Gewissenfrage erklärt. Anschließend wird – „in dieser Verantwortung“⁵⁷⁵ stehend – ein Fünf-Punkte-Plan aufgestellt, der Forderungen wie die Belegung von Stadtmitten und den „planmäßigen Aufbau“⁵⁷⁶ des deutschen Dorfes, die Ablehnung von Rekonstruktionen und den Anspruch auf einfache und gültige Formen umfasst. Im Anschluss daran versucht sich die Vereinigung erneut zu legitimieren, diesmal mit der Aussage, dass „nur der gesammelten Mühe, nur der Arbeit in Werk und Werkstättengemeinschaft [...] der Bau gelingen“⁵⁷⁷ könne. Mit einem gewissen Pathos werden „alle aus dem Geist der Opfer [...], die guten Willens sind“⁵⁷⁸, zum Handeln aufgerufen. Es folgt eine Auflistung der Unterzeichner. Der Text schließt mit dem Hinweis, der Deutsche Werkbund Hessen nehme „Stimmen zum Aufruf“⁵⁷⁹ entgegen. Auf diesem Weg soll ein Diskurs angeregt, die Möglichkeit zur Unterstützung des Werkbundes gegeben und damit letztendlich eine demokratische Grundhaltung betont werden. So dient das ‚Lützelbacher Manifest‘ vom März 1947 sowohl der Werbung neuer Anhänger als auch der Mobilisierung ehemaliger Werkbundmitglieder, der Festsetzung von Zielen und der Legitimation einer Neugründung der Bewegung. Letztgenanntes war insbesondere im Hinblick auf die Notwendigkeit einer Genehmigung der Besatzungsmächte von besonderer Bedeutung.

Auch im August 1947 treffen sich Werkbundmitglieder, „um Prinzipien der Moderne wieder aufzunehmen, Gedanken zum Wiederaufbau und zur Gestaltung der Zukunft zu diskutieren und zu formulieren“⁵⁸⁰. Das Protokoll dieses Werkbundtreffens vom 16. bis zum 18. August 1947, das in der Rezeption den Titel ‚Rheydter Manifest‘ erhält, beginnt mit der Nennung der

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Glaser, Hermann: 'Jahre des Zu-Falls', ebd.(1987), S. 8.

Eckdaten zur Tagung sowie einer Aufzählung der teilnehmenden Honoratioren. Es folgt die Feststellung, dass „die Aufgabe des Werkbundes neu gestellt“⁵⁸¹ sei. Neben der Auflistung der Honoratioren wirkt auch die folgende Aussage legitimierend, wonach diese Feststellung in „Einmütigkeit“⁵⁸² geschehen sei. Bei der Aufgabe des Werkbundes, so heißt es weiter, handle es „sich nicht mehr um die ästhetische Veredelung einer gesicherten Lebensform, sondern darum: Sinn und Gestalt des Daseins im heutigen Deutschland zu erkennen, zu wollen und zu bilden“⁵⁸³. Angesichts der Lebenswirklichkeit der Nachkriegsjahre zieht der Werkbund in aller Kürze einen Strich unter die Vergangenheit, und zwar nicht nur unter die Historie des Werkbundes, sondern auch die des nationalsozialistischen Deutschlands und betont seine (erhoffte) Relevanz sowohl beim physischen als auch beim psychischen Wiederaufbau des Landes. Die Worte „zu erkennen, zu wollen und zu bilden“⁵⁸⁴ offenbaren jedoch das Verständnis, dass es sich hierbei um einen Prozess handelt, der zudem erst noch angestoßen werden muss und der des Diskurses bedarf. Im weiteren Verlauf des Textes wird zugleich verdeutlicht, dass nur derjenige Werkbundmitglied sein könne, „wer dieser Aufgabe nicht ausweicht, sondern mit seiner Überzeugung und seinem Werk ganz zu ihr steht“⁵⁸⁵. Hiermit wird betont, dass es sich bei der Mitgliedschaft im Werkbund nicht um ein ‚Lippenbekenntnis‘ handeln könne, sondern dass nur derjenige, der sich sowohl zu einem neuen Werkbund als auch zu einem neuen Deutschland bekenne und danach handle, als Mitglied anerkannt werde. Der Text schließt mit der Erklärung, dass „diese Strenge gegen sich selbst“ dem Werkbund das „Recht“ gebe „sein Werk und seinen Rat bei allen Stellen der Verwaltung und der Wirtschaft einzusetzen.“⁵⁸⁶ Dieses Reinwaschen ist als Ansage an die Besatzungsmächte zu lesen, aber auch als Mahnung in die eigenen Reihen, nationalsozialistisches Gedankengut auszuschließen. Darüber hinaus ist es die Ankündigung, den Wiederaufbau mitgestalten zu wollen. Unter der Schlagzeile ‚Sinn des Werkbundes‘ kommentiert der spätere Geschäftsführer, Werner Witthaus⁵⁸⁷, im Januar 1948 das Manifest in der Wochenschrift ‚Die Zeit‘: „Aus der Strenge gegen sich selbst und der Werkgerechtigkeit

⁵⁸¹ Witthaus, Wernher: 'Werkbundtag. Protokoll' (1947), zitiert nach: Werkbund, Deutscher (Hg.): *Erster Werkbundtag* (Rheydt), o. S.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Wernher Witthaus war Kunstreferent der ‚Kölnischen Zeitung‘ und wird 1950 in der Gründungssitzung des Dachverbandes ‚Deutscher Werkbund‘ zum Geschäftsführer des Verbandes und darüber hinaus zum Vertreter des ersten Vorsitzenden Hans Schwippert gewählt. Vgl. Durth: '1947: Zwischen Zerstörung und Restauration', S. 56.

ergibt sich die Autorität des Bundes.“⁵⁸⁸ Rolf Schmitt resümierte in der Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Werkbundes Hessen:

„In den ersten Nachkriegsjahren, in der Zeit des Sichsammelns, des politischen Neubeginns, zeigte sich, dass die Kraft des Deutschen Werkbunds, sein Anspruch an Ethik und eine neue Qualität nicht ausreichen würde, um sich gegen Fehlentwicklungen, Spießbürgerlichkeit und politisches Renegatentum behaupten zu können. Es wurde deutlich, dass mit Vernunft und Überzeugung, Ehrlichkeit und Offenheit gegen die neue (alte) Bürokratie – der berühmte §133 beließ den Beamten des Dritten Reiches Amt und Würde – nur wenig auszurichten war. So entstand der Aufruf des Deutschen Werkbundes von 1947, das Rheydter Manifest.“⁵⁸⁹

Die Erklärung ist zugleich als eine Art Befreiungsschlag und Aufbruchssignal zu werten. Auf einer Tagung des Schweizerischen Werkbundes in St. Gallen im Herbst 1955 umschreibt Hans Schwippert den Geist der Neugründungszeit des ‚Deutschen Werkbundes‘ wie folgt:

„Nach dem Zusammenbruch im Jahre 1945 standen wir vor dem Nichts. [...] Größte Rücksicht auf die Situation war geboten. Daneben stand das Aufleben der Träume, der Hoffnungen unserer Jugend. Wir hofften, dass dieser Nullpunkt einmalige Chancen biete, die unter allen Umständen genutzt werden müssten.“⁵⁹⁰

Diese Situation spiegelt das Protokoll vom 18. August 1947. Es ist unter der Bezeichnung Manifest bekannt geworden, da es auf eine eindeutige Weise die grundsätzlichen Zielsetzungen des Werkbundes öffentlich macht, Handlungsrichtlinien erteilt und so eine kollektive Identität definiert. Hieran zeigt sich, dass Gruppenmanifeste sowohl der internen Gruppenstabilisierung dienen als auch der „Vermehrung der äußeren Wahrnehmung in Konkurrenz mit anderen Gruppen“⁵⁹¹. Das Manifest als Gründungsritus weist daher einen Dreiklang aus Bestandsanalyse, Auflistung der Ziele und Mobilisierung der Anhängerschaft auf. Es hat die Aufgabe, die Bewegung zu legitimieren, ihr Kontur zu verleihen, sie zu bewerben, sie zu hierarchisieren und ihre Mitglieder zum Handeln entsprechend der im Manifest verankerten Leitlinien zu bewegen. Neben seiner Funktion als Gründungsritus hat

⁵⁸⁸ Witthaus, Wernher: 'Sinn des Werkbundes', *DIE ZEIT*, Nr. 03, 15.01.1948, S. 4.

⁵⁸⁹ Schmitt, Rolf: 'Deutscher Werkbund Hessen', in: Deutscher Werkbund/Mueller, Gerd A. (Hgg.): *75 Jahre Deutscher Werkbund Hessen* (Darmstadt, 1982), o. S.

⁵⁹⁰ Schwippert, Hans: 'Der Deutsche Werkbund 1945-1955. Arbeit und Aufgaben' (1955), zitiert nach: Schweizer Werkbund (Hg.): *Warum Werkbund? Tagung des Schweizerischen Werkbundes* (St. Gallen: Wettlin & Co.), S. 17.

⁵⁹¹ Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, S. 244.

das Manifest zuweilen auch die Aufgabe einer kompensatorischen Ersatzhandlung, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll.

04.3 Das Manifest als kompensatorische Ersatzhandlung

Als im November 1919 der Architekt Bruno Taut befreundete Kollegen⁵⁹² zu einem Briefwechsel einlädt, liegt die Bautätigkeit wegen des gerade zu Ende gegangenen Ersten Weltkrieges fast vollständig nieder. So resümiert Taut im ersten Brief der Korrespondenz, die unter dem Namen ‚Gläserne Kette‘ bekannt gewordenen ist:

„Liebe Freunde im Werk! Ich möchte Euch diesen Vorschlag machen: Zu Bauen gibt es heute fast nichts und wenn wir irgendwo doch bauen können, tun wir es, um zu leben. Oder habt Ihr das Glück, einen schönen Auftrag auszuführen? Mich widert die Praxis fast an, und im Grunde geht es Euch allen auch wohl so. Ehrlich gesagt: es ist ganz gut, dass heute nicht ‚gebaut‘ wird. So können die Dinge reifen, wir sammeln Kraft, und wenn es wieder beginnt, dann kennen wir unser Ziel und sind stark genug, unsere Bewegung vor Verkleisterung und Entartung zu schützen. Seien wir mit Bewusstsein ‚imaginäre Architekten‘!“⁵⁹³

Es entsteht ein Schriftwechsel aus Diskussionsbeiträgen, Gedichten, Zeichnungen und Manifesten mit avantgardistischem Habitus, der nicht nur als Beschäftigungsprogramm arbeitsloser Architekten und Kunstschaffender anzusehen ist, sondern auch der Neuorientierung dient. Erschüttert von der Kriegserfahrung und einer seit der Industrialisierung „schmerzlich empfundenen Entfremdung der menschlichen Existenz von der Natur“⁵⁹⁴, fokussieren die Mitglieder der Gläsernen Kette den Bruch mit Traditionen und herrschenden Ideologien, um das ‚Neue‘ zu finden und ihre „groß gedachte[n] Menschheitsmission der Architektur“⁵⁹⁵ zu erproben. Dies spiegelt sich auch im Manifest ‚Nieder der Seriousismus‘ von Bruno Taut wieder, das er 1920 in der Zeitschrift ‚Frühlicht‘ veröffentlicht: „Die verstaubte, verfilzte, verkleisterte Welt der Begriffe, der Ideologien, der

⁵⁹² Gläserne Kette: Gemeinschaft aus Architekten und Künstlern, die, angeregt von Bruno Taut zwischen November 1919 und Dezember 1920 einen Briefwechsel führten. Mitglieder der Gläsernen Kette waren Bruno Taut (Pseudonym ‚Glas‘), Max Taut (ohne Pseudonym), Wilhelm Brückmann (‚Brexbach‘), Alfred Brust (‚Cor‘); Hermann Finsterlin (‚Prometh‘), Paul Goesch (‚Tancred‘), Jakobus Goettel (‚Stellarius‘), Otto Gröne, Walter Gropius (‚Maß‘), Wenzel Hablik (Kürzel ‚W.H.‘), Hans Hansen (‚Antischmitz‘), Carl Krayl (‚Anfang‘), die Brüder Hans (‚Angkor‘), Wassili Luckhardt (‚Zacken‘) und Hans Scharoun (‚Hannes‘).

⁵⁹³ Taut, Bruno: ‚Liebe Freunde im Werk! (Korrespondenz der Gläsernen Kette)‘ (1919b), zitiert nach: Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hgg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette* (Berlin: Ernst, 1986), S. 25.

⁵⁹⁴ Schneider, Romana: ‚Nachwort‘, in: Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hgg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette* (Berlin: Ernst, 1986), S.145.

⁵⁹⁵ Junghanns, Kurt: *Bruno Taut, 1880-1938: Architektur und sozialer Gedanke* (Leipzig: E.A. Seemann, 1998), S. 45.

Systeme soll unsern kalten Nordwind spüren! [...] In der Ferne glänzt unser Morgen.“⁵⁹⁶ Bereits im Jahr 1919 schrieb Taut in seinem Bildband ‚Alpine Architektur‘: „Wir müssen das Unerreichbare kennen und wollen, wenn das Erreichbare gelingen soll.“⁵⁹⁷ Eine solche ‚Trockenübung‘ forderte Taut auch in seinem ‚Architektur-Programm‘, das er 1918 für den ‚Arbeitsrat für Kunst‘ schrieb:

„Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. Beide müssen gewollt werden – die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten.“⁵⁹⁸

Hier zeigt sich das Manifest als Medium, um Visionen zu erschaffen, als eine bewusst gewählte kompensatorische Ersatzhandlung zum eigentlichen gestalterischen Werk. Für die Generation der Architekten, deren Schaffensphase in der Zeit der Weltkriege liegt, wird dieses Verhalten nicht zuletzt durch einen Auftragsmangel angestoßen, dient vor allem jedoch einer Befreiung aus einer Art Schockstarre sowie der Vorbereitung für neue Aufgaben. So formuliert Bruno Taut 1919 anlässlich der ‚Ausstellung für unbekannte Architekten‘ unter der Überschrift ‚Der neue Baugedanke‘: „In unserem Beruf können wir heute nicht Schaffende sein, sondern sind Suchende und Rufende.“⁵⁹⁹

Die programmatischen Text-Bild-Kombinationen der Gläsernen Kette stehen beispielhaft für jene Manifeste, deren Existenz durch ein bewusstes Verharren ihrer Autoren als „imaginäre Architekten“⁶⁰⁰ begründet ist. Für die De Stijl-Bewegung lösen van Eesteren, van Doesburg und Rietveld, nachdem sie verschiedene Dinge „geprüft und festgestellt“⁶⁰¹ haben, im ‚Manifest V‘ diese Starre: „Die Zeit der Destruktion ist zu Ende. Eine neue Zeit bricht an: die Zeit der Konstruktion“⁶⁰². Da eine Konstruierbarkeit jedoch (noch) nicht immer gegeben ist, plädiert Konrad Wachsmann 1957 in seinen ‚Sieben Thesen‘ für die Kraft der Theorie und der Imagination:

⁵⁹⁶ Taut, Bruno: 'Nieder der Seriosismus!' (1920b), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 54.

⁵⁹⁷ Taut, Bruno: 'Die Bergnacht (Alpine Architektur, 3. Teil, Blatt 21)' (1920a), zitiert nach: Schirren, Matthias (Hg.): *Bruno Taut, Alpine Architektur: Eine Utopie* (München: Prestel, 2004), S. 87.

⁵⁹⁸ Taut: 'Ein Architektur-Programm', S. 38.

⁵⁹⁹ Taut, Bruno: 'Der neue Baugedanke' (1919a), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 44.

⁶⁰⁰ Taut: 'Liebe Freunde im Werk! (Korrespondenz der Gläsernen Kette)', S. 25.

⁶⁰¹ Doesburg, Theo van/Eesteren, Cornelis van/Rietveld, Gerrit: 'De Stijl Manifest V' (1923), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 62.

⁶⁰² Ebd.

„Wissenschaft und Technik ermöglichen Aufgaben, deren Lösung genaue Studien erfordert, bevor Endresultate formuliert werden können. [...] Humane und ästhetische Vorstellungen werden neue Impulse erhalten durch kompromisslose Anwendung zeitgenössischen Wissens und Könnens.“⁶⁰³

Diese Hürde hat auch das ‚Projekt einer Luftarchitektur‘ des Essener Architekten Werner Ruhnau und des Pariser Künstlers Yves Klein aus dem Jahr 1960 zu nehmen. Ihr Vorschlag, „eine Stadt durch ein Dach aus bewegter Luft zu schützen“, um so eine Klimatisierung und einen „neue[n] Zustand menschlicher Intimität“⁶⁰⁴ zu erzielen, wäre unter anderem an den technischen Erfordernissen gescheitert. Jedoch, so argumentieren die Autoren in ihrem Manifest:

„‘Wollen heißt ersinnen.‘ Zu diesem Wollen fügt sich ein Wille, das zu leben, was man ersinnt, und das Wunder vollendet sich in allen Bereichen der Natur. Ben Gurion: ‚Derjenige, der nicht an Wunder glaubt, ist kein Realist‘.“⁶⁰⁵

Neben der mangelnden technischen Durchführbarkeit der Luftarchitektur, dürfte auch das im Manifest dargelegte Ideal einer vom „Patriarchen-System“⁶⁰⁶ losgelösten Gemeinschaft mit freien, unbedeckten Einwohnern im Jahr 1960 an der gesellschaftlichen Akzeptanz gescheitert sein. Dem Motto „Wollen heißt Ersinnen“⁶⁰⁷ gemäß, entwickeln Ruhnau und Klein jedoch das ‚Projekt einer Luftarchitektur‘, sowohl um eine zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch nicht realisierbare Vision auszumalen, als auch um gesellschaftliche und technische Entwicklungen voranzutreiben und einen Diskurs anzuregen. Frei Otto, der neben Oswald Mathias Ungers und Günter Günschel auch die Architektur seines Kollegen Ruhnau im Text ‚Bauen für Morgen‘ von 1962 lobt, betont hier ebenfalls die Bedeutung der Vision im Bauwesen:

„Was wirklich weiterbringt im Bauen, sind Gedanken und Ideen. [...] Neue Wege müssen auf jeden Fall zuerst erdacht werden. Wenn sie dann auch realisiert werden können, ist es gut. Doch die Realisierung ist für ihre Wirkung zweitrangig. Wenn wir weiterkommen wollen, müssen wir das eingeschlafene Nachdenken wieder wecken [...]. Oft ist es allein schon notwendig, die alten Aufgabenstellungen sorgfältig zu

⁶⁰³ Wachsmann, Konrad: 'Sieben Thesen' (1957), zitiert nach: ebd., S. 148.

⁶⁰⁴ Klein, Yves/Ruhnau, Werner: 'Projekt einer Luftarchitektur' (1960), zitiert nach: ebd., S. 164.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Ebd.

überprüfen und sie neu zu formulieren, um so Ansätze zu neuen Lösungen zu erhalten. [...] Wir müssen heute sogar schon mit den Ideen Ungeborener, mit Erfindungen rechnen, die noch gemacht werden müssen, die sich heute noch nicht einmal erahnen lassen, um die bevorstehenden Probleme zu beherrschen. Doch Ideen und Erfindungen werden kommen, wenn man die Voraussetzungen dafür schafft und wenn man ohne Unterlass nach ihnen sucht.“⁶⁰⁸

Auch Hans Hollein nutzt, wie dargelegt, in seiner Karriere mehrfach das Medium Manifest um utopische Visionen zu projektieren, beispielsweise im Falle der Architekturpille. Sein Werk steht beispielhaft für die Architektur des Nichtbauens der 68er⁶⁰⁹, die bauphysikalische Gesetze ausklammerten, zuweilen spielerisch auftraten und Tradiertes in Frage stellten.⁶¹⁰ Ihm dienen die Manifeste um dieses angestrebte ‚Nichtbauen‘ und die daraus resultierende „Verlagerung des Gewichts von Bedeutung zur Wirkung“⁶¹¹ zu erläutern, sowie als kompensatorische Ersatzhandlung in einer Situation, in der die Vorstellungen dem Machbaren vorausseilen. Seine manifestierten Visionen aus ‚Zukunft der Architektur‘ von 1965 werden erst 1989 mit dem ‚Museum der Moderne Mönchsberg‘ in Salzburg und 1997 mit dem ‚Centre Européen du Vulcanisme‘ in der Auvergne Realität. Hollein, der einer Familie von Bergwerksingenieuren entstammt, wendet bei beiden Projekten das Konzept einer teilweise vergrabenen und doch begehbaren Architektur an, das auch in ‚Zukunft der Architektur‘ anklingt: „Wir graben uns auch in die Erde. Alles was nicht an die Oberfläche muss, kann dort verschwinden, um so kostbares freies Land für die Menschen zu bewahren“⁶¹². Holleins Texte sind „integraler Bestandteil seines multidisziplinären Oeuvres“⁶¹³, stellen sie häufig den Ausgangspunkt bzw. eine Erläuterung seiner Entwürfe dar.⁶¹⁴

Auch einem weiteren Mitglied der Wiener ‚Neoavantgarde‘, dem Künstler Friedensreich Hundertwasser, dient das Medium Manifest zur Darlegung seiner Architekturvisionen. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des ‚Verschimmelungsmanifestes‘ im Jahr 1958 hat Hundertwasser seine Vorstellungen einer natur- und menschengerechten Bauweise

⁶⁰⁸ Otto, Frei: 'Bauen für Morgen. Architektur auf der Suche nach neuen Wegen', *Wort und Wahrheit. Zeitschrift für Religion und Kultur* (1962): S. 215 ff.

⁶⁰⁹ Vgl. Meyer, Ulf: 'Die Architektur der 68er ist das Nicht-Bauen. Ulf Meyer/Dieter Hoffmann-Axthelm', *Der Architekt*, Nr. 7 (1997): S. 420.

⁶¹⁰ Vgl. Architekturzentrum Wien: *The Austrian Phenomenon. Konzeptionen Experimente*. Wien Graz 1958-73, <http://www.azw.at/page.php?node_id=3&page_id=143>, Zugriff: 13.12.2012.

⁶¹¹ Hollein: 'Alles ist Architektur'.

⁶¹² Hollein, Hans: Zurück zur Architektur, <<http://www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Zurueck-zur-Architektur>>, Zugriff: 19.11.2012.

⁶¹³ Burkhardt, François/Manker, Paulus (Hgg.): *Hans Hollein. Schriften und Manifeste*, ed. Universität für angewandte Kunst Wien (Wien: Dellerfuhs, 2002), S. 7.

⁶¹⁴ Ebd., S. 8.

ausschließlich in Zeichnungen wie dem Gemälde ‚Blutende Häuser‘ von 1952 visualisiert. Es zeigt sieben Hochhäuser, die unter anderem durch ihre Farbgestaltung eine in den Augen Hundertwassers nicht-menschengerechte Monotonie im Massenwohnungsbau auflösen. Mit dem ‚Verschimmelungsmanifest‘ konkretisiert er seine Idee eines „organische[n] Wachstum[s] einer Hülle um eine Gruppe von Menschen“⁶¹⁵ auf schriftlichem Weg. Er erneuert seine Kritik an funktionaler Architektur in weiteren Manifesten, wie 1967 in München in den ‚Nackttreden für das Anrecht auf die dritte Haut‘ sowie 1968 in dem ‚Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boycott-Manifest‘. Eine weitere Veranschaulichung ermöglicht ihm das Medium Architekturmodell. Nach diesem weiteren Zwischenschritt erhält Hundertwasser erst in den 1980er-Jahren die Möglichkeit, seine „utopische[n] Entwürfe auf intuitiver Grundlage“⁶¹⁶ auch großformatig umzusetzen: Die Stadt Wien beauftragt ihn 1981 mit dem Bau eines Sozialwohnungskomplexes in der Löwengasse. Bis zu Hundertwassers Tod im Jahr 2000 folgen eine Vielzahl weiterer Aufträge für Neubauten und Umgestaltungen von Bestandsgebäuden. Hundertwasser nutzt das Medium Manifest als Ersatz für Bauleistungen, zur Erläuterung seiner Visionen, zur Kritik am Rationalismus der modernen Architektur sowie als Empfehlungsschreiben eines ‚Baumeisters‘ bzw. selbsternannten „Architektur doktor[s]“⁶¹⁷.

Auch die italienischen Architektenvereinigungen Archizoom und Superstudio wenden sich entschieden gegen eine funktionelle Standardisierung der Lebenswelt. Anders als Hundertwasser jedoch wollen sie mit ihren Manifesten „nicht Problemlösungen vorschlagen, sondern Problematiken“⁶¹⁸ aufzeigen: Anstelle einer expliziten Kritik äußern sie sich mit der Projektion einer Dystopie, die zum Nachdenken über die Gestaltung moderner Lebenswirklichkeiten und deren Architekturen anregen soll. Da sie etwas aufzeigen wollen, das es in ihren Augen zu verhindern gilt, wählen sie eine Kombination aus Manifest und zeichnerischer Darstellung bzw. Fotomontage als Ersatzhandlung (Vgl. Kapitel 05.2). In ihren Persiflagen von Megastrukturen sind „Bild und Text gleichermaßen als Theoriebeitrag zu verstehen“, „als äquivalente Elemente eines ironischen Diskurses“⁶¹⁹. Die Distanz der Ironie bzw. Dystopie ermöglicht es ihnen, ein Ideal zu vermitteln ohne selbiges jedoch

⁶¹⁵ Hundertwasser, Friedensreich: Verschimmelungsmanifest, <<http://www.kunstzitate.de/neu/03c1989aba140c303/03c1989abb001db6b/03c1989abb001e76d/index.php>>, Zugriff: 11.09.2012.

⁶¹⁶ Restany, Pierre: *Die Macht der Kunst. Hundertwasser, der Maler-König mit den fünf Häuten*, Übers. Mattson, Philip (Köln: Taschen, 2001), S. 7.

⁶¹⁷ Fischer, Joschka/Ruhrberg, Karl/Wolbert, Klaus: *Friedensreich Hundertwasser - Retrospektive 1948 bis 1997*, Hg. Museum Institut Mathildenhöhe (Halle (Saale): Die Galerie, 1998), S. 43.

⁶¹⁸ Stauffer: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, S. 79.

⁶¹⁹ Ebd., S. 10.

verschriftlichen oder abbilden zu müssen. Die Projektion einer Art 'Schreckgestalt' soll das Bedürfnis nach etwas anderem wecken und so ein erzieherisches Moment erhalten.

„In der Form der poetischen Reflexion wird mittels der Ironie auf eine ‚schwebende Mitte‘ verwiesen, die zwischen dem ewigen Ungenügen des Darstellbaren, des Relisierbaren einerseits und dem Wissen der Autoren um das Unbedingte, das Ideal, die Vollständigkeit andererseits ihren ‚Ort‘ hat. Hieraus ergibt sich ein kontinuierliches Kreisen der Reflexion.“⁶²⁰

Das heißt, dass nicht zwangsläufig eine Kongruenz zwischen dem vom Autor implizit vermittelten Ideal und dem des Rezipienten besteht, sondern dass sie genau diesen Unterschied als produktiven Bestandteil ihres Vorgehens ansehen, auch im Bewusstsein, dass ihr Ideal eventuell nicht darstellbar ist und es sich darüber hinaus im steten Wandel befindet. Genau diese Prozesshaftigkeit verdeutlicht auch bereits der Titel ‚Discorsi per immagini‘.

Superstudio und Archizoom nutzen den „´experimentelle[n] Denkraum` der Utopie [...] als Katalysator für die Praxis“⁶²¹. Solch einen Katalysator stellt auch Friedrich Kieslers im Juni 1949 in der Zeitschrift ‚L’architecture aujourd’hui‘ veröffentlichtes ‚Manifeste du Corréalisme‘ dar. In Schrift und Bild fasst es seine zwanzig Jahre andauernden Studien zum ‚Endless House‘ zusammen, ein zeitlebens nicht realisiertes Einfamilienhaus, das er bereits in zahlreichen Schriften, Tagebucheinträgen, Skulpturen und Zeichnungen darlegt hat. Im Manifest definiert Kiesler den Correalismus als eine Wissenschaft, die sowohl alle Kunstgattungen und die Naturwissenschaften, als auch die Magie und Mythologie vereine. Dies zu Vorbild, solle auch das ‚Endless House‘ Form und Inhalt synthetisieren, „un continuum de couleurs, de formes et de structures mécaniques“⁶²² darstellen. Da auch der Correalismus das System aus Mensch und Umwelt nur ganzheitlich betrachte, müsse auch „jedes Element eines Gebäudes oder einer Stadt, ob es sich um Malerei oder Skulptur, um Inneneinrichtung oder technische Ausstattung handelt, [...] nicht als Ausdruck einer einzelnen Funktion aufgefasst, sondern als Kern von Möglichkeiten, der eine Korrelation mit den anderen Elementen entwickelt“⁶²³, gesehen werden. Das Thema der kontinuierlichen Verbindung getrennter Systeme veranschaulicht Kiesler im mehrseitigen Manifest auch grafisch. Mit Hilfe einer handgemalten, unregelmäßig geschwungen, roten Linie, die sich über

⁶²⁰ Ebd., S. 113.

⁶²¹ Ebd., S. 19.

⁶²² Kiesler, Friedrich: 'Manifeste du corréalisme', *L'Architecture d'aujourd'hui*, Nr. 4 (1949): o. S.

⁶²³ Bogner, Dieter: *Friedrich Kiesler 1890-1965: inside the endless house* (Weimar: Böhlau, 1997), S. 9.

das mehrseitige Manifest erstreckt, stellt er eine Verbindung zwischen dem Text und den abgebildeten Fotografien, Fotomontagen und Zeichnungen her.⁶²⁴

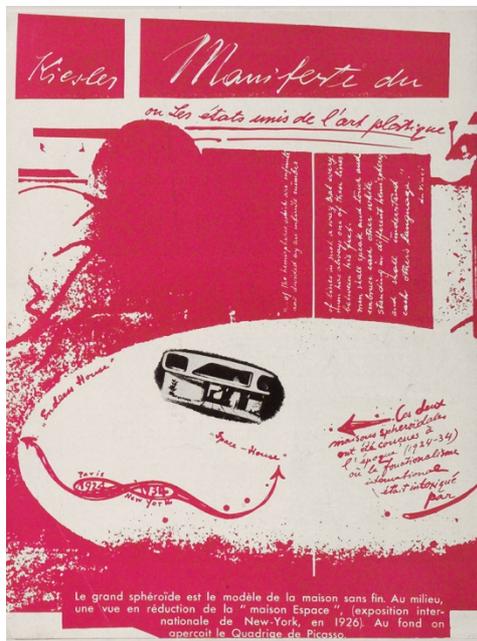


Abb. 35

Kiesler, Friedrich: Manifeste du Corréalisme, 1947 (veröffentlicht 1949), Cover.
© Friedrich Kiesler Stiftung.

Das Manifest als Ersatzhandlung ermöglicht dem Verfasser die Darlegung von Visionen bzw. nicht realisierten oder auch nicht realisierbaren Entwürfen. Manifeste transportieren beispielsweise Ideale, deren hoher Innovationsgrad ihre Umsetzung verhindert. Wie beim ‚Projekt einer Luftarchitektur‘ scheitert ihre Realisierung, zumindest zum Zeitpunkt des Verfassens, an der technischen Durchführbarkeit. Darüber hinaus kann eine mögliche mangelnde gesellschaftliche Akzeptanz, die es zu schaffen gilt, Grund für das Verharren im Manifest sein. Des Weiteren hat das Beispiel der Gläsernen Kette gezeigt, dass auch ökonomisch schwierige Situationen Entwerfer zu ‚Trockenübungen‘ zwingen können. Zudem beschreiben Manifeste Ideale, deren Umsetzung gar nicht erst intendiert sein kann, wie am Beispiel der Dystopien der ‚Architettura Radicale‘ gezeigt. Es handelt sich hier um eine bewusst gewählte Handlung, durch die der Autor hofft, selbst Klarheit zu finden, sich auszuprobieren und einen Diskurs oder sogar ein Umdenken innerhalb der Gesellschaft

⁶²⁴ Vgl. Abb. 35.

anzuregen. Wie das Manifest in einem solchen Diskurs genutzt wird, um Position zu beziehen, soll im anschließenden Kapitel analysiert werden.

04.4 Das Manifest als Wertevermittler und Medium der Kritik

Das Manifest im Architektur- und Designdiskurs transportiert, illustriert und bewirbt, mehr oder weniger eindeutig, die Ideale eines Autors bzw. einer Autorenschaft. Neben der Publikation von Aussagen zur Ästhetik dient es dabei auch der Kritik und der Vermittlung gesellschaftspolitischer Werte. Manifeste fungieren jedoch nicht ausschließlich als reine Wertevermittler, sondern enthalten Aufrufe, die die eigene Handlungsweise und die anderer bestimmen sollen. Der Autor bzw. die Autorenschaft formuliert Forderungen und versucht, gemäß der performativen Funktion von Manifesten, die Leserschaft gezielt zu Handlungen zu motivieren und ihr Verhalten zu beeinflussen.

Nach einem Vorabdruck in ‚Poesia‘ erscheint am 20. Februar 1909, dem ‚Geburtsdatum des Futurismus‘, auf der Titelseite des ‚Figaro‘ Marinettis ‚Manifest des Futurismus‘, das sowohl zur ästhetischen wie auch gesellschaftspolitischen Erneuerung aufruft. Eine wichtige Rolle als „Wegbereiter und Katalysator“⁶²⁵ des Futurismus spielt Herwarth Walden. In seiner Kunstzeitschrift ‚Der Sturm‘ publiziert er programmatische Schriften der Futuristen, beginnend Ende März 1912 mit dem ‚Manifest des Futurismus‘. Zusätzlich präsentiert er futuristische Kunst und Texte in Ausstellungen wie dem ‚Ersten Deutschen Herbstsalon‘, einer Schau internationaler Avantgarde. Er zeigt dort unter anderem vierzehn Werke von Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini sowie Ardengo Soffici und eröffnet Marinetti die Möglichkeit, sein ‚Manifest des Futurismus‘ zu verlesen. Herwarth Walden vertritt eine „Doppelrolle [...] als Aussteller und Verteidiger des italienischen Futurismus in Deutschland“⁶²⁶, da er nicht nur Werke und Texte der Öffentlichkeit zugänglich macht, sondern etwa im ‚Sturm‘ die Futuristen und ihre Kunst⁶²⁷ verteidigt und gegen ihre Kritikerschaft wettet: „Das ist das Ende. Mit der Besprechung des Ersten Deutschen Herbstsalons haben sich diese namenhaften Kunstkritiker selbst gerichtet. Über Tote soll man nur gut reden.“⁶²⁸ Da der Futurismus insbesondere im populärwissenschaftlichen Bereich „als nicht näher definierter Sammelbegriff für die

⁶²⁵ Eltz, Johanna: *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Hg. Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität Bamberg (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bamberg: Selbstverlag, 1986), S. 65.

⁶²⁶ Ebd., S. 74.

⁶²⁷ Walden, Herwarth: „[...] Natur kopieren heißt nicht Kunst gestalten. [...] Das Körperliche ist in der Kunst nur ihr Skelett. Der ganze übrige Organismus wird nur durch ihre Kraft gesehen. [...] Die Bewegung ist das Lebendige.“ In: Walden, Herwarth: ‚Abwehr 1‘, *Der Sturm*, Nr. 108 (1912): S. 26.

⁶²⁸ Walden, Herwarth: ‚Nachrichtung‘, *Der Sturm*, Nr. 182/183 (1913): S. 114.

Moderne“⁶²⁹ gilt, zielt die Kritik, obwohl es oftmals an einer „differenzierte[n] Auseinandersetzung mit den betreffenden Bildern oder den Manifesten“⁶³⁰ mangelt, häufig auf eine „pauschale[n] Diffamierung der Moderne“⁶³¹. Humoristische Zeitschriften wie die ‚Fliegenden Blätter‘ werten die Werke des Futurismus als „typische Beispiele einer als destruktiv empfundenen modernen Kunst“⁶³² und sprechen den Futuristen moralische Integrität sowie künstlerische Fähigkeiten ab.⁶³³ Auch der „Journaille“⁶³⁴ fern stehende Kritiker wie der Österreicher Karl Kraus⁶³⁵, Herausgeber der Kunstzeitschrift ‚Die Fackel‘, kommentieren die Manifeste der Futuristen in moralisierendem Ton. So bezeichnet Kraus das Manifest der Futuristen als einen „tiefen Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstande verschmutzt“⁶³⁶. Wie die Zitate zeigen, provozieren die manifestierten Werte des Futurismus die Kritik: Geprägt von Faschismus und Frauenfeindlichkeit wendet sich der Futurismus gegen ein humanistisches Bildungsideal, herrschende Moralvorstellungen sowie den Historismus und verherrlicht anstelle dessen den Krieg als Mittel zur gesellschaftlichen und ästhetischen Erneuerung. Der moderne Kentaur, halb Mensch und halb Maschine, omnipotent und aggressiv, von herrschenden Moralvorstellungen befreit, stellt das ideale Menschenbild dar. Beeinflusst von technischen Entwicklungen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen der Zeit, propagieren die Futuristen einen Fortschritts- und Geschwindigkeitskult, bei dem Dynamismus und Simultanität sowohl als ästhetische wie auch als gesellschaftliche Größen moralisiert werden. Ihre Kunst soll auf die veränderten Wahrnehmungen der industrialisierten und technisierten Lebenswelt antworten⁶³⁷ und damit die bestehende Ästhetik ablösen.⁶³⁸ In ihren Manifesten publizieren und bewerben die Futuristen ihre Visionen einer gesellschafts-ästhetischen

⁶²⁹ Eltz: *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, S. 82.

⁶³⁰ Ebd., S. 82 f.

⁶³¹ Ebd., S. 80.

⁶³² Ebd., S. 79.

⁶³³ „Die Futuristen. Wenn das was diese Maler schufen, die Malerei der Zukunft ist, Dann möcht’ ich mit Mephisto rufen ‚Weh’ dir, dass du ein Enkel bist.“ Vgl. Anonymus: ‚Der Futurismus‘, *Fliegende Blätter*, Nr. 3519 (1913).

⁶³⁴ Karl Kraus kritisiert 1902 in einem Artikel der Zeitschrift ‚Die Fackel‘ „die Verwüstung des Staates durch die Pressmaffia“. Mit dem Artikel wolle er den Begriff ‚Journaille‘ „dem Sprachgebrauch überliefere[n]“. Vgl. Kraus, Karl: ‚Die Journaille‘, *Die Fackel* Heft 3 (1902): S. 1.

⁶³⁵ Karl Kraus und Herwarth Walden lernen sich 1909 kennen. Auf den Vorschlag Waldens hin eröffnet Kraus ein Berliner Büro seiner Zeitschrift ‚Die Fackel‘. Ihrer dreijährigen Korrespondenz ist der Wandel ihrer Bekanntschaft von Freund- zu gegenseitiger Kritikerschaft zu entnehmen. Vgl.: Avery, George C. (Hg.): *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus, Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912* (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 79, Göttingen: Wallstein Verlag, 2002).

⁶³⁶ Kraus, Karl: ‚Ohne Titel‘ (1912), zitiert nach: Leubner, Martin (Hg.): *Karl Kraus' "Literatur oder Man wird doch da seh'n". Genetische Ausgabe und Kommentar* (Göttingen: Wallstein Verlag, 1996), S. 219.

⁶³⁷ Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, S. 21.

⁶³⁸ Ebd., S. 21 ff.

Erneuerung. Vor allem Marinetti nutzt die formulierten Ideale zur Herleitung und zur Argumentation für eine futuristische Ästhetik. So preist er den Krieg als „künstlerische[s] Werkzeug, die Artillerie zum Mittel, aus dem Menschenmaterial neue ‘Skulpturen’ zu formen“⁶³⁹, und propagiert anlässlich des Italienisch-Äthiopischen Krieges, dass der Krieg schön sei, da er „neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere“⁶⁴⁰ kreierte. Im Manifest des Futurismus fordert Marinetti seine Anhänger auf, Feuer an die Regale der Bibliotheken zu legen und den Lauf der Kanäle abzuleiten, um Museen zu überschwemmen⁶⁴¹. Auch im ‚De Stijl-Manifest I‘ von 1918 findet man den Handlungsauftrag zur Vernichtung von Traditionen, Dogmen sowie zur Abschaffung der „vorherrschaft des individuellen“, da sie der Realisierung eines „neuen zeitbewusstseins“⁶⁴² im Wege stünden. „Deshalb rufen die begründer einer neuen bildung alle, die an die reform der kunst glauben, auf, diese entwicklung zu vernichten.“⁶⁴³

In Deutschland antworten im Jahr 1919 Richard Hülsenbeck, Raoul Hausmann und Jefim Golyscheff auf die selbstgestellte Frage „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?“, Ziel der Bewegung sei „die internationale revolutionäre Vereinigung aller schöpferischen und geistigen Menschen der ganzen Welt auf dem Boden des radikalen Kommunismus“⁶⁴⁴. Darüber hinaus fordern sie „die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit durch umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit“, da so der einzelne Mensch Zeit habe, „über die Wahrheit des Lebens sich zu vergewissern und endlich an das Erlebnis sich zu gewöhnen“⁶⁴⁵. Zudem würde

„die sofortige Expropriation des Besitzes (Sozialisierung) und kommunistische Ernährung aller sowie die Errichtung der Allgemeinheit gehörender Licht- und Gartenstädte [...] den Menschen zur Freiheit entwickeln“⁶⁴⁶.

⁶³⁹ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993), S. 166.

⁶⁴⁰ Marinetti, Filippo Tommaso: 'La Stampa Torino' (o. J.), zitiert nach: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (2. Aufl.; Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968), S. 49 f.

⁶⁴¹ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 6.

⁶⁴² Doesburg et al.: 'De Stijl Manifest I', S. 36.

⁶⁴³ Ebd. Anm.: Schreibweise siehe Original.

⁶⁴⁴ Golyscheff, Jefim/Hausmann, Raoul/Hülsenbeck, Richard: 'Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?' (1919), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 175.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Ebd.

Mit diesem Manifest bewerben die Dadaisten Hülsenbeck und Hausmann sowohl kommunistische Maximen als auch freiheitliche, auf das Individuum konzentrierte Ideale und kennzeichnen damit beispielhaft das Manifest als sozialpolitischen Wertevermittler.

Das Ideal einer harmonischen, klassenlosen Gesellschaft, deren Gemeinschaft im sogenannten Volkshaus erwächst, prägt auch die Manifeste, gezeichneten Utopien und realisierten Entwürfe Bruno Tauts. In einem alle Künste vereinigenden Innenraum, so die manifestierte Erläuterung, solle der Gemeinschaftsbau den Kosmos gegenwärtig werden lassen und „den symbolischen Mittelpunkt einer in jeder Hinsicht verwandelten Welt“⁶⁴⁷ darstellen. Dieses Gemeinschaftsideal erläutert Taut mehrfach in Manifesten wie ‚Ein Architektur-Programm‘ aus dem Jahr 1918. Darin beschreibt er das Volkshaus als „erste[n] Versuch der Einigung zwischen den Volkskräften und den Künstlern, der Anbahnung einer Kultur“⁶⁴⁸.

Bezeichnet Taut den Bau als „Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit“⁶⁴⁹, so definiert Hannes Meyer 1928 nüchtern „alle dinge dieser welt“ als „ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie)“⁶⁵⁰. Alle Kunst sei „komposition und mithin zweckwidrig“, alles leben „funktion und daher unkünstlerisch“⁶⁵¹. Das Wohnhaus als „biologischer apparat für seelische und körperliche bedürfnisse“ müsse „nach ökonomischen grundsätzen zu einer konstruktiven einheit“⁶⁵² organisiert werden. Hierzu gelte es, „die beziehungen des hauses und seiner insassen zum fremden“ sowie „die wechselwirkungen zwischen den menschen“⁶⁵³ zu erforschen. Das neue Haus sei durch Rationalisierungsprozesse ein „soziales werk“⁶⁵⁴, da es beispielsweise Arbeitserleichterungen bringe. Meyer wendet sich gegen Gemütlichkeit und Repräsentation und preist die Internationalität als „einen vorzug der epoche“⁶⁵⁵.

Da die Vielfalt der Gebäudestile der Vielfalt der Menschen entspreche⁶⁵⁶ und ein Haus der gegebenen Umwelt erwachsen solle, stellt sich der Amerikaner Frank Lloyd Wright gegen

⁶⁴⁷ Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, S. 385.

⁶⁴⁸ Taut: 'Ein Architektur-Programm', S. 39.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 38.

⁶⁵⁰ Meyer, Hannes: 'bauen', *bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung*, Nr. 4 (1928): S. 12.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Wright: 'In the cause of architecture', S. 239.

diese Internationalität als ‚Gleichmacherei‘ im Bauen. Er votiert für eine organische Architektur, die er mit einer demokratischen Architektur gleichsetzt⁶⁵⁷:

„With organic architecture his resource, man is a noble feature worthy of his own ground; integral there, as trees, streams or the rock ribs that are the hills [...] Architect of democratic spirit are here, demanding deeper organic foundations for an organic society. Everywhere this new American architecture is demanding more organic foundations for economic, ethical, social, aesthetic daily life; insists all future planning now begin at the beginning. Planned revolution by evolution is now organic.“⁶⁵⁸

Inmitten der amerikanischen Prärie besitzt Wright ein Anwesen mit mehreren Ateliers, genannt Taliesin, das jungen Architekturstudenten aus der ganzen Welt als Ausbildungsort dient. Zur geistigen Führung und praktischen Anleitung seiner Schüler formuliert Wright ‚Fellowship Assets‘: Er fordert darin von seinen Zöglingen einen ehrlichen Geist in einem gesunden Körper, Liebe zur Wahrheit und zur Natur, Aufrichtigkeit und Courage, die Möglichkeit zu handeln, einen ästhetischen Sinn, die Würdigung der Arbeit als Idee und der Idee als Arbeit, die Fruchtbarkeit der Imagination, das Vermögen zu glauben und zur Rebellion, die Missachtung der banalen (inorganischen) Eleganz sowie abschließend instinktive Kooperation.⁶⁵⁹ Diese Assets stellen eine Verquickung von ästhetischen und ideellen Werten wie auch einen Aufruf zu Gehorsam und Fleiß dar. Zentrales Thema Wrights ist der „Einzelmensch in seinem Verhältnis zur Gesellschaft und zum Staatsganzen“⁶⁶⁰. In seinen Manifesten verteidigt er die Demokratie Amerikas, die auch in der Architektur Ausdruck finden soll. An Wrights Manifesten lässt sich beispielhaft aufzeigen, wie ein proklamiertes gesellschaftspolitisches Ideal zur Erläuterung und Legitimation der eigenen Entwurfshaltung im Manifest genutzt wird.

Die Verquickung von Politik und Gestaltung zählt seit der Gründung des ‚Staatlichen Bauhauses‘ zu den zentralen Kritikpunkten seiner Gegnerschaft. Im ‚Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung‘ lobt Oskar Schlemmer 1923 das ‚Staatliche Bauhaus Weimar‘ als „erste und einzige staatliche Schule des Reiches – wenn nicht gar der Welt –, welche die schöpferischen Kräfte bildender Kunst aufruft zu wirken“⁶⁶¹. Trotz dieser freundlichen

⁶⁵⁷ Vgl.: Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 495.

⁶⁵⁸ Wright: *The Living City*, S. 66.

⁶⁵⁹ The Frank Lloyd Wright Foundation (Hg.): *Frank Lloyd Wright: An Autobiography* (Petaluma, CA: Pomegranate, 2005), S. 464.

⁶⁶⁰ Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 494.

⁶⁶¹ Schlemmer: ‚Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung‘, S. 64.

Eingangsworte ist das Manifest als eine Art Abrechnung mit dem ersten Bauhaus-Manifest Walter Gropius' zu werten. Zwar bescheinigt Schlemmer dem darin ausgerufenen Ziel der Vereinigung aller Künste im Bau zum Gesamtkunstwerk Aktualität, kritisiert jedoch die „leidenschaftliche Romantik“ jener, die „zukunftsgläubig-himmelstürmend die Kathedrale des Sozialismus“⁶⁶² errichten wollten. Dieser Passus begründet die politische Sprengkraft des Schlemmer-Manifestes: Zwar wird der betreffende Absatz vor Veröffentlichung vom Meisterrat gestrichen, trotzdem gelangen einige unzensurierte Exemplare in Umlauf.⁶⁶³ Kritiker des Bauhauses, die es verdächtigten, ein „politisierendes Institut“⁶⁶⁴ zu sein, nutzen das manifestierte Urteil Schlemmers als Beleg für ihre Position. Als der Meisterrat in einer Pressemitteilung warnt, das Bauhaus werde „zu einer Parteisache herabgewürdigt“⁶⁶⁵, zitiert die Jenaische Zeitung im April 1924 den bekannten Passus Schlemmers und entgegnet:

„Dieser Vorwurf fällt auf das Bauhaus selbst zurück: Das Bauhaus hat es unter der früheren Regierung, die bekanntlich sozialistisch war, für zweckmäßig befunden, in seinem Prospekt für seine Ausstellung die Politik zu Hilfe zu rufen [...]. Wir finden es sehr falsch, wenn jemand Kunstfragen mit Politik vermischt. Geradezu unerhört ist es aber, wenn nach diesem Verhalten das Bauhaus nun zetert, dass seine Arbeit jetzt zu einer Parteisache herabgewürdigt würde.“⁶⁶⁶

Noch 1930 wiederholt der Berliner Oberregierungs- und Baurat Dr. Konrad Nonn unter der Überschrift ‚Kulturbolschewismus am Dessauer Bauhause‘ die Äußerung Schlemmers und kommentiert: „Die politische Einstellung des Bauhauses dürfte seitdem mit Erfolg nicht mehr zu leugnen sein.“⁶⁶⁷ Rege Diskussionen in Presse und Landtag um politische Aktivitäten des Bauhauses, auch angeheizt durch Schlemmers Manifest, steigern zwar die Bekanntheit der Schule, gipfeln jedoch im Rückzug aus Weimar: Als sich im Februar 1925 die Machtverhältnisse im Thüringer Landtag zugunsten der ‚Deutschen Volkspartei‘ ändern, steigt der politische und auch finanzielle Druck auf das Bauhaus, so dass der Meisterrat noch im selben Jahr einen Umzug nach Dessau veranlasst. 1928 wird dort Hannes Meyer auf

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Vgl. Wingler, Hans Maria: *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937* (Bramsche: Rasch, 1968), S. 79./ Vgl. Rössler, Patrick: 'Das Weimarer Bauhaus und seine Öffentlichkeit im Dialog. Strategien und Maßnahmen als Ausdruck einer Corporate Identity', in: Rössler, Patrick (Hg.): *Bauhauskommunikation: innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, neue Zählung, Bd. 1; Berlin: Gebr. Mann, 2009), S. 16 f.

⁶⁶⁴ Schlemmer: 'Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung', S. 64.

⁶⁶⁵ Müller, Arno: 'Das staatliche Bauhaus Weimar und sein Leiter' (1924), zitiert nach: Laser, Björn: *Kulturbolschewismus!: Zur Diskurssemantik der "totalen Krise" 1929 - 1933* (1. Aufl., Bd. 52; Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010), S. 275.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Konrad, Nonn.: 'Kulturbolschewismus am Dessauer Bauhause' (1930), zitiert nach: ebd., 259.

Vorschlag Gropius' zum neuen Direktor ernannt. Unter dem bezeichnenden Titel ‚bauhaus und gesellschaft‘ veröffentlicht Meyer im Januar 1929 sein eigenes Bauhausmanifest, das trotz der Übernahme von Formulierungen aus dem Gründungsmanifest selbiges konterkariert.⁶⁶⁸ Heißt es bei Gropius noch: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Das letzte, wenn auch ferne Ziel ist das Einheitskunstwerk“⁶⁶⁹, proklamiert Meyer: „so ist das endziel aller bauhausarbeit die zusammenfassung aller lebenbildenen kräfte zur harmonischen ausgestaltung unserer gesellschaft“⁶⁷⁰. Das Bauhaus sei „kein künstlerisches, wohl aber ein soziales Phänomen“⁶⁷¹. Mit diesem Manifest erteilt Meyer dem Credo der Einheit von Kunst und Handwerk bzw. Technik seines Vorgängers eine Absage zugunsten einer sozialen, dem Kollektiv verpflichteten Ausrichtung der Schule. Sein Vorgänger Walter Gropius diskreditiert die Presse als „sehr blöd und bewusst bauhausfeindlich“⁶⁷² und versucht, sie mit gezielten PR-Aktionen zu beeinflussen.⁶⁷³ So bleibt auch Meyers vielfach manifestierte Kritik nicht folgenlos: Gemeinsam mit dem Landeskonservator Ludwig Grote, den Bauhausmeistern Wassily Kandinsky und Josef Albers treibt Gropius Meyers Entlassung voran, die Ende Juli 1930 durch den Dessauer Oberbürgermeister Fritz Hesse erfolgt. Als Reaktion wiederholt Meyer in dem linksliberalen Blatt ‚Das Tagebuch‘ unter dem Titel ‚Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an den Oberbürgermeister Hesse‘ seine Kritik am Bauhaus Gropius‘ und resümiert: „Ich hatte eine Anschauung und ich vertrat sie so anschaulich wie möglich.“⁶⁷⁴ Diese Einstellung ähnelt in entscheidenden Punkten der Gropius‘, wird teilweise sogar von ihm usurpiert: In seiner Parole „Volksbedarf statt Luxusbedarf“⁶⁷⁵ hallt Gropius‘ Maxime wider, das Bauhaus solle „keine luxusangelegenheit, sondern sache des lebens selbst sein“⁶⁷⁶, die er 1930 im zwölften Bauhausbuch beschreibt. Parallele Aussagen finden sich auch in Meyers Manifest ‚bauen‘ und Gropius‘ Aufsatz ‚Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die

⁶⁶⁸ Droste, Magdalena: "'gewissermassen konkurrenten". Diskurs um und Deutungshoheit über 'Bauhaus' zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius', in: Rössler, Patrick (Hg.): *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, Bd. 1 (neue Zählung); Berlin: Gebr. Mann, 2009), S. 117.

⁶⁶⁹ Gropius: 'Bauhaus-Manifest', S. 47.

⁶⁷⁰ Meyer, Hannes: 'bauhaus und gesellschaft', *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 1 (1929): S. 2.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Heise/Rössler: 'Das Bauhaus im Spiegel der Presse 1919-1925. Eine systematische Medienresonanzanalyse', S. 77.

⁶⁷³ Untersuchungen wie die von Patrick Rössler und Nele Heise von 2009 widerlegen diese These. Vgl. Ebd., S. 77-98.

⁶⁷⁴ Droste, Magdalena: "'gewissermassen konkurrenten". Diskurs um und Deutungshoheit über 'Bauhaus' zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius', ebd.(Bd. 1 (neue Zählung)), S. 120.

⁶⁷⁵ Kleinerüschkamp, Werner et al. (Hgg.): *Hannes Meyer, 1889-1954: Architekt, Urbanist, Lehrer* (Ernst & Sohn, 1989), S. 9.

⁶⁷⁶ Wingler, Hans Maria (Hg.): *Walter Gropius. Bauhausbauten Dessau* (Neue Bauhausbücher, Berlin: Gebr. Mann, 1997), S. 7.

Industrie‘, beide aus dem Jahr 1928. Meyers Aussage, Bauen sei „nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation“⁶⁷⁷, ähnelt schließlich Gropius‘ proklamiertem Architektenbild „eines zusammenfassenden Organisors, der alle wissenschaftlichen, sozialen, technischen, wirtschaftlichen und gestalterischen Probleme des Bauens in einem Kopf zu sammeln“⁶⁷⁸ habe.

Wie die aufgeführten Beispiele belegen, dient das Manifest der Avantgarde als lebendiges Diskursmedium, indem es fremdes Gedankengut aufnimmt, kritisiert und weiterführt. Auch die italienische Architektenvereinigung ‚Gruppo 7‘ positioniert sich in ihrem Manifest, indem sie etwa den Schweizer Le Corbusier als „eine[n] der wichtigsten Initiatoren einer rationalen Architektur“⁶⁷⁹ ehrt und ausgiebig aus seinem Werk ‚Vers une architecture‘ zitiert. Darüber hinaus warnt sie jedoch, „die zu rigoreuse Anwendung der reinen Rationalität“ könne „einen klinischen Eindruck hervorbringen“⁶⁸⁰. Das von Gerrit Rietveld entworfene Schröder-Haus in Utrecht hingegen verunglimpft die Vereinigung gänzlich als „abstrakte[s] Spiel von Ebenen ohne jeden konstruktiven Wert“⁶⁸¹. Es habe die „Erscheinungsform eines seltsamen Präzisionsinstruments“, dessen „Wirkung [...] nicht über die eines Bühnenbildes für ein mechanisches Ballett hinausgeh[e]“⁶⁸². Dagegen müsse ihre eigene Architektur „aus einem engen Zusammenhang mit der Logik, der Rationalität, resultieren“ und daher einen „ästhetischen Wert allein aus dem Charakter der Notwendigkeit erhalten“⁶⁸³. Ihr Antrieb sei „ein Verlangen nach Wahrheit, Logik, Ordnung“⁶⁸⁴. Hier zeigt sich, wie die ‚Gruppo 7‘ das Medium zur Positionierung im Diskurs nutzt, indem sie zunächst das Werk anderer abwertet, um daraufhin die eigene Leistung zu legitimieren und aufzuwerten.

Während zahlreiche Vertreter avantgardistischer Strömungen das Medium Manifest verwenden, um Ziele eines Rationalismus und Funktionalismus in den bildenden Künsten zu beschreiben und zu bewerben, dient es Vertretern der sogenannten Neoavantgarde nach dem

⁶⁷⁷ Meyer: 'bauen', S. 13.

⁶⁷⁸ Gropius, Walter: 'Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie' (1928), zitiert nach: Probst, Hartmut/Schädlich, Christian (Hgg.): *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften* (Bd. 3; Berlin: Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1988), S. 203.

⁶⁷⁹ Cennamo, Michele: 'Materiali per l'Analisi dell'Architettura Moderna: La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale' (1973), zitiert nach: Krufft, Hanno-Walter: *Rationalismus in der Architektur: Eine Begriffserklärung (Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, Nr. 9, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 1979), S. 48.

⁶⁸⁰ Krufft, Hanno-Walter: 'Rationalismus in der Architektur: Eine Begriffserklärung', *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, Heft 9 (1979): S. 50.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Ebd., S. 48.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 49.

Zweiten Weltkrieg insbesondere als Medium zur Funktionalismuskritik. Mit einer teils vergleichbaren Radikalität der Aussagen und einem ähnlichen Gültigkeitsanspruch schlägt die Neoavantgarde mit der Wahl des Mediums die Avantgarde letztendlich mit ihren eigenen Mitteln. Definiert Hannes Meyer in seinem Manifest ‚bauen‘ aus dem Jahr 1928 noch „alle dinge dieser welt“ umfassend als „ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie)“⁶⁸⁵ und verdeutlicht die Aussage zugleich mit dem ökonomischen Gebrauch einer Minuskelschrift⁶⁸⁶, so stellt sich in den 1950er- und 1960er- Jahren eine zunehmende Funktionalismuskritik ein, die sich gegen eine Dogmatisierung von Standardisierung und Rationalisierung im Sinne eines Bauwirtschaftsfunktionalismus⁶⁸⁷ ausspricht. So konstatiert Friedrich Kiesler den Tod des „modernen Funktionalismus“ in der Architektur, da dieser sich „in dem Mystizismus Hygiene + Ästhetizismus“⁶⁸⁸ erschöpft habe. Im Manifest ‚Magische Architektur‘, das Kiesler im selben Jahr wie das ‚Manifeste du corréalisme‘ verfasst, setzt er daher „dem Aberglauben der ‚funktionellen Architektur‘ [...] die Realitäten einer magischen Architektur entgegen, die in der Gesamtheit des menschlichen Seins wurzelt und nicht in den gepriesenen oder verworfenen Bereichen des Seins“⁶⁸⁹.

Auch Friedensreich Hundertwasser wendet sich mit seinem ‚Verschimmelungsmanifest‘⁶⁹⁰ gegen die funktionelle Architektur, da sie „sich als Irrweg erwiesen“⁶⁹¹ habe. Am 4. Juli 1958 trägt der Wiener Künstler erstmalig sein Manifest⁶⁹² im Rahmen einer internationalen Tagung mit dem Titel ‚Situation – Konfrontation‘ vor. Diese Tagung im Juli 1958 findet unter der Leitung von Monsignore Otto Mauer statt und wird von der Galerie St. Stephan und dem ‚Katholischen Akademikerverband Österreichs‘ veranstaltet. Unter den 80 Teilnehmern sind Dichter, Architekten und Kunsttheoretiker wie Herbert Boeckl, Hans Hollein, Ernst Fuchs, Erich Brauer, Maria Lassnig, Lothar Schreyer und Hermann Baur. Obwohl Hundertwasser

⁶⁸⁵ Meyer: ‚bauen‘, S. 12.

⁶⁸⁶ Zum Ende des Jahres 1925 beschlossen Bauhausvertreter, durchweg die Kleinschreibung einzuführen. Auf den Briefköpfen stand der Vermerk: „wir schreiben alles klein, denn wir sparen damit zeit. außerdem: warum 2 alfabete, wenn eins dasselbe erreicht? warum großschreiben, wenn man nicht groß sprechen kann?“ Vgl. Noack, Karoline: ‚Die "Werkstatt der populären Grafik" in Mexiko – die Bauhaus reist nach Amerika‘, in: Neef, Sonja (Hg.): *An Bord der Bauhaus: Zur Heimatlosigkeit der Moderne* (Bielefeld: Transcript, 2009), S. 98.

⁶⁸⁷ Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960 - 1980* (Typ: Text, Braunschweig: Vieweg, 1984), S. 34.

⁶⁸⁸ Kiesler, Friedrich: ‚Magische Architektur‘ (1947), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 142.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 143.

⁶⁹⁰ Hundertwasser: Verschimmelungsmanifest.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Hundertwasser verlas am 4. Juli 1958 vor der Abtei Seckau in Österreich, am 11. Juli 1958 in der Galerie Van de Loo in München und am 26. Juli 1958 in der Galerie Parnass in Wuppertal sein ‚Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur‘. Es wurde von der Galerie Renate Boukes in Wiesbaden 1958 in Druck gelegt.

nicht eingeladen ist, verliest er sein Manifest auf dem Vorplatz der Abtei Seckau vor einem Publikum, das aus dem Kulturphilosophen Pierre Restany, dem Maler Arnulf Rainer, dem Kritiker Michel Tapié, dem Kurator der Kunsthalle Basel Arnold Rüdinger, Walter Koschatzky, Wieland Schmied und Werner Hofmann besteht. Das Manifest beginnt mit der Feststellung, dass im Gegensatz zur Kunst die Architektur nicht frei sei, da sie nur von diplomierten Architekten ausgeführt werden könne. Solange keine „Baufreiheit“⁶⁹³ existiere, sei Architektur daher nicht Kunst. Aktuelle Bauwerke bezeichnet er als „einzeln dastehende erbärmliche Kompromisse von Linealmenschen mit schlechtem Gewissen“⁶⁹⁴. Trotz Einsturzgefahr müsse jeder selbst bauen und nicht „Quartier beziehen wie Hendeln [sic] und die Kaninchen ihren Stall“⁶⁹⁵. Die funktionale Architektur bezeichnet er als unpraktisch, unnutzbar und unbewohnbar. Erst nach der „totale[n] Unbewohnbarkeit“ und der „schöpferische[n] Verschimmelung“ könne man „das Wunder einer neuen, wahren und freien Architektur erleben“⁶⁹⁶. Hundertwasser bemängelt, dass es Mietern verboten sei, ihre Wohnung nach eigenen Vorstellungen zu gestalten und ruft zur Revolte gegen „Käfigkonstruktionen“⁶⁹⁷ auf. „Schon das Bei-sich-Tragen einer geraden Linie“ müsse „zumindest moralisch, verboten werden“⁶⁹⁸. Hundertwasser kritisiert die Welt als einen „Dschungel der geraden Linien“, der die Menschen „wie Gefangene in einem Gefängnis umstrickt“⁶⁹⁹ und daher gerodet werden müsse. Mit Lineal und Zirkel geschaffene Entwürfe sollten, da steril, gottlos, unmoralisch, rein reproduktiv und nicht schöpferisch, verworfen werden. Erst durch Zersetzungsprozesse würde wieder Leben entstehen. Er kritisiert die „verantwortungslose Zerstörungswut der konstruktiven funktionellen Architekten“ und fordert, „um die funktionelle Architektur vor dem moralischen Ruin zu retten“, selbige mit „Zersetzungsprodukte[n]“⁷⁰⁰ zu übergießen. „Erst nach der schöpferischen Verschimmelung“ werde „eine neue und wunderbare Architektur entstehen.“⁷⁰¹

Der Ursprungstext des Manifestes ist im Anschluss an die Tagung und erneut in den Jahren 1959, 1964 und 1996 sowohl von Hundertwasser selbst als auch von dem Franzosen Pierre

⁶⁹³ Hundertwasser: Verschimmelungsmanifest.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Ebd.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Ebd.

Restany⁷⁰² mehrfach ergänzt worden. So erweitert Hundertwasser 1958 das Manifest um die Aussage, er ziehe die „materielle Unbewohnbarkeit der Elendsviertel [...] der moralischen Unbewohnbarkeit der funktionellen, nützlichen Architektur“ vor, da dort zwar der Körper, jedoch nicht die Seele des Menschen „zugrunde gehen“⁷⁰³ könne. Darüber hinaus fügt er eine Kritik am Credo des menschlichen Maßes hinzu, da es nur einen Mittelwert widerspiegle und kein Architekt die Bewohner eines Hauses wirklich kenne. Weder Maurer noch Bewohner hätten eine „Beziehung zum Gebilde“⁷⁰⁴, da sie es nicht nach eigenen Vorstellungen gestalten könnten. Nur wenn Architekt, Maurer und Bewohner als „Dreieinigkeit“ handelten, könne man von Architektur und nicht von einer „verbrecherische[n] gestaltgewordene[n] Tat“⁷⁰⁵ sprechen.

Pierre Restany ergänzt 1958 das Manifest um die Forderung, die Industrie müsse aus „moralischem Verantwortungsgefühl“ die „schöpferische[n] Verschimmelung“⁷⁰⁶ moderner Architektur betreiben. Nur so könnten die Industriellen „die Herren von morgen sein“⁷⁰⁷. Darüber hinaus müsse das „moralische Verantwortungsgefühl gegenüber der schöpferischen Verschimmelung und der kritischen Verwitterung [...] im Erziehungsgesetz verankert sein“⁷⁰⁸. Ein Jahr später versieht Hundertwasser sein Manifest mit dem Zusatz, das heutige Architektur „kriminell steril“⁷⁰⁹ sei, da wie im Gefängnis Verbote verhinderten, Wohnraum nach eigenen Vorstellungen umzugestalten. Er fordert anstelle dessen „das organische Wachstum einer Hülle um eine Gruppe von Menschen“⁷¹⁰. Heutige Architekten dürften nur Monumente und unbewohnbare Architektur bauen. Wie europäische Städte zeigten, gäbe es sonst „gelenkte[n] Massenmord durch vorsätzliche Sterilisierung“⁷¹¹. Der Zusatz schließt mit einer Positivliste „gesunde[r]“⁷¹² Architektur. In einer weiteren Anmerkung aus dem Jahr 1964 degradiert Hundertwasser den Architekten zum technischen Berater des gestaltenden Bewohners. Hundertwassers letzte Ergänzungen stammen aus dem Jahr 1996. Darin erweitert er seine Positivliste gesunder Architektur.

⁷⁰² Pierre Restany: * 24. Juni 1930 in Amélie-les-Bains; † 29. Mai 2003 in Paris; französischer Kunstkritiker, Kulturphilosoph, Begründer und Namensgeber der Gruppe Nouveaux Réalistes; arbeitete für die Kunst- und Architekturzeitschrift ‚Domus‘ und leitete die Zeitschrift ‚D'ARS‘.

⁷⁰³ Hundertwasser: Verschimmelungsmanifest.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Ebd.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Ebd.

Im ‚Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur‘ verdeutlicht Hundertwasser seine Vorstellungen eines organischen Baustils ökologischer Ausrichtung und erteilt funktioneller Architektur eine Absage. Diese Kritik führt er in zahlreichen weiteren programmatischen Texten aus, wie 1967 in den ‚Nackttreden für das Anrecht auf die dritte Haut‘ sowie 1968 in dem ‚Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur Boykott Manifest‘⁷¹³. In letzterer erklärt er die rationale Architektur für das Unheil der Welt verantwortlich und ruft zum Boykott und zu ihrer „architektonische[n] Veränderung durch den Besucher“⁷¹⁴ auf. Fünfzig Jahre nach Erscheinen des Manifestes ‚Ornament und Verbrechen‘ zieht Hundertwasser einen Vergleich zwischen dem Mitbegründer der Moderne, dem Wiener ‚Heiligtum‘ Adolf Loos, und dem Faschismus Hitlers:

„Der Österreicher Adolf Loos hat diese Schandtät in die Welt gesetzt, bereits 1908 und sinnigerweise mit seinem Manifest ‚Ornament und Verbrechen‘. Sicher hat er es gut gemeint. Auch Adolf Hitler hat es gut gemeint. Aber Adolf Loos war unfähig, 50 Jahre vorzudenken. Der Teufel, den er rief, den wird die Welt nun nicht mehr los. Es ist meine und unser aller Pflicht, das Verhängnis, das vor sechzig Jahren von Österreich aus seinen Lauf nahm, hier, gerade hier, als erste zu erkennen und zu bekämpfen.“⁷¹⁵

Hundertwasser entwirft in seinen Schriften Visionen für ein Miteinander von Mensch, Natur und Architektur. Er plädiert für Individualität und fordert Baufreiheit. Auffallend in Hundertwassers Manifesten ist die starke Moralisierung. So bezeichnet er die gerade Linie als „gottlos“, als „die einzige Linie, die dem Menschen als Ebenbild Gottes nicht entspricht“ sowie als „wahres Werkzeug des Teufels“⁷¹⁶. Seine Kritik gipfelt in der Prophezeiung „Wer sich ihrer bedient, hilft mit am Untergang der Menschheit“⁷¹⁷. Die Beispiele zeigen, dass das Manifest als Wertevermittler und Handlungsauftrag sowohl eine generelle Verhaltensaufforderung, die mit einer gewissen Haltung verknüpft ist, beinhalten kann, als auch eine genau fassbare Tätigkeitsanweisung, indirekt oder in einer konkreten Ansprache des Lesers. So richtet sich Hundertwasser 1968 im ‚Architektur Boykott Manifest‘ mit folgenden Worten unmittelbar an seine Anhängerschaft: „Helft mit, die verbrecherischen Gesetze zur

⁷¹³ Friedensreich Hundertwasser trug das Manifest ‚Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur Boykott Manifest‘ am 9. Februar 1968 im Concordiasaal in Wien vor.

⁷¹⁴ Hundertwasser, Friedensreich: ‚Gesetz für individuelle Bauveränderung oder Architektur Boykott Manifest‘, *Bauwelt*, Heft 11 (1968a): S. 326.

⁷¹⁵ Ebd., S. 325.

⁷¹⁶ Ebd., S. 326.

⁷¹⁷ Ebd.

Unterdrückung der schöpferischen Bau-Freiheit zu annullieren!“⁷¹⁸ Im Annex ‚Aufruf an die Bewohner‘ lässt er verlauten, dass die eigenhändige, vormundsfreie Umformung „ab jetzt Recht und Pflicht jedes Bewohners von Gefängnissen gleicher glatter Schachteln“⁷¹⁹ sei. Beginnen solle er damit, „seine weiße Einheits-Tür zum Gang, seine weißen Einheits-Fensterrahmen zu streichen in Rot oder in Grün oder wie er es liebt“⁷²⁰. Ulrich Conrads bezeichnet das ‚Verschimmelungsmanifest‘ in der Vorbemerkung zu seiner Manifestsammlung von 1975 als „das scheinbar abseitigste Architektur-Manifest der letzten Jahre“⁷²¹ und führt es als Motivation an, eine Übersicht von Programmatiken des Architekturdiskurses herauszugeben. Er kritisiert Hundertwassers „krasse[n] Subjektivität, mit der das Bauwerk zweier Generationen pauschal der Destruktion und moralischen Unbewohnbarkeit geziehen wurde“ und schreibt:

„Doch noch nie zuvor wurde das Bauen so unbedenklich der anarchischen Willkür des einzelnen überbeantwortet wie in diesem Manifest; nie zuvor wurde so laut die Forderung erhoben, Gebautes den ‚schöpferischen‘ Kräften natürlicher Abbauprozesse auszusetzen.“⁷²²

Friedensreich Hundertwassers Werk zählt zum „Austrian Phenomenon“⁷²³, jener konzeptionellen und experimentellen Architektur, die im Kontext der Wiener und Grazer Architekturszene ab 1958 bekannt wird. Geprägt von Technik, Kunst und Popkultur entstehen hier in den Wirtschaftswunderjahren vielfältige Architekturutopien. Zu Vertretern des ‚Austrian Phenomenon‘ zählen neben Friedensreich Hundertwasser beispielsweise auch Raimund Abraham, Herman Czech, Coop Himmelblau, Günther Domenig, Günther Feuerstein, Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Gustav Peichl, Walter Pichler und Ottokar Uhl. So unterschiedlich ihre Positionen und ihr gestalterisches Werk auch sind, eint sie ihre Kritik an einem dogmatisch ausgeübten Funktionalismus. Viele gesellen sich in den Kreis des

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Hundertwasser, Friedensreich: Aufruf an die Bewohner, <<http://hw-archive.com/text/view-1.3.2.3?language=ge>>, Zugriff: 15.04.2013.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Conrads, Ulrich: ‚Vorbemerkung‘, in: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Bd. 1; Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964a), S. 8.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Die Bezeichnung geht auf Peter Cooks Buch ‚Experimental Architecture‘ von 1970 zurück, in dem er die österreichische Ausprägung experimenteller Architektur als ‚The Austrian Phenomenon‘ bezeichnet. Vom 31. März 2004 bis zum 12. Juli 2004 fand im Architekturzentrum Wien (Az W) die Ausstellung ‚The Austrian Phenomenon – Konzeptionen Experimente. Wien Graz 1958-1973‘ statt. 2010 erschien im Birkhäuser Verlag das gleichnamige Buch des Architekturzentrums Wien. Vgl. Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.): *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser, 2010).

Monsignore Maurer, legen ihre Positionen in Manifesten dar und veröffentlichen diese in der Zeitschrift ‚bau‘.

Auch der österreichische Architekt und Architekturtheoretiker Günther Feuerstein wählt 1958 das Medium Manifest, um funktionalismus- und rationalismuskritische Thesen zu verbreiten und zugleich für seine ‚Inzidente Architektur‘⁷²⁴, dargelegt in einem Zehn-Punkte-Plan, zu werben. Da die technische Perfektion die „geistige Substanz des Menschen zerstöre“, werde die inzidente Architektur „nicht vom Rationalen, sondern vom Emotionalen bestimmt“⁷²⁵ und lehne Perfektion ab. An die Stelle des „klassische[n] technische[n] Ästhetizismus“ trete eine „transzendente Architektur“⁷²⁶. Die inzidente Architektur werte jedoch „nicht nur nach schön und häßlich, sondern auch nach gut und böse“⁷²⁷, denn das Sittliche sei entscheidend. Daher listet Feuerstein in einer Positivliste recht unterschiedliche Begriffe wie beispielsweise Wahrheit, Armut und nackten Beton auf, die die inzidente Architektur vorziehe, und stellt dem eine Negativliste gegenüber. Darauf aufgezählt sind neben Lüge, Lebensstandard, Kunstgewerbe, Raster und Verkleidungen beispielsweise auch Architekturschulen sowie die ‚gute form‘⁷²⁸. In diesem Beispiel dient die Moral der Begründung und Legitimation des eigenen Werkes bzw. der Rezeptionssteuerung, zeigt sich eine deutliche Verknüpfung in der Vermittlung von sozialpolitischen und ästhetischen Idealvorstellungen im Manifestdiskurs. 1965 wiederholt Feuerstein⁷²⁹ seine Kritik an der funktionellen Architektur in dem Manifest ‚Funktion: Provokation‘ in der Zeitschrift ‚bau‘, dessen Redaktionsmitglied er nun ist. In einem 43-Punkte-Plan verdeutlicht er anhand von Architekturbeispielen seine Vorstellungen von einer Architektur mit „Symbolwert“, kritisiert die Segregation und bezeichnet funktionalistische Architektur als „Erfüllung unserer Bequemlichkeit, mechanische[n] Ablauf des Daseins, Liquidation der Fantasie, Imagination, Vision, Intuition“⁷³⁰. Dem setzt Feuerstein die Forderung entgegen, „Zeichen zu setzen, Male aufzurichten“⁷³¹. Im Gegensatz zu dem maschinengeschriebenen, unebilderten Einblattdruck, auf dem die ‚Thesen zur ‚Inzidenten Architektur‘‘ vermerkt sind, wird der Text ‚Funktion:Provokation‘ von Schwarz-Weiß-Abbildungen verdeutlicht. Zu sehen sind 18 verschiedene Architekturbeispiele, dargestellt in

⁷²⁴ Feuerstein, Günther: 'Thesen zur „Inzidenten Architektur“' (1958), zitiert nach: Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.): *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser, 2010), S. 275.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Feuerstein, Günther 'Funktion: Provokation', *bau. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, Heft 1 (1965): S. 20.

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Ebd.

Modell, Zeichnung oder Fotografie, die teilweise bereits namentlich im Text aufgeführt sind. So rügt Feuerstein im Punkt 19 die Räume in Louis Kahns ‚Medical Towers‘ als „zu klein, zu wenig flexibel“, verdeutlicht jedoch zugleich in Wort und Bild, dass sie „trotzdem – eine der gewaltigsten Architekturen der Gegenwart“⁷³² seien.

Ein weiteres Mitglied der Wiener Architekturszene um Monsignore Maurer ist Hans Hollein, der ebenfalls ab 1965 der ‚bau‘-Redaktion angehört. Wie am 1. Februar 1962 in der Wiener Galerie St. Stephan nutzt er mehrfach das Medium Manifest für seine lautstarke Abrechnung mit dem Funktionalismus. In seiner Rede ‚Zurück zur Architektur‘ kritisiert er „Architektur als Formgebung einer materiellen Funktion“,

„weil sie geholfen hat, dem Mittelmäßigen ein Rezept und eine Begründung für die Mittelmäßigkeit seiner Werke zu geben, weil sie den Konformisten willkommenes Werkzeug war, Legitimierung ihrer Tätigkeit. Weil sie rational begründbare Entscheidungen erlaubt und sich der Analyse willig darbietet. Weil sie die unbequeme Welt des Irrationalen aus der Architektur vertrieben hat und Ideen überflüssig macht. Weil sie aus einem Schöpfungsakt mit all seiner Verantwortlichkeit und seinen einsamen Entscheidungen einen Prozeß gemacht hat, der da heißt: Problem formulieren, Problem analysieren, Problem lösen. Weil sie es möglich macht, der Potenz der Einzelpersonlichkeit zu entbehren und den leichten Weg der Sicherheit zu gehen, die ein Team, ein Mehrheitsbeschluß gibt.“⁷³³

Hollein zitiert Sullivan und sagt, dass weder „form follows function“ noch „function follows form“ zutreffe, sondern dass die Form ein „integraler Teil des geistigen Inhalts, der Bestimmung eines Gebäudes“ sei. „Form entsteht nicht von selbst. Es ist die Entscheidung des Menschen, ein Gebäude als Würfel, als Pyramide oder als Kuppel zu machen.“⁷³⁴ Er degradiert funktionale Architektur als „Design“⁷³⁵, das zu Gleichförmigkeit, Mittelmäßigkeit und Langeweile geführt habe. Er bezeichnet es als „Irrtum“, dass diese Architektur durch die Herleitung einer Ästhetik aus der Formenwelt der Industrialisierung Ausdruck „unserer Zeit“⁷³⁶ sei. Auf die selbst gestellte Frage, wie Architektur heute auszusehen habe, antwortet er: „zwecklos und doch verwendbar“⁷³⁷. Die „Folge dieses Vortrages“, so Hans Holleins

⁷³² Ebd.

⁷³³ Hollein: Zurück zur Architektur.

⁷³⁴ Ebd.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Ebd.

⁷³⁷ Ebd.

Kommentar auf seiner Internetseite, „war eine Kontaktnahme ähnlich Denkender als auch die lose Kooperation zwischen vor allem Hans Hollein und Walter Pichler“⁷³⁸, die im Mai 1963 in einer Ausstellung mit dem knappen Titel ‚Architektur. Work in Progress‘ und in einem Manifest mündet. Im gemeinsamen Vorwort des Ausstellungskataloges wird dieses Ansinnen selbstbewusst damit begründet, man wolle zeigen, „in welche Richtung die Architektur gehen muss“⁷³⁹.

Im Manifest ‚Architektur‘ begibt sich Hollein mit der Formulierung, Bauen sei „kultisch“ und nicht bloße „Expression von Struktur und Konstruktion“⁷⁴⁰ in Opposition zum Funktionalismus. Er wiederholt die oben genannte Aussage, dass die Form nicht der Funktion folge, sondern eine freie Entscheidung des Menschen darstelle: „Zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit“ würden Wissenschaft und Technologie nun befähigen zu bauen, „wie und was wir wollen“⁷⁴¹. Möglich sei „eine Architektur, die nicht durch die Technik bestimmt wird, sondern sich der Technik bedient, reine, absolute Architektur“⁷⁴². Seine Funktionalismuskritik erneuert Hollein in zahlreichen weiteren programmatischen Texten, die er vor allem in der Zeitschrift ‚bau‘ veröffentlicht.

Auch Helmut Swiczinsky und Wolf Dieter Prix, alias Coop Himmelblau, sind als prägende Akteure des ‚Austrian Phenomenon‘ in Wien tätig. 1980 veröffentlichen sie das Manifest ‚Architektur muss brennen‘ gleich zu Beginn eines gleichnamigen Werkkataloges, der Zeichnungen, Fotos von Aktionen und Installationen als auch Abbildungen ihrer zu diesem Zeitpunkt noch wenigen Auftragsarbeiten enthält. Im Manifest äußern sie ihren Protest gegenüber der „Umfrage- und Gültigkeitsdemokratie [...] hinter Biedermeierfassaden“ sowie gegenüber „andere[n] historische[n] Masken“ und verlangen stattdessen eine Architektur, die „blutet, [...] leuchtet, [...] und unter Dehnung reißt“⁷⁴³. Der Text, der wie seine avantgardistischen Vorläufer von verdiktiven und exerziten Äußerungen geprägt ist und damit eine kämpferische Haltung unterstreicht, schließt mit dem Appell „Architektur muss brennen“⁷⁴⁴. Auf den folgenden Heftseiten sieht man diese Forderung beispielsweise in Skizzen und Fotografien zu ihrem Projekt ‚Flammenflügel‘ umgesetzt. Wie die Fotografie

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Hollein, Hans: ‚Architektur‘, in: Hollein, Hans/Pichler, Walter (Hgg.): *Hans Hollein, Walter Pichler: Architektur. Work in Progress* (Wien: Galerie St. Stephan, 1963a), o. S.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Ebd.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Coop Himmelblau: ‚Architektur muss brennen‘, in: Institut für Gebäudelehre und Entwerfen TU Graz/galerie h (Hgg.): *Architektur muss brennen* (Graz: TU Graz, 1980), S. 2.

⁷⁴⁴ Ebd.

eines Modellversuches und ein daneben abgebildeter Längenschnitt zeigen, handelt es sich hierbei um eine mit Stoff bespannte Stahlrohrkonstruktion in Form einer Flamme, die im Hof der Technischen Universität Graz, einem Gebäude im Stil der italienischen Hochrenaissance, emporgezogen und entzündet wird.⁷⁴⁵

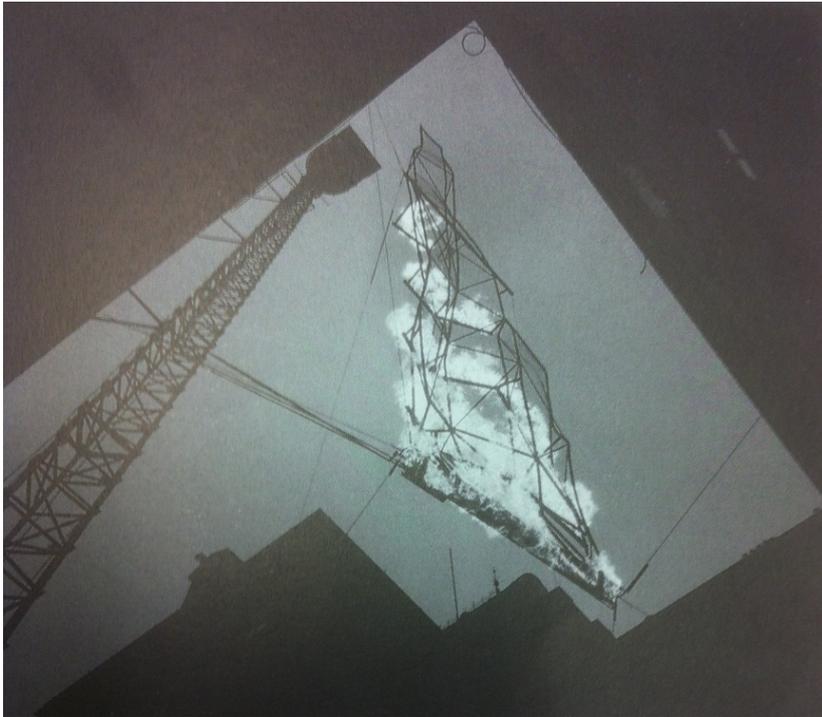


Abb. 36

Coop Himmelb(l)au: Flammenflügel, 1980.

Quelle: Noever, Peter (Hg.): Architektur im Aufbruch: Neun Positionen zum Dekonstruktivismus (München: Prestel Verlag, 1991), S. 31.

© Gerald Zugmann.

Auch auf den folgenden Heftseiten wird Coop Himmelblaus manifestierte Architekturkritik anhand von Zeichnungen, Fotografien von Installationen, Aktionen, Modellen und Architekturabbildungen verdeutlicht und dem Betrachter verständlich gemacht. Zu sehen sind beispielsweise die Zeichnung einer explodierenden Architektur⁷⁴⁶, das Modellfoto einer verschütteten Universität Essen⁷⁴⁷ sowie zahlreiche Darstellungen von Architekturen mit zerbrochenen Fassaden, zerrissenem Stahl und zersplitterndem Glas⁷⁴⁸. Mit diesen

⁷⁴⁵ Vgl. Abb. 36.

⁷⁴⁶ Vgl. Coop Himmelblau: 'Architektur muss brennen', S. 12.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 51 f.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 47.

provokanten Bildern verdeutlichen Prix und Swiczinski ihre im Manifest artikulierte radikale Architekturkritik.

Als Abrechnung mit einem dogmatisch ausgeübten Funktionalismus ist auch das Manifest von Reinhard Gieselmann und Oswald Mathias Ungers zu verstehen, die sich bereits im Studium bei Egon Eiermann an der Technischen Hochschule Karlsruhe kennenlernten. Ihr 1960 gemeinsam verfasstes ‚Manifest zu einer neuen Architektur‘⁷⁴⁹ ist geprägt von der „Überwindung der bei Egon Eiermann gelernten Zweidimensionalität und Technikpriorität“⁷⁵⁰. So degradieren sie im Text Technik und Konstruktion zu „Hilfmittel[n] der Verwirklichung“ und bestimmen die Form als reinen „Ausdruck des geistigen Gehalts“⁷⁵¹. Form würde „durch die Anwendung von mathematischen, also unkünstlerischem Schematismus auswechselbar“ und „Ausdruck einer materialistischen Gesellschaftsordnung“⁷⁵². Mit einer programmatischen Festlegung der Umwelt entstünde eine „geistige Versklavung durch die Diktatur der Methodik“⁷⁵³. Freiheit gäbe es „heute nur in einer lebendigen demokratischen Ordnung“⁷⁵⁴, sie existiere „nur in der ständigen Auseinandersetzung des einzelnen mit der Realität und im Erkennen der persönlichen inneren Verantwortung gegenüber Ort, Zeit und Mensch“⁷⁵⁵. Ungers und Gieselmann verurteilen im Manifest die „materialistischen Methoden“ einer rein funktionalen Architektur als verantwortungslos, dumm und eine „Gefahr für die persönliche Entwicklung des Menschen“⁷⁵⁶. Architektur sei „nicht mehr zweidimensionaler Eindruck, sondern [...] Erlebnis des Körperhaften und Räumlichen durch Umschreiten und Eindringen“, „eine Erfüllung und Vertiefung des Individuums“⁷⁵⁷.

Fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Diktatur richten sich Gieselmann und Ungers mit ihrem Manifest an alle, die „eine Erneuerung der europäischen Architektur anstreben“⁷⁵⁸. Diese Renovation verknüpfen sie nicht nur mit dem Ende des Funktionalismus, sondern auch mit einem Bekenntnis zur Demokratie. Sie prangern den Funktionalismus als Feind der Demokratie an und werben aktiv

⁷⁴⁹ Gieselmann, Reinhard/Ungers, Oswald Mathias: 'Manifest zu einer neuen Architektur' (1960), zitiert nach: Gieselmann, Reinhard: *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1987), S. 10.

⁷⁵⁰ Gieselmann: *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften*, S. 7.

⁷⁵¹ Gieselmann/Ungers: 'Manifest zu einer neuen Architektur', S. 10.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Ebd.

für eine demokratische Gesellschaft, die sich auch in der Architektur wiederfinden soll. Das Manifest dient den beiden Eiermann-Schülern als Stilkritik und Loslösung von ihrem mächtigen Hochschullehrer. Es gilt, Eiermanns „Credo der Rationalität, des Funktionalismus und der formalen Selbstbeschränkung [...] die eigene Position eines gewollten Subjektivismus“⁷⁵⁹ entgegen zu setzen.⁷⁶⁰ Gieselmann und Ungers nutzen darüber hinaus ihr im Manifest dargelegtes gesellschaftspolitisches Ideal zur Begründung ihres eigenen ‚Baustils‘ fernab des Funktionalismus, und damit auch zur eigenen Standortbestimmung und zur Rezeptionssteuerungen ihres Werkes.

Werner Ruhnau transportiert in seinen Manifesten ebenfalls gesellschaftspolitische Ideale. Gemeinsam mit Werner Kriwet fordert er im ‚Manifest für ein multiperspektivisches Theater‘, wie dargelegt, eine „offene[n] Gesellschaft“ aus „selbstbewusste[n] und verantwortungsfähige[n] Mitbürger[n] & Mitspieler[n]“ statt einer „geschlossenen Gesellschaft“⁷⁶¹. Ihr Ideal einer offenen, aktiven Gesellschaft soll sich im Theaterbau reflektieren, das Gebäude wiederum zur gesellschaftlichen Neugestaltung anregen. Auch im ‚Projekt einer Luftarchitektur‘, 1960 von Ruhnau und Yves Klein verfasst, wird ein gesellschaftspolitisches Ideal umschrieben. Es handelt von einer freien, individuellen und unpersönlichen Gemeinschaft, geprägt von Nacktheit und Intimität, die das Patriarchen-System in der Familie abgeschafft hat und deren Hauptbeschäftigung die Muße darstellt.⁷⁶² Sowohl die Entwürfe als auch die Manifeste Ruhnau reflektieren in der Zeit der Wiederaufbaujahre den Wunsch nach einem Wiederaufleben des ‚Neuen Bauens‘ und einer damit verknüpften Geisteshaltung. So entsteht das Musiktheater im Revier

⁷⁵⁹ Kabierske, Gerhard: Reinhard Gieselmann. On the search of style, <<http://www.axelmenges.de/buch/Gieselmann.pdf>>

⁷⁶⁰ Im Jahr 1947 erschien in den ‚Hefte[n] für Baukunst und Werkform‘ ‚Ein Nachkriegsaufwurf‘, der von verschiedenen Persönlichkeiten der deutsch-sprachigen Architekturszene, wie etwa Egon Eiermann, unterzeichnet wurde. Die Autoren des Manifestes lehnten Rekonstruktionen ab und forderten einen planmäßigen, nach Funktionen gegliederten Aufbau der vom Krieg zerstörten Städte. In derselben Ausgabe erschien Eiermanns Text ‚Bemerkungen über Technik und Bauform‘, eine seiner wenigen programmatischen Äußerungen, die als Verteidigung des Neuen Bauens gelesen werden können. Er rechtfertigt darin die „neue Architektur“, die zwar „so gross scheint, dass sie über das Ziel hinauschießt und uns einen ausgesprochenen Radikalismus zeigt“, jedoch dem „internationalen Ausgleich“ und der „Idee der Freiheit“ diene. Das Neue Bauen stelle „keine Uniformierung“ dar, sondern ziele als „Äusserung der Bescheidenheit und der Rücksichtnahme [...] auf den Ausgleich der sozialen Unterschiede“ und schaffe so Demokratie. Darüber hinaus könne Architektur „ebenso wenig von der reinen Kunst – also abstrakt – wie vom rein Praktischen oder Vernunftsmässigen her erfasst werden“. In dem Manifest zeigt sich Egon Eiermann weitaus reflektierter und kritischer dem Funktionalismus gegenüber, als es die Äußerungen seiner Schüler Gieselmann und Ungers vermuten lassen. Vgl. Gieselmann/Ungers: ‚Manifest zu einer neuen Architektur‘, S. 10.

⁷⁶¹ Ruhnau: ‚Manifest zum multiperspektivischen Theater‘, o. S.

⁷⁶² „Es besteht ein Zustand menschlicher Intimität. Die Einwohner leben nackt. Das ehemalige Patriarchen-System in der Familie besteht nicht mehr. Die Gemeinschaft ist vollkommen frei, individuell, unpersönlich. Hauptbeschäftigung der Einwohner: Muße.“ Klein/Ruhnau: ‚Projekt einer Luftarchitektur‘, S. 164.

„in einer Stimmung des Aufstiegs-Optimismus und des Wunsches, den abgeschnittenen Faden der 1920er Jahre wieder zu knüpfen: Es ist die Tradition einer reformorientierten, frischen, phantasie-öffnenden Moderne des ‚Bauhauses‘.“⁷⁶³

Nicht nur in der Konstruktion und der daraus resultierenden Formensprache schlägt sich dies nieder, sondern auch im Zusammenschluss der Künstler zu einer Bauhütte als Ausdruck einer betont demokratisch und reformorientierten Gesinnung und nicht zuletzt im avantgardistischen Habitus des Manifestierens.

Im Designdiskurs spielt das Manifest ‚First Things First‘⁷⁶⁴ von 1963, angestoßen durch den Briten Ken Garland, eine bedeutende Rolle, da es erstmals in vielbeachteter Weise die Auswüchse des Wirtschaftsbooms der Nachkriegsjahre kritisiert und die Verantwortung des Designers hierfür herausstellt:

„In common with an increasing number of the general public, we have reached a saturation point at which the high pitched scream of consumer selling is no more than sheer noise. We think that there are other things more worth using our skill and experience on.“⁷⁶⁵

⁷⁶³ Deutscher Werkbund NRW: 1956: Das Theater von Werner Ruhnau in Gelsenkirchen.

⁷⁶⁴ Der britische Kommunikationsdesigner Ken Garland (*1929) verfasste das Manifest ‚First Things First‘ am 29. November 1963 anlässlich eines Treffens der ‚Society of Industrial Artists‘ des Londoner ‚Institute of Contemporary Arts‘. 23 Designer und Künstler unterzeichneten am selben Tag das Manifest: Edward Wright, Geoffrey White, William Slack, Caroline Rawlence, Ian McLaren, Sam Lambert, Ivor Kamlisch, Gerald Jones, Bernard Higton, Brian Grimby, John Garner, Ken Garland, Anthony Froshaug, Robin Fior, Germano Facetti, Ivan Dodd, Harriet Crowder, Anthony Clift, Gerry Cinamon, Robert Chapman, Ray Carpenter, Ken Briggs. Es wurde 1964 in folgenden Medien publiziert: Design, the Architects‘ Journal, the SIA Journal, Ark, Modern Publicity, The Guardian, BBC.

Ein Update namens ‚First Things First 2000‘ wurde 1999 auf Initiative von Tibor Kallmann zeitgleich in den Printmedien Adbusters (Canada), Émigré (USA), AIGA Journal of Graphic Design (USA), Eye magazine (Großbritannien), Blueprint (Großbritannien) und Items (Niederlande) veröffentlicht. Zu den Unterzeichnern zählen neben Ken Garland auch Jonathan Barnbrook, Nick Bell, Andrew Blauvelt, Hans Bockting, Irma Boom, Sheila Levrant de Bretteville, Max Bruinsma, Siân Cook, Linda van Deursen, Chris Dixon, William Drenttel, Gert Dumbar, Simon Esterson, Vince Frost, Milton Glaser, Jessica Helfand, Steven Heller, Andrew Howard, Tibor Kalman, Jeffery Keedy, Zuzana Licko, Ellen Lupton, Katherine McCoy, Armand Mevis, J. Abbott Miller, Rick Poynor, Lucienne Roberts, Erik Spiekermann, Jan van Toorn, Teal Triggs, Rudy VanderLans und Bob Wilkinson. Vgl. Abb. 37.

⁷⁶⁵ Garland, Ken: First Things First, <<http://www.kengarland.co.uk/KG%20published%20writing/first%20things%20first/index.html>>, Zugriff: 30.04.2013.

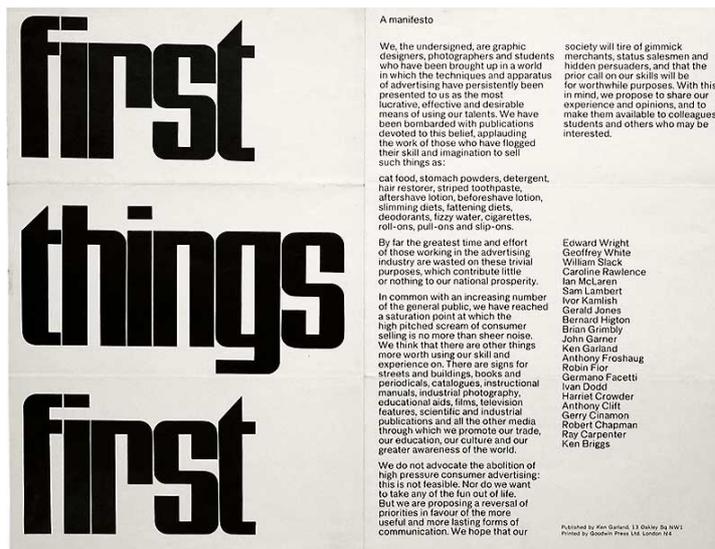


Abb. 37

Garland, Ken: *First things first*, 1964.

Quelle: <https://gdblogs.shu.ac.uk/b1022831/wp-content/uploads/sites/116/2014/01/first-things-first-manifesto-1964.jpg>, Zugriff: 29.02.2014.

© Ken Garland, 2015.

Designer sollten sich der Gestaltung von Medien widmen, die die Förderung eines größeren Umweltbewusstseins sowie Erziehung und Kultur zum Ziel hätten. Daher beschließen die Verfasser „a reversal of priorities in favour of the more useful and more lasting forms of communication“⁷⁶⁶ anzustreben. Fünf Jahre nach Erscheinen von Vance Packards Enthüllungsbuch ‚The Hidden Persuaders‘ wünscht Garland seiner Zunft, den geheimen Verführern⁷⁶⁷ überdrüssig zu werden. Gemäß seiner performativen Funktion hat auch das von Garland initiierte Manifest das Ziel, seine Botschaft in die Öffentlichkeit zu tragen und selbige davon zu überzeugen. „With this in mind we propose to share our experience and opinions, and to make them available to colleagues, students and others who may be interested.“⁷⁶⁸ In einer Zeit des Wirtschaftswachstums stellt sich das viel diskutierte konsumkritische Manifest gegen einen wertbefreiten Designprozess. Im Jahr 1999 erscheint auf Initiative von Tibor Kalman⁷⁶⁹ eine überarbeitete Version unter dem Titel ‚First Things First 2000‘, die neben Ken Garland weitere namhafte Gestalter unterzeichnen. „With the explosive growth of global commercial culture, their message has only grown more

⁷⁶⁶ Ebd.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Tibor Kalman: * 06.06.1949 in Budapest; † 02.05.1999 in Puerto Rico; US-amerikanischer Grafikdesigner ungarischer Herkunft; Chefredakteur des ‚Colors Magazine‘.

urgent.“⁷⁷⁰ Demzufolge gelte es, die Forderungen des Manifestes von 1963 zu erneuern. Kritisiert wird erneut, dass meist der Kommerz das Wesen der Arbeit eines Grafikdesigners bestimme und er damit die Übersättigung mit Werbebotschaften befürworte und dermaßen unterstütze, „that it is changing the very way citizen-consumers speak, think, feel, respond and interact“⁷⁷¹. Der Designer solle vielmehr seine Fähigkeiten nutzen, um ökologische, soziale und kulturelle Krisen zu bekämpfen. Daher forderten die Verfasser

„a reversal of priorities in favour of more useful, lasting and democratic forms of communication – a mindshift away from product marketing and toward the exploration and production of a new kind of meaning“⁷⁷².

Ziel sei ein Hinterfragen des Konsumverhaltens, angeregt durch andere Sichtweisen, die visuelle Sprache und die Mittel des Designs. Die Verfasser knüpfen an das Manifest die Erwartung, „that no more decades will pass before it is taken to heart“⁷⁷³ und unterstreichen damit die intendierte performative Funktion des Textes.

Die hier dargelegten Beispiele zeigen das Manifest als Medium zur Kritik wie auch als Wertevermittler im Architektur- und Designdiskurs. Es gilt, gesellschaftspolitische und ästhetische Ideale eines Autors oder einer Autorenschaft zu illustrieren, zu begründen und zum Rezipienten zu transportieren. Der Autor will seine Position bestimmen und verstanden wissen, die adressierte Öffentlichkeit von seinen Idealen überzeugen und sie erziehen. Häufig passiert dies mit Hilfe einer Abgrenzung zu (namentlich genannten) anders denkenden und handelnden Akteuren. Die Äußerung von Kritik dient dem Autor dabei nicht nur als eine Art Abrechnung, sondern vor allem zur Bestimmung der eigenen Position im Diskurs und damit der Rezeptionssteuerung. So zeigt sich, dass die Proklamation gesellschaftspolitischer Ideale zur Begründung und Legitimation der eigenen Gestaltungshaltung herangezogen wird.

Festzuhalten ist, dass durch die Darlegung stets persönlich gebildeter Intentionalität und das Vorhandensein von Öffentlichkeit – beides systemimmanente Bausteine der Textgattung –, das Medium Manifest stets mit dem Namen des Gestalters (oder der Gestalter) und damit auch mit seinem (oder ihrem) gestalterischen Schaffen verknüpft ist. Daher ist ein Manifest, wengleich es nicht auf die primäre gestalterische Tätigkeit des Autors (oder der Autoren) eingeht und beispielsweise rein politischer Natur ist, immer (wenn bisweilen auch unbewusst)

⁷⁷⁰ Barnbrook, Jonathan et al.: 'First Things First 2000', *eye magazine*, Nr. 33 (1999): S. 27.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Ebd.

⁷⁷³ Ebd.

ein Instrument der Rezeptionssteuerung. Diese Tatsachen begründen letztendlich die hohe Bedeutung des Manifestes als Primärquelle zum vertieften Werkverständnis der Manifestierenden.

04.5 Das Manifest als Medium zur Definition eines Rollenbildes

Neben den bislang analysierten Funktionen des Manifestes im Architektur- und Designdiskurs, dient das Medium auch der Definition eines Rollenbildes und einer Disziplin. Wie bereits dargelegt, erfährt das Selbstverständnis der Avantgarde eine starke Prägung durch einen umfassenden Gestaltungsdrang, dem die Annahme zugrunde liegt, eine weitreichende Gestaltungsmacht inne zu haben, damit aber auch eine hohe Verantwortung für das gesellschaftliche Miteinander zu tragen. Der universalistische Gestaltungswille der Avantgarde formt entschieden ihr Rollenbild, das es aus ihrer Sicht zu definieren und zu proklamieren gilt. So wird im Manifest zur futuristischen Architektur der Anspruch definiert, „dass unter Architektur die Anstrengung zu verstehen sei, frei und sehr kühn die Umwelt mit dem Menschen in Einklang zu bringen“⁷⁷⁴. Auch Bruno Taut teilt dem Architekten im Architekturprogramm von 1918 eine weitreichende Gestaltungspotenz zu:

„Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. Aber nicht von selbst kommt diese Revolution, nicht dieser Bau. Beide müssen gewollt werden – die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten.“⁷⁷⁵

Daher sollten nur solche Architekten unterstützt werden, die „die Sammlung aller Volkskräfte im Sinnbild des Bauwerks einer besseren Zukunft anstreben“⁷⁷⁶. Aus diesem Geist erwachsende Gebäude wären „der erste Versuch der Einigung zwischen den Volkskräften und den Künstlern, der Anbahnung einer neuen Kultur“⁷⁷⁷. Allein sie könnten „die Einheit des Ganzen herbeiführen helfen“⁷⁷⁸. Wie vielen Manifesten der Avantgarde zu eigen, spiegelt sich auch hier eine Anti-Akademisierung. So lehnt Taut „Titel oder Würden für Architekten (Doktor, Professor, Baurat, Geheimer, Wirklicher, Exzellenz usw.)“⁷⁷⁹ ab, will keine „Regierungsbaumeister“⁷⁸⁰ berufen, sondern ist der Überzeugung, dass eine „stärkere Geltung des Architekten im öffentlichen Leben bei Besetzung wichtiger Ämter u. dgl.“ sich „von

⁷⁷⁴ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

⁷⁷⁵ Taut: 'Ein Architektur-Programm', S. 38.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 39.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 40.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 39.

selbst aus der Durchführung dieses Programmes ergeben“⁷⁸¹ würde. Weitaus pessimistischer klingt Taut ein Jahr später in ‚Der neue Baugedanke‘, einem Flugblatt, das der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ anlässlich der ‚Ausstellung für unbekannte Architekten‘ mit Manifesten Bruno Tauts, Walter Gropius‘ und Adolf Behnes verteilt. Darin fragt er, ob es überhaupt noch Architektur oder Architekten gebe, da die Gesellschaft beides nicht benötige. Vielmehr sei man „Suchende[r] und Rufende[r]“⁷⁸², nicht jedoch Schaffender.⁷⁸³

In der unmittelbaren Nachkriegszeit hat der Baumeister in den Augen Tauts zwar noch nicht die volle Orientierung wiedererlangt, dennoch wertet er ihn als prägende moralische Instanz. Auch Walter Gropius klassifiziert sich und seine Zunft als „Vorbereitende dessen, der einmal wieder den Namen Architekt verdienen wird“⁷⁸⁴. Diesen beschreibt er bildhaft als „Herr der Kunst, der aus Wüsten Gärten bauen und Wunder in den Himmel türmen wird“⁷⁸⁵. Ein ähnliches Vokabular findet sich auch in seinem Bauhausmanifest, das „den neuen Bau der Zukunft [...] gen Himmel steigen“ lassen will, „als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“⁷⁸⁶. Dabei sei es jedoch unumgänglich, so Gropius‘ Haltung, wieder am Boden des Handwerks zu beginnen:

„Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ‚Kunst von Beruf‘. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewusst Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.“⁷⁸⁷

Unter anderem auf Grund der wirtschaftlich schwierigen Nachkriegssituation ruft Gropius das Credo ‚Kunst und Handwerk eine Einheit‘ aus, das er jedoch in den Folgejahren zum Leitsatz ‚Kunst und Technik eine Einheit‘⁷⁸⁸ korrigiert. Unter dieser Überschrift formuliert er eine Eröffnungsrede zur ersten Bauhausausstellung 1923, die zu „der zentralen Quelle für das modifizierte Bauhaus-Leitbild“⁷⁸⁹ avanciert. Analysiert man Gropius‘ Programmatiken, so

⁷⁸¹ Ebd., S. 40.

⁷⁸² Taut: ‚Der neue Baugedanke‘, S. 44.

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Ebd.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Gropius: ‚Bauhaus-Manifest‘, S. 47.

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Wingler: *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, S. 15.

⁷⁸⁹ Rössler: ‚Das Weimarer Bauhaus und seine Öffentlichkeit im Dialog. Strategien und Maßnahmen als Ausdruck einer Corporate Identity‘, S. 79.

erkennt man sein stetes Bemühen, Äußerungen den jeweiligen gesellschaftspolitischen und technischen Rahmenbedingungen anzugleichen⁷⁹⁰. Spricht er 1919 vom Handwerk als „Urquell des schöpferischen Gestaltens“⁷⁹¹, so will das Bauhaus in seiner Rede von 1923 „keine Handwerkerschule mehr sein, sondern sucht bewusst die Verbindung mit der Industrie; denn das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr“⁷⁹². Vielmehr „bejaht [es] die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung“⁷⁹³.

Oskar Schlemmer, der in seinem ‚Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung‘ rückblickend diejenigen kritisiert, die zuvor „zukunftsgläubig himmelstürmend die Kathedrale des Sozialismus bauen“ wollten, resümiert an gleicher Stelle, man könne auch jetzt „nicht mehr tun, als den Plan des Ganzen zu bedenken, Grund zu legen und die Bausteine zu bereiten“⁷⁹⁴. Trotz dieser Einschränkung glorifiziert Schlemmer die Gestalter „zu Trägern der Verantwortung und zum Gewissen der Welt“⁷⁹⁵ und spricht so den Bereitern der Bausteine einer noch ungewissen Zukunft ebenfalls eine hohe sittliche Kraft zu.

Auch Le Corbusier beschreibt den Architekten als Schöpfer der Zukunft. In ‚Vers une architecture‘ erläutert er 1923, wie dieser „durch seine Handhabung der Formen eine Ordnung“ realisiert,

„die reine Schöpfung seines Geistes ist: mittels der Formen rührt er intensiv an unsere Sinne und erweckt unser Gefühl für die Gestaltung; die Zusammenhänge, die er herstellt, rufen in uns tiefen Widerhall hervor, er zeigt uns den Maßstab für eine Ordnung, die man als im Einklang mit der Weltordnung empfindet, er bestimmt mannigfache Bewegungen unseres Geistes und unseres Herzens: so wird die Schönheit uns Erlebnis.“⁷⁹⁶

Vor allem jedoch erachtet Le Corbusier die Baumeister der Zukunft als Ingenieure, da die „großen Probleme der modernen Konstruktionen [...] auf Grundlage der Geometrie verwirklicht“ würden und Ingenieure „den strengen Forderungen eines unausweichlichen

⁷⁹⁰ Nerdinger, Winfried: 'Von der Stilschule zum Creative Design – Walter Gropius als Lehrer', in: Wick, Rainer (Hg.): *Ist die Bauhauspädagogik aktuell?* (Köln: Walther König, 1985), S. 28.

⁷⁹¹ Gropius: 'Bauhaus-Manifest', S. 47.

⁷⁹² Gropius, Walter: 'Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses' (1923), zitiert nach: Probst, Hartmut/Schädlich, Christian (Hgg.): *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften* (Bd. 3; Berlin: Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1988), S. 88.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Schlemmer: 'Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung', S. 66.

⁷⁹⁵ Ebd.

⁷⁹⁶ Le Corbusier: *1922. Ausblick auf eine Architektur*, S. 29.

Programms“ einfach „gehorsam“ und die „formerzeugenden und formanzeigenden Elemente“⁷⁹⁷ anwenden würden.

„Es kommt der neue Ingenieur“⁷⁹⁸ [sic], lautet auch der Ausruf des gleichnamigen Manifestes Werner Gräffs aus dem Jahr 1923. Darin schreibt er, dass „unbedingtes Kriterium für moderne, schöpferische Menschen“ die „Fähigkeit elementar zu denken und zu gestalten“⁷⁹⁹ sei. Der nun neu heranwachsende Ingenieur „gestaltet nicht um – er gestaltet neu, d. h. er verbessert nicht, sondern erfüllt jede Forderung absolut elementar“⁸⁰⁰. Der Konstruktivist Gräff wertet den Baumeister-Ingenieur dabei als omnipotenten Problemlöser der Zukunft:

„In wenigen Jahren wird die neue, elementar geschulte Ingenieurgeneration jede Forderung des Lebens, die man vernünftigerweise an die mechanistische Technik stellen kann, leicht erfüllen.“⁸⁰¹

So wie Werner Gräff die „raffinierteste Ökonomie“ als Folge eines Auslebens „moderne[r] Weltanschauungen“⁸⁰² definiert, dekliniert Hannes Meyer in seinem Manifest ‚bauen‘ von 1928 „alle dinge dieser welt“ als „ein produkt der formel (funktion mal ökonomie)“⁸⁰³. Auch Meyer votiert für „elementare Gestaltung“, durch welche „das neue wohnhaus nicht nur eine wohnmaschinerie, sondern ein biologischer apparat für seelische und körperliche bedürfnisse“⁸⁰⁴ würde. Da Bauen „ein biologischer vorgang“ und „kein aesthetischer prozeß“ sei, verliere „architektur als ‚affektleistung des künstleren‘“ seine „daseinsberechtigung“⁸⁰⁵. „Diese funktionell-biologische auffassung des bauens“ führe „mit folgerichtigkeit zur reinen konstruktion“, die dem Bauen „Internationalität“ als „einen vorzug der epoche“⁸⁰⁶ bringe. Der Schweizer sieht den Architekten als Forscher, der zunächst „beziehungen des hauses und seiner insassen zum fremden“ analysiere und dann „eine gestaltung des lebensprozesses“⁸⁰⁷ vornehme. „Das funktionelle diagramm und das ökonomische programm“ würden so zu „den ausschlaggebenden richtlinien des bauvorhabens“⁸⁰⁸. Da das „neue haus“ als Industrieprodukt

⁷⁹⁷ Ebd., S. 42.

⁷⁹⁸ Gräff, Werner: 'Es kommt der neue Ingenieur.', *G - Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (1923): o. S.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Ebd.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Meyer: 'bauen', S. 12.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Ebd.

⁸⁰⁶ Ebd.

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 13.

ein „werk der spezialisten“ unterschiedlicher Disziplinen sei, werde der Architekt zum übergeordneten „spezialist[en] der organisation“⁸⁰⁹.

Das zweiseitige Manifest⁸¹⁰ ordnet sich deutlich der Typografie der ‚Bauhaus‘-Zeitschrift unter, die ihn zuerst veröffentlicht.

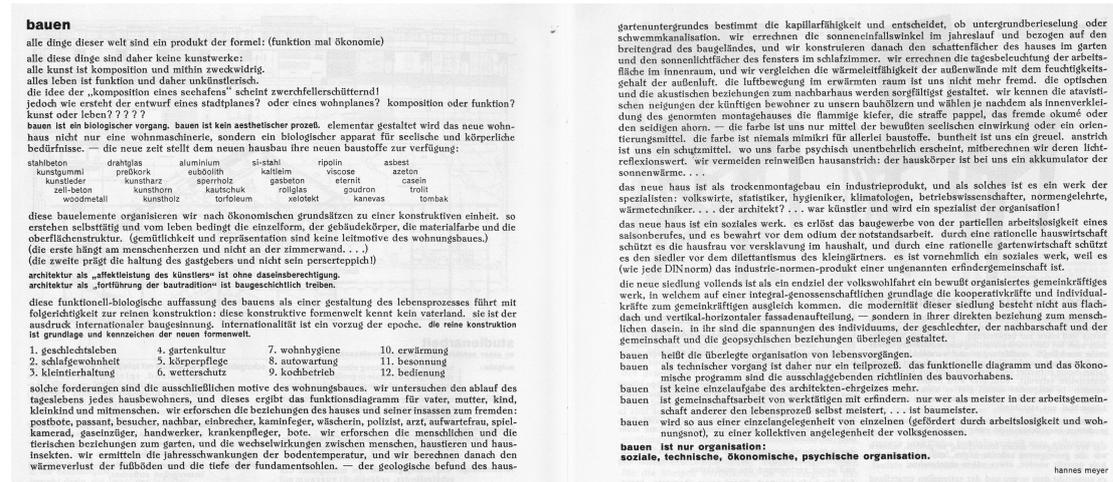


Abb. 38
Meyer, Hannes: (1928), 'bauen', bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung, Jg. 2/3, S. 12-13.
© Stiftung Bauhaus Dessau (Nutzungsrecht am Werk von Hannes Meyer).

Dies zeigt sich etwa in der Verwendung der dort üblichen Minuskelschrift. Neben dem Titel sind Schlagsätze wie „bauen ist nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation“⁸¹¹ durch Fettdruck hervorgehoben. Auffallend ist zudem eine Art Figurengedicht in Gestalt eines Parallelogramms, das Meyer aus einer Aufzählung neuer Baustoffe formt. Auf diese Weise erschafft der Schweizer mit Hilfe innovativer Baumaterialien ´buchstäblich` eine neue Architektur und illustriert so seine manifestierten Forderungen. Auch die Sortierung einer Aufzählung in Tabellenform unterstreicht die von Meyer geforderte „überlegte organisation“⁸¹². Im unteren Bereich der Doppelseite sind Schwarz-Weiß-Fotografien von vier, durch ihre konstruktive Klarheit bestehenden

⁸⁰⁹ Ebd.
⁸¹⁰ Vgl. Abb. 38.
⁸¹¹ Meyer: 'bauen', S. 13.
⁸¹² Ebd.

Holzstühle zu sehen. Bilderunterschriften ordnen sie dem Werk der Bauhausstudenten Gustav Hassenpflug und Peer Bücking zu.

Meyers Bauverständnis als „überlegte[n] organisation von lebensvorgängen“⁸¹³ führt zu einer Gestaltung, die sich vornehmlich aus der Analyse der Beziehungen und Bedingungen des Lebens ergibt. Zeichnen Le Corbusier und Werner Graeff das Bild eines omnipotenten Ingenieurs bzw. Organisators, so beschreibt auch Meyer die Aufgabe des Architekten als technische und ökonomische, aber darüber hinaus auch als psychische und soziale organisation.⁸¹⁴ Es gelte, „die Spannungen des individuum, der geschlechter, der nachbarschaft und der gemeinschaft und die geopsychischen beziehungen überlegen“⁸¹⁵ zu gestalten. Der zweite Bauhausdirektor schreibt dem Bauen eine große soziale Relevanz zu:

„die neue siedlung vollends ist als ein endziel der volkswohlfahrt ein bewußt organisiertes gemeinkräftiges werk, in welchem auf einer integral-genossenschaftlichen grundlage die kooperativkräfte und individualkräfte zum gemeinkräftigen ausgleich kommen.“⁸¹⁶

Wie Gropius, so betont auch Meyer den Wert des Baus als „gemeinschaftsarbeit“, der „keine einzelaufgabe des architekten-ehrgeizes mehr“⁸¹⁷ sei. Meyers Berufsbild zeigt einen international tätigen Forscher und Generalmanager, der nach einer wissenschaftlichen Analyse von Lebensprozessen selbige in Perfektion und der Zeit gemäß zu gestalten weiß. Seine Tätigkeit schafft darüber hinaus ein „soziales werk“⁸¹⁸, da es ein reibungsloses gesellschaftliches Miteinander ermögliche, für Arbeit Sorge, ein Produkt einer Gemeinschaft darstelle und darüber hinaus ökonomisch sei.

Hannes Meyer zählt auch zu den Gründungsmitgliedern der ‚Congrès Internationaux d’Architecture Moderne‘, genannt CIAM, bei deren Auftakt im Juni 1928 im schweizerischen La Sarraz nahe Lausanne sich 28 europäische Architekten zusammenschließen, die allesamt eine „berufliche[n] Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft“⁸¹⁹ feststellen. Le Corbusier, ein Initiator des Kongresses, trifft bereits mit einem „fertig gedruckten Vorschlag für das

⁸¹³ Ebd., S. 12.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Ebd., S. 13.

⁸¹⁶ Ebd., S. 12.

⁸¹⁷ Ebd., S. 13.

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition* (Basel: Birkhäuser, 1996), S. 354.

Manifest⁸²⁰ ein, das nach einer Überarbeitung der Mitglieder unter dem Titel ‚Erklärung von Sarraz‘ bekannt wird. Darin proklamieren die Kongressteilnehmer Bauen als „eine ganz elementare Tätigkeit des Menschen“, „die in ihrem ganzen Umfang und in ihrer ganzen Tiefe an der gestalterischen Entfaltung unseres Lebens beteiligt⁸²¹ sei. „Die Aufgabe der Architekten“ sei es, „sich in Übereinstimmung zu bringen mit den großen Tatsachen der Zeit und den großen Zielen der Gesellschaft, der sie angehören, und ihre Werke danach zu gestalten“⁸²². Sie fordern vom Architekten die „ökonomisch wirksamste Produktion“⁸²³ mittels „Rationalisierung und Standardisierung“⁸²⁴ und „seine notwendige und gewollte Einordnung in den Produktionsprozess“⁸²⁵. Dieser mache wiederum den „Titelschutz von Seiten des Staates überflüssig“⁸²⁶. Als „wichtige Aufgabe der Architektenschaft“ definieren sie darüber hinaus „die Notwendigkeit, im Sinne der Prinzipien des neuen Bauens auf die Allgemeinheit einzuwirken“⁸²⁷.

Betrachtet man die hier zitierten Manifeste, so wird deutlich, dass das Berufsbild eines Gestalters entworfen wird, dessen primäre Aufgabe es ist, eine im starken Wandel befindliche „Umwelt mit dem Menschen in Einklang zu bringen“⁸²⁸ und eine Ordnung zu schaffen, „die man als im Einklang mit der Weltordnung empfindet“⁸²⁹. Da der Gestalter den „Tatsachen der Zeit“⁸³⁰ entsprechend gestalten soll, wird einer fortschreitenden technischen Entwicklung gemäß auch die Rolle des Ingenieurs bzw. dem auf Funktionalität und Rationalität bedachten Organisationsbetont. Nicht nur technische und gesellschaftspolitische Neuerungen sowie die ersehnte Verbindung von Kunst und Leben, sondern auch die Nöte der Nach- und Zwischenkriegszeit führen mitunter zu einer Idealisierung des Gestalters, „der aus Wüsten Gärten bauen und Wunder in den Himmel türmen“⁸³¹ soll. Das Allgemeinwohl im Fokus, wird der Gestalter in seiner Funktion als überlegter Organisator von Lebensvorgängen⁸³² zum „Träger[n] der Verantwortung und zum Gewissen der Welt“⁸³³ erklärt bzw. verklärt.

⁸²⁰ Ebd.

⁸²¹ CIAM: 'Erklärung von La Sarraz' (1928), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 103.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd., S. 104.

⁸²⁴ Ebd.

⁸²⁵ Ebd., S. 106.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Ebd., S. 105.

⁸²⁸ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

⁸²⁹ Le Corbusier: *1922. Ausblick auf eine Architektur*, S. 29.

⁸³⁰ CIAM: 'Erklärung von La Sarraz', S. 103.

⁸³¹ Gropius, Walter: 'Der neue Baugedanke' (1919b), zitiert nach: ebd., S. 44.

⁸³² Meyer: 'bauen', S. 12.

⁸³³ Schlemmer: 'Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung', S. 66.

Diese Last legt sich auch der neu gegründete Werkbund 1947 auf. Im sogenannten Nachkriegsaufwurf⁸³⁴ resümiert er, dass „der Zusammenbruch [...] die sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zerstört“⁸³⁵ habe. Zwar hätte man in den ersten Nachkriegsjahren „mit einem Gefühl der Befreiung“ geglaubt, „wieder ans Werk gehen zu können“⁸³⁶. Jedoch erkenne man nun verzweifelt, „wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck der geistigen Zerrüttung“⁸³⁷ sei. Daher sei es „den Schaffenden [...] auf das Gewissen gelegt, die neue sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zu bauen“⁸³⁸.

Auch Friedrich Kiesler, der 1926 im Manifest ‚Raumstadt‘ vom Architekten die „Schaffung neuer Lebensmöglichkeiten“ fordert, durch welche „Bedürfnisse“ entstünden, „die die Gesellschaft umbilden“⁸³⁹ würden, fühlt 1947 im Manifest ‚Magische Architektur‘, dass diese Epoche „wieder soziales Bewusstsein“⁸⁴⁰ gewinne. Er kritisiert jedoch im Gegensatz zu den Honoratioren des Werkbundes nicht die Zeit des Nationalsozialismus, sondern primär den „modernen Funktionalismus“, der nur „auf den Wahrnehmungen der fünf Sinne“ basiere, nicht jedoch „den psychischen Bedürfnissen Rechnung“ getragen und darüber hinaus den „Verfall der Einheit Architektur-Malerei-Skulptur“⁸⁴¹ verschuldet habe. Spricht Meyer dem Künstler-Architekten seine „daseinsberechtigung“⁸⁴² ab, so votiert Kiesler hier wieder für dieses Modell: Die ‚Magische Architektur‘ wurzele als ein „Kollektivwerk“ der „Gruppe Architekt-Maler-Bildhauer“ im Gegensatz zum „modernen Funktionalismus“ in der „Gesamtheit des menschlichen Seins“⁸⁴³.

Mies van der Rohe trennt 1950 im Manifest ‚Technik und Architektur‘ die Architektentätigkeit vom Künstlertum und betont die Verstandesleistung sowie Symbolträchtigkeit der Architektur. Sie sei weder die „Erfindung von Formen“ noch ein

⁸³⁴ Unterzeichner des Nachkriegsaufwurfes aus dem Jahr 1947 sind: Prof. Dr. Otto Bartning, Prof. Willi Baumeister, Stadtbaurat Eugen Blanck, Walter Dirks, Prof. Richard Döcker, Prof. Egon Eiermann, Karl Förster, Prof. Dr. Richard Hamann, Prof. Gustav Hassenpflug, Prof. Otto Haupt, Werner Hebebrand, Prof. Dr. Carl Georg Heise, Carl Oskar Jatho, Hans Leistikow, Alfons Leidl, Georg Leowald, Rudolf Lodders, Prof. Alfred Mahlau, Prof. Gerhard Marcks, Prof. Ewald Mataré, Dr. Ludwig Neundörfer, Dr. Walter Passarge, Prof. Max Pechstein, Lilly Reich, Prof. Paul Renner, Wilhelm Riphahn, Dr. Hans Schmidt[-Rost], Dr. Lambert Schneider, Prof. Dr. e. h. Fritz Schumacher, Prof. Dr. Rudolf Schwarz, Prof. Otto Ernst Schweizer, Prof. Dr. Hans Schwippert, Prof. Max Taut, Prof. Heinrich Tessenow, Otto Völckers, Prof. Robert Vorhölzer, Prof. Wilhelm Wagenfeld und Prof. Hans Warnecke.

⁸³⁵ Bartning, Otto et al.: ‚Ein Nachkriegsaufwurf‘ (1947), zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964), S. 141.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Kiesler, Friedrich: ‚Raumstadt‘ (1926), zitiert nach: ebd., S. 92.

⁸⁴⁰ Kiesler: ‚Magische Architektur‘, S. 142.

⁸⁴¹ Ebd.

⁸⁴² Meyer: ‚bauen‘, S. 12.

⁸⁴³ Kiesler: ‚Magische Architektur‘, S. 143.

„Tummelplatz“, sondern der „echte Kampfplatz des Geistes“⁸⁴⁴. Eine Revitalisierung des Tummelplatzes Architektur strebt hingegen der Wiener Künstler Friedensreich Hundertwasser im ‚Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur‘ von 1958 an:

„Man soll den Baugelüsten des einzelnen keine Hemmungen auferlegen! Jeder soll bauen können und bauen müssen und so die wirkliche Verantwortung tragen für die vier Wände, in denen er wohnt.“⁸⁴⁵

Hundertwasser fokussiert eine Egalisierung des Bauprozesses. So deklassiert ein ergänzender Textabschnitt aus dem Jahr 1964 Architekten zu „technischen Beratern“, die lediglich „Fragen über Stabilität etc. beantworten“ und „dem Bewohner beziehungsweise den Wünschen der Bewohner untergeordnet“⁸⁴⁶ seien.

Keine Unter-, sondern eine Einordnung der Architektenleistungen in Umwelt und Gesellschaft streben Reinhard Giesemann und Oswald Matthias Ungers 1960 in ihrem Manifest ‚Zu einer neuen Architektur‘ an. Die „Aufgabe der Architektur“ sei „die Freiheit für die Entfaltung des schöpferischen Geistes zu hüten“, die „Sichtbarmachung der Aufgabe, Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes“⁸⁴⁷. Aus dem „Erkennen der persönlichen inneren Verantwortung gegenüber Ort, Zeit und Mensch“⁸⁴⁸ würde das „Verhältnis Subjekt-Objekt“ der „technisch-funktionellen ‚Architektur‘“⁸⁴⁹ zugunsten einer Baukunst der „Einhüllung und Bergung“⁸⁵⁰ aufgehoben. Nicht das „Gegenüber-Sein[s]“, das heißt die äußere Wahrnehmung eines Gebäudes, sondern dessen Erleben, „das Darin-Sein“, sei entscheidend. Die Eiermann-Schüler lehnen eine „geistige Versklavung durch die Diktatur der Methodik“ ab und ordnen die Architektur stattdessen wieder der (Bau-)Kunst zu, die sich der Technik und der Konstruktion nur als reine „Hilfsmittel“⁸⁵¹ bediene. Ungers und Giesemann sprechen hier weder von einem „Kollektivwerk“⁸⁵² noch von einem „gemeinkräftige[n] werk“⁸⁵³, sondern betonen die „persönliche[n] innere Verantwortung“⁸⁵⁴ und fordern eine Architektur als „Erfüllung und

⁸⁴⁴ Blaser, Werner: *Mies van der Rohe – IIT Campus: Illinois Institute of Technology, Technisches Institut Illinois* (Basel: Birkhäuser, 2002), S. 16 f.

⁸⁴⁵ Hundertwasser: Verschimmelungsmanifest.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Giesemann/Ungers: ‚Manifest zu einer neuen Architektur‘, S. 10.

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ Ebd.

⁸⁵⁴ Ebd.

Vertiefung des Individuums“⁸⁵⁵. Aufgabe sei es daher, „die Freiheit für die Entfaltung des schöpferischen Geistes zu hüten“⁸⁵⁶. Substantive wie „Sichtbarmachung“, „Einordnung“, „Akzentsetzung“, „Überhöhung“ und „Erkennen“⁸⁵⁷ umschreiben in diesem Manifest das Bild eines behutsamen Gestalters, dessen Werk sich in eine bestehende Umwelt einfügt. Um sich gegen eine „geistige Versklavung durch die Diktatur der Methodik“ zu wehren, tritt der Gestalter jedoch aus dem Rückzugsort der individuellen Verantwortung zur Verteidigung einer „lebendige[n] demokratische[n] Ordnung“⁸⁵⁸ heraus, die ihm als einzige Regierungsform Freiheit ermögliche.

Auch der Österreicher Hans Hollein kämpft mit seinen Manifesten für die Freiheit der Gestaltung, jedoch nicht nur, um sich gegen einen (Stil-)Dogmatismus zu wehren, sondern auch um für die Befreiung von den Zwängen der Konstruktion und der Nutzungsfunktion zu kämpfen:

„Die Gestalt eines Bauwerkes entwickelt sich nicht aus den materiellen Bedingungen eines Zwecks. Ein Bauwerk soll nicht seine Benützungart zeigen, ist nicht Expression von Struktur und Konstruktion, ist nicht Umhüllung oder Zuflucht. Ein Bauwerk ist es selbst. Architektur ist zwecklos.“⁸⁵⁹

Dennoch proklamiert er: „was wir bauen wird seine Verwendung finden.“⁸⁶⁰ Auch Hollein definiert Architektur als „geistige Ordnung“ und spricht ihr weitreichende Gestaltungsmacht zu: Sie manifestiere die „geistige Kraft und Macht des Menschen“ und sei „materielle Gestalt und Ausdruck seiner Bestimmung, seines Lebens“⁸⁶¹. Bauen sei „ein Grundbedürfnis des Menschen“, „gemacht von denen, die auf der höchsten Stufe der Kultur und Zivilisation, an der Spitze der Entwicklung ihrer Epoche stehen“⁸⁶². Daher sei Architektur „eine Angelegenheit der Eliten“⁸⁶³. Aufgrund der „ungeheuer fortgeschrittene[n] Wissenschaft und perfektionierte[n] Technologie“ entstehe die Freiheit zu bauen, „was und wie wir wollen“⁸⁶⁴. Jetzt erst sei es möglich, eine Architektur zu machen, „die nicht durch die Technik bestimmt

⁸⁵⁵ Ebd.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ Hollein: 'Architektur', o. S.

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Ebd.

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ Ebd.

wird, sondern sich der Technik bedient, reine, absolute Architektur⁸⁶⁵. Folglich nennt Hollein den Menschen „Herr über den unendlichen Raum“⁸⁶⁶. Als Vertreter der Neoavantgarde lässt Hollein hier im Gegensatz zu Giesemann und Ungers wieder ein avantgardistisches Verständnis vom omnipotenten Gestalter aufleben. Auch hier geht es wieder darum, dem Gestalter den „Tatsachen der Zeit“⁸⁶⁷ entsprechend die Anwendung neuester Technologien aufzutragen. Anders als Kiesler oder Meyer spricht Hollein nicht vom „Kollektivwerk“⁸⁶⁸ oder „gemeinkräftige[n] werk“⁸⁶⁹, sondern über die „vom einzelnen bestimmte, gebaute Form“⁸⁷⁰, die nicht des „funktionelle[n] diagramm[s]“⁸⁷¹ oder des „ökonomische[n] programm[s]“⁸⁷² bedürfe, sondern die „kultisch“⁸⁷³ und „zwecklos“⁸⁷⁴ sei.

Wie die hier zitierten Textstellen zeigen, fungiert das Manifest im Diskurs der bildenden Künste auch zur Definition eines Rollenbildes und einer Disziplin. Es gilt, tradierte Rollenbilder zu kritisieren, Gegenentwürfe zu erläutern und zu proklamieren. Die Manifestation eines Rollenbildes dient der Machtdemonstration, der Positionierung, der Definition von Grenzen sowie dem Kampf um Anerkennung und Aufmerksamkeit. Die Notwendigkeit zur Manifestation eines Rollenbildes wird aber auch angestoßen durch einen Wandel der gesellschaftspolitischen Gegebenheiten, wie auch durch die technischen Möglichkeiten und den Wunsch, ihnen zu entsprechen, also zeitgemäß zu sein und zu handeln. Der performativen Funktion des Mediums Manifest entsprechend tritt aber auch wiederkehrend ein erzieherisches Moment auf, wenn auf die Verantwortung des Gestalters hingewiesen und zu verantwortungsbewusstem Gestalten ermahnt wird.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Ebd.

⁸⁶⁷ CIAM: 'Erklärung von La Sarraz', S. 103.

⁸⁶⁸ Kiesler, Friedrich: 'Magische Architektur' (1947), zitiert nach: ebd., S. 143.

⁸⁶⁹ Meyer: 'bauen', S. 12.

⁸⁷⁰ Hollein, Hans: Architektur, <<http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Architektur>>, Zugriff: 20.12.12.

⁸⁷¹ Meyer: 'bauen', S. 13.

⁸⁷² Ebd.

⁸⁷³ Hollein: 'Architektur', o. S.

⁸⁷⁴ Ebd.

04.6 Zusammenfassung und Zwischenfazit

Angestoßen von der Avantgarde entwickelt sich das Manifest im Architektur- und Designdiskurs, hervorgerufen durch die Subjektivierung des Werkes, die Objektivierung des Betrachtens, technische und gesellschaftliche Innovationen sowie die Instrumentalisierung und Dekontextualisierung des Entwurfes, zu einer Art Beipackzettel von Gestaltung, oder ersetzt sogar selbige als ‚manifestes‘, sprich eindeutiges Ausdrucksmittel. Entspricht der Entwurf nicht tradierten oder aktuell gültigen gesellschaftlichen Tugenden, ästhetischen Idealen, sowie bekannten Materialkompositionen und technischen Konstruktionen, dient das Manifest dem Entwerfer als Medium der Rezeptionssteuerung. Unter diesem Oberbegriff summieren sich unterschiedliche Funktionen, die letztendlich alle gemäß der Manifestmerkmale Öffentlichkeit, Intentionalität und Performativität, der Werbung, der Legitimation und der Vermittlung von Gestaltungstätigkeit dienen:

Das Manifest als Medium zur konkreten Entwurfsvermittlung, das durch eine symbiotische Beziehung zwischen Entwurf und Text gekennzeichnet ist, illustriert, vermittelt, kommentiert, begründet, verteidigt und legitimiert den Entwurf. Es leistet Öffentlichkeitsarbeit, indem es Intentionalität sichtbar macht und dem Autor zugleich als Sprachrohr und Argumentationshilfe dient.

Das Manifest als Gründungsritus weist einen Dreiklang aus Diagnose, Auflistung der Ziele und Mobilisierung der Anhängerschaft auf. Aus der Analyse der aktuellen Situation wird eine Aufgabe und grundsätzliche Zielsetzung hergeleitet und damit eine Gruppe als Institution legitimiert und eine kollektive Identität definiert.

Das Manifest als Gründungsritus hilft, eine Gruppe zu hierarchisieren, ihre Mitglieder zum Handeln entsprechend der manifestierten Leitlinien zu mobilisieren. Es erfüllt so eine Funktion der internen Gruppenstabilisierung. Nach außen gerichtet dient es dazu, die Bewegung zu legitimieren, ihr Kontur zu verleihen, sie von anderen Gruppen abzusetzen und sie zu bewerben.

Das Manifest als kompensatorische Ersatzhandlung stellt eine Art Trockenübung für Gestalter dar, deren Entwürfen aufgrund einer mangelnden technischen Durchführbarkeit oder gesellschaftspolitischen Akzeptanz oder wegen einer wirtschaftlichen Krisensituation eine Realisierung zum gegebenen Zeitpunkt verwehrt ist. Es dient dabei jedoch nicht nur der

Kompensation, sondern auch der Projektion von Visionen zur Anregung eines Diskurses, der Akzeptanz fördern und Bedürfnisse wecken soll. Darüber hinaus kann das Manifest eine bewusst gewählte kompensatorische Ersatzhandlung zum eigentlichen gestalterischen Werk darstellen, die den Entwerfer experimentieren, ausprobieren und vorbereiten lässt. Des Weiteren kann eine Umsetzung vom Entwerfer gar nicht erst intendiert sein, da Entwurf und Manifest, vereint in Gestalt einer Dystopie, wie beispielsweise im Falle der manifestierten Bilddiskurse Superstudios, eine abschreckende und damit erzieherische Wirkung haben sollen.

Das Manifest als Medium zur Kritik bespricht und bemängelt von der eigenen Haltung und Produktion Abweichendes. Es dient sowohl der 'Verurteilung' als auch der der Aufklärung und Warnung und will, der performativen Funktion von Manifesten gemäß, zu Wandel anregen. Indem es das vom eigenen Werk und Verhalten Abweichende kritisiert, hilft es jedoch zugleich indirekt der eigenen Positionsbestimmung, Legitimation und Werbung.

Das Manifest als Wertevermittler und Handlungsaufruf transportiert, illustriert und bewirbt, mehr oder weniger eindeutig, die Ideale eines Autors bzw. einer Autorenschaft. Neben der Publikation von Aussagen zur Ästhetik dient es dabei auch der Vermittlung gesellschaftspolitischer Werte. Manifeste fungieren jedoch nicht nur als reine Wertevermittler, sondern enthalten Aufrufe, die nicht nur die eigene Handlungsweise, sondern auch die anderer bestimmen sollen. Der Autor bzw. die Autorenschaft formuliert Forderungen und versucht, gemäß der performativen Funktion von Manifesten, gezielt die Leserschaft zu Handlungen zu motivieren und ihr Verhalten zu beeinflussen. Zugleich nutzen Gestalter ihr im Manifest dargelegtes gesellschaftspolitisches Ideal zur Begründung ihrer eigenen Entwurfshaltung.

Das Manifest zur Definition eines Rollenbildes und einer Disziplin will tradierte Ideale kritisieren, Gegenentwürfe proklamieren und erläutern.

Manifeste dienen der Demonstration und dem Gewinn von Macht: Sie helfen ihren Verfassern bei der Positionierung im Diskurs, bei der Definition und Erweiterung von Grenzen sowie beim Kampf um Anerkennung und um Aufmerksamkeit – sowohl von Rezipienten als auch anderen Gestaltern. Indem sie eine Art Leitbild skizzieren, haben Manifeste gemäß ihrer performativen Funktion ein erzieherisches Moment. Durch ihre gattungsimmanente Intentionalität und Öffentlichkeit bilden Manifeste bedeutende Bausteine – sowohl für das

Werkverständnis einzelner Gestalter oder Bewegungen, als auch für die kritische Konstruktion einer Design- und Architekturgeschichte.

Die hier beschriebenen Manifestfunktionen sind allesamt auf den Bedarf einer Rezeptionssteuerung im Architektur- und Designdiskurs zurückzuführen und spiegeln die vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten dieses Mediums. Vor dem Hintergrund der Ideengeschichte des Manifestes und seiner in diesem Kapitel dargelegten spezifischen Funktionsmechanismen gilt es nun, beginnend mit einer Untersuchung der Stilistik, Entwicklungen des Manifestdiskurses im Verlauf der vergangenen hundert Jahre aufzuzeigen und anhand ausgewählter Beispiele die avantgardistische 'Urform' gegenüber aktuellen Äußerungen abzugrenzen.

05. Die Manifestkultur im Wandel

Als Mischung von Gebrauchs- und Kunsttext⁸⁷⁵ sind Manifeste „irgendwo zwischen Literatur und Nicht-Literatur, Poetik und Poem, Text und Bild, Wort und Tat“⁸⁷⁶ verortet. Marinetti löst mit seinem Manifest des Futurismus eine Welle des Manifesteschreibens aus, in dessen Folge sich gewisse, von der Avantgarde geprägte gattungstypische Eigenschaften entwickeln.⁸⁷⁷ Diese resultieren vor allem aus der Primärfunktion des Manifestes, nämlich der besonders eindringlichen und präzisen Vermittlung der Autorenintentionen. “The only uniform convention among manifestoes is a particular hortatory rhetorical style“⁸⁷⁸, schreibt die Literaturwissenschaftlerin Janet Lyon und spielt damit auf die appellative Rhetorik, kämpferische Provokation und propagandistische Eigenwerbung vieler dieser Texte an (Vgl. Kapitel 02: ‚Zur Etymologie des Manifestes‘). Vor dem Hintergrund der dargelegten Ideengeschichte der Manifestproduktion und -rezeption und der skizzierten Funktionen der Rezeptionssteuerung sollen im Folgenden zunächst spezifische Merkmale der avantgardistischen Urform analysiert werden, um auf dieser Grundlage Entwicklungen sowohl in der Manifestproduktion als auch in der Manifestrezeption anhand konkreter Manifestbeispiele bis in die heutige Zeit aufzuzeigen.

⁸⁷⁵ Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 130.

⁸⁷⁶ Berg: 'Das Manifest – eine Gattung?', S. 194 f.

⁸⁷⁷ Fährnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 74.

⁸⁷⁸ Lyon: *Manifestoes: provocations of the modern*, S. 13.

05.1 Die avantgardistische 'Kunst des Manifestierens'

„Ein Manifest ist ein Ding, das man ohne Brille anschauen muss.“⁸⁷⁹ Diese Empfehlung Marinettis, ein Manifest nicht zu sezieren sondern in Gänze auf sich wirken zu lassen, fußt auf der Überzeugung, ein besonders charakteristisches und ausdrucksstarkes Medium entwickelt zu haben. Was zeichnet jedoch die Avantgarde-Manifeste aus und wie begründet sich ihre Schlagkraft? In einem Brief aus dem Jahr 1909 an den belgischen Schriftsteller Henry Maassen betont Marinetti die Bedeutung einer deutlichen Anklage und wohldefinierten Beleidigung beim Manifestieren.⁸⁸⁰ Im Gründungsmanifest des Futurismus spiegelt sich diese Forderung unter anderem in den Aussagen, Italien sei ein „Markt von Trödlern“⁸⁸¹ und Museen seien „öffentliche Schlafsäle“⁸⁸². Diese Ausführungen zeugen von einem Reichtum an Metaphern, welcher typisch für die Kunst des Manifestierens⁸⁸³ ist, wie Marinetti sie in einem Schreiben an den Maler Gino Severini⁸⁸⁴ definiert. Er ermahnt ihn, dieser Kunst beim Schreiben treu zu bleiben:

„Pense que ton manifeste doit être très vif et doit contenir les nouvelles intuitions et découvertes picturales, non simplement suggérées, mais fortement et caractéristiquement soulignées avec ce ton de forces de violence futuriste qui distingue les manifestes futuristes de toutes ces balourdises qui ont paru dans le monde.“⁸⁸⁵

Solch bewusster Umgang mit Sprache, mit dem die Avantgardisten versuchen, die Wirkung ihrer Texte zu steuern und zu verstärken, zeigt sich auch in der Forderung Marinettis, für das Manifest der futuristischen Maler einen Titel zu wählen, der sich von allen anderen Titeln zur Malerei unterscheidet.⁸⁸⁶ Dieses geschärfte Bewusstsein für Titel als Steuerungselemente der

⁸⁷⁹ Fährnders: "Vielleicht ein Manifest". Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests', S. 25.

⁸⁸⁰ Auszug aus einem Brief Filippo Tommaso Marinettis an Henry Maassen (1909): „Ce qui est essentiel dans un manifeste c'est l'accusation précise, l'insulte bien définie.“ Zitiert nach: Fährnders/Karrenbrock: "Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer". Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', S. 64.

⁸⁸¹ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 5.

⁸⁸² Ebd.

⁸⁸³ Auszug aus einem Brief Filippo Tommaso Marinettis an Gino Severini (1913); zitiert nach: Fährnders/Karrenbrock: "Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer". Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', S. 65.

⁸⁸⁴ Severini, Gino: * 7. April 1883 in Cortona, Provinz Arezzo; † 25. Februar 1966 in Paris; italienischer Maler des Futurismus.

⁸⁸⁵ Auszug aus einem Brief Filippo Tommaso Marinettis an Gino Severini (1913); zitiert nach: Fährnders/Karrenbrock: "Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer". Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', S. 65.

⁸⁸⁶ Ebd.

Kommunikation und Lektüre⁸⁸⁷ spiegelt sich auch in der Änderung des Titels des futuristischen Gründungsmanifests wider: Heißt der Gesamttext bei seiner Erstveröffentlichung noch recht unbedeutend ‚Le Futurisme‘ und lediglich der Elf-Punkte-Plan ‚Manifeste du Futurisme‘, so lautet die spätere Überschrift auf Flugblättern ‚Manifeste Initial du Futurisme‘ bzw. ‚Manifeste du Futurisme‘. Am Gründungsmanifest des Futurismus lässt sich auch die bereits beschriebene, typische Zweiteilung der avantgardistischen Manifeste aufzeigen: Zu Beginn erzählt Marinetti in einem explikatorischen Teil von einem Autounfall bei dem er den „gesunden Menschenverstand und seine weichen Polster der Bequemlichkeit auf dem Grund“⁸⁸⁸ des Straßengrabens zurücklässt um somit frei für die neuen Forderungen des Futurismus zu werden. Diese (fiktive) Entstehungsgeschichte des Futurismus bzw. des futuristischen Manifests in Form einer allegorischen Erzählung, legt Motivationen dar und dient der Selbstlegitimation. Im Gegensatz dazu steht der dispositive Teil, in welchem die eigentlichen Forderungen formuliert werden, wie beispielsweise: „Der Dichter muss sich glühend, glanzvoll und freigiebig verschwenden, um die leidenschaftliche Inbrunst der Urelemente zu vermehren.“⁸⁸⁹ Diese dispositive Etappe des Manifest-Textes dient dazu, „Befehle zu erteilen oder sich zumindest die Rolle des Befehlshabers anzumaßen“⁸⁹⁰. Der Begriff der Performativität stammt aus der Sprechakttheorie des Philosophen John Langshaw Austin⁸⁹¹, die er 1955 an der Harvard Universität im Rahmen einer Vorlesung mit dem Titel ‚How to do things with words‘⁸⁹² erläutert. Da insbesondere die Manifeste der Futuristen vor oder nach ihrer Drucklegung im Rahmen der ‚Sérate Futuriste‘ mündlich vorgetragen werden, dient die Sprechakttheorie Austins unter anderem zur Analyse der „performativen Ereignishaftigkeit“⁸⁹³ avantgardistischer Manifeste. In der Tradition Ludwig Wittgensteins, der bereits 1953 in seinen ‚Philosophischen Untersuchungen‘ die Annahme ablehnt, Sprache sei lediglich „Benennung“⁸⁹⁴, sieht auch der Brite John Austin im

⁸⁸⁷ Fährnders: "'Vielleicht ein Manifest'. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests', S. 27.

⁸⁸⁸ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 4.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 5.

⁸⁹⁰ Wagner: 'Auslöschung, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 43.

⁸⁹¹ John Langshaw Austin: * 26. März 1911 in Lancaster; † 8. Februar 1960 in Oxford; englischer Philosoph und Begründer der Sprechakttheorie.

⁸⁹² Im Jahr 1960 (zwei Jahre nach dem Tod John Austins) wurde die Vorlesungsreihe ‚How to do things with words‘ unter dem gleichnamigen Titel veröffentlicht. Seit 1972 liegt eine deutsche Übersetzung vor. 1969 veröffentlichte John Searle, ein Schüler Austins, sein Werk ‚Speech Acts‘, in dem er die Sprechakttheorie Austins weiterführte und eigene Theorien aufstellte.

⁸⁹³ Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, S. 31.

⁸⁹⁴ „Als ob mit dem Akt des Benennens schon das, was wir weiter tun, gegeben wäre. Als ob es nur Eines gäbe, was heißt: 'von den Dingen reden.' Während wir doch das Verschiedenartigste mit unseren Sätzen tun.“; Schulte, Joachim: *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen* (Bibliothek Suhrkamp, 3010, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), S. 28.

Sprechen einen Handlungsakt („speech act“⁸⁹⁵), der über das konstatierende Äußern hinaus führen könne. So stellt Austin die These auf,

„that not all ‘sentences’ are (used in making) statements: there are, traditionally, besides (grammarians’) statements, also questions and exclamations, and sentences expressing commands or wishes or concessions.“⁸⁹⁶

Austin unterteilt den Sprechakt in drei Teilakte: den lokutionären, perlokutionären und den illokutionären Akt. Während der lokutionäre Akt den reinen Äußerungsakt darstellt, beschreibt der perlokutionäre Akt die Wirkung einer Äußerung auf die anschließenden Handlungen, die Gedanken- und Gefühlswelt des Empfängers. Definiert Austin die Perlokution als anschließende Folge eines Sprechaktes, so umreißt er dagegen die Illokution als ein Handeln „in saying something“⁸⁹⁷, als zeitgleiches Resultat eines Sprechaktes. Beispiele für die Illokution stellen das Versprechen, das Befehlen, Fragen, Bitten, Warnen, Empfehlen und das Drohen dar. Allerdings sei Voraussetzung für den illokutionären Akt, so Austin, dass der Empfänger vom Handlungsvollzug, dem sogenannten „securing of uptake“⁸⁹⁸, und von den daraus resultierenden Konsequenzen wisse. Austin definiert darüber hinaus fünf Äußerungsarten:

„To sum up, we may say that the verdictive is an exercise of judgment, the exercitive is an assertion of influence or exercising of power, the commissive is an assuming of an obligation or declaring of an intention, the behabitive is the adopting of an attitude, and the expositive is the clarifying of reasons, arguments, and communications.“⁸⁹⁹

Untersucht man nun die Manifeste der Avantgarde als performative Texte im Sinne der Sprechakttheorie John Austins, stellt man eine Häufung verdiktiver und exerzitiver Äußerungen fest⁹⁰⁰, in denen sich – getragen vom absoluten Gültigkeitsanspruch der Avantgardisten – vor allem die Autoren-Intention ‚Destruktion‘ als primärer

⁸⁹⁵ Austin, John Langshaw: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford: Oxford University Press, 1962), S. 40.

⁸⁹⁶ Ebd., S. 1.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 120.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 116.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 168.

⁹⁰⁰ Wagner: 'Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 51.

avantgardistischer Impuls⁹⁰¹ widerspiegelt. Der Begriff Verdikt stammt von dem mittellateinischen Wort ‚verdictum‘ ab, was ‚Wahrspruch‘ bedeutet.

„Verdictives consist in the delivering of a finding, official or unofficial, upon evidence or reasons as to value or fact, so far as these are distinguishable. A verdictive is a judicial act as distinct from legislative or executive acts, which are both exercitives”⁹⁰²,

so Austin. Fahndet man nun in den Manifesten der Avantgarde nach verdiktiven Äußerungen, so findet man beispielsweise bei den Futuristen eine Vielzahl von Beschimpfungstiraden aus verachten⁹⁰³, ablehnen⁹⁰⁴, hassen⁹⁰⁵, die diesem Bereich zuzuordnen sind. Steht hierbei der „exercise of judgment”⁹⁰⁶ im Vordergrund, so stellt der Bedarf an Autorität eine Voraussetzung für das exerzitive Äußern dar.

„An exercitive is the giving of a decision in favour of or against a certain course of action, or advocacy of it. [...] it is an award as opposed to an assessment; it is a sentence as opposed to a verdict.”⁹⁰⁷

Dabei betont Austin, dass eine exerzitive Äußerung kein Urteil, sondern vielmehr eine Entscheidung, dass etwas so oder so sein solle darstelle⁹⁰⁸, also persönliche Einstellungen und Idealvorstellungen reflektiere. Aus Marinettis Kampfschriften ist beispielsweise die Forderung, Kanäle abzuleiten, um Museen zu überschwemmen⁹⁰⁹, dem Bereich der exerzitiven Äußerungen zuzuordnen. Ekeln⁹¹⁰ und kämpfen⁹¹¹ bilden hier typische Verben, die durch (zumeist metaphorisch gemeinten) Verben der körperlichen Aggression wie ausspucken⁹¹², ohrfeigen⁹¹³, wegfegen⁹¹⁴, verreißen⁹¹⁵, zerstören⁹¹⁶, schleudern⁹¹⁷,

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Austin: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, S. 152.

⁹⁰³ Balla, Giacomo et al.: 'Manifest der futuristischen Maler' (1910), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 13.

⁹⁰⁴ Altomare, Libero et al.: 'Manifest gegen das passatistische Venedig' ebd.zitiert nach, S. 16.

⁹⁰⁵ Marinetti, Filippo Tommaso: 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur' (1912b), zitiert nach: ebd., S. 27.

⁹⁰⁶ Austin: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, S. 168.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 154.

⁹⁰⁸ Ebd.

⁹⁰⁹ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 6.

⁹¹⁰ Balla, Giacomo et al.: 'Manifest der futuristischen Maler' (1910), zitiert nach: ebd., S. 11.

⁹¹¹ Ebd.

⁹¹² Marinetti, Filippo Tommaso: 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur' (1912b), zitiert nach: ebd., S. 27.

⁹¹³ Burljuk, David et al.: 'Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack' ebd.zitiert nach, S. 28.

niederreißen⁹¹⁸ und verbrennen⁹¹⁹ ergänzt werden.⁹²⁰ Diese Auswahl verdeutlicht Austins These, dass man „mit den exerzitiven Äußerungen [...] Macht, Rechte oder Einfluss“⁹²¹ ausübt. Des Weiteren spiegelt sie die beim Leser Aufmerksamkeit generierende martialische, von Emphase getragene Ausdrucksweise Marinettis wieder, welche sich stilprägend auf nachfolgende Manifeste auswirkt. Im Jahr 1918, fast ein Jahrzehnt nach Veröffentlichung des ‚Manifest des Futurismus‘, umreißt der aus Rumänien stammende Dadaist Tristan Tzara die Erfolgsrezeptur des Manifests:

„Um ein Manifest zu lanzieren [sic], muss man das ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern. Sich abmühen und die Flügel spitzen, um kleine und grosse ABCs zu erobern und zu verbreiten. Unterzeichnen, schreien, fluchen, die Prosa in der Gestalt absoluter, unwiderlegbarer Klarheit arrangieren, ihr non-plus-ultra beweisen und behaupten, dass das Neue dem Leben gleiche wie die letzte Erscheinung einer Cocotte dem Wesen Gottes.“⁹²²

Die hier beschriebene Stilistik rhetorischer Überwältigungsstrategien⁹²³ zeigt die Tendenz einiger Autoren avantgardistischer Manifeste, Rezipienten in einer „holzschnittartigen Vereinfachung“⁹²⁴, getragen von einem dichotomischen Weltbild⁹²⁵, eher überreden denn mit Sachargumenten überzeugen zu wollen. Rhetorische Fragen, Apostrophe, fingierte Dialoge sowie anaphorische Wiederholungsstrukturen dienen dabei als typische stilistische Mittel der Beeinflussung. So fragt beispielsweise Marinetti im Futuristischen Manifest rhetorisch: „Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen?“⁹²⁶ und stellt zugleich klar: „Zeit und Raum sind gestern gestorben.“⁹²⁷ Dies zeigt den Versuch, mit einer einfachen Logik unterbewusste Zustimmung beim Leser zu

⁹¹⁴ Balla, Giacomo et al.: 'Manifest der futuristischen Maler' (1910), zitiert nach: ebd., S. 13.

⁹¹⁵ Ebd.

⁹¹⁶ Marinetti, Filippo Tommaso: 'Tod dem Mondschein' (1909b), zitiert nach: ebd., S. 7.

⁹¹⁷ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 7.

⁹¹⁸ Ebd., S. 6.

⁹¹⁹ Altomare, Libero et al.: 'Manifest gegen das passatistische Venedig' (1910), zitiert nach: ebd., S. 16.

⁹²⁰ Wagner: 'Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 51.

⁹²¹ Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechaktheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen* (5. Aufl., Germanistische Arbeitshefte, Berlin; New York, NY: de Gruyter, 2010), S. 49.

⁹²² Tzara, Tristan: 'Manifest Dada' (1918a), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 149.

⁹²³ Wagner: 'Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 48.

⁹²⁴ Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, S. 244.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Marinetti: 'Gründung und Manifest des Futurismus', S. 5.

⁹²⁷ Ebd.

erhaschen. Fingierte Dialoge wie im Gründungsmanifest des Futurismus sollen ebenfalls suggestiv Einvernehmen erzeugen:

„Schaut uns an! Noch sind wir nicht außer Atem! Unsere Herzen kennen noch keine Müdigkeit, denn Feuer, Haß und Geschwindigkeit nähren sie! ... Das wundert euch? . . . Das ist logisch, denn ihr erinnert euch ja nicht einmal daran, gelebt zu haben! Aufrecht auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu! Ihr macht Einwendungen? . . . Genug! Genug! Die kennen wir . . .“⁹²⁸

In Form eines solchen fingierten, an Platon erinnernden Dialoges⁹²⁹ wird der Rezipient aus seiner unbeteiligten Position herausgenommen und eine eindringlichere Wirkung des Textes erzielt. Einen ähnlichen Effekt hat auch die Apostrophe gleich zu Beginn des Manifestes ‚Tod dem Mondschein!‘: Hier erzeugt Marinetti durch die direkte Ansprache seiner Gefolgschaft mit den Worten: „Futuristen! – Hört, große flammenschleudernde Dichter, Brüder!“⁹³⁰ ein Gefühl der (verpflichtenden) Gruppenzugehörigkeit. Anfeuerungen wie: „Aber wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen starken Futuristen!“⁹³¹ dienen ebenfalls der Mobilisierung der zu diesem Zeitpunkt noch geringen Anhängerschaft. Durch die anaphorische Wiederholung des Personalpronomens ‚Wir‘, mit dem sieben der elf Thesen des Gründungsmanifestes beginnen, unterstreicht Marinetti darüber hinaus Stärke und Zusammenhalt der Futuristen. Diese Beispiele verdeutlichen die Betonung des (legitimierenden) Gruppencharakters vieler Avantgardebewegungen. In ihren Manifesten, welche der ‚Fixierung der Grundprinzipien‘⁹³² dienen, zeigt sich die Ambition die häufig in einem Punkteplan manifestierten Forderungen auch umgehend praktisch umzusetzen.⁹³³ Diese Selbstsicherheit spiegelt sich in der häufigen Verwendung der Zeitformen Futur I und Futur II, wovon letzteres aus grammatikalischer Sicht bezeichnenderweise eine ‚vollendete Zukunft‘ beschreibt, etwas, das nach der Überzeugung des Sprechers zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Zukunft auf jeden Fall abgeschlossen sein wird.

⁹²⁸ Ebd., S. 7.

⁹²⁹ Der griechische Philosoph Platon (428/427–348/347 v. Chr.) legte seine Philosophie mehrheitlich in fiktiven Dialogen dar, bei denen zwei bis vier Diskutierende unterschiedliche Positionen einnahmen. Platons eigene Haltung lässt sich nur indirekt ausmachen: zum einen, da er selbst nicht als Gesprächspartner teilnimmt, zum anderen, da manche Wortbeiträge scherzhaft, ironisch, übertrieben oder auch nur andeutend sind.

⁹³⁰ Marinetti: ‚Tod dem Mondschein‘, S. 7.

⁹³¹ Marinetti: ‚Gründung und Manifest des Futurismus‘, S. 6.

⁹³² Fähnders: „Vielleicht ein Manifest“. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests, S. 24.

⁹³³ Ebd., S. 30.

Vergleicht man das 1909 verfasste ‚Manifest des Futurismus‘ und das 1913 in Russland erschienene Werk ‚Ritterteich‘⁹³⁴, so wird auch hier die Strahlkraft Marinettis ‚l’art de faire des manifestes‘⁹³⁵ deutlich: Auch im ‚Ritterteich‘ werden nach einer legitimierenden Einleitung die Forderungen in einem Punkteplan aufgezählt. Sechs der dreizehn Thesen beginnen mit dem Personalpronomen ‚Wir‘. In beiden Manifesten wird die Sonderstellung der Gruppenmitglieder als auserwählte Vorreiter betont: Verkündet Marinetti in der achten These „Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte!“⁹³⁶, so endet ‚Ritterteich‘ mit den Worten: „Wir sind die neuen Menschen des neuen Lebens.“⁹³⁷

Beginnend mit der von Marinetti initiierten „Entdeckung und Privilegierung des Manifestes als Topgattung der Avantgardebewegungen“⁹³⁸, reicht die Entwicklung der avantgardistischen Manifeste „über die metasemiotische Selbstproblematisierung bis hin zur Selbstaufhebung.“⁹³⁹
⁹⁴⁰ So erklärt Tristan Tzara in seinem ‚Manifest Dada‘: „Ich schreibe ein Manifest und will nichts, trotzdem sage ich gewisse Dinge und bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen Prinzipien bin.“⁹⁴¹ Auch Titel wie ‚Manifest Manifeste‘⁹⁴², ‚Letzte Lockerung Manifest‘⁹⁴³, ‚Krieg dem Avantgardismus‘⁹⁴⁴ sowie ‚Manifest (Fest-mani)‘⁹⁴⁵ verdeutlichen einen hohen Selbstreflektionsgrad. Als weitere Entwicklung lässt sich eine ansteigende Intertextualität ausmachen, wie sich an Zitaten, Verweisen und Anspielungen belegen lässt.⁹⁴⁶
 So rechnet 1931 ‚Die surrealistische Gruppe‘ in ihrer Schrift ‚Es gab eine Umfrage von Marinetti‘⁹⁴⁷ mit dem Futurismus ab und fragt, was heute die Bedingungen seien, „die der Faschismus dem Mist auf der Welt“⁹⁴⁸ bereite. Des Weiteren spielen die Franzosen auf die

⁹³⁴ Burljuk, David/Burljuk, Nicolai/Guro, Elena: ‚Ritterteich‘ (1923), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 71.

⁹³⁵ Marinetti, Filippo Tommaso: Auszug aus einem Brief an Gino Severini (1913); zitiert nach: Fähnders/Karrenbrock: „Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer“. *Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters*, S. 65.

⁹³⁶ Marinetti: ‚Gründung und Manifest des Futurismus‘, S. 5.

⁹³⁷ Ebd.

⁹³⁸ Fähnders: „Vielleicht ein Manifest“. *Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests*, S. 34.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Vgl. Fähnders: ‚Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus‘, S. 81 ff.

⁹⁴¹ Tzara: ‚Manifest Dada‘, S. 150.

⁹⁴² Huidobro, Vincent: ‚Manifest Manifeste‘ (1925), zitiert nach: ebd., S. 354 ff.

⁹⁴³ Serner, Walter: ‚Letzte Lockerung Manifest‘ (1918), zitiert nach: ebd., S. 141 ff.

⁹⁴⁴ Gasch, Sebastia: ‚Krieg dem Avantgardismus!‘ (1927), zitiert nach: ebd., S. 367.

⁹⁴⁵ Duchánski-Bлага, Mareli: ‚Manifest (Fest-mani)‘ (1921), zitiert nach: ebd., S. 269 f.

⁹⁴⁶ Wagner: ‚Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste‘, S. 50.

⁹⁴⁷ Gruppe, Die surrealistische: ‚Es gab eine Umfrage von Marinetti‘ (1931), zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 399 f.

⁹⁴⁸ Ebd.

„Wörter[n] in Freiheit“⁹⁴⁹, die sogenannten ‚Parole in liberté‘ der Futuristen an. Eine solche Intertextualität ist insbesondere den Texten des Dadaismus zu entnehmen: In seinem Manifest ‚An alle Bühnen der Welt‘⁹⁵⁰ von 1919 spielt der Dadaist Kurt Schwitters⁹⁵¹ auf die bereits von den Surrealisten zitierte ‚Begegnung einer Nähmaschine‘ Comte de Lautréamonts⁹⁵² an.⁹⁵³ Schwitters‘ Aufzählung technischer Erzeugnisse verweist wiederum auf den technischen Fortschrittsglauben der Futuristen. Mit ‚Anna Blume‘⁹⁵⁴, seinem ebenfalls im Jahr 1919 verfassten Gedicht, steigert er diese Technik bis zur Autoreferentialität. Die Avantgardisten zitieren jedoch nicht nur Worte, sondern auch Druckerzeugnisse wie Bilder, Grafiken und Zeitungsausschnitte, die beispielsweise im Werk ‚ABCD‘⁹⁵⁵ Raoul Hausmanns collagiert werden.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Schwitters, Kurt: ‚An alle Bühnen der Welt‘ (1919), zitiert nach: ebd., S. 179.

⁹⁵¹ Schwitters, Kurt: * 20. Juni 1887 in Hannover; † 8. Januar 1948 in Kendal; deutscher Maler, Dichter, Werbegrafiker und Künstler, Vertreter der Stilrichtungen Dada, Konstruktivismus und Surrealismus.

⁹⁵² Comte de Lautréamont (Pseudonym für Isidore Lucien Ducasse): * 4. April 1846 in Montevideo, Uruguay; † 24. November 1870 in Paris; französischer Dichter; einziges Werk: ‚Die Gesänge des Maldoror‘ übte große Wirkung auf die Literatur der Moderne (im Besonderen auf den Surrealismus) aus.

⁹⁵³ „Zahnräder wittern Zähne, finden eine Nähmaschine, welche gähnt.“ Schwitters: ‚An alle Bühnen der Welt‘, S. 180.

⁹⁵⁴ Schwitters, Kurt (1919): An Anna Blume; Merzgedicht, von dem Schwitters mehrere Versionen verfasste; es inspirierte viele Dichter und Lyriker ebenfalls Anna-Gedichte zu schreiben oder in Werken auf sie zu verweisen.

⁹⁵⁵ Vgl. Abb. 42.



Abb. 39

Hausmann, Raoul: ABCD, 1929.

Gelatinetrockenplatte, 151 x 101 mm

The Metropolitan Museum of Art

Quelle: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/265584#fullscreen>,

Zugriff: 29.02.2014.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Hierin spiegelt sich der Drang der Avantgarde nach der „realen Verbindung zwischen Kunst und Wirklichkeit“⁹⁵⁶ wider. In der Frühphase der historischen Avantgarde findet man eine Häufung solch intermedialer Verschränkungen von Text und Bild.⁹⁵⁷ Entsprechend des propagandistischen Gestus der avantgardistischen Manifeste und ihrer sprachgeschichtlichen Herkunft (Vgl. Kapitel 02: ‚Zur Etymologie des Manifestes‘) weisen diese Werke

⁹⁵⁶ Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 130.

⁹⁵⁷ Wagner: ‚Auslöschten, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste‘, S. 50.

Ähnlichkeiten zu Werbeplakaten auf.⁹⁵⁸ Marinettis ‚Montagne + Vallate + Strade x Joffre‘⁹⁵⁹ aus dem Jahr 1915 zeigt ebenfalls eine Collage aus einzelnen Buchstaben und Text. Wie die Kopfzeile verrät, ist es dem Konzept der ‚Parole in libertà‘ zuzuordnen, einer der wichtigsten Errungenschaften der futuristischen Dichtkunst. Marinetti plagt ein „stürmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen“, da diese mit seiner „dynamischen Vision unvereinbar“⁹⁶⁰ seien. So überträgt er mit der ‚Parole in libertà‘ die zentralen Forderungen der Futuristen nach Freiheit, Dynamik und Simultanität auf das Laut- und Schriftbild der Wörter. Unter anderem wird durch den Gebrauch verschiedener Schriftgrößen, -Typen, -Stärken und -Ausrichtungen die Schrift zum Bild erklärt. Diese typografischen Experimente sind entscheidende Wegbereiter einer Revolutionierung der Typografie um die Jahrhundertwende. Durch Neukomposition von Wörtern, beispielsweise durch die Wiederholung einzelner Buchstaben oder Wortbestandteile, werden Wörter onomatopoetisch bearbeitet, erfährt neben dem Schrift- auch das Lautbild eine Verstärkung. Wie in dem Beispiel ‚Battaglia Peso + Odore‘⁹⁶¹, zu Deutsch ‚Schlacht Gewicht + Geruch‘ will die ‚Parole in libertà‘ „simultan repräsentieren, was simultan geschieht“⁹⁶². Marinetti bildet so die von ihm gepriesene Gleichzeitigkeit der Ereignisse in der modernen Welt ab, in diesem Fall seine Erfahrungen als Kriegsberichterstatte:

„Mustafà-Pascià serbatoio di fango gelato tumulto confusione gridiiiiio di 80 corrispondenti di guerra + 35 addetti militari = 115 testimoni di tutti i popoli della terra. [...] Mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnìo zaini fucili zoccoli chiodi cannoni.“⁹⁶³

Bereits 1912 fordert Marinetti den Bruch mit der Tradition des linearen Schreibens und ruft in seinem bereits zitierten ‚Manifesto tecnico della letteratura futurista‘ zur Zerstörung der Syntax auf, um die Sprache zu vereinfachen, zu reinigen und vor allem dynamischer zu

⁹⁵⁸ Anm.: Werbeplakate sind Medien, die ihrer Etymologie gemäß, insbesondere im Italienischen, als Manifest bezeichnet wurden. Vgl. Kapitel 02: ‚Zur Etymologie des Manifestes‘.

⁹⁵⁹ Vgl. Abb. 3.

⁹⁶⁰ Marinetti: ‚Technisches Manifest der futuristischen Literatur‘, S. 24.

⁹⁶¹ Marinetti, F. T. (1912): ‚Battaglia Peso + Odore‘; Bei dem Schriftstück handelt es sich um eine poetisch anmutende Reportage aus dem Krieg in Lybien, die Bestandteil Marinettis Textsammlung ‚Die Schlacht von Tripolis‘ ist.

⁹⁶² Schramm, Christoph: ‚Die Poesie der Lettern. Zur Typografie der italienischen Futuristen und der deutschen Konkretisten (Marinetti, Soffici, Gomringer)‘, <<http://web.fu-berlin.de/phin/phin40/p40t3.htm>>, Zugriff: 2010/11/15.

⁹⁶³ „Mustafa-Pascià Speicherbecken von gefrorenem Dreck Tumult durcheinander Geschrei von 80 Kriegskorrespondenten + 35 Militärattachés = 115 Zeugen aus allen Völkern dieser Erde [...]. Mittag $\frac{3}{4}$ flöten gestöhn gluthitze bumbum alarm Gargaresch krachen knattern marsch Geklirr tornister gewehre hufe nägel kanonen [...]“. Vgl. Marinetti, Filippo Tommaso: ‚Battaglia Peso + Odore‘ (1912a), zitiert nach: Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1966), S. 250.

gestalten.⁹⁶⁴ Satzzeichen wie Punkt und Komma wirkten störend, mathematische und musikalische Zeichen hingegen fördernd auf die Lebendigkeit der Sprache aus. Diese Vernichtung literarisch-künstlerischer Traditionen dient jedoch nicht nur der Dynamisierung, sondern steht stellvertretend für die Vernichtung der „als politischer Gegner konzipierte[n] Gesamtheit der bürgerlichen Gesellschaft“⁹⁶⁵. Marinetti fasst zum Schluss des ‚Technischen Manifest[s] der futuristischen Kunst‘ die sprachlichen Neuerungen und Besonderheiten seiner Manifeste, die zu den gattungstypischen Eigenschaften⁹⁶⁶ avantgardistischer Literatur avancieren, noch einmal zusammen:

„Zweifellos unterscheidet sich mein Werk deutlich von allen anderen durch die schreckenerregende Wucht der Analogien. Sein unerschöpflicher Bilderreichtum kommt fast seiner Unordnung in der logischen Zeichensetzung gleich. Es beginnt mit dem ersten futuristischen Manifest, Synthese eines 100 PS, der mit der tollsten irdischen Geschwindigkeit losjagt. Warum soll man sich noch der vier verbitterten, gelangweilten Räder bedienen, wenn man sich vom Boden loslösen kann? Befreiung der Worte, ausgebreitete Flügel der Phantasie, analoge Synthese der mit einem Blick umfassten, in ihrer Gesamtheit in essentiellen Worten enthaltenen Erde.“⁹⁶⁷

Marinettis Ausführungen verdeutlichen die Anwendung avantgardistischer Ideale wie Freiheit, Dynamik und Innovation auf dem Gebiet der Literatur mit dem Manifest in der Hauptrolle. Neben der hier dargelegten Entwicklung der „Stilistik des Manifestes zu einer eigenständigen Sprachform“⁹⁶⁸ ist Marinetti die „Entdeckung und Privilegierung des Manifestes als Topgattung der Avantgardebewegungen“⁹⁶⁹ zuzuschreiben. International publiziert in Zeitungen, übersetzt in vielerlei Sprachen, präsentiert auf Wanderausstellungen quer durch Europa, verteilt auf Flugblättern, vorgetragen in Theatersälen, erzielen die Manifeste des Futurismus ein internationales Medienecho. Marinetti erweist sich als „Meister der medialen Kommunikationsstrategie“.⁹⁷⁰ Nach der von Marinetti finanzierten

⁹⁶⁴ „Ich saß im Flugzeug [...], da fühlte ich die lächerliche Leere der alten, von Homer ererbten Syntax. Stürmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien, sie aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus zu ziehen!“ Vgl. Marinetti: 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur', S. 24.

⁹⁶⁵ Wagner: 'Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 51.

⁹⁶⁶ Fährnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 74.

⁹⁶⁷ Marinetti: 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur', S. 27.

⁹⁶⁸ Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, S. 16.

⁹⁶⁹ Fährnders: "'Vielleicht ein Manifest'. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests', S. 34.

⁹⁷⁰ Berliner Festspiele: Die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus.

Veröffentlichung in der Tageszeitung ‚Le Figaro‘⁹⁷¹ am 20. Februar 1909 berichten im selben Jahr in Deutschland beispielsweise die ‚Kölnische Zeitung‘, die ‚Frankfurter Zeitung‘ und die ‚Vossische Zeitung‘ vom ‚Manifest des Futurismus‘.⁹⁷² Dieses Medien-Echo der Tagespresse jenseits von Fachzeitschriften des Kunst- und Kulturdiskurses unterstreicht die Bedeutung des Manifestes als lebendiges Diskursmedium der Avantgarde und dessen hohe mediale Präsenz.

Das ‚Manifest des Futurismus‘ gilt allgemein als „Aufsatzdokument, nicht allein des Futurismus, sondern der europäischen Avantgardebewegungen“⁹⁷³. So prägen die Manifeste des Futurismus entschieden die Entwicklung moderner Strömungen wie Expressionismus, Dadaismus, Vortizismus, Art Déco, Surrealismus und Konstruktivismus, so avancieren das Credo des Traditionsbruchs sowie das Ideal einer Gestaltung nach dem Vorbild der Maschine unter anderem zu „festen Topoi [...] der architektonischen Moderne“⁹⁷⁴. Mit ihrem Ansatz einer „totalisierende[n] Durchstilisierung aller Lebensbereiche“⁹⁷⁵, nachhaltig geprägt durch die veränderte Wahrnehmung von Raum und Zeit, beeinflussen die Futuristen mit ihren manifestierten Idealen sämtliche Sparten der bildenden Kunst. Vor allem jedoch beansprucht der Futurismus im Faschismus für sich eine Art „futuristisches Minimalprogramm“⁹⁷⁶ umgesetzt zu haben.⁹⁷⁷ Insbesondere in Deutschland gilt Marinetti zu jener Zeit als „Botschafter des Faschismus“⁹⁷⁸. So feiert Gottfried Benn in einer Rede anlässlich Marinettis Besuchs beim Bankett der ‚Union nationaler Schriftsteller‘ 1934 in Berlin den „Hersteller[s] und Direktor[s] des Futurismus“⁹⁷⁹ und seine Manifeste:

„Sie und die von Ihnen geschaffene Kunstrichtung war es, die die stupide Psychologie des Naturalismus hinter sich warf, das faul und zäh gewordene Massiv des bürgerlichen Romans durchstieß und mit der funkelnden und rapiden Strophik ihrer Hymnen auf das

⁹⁷¹ Bereits am 18. September 1886 wurde in der Literaturbeilage derselben Zeitung ‚Le Symbolisme‘ von Jean Moréas als erstes literarisches Manifest veröffentlicht.

⁹⁷² Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt* (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991), S. 53.

⁹⁷³ Fährnders, Walter "Zeit und Raum sind gestern gestorben." Über 'Präsentismus' in der europäischen Avantgarde <<http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdm/beitrg/Faehndrs.htm>>, Zugriff: 31.05.2013.

⁹⁷⁴ Lampugnani, Vittorio Magnago 'Antonio Sant'Elia (1888-1916), "Die futuristische Architektur", in: Hanisch, Ruth et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), S. 69.

⁹⁷⁵ Behrens, Rudolf: Der italienische Futurismus, <<http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Behrens.htm>>, Zugriff: 03.06.2013.

⁹⁷⁶ "Vittorio Veneto e l'avvento del Fascismo al potere costituiscono la realizzazione del programma minimo futurista." zitiert nach: Marinetti, Filippo Tommaso: *Definizione di Futurismo*, <<http://www.angolodelprof.altervista.org/materiali/futurismo/definizione.html>>, Zugriff: 27.05.2013.

⁹⁷⁷ Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, S. 12.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 169.

⁹⁷⁹ Benn, Gottfried: 'Rede auf Marinetti' (1934), zitiert nach: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009), S. 193.

Grundgesetz der Kunst zurückging: Schöpfung und Stil. Welche ungeheuren Folgen hatte ihr berühmtes Manifest, das 1910 bei uns bekannt wurde, welche ungeheure Verwandlung des europäischen Geschlechts drückte es aus!“⁹⁸⁰

Benns Rede stellt den Versuch dar, den Futurismus für den Nationalsozialismus dienstbar zu machen.⁹⁸¹ Er hofft, das italienische ‚Erfolgsmodell‘ auf Deutschland übertragen zu können und „den Schritt von der Kunst in den Rausch der Geschichte zu tun“⁹⁸²:

„Form-: in ihrem Namen wurde alles erkämpft, was Sie im neuen Deutschland um sich sehen; Form und Zucht: die beiden Symbole der neuen Reiche; Zucht und Stil im Staat und in der Kunst: die Grundlage des imperativen Weltbildes, das ich kommen sehe. Die ganze Zukunft, die wir haben, ist dies: der Staat und die Kunst-, die Geburt des Zentauren hatten Sie in Ihrem Manifest verkündet: dies ist sie.“⁹⁸³

Diese Äußerung Benns reflektiert die Bedeutung des Mediums Manifest für die Avantgarde: Die Speerspitze der Avantgardebewegungen wählt das Manifest zur „avantgardistische[n] Gattung [...] par excellence“⁹⁸⁴, dient es doch nicht nur der Selbstlegitimation und der Mobilisierung der Anhängerschaft, sondern vor allem als stimmungsgewaltiges Sprachrohr zur Verlautbarung ästhetischer wie gesellschaftspolitischer Ideale. Die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts stark florierenden Kunst- und Architekturzeitschriften agieren dabei nicht nur als Berichterstatter, sondern auch als Gestalter des Diskurses. Neben den Manifesten werden beispielsweise auch Manifest-Rezensionen veröffentlicht bzw. von der Herausgeberschaft selbst kommentiert. Zudem wird für Publikationen und Werke geworben. Darüber hinaus organisieren Zeitungsmachern selbst, wie im Fall Herwarth Waldens, Ausstellungen und Lesungen. Auch Künstler schaffen in Eigeninitiative mediale Plattformen für ihre Manifeste, indem sie, wie Mies van der Rohe bei der Zeitschrift ‚G‘ oder Le Corbusier⁹⁸⁵ bei ‚L’Esprit Nouveau‘ zugleich als Redakteure und Financiers fungieren (Vgl. Kapitel 03: ‚Die Ideengeschichte der Manifestproduktion und -rezeption‘). Auch spielen die Kunst- und Architekturzeitschriften eine bedeutende Rolle für die Rezeption der Manifeste, da ihre Redaktionen vernetzt sind und es zudem personelle und inhaltliche Überschneidungen gibt.⁹⁸⁶

⁹⁸⁰ Ebd.

⁹⁸¹ Behrens: Der italienische Futurismus.

⁹⁸² Benn: ‚Rede auf Marinetti‘, S. 193.

⁹⁸³ Ebd., S. 194.

⁹⁸⁴ Fähnders: ‚Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus‘, S. 73.

⁹⁸⁵ Le Corbusier gründete ‚L’Esprit Nouveau‘ 1920 gemeinsam mit Paul Dermée und Amédée Ozenfant.

⁹⁸⁶ Ciré/Ochs (Hgg.): *Die Zeitschrift als Manifest: Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert*, S. 10.

So tritt beispielsweise Theo van Doesburg, Autor zahlreicher De Stijl- und weniger Dada-Manifeste, auch als Herausgeber der Zeitschriften ‚De Stijl‘ und ‚Mecano‘ sowie als Autor unter anderem in ‚L’Esprit Nouveau‘ und ‚G – Material zur elementaren Gestaltung‘ auf. Inhaltliche Überschneidungen gibt es beispielsweise bei ‚Blok‘ und ‚G‘, die beide 1923 Mies van der Rohes Manifest ‚bauen‘ abdrucken. Der sowjetische Maler und Architekt El Lissitzky, der die Oktoberrevolution 1917 als künstlerischen und sozialen Neuanfang für die Menschheit wertet, gilt „als unermüdlicher Propagandist des russischen Konstruktivismus“⁹⁸⁷. Gemeinsam mit dem Schriftsteller Ilja Ehrenburg gibt er in Berlin das teils dreisprachige Magazin ‚Vešč/Gegenstand/Objet‘⁹⁸⁸ heraus, welches Beiträge aus ‚L’Esprit Nouveau‘ und ‚De Stijl‘ aufnimmt. Unter der Überschrift ‚Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen‘ kritisiert Ehrenburg sowohl manifestierte Äußerungen der Futuristen und Dadaisten als auch die seines Landsmannes Alexander Konstantinowitsch Woronski und tritt für eine „konstruktive Kunst“ ein, „deren Aufgabe nicht etwa ist, das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren“⁹⁸⁹. Hans Richter und Werner Graeff unterstützen im Manifest der Erstausgabe von ‚G‘ diese Aussage mit ihrer Forderung nach elementarer Gestaltung, erschaffen durch ein „reines Verhältnis von Kraft und Material“⁹⁹⁰. Hier zeigt sich das Manifest als Rezensionsmedium anderer Manifeste wie auch als Mittel zur Positionsbestimmung, sowohl um sich von anderen Avantgardebewegungen und ihren Manifesten abzusetzen als auch umgekehrt um in deren ‚Fahrwasser‘ zu schwimmen. Über die Oppositions- oder Unterstützerrolle hinaus dient das Manifest der Avantgarde auch der intellektuellen Fortsetzung, Überprüfung und Ausarbeitung von Programmatiken vorheriger Manifeste. So erfährt Bruno Tauts ‚Architektur-Programm‘ von 1918 komprimiert auf einen Leitsatz und sechs Forderungen, ein Jahr später unter Herausgeberschaft des ‚Arbeitsrates für Kunst‘ unter dem Titel ‚Unter den Flügeln einer neuen Baukunst‘ seine Wiederkehr.

Die Manifeste der Avantgarde erfahren eine starke nationale wie internationale mediale Aufmerksamkeit auch außerhalb ihrer Disziplin und fungieren, wie gezeigt, als lebendiges und vor allem einflussreiches Diskursmedium. Daher ist das Manifest zu Zeiten der Avantgarde nicht nur als Spiegel, sondern auch als Motor und Gestaltgeber im Diskurs anzusehen. Es drückt nicht nur die „ungeheure Verwandlung des europäischen

⁹⁸⁷ Ebd.

⁹⁸⁸ Ehrenburg, Il’ja et al. (Hgg.): *Vešč’ Objekt Gegenstand: Berlin 1922* (Bd. 1-3; Baden: Verlag Lars Müller, 1994).

⁹⁸⁹ Ehrenburg, Ilja/Lissitzky, El: ‚Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen‘ (1922), zitiert nach: Ciré, Annette/Ochs, Haila (Hgg.): *Die Zeitschrift als Manifest: Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert* (Berlin: Birkhäuser, 1991), S. 103.

⁹⁹⁰ Gräff/Richter: ‚Ewige Wahrheiten‘, o. S.

Geschlechts⁹⁹¹ aus, sondern forciert diese. „Nearly every important development in the modern architectural movement began with [...] a program or a manifesto⁹⁹², so auch Conrads' Diagnose in der englischen Ausgabe seines Standardwerkes 'Programs and manifestos on the 20th Century Architecture' aus dem Jahr 1970. Conrads rühmt sein Buch als eloquenten Beleg dafür, „that many of the master builders have held passionate convictions regarding the philosophic and social basis of their art⁹⁹³. Diese Aussage bietet einen ersten Hinweis auf die Ursache der hohen Relevanz avantgardistischer Manifeste auch außerhalb des Fachdiskurses. Wegen ihrer sozialphilosophischen Dimension und des Anspruchs der Avantgarde, eine weitreichende Umgestaltung des Lebens vorzunehmen, ein „Schaffen neuer, schönerer, nützlicherer Lebensformen und -werte⁹⁹⁴ anregen zu wollen, wird den Manifesten ein breites Medieninteresse zuteil. Darüber hinaus erkämpft das Manifest Aufmerksamkeit im Diskurs, indem es stark Neuartiges und Traditionen erschütterndes mit einem absoluten Gültigkeitsanspruch und einer gewissen Aggressivität proklamiert. Andererseits besteht jedoch auch ein historisch begründeter Sinn nach einer neuen „Ordnung, die man als im Einklang mit der Weltordnung empfindet⁹⁹⁵, die „die Umwelt mit dem Menschen in Einklang⁹⁹⁶ bringen soll, als „der erste Versuch der Einigung zwischen den Volkskräften und den Künstlern, der Anbahnung einer neuen Kultur⁹⁹⁷. Diese Situation bietet einen Nährboden und verschafft den Manifesten auch in der breiten Bevölkerung Beachtung. Über ihre eindringliche Sprache und ihren absoluten Gültigkeitsanspruch hinaus begründet sich die breite mediale Aufmerksamkeit der Avantgarde-Manifeste also aus einer thematischen Transdisziplinarität, ausgeprägten 'Modernität' und tiefen Substanzialität der Texte sowie nicht zuletzt aus einem bestehenden Vakuum ideologischer Leitbilder. Im Umkehrschluss lässt sich der starke Einfluss der Avantgarde und ihrer Manifeste auf den Diskurs erst durch ihre breite mediale Präsenz begründen, hervorgerufen durch die zunehmenden Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit: Erst durch die Vielzahl von Zeitschriften und Bildbänden, die unter anderem mit Hilfe einer Text-Bild-Symbiose die Rezeption steuern, erzielen die einzelnen Avantgardebewegungen diese hohe Aufmerksamkeit und Schlagkraft. Darüber hinaus betonen Magazine wie ‚Vešč/Gegenstand/Objet‘ und ‚De Stijl‘ durch ihre

⁹⁹¹ Benn: 'Rede auf Marinetti', S. 193.

⁹⁹² Conrads, Ulrich (Hg.): *Programms and manifestoes on 20th century architecture* (Massachusetts: MIT Press, 1970), Einband.

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Vgl. 8. Štyrský: 'bild', S. 304.

⁹⁹⁵ Le Corbusier: *1922. Ausblick auf eine Architektur*, S. 29.

⁹⁹⁶ Sant'Elia: 'Die futuristische Architektur', S. 86.

⁹⁹⁷ Taut: 'Ein Architektur-Programm', S. 39.

Mehrsprachigkeit nicht nur ihre Fortschrittlichkeit und Internationalität, sondern erweitern ihre Leserschaft und auf diesem Weg ihren potentiellen Wirkungsradius.

Anhand dieser Darstellung charakteristischer Merkmale der avantgardistischen Manifestproduktion und -rezeption sollen im Folgenden Entwicklungen in der Manifestkultur im Architektur- und Designdiskurs bis in die Gegenwart aufgezeigt werden.

05.2 Entwicklungen in der Manifestproduktion und -rezeption

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges erfährt das Manifest vor allem im europäischen Raum eine Rezession. Nach 1945 versuchen zwar einige Vertreter der Wiederaufbaumoderne wie Werner Ruhnau, mit dem avantgardistischen Habitus des Manifestierens ein bewusstes Anknüpfen an die Vorkriegszeit und demonstrieren damit ihr Selbstverständnis als neue bzw. wiederaufgenommene Avantgarde. Jedoch wird diesen Manifesten nicht mehr die ganz große transdisziplinäre Aufmerksamkeit zuteil: Mit dem Abebben der Welle der Avantgarde und dem damit verbundenen Rückgang der Manifestproduktion sinkt auch das mediale Interesse an Manifesten, insbesondere außerhalb der Fachpresse. Aus dem Verständnis, die Welt nicht mehr als Ganzes begreifen zu können, wächst vielerorts die Einsicht, keine allgemeingültigen Forderungen mehr aufstellen zu können. Viele Autoren und Rezipienten entwickeln eine ablehnende Haltung gegenüber Dogmatiken (Vgl. Kapitel 03.5). Im Zuge dessen verliert das Manifest an allgemeiner Gültigkeit und Wichtigkeit, als logische Folge auch an Nachrichtenwert⁹⁹⁸ und damit an allgemeiner Aufmerksamkeit. Mit der Entstehung neuer technologischer und sozialer Utopien Ende der 1950er-, Anfang der 1960er- Jahre, die die Komplexität der Welt nicht als Hindernis, sondern als Reichtum werten, keimt kurzzeitig eine neue Manifestkultur auf.⁹⁹⁹ Der Wandel von der industriellen zur postindustriellen Gesellschaft schafft eine „Übergangskultur“¹⁰⁰⁰, die eine Art neue Avantgarde erblühen lässt: Da es dem Rationalismus nicht gelingt, „eine immer komplexere Welt und immer widersprüchlichere Gesellschaft im Raster zu halten“, so Andrea Branzis rückblickendes Fazit 1994, tritt eine neue Avantgarde mit Zentren in England, Italien und Österreich „für eine radikalere Modernisierung, weg vom Mythos des Standards, hin zu einer individuellen Anarchie, gegen die Nivellierung der Massengesellschaft“¹⁰⁰¹ ein. Sie versteht die Mehrschichtigkeit und Vieldeutbarkeit der Welt nicht als Hemmnis und ersinnt technologische und soziale Utopien. Eine tiefgreifende Funktionalismuskritik, unter anderem angestoßen durch Werke wie Ernst Blochs ‚Das Prinzip Hoffnung‘¹⁰⁰², prägt den Diskurs. Ausgangspunkt bildet häufig eine Revolutionierung der Stadtplanung fernab eines Diktats von Funktionalismus und Rationalismus. Dem erwächst kurzzeitig eine erneute Manifestkultur,

⁹⁹⁸ Vgl. Klatt/Lorenz: 'Vorraussetzungsreiches, aber schlagkräftiges Instrument der Zivilgesellschaft. Wesensmerkmale politischer Manifeste', S. 424.

⁹⁹⁹ Vgl. Branzi, Andrea: 'Die Prophezeiung der Radikalen Architektur', in: Draxler, Helmut/Weh, Holger (Hgg.): *Die Utopie des Designs* (München: Hirsch, 1994), o. S.

¹⁰⁰⁰ Ebd.

¹⁰⁰¹ Ebd.

¹⁰⁰² Bloch, Ernst: *Gesamtausgabe: Das Prinzip Hoffnung* (Bd. 5, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969)

die jedoch fast ausschließlich von Fachzeitschriften wie ‚arch+‘, ‚Bau‘, ‚Bauwelt‘, ‚Domus‘, und ‚Casabella‘ protegiert und nur in wenigen Fällen einer breiten Öffentlichkeit bekannt wird.

Im deutsch-sprachigen Raum bilden Manifeste in der Diskussion um das „monotone Chaos“¹⁰⁰³ der sogenannten ‚Zweiten Moderne‘ eine Ausnahme: In Medienberichten zu Großsiedlungen wie dem Märkischen Viertel in Berlin oder Lohbrügge Nord in Hamburg werden beispielsweise Gieselmanns und Ungers‘ Manifest ‚Zu einer neuen Architektur‘¹⁰⁰⁴ oder auch das Manifest der Aktion 507¹⁰⁰⁵ auch außerhalb von Fachzeitschriften zitiert: In der ‚ZEIT‘-Serie ‚Der klassische Städtebau ist tot. Eine Reihe kritischer Betrachtung über moderne Planung‘ resümiert Otl Aicher im Jahr der Studentenunruhen 1968: „Die Jungen machen von sich reden.“¹⁰⁰⁶ Er meint damit jene

„Utopisten, die sich auf dem Papier an einer Art von Astronautenromantik berauschen und zugleich politische Manifeste verfassen, in denen davon die Rede ist, dass jetzt erst, mit der Freiheit des Wohnens, die politische Freiheit anfangen“¹⁰⁰⁷.

Aicher fragt, warum diese Utopien nicht umgesetzt würden, „da doch die Misere unserer Städte“ anwachse und „in den Rathäusern Unruhe“¹⁰⁰⁸ herrsche, beispielsweise weil die Verkehrsflut in Relation zur Leerung der öffentlichen Kassen steige. „Ist es nicht so, dass nur noch kühne Konzepte Lösungen versprechen und nicht Halbheiten und Flickwerk?“¹⁰⁰⁹, so Aichers Rhetorik. Diesen „kühne[n] Konzepte[n]“¹⁰¹⁰, meist als Gegenentwurf zu einer dogmatisch durchgeführten Moderne verstanden, dient erneut das Manifest als Öffentlichkeit generierendes Medium.

¹⁰⁰³ Posener, Julius: ‚Eine Architektur für das Glück?‘, *arch+*, Nr. 33 (1977): S. 40.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Krüger, Karl Heinz: ‚Architekten: Kistenmacher im Büberhemd‘, *DER SPIEGEL*, Nr. 39 (1977): S. 209 ff.

¹⁰⁰⁵ Beispiele von Medienberichten, in denen das Manifest der Aktion 507 auch außerhalb der Fachpresse zitiert wird: Becker, Stephan: Manifest der Aktion 507, <http://issuu.com/textrraum/docs/aktion_507-manifest?e=7005999/2871121>, Zugriff: 12.08.2013./Anonymus: ‚Mit dem Latein am Ende. Spiegel-Serie über Krise und Zukunft der deutschen Hochschulen (Architekten)‘, *DER SPIEGEL* (1969)./ Schreiber, Monika: ‚Aktion 507. Jungarchitekten kritisieren die Berliner Baupolitik‘, *DIE ZEIT*, Nr. 38-20, 20.09.1968, S. 12.

¹⁰⁰⁶ Aicher, Otl ‚Hamburg ist sein eigener Vorort. Was ist effektiver: Neubau oder Umbau?‘, ebd.Nr. 15, 20.05.2013, S. 51.

¹⁰⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁰⁹ Ebd.

¹⁰¹⁰ Ebd.

Auch die „kühne[n] Konzepte“¹⁰¹¹ der sogenannten österreichischen Neoavantgarde schaffen durch ihren teils entschieden vorgetragenen umfassenden Gestaltungsanspruch sowie durch medienwirksame Aktionen den Sprung aus Fachzirkeln hinaus. So erzielt Friedensreich Hundertwasser eine breite Aufmerksamkeit¹⁰¹² durch das Eierwerfen und Entkleiden im Rahmen einer Ausstellungseröffnung, durch provokative, geschichtsverachtende Thesen¹⁰¹³ und die öffentlich ausgesprochene Empfehlung an die österreichische Regierung unbekleidet zur Öffentlichkeit zu sprechen.¹⁰¹⁴ Hundertwassers ‚Verschimmelungsmanifest‘ sowie sein ‚Architektur Boykott Manifest‘ von 1967 werden in Fachzeitingen wie beispielsweise der ‚Bauwelt‘ abgedruckt¹⁰¹⁵, zitiert¹⁰¹⁶ und daraufhin diskutiert¹⁰¹⁷ sowie in Leserbriefen kommentiert¹⁰¹⁸. Das mediale Interesse jenseits der Fachpresse gipfelt 1972 in einem Auftritt in der Fernseh-Show ‚Wünsch Dir was‘. Ein Überdruß an der Medienpräsenz Hundertwassers und seiner Manifeste ist bereits 1964 einer Kritik der ‚ZEIT‘ zu entnehmen: „Er muß immerzu manifestieren, protestieren, provozieren, und sei es auch nur mit einem ‚Verschimmelungsmanifest‘.“¹⁰¹⁹ Über die medienwirksamen Aktionen hinaus begründet sich die Bekanntheit der Hundertwasser-Manifeste vor allem auch durch ihre gesellschaftspolitische Dimension, die über eine rein fach-spezifische Thematik hinausführt. Zudem wecken der hohe Innovationsgrad der proklamierten Ideale und deren Provokationspotenzial Interesse. Zusätzlich kennzeichnet den Text ein hoher Gültigkeitsanspruch sowie eine gewisse Aggressivität und Direktheit, verpackt in einer Vielzahl verdiktiver und exerzitiver Äußerungen, die – wie bei den Manifesten der Avantgarde – Aufmerksamkeit generieren.

Gerade durch den Rückgang eines weitreichenden Gültigkeitsanspruches sehen Ruedi Baur und Philip Ursprung eine Mehrzahl der Manifeste seit den 1960er-Jahren gekennzeichnet,

¹⁰¹¹ Ebd.

¹⁰¹² Anonymous: Farbe bekennen,

<<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=41652458&aref=image035/E0535/PPM-SP197405200390043.pdf&thumb=false>>, Zugriff: 20.05.2013.

¹⁰¹³ Hundertwasser: ‚Gesetz für individuelle Bauveränderung oder Architektur Boykott Manifest‘, S. 325.

¹⁰¹⁴ Vgl. Beer, Otto F.: ‚Wien – Opernkrise in Permanenz. In 79 Tagen um die Welt – Bernhard Wickis stürmischer „Sturm“ – Strip-tease gegen Architektur‘, *DIE ZEIT*, Nr. 09, 01.03.1968, S. 16.

¹⁰¹⁵ Hundertwasser: ‚Gesetz für individuelle Bauveränderung oder Architektur Boykott Manifest‘, S. 325 ff.

¹⁰¹⁶ Geist, Johann Friedrich/Huhn, Dieter: ‚Karlsruhe wird echte Rheinstadt. Gebührt James Hobrecht ein Denkmal?‘, ebd., Heft 24 (1965): S. 701.

¹⁰¹⁷ Conrads, Ulrich: ‚Voilà‘, ebd., Heft 11 (1968): S. 325 f.

¹⁰¹⁸ Beispiele von Leserbriefen, in denen das Verschimmelungsmanifest kommentiert wird: Schwarz, Lotte: ‚Wer Adolf Loos verunglimpft, befindet sich auf dem geradesten Weg zur Hölle‘, ebd., Heft 18: S. 501, S. 504./ Meisenheimer, Wolfgang: ‚Hundertwasser-Manifest‘, ebd., Heft 20: S. 597./ Hofmann, Werner Viktor: ebd., Heft 15: S. 405.

¹⁰¹⁹ Sello, Gottfried: ‚Jugend- und Kinderstil. Hundertwasser stellt in der Kestner-Gesellschaft aus‘, *DIE ZEIT*, Nr. 17, 24.4.1964, S. 21.

denn Bedeutung werde jetzt „verhandelt, nicht definiert“¹⁰²⁰. Betrachtet man programmatische Texte in Anthologien wie ‚Architekturtheorie. 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste‘ so zeigt sich, dass die ‚handgreifliche‘ Manifestform, in der Absichten und Ziele pointiert ausgerufen werden, zunehmend durch Selbstreflexionen und Erörterungen ersetzt wird: In Form mehrseitiger Argumentationsketten werden unterschiedliche Positionen aufgezeigt, wird das Für und Wider abgewogen, bis schließlich eine durch dieses Verfahren abgesicherte eigene Position dargelegt wird. Ein prägnantes Beispiel stellt hier Daniel Liebeskinds Text ‚Symbol und Interpretation‘ aus dem Jahr 1981 dar. Darin beschreibt der US-Amerikaner einen „Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Tendenzen“¹⁰²¹ in der Baukunst und dessen negative Auswirkungen, um daraufhin, nun legitimiert, selbst Position zu beziehen:

„Wir stehen heute in einem Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Tendenzen. Die eine behauptet, dass die ‚natürliche‘ Entwicklung der Architektur von der Verwendung und höchsten Beherrschung der Technik abhängt, die unweigerlich zu der Objektivierung und Quantifizierung: der Zerstörung von Begegnungsraum führt. Die andere Tendenz sieht Architektur als autonome und selbstreferentielle Disziplin, die ihre eigene Tradition durch stumme Monumente erfindet. [...] Wir glauben, dass nichts jemals ganz figurativ ist, denn eine gewisse Dichte haftet an all unseren symbolischen Begegnungen.“¹⁰²²

Einen ähnlichen Weg in der Argumentation beschreitet Miroslav Šik, der 1987 in der Einleitung zum Mappenwerk ‚Analoge Architektur‘ fragt, ob „die einst so gepriesene Verständlichkeit der architektonischen Sprache unwiderruflich verloren sei“, und daraufhin klarstellt, dass, bevor man diese Frage „salopp bejahen oder verneinen“ könne, man zunächst „daraus einen Gegenstand entwerferischer Experimente“¹⁰²³ machen müsse. Eine „holzschnittartige[n] Vereinfachung“¹⁰²⁴, die noch zahlreiche Texte der Avantgarde prägte, ist hier einem vorsichtigen Herantasten an eine eigene Position gewichen. Dieser durch Intentionalität, Performativität und Öffentlichkeit gekennzeichnete Text, der unter anderem in

¹⁰²⁰ Baur, Ruedi/Ursprung, Philip: Seminar. Haltung! Manifeste in Kunst, Architektur und Design, <<http://www.ursprung.arch.ethz.ch/lehrveranstaltungen/haltung-manifeste-in-kunst-architektur-und-design>>, Zugriff: 27.05.2013.

¹⁰²¹ Liebeskind, Daniel: ‚Symbol und Interpretation‘ (1981), zitiert nach: Hanisch, Ruth et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), S. 271.

¹⁰²² Ebd.

¹⁰²³ Šik, Miroslav: ‚Analoge Architektur‘ (1987), zitiert nach: ebd., S. 283.

¹⁰²⁴ Beyer: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, S. 244.

der Sammlung ‚Architekturtheorie. 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste‘ im vorangestellten Kommentar Wolfgang Sonnes zu Recht als „manifestartig“¹⁰²⁵ qualifiziert wird, zeigt vor allem im Mangel verdiktiver und exerzitiver Äußerungen wie auch im mehrseitigen Aufbau einer Argumentationskette deutlich Divergenzen zur avantgardistischen Urform.

In seinem 1998 erschienenem Aufsatz ‚Das Manifest ist tot – Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste‘ konstatiert auch Ralf Grüttemeier eine „Rezession von Manifesten in postmodernen Zeiten“¹⁰²⁶ und fragt „wie die geringere Bedeutung und die geringere Produktion des Genres in postmodernen Zeiten zu erklären“¹⁰²⁷ sei. Grüttemeier versucht beispielhaft, etwa anhand des ‚Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s‘¹⁰²⁸, diese Fragen zu klären und zugleich die spezifischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Manifesten der Avantgarde und der Postmoderne zu bestimmen. Im Jahr 1990 beschreibt die Feministin Donna Haraway¹⁰²⁹ in ihrem Manifest sogenannte Cyborgs, technologisch-organische „Geschöpfe“¹⁰³⁰, halb Mensch, halb Maschine, die in einer „postmodernen“¹⁰³¹ Welt leben. Haraway wählt für ihr Manifest diese Form eines „ironischen, politischen Mythos“¹⁰³² um sich aus dieser Erzählperspektive mit Hilfe von Doppeldeutigkeit von tradierten Wertvorstellungen zu befreien und sich (ohne illoyal zu werden) vor Erwartungen auch aus den eigenen Reihen zu schützen.

„Dieses Essay versucht, einen ironischen, politischen Mythos zu entwickeln, der Feminismus, Sozialismus und Materialismus die Treue hält. Eine Treue, die vielleicht eher der Blasphemie gleichkommt als dem ehrfürchtigen Glauben an die reine Lehre

¹⁰²⁵ Sonne: ‚Miroslav Šik (*1953), Analoge Architektur‘, S. 282.

¹⁰²⁶ Grüttemeier, Ralf: ‚Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste‘, in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avantgarde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 375.

¹⁰²⁷ Ebd., S. 370.

¹⁰²⁸ Haraway, Donna Jeanne: ‚A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s‘, *Socialist Review* /No. 80 (1985), S. 65-108. (Anm.: Auf Grundlage des Textes ‚Lieber Kyborg als Göttin. Für eine sozialistisch-feministische Unterwanderung der Gentechnologie‘ von 1984 entwickelte Haraway 1985 das o. g. Cyborg-Manifest. Hier zitiert wird allerdings eine überarbeitete und übersetzte Fassung aus: Haraway, Donna Jeanne: ‚Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften‘, in: Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hgg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (Frankfurt a. M.: Campus, 1995).

¹⁰²⁹ Donna J. Haraway: * 1944 in Denver, Colorado; Naturwissenschaftshistorikerin, Biologin, und Professorin für feministische Theorien und Technoscience.

¹⁰³⁰ Haraway: ‚Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften‘, S. 34.

¹⁰³¹ Ebd.

¹⁰³² Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hgg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Übers. Wolf, Fred (Frankfurt a. M.: Campus, 1995), S. 202.

oder der Identifikation. Blasphemie war immer schon darauf angewiesen, die Dinge sehr ernst zu nehmen. [...] Blasphemie schützt uns vor der moralischen Mehrheit in den eigenen Reihen, ohne die Notwendigkeit von Solidarität preiszugeben. Blasphemie ist nicht Apostasis. Ironie handelt von Widersprüchen, die sich nicht – nicht einmal dialektisch – in ein größeres Ganzes auflösen lassen, und von der Spannung, unvereinbare Dinge beieinander zu halten, weil beide oder alle notwendig und wahr sind. Ironie handelt von Humor und ernsthaftem Spiel. Sie ist auch eine rhetorische Strategie und eine politische Methode [...]. Im Zentrum meiner ironischen Treue, meiner Blasphemie, steht das Bild der Cyborgs.“¹⁰³³

Dieses mythologische Konstrukt des Cyborgs ermöglicht Haraway, eine ihr komplex und widersprüchlich erscheinende Welt ausschnitthaft zu diskutieren und so überhaupt eine Theorie formulieren zu können, denn die „Produktion einer universalen, totalisierenden Theorie ist ein bedeutender Fehler, der die meisten Bereiche der Realität verfehlt – vielleicht nicht immer, ganz sicher aber jetzt“¹⁰³⁴, so Haraway. Diese Vorsichtsmaßnahmen weisen auf den gravierenden Unterschied zu avantgardistischer Manifest-Literatur hin: Mit der Überzeugung, die Welt nicht mehr als Ganzes fassen zu können (Vgl. Kapitel 03.5), schwindet der absolute Gültigkeitsanspruch, es kommt zur „Abkehr von der expliziten und direkten Botschaft“¹⁰³⁵. Ein Beispiel für diese Distanz stellt die Aussage Heinz Macks, Otto Pienes und Günther Ueckers dar, sie hätten das Manifest ‚Zero der neue Idealismus‘ 1963 in einem Krefelder Café verfasst, indem sie lediglich „abwechselnd einen Satz gesagt und diesen notiert“¹⁰³⁶ hätten. Solch eine „Abkehr vom explizit Intentionalen“¹⁰³⁷ sieht Grüttemeier gleich in zweierlei Hinsicht gegeben: Einerseits fehle eine „explizit aus dem Werk sprechende[n] Botschaft auf weltanschaulichem Gebiet, die den Leser von einem Standpunkt überzeugen soll“¹⁰³⁸. Andererseits gebe es keinen „explizit formulierten Versuch, die Rezeption in bezug auf den Umgang des Lesers mit dem spezifischen Werk oder mit der Kunst im allgemeinen zu steuern“¹⁰³⁹. Zwar entspreche Haraway mit der Etikettierung ihres Manifestes als „ironische[r] Traum“ und „ironische[r], politische[r] Mythos“ der postmodernen Normenkonformität einer abzuschwächenden Botschaft, jedoch hindere dies sie nicht daran,

¹⁰³³ Haraway: 'Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften', S. 33.

¹⁰³⁴ Ebd., S. 71.

¹⁰³⁵ Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 376.

¹⁰³⁶ Goldschmidt, Ernst (Hg.): *Seit 45: Die Kunst unserer Zeit* (Brüssel: La Connaissance, 1970), S. 158.

¹⁰³⁷ Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 371.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 371 f.

¹⁰³⁹ Ebd.

„eindeutige und zudem [...] einflussreiche Thesen zu vertreten“¹⁰⁴⁰, beispielsweise gegen „antiwissenschaftliche Metaphysik, die Dämonisierung der Technologie“¹⁰⁴¹. Damit näherte sich Haraway wieder dem avantgardistischen Manifest an, dass sich „über eine auf die Überzeugung des Lesers gerichtete Botschaft definieren“¹⁰⁴² wolle. Auch die Niederländerin Baukje Prins zieht Parallelen zu historischen Vorbildern. In ihrer Analyse des Harawayschen Manifests blickt sie zurück auf das ‚Kommunistische Manifest‘ aus dem Jahr 1848, das „keinen Raum für Zweifel oder Ambivalenz bezüglich der Wahrheit des Textes“¹⁰⁴³ lasse. Im Gegensatz dazu versuche Haraway zwar, „Ambivalenz mit Hilfe von Selbst-Reflexivität“¹⁰⁴⁴ zu erzeugen; dies gelinge ihr jedoch nicht ganz, da sie trotz beispielsweise ihres ironischen Schreibstils „vollkommen in Übereinstimmung mit den Regeln des klassischen Manifests, ihre Leserschaft als eine Außenwelt, die (noch) nichts von den Auffassungen weiß“¹⁰⁴⁵, sozusagen ´von oben`, behandle. Die Tatsache, dass Haraway in ihrem Manifest eine innere Koexistenz von gegensätzlichen Gefühlen, Gedanken und Wünschen abbildet, weist auf die Pluralität, die Reflexivität sowie die „Abkehr von expliziter Intentionalität“¹⁰⁴⁶ als typische Bausteine vor allem postmoderner Manifeste hin.

Wie Haraway vermeiden es auch die italienischen Architektenvereinigungen ‚Superstudio‘ und ‚Archizoom‘, eine explizite Botschaft zu formulieren, ohne jedoch auf die Vermittlung einer Programmatik zu verzichten (Vgl. Kapitel 04.3). Als Speerspitze der ‚Architettura Radicale‘ entwickeln beide Gruppierungen parallel Mitte der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre Stadtutopien als „kritische[n] Reflexion über die gebaute und imaginierte Architektur der modernen Gesellschaft“¹⁰⁴⁷. In gestalterischer Tradition der avantgardistischen Collage (Vgl. Kapitel 02) thematisieren korrespondierende Fotomontagen, Zeichnungen und Manifeste die Auswirkungen des Kapitalismus und des Rationalismus auf die gebaute Umwelt. Archizooms ‚No-Stop City‘¹⁰⁴⁸ beschreibt eine betont rationale, unendlich ausweitbare Stadtstruktur in einem orthogonalen Raster, die dem Kapitalismus einen flexibel nutzbaren Raum zum unendlichen Wachstum bietet.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 376.

¹⁰⁴¹ Haraway, Donna Jeanne: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York, NY: Routledge, 1991), S. 181.

¹⁰⁴² Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 372.

¹⁰⁴³ Prins, Baukje: 'Over cyborgs, perverse koppelingen en heteroglossia. Of: de ironie van een politiek manifest' (2007), zitiert nach: ebd.(Amsterdam, Atlanta, Ga., 1998), S. 373.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ Ebd.

¹⁰⁴⁶ Grüttemeier, Ralf: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', ebd.(Avantgarde Critical Studies, 11; Amsterdam, 1998), S. 378.

¹⁰⁴⁷ Stauffer: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, S. 10.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Abb. 40.

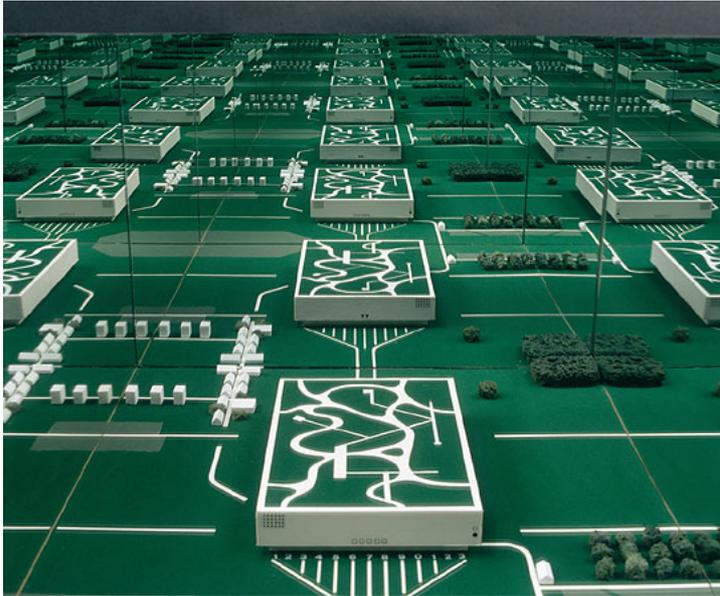


Abb. 40

Archizoom: No-Stop-City, 1969.

Quelle: <http://heathermcorcoran.com/blog/wordpress/wp-content/uploads/2012/11/no-stop-city.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

© Photo SCALA, Florence, 2015.

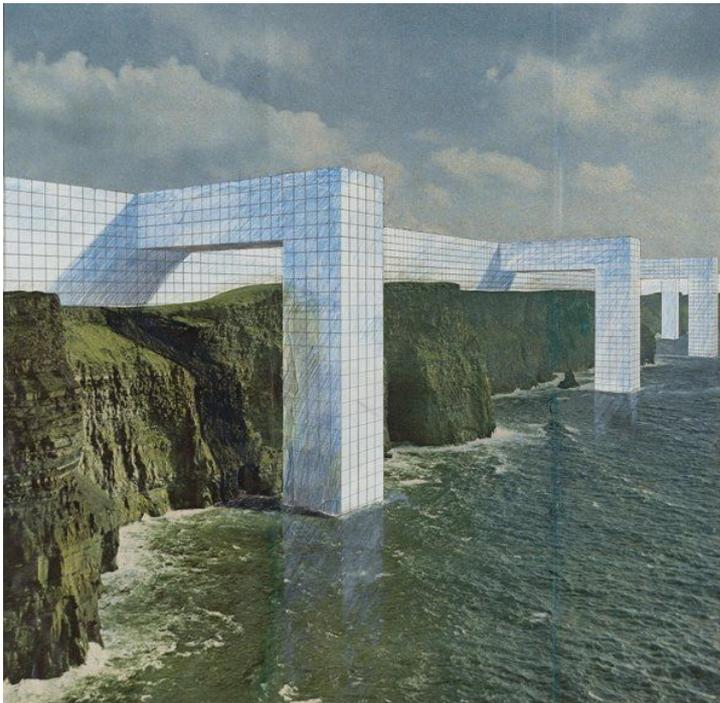


Abb. 41

Superstudio: Monumento Continuo, 1969.

Quelle: <http://media-cache-ak0.pinning.com/736x/0e/64/af/0e64af83a97c5b9493105c8a536ad417.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

© Photo SCALA, Florence, 2015.

Superstudio hingegen versucht mit ‚Monumento Continuo‘¹⁰⁴⁹, „die vorhandene Architektur einer überbordenden Zivilisation mit von ihnen entwickelten Megastrukturen zusammenzudenken“¹⁰⁵⁰. Fotomontagen zeigen abstrakte orthogonale Formen, aufgebaut aus quadratischen Kacheln, die, gezwängt in Natur- wie auch Stadtlandschaften, eine Ökonomisierung des Lebensraumes veranschaulichen. Sowohl Archizooms ‚No-Stop City‘ als auch Superstudios ‚Monumento Continuo‘ sind jedoch als Dystopien zu verstehen, die nicht konkrete Lösungsvorschläge anbieten, sondern als ‚Negativfolien‘ Konfliktfelder aufzeigen und auf diesem Weg im Sinne einer ‚Architecture engagée‘¹⁰⁵¹ wirken.

„Archizoom und Superstudio nutzen das subversive Moment, dass der ironischen als einer impliziten Schreibweise eigen ist: Mit dem scheinbar affirmativ gestalteten Beitrag zum bestehenden System wird diesem ein kritischer Gehalt eingeschrieben. Die Ironie setzt eine Art Ferment frei, dessen Wirkung sich systemimmanent entfaltet und damit eine Sprengkraft erhält.“¹⁰⁵²

So beschreiben sie auch ihre Tätigkeit als „l’attività progettuale intesa come speculazione filosofica, come mezzo di conoscenza e come esistenza integrale“¹⁰⁵³. Diese Haltung ist auch Archizooms Manifest ‚Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli‘ zu entnehmen:

„L’utopia però che noi utilizziamo è solo strumentale: essa rappresenta se stessa, ma non come prefigurazione di un Modello Diverso del Sistema (che non esiste Metropoli Operaia), ma Ipotesi critica sul Sistema stesso. Non esiste quindi lo scontro sul Piano Qualitativo dei Valori, ma soltanto la sfida ‚Quantitativa‘, che senza presupporre logiche ‚autre‘, accetta la Logica stessa della Produzione come piano di scontro tra le due contraddizioni del Sistema: ‚Quantità Massima‘ ed ‚Equilibrio Massimo‘. Solo così si

¹⁰⁴⁹ Vgl. Abb. 41.

¹⁰⁵⁰ Sauter, Hanns M./Hartmann, Arno/Katz, Tarja: *Grundlagen des Entwerfens: Entwurfspragmatik* (Basiswissen Architektur, Band 1: Vieweg+Teubner Verlag, 2011), S. 164.

¹⁰⁵¹ Begriffsbildung im Sinne der 1947 von Jean-Paul Satre beschriebenen ‚literature engagée‘, die in Ablehnung einer Auffassung des ‚l’art pour l’art‘ eine Literatur des gesellschaftlichen und politischen Bekenntnisses darstellt. Vom 14.06.2012 - 02.09.2012 fand im Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne die Ausstellung ‚L’architecture engagée - Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft‘ statt. 2012 erscheint auch der gleichnamige Katalog zur Ausstellung. Vgl. Nerdinger, Winfried (Hg.): *L’architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft* (München: Edition DETAIL, 2012b).

¹⁰⁵² Stauffer: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, S. 109.

¹⁰⁵³ Superstudio: ‚La vita/Superficie‘ (1979), zitiert nach: Stauffer, Marie Theres: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag, 2008), S. 113.

può interrompere la continuità dei processi e dei legami, facendo impazzire il Cervello del Sistema.”¹⁰⁵⁴

Archizoom und Superstudio entwickeln dystopische Architekturen zur Negation einer „Umwelt, die durch ‚Technik, Kultur und all die unvermeidlichen Imperialismen‘ zu einem universal gleich strukturierten Kontext ‚homogenisiert‘ wird“¹⁰⁵⁵. Die Tatsache, dass sie keine kohärente Theorie formulieren, sondern lieber die Kraft der Dystopie nutzen, ist als Flucht aus einem systemgenerierten Diskurs¹⁰⁵⁶ bzw. als umfassende Systemkritik zu verstehen: „Im Bewusstsein, dass man selbst Teil des Systems ist, werden neue, und damit systemperpetuierende Modelle verweigert“¹⁰⁵⁷ und wird stattdessen eine „Poetik des Fragmentierten“¹⁰⁵⁸, „eine Ästhetik der Andeutung, des Uneindeutigen und Impliziten“¹⁰⁵⁹ angewandt. In ‚Progetti e pensieri‘ erläutert daher Superstudio: „Solo dalla ambiguità, dalla non-soluzione, dalla pluralità delle possibili letture, nasce la tensione necessaria a mantenere l’opera aperta e ´in progress` [...]“¹⁰⁶⁰

Genau in dieser Zweideutigkeit und Offenheit sehen Kritiker wie Erik Spinoy oder Brigit Wagner jedoch einen eklatanten Widerspruch zur avantgardistischen Urform des Manifestes, das gerade vom absoluten Gültigkeitsanspruch getragen sei:

“The genre of the manifesto is essentially tied to a time and place that are no longer ours. A ´real` manifesto aspires to the knowledge of an absolute truth it wants to ´manifest`. It therefore displays the relentless intolerance and arrogance that go with such a pretense. The conviction that one possesses the truth and that one can, on that ground, articulate the ´correct rules` can no longer be taken seriously in a time that has gained insight in the temporal and local character of every ´truth` – not in the field of politics, religion, morals, and even less in the field of art.”¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁴ Archizoom: ‚Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli‘ (1970), zitiert nach: ebd., S. 109. (Archizoom veröffentlichten ‚Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli‘ 1970 in der Zeitschrift ‚Casabella‘, Nr. 350-351).

¹⁰⁵⁵ Stauffer: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio*, S. 58.

¹⁰⁵⁶ Ebd., S. 108 f.

¹⁰⁵⁷ Ebd.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 103.

¹⁰⁵⁹ Ebd.

¹⁰⁶⁰ Superstudio: ‚Progetti e pensieri‘ (1969), zitiert nach: Stauffer, Marie Theres: *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag, 2008), S. 105. (Superstudio veröffentlichten ‚Progetti e pensieri‘ 1969 in der Zeitschrift ‚Domus‘, Nr. 479).

¹⁰⁶¹ Spinoy, Erik: ‚Pump up the volume! Mogelijkheid en onmogelijkheid van het manifest in postmoderne tijden ; Pump up the volume! (Im)Possibility of the manifest in postmodern times‘, *De Zingende Zaag* Nr. 24/25 (1994): S. 102.

Auch die Literaturwissenschaftlerin Mary Ann Caws klassifiziert das Manifest primär als “document of an ideology, crafted to convince and convert”¹⁰⁶². Daher kommt sie in ihrem Werk ‚Manifesto: a century of isms‘ zu dem Schluss, man sei vom “great manifesto moment”¹⁰⁶³, den sie auf den Zeitraum von 1909 bis 1919 taxiert, zu einem akuten “post-manifesto moment”¹⁰⁶⁴ gelangt.

“If the First World War put an end to that poetic shout of the Great Age of the manifesto, the form is still extant, but changed. Manifestos will be written subsequently but scarcely in the same high spirit.”¹⁰⁶⁵

Obwohl der für die Avantgarde typische “oppositional tone [...] constructed of againstness”¹⁰⁶⁶ heute nur noch in abgeschwächter und weniger deterministischer Form vorzufinden sei, existiere das Manifest nach wie vor. Ein ähnliches Resümee zieht Grüttemeier: Zwar bestünden in der Postmoderne die genannten, „gegen explizite Intentionalität gerichtete[n] poetologische[n] Normen“¹⁰⁶⁷, die für das Manifestieren nicht förderlich seien, jedoch sei das Manifest entgegen der eingangs erwähnten Diagnose Wagners nicht ‘tot’. Auch stellt sich Grüttemeier gegen Wagners These, dass es „einer Epoche, der die Referentialität von Zeichen fragwürdig“ erscheine, fernliege, „‘Dinge` mit ‘Wörtern` ‘tun` zu wollen“¹⁰⁶⁸. Zwar habe man zu Beginn der postmodernen Literatur, des Tanzes und des Filmes von einer solchen „Abkehr der Referentialität“¹⁰⁶⁹ sprechen können, jedoch sei „in der bildenen Kunst und der Architektur [...] gerade die Wiedereinführung von Referentialität im Erzählenden, im Zitat, im Spielerischen usw. als postmodern bezeichnet“¹⁰⁷⁰ worden. Als Beispiel nennt Grüttemeier das New Yorker AT&T Gebäude¹⁰⁷¹ Philip Johnsons, das als Emblem postmoderner Architektur zahlreiche architekturgeschichtliche Zitate aufweist, wie z. B. den gesprengten Giebel des Barock und den dreigliedrigen Aufbau der Schule von Chicago.

¹⁰⁶² Caws, Mary Ann: *Manifesto: a century of isms* (Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press, 2001), S. 19.

¹⁰⁶³ Ebd., S. 22.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 29.

¹⁰⁶⁵ Ebd., S. 21 f.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. XXIII.

¹⁰⁶⁷ Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 379.

¹⁰⁶⁸ Wagner: 'Auslöschung, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 55.

¹⁰⁶⁹ Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 374.

¹⁰⁷⁰ Ebd.

¹⁰⁷¹ Vgl. Abb. 41.



Abb. 42

Burgee, John/Johnson, Philip: Sony Building (ehem. AT&T), Fertigstellung 1984.

Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Sony_Building#/media/File:Sony_Building_by_David_Shankbone.jpg, Zugriff: 01.04.14.

© David Shankbone.

Als Charles Jencks, der den von Jean-François Lyotard geprägten Begriff der Postmoderne Mitte der 1970er-Jahre auf die Architektur überträgt, im Jahr 1997 gemeinsam mit Karl Kropf ‚Theories and manifestoes of contemporary architecture‘ herausgibt, presst er seine Sammlung von Manifesten und Theorien der Architekturgeschichte aus den Jahren 1954 bis 1996 in das Schema „Post-Modern“, „Post Modern Ecology“, „Traditional“, „Late Modern“ sowie „New Modern“¹⁰⁷². Eine erweiterte Ausgabe von 2008 reicht bis in das Jahr 2005 und

¹⁰⁷² Im Vorwort gibt sich auch Charles Jencks bezüglich der angewandten Kategorisierung selbstkritisch: „The classification system we used reveals that a few architects jump between traditions. [...] Yet there are a few architects who not only cut across categories in time but do not fit happily into any tradition. [...] Here the strategy would become unwidely and lead to confusion. [...] It is always reductive to define growing, complex movements, always foolhardy because it can never be done satisfactory, and always necessary – in order to clarify the issues at stake. [...] Those definitions, however, are academic, theoretical, bloodless- not something

wird um die Kategorie „Complexity Paradigm“ ergänzt. Auf die selbstgestellte Frage, warum Architekten und Politiker Manifeste schreiben, antwortet Jencks: “When Karl Marx wrote The Communist Manifesto he was not trying to produce a piece of literature – nor interpret the world, as he said, but change it.”¹⁰⁷³ Das 20. Jahrhundert habe das architektonische Manifest jedoch zu einem „predictable event“¹⁰⁷⁴ herabgesetzt. Der Architekt, wie Angehörige andere Berufsgruppen auch, müsse neben seinem eigentlichen Geschäft, dem Bauen, nun auch durch weitere Medien bekannt werden. Zwar stehe auch heute fest, dass ohne das Motiv, die Welt ändern zu wollen, kein Manifest geschrieben werde¹⁰⁷⁵, jedoch sei diese Instrumentalisierung des Manifestes zu Werbezwecken dem Genre, als „curious art form, like the haiku, with its own rules of brevity, wit and le mot juste“¹⁰⁷⁶, wenig gerecht. Jencks diagnostiziert im Rahmen seiner Bestandaufnahme¹⁰⁷⁷ des „New Modern Manifesto“, für welches er Beispiele aus den Jahren 1976 bis 1994 auflistet, Gewalt und Irrationalität als ihr prägendes Merkmal. Entgegen der Moderne habe zudem eine Anti-Anthropomorphisierung zugunsten einer Mechanisierung eingesetzt. Des Weiteren bezeichnet er die Akademisierung des Manifests, mit dem unser Zeitalter der Theorien auf eine sich wandelnde Welt, auf die Globalökonomie, ökologische Krisen und kulturelle Unsicherheiten antworte, als typisch für diese Kategorie.

Jencks begründet im Vorwort seines Buches aus dem Jahr 1997 den Unterschied seiner Manifestsammlung zu Ulrich Conrads „purified, Modernist collection“¹⁰⁷⁸ aus dem Jahr 1964 mit dem Vorhandensein von Pluralität und Dialektik in seinem eigenen Werk:

„Crisis, or the feeling of imminent catastrophe, [...] – for without the motive to change the world the manifesto would not be written. In our time, we might reflect with irony,

to leave home for (the ultimate aim of good manifesto). They are necessary for cool ratiocination and comparison, which is why they are included, but I defy you to repeat them verbatim, without looking.“ Vgl. Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.): *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, ed. Academy, Wiley (2. Aufl., Chichester, 2006), S. 4 ff.

¹⁰⁷³ Jencks, Charles: 'The Volcano and the Tablet', in: Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.): *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (2. Aufl.; Chichester: Wiley Academy, 2006), S. 2.

¹⁰⁷⁴ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Ebd.

¹⁰⁷⁶ Ebd.

¹⁰⁷⁷ “Violence and the irrational are hallmarks of the New Modern manifesto, as one can see with the writings of Tschumi, Kipnis, Wigley, Woods and others. Often critical of Modernist humanism as too anthropomorphic, it proffers a type of anti-humanism. [...] Theory is a kind of congealed manifesto, its violence subtracted to become acceptable in the groves of academe. Since there are more academic architects alive than ever before, there is more theory produced, much of it written in a turgid and impenetrable style. Still, as Le Corbusier and Eisenman prove, theory is an engine of architecture and, like the concetto in the sixteenth century, the machine which invents new types of building, new responses to the city. Ours is an age of theories responding to a changing world, to the global economy, ecological crises and cultural confusions.” Vgl. Ebd., S. 4.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 8.

as opposed to the Christian or Modernist time, that a collection of manifestoes and theories must show difference: ie, show the pluralism and dialectic between manifestoes which each one denies. This is why a purified, Modernist collection, such as that of Ulrich Conrads, mentioned at the outset, is no longer possible.’¹⁰⁷⁹

Jencks argumentiert, dass seiner Sammlung eine vereinigend wirkende Angst vor einer drohenden Katastrophe fehle und daher im Gegensatz zu Conrads Kompendium für diese keine einheitliche Stimmungslage vorliege. Auch Marx und Engels schrieben über „ein Gespenst“¹⁰⁸⁰, das in Europa umhergehe. Da durch den vermeintlichen Mangel an Krisengeschehen der Wunsch die Welt zu verändern geschwächt sei, fehle der Antrieb ein Manifest zu verfassen.

Diese Aussage verdeutlicht, warum bei einer Betrachtung der quantitativen Manifestproduktion entlang eines Zeitstrahls eine Wellenbewegung ablesbar ist, deren Kämme gesellschaftspolitische sowie technische Umbrüche markieren: Im Unterschied zur krisengeschüttelten Avantgarde, die mit einer starken Selbstgewissheit (scheinbar) allgemeingültige Ziele manifestiert, verstummt die Post-Avantgarde in westlichen Gesellschaften fast im Bewusstsein von Pluralität und vermeintlichem Frieden sowie durch den Mangel an gesellschaftlichem Revolutionsgeist als „Bindekitt“¹⁰⁸¹ einer möglichen Vereinigung. Eine ähnliche Diagnose stellen Ruedi Baur und Philip Ursprung, die ein Abebben der Manifestwelle seit den 1960er-Jahren registrieren: „Der Konsens scheint wichtiger geworden zu sein, als die Konfrontation. Die Theorie ist vom Interview absorbiert.“¹⁰⁸² Meinung entsteht nach Baur und Ursprung vermehrt in Dialogverhandlungen. Es mangelt an ‚Speerspitzen‘, die mit einer klar und deutlich formulierten Position hervortreten.

Zwar endet nach der sogenannten historischen Avantgarde die Manifestproduktion nicht, sie verliert jedoch ihren universalistischen Gültigkeitsanspruch und Revolutionsdrang als charakteristische Merkmale. Relativierung, (Selbst-)Reflektion, Pluralität, Abwägung und Ironie und eine gewisse Distanz zum Geschehen prägen, wie dargelegt, viele dieser Manifeste. Texte wie ‚Nonstraightforward Architecture. A Gentle Manifesto‘ von Robert Venturi aus dem Jahr 1966, Rem Koolhaas ‚Delirious New York. A Retroactive Manifesto for

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Engels, Friedrich/Marx, Karl: *Manifest der Kommunistischen Partei* (London: Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter, 1848), S. 3.

¹⁰⁸¹ Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, S. 124.

¹⁰⁸² Baur/Ursprung: Seminar. Haltung! Manifeste in Kunst, Architektur und Design.

Manhattan‘ von 1978, Bruce Maus ‚Incomplete Manifesto for Growth‘ von 1998, ‚Project H-Design (Anti)-Manifesto‘ von Emily Pilloton, erschienen 2007, oder auch das Manifest ‚This is not a manifesto – towards an anarcho-design practice‘ von der Gruppe ‚Garage Collectives‘, erst 2009 erschienen, unterstreichen diese Aussage. Anders als die Avantgarde, die das Wort Manifest im Titel als Ausrufezeichen und Gütesiegel nutzt, wird hier dieser Schritt vermieden oder sogleich dessen konnotierte Aussagekraft relativiert. Neben Venturis Text ziert in Charles Jencks‘ Sammlung von Texten nach 1954 nur Lebbeus Woods‘ ‚Manifesto‘¹⁰⁸³ aus dem Jahr 1993 das Wort Manifest. Woods‘ US-amerikanischer Kollege Venturi spricht sich in seinem ‚sanften Manifest‘ angesichts des Reichtums und der Mehrdeutigkeit moderner Erfahrungen für Komplexität und Gegensätzlichkeit in der Architektur aus. Er kritisiert die orthodox modernen Architekten in ihrer Neigung, die Komplexität der Welt nur ungenügend oder inkonsequent erkannt zu haben: „In their attempt to break with tradition and start all over again, they idealized the primitive and elementary at the expense of the diverse and the sophisticated.“¹⁰⁸⁴ Er ziehe daher ein „both and“ einem „either or“ vor, und präferiere

„hybrid rather than ‘pure’, compromising rather than ‘clean’, distorted rather than ‘straightforward’, ambiguous rather than ‘articulated’, perverse as well as impersonal, boring as well as ‘interesting’, conventional rather than ‘designed’, accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and ‘clear’.“¹⁰⁸⁵

Sein Credo für Pluralität schließt mit einer Korrektur von Mies van der Rohes Leitsatz: „More is not less.“¹⁰⁸⁶ Bereits der Titel ‚Gentle Manifesto‘ stellt einen Widerspruch zur etymologischen Bedeutung des Begriffes Manifest dar und untermauert so die Aussage des Textes. Der Niederländer Rem Koolhaas verfasst sein einflussreiches Erstlingswerk ‚Delirious New York‘ als eine „urbanistische Schöpfungsgeschichte“¹⁰⁸⁷ Manhattans im Rückblick und versieht es daher mit dem Untertitel ‚A Retroactive Manifesto for Manhattan‘. In einem Interview 2008 begründet er diese Konzentration auf eine Stadtgeschichte mit der

¹⁰⁸³ Woods, Lebbeus: ‚Manifesto‘ (1993), zitiert nach: Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.): *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (2. Aufl.; Chichester, 2006), S. 304.

¹⁰⁸⁴ Venturi, Robert: ‚Nonstraightforward Architecture. A Gentle Manifesto‘, in: Venturi, Robert/Museum of Modern Art (Hgg.): *Complexity & Contradiction in Architecture* (2. Aufl., Papers on Architecture, Bd. 1; New York, NY: Museum of Modern Art, 1977), S. 16.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Mönninger, Michael: Urbane Schöpfungslehre. ‚Delirious New York‘ von Rem Koolhaas nun endlich in einer deutschen Ausgabe, <<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/-delirious-new-york--von-rem-koolhaas-nun-endlich-in-einer-deutschen-ausgabe-urbane-schoepfungslehre,10810590,9692756.html>>, Zugriff: 26.03.2013.

Einsicht, „dass man keine Manifeste mehr schreiben [...], sondern lediglich über bestimmte Städte schreiben [könne], als seien sie selbst Manifeste“¹⁰⁸⁸. Venturis Überlegungen zur Komplexität kulminieren bei Koolhaas im Wolkenkratzer, der gleichzeitig stattfindende Programme der Stadt komprimiere. Koolhaas deutet die Metropole am Hudson River als ein „theatre of progress“¹⁰⁸⁹, als „capital of perpetual crisis“¹⁰⁹⁰ sowie „metropolis of rigid chaos“¹⁰⁹¹, deren Stärken gerade ihre Simultanität und Widersprüchlichkeit, ihre collagenhafte und stets unfertige Konzeption seien. Im Bewusstsein dieser Vielschichtigkeit und Brüchigkeit geht Koolhaas daher gleich im Textestieg auf Distanz zum gewählten Medium, das gattungsgeschichtlich gesehen von einem monologistischen Absolutheitsdenken geprägt ist, und kritisiert daher den systeminhärenten Beweismangel des Manifestes:

„How to write a manifesto – on a form of urbanism for what remains of the 20th century – in an age disgusted with them? The fatal weakness of manifestos is their inherent lack of evidence. Manhattan’s problem is the opposite: it is a mountain range of evidence without manifesto.“¹⁰⁹²

Das Manifest als „avantgardistische Gattung (oder ´Textsorte`) par excellence“¹⁰⁹³ hingegen zeichnet sich vor allem durch einen absoluten Gültigkeitsanspruch, getragen von appellativer Rhetorik, kämpferischer Provokation und propagandistischer Eigenwerbung aus, wie Tristan Tzaras Äußerung zu entnehmen ist:

„Ein Manifest ist eine Mitteilung an die ganze Welt, deren einziger Anspruch die Entdeckung des Mittels ist, sofort die politische, astronomische, künstlerische, parlamentarische, agronomische und literarische Syphilis zu heilen. Es kann sanft, bieder sein, es hat immer recht, es ist stark, kräftig und logisch.“¹⁰⁹⁴

In diesen Worten Tzaras spiegelt sich der disziplinübergreifende, absolute Führungs- und Gültigkeitsanspruch der Avantgardisten wider, der, gattungsgeschichtlich gesehen, in der

¹⁰⁸⁸ Stadler, Hilar/Stierli, Martino (Hgg.): *Las Vegas Studio - images from the archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008), S. 170.

¹⁰⁸⁹ Koolhaas, Rem: *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan* (New York, NY: Monacelli Press, 1994), S. 13.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 11.

¹⁰⁹¹ Ebd., S. 20.

¹⁰⁹² Ebd., S. 9.

¹⁰⁹³ Fähnders: 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', S. 73.

¹⁰⁹⁴ Tzara: 'Dada-Manifest über die schwache und bittere Liebe', S. 11.

Wahl des Manifestes als „Medium[s] der souveränen Herrschaft“¹⁰⁹⁵ gipfelt. Im Kontrast dazu kritisieren vor allem Vertreter der sogenannten Postmoderne, wie oben gezeigt, das „monologische[s] Identitäts-, Totalitäts- und Absolutheitsdenken“¹⁰⁹⁶, das vom „Grundzug, die Vielfältigkeit des Lebens [...] auf eine einzig geltende Leitvorstellung (Idee, Paradigma) von Vernünftigkeit (Denken) und Wirklichkeit (Sein) zurückzuführen“¹⁰⁹⁷, bestimmt wird. Diesem „Abschied vom Prinzipiellen“¹⁰⁹⁸ entspringt die Verneinung eines absoluten Führungs- und Gültigkeitsanspruchs, die keine allgemein gültigen Aussagen mehr zulasse (Vgl. Kapitel 03.5). Diese Haltung unterstreicht die Autorin Emily Pilloton bereits im Titel ihres Manifestes: ‚Project H Design (Anti)Manifesto‘. Direkt zu Beginn des Textes distanziert sie sich deutlich von avantgardistischen Manifest-Traditionen.

„I think we can all agree that manifestos are over-written and under-executed. So call this a rant or a pep talk, a sermon if that’s your cup of tea, or maybe most appropriately, a call to arms. Here’s the rose-colored glasses version: We need the design world (particularly industrial design) to stop talking big and start doing good; to put the problem-solving skills on which we pride ourselves to work on some of the biggest global issues; to design for health, poverty, homelessness, education, and more.“¹⁰⁹⁹

Die Kritik am Medium hindert Pilloton nicht, einen (manifest-typischen) umfassenden Gestaltungswillen zu formulieren, indem sie aufruft, ‚keine großen Reden‘ mehr zu schwingen und stattdessen aktiv im Rahmen einer Sozialfürsorge zu handeln. Mit einer Art Vorrede geht auch Allan Chochinov in seinem ‚1000 Words: A Manifesto for Sustainability in Design‘ auf Distanz zum Medium Manifest:

“I don’t like the word manifesto. It reeks of dogma and rules – two things I instinctually reject. I do love the way it puts things on the line, but I don’t like lines, or groups. So a manifesto probably isn’t for me. The other thing about manifestos is that they appear (or are written so as to appear) self-evident. This kind of a priori writing is easy, since you simply lay out what seems obviously – even tautologically – true. Of course, this is the danger of manifestos, but also what makes them fun to read. And fun to write. So I’ll

¹⁰⁹⁵ Berg: ‚Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests‘, S. 63.

¹⁰⁹⁶ Halder, Alois: *Philosophisches Wörterbuch* (Freiburg i. Brsg.: Herder, 2000), S. 256.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Marquard: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, S. 4 ff.

¹⁰⁹⁹ Pilloton, Emily: Project H Design (Anti)Manifesto: A Call To Action For Humanitarian (Product)Design, <http://www.core77.com/blog/featured_items/project_h_design_antimanifesto_a_call_to_action_for_humanitarian_product_design_by_emily_pilloton_9668.asp>, Zugriff: 01.06.2012.

write this manifesto. I just might not sign it. Anyway, here they are. Exactly 1000 words: [...]”¹¹⁰⁰

Obwohl Chochinov sich hier gegen allgemeingültige Regeln ausspricht, erlegt er diese im anschließenden Text seinen Designerkollegen auf, etwa indem er umfassend zur nachhaltigen Gestaltung der Welt aufruft. Sein Text schließt wiederum mit einer Relativierung seiner Aussagen: „So there’s my manifesto. A little stern perhaps, but that’s what editing down to 1000 words will get you. The power of design is an amazing thing. Let’s wield it wisely.”¹¹⁰¹ Auch der Kanadier Bruce Mau reflektiert mit seinem ‚Unvollständigen Manifest‘ das Verständnis, die Welt nicht als Ganzes begreifen zu können, und votiert daher für ein Experimentieren, für Freiheit sowie für das Zulassen von und das Lernen aus Fehlern:

„Allow events to change you. [...] The prerequisites for growth: the openness to experience events and the willingness to be changed by them. [...] Love your experiments [...] Exploit the liberty in casting your work as beautiful experiments, iterations, attempts, trials, and errors. Take the long view and allow yourself the fun of failure every day [...]. Capture accidents. The wrong answer is the right answer in search of a different question. Collect wrong answers as part of the process. [...] Allow failure and migration to be part of your practice.”¹¹⁰²

Angesichts dieser an verschiedenen Manifestbeispielen aufgezeigten, vorsichtig abwägenden Tonart oder auch angesichts deutlich vernehmbarer ironischer Distanz, stellt sich die Frage, ob das Manifest, welches der Avantgarde als „Ausdruck selbsternannter Autorität“¹¹⁰³ dient, ihrem „Wunsch nach Direktheit“¹¹⁰⁴ entspricht und darüber hinaus ihren Führungsanspruch formuliert, in seiner performativen Rolle außerhalb eines avantgardistischen Kontextes seiner ursprünglichen Nutzungsbestimmung entsprechen kann. So wird trotz zahlreicher Neuveröffentlichungen in den vergangenen Jahrzehnten, insbesondere seit dem Aufkommen

¹¹⁰⁰ Chochinov, Allan: 1000 Words: A Manifesto for Sustainability in Design, <http://www.core77.com/reactor/04.07_chochinov.asp>, Zugriff: 12.04.2013.

¹¹⁰¹ Ebd.

¹¹⁰² Mau, Bruce: Incomplete Manifesto for Growth, <<http://www.brucemaudesign.com/4817/112450/work/incomplete-manifesto-for-growth>>, Zugriff: 01.06.2012.

¹¹⁰³ Berg: 'Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests', S. 63.

¹¹⁰⁴ Hülsenbeck: 'Dada als Literatur', o. S.

zahlreicher Web-Manifeste zum Millennium¹¹⁰⁵, dem Manifest als „Intentionsträger per se“¹¹⁰⁶ vielerorts das Ableben attestiert:

„Der Aktionismus lebt, doch das Manifest ist tot. Das Pathos der Aktion, das die performativen Äußerungen der Manifeste umhüllte, ist der Postmoderne allenfalls als ironisches Zitat verfügbar. In einer Zeit, der die Referentialität von Zeichen fragwürdig wird, liegt es fern, ‚Dinge‘ mit ‚Wörtern‘ ‚tun‘ zu wollen. Postavantgardismus ist Postmanifestantismus.“¹¹⁰⁷

Die postindustrielle Gesellschaft stellt die großen Utopien in Frage, die vor allem Inhalt und Beweggrund der Manifeste der Avantgarde waren. Zwar existiert das Medium Manifest nach wie vor, jedoch im Bewusstsein herrschenden Pluralismus, gekennzeichnet durch eine „Abkehr von expliziter Intentionalität“¹¹⁰⁸. Durch die Komplexität der Welt fällt es dem Gestalter zunehmend schwer, seine Gedanken zu selbiger ‚auf den Punkt zu bringen‘, sich festzulegen. Dies spiegelt sich zum Beispiel, wie dargelegt, in ausführlichen (Selbst-)Reflexionen oder ironischen Untertönen wieder. Avanciert „in den historischen Avantgardebewegungen der Schock des Rezipienten zum obersten Prinzip künstlerischer Intention“¹¹⁰⁹, kanalisiert in appellativer Rhetorik, kämpferischer Provokation und propagandistischer Eigenwerbung, schlägt das zeitgenössische Manifest weniger autoritäre Töne an, tritt zum Teil sogar abwägend und fragend oder spielerisch auf. Bildhaft gesprochen verlangsamt der 100 PS starke Wagen, der bei Marinetti „mit der tollsten irdischen Geschwindigkeit losjagt“¹¹¹⁰ und dabei gegebenenfalls im Straßengraben landet, sein Tempo. Anstelle der „analoge[n] Synthese der mit einem Blick umfassten, in ihrer Gesamtheit in essentiellen Worten enthaltenen Erde“¹¹¹¹ Marinettis übernimmt ein auf Sicherheit bedachtes Gefährt, das sich der individuellen Einzigartigkeit seiner Erfahrungen sowie der Größe und Vielschichtigkeit seiner Umwelt bewusst ist und daher vermeidet, allgemeingültige Maxime zu proklamieren. Dies äußert sich beispielsweise auch im Wandel der häufigen Verwendung von Indikativ und Imperativ hin zum Konjunktiv, in der Abnahme verdiktiver und exerzitiver sowie in der Zunahme expositiver Äußerungen. Statt von Urteilskraft und Autorität Gebrauch

¹¹⁰⁵ Reynolds, Simon: Manifesto Destiny, <<http://www.villagevoice.com/2001-05-15/books/manifesto-destiny/>>, Zugriff: 20.05.2014.

¹¹⁰⁶ Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 11.

¹¹⁰⁷ Wagner: 'Auslösen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', S. 55.

¹¹⁰⁸ Grüttemeier: 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', S. 378.

¹¹⁰⁹ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde* (3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981), S. 24.

¹¹¹⁰ Marinetti: 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur', S. 27.

¹¹¹¹ Ebd.

zu machen, erläutert man Argumente und unterbreitet dem Rezipienten Vorschläge. So listet auch Marina Abramovic in ‚An artist’s life Manifesto‘ Punkte auf, die ein Künstler erfüllen ‚sollte‘:

„Artists should suffer. From the suffering comes the best work. Suffering brings transformation. [...] An artist should look deep inside themselves for inspiration. The deeper they look inside themselves, the more universal they become. [...] The artist should have total self-control about his work. [...] An artist should avoid his own art pollution.“¹¹¹²

Diese Formulierungen bilden einen Gegensatz zum selbstsicheren Befehlston, der vor allem Marinettis Manifeste prägte: „Ergreift die Spitzhacken, die Äxte und die Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder.“¹¹¹³ Geblieben ist die typische Zweiteilung, die wie beim (Anti)-Manifest¹¹¹⁴ von Emily Pilloton oder bei Patrik Schumachers Parametrischem Manifest¹¹¹⁵ mit einem explikatorischen Teil beginnt (allerdings ohne allegorische Erzählung), der Motivation und Legitimation des Manifestierenden nennt. Es folgt der dispositive Teil, in welchem die eigentlichen Forderungen und Ideale formuliert werden. Aktuelle Manifestsammlungen wie ‚Urban Future Manifestos‘¹¹¹⁶ von 2011, oder auch die Manifestsammlung des Fachmagazins ‚Icon‘¹¹¹⁷, herausgegeben im Jahr 2007 anlässlich der 50. Ausgabe des Blattes, zeigen darüber hinaus, dass die eigentlichen Forderungen weiterhin typischerweise als Auflistung oder Punkteplan fixiert werden.

Der Medientheoretiker Siegfried Zielinski erklärt anlässlich des fünfzigsten Jahrestags der Veröffentlichung des ‚Oberhausener Manifestes‘, einer Kritik von Kurz- und Dokumentarfilmen am deutschen Spielfilm aus dem Jahr 1962: „Die Position, von der aus ein Manifest formuliert wird ist immer verschoben vom Zentrum.“¹¹¹⁸ Diese Zuschreibung scheint in jüngster Zeit meist nicht zuzutreffen: Neben Magazinen, die wie ‚Icon‘ Manifeste selbst in Auftrag geben, publizieren aktuell insbesondere Hochschulangehörige, berufsständische Organisationen sowie höchst erfolgreiche Großbüros und global agierende

¹¹¹² Abramovic, Marina An artist’s life Manifesto, <<http://grandetro.blogspot.de/2010/09/marina-abramovic-artists-life-manifesto.html>>, Zugriff: 24.05.2013.

¹¹¹³ Marinetti: ‚Gründung und Manifest des Futurismus‘, S. 6.

¹¹¹⁴ Pilloton: Project H Design (Anti)Manifesto: A Call To Action For Humanitarian (Product)Design.

¹¹¹⁵ Schumacher, Patrik: ‚Parametricism - A New Global Style for Architecture and Urban Design‘, *AD Architectural Design*, Nr. 4 (2009).

¹¹¹⁶ MAK Center Los Angeles et al. (Hgg.): *Urban future manifestos* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011).

¹¹¹⁷ Mc Guirk: Icon of the Month: The Manifesto.

¹¹¹⁸ Eue, Ralf/Linz, Maximilian: Interview Siegfried Zielinski, <<http://www.oberhausener-manifest.com/interviews/>>, Zugriff: 24.01.2012.

Firmen als einflussreiche Multiplikatoren Manifeste. So ist das ‚Manifest der Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst: Vernunft für die Welt‘ von Größen wie Stefan Behnisch, Christoph Ingenhoven, Folkwang Marg, Matthias Sauerbruch, Albert Speer und Meinhard von Gerkan unterzeichnet worden, die als Vertreter bzw. Inhaber weltweit agierender Büros mehrheitlich in der Lehre tätig sind oder waren. Zu den „tragenden Institutionen“¹¹¹⁹ des Manifestes zählen offizielle Organe wie der ‚Bund Deutscher Architekten‘, der ‚Bund Deutscher Baumeister, Architekten und Ingenieure‘, die ‚Bundesarchitektenkammer‘, die ‚Bundesingenieurkammer‘, der ‚Verband beratender Ingenieure‘, die ‚Vereinigung freischaffender Ingenieure Deutschlands‘, die ‚Vereinigung für Stadt-, Regional- und Landesplanung‘, der ‚Bund Deutscher Landschaftsarchitekten‘, der ‚Bund Deutscher Innenarchitekten‘ sowie der ‚Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine‘. Am 27. März 2009 wurde das Manifest darüber hinaus in einem offiziellen Akt im Beisein von Wolfgang Tiefensee als damaligem Minister im Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung unterzeichnet. Dieses Schriftstück nimmt ebenso wenig eine Außenseiterposition ein wie ‚Das Ethische Manifest der Industriedesigner‘¹¹²⁰ des ‚Verbandes Deutscher Industriedesigner‘. Gleiches gilt für jene Manifeste, die derzeit als Ergebnis von Konferenzen, organisiert von Hochschulen, Verbänden und anderen offiziellen Stellen, entstehen. So werden beispielsweise aus Anlass des ‚World Economic Forum‘¹¹²¹, der ‚Gwangju Design Biennale‘¹¹²², der ‚Sustainable summer school‘¹¹²³, der ‚Konferenz zur Schönheit und Lebensfähigkeit der Stadt‘^{1124 1125}, des ‚International Campus Ultzama‘¹¹²⁶ oder auch des ‚Icodra design education forum‘¹¹²⁷

¹¹¹⁹ Behnisch et al.: Vernunft für die Welt. Manifest deutscher Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst.

¹¹²⁰ Verband Deutscher Industriedesigner: 'Das ethische Manifest der Industriedesigner. Leitwerte für ein verantwortungsvolles Gestalten', in: Verband Deutscher Industriedesigner (Hg.): *VDID Codex der Industriedesigner. Leitbild und ethische Werte des Berufsstandes* (Berlin: VDID Geschäftsstelle, 2012).

¹¹²¹ Nussbaum, Bruce: World Economic Forum in Dubai Day 2 – The Design Manifesto, <http://www.businessweek.com/innovate/NussbaumOnDesign/archives/2008/11/world_economic_1.html>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²² Anonymous: WHAT IS DESIGN? A Manifesto for the Gwangju Design Biennale 2011, <<http://projectprojects.com/what-is-design/>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²³ Anonymous: 1st Sustainable Summer School Manifesto, <<http://www.sustainable-summer-school.org/declaration.0.html>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²⁴ Deutsches Institut für Stadtbaukunst TU Dortmund: Zehn Grundsätze einer Stadtbaukunst heute, <<http://www.dis.tu-dortmund.de/cms/de/Publikationen/Grundsaeetze/index.html>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²⁵ Mäckler, Christoph et. al.: Manifest für schöne Städte, <http://www.welt.de/welt_print/debatte/article8788108/Manifest-fuer-schoene-Staedte.html>, Zugriff: 03.08.2010.

¹¹²⁶ Fundación Arquitectura y Sociedad: Manifesto and conclusions International Campus Ultzama 2012, <<http://www.arquitecturaysociedad.com/en/seminars-workshops/manifesto-conclusions-international-campus-ultzama-2012?page=1>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²⁷ International Council of Graphic Design Association: Icoграда Design Education Forum Manifesto 2011, <http://toolkit.icograda.org/database/rte/files/PR_IEN_Manifesto2011_webres.pdf>, Zugriff: 15.08.2013.

Manifeste im Architektur- und Designdiskurs sozusagen nicht vom Rand, sondern aus der einflussreichen Mitte der Gesellschaft bzw. der Disziplin formuliert. Darüber hinaus treten verstärkt als Manifest getarnte Werbemaßnahmen von Firmen auf. Insbesondere Designagenturen führen auf ihren Homepages neben Kategorien wie ‚Projekte‘, ‚Aktuelles‘, ‚Team‘, ‚Jobs‘ und ‚Kontakt‘ vermehrt das Manifest als eine Art ‚Corporate Mission Statement‘. In der Rubrik ‚Über uns‘ formuliert beispielsweise das deutsch-niederländische Büro ‚edenspiekermann‘ „ein paar Sätze[n]“, welche helfen sollen „zu verstehen, woher wir kommen und wohin der gemeinsame Weg uns [Anmerkung: Gemeint sind Agentur und Kunde] führen könnte“¹¹²⁸. Diese Professionalisierungstendenzen im Manifestdiskurs begründen neue thematische Schwerpunkte sowie erweiterte Anwendungsgebiete und prägen mitunter deutlich die Stilistik des jeweiligen Textes. Im Gegensatz zu Antonio Sant’Elia, der seine Positionen unter den Überschriften „ich bekämpfe und verachte“ „und proklamiere“¹¹²⁹ summierte, unterscheidet ‚edenspiekermann‘ nüchtern in „What we do“ und „What we don’t do“ und verhüllt durch die direkte Adressierung des Kunden nicht seinen Werbeauftrag zur Akquise und Kundenbindung:

„Auftraggeber sagen uns eine gewisse Haltung nach. Das nehmen wir als Kompliment. Wenn Sie unser Manifest lesen, wissen Sie, warum. Diese Einstellung mag nicht zu jedem Auftraggeber passen, aber wir haben im Laufe der Zeit starke und lange währende Beziehungen zu denen aufgebaut, die unsere Hingabe schätzen und unsere Ansichten teilen.“¹¹³⁰

Sicherlich will Sant’Elia auch für seine futuristische Architektur werben, verfolgt jedoch ihm allgemeingültig erscheinende ästhetische und gesellschaftspolitische Ideale und richtet sich nicht nur an einen kleinen Kreis potenzieller Auftraggeber und Mitarbeiter. Eine ähnliche Eigenwerbung wie ‚edenspiekermann‘ betreibt die Agentur ‚Strichpunkt‘ mit ihrem als Manifest deklarierten Buch ‚Ein Manifest! Good Design is a Tough Job‘ von 2008, das neben Leitlinien wie „good design is human“¹¹³¹, „good design hurts“¹¹³² und „good design creates appreciation“¹¹³³ vornehmlich ein Produktportfolio präsentiert. Auch ‚Albert Speer & Partner‘, keine Randerscheinung im Baubetrieb, verfassen ‚Ein Manifest für nachhaltige

¹¹²⁸ edenspiekermann: edenspiekermann_über uns, <<http://legacy.edenspiekermann.com/de/about>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹²⁹ Sant’Elia: ‚Die futuristische Architektur‘, S. 86.

¹¹³⁰ edenspiekermann: edenspiekermann_über uns.

¹¹³¹ Dietz, Kirsten/Rädeker, Jochen *Ein Manifest! Good Design is a Tough Job* (Mainz: Schmidt, 2011), S. 307.

¹¹³² Ebd., S. 329.

¹¹³³ Ebd., S. 205.

Stadtplanung: Think Local, Act Global‘ und rufen darin unter anderem zu nachhaltigem Handeln auf, dem Credo der Zeit.¹¹³⁴ Dieses verkündet auch das ‚Changemaker-Manifest‘ mit dem Untertitel „Heute nicht auf Kosten von morgen. Hier nicht auf Kosten von anderswo“¹¹³⁵, das unter anderem der Schweizer ‚Global-Player‘ ‚Vitra‘ unterzeichnet hat.

Zwar ist das Manifest im Architektur- und Designdiskurs heutzutage ein Medium derer, die als einflussreiche Multiplikatoren sowohl die Praxis als auch den Theoriediskurs prägen, jedoch verharrt dieser mehrheitlich innerhalb der Disziplin: Aktuelle Manifeste werden vorwiegend in Fachzeitschriften und auf Fachtagungen diskutiert, vereinzelt in Feuilletons, wie beispielsweise das ‚Parametrische Manifest‘ Patrik Schumachers.¹¹³⁶ Erzielen die Avantgardisten mit ihren Manifesten ein breites Medienecho, so wird das Medium Manifest gegenwärtig zumeist im Hochschulkontext sowie in fachspezifischen Web-Foren und Magazinen thematisiert. Einer der wesentlichen Gründe hierfür lässt sich exemplarisch am Manifest des Verbandes Deutscher Industriedesigner (VDID) aufzeigen. Zwar erörtert es nach eigenen Angaben „die bedeutenden gesellschaftlichen Herausforderungen“, jedoch nur diejenigen, „an deren Lösung Industriedesigner einen maßgeblichen Teil beitragen“¹¹³⁷. Es „formuliert die berufsspezifischen Werte“, „liefert Orientierung zur Verantwortung und zu Verhaltensweisen im beruflichen Alltag“¹¹³⁸ und erreicht unter anderem aufgrund dieser fachspezifischen Fokussierung nur einen begrenzten Leserkreis. Das Manifest der Deutschen Industriedesigner soll einen „offene[n] Diskurs“ anregen, das „offene tolerante Miteinander“ unter Kollegen fördern und aufrufen, „Herausforderungen [...] gemeinschaftlich [...] zu bestehen“¹¹³⁹. Dieses Umgehen verdiktiver und exerzitiver Äußerungen, der Mangel an neuartigen gesellschaftspolitischen Proklamationen und provokativen Thesen, zu denen man in Opposition treten könnte, sowie ein deutlicher Verzicht auf allgemeine Gültigkeit

¹¹³⁴ Gaines, Jeremy /Jäger, Stefan *Albert Speer & Partner. Ein Manifest für nachhaltige Stadtplanung: Think Local, Act Global* (München: Prestel, 2009)

¹¹³⁵ VITRA: Changemaker Manifest. Heute nicht auf Kosten von morgen. Hier nicht auf Kosten von anderswo., <http://www.utopia.de/userfiles/download/redaktion/changemaker-manifest_vitra_2011.pdf>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹³⁶ Beispiele von Medien der Fachpresse, die über das Parametrische Manifest berichten: Parametrische Brücke, Trüby, Stephan: 'Bau mir ein Haus aus den Knochen von Niklas Luhmann', *arch plus*, Nr. 205 (2012).; Rescher, Holger: Kampf der Stile. Größenwahn im Büro Hadid, <<http://dabonline.de/2011/03/01/grosenwahn-im-buro-hadid/>>, Zugriff: 01.03.2011.; Beispiele von Medien jenseits der Fachpresse, die über das Parametrische Manifest berichten: Voßwinkel, Peter: Parametrismus der neue epochale Stil?, <http://blogs.taz.de/architektur/2010/02/27/parametrismus_der_neue_epochale_stil/>, Zugriff: 27.02.2010.; Neitzke, Peter: Architektur von Zaha Hadid. Schwärme von treibenden Gebäuden, *Frankfurter Rundschau* <<http://www.fr-online.de/architektur/architektur-von-zaha-hadid-schwaerme-von-treibenden-gebaeuden,1473352,2733280.html>>, Zugriff: 25.11.2013..

¹¹³⁷ Verband Deutscher Industriedesigner: 'Das ethische Manifest der Industriedesigner. Leitwerte für ein verantwortungsvolles Gestalten', S. 7.

¹¹³⁸ Ebd.

¹¹³⁹ Ebd., S. 31.

unterstreichen die Unterschiede zum avantgardistischen Manifest als Resultat eines gewandelten Umwelt- und damit auch Rollenverständnisses des Manifestierenden. Nicht nur die fachspezifische Fokussierung, sondern auch der Mangel an Neuartigem und Provokantem sowie eine von Vorsicht und Zurückhaltung geprägte Sprache, begründen die fehlende Generierung breiter medialer Präsenz.

In einer Rezension der Jubiläumsausgabe des Blattes ‚Icon‘ konstatiert auch der Architekturtheoretiker Christoph Wassmann, dass es Manifesten heutzutage an Aufmerksamkeit fehle. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen sei als Resultat des starken ideologischen und technologischen Wandels das Zeitalter der Manifeste gewesen¹¹⁴⁰. Heute scheine es, „that architecture has capitulated to commercialization and the market economy – idealistic world changing thinking has been replaced by the omnipresence of images“¹¹⁴¹. Seiner Beobachtung nach blieben Architekten von der Globalisierung, neuen Kommunikationstechnologien und wachsenden Märkten unberührt. Wassmann fragt in seinem Blog ‚anarchitecture‘, ob Ideologien durch Individualisierung ausgetauscht würden, trotz oder gerade wegen dieses ‚reichhaltigen thematischen Angebots‘. Der US-Amerikaner Thom Mayne schreibt im Rahmen der Icon-Manifestsammlung: „100 years have passed since manifestos of Corbusier, Marinetti and Loos. Urgent, Clear, necessary ... a foundation, forever embedded within my own sensibility.“¹¹⁴² Auf der einen Seite sei es nicht möglich, der Größe ihres Bestrebens, ihrem enormen Optimismus gegenüber den Möglichkeiten und der Kraft der Architektur zu entkommen, auf der anderen Seite seien ihre Verfasser letztendlich blind für die Realität des Ungewissen, Unbekannten und Mehrdeutigen gewesen. Vieldeutigkeiten hätten nun die universelle Einzigartigkeit ersetzt. Heute, so die Diagnose Maynes, sei der Impuls für das Radikale privat, verdeckt, mehr taktisch und nuanciert an den politischen Umständen.¹¹⁴³

Festzuhalten ist, dass mehr als ein Jahrhundert nach Veröffentlichung der stilprägenden Manifeste des Futurismus, trotz eines allgemeinen Bewusstseins herrschender Pluralität, Programmatiken im Design- und Architekturdiskurs zwar in Manifestform publiziert werden und Spuren des „Meister[s] der medialen Kommunikationsstrategie“¹¹⁴⁴ auszumachen sind, jedoch sowohl die Manifestproduktion als auch die Manifestrezeption zunehmend

¹¹⁴⁰ Wassmann, Christoph: Finding Manifestos, <<http://www.an-architecture.com/2007/08/finding-manifestos.html>>, Zugriff: 15.08.2013.

¹¹⁴¹ Ebd.

¹¹⁴² Mayne: Manifesto #40.

¹¹⁴³ Vgl. Ebd.

¹¹⁴⁴ Berliner Festspiele: Die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus.

akademisiert, professionalisiert und institutionalisiert sind. Der universalistische Gültigkeitsanspruch und Revolutionsdrang als charakteristische Merkmale des avantgardistischen Manifestes sind einem Hang zu Relativierung, (Selbst-)Reflexion, Pluralität, Abwägung und Ironie sowie einer gewissen Distanz zum Geschehen gewichen. Zwar dient das Manifest der Positionierung im Architektur- und Designdiskurs, jedoch beschränken sich seine Rezeption und damit auch seine Wirkung unter anderem als Folge der häufig fachspezifischen Thematik bzw. des Blickwinkels auf Fachkreise. Darüber hinaus erfolgt die Manifestproduktion vornehmlich seitens oder auch im Auftrag einflussreicher Multiplikatoren, die per se Impulsgeber und Verantwortungsträger im Diskurs sind. Das Manifestieren als nachahmender Herrschaftsgestus der Avantgarde, die sich als Speerspitze einer gesellschaftlichen und ästhetischen Revolutionsbewegung außerhalb der gesellschaftlichen Mitte vorkämpft, hat sich, wie bis Anfang des 19. Jahrhunderts üblich, zu einem Mitteilungs- und Werbungsvorgang einer machthabenden Elite entwickelt.

Die hier dargelegten Entwicklungen begründen einen Wandel sowohl in der Thematik und Stilistik als auch in der Öffentlichkeitswirkung des Manifestes. Vor allem der Verzicht auf eine Proklamation allgemeingültiger Ideale zugunsten einer fachspezifischen Fokussierung führt zu einem rein interdisziplinären Fachdiskurs jenseits lebensphilosophischer Fragestellungen. Dies wiederum verhindert eine breite mediale Öffentlichkeit, anders als beim avantgardistischen Manifest, das die angestrebte Verbindung von Kunst und Leben geradezu verkörperte. Daher wird trotz der jüngst vielerorts konstatierten ansteigenden Manifestproduktion das Medium, im Unterschied zur historischen Avantgarde, nicht als lebendiges Diskursmedium genutzt und verharrt in akademischen Zirkeln.

06. Zusammenfassung und Fazit

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist das Medium Manifest mehrheitlich einer machthabenden Elite vorbehalten, vorwiegend zur Erläuterung und Ankündigung von Kriegshandlungen. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts erweitern sich die Autorenkreise und das Manifest wird zunehmend auch abseits des direkten Machtzentrums von Parteien und anderen politischen Gruppierungen genutzt. Mit der Veröffentlichung der Manifeste des Futurismus erfährt das Medium Anfang des 20. Jahrhunderts im Kunst- und Kulturdiskurs Konjunktur. Marinettis ‚Kunst des Manifestierens‘ prägt den Manifestdiskurs, das Medium entwickelt sich zum bevorzugten Mitteilungsorgan der Avantgarde. Zum einen dient es aufgrund seiner historischen Bedeutung als Ausdruck einer Angriffshaltung sowie zur Demonstration von Macht und Stärke. Zum anderen gilt es als Bedeutungsträger *par excellence*¹¹⁴⁵, mit dem man der etymologischen Bedeutung des Wortes gemäß selbige ‚handfest‘, auf den Punkt gebracht, in einer eindringlichen Form öffentlich machen kann. Mit dem nachahmenden Herrschaftsgestus des Manifestierens äußert die Avantgarde ihren absoluten Gültigkeits- sowie Führungsanspruch und versucht als Speerspitze in ein Machtzentrum vorzudringen. Sie bedarf dabei eines expliziten Intentionsträgers parallel zur Kunst oder auch selbige ersetzend, da ihr gesellschaftspolitisches und ästhetisches Idealbild von einer starken Neuartigkeit gezeichnet ist, das, da sie es in der Gesellschaft etablieren will, der Erläuterung und der Bekanntmachung bedarf. Betrachtet man die dargelegte Ideengeschichte der Manifestproduktion, so begründet eine Vielzahl von Faktoren diese Entwicklung.

Als Folge von Aufklärung und Säkularisierung kommt es zu einem Verlust der „Einheit von Bedeutung und Gestalt“¹¹⁴⁶, es entsteht eine subjektivierte und daher erläuterungsbedürftige Kunst. Dem Manifest wird infolgedessen die Aufgabe zuteil, zwischen einer autonomisierten Kunst und einem aufgeklärten Betrachter, der der Kunst mit sezierendem Blick gegenübersteht, zu vermitteln. Die „Kommentarbedürftigkeit“¹¹⁴⁷ der Kunst, hervorgerufen durch das Missverhältnis von subjektiviertem Werk und übersubjektivem, aufgeklärtem Betrachter, führt zu einer hohen Auflage von Künstlerschriften. Die Künstlerschaft nutzt diese mediale Plattform, um einem aufblühenden Kritikerwesen entgegenzutreten bzw. zuvorzukommen. Die Schriften dienen jedoch nicht nur als eine Art Übersetzungshilfe und

¹¹⁴⁵ Vgl. Backes-Haase: *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests*, S. 11.

¹¹⁴⁶ Hegel: *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Erste Abtheilung*, S. 418 ff.

¹¹⁴⁷ Gehlen: *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, S. 162.

Instrument der Rezeptionssteuerung, sondern verschaffen als Sprachrohr Aufmerksamkeit im Wettstreit der Ismen. Neben der kommentarbedürftigen Kunst verstärken die Künstlerschriften aber auch selbst den Erläuterungsbedarf, da durch sie Rezipientenkreise erweitert werden und auf diesem Weg Menschen unterschiedlicher Herkunft mit divergierenden Erfahrungs- und Wissenshintergründen mit Kunstäußerungen verschiedener Art in Kontakt kommen, denen „Verwendungserfahrungen im selben System“¹¹⁴⁸ fehlen. Zudem werden im Rahmen dieser Schriften verstärkt künstlerische Reproduktionen abgebildet und durch diese mediale Verbreitung ihrem ursprünglichen Kontext, sowohl in Bezug auf Funktion, Raum und Zeit als auch Gesellschaft, entnommen und in einen neuen, von Künstlerseite mitunter kaum mehr steuer- bzw. kontrollierbaren Kontext überführt. Den Manifesten wird daher die Aufgabe zuteil, eine das Werk korrespondierende, eindeutige sowie schnelle Erläuterung des Entwurfes zu liefern.

So veröffentlichen Avantgarde-Magazine, die vor allem in den 1920er-Jahren eine kurzzeitige Konjunktur erfahren und eine internationale Leserschaft ansprechen, nicht nur Entwürfe, sondern liefern deren Erläuterung vor allem in Form von Manifesten gleich mit und kanalisieren so die Rezeption. Insbesondere mit Hilfe von Text-Bild-Symbiosen, bei der das Bild die Schrift illustriert und umgekehrt das Wort der Erläuterung des Werkes dient, versuchen sie das Fehlen der physischen bzw. sinnlichen Erfahrung eines umgesetzten Entwurfes zu kompensieren, die Dekontextualisierung auszugleichen und damit die Rezeption zu steuern. So erfährt mit der aufkommenden massenmedialen Verbreitung von Bildern das Manifest eine neue Bedeutung: zum einen als eine Art ‚prothetisches Simulationsmedium‘, zum anderen als assistierende ‚Leseanleitung‘ des Werkes.

Neben einer Subjektivierung des Werkes, dessen verstärkter Öffentlichkeit und der zunehmenden Objektivierung im Betrachten, erhöhen auch der technische und gesellschaftliche Wandel im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und Säkularisierung den Bedarf einer korrespondierenden Werkvermittlung: Industrielle Neuerungen und gesellschaftliche Entwicklungen führen sowohl zu bislang unbekanntem Typologien, Form- und Bildsprachen und neuen Techniken und Materialien als auch zu neuartigen Gestaltungsaufgaben. Mit der rituellen Zerstörung des Alten und der kollektiven Produktion des Neuen wird der Versuch unternommen, eine Ausdrucksform zu kreieren, die der Zeit entspricht. Dies wiederum gipfelt mitunter in einer „Entgeschichtlichung der Wirklichkeit“¹¹⁴⁹,

¹¹⁴⁸ Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 253.

¹¹⁴⁹ Marquard: *Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien*, S. 106.

was sich unter anderem im Verlust von erläuternden Zitaten niederschlägt. Die Flut von Manifesten zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren Relevanz im Diskurs ist daher vor allem als Produkt eines alle Lebensbereiche umfassenden Umbruchs der Moderne anzusehen, dient ihr das Manifest als eine Art 'Beipackzettel' von dringender Notwendigkeit. Das Manifest soll das Neue erläutern, bewerben und nicht zuletzt initiieren. Proklamiert wird die Abschaffung tradierter Lebens- und Kunstformen zugunsten einer Verbindung derselben. Diese „große Synthese“¹¹⁵⁰ jedoch, bei der die Werk nicht nur Ausdruck, sondern auch Motor völlig neuartiger gesellschaftspolitischer Idealvorstellung sein soll, führt mitunter zu einer 'Überfrachtung': Das Werk transportiert ein gesellschaftspolitisches Ideal, das eine große und daher erklärungsbedürftige Neuheit aufweist. Manifeste haben Konjunktur in solchen Zeiten des Umbruchs, in denen die eigene Position gesucht, definiert und schließlich veröffentlicht werden will, um auch andere vom eigenen Denken zu überzeugen. Diese Instrumentalisierung des Werkes erschwert jedoch dessen Lesbarkeit und ruft zusätzlich den Bedarf einer korrespondierenden Erläuterung hervor.

Mit dem Abebben der Welle der Avantgarde sinkt auch die Bedeutung des Manifests im Diskurs. Insbesondere im gleichgeschalteten Kulturbetrieb des nationalsozialistischen Deutschlands wird dieser originär avantgardistische Habitus vermieden. Mit dem Beginn der Wiederaufbaujahre nutzen einzelne Gestalter wie Werner Ruhnau oder auch der Deutsche Werkbund das Manifest als Medium der Positionsbestimmung, zur Abrechnung mit Vergangenheit und, im Fall Ruhnau, nicht zuletzt als Ausdruck eines Selbstverständnisses einer neuen Avantgarde.

Mit der „Krise der Erzählungen“¹¹⁵¹ und dem „Abschied vom Prinzipiellen“¹¹⁵² sinkt die Bedeutung des Manifests im Diskurs weiter. Im Bewusstsein divergenter Wahrheiten, vielfältiger Lebensformen und wandelnder Rationalitäten gilt das Manifest nicht als Medium erster Wahl, da es etymologisch gesehen, konträr dem Wissen um Pluralität, auf Eindeutigkeit und Allgemeingültigkeit bedacht ist. Aus dem Verständnis, die Welt nicht mehr als Ganzes begreifen zu können, wächst die Einsicht, keine allgemeingültigen Forderungen mehr aufstellen zu können. Im Zuge dessen verliert das Manifest an allgemeiner Gültigkeit und

¹¹⁵⁰ Kandinsky, Wassily: 'Vorwort (Katalog zur 'Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf')' (1922), zitiert nach: Finkeldey, Bernd et al. (Hgg.): *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur* (Stuttgart: Hatje, 1992), S. 24.

¹¹⁵¹ Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* S. 13.

¹¹⁵² Marquard: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, S. 4 ff.

Wichtigkeit, als logische Folge auch an Nachrichtenwert und damit an allgemeiner Aufmerksamkeit.

Die Ablehnung von Doktrinen äußert sich mit dem Beginn der 1960er-Jahre im Manifest auf mannigfaltige Art und Weise. Prägte ein absoluter Gültigkeitsanspruch, getragen von einer Vielzahl verdiktiver und exerzitiver Äußerungen, kanalisiert in appellativer Rhetorik, kämpferischer Provokation und propagandistischer Eigenwerbung, noch die Manifeste der Avantgarde, so kennzeichnen ab den 1960er-Jahren gerade die Vermeidung einer expliziten Botschaft, eine Zunahme expositiver und kommissiver Äußerungen, ein Wandel von Indikativ und Imperativ zum Konjunktiv, Selbstreflexionen und eine distanziert abwägende, teils sogar fragende Haltung zahlreiche Manifeste. Die Relativierung, das Uneindeutige, wie auch ein bewusstes Sichtbarmachen von Partikularität und Brüchen bilden weitere Merkmale. Gilt das Wort Manifest im Titel zu Zeiten der historischen Avantgarde als eine Art Ausrufezeichen oder sogar Gütesiegel, so wird diese Auszeichnung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend umgangen. Zwar wird in Vorreden programmatischer Texte mitunter explizit Distanz zum Medium aufgebaut, jedoch hindert dies die Autoren nicht, beispielsweise über Umwege der Ironie und Dystopie, oder auch versteckt am Ende einer ausgiebigen Argumentationskette, aussagekräftige Thesen zu formulieren. Die explizite Botschaft der Avantgarde wird durch eine implizite ersetzt. Das Manifest dient auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Instrument der Rezeptionssteuerung, wenn auch im Bewusstsein herrschender Pluralität, in geringerem Ausmaß als noch zu Zeiten der historischen Avantgarde.

Unter dem Oberbegriff der Rezeptionssteuerung summieren sich unterschiedliche Funktionen, die gemäß der Manifestmerkmale Öffentlichkeit, Intentionalität und Performativität, letztlich alle der Werbung, Legitimation und Vermittlung von Gestaltungstätigkeit dienen: Das Manifest macht eine Haltung publik und verfolgt das Ziel, diese zu etablieren. Neben der konkreten Entwurfsvermittlung dient das Manifest auch als Kompensationsmedium nicht realisierter Entwürfe, sowie als Projektionsfläche von Visionen zur Anregung eines Diskurses, der Akzeptanz fördern oder Bedürfnisse wecken soll. Das Manifest als Gründungsritus dient der Legitimation einer Institution und ihrer Hierarchisierung, der Mobilisierung ihrer Mitglieder, der Definition einer kollektiven Identität, der Stabilisierung der Gruppe und der Werbung. Darüber hinaus regt das Manifest gemäß seiner performativen Funktion zum Wandel an, indem es als Kritiker, Wertvermittler und auch Handlungsaufruf fungiert. Das Manifest zur Definition eines Rollenbildes und einer Disziplin wiederum soll

tradierte Ideale kritisieren, Gegenentwürfe erläutern und schließlich proklamieren. Gemäß seiner performativen Funktion hat auch dieses Manifest ein erzieherisches Moment, da es eine Art Leitbild skizziert. Die hier beschriebenen Manifestfunktionen sind allesamt auf den Bedarf einer Rezeptionssteuerung im Kunst-, Architektur- und Designdiskurs zurückzuführen und spiegeln die vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten des Mediums.

Manifeste dienen sowohl der Machtdemonstration als auch dem Machtgewinn, der Positionierung, der Definition und Erweiterung von Grenzen sowie dem Kampf um Anerkennung und um Aufmerksamkeit. Prägen vor allem in den 1920er-Jahren Magazine wie ‚G‘ entschieden den Diskurs durch Manifestpublikationen, so übernehmen nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs und der ersten Nachkriegsjahre Magazine wie ‚bau‘, ‚domus‘, ‚Architectural Design‘ und ‚Casabella‘ diese Aufgabe. Sie veröffentlichen in den 1960er- und 1970er-Jahren Manifeste einer neuen Avantgarde mit Zentren in England, Italien und Österreich. Diese formuliert eine tiefgreifende Funktionalismuskritik und wertet die Komplexität der Welt nicht als Störfaktor, sondern als Mehrwert und ersinnt neue technologische und soziale Utopien. Gestalter wie Hans Hollein, die den „Informationswert“¹¹⁵³ eines Werkes über dessen physische Erfahrung stellen, nutzen die Magazine zur Rezeptionssteuerung mit Hilfe einer bereits in den Avantgarde-Magazinen angewandten Text-Bild-Symbiose: Durch die Bild-Affinität der ‚Société du Spectacle‘, die Erfahrungen und Beziehungen zunehmend durch Bilder transportiert¹¹⁵⁴, wird dem Manifest verstärkt die Funktion zuteil, einer Dekontextualisierung des Werkes entgegen zu wirken, sowohl Intentionalität als auch sinnliche Erfahrung durch das Wort zu vermitteln. Mit dem ‚digital flow‘ erhöht sich zum Ende des 20. Jahrhunderts zusätzlich der Bedarf einer Rezeptionssteuerung: Ein erneut gestiegenes Bildaufkommen sowie ein nochmals erweiterter, vom Produzenten kaum mehr ‚greifbarer‘ Rezipientenkreis führen einerseits zur Erhöhung der Öffentlichkeit und andererseits zur verstärkten Dekontextualisierung des Werkes, die es auszugleichen gilt. Mit den Partizipationsmöglichkeiten des Web 2.0, durch die eine Vielzahl geteilter Bilder in Umlauf kommen, steigt abermals der Bildwert und damit der Druck auf Gestalter, die Rezeption zu kanalisieren: In Zeiten, in denen sich auf Grund medialer Vernetzungen von Architektur oder auch Designobjekten trotz mangelnder physischer Erfahrungen zunehmend schnell ‚ein Bild gemacht‘ und über sie diskutiert wird, gewinnt die sogenannte „media construction“¹¹⁵⁵ mit Hilfe sowohl sorgsam produzierter als auch wohl

¹¹⁵³ Hollein: 'Alles ist Architektur'.

¹¹⁵⁴ Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, S. 19 ff.

¹¹⁵⁵ Colomina/Ockman: *Architectureproduction*, S. 206 ff.

platziertes (Modell)Fotos, Zeichnungen, Renderings und Animationen, aber vor allem auch Schriften, entschieden an Bedeutung.

Neben dem erhöhten Bildaufkommen durch die (scheinbar) unbeschränkten Zugangs- und Mitgestaltungsmöglichkeiten im Netz, sind eine aufkommende Protesthaltung und ein gestiegener Artikulationsdrang Gründe für den deutlichen Anstieg von Manifestschriften im vergangenen Jahrzehnt, sowohl inner- als auch außerhalb des Architektur- und Designdiskurses.¹¹⁵⁶ Wie am Beispiel des Werkbundes NRW und der ‚Marke Hamburg‘ gezeigt, werden diese Manifeste jedoch meist nicht von Einzelpersonen, sondern von Gruppen verfasst, die sich erst zu diesem Zweck formiert haben. Ihre programmatischen Schriften entstehen zudem vor allem als Reaktion auf akute lokale oder regionale Probleme. Neben dem regionalen Bezug zeichnen sich aktuelle Manifeste auch oftmals durch eine zunehmende Akademisierung, Professionalisierung und Institutionalisierung aus. Steht die Autorenschaft der Avantgardemanifeste der etymologischen Bedeutung ihres Namens gemäß als eine Art Speerspitze abseits des Zentrums einer Gesellschaft, so dient das Medium heute wieder verstärkt als Mitteilungs- und Werbungsvorgang einer machthabenden Elite, die per se die Rolle des Impulsgebers, Verantwortungsträgers und Entscheiders im Diskurs inne hat. Beispiele sind hier Berufsverbände, Professoren und bekannte Gestalterpersönlichkeiten sowie namenhafte Firmen. Diese Professionalisierungstendenzen im Manifestdiskurs begründen neue thematische Schwerpunkte und Anwendungsgebiete: Zum einen zieht sich der Manifestdiskurs im Architektur- und Designdiskurs – trotz der breiten Öffentlichkeit des Netzes – zunehmend zurück in fachspezifische Publikationen, berufsständische Gremien und Universitäten. Zum anderen dienen Manifeste wie das ‚Changemaker Manifest‘ global agierenden Firmen der Branche als Marketinginstrumente im Sinne eines ‚Greenwashings‘. Darüber hinaus prägen die Professionalisierungstendenzen im Manifestdiskurs mitunter deutlich die Stilistik der jeweiligen Texte, etwa durch die Zunahme expositiver und kommissiver Äußerungen.

Obwohl das Internet als Plattform eine ungeahnte Öffentlichkeit sowie weitreichende Möglichkeiten der Darstellung und Partizipation bietet, finden derzeit nur wenige Manifeste abseits der Fachpresse Beachtung und erreichen so zumeist nur einen begrenzten Radius. Das Manifest der historischen Avantgarde hingegen erfuhr eine breitere mediale Präsenz und übte zudem, wie dargelegt, als vitales Kommunikationselement Einfluss auf den Diskurs der Zeit

¹¹⁵⁶ Klatt/Lorenz: ‚Vorraussetzungsreiches, aber schlagkräftiges Instrument der Zivilgesellschaft. Wesensmerkmale politischer Manifeste‘, S. 415.

aus. Einerseits generierten eine eindringliche, teils aggressive und apodiktische Sprache wie auch der entschieden vorgetragene absolute Gültigkeits- und Führungsanspruch Aufmerksamkeit. Andererseits weckte die Avantgarde Interesse, indem sie in ihren Texten 'Modernität', sprich stark Neuartiges und Traditionen erschütterndes proklamierte. Darüber hinaus fand das Manifest der Avantgarde durch seine sozialphilosophische Dimension und teils tiefe Substanzialität, die ein Vakuum ideologischer Leitbilder füllten, starken Anklang. Nicht zuletzt formulierte die Avantgarde im Manifest den Anspruch einer weitreichenden Umgestaltung des Lebens mittels der sogenannten „großen Synthese“¹¹⁵⁷ und verschaffte dem Manifest durch diese thematische Transdisziplinarität eine Leserschaft auch über den fachspezifischen Diskurs hinaus.

Neben den oben beschriebenen Professionalisierungstendenzen fehlt heutigen Manifesten hingegen – auch als Folge einer Atomisierung der Zivilgesellschaft und eines damit einhergehenden gewandelten Umwelt- und Rollenverständnisses der Manifestierenden – häufig eine gesamtgesellschaftspolitische Dimension, die über eine rein fach- oder auch regionalbezogene Thematik hinausführt. Das Resultat ist eine fachspezifische Fokussierung, die neben einem Umgehen verdiktiver und exerzitiver Äußerungen, aber auch bedingt durch einen deutlichen Verzicht auf allgemeine Gültigkeit, zu geringerem öffentlichem Interesse führt. Gleiches bewirkt ein Mangel an Innovation, neuartigen gesellschaftspolitischen und ästhetischen Proklamationen sowie provokativen Thesen, zu denen man in Opposition treten könnte. Darüber hinaus schwindet durch den vermeintlichen Mangel an Krisengeschehen vielerorts der Antrieb, gesamtgesellschaftlich relevante Manifeste zu verfassen. Daher lässt sich – wie gesagt – bei einer Darstellung der quantitativen Manifestproduktion entlang eines Zeitstrahls eine Wellenbewegung erkennen, deren Kämme sowohl Umbrüche in der Gesellschaft als auch technische Neuerungen anzeigen.

Ulrich Conrads entschied, in seine Sammlung von Programmen und Manifesten zur Architektur des 20. Jahrhunderts aus dem Jahr 1970 nur solche Texte aufzunehmen,

„die einerseits Initial oder Stufe einer bestimmten Entwicklung des Bauens bedeuteten, andererseits von bestimmenden Einfluss waren auf das Baugeschehen im mitteleuropäischen Raum“¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁷ Kandinsky: 'Vorwort (Katalog zur ,Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf')', S. 24.

¹¹⁵⁸ Conrads: 'Vorbemerkung', S. 8.

Diese Aussage Conrads reflektiert die historisch hohe Bedeutung der Manifeste im Diskurs, insbesondere bis zum letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Manifeste dienen nicht nur als Spiegel, sondern auch als Wegbereiter: Sie initiieren und prägen Stilrichtungen und Bewegungen, führen zum Zusammenschluss unterschiedlicher Aktionäre zu Verbänden oder zu deren Zersplitterung, stoßen Diskussionen an und begründen darüber hinaus Theorien sowie Schulen. „Als Fixsterne öffentlicher Debatte und sensible Seismographen“¹¹⁵⁹ spiegeln sie gesellschaftspolitische sowie ästhetische und technische Entwicklungen und können so der Forschung als wichtige Primärquelle dienen. Daher stellen sie nicht nur Instrumente, sondern auch Dokumente bedeutender Transformationsprozesse in der Architektur- und Designgeschichte dar. Insbesondere Veränderungen im Rollenverständnis des Gestalters in der Gesellschaft zeichnen sich in der mehr als hundertjährigen Manifestkultur ab: Vom omnipotenten „Herr der Kunst, der aus Wüsten Gärten bauen und Wunder in den Himmel türmen wird“¹¹⁶⁰ über den orientierungslosen „Suchende[n] und Rufende[n]“¹¹⁶¹ bis zum rationalen Ingenieur¹¹⁶² oder auch wohl organisierten Generalmanager¹¹⁶³ werden höchst unterschiedliche Selbstperzeptionen entworfen und proklamiert.

Darüber hinaus haben mediale Entwicklungen – von Plakat und Flugblatt über Zeitungsartikel und bebilderten Magazinbeitrag bis hin zu Web-Eintrag und editierbarem Open-Source-Dokument – stets sowohl den Manifestdiskurs als auch das Manifestdokument selbst geprägt. Folgen sind eine Erweiterung der Zugangsmöglichkeiten, eine Zunahme an Darstellungsarten sowie ein Anstieg der Partizipationsmöglichkeiten durch das Web 2.0. Festzuhalten ist, dass die bereits von dem Dadaisten Richard Hülsenbeck hochgelobte offene Form¹¹⁶⁴ des Mediums Manifest große Gestaltungsfreiheiten bietet: So reicht die Spanne vom Einblattdruck zum Mehrseiter, vom reinen Textdokument zur bildhaften Darstellung mit nur geringem Schriftanteil. Neben maschinengeschriebenen Texten existieren Handschriften, die den persönlichen Ausdruck unterstreichen. Manifeste, deren Aussage durch eine bestimmte Typografie oder durch Abbildungen unterstützt wird, stehen im Gegensatz zu solchen Schriftstücken, die sich (bewusst) zurücknehmen bzw. sich dem Layout eines ‚Rahmenmediums‘, beispielsweise einer Zeitung, anpassen.

¹¹⁵⁹ Klatt/Lorenz: 'Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?', S. 436.

¹¹⁶⁰ Gropius: 'Der neue Baugedanke', S. 44.

¹¹⁶¹ Ebd.

¹¹⁶² Gräff: 'Es kommt der neue Ingenier.', S. 67.

¹¹⁶³ Meyer: 'bauen', S. 13.

¹¹⁶⁴ Hülsenbeck: 'Dada als Literatur', o. S.

Betrachtet man die Ideengeschichte der Manifestproduktion im Design- und Architekturdiskurs und dessen situative, mediale, institutionelle und vor allem historische Bedingtheit zusammenfassend, so wird deutlich, dass die quantitative Manifestproduktion abhängig vom Grad der Dekontextualisierung eines reproduzierten Entwurfes sowie dessen Innovationspotenzial hinsichtlich seiner symbolischen, technischen und sozialen Funktion ist. Zudem stellt der Revolutionsdruck einer Epoche einen bedeutenden Faktor dar. Daher üben neben dem technischen (und dabei insbesondere medialen) Wandel gesellschaftspolitische Umbrüche entscheidenden Einfluss auf die Manifestproduktion. Schlussfolgernd erklärt sich der Siegeszug des Mediums Manifest zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus einem umfassenden und tiefgreifenden Wandel der Epoche.

Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird trotz eines allgemeinen Bewusstseins herrschender Pluralität Intentionalität im Architektur- und Designdiskurs in Manifestform erfahrbar und bekannt gemacht. Mediale Entwicklungen, die eine Steigerung des Bildaufkommens und eine Erweiterung des Rezipientenkreises zur Folge haben, führen zu einer erhöhten Dekontextualisierung von Werken und damit zu einem erhöhten Rezeptionssteuerungsbedarf. Daher werden derzeit insbesondere Manifeste publiziert, die der Vermittlung konkreter Entwürfe oder auch Entwurfshaltungen dienen. Schlagzeilen, die aktuell eine „Manifesto Mania“¹¹⁶⁵ im Architektur- und Designdiskurs diagnostizieren, betreffen einen professionalisierten, fachinternen, gesamtgesellschaftlich eher wenig relevanten Manifestdiskurs, der sich vor allem mit akuten, regional bezogenen oder fachspezifischen Problemstellungen auseinandersetzt. Neben einer zunehmenden Akademisierung, Professionalisierung und Institutionalisierung der Manifestproduktion und Manifestrezeption, führt vor allem der Verzicht auf eine Proklamation allgemeingültiger Ideale zugunsten einer eher fachspezifischen Thematik zu einem reinen Fachdiskurs jenseits lebensphilosophischer Fragestellungen.

Betrachtet man eine über hundertjährige Manifestkultur im Architektur- und Designdiskurs so sieht man einerseits, dass Manifeste insbesondere zu Umbruchszeiten der Proklamation neu gefundener Positionen dienen und in ihrer Aussage, Sprache und Medialität Spiegel ihrer Zeit sind. Andererseits lässt sich erkennen, wie sehr Manifeste unsere Rezeption gesteuert und damit als bedeutende Bausteine einer Geschichtsschreibung im Architektur- und Designdiskurs gewirkt haben.

¹¹⁶⁵ Lupton/Lupton: Manifesto Mania.

07. Literaturverzeichnis

- Abramovic, Marina 'An artist's life Manifesto', <<http://grandevetro.blogspot.de/2010/09/marina-abramovic-artists-life-manifesto.html%3E>, Zugriff: 24.05.2013.
- Agamben, Giorgio (2011): *Der Mensch ohne Inhalt*, Übers. Schütz, Anton (2. Aufl., edition suhrkamp, 2625; Berlin: Suhrkamp).
- Aicher, Otl (1968), 'Hamburg ist sein eigener Vorort. Was ist effektiver: Neubau oder Umbau?', *DIE ZEIT*, Nr. 15, 20.05.2013, S. 51-52.
- Alonso, Hernan Diaz: 'Notes on Mutation and the Pursuit of Horror (and sometimes the Grotesque)', <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-19-hernan-diaz-alonso/xefirotarch-%7C-architect%3E>, Zugriff: 22.11.2011.
- Altomare, Libero, et al. (1910): 'Manifest gegen das passatistische Venedig', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 16.
- Anonymous: (1969), 'Mit dem Latein am Ende. Spiegel-Serie über Krise und Zukunft der deutschen Hochschulen (Architekten)', *DER SPIEGEL*, S. 74-89.
- Anonymous: 'Farbe bekennen', <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=41652458&aref=image035/E0535/PPM-SP197405200390043.pdf&thumb=false%3E>, Zugriff: 20.05.2013.
- Anonymous: (1989), 'Bruno Taut 'Krisis der Architektur'', *Les choses: Berliner Hefte zur Architektur* (Heft 3/4), S. 26-31.
- Anonymous: '1st Sustainable Summer School Manifesto', <<http://www.sustainable-summer-school.org/declaration.0.html%3E>, Zugriff: 15.08.2013.
- Anonymous: 'WHAT IS DESIGN? A Manifesto for the Gwangju Design Biennale 2011', <<http://projectprojects.com/what-is-design/%3E>, Zugriff: 15.08.2013.
- Anonymus: (1913), 'Der Futurismus', *Fliegende Blätter* (Nr. 3519), S. 4.
- Arbeitsrat für Kunst (1919): 'Unter den Flügeln einer großen Baukunst', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 41-42.
- Architektenkammer NRW/Ingenieurkammer Bau NRW: 'Musiktheater im Revier', <<http://www.baukunst-nrw.de/objekte/Musiktheater-im-Revier--255.htm%3E>, Zugriff: 09.04.2013.
- Architekturzentrum Wien: 'The Austrian Phenomenon. Konzeptionen Experimente. Wien Graz 1958-73', <http://www.azw.at/page.php?node_id=3&page_id=143%3E, Zugriff: 13.12.2012.
- Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.) (2010), *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser).
- Archizoom (1970): 'Città, catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli', zitiert Stauffer, Marie Theres (2008): *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag), S. 109.
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.) (1995), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler).
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.) (2000), *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung* (Avant Garde Critical Studies, 14; Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi).
- Austin, John Langshaw (1962): *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford: Oxford University Press).
- Avery, George C. (Hg.) (2002), *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus, Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912* (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 79; Göttingen: Wallstein Verlag).
- Backes-Haase, Alfons (1992): *Kunst und Wirklichkeit: Zur Typologie des DADA-Manifests* (Athenäums Monografien: Literaturwissenschaft, Bd. 106; Frankfurt a. M.: Anton Hain).

- Balla, Giacomo, et al. (1910): 'Manifest der futuristischen Maler', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 11-13.
- Balzac, Honoré de (1947): *Das unbekannte Meisterwerk* (Stuttgart: Klett).
- Barnbrook, Jonathan, et al.: (1999), 'First Things First 2000', *eye magazine* (Nr. 33), S. 26-27.
- Bartning, Otto, et al. (1947): 'Ein Nachkriegsaufbruch', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 141.
- Baur, Ruedi/Ursprung, Philip: 'Seminar. Haltung! Manifeste in Kunst, Architektur und Design', <<http://www.ursprung.arch.ethz.ch/lehveranstaltungen/haltung-manifeste-in-kunst-architektur-und-design%3E>, Zugriff: 27.05.2013.
- Becker, Stephan: 'Manifest der Aktion 507', <http://issuu.com/textraum/docs/aktion_507-manifest?e=7005999/2871121%3E, Zugriff: 12.08.2013.
- Beer, Otto F.: (1968), 'Wien – Opernkrise in Permanenz. In 79 Tagen um die Welt – Bernhard Wickis stürmischer „Sturm“ – Strip-tease gegen Architektur', *DIE ZEIT*, Nr. 09, 01.03.1968, S. 16.
- Behnisch, Stefan, et al.: 'Vernunft für die Welt. Manifest deutscher Architekten, Ingenieure und Stadtplaner für eine zukunftsfähige Architektur und Ingenieurbaukunst', <<http://www.klima-manifest.de/praeambel.html%3E>, Zugriff: 31.05.2013.
- Behrens, Rudolf: 'Der italienische Futurismus', <<http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Avantgarden/Behrens.htm%3E>, Zugriff: 03.06.2013.
- Benjamin, Walter (1968): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (2. Aufl.; Frankfurt a.M.: Suhrkamp).
- Benn, Gottfried (1934): 'Rede auf Marinetti', zitiert nach: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.)(2009): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt), S. 192-194.
- Berg, Hubert van den (1997): 'Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *'Die ganze Welt ist eine Manifestation': Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. 58-80.
- Berg, Hubert van den (1998): 'Das Manifest – eine Gattung?', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi), S. 193-225.
- Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (1998): 'Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi), S. 7-38.
- Bergius, Hanne (1989): *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (Gießen: Anabas).
- Berliner Festspiele: 'Die künstlerischen Ausdrucksformen des Futurismus', <http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_04_programm/mgb_04_kommende_ausstellungen/mgb_04_komm_Ausstell_ProgrammlisteDetailSeite_12205.php?calmonth=2009-08&bcal=1%3E, Zugriff: 10.07.2009.
- Beyer, Andreas/Burioni, Matteo/Grave, Johannes (2011): 'Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild', in: Beyer, Andreas/Burioni, Matteo/Grave, Johannes (Hgg.): *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst* (München: Wilhelm Fink), S. 10-37.
- Beyme, Klaus von (2005): *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955* (München: C. H. Beck).
- Bizzarri, Cosimo/Tankboys: <<http://www.manifestoproject.it/book/%3E>, Zugriff: 23.05.2014.
- Bizzarri, Cosimo/Tankboys (Hgg.) (2010), *Manifesto* (Jinan: Jinan Jidong Color Printing).
- Blaser, Werner (2002): *Mies van der Rohe – IIT Campus: Illinois Institute of Technology, Technisches Institut Illinois* (Basel: Birkhäuser).
- Bloch, Ernst (1969): *Gesamtausgabe: Das Prinzip Hoffnung* (Bd. 5; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Bogner, Dieter (1997): *Friedrich Kiesler 1890-1965: inside the endless house* (Weimar: Böhlau).
- Bollettino Telematico dell'Arte: 'Manifesto Permanente su Arte e Comunicazione', <<http://www.bta.it/riv/conv/prog/1995/03/10/a0/deAufbruch.html%3E>, Zugriff: 25.03.2013.

- Bonsiepe, Gui: (1965), 'Erziehung zur visuellen Gestaltung', *ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* (Heft 12/13), S. 17-24.
- Branzi, Andrea (1994): 'Die Prophezeiung der Radikalen Architektur', in: Draxler, Helmut/Weh, Holger (Hgg.): *Die Utopie des Designs* (München: Hirsch), o. S.
- Breglied, Till: 'Auf in eine schöne neue Welt', <<http://www.art-magazin.de/architektur/16984.html?p=%3E>, Zugriff: 24.01.2012.
- Brockhaus (1995): *Brockhaus Enzyklopädie* (20. Aufl.; Mannheim: Brockhaus).
- Bruyn, Gerd de/Trüby, Stephan (2003): 'Vorwort', in: Bruyn, Gerd de/Trüby, Stephan (Hgg.): *architektur_theorie.doc: texte seit 1960* (Basel: Birkhäuser), S. 8-12.
- Buckley, Craig: 'After the Manifesto', <<http://books.google.de/books?id=GZ5DIAEACAAJ%3E>, Zugriff: 30.03.2014.
- Buckley, Craig (Hg.) (2014), *After the Manifesto* (GSAPP books).
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Bürger, Peter (1981): *Theorie der Avantgarde* (3. Aufl.; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Burkhardt, François/Manker, Paulus (Hgg.) (2002), *Hans Hollein. Schriften und Manifeste* (Wien: Dellerfuhs).
- Burljuk, David/Burljuk, Nikolaj/Guro, Elena (1913): 'Richterteich', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 71-72.
- Burljuk, David/Burljuk, Nicolai/Guro, Elena (1923): 'Ritterteich', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 71-72.
- Burljuk, David, et al. (1912): 'Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 28.
- Cammann, Alexander: 'Europäisches Manifest: Eine irdische Idee. Wie das Manifest entstanden ist.', <<http://www.zeit.de/2012/19/Europa-Manifest-Entstehung%3E>, Zugriff: 03.05.2012.
- Caws, Mary Ann (2001): *Manifesto: a century of isms* (Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press).
- Cennamo, Michele (1973): 'Materiali per l'Analisi dell'Architettura Moderna: La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale', zitiert Kruft, Hanno-Walter (1979): *Rationalismus in der Architektur: Eine Begriffserklärung (Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Nr. 9, 45-57, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag)*, S. 45-57.
- Cepl, Jasper (2007): *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 33; Köln: Walther König).
- Cepl, Jasper (2008): 'Das Haus im Haus, die Puppe in der Puppe - und die Entwurfsidee in der Entwurfsidee?', in: Winkelmann, Arne/Deutsches Architekturmuseum (Hgg.): *Das Haus im Haus: zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee* (Heidelberg: Kehrer Verlag), S. 13 ff.
- Chochinov, Allan: '1000 Words: A Manifesto for Sustainability in Design', <http://www.core77.com/reactor/04.07_chochinov.asp%3E, Zugriff: 12.04.2013.
- CIAM (1928): 'Erklärung von La Sarraz', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 103-106.
- Ciré, Annette/Ochs, Haila (Hgg.) (1991), *Die Zeitschrift als Manifest: Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert* (Birkhäuser Architektur Bibliothek; Berlin: Birkhäuser).
- Colomina, Beatriz (2014): *Manifesto Architecture: The ghost of Mies* (Critical Spatial Practice, 3; Berlin: Sternberg Press).
- Colomina, Beatriz/Ockman, Joan (1988): *Architectureproduction* (2. Aufl., Revisions – Papers on Architectural Theory and Criticism, Bd. 2: Princeton Architectural Press).
- Conrads, Ulrich (1964a): 'Vorbemerkung', in: Conrads, Ulrich (Hg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Bd. 1; Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 8.
- Conrads, Ulrich: (1968), 'Voilà', *Bauwelt* (Heft 11), S. 325-326.
- Conrads, Ulrich (Hg.) (1964b), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Bd. 1; Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein).
- Conrads, Ulrich (Hg.) (1970), *Programms and manifestoes on 20th century architecture* (Massachusetts: MIT Press).
- Coop Himmelblau (1980): 'Architektur muss brennen', in: Institut für Gebäudelehre und Entwerfen TU Graz/galerie h (Hgg.): *Architektur muss brennen* (Graz: TU Graz), S. 2.

- Custodis, Michael (2006): 'Vorwort', in: Custodis, Michael, et al. (Hgg.): *KünstlerKritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik* (Saarbrücken: Pfau), S. 7-10.
- Danchev, Alex (2011): *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Books).
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Übers. Kukulies, Wolfgang/Raspud, Jean J. (Berlin: Edition Tiamat).
- Der Block: (1928), 'Der Block (Manifest)', *Die Baukunst*, S. 128-129.
- Deutscher Werkbund NRW: '1956: Das Theater von Werner Ruhnau in Gelsenkirchen', <<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=456%3E>, Zugriff: 15.08.2012.
- Deutscher Werkbund NW (1947): 'Lützelbacher Manifest', zitiert nach: Hoffmann, Ott (Hg.)(1987): *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn), S. 48.
- Deutscher Werkbund NW (2011): *Kein Geld? Trotzdem handeln mit Visionen!* (Einmischen und Gestalten; Essen: Klartext).
- Deutsches Architekturmuseum: 'Das Deutsche Architekturmuseum', <<http://www.dam-online.de/portal/de/c39cberuns/Start/0/0/52893/mod1103-details1/1592.aspx%3E>, Zugriff: 23.04.2013.
- Deutsches Institut für Stadtbaukunst TU Dortmund: 'Zehn Grundsätze einer Stadtbaukunst heute', <<http://www.dis.tu-dortmund.de/cms/de/Publikationen/Grundsaeetze/index.html%3E>, Zugriff: 15.08.2013.
- Dietz, Kirsten/Rädeker, Jochen (2011): *Ein Manifest! Good Design is a Tough Job* (Mainz: Schmidt).
- Doesburg, Theo van (1981): *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* (2. Aufl., Neue Bauhausbücher; Mainz: Florian Kupferberg).
- Doesburg, Theo van/Eesteren, Cornelis van/Rietveld, Gerrit (1923): 'De Stijl Manifest V', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 62.
- Doesburg, Theo van, et al. (1922): 'Konstruktivistische Internationale schöpferische Gemeinschaft', zitiert nach: Bächler, Hagen/Letsch, Herbert (Hgg.)(1984): *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung* (Leipzig; Weimar: Gustav Kiepenheuer), S. 51-52.
- Doesburg, Theo van, et al. (1918): 'De Stijl Manifest I', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 36-37.
- Dörries, Cornelia: 'Parametrische Brücke', <<http://dabonline.de/2012/04/01/parametrische-bruecke/%3E>, Zugriff: 25.11.2013.
- Droste, Magdalena (2009): "'gewissermassen konkurrenten". Diskurs um und Deutungshoheit über 'Bauhaus' zwischen Hannes Meyer und Walter Gropius', in: Rössler, Patrick (Hg.), *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, Bd. 1 (neue Zählung); Berlin: Gebr. Mann), S. 115-126.
- Duchánski-Blaga, Mareli (1921): 'Manifest (Fest-mani)', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 269-270.
- Durth, Werner (1987): '1947: Zwischen Zerstörung und Restauration', in: Hoffmann, Ott (Hg.), *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn), S. 55-59.
- Durth, Werner (2007): 'Erweiterte Perspektiven – Stadt und Landschaft', in: Nerdinger, Winfried, et al. (Hgg.): *Hundert Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007* (München: Prestel), S. 234-237.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, Übers. Memmert, Günter (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 222; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- edenspiekermann: 'edenspiekermann_über uns', <<http://legacy.edenspiekermann.com/de/about%3E>, Zugriff: 15.08.2013.
- Ehrenburg, Ilya/Lissitzky, El (1922): 'Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen', zitiert nach: Ciré, Annette/Ochs, Haila (Hgg.)(1991): *Die Zeitschrift als Manifest: Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert* (Berlin: Birkhäuser), S. 103-104.
- Ehrlicher, Hanno (2001): *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden* (Berlin: Akademie Verlag).

- Eltz, Johanna (1986): *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte* (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege; Bamberg: Selbstverlag).
- Engels, Friedrich/Marx, Karl (1848): *Manifest der Kommunistischen Partei* (London: Bildungsgesellschaft für Arbeiter).
- Érenburg, Il'ja, et al. (Hgg.) (1994), *Vešč' Objet Gegenstand: Berlin 1922* (Bd. 1-3; Baden: Verlag Lars Müller).
- Ernst, Max (1912): 'Kommentar im „Volksfreund“', zitiert nach: Ernst, Max /Dering, Peter /Jochimsen, Margarethe (Hgg.)(1994): *Max Ernst und Bonn: Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist* (Bonn: Verein August Macke Haus).
- Eue, Ralf/Linz, Maximilian: 'Interview Siegfried Zielinski', <<http://www.oberhausener-manifest.com/interviews/%3E>, Zugriff: 24.01.2012.
- Evers, Bernd (1999): *Die Lesbarkeit der Kunst: Bücher – Manifeste – Dokumente* (Berlin: Nicolai).
- Fähnders, Walter (1997): "'Vielleicht ein Manifest'. Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *"Die ganze Welt ist eine Manifestation": Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. 18-38.
- Fähnders, Walter (2000): 'Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung* (Avant Garde Critical Studies, 14; Amsterdam, Atlanta: Rodopi), S. 69-96.
- Fähnders, Walter/Karrebrock, Helga (1998): "'Ich sage nämlich immer das Gegenteil, aber nicht immer'. Die Avantgarde-Manifeste von Kurt Schwitters', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi), S. 57-90.
- Fähnders, Walter "'Zeit und Raum sind gestern gestorben." Über 'Präsentismus' in der europäischen Avantgarde', <<http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdm/beitrg/Faehndrs.htm%3E>, Zugriff: 31.05.2013.
- Fehring, Franz/Prader, Herbert (1971): 'Manifest: Schiffbruch der Stadtplanung?', zitiert nach: Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.)(2010): *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser), S. 813.
- Feuerstein, Günter (1958): 'Thesen zur „Inzidenten Architektur“', zitiert nach: Architekturzentrum Wien/Porsch, Johannes (Hgg.)(2010): *The Austrian Phenomenon: Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973* (Basel: Birkhäuser), S. 275.
- Feuerstein, Günther (1965), 'Funktion: Provokation', *bau. Zeitschrift für Architektur und Städtebau* (Heft 1), S. 20-24.
- Finger, Anke K. (2006): *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- Finkeldey, Bernd, et al. (Hgg.) (1992), *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur* (Stuttgart: Hatje).
- Fischer, Joschka/Ruhrberg, Karl /Wolbert, Klaus (1998): *Friedensreich Hundertwasser - Retrospektive 1948 bis 1997* (Halle (Saale): Die Galerie).
- Fornoff, Roger (2004): *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne* (Echo - Literatur im Interdisziplinären Dialog, Bd. 6: Georg Olms Verlag).
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, Übers. Seitter, Walter (11. Aufl.; Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch).
- Foucault, Michel (1997): *Archäologie des Wissens*, Übers. Köppen, Ulrich (8. Aufl.356; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Fricke, Harald, et al. (1997): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (Bd. 1: W. de Gruyter).
- Fundación Arquitectura y Sociedad: 'Manifiesto and conclusions International Campus Ultzama 2012', <<http://www.arquitecturaysociedad.com/en/seminars-workshops/manifiesto-conclusions-international-campus-ultzama-2012?page=1%3E>, Zugriff: 15.08.2013.
- Gabo, Naum/Pevsner, Antoine: (1923), 'Thesen aus dem realistischen Manifest Moskau 1920', *G. Material zur elementaren Gestaltung* (Nr. 1), o. S.

- Gaines, Jeremy /Jäger, Stefan (2009): *Albert Speer & Partner. Ein Manifest für nachhaltige Stadtplanung: Think Local, Act Global* (München: Prestel).
- Garland, Ken: 'First Things First', <http://www.kengarland.co.uk/KG_published_writing/first_things_first/index.html%3E, Zugriff: 30.04.2013.
- Gasch, Sebastia (1927): 'Krieg dem Avantgardismus!', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 367.
- Gay, Peter (2001): *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York: W. W. Norton).
- Gehlen, Arnold (1986): *Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (3. Aufl.: Klostermann).
- Geist, Johann Friedrich/Huhn, Dieter: (1965), 'Karlsruhe wird echte Rheinstadt. Gebührt James Hobrecht ein Denkmal?', *Bauwelt* (Heft 24), S. 701-703.
- Giedion, Sigfried (1996): *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition* (Basel: Birkhäuser).
- Gieselmann, Reinhard (1987): *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag).
- Gieselmann, Reinhard/Ungers, Oswald Mathias (1960): 'Manifest zu einer neuen Architektur', zitiert Gieselmann, Reinhard (1987): *Architektur ist ein Element für die Sinne. Bauten und Schriften* (Stuttgart: Karl Krämer Verlag), S. 10.
- Glaser, Hermann (1987): 'Jahre des Zu-Falls', in: Hoffmann, Ott (Hg.), *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn), S. 8-9.
- Gleiter, Jörg H.: 'Zur Rekonzeptualisierung des architektonischen Raumes im Zeitalter seiner Virtualisierung', <<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Gleiter/gleiter.htm%3E>, Zugriff: 23.05.2014.
- Gleiter, Jörg H. (2008): *Architekturtheorie heute* (ArchitekturDenken, 1; Bielefeld: transcript).
- Goldschmidt, Ernst (Hg.) (1970), *Seit 45: Die Kunst unserer Zeit* (Brüssel: La Connaissance).
- Golyscheff, Jefim/Hausmann, Raoul/Hülsenbeck, Richard (1919): 'Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 175.
- Gorjatschewa, Tatjana (2011): 'Malewitschs Zeichnungen', in: Baudin, Katia/Knorpp, Elina (Hgg.): *Russische Avantgarde im Museum Ludwig: Kasimir Malewitsch und der Suprematismus in der Sammlung Ludwig* (Russische Avantgarde im Museum Ludwig, Bd. 2; Köln: Wienand), S. 16-27.
- Gräff, Werner: (1923), 'Es kommt der neue Ingenieur.', *G - Material zur elementaren Gestaltung* (Nr. 1), o. S.
- Gräff, Werner/Richter, Hans: (1923), 'Ewige Wahrheiten', *G - Material zur elementaren Gestaltung* (Nr. 1), o. S.
- Gräff, Werner (1962), 'Über die sogenannte "G-Gruppe"', *werk und zeit* (Nr. 11), S. 4-5.
- Grois, Boris/Hansen-Löve, Aage Ansgar (Hgg.) (2005), *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1764; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Gropius, Walter (1919a): 'Bauhaus-Manifest', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 173.
- Gropius, Walter (1919b): 'Der neue Bagedanke', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 43-44.
- Gropius, Walter (1923): 'Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses', zitiert nach: Probst, Hartmut/Schädlich, Christian (Hgg.)(1988): *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften* (Bd. 3; Berlin: Verlag für Architektur und technische Wissenschaften), S. 83-92.
- Gropius, Walter (1928): 'Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie', zitiert nach: Probst, Hartmut/Schädlich, Christian (Hgg.)(1988): *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften* (Bd. 3; Berlin: Verlag für Architektur und technische Wissenschaften), S. 118-122.

- Gruppe, Die surrealistische (1931): 'Es gab eine Umfrage von Marinetti', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 399-400.
- Grüttemeier, Ralf (1998): 'Das Manifest ist tot - Es lebe das Manifest! Über die poetologische Dimension der Debatte um postmoderne Manifeste', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avantgarde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi), S. 367-384.
- Habermas, Jürgen (1994): *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt.: Philosophisch-politische Aufsätze 1977 - 1990* (3. Aufl., Reclam-Bibliothek, Bd. 1382; Leipzig: Reclam).
- Habermas, Jürgen: 'Wir brauchen Europa! Die neue Hartleibigkeit: Ist uns die gemeinsame Zukunft schon gleichgültig geworden?', <<http://www.zeit.de/2010/21/Europa-Habermas/komplettansicht%3E>, Zugriff: 25.11.2013.
- Halder, Alois (2000): *Philosophisches Wörterbuch* (Freiburg i. Brsg.: Herder).
- Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hgg.) (1995), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Übers. Wolf, Fred (Frankfurt a. M.: Campus).
- Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.) (2004), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz).
- Haraway, Donna Jeanne: (1985), 'A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s', *Socialist Review* (No. 80), S. 65-108.
- Haraway, Donna Jeanne (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York, NY: Routledge).
- Haraway, Donna Jeanne (1995): 'Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften', in: Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hgg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (Frankfurt a. M.: Campus), S. 33-72.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835): *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Erste Abtheilung* (Bd. 10; Berlin: Duncker und Humblot).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1837): *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Aesthetik. Zweite Abtheilung* (Bd. 10; Berlin: Duncker und Humblot).
- Hein, Peter Ulrich (1992): *Die Brücke ins Geisterreich: Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus* (Kulturen und Ideen 521; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt).
- Heise, Nele/Rössler, Patrick (2009): 'Das Bauhaus im Spiegel der Presse 1919-1925. Eine systematische Medienresonanzanalyse', in: Rössler, Patrick (Hg.), *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, Bd. 1 (neue Zählung) Berlin: Gebr. Mann), S. 77-98.
- Heller, Steven (2010): 'Manifesto Wars', in: Bizzarri, Cosimo/Tankboys (Hgg.): *Manifesto* (Jinan: Jinan Jidong Color Printing), S. 10-13.
- Hertweck, Florian/Marot, Sébastien/UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft (Hgg.) (2013), *Die Stadt in der Stadt: Berlin ein grünes Archipel. Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Perter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska* (Köln; Zürich: Lars Müller).
- Herzog, Jacques (1997): 'Herzog & de Meuron: Die verborgene Geometrie der Natur', in: Mack, Gerhard (Hg.), *Herzog & de Meuron 1978-1988: Das Gesamtwerk* (Bd. 1; Basel: Birkhäuser), S. 207-211.
- Hessel, Stéphane (2011): *Empört Euch!*, Übers. Kogon, Michael (Berlin: Ullstein).
- Hilbersheimer, Ludwig: (1923), 'Der Wille zur Architektur', *Das Kunstblatt*, S. 133-140.
- Hindelang, Götz (2010): *Einführung in die Sprechakttheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen* (5. Aufl., Germanistische Arbeitshefte; Berlin; New York, NY: de Gruyter).
- Hofacker, Marion von (1986): 'G – Die erste moderne Kunstzeitschrift Deutschlands', in: Hofacker, Marion von (Hg.), *G. Material zur elementaren Gestaltung – Herausgeber: Hans Richter 1923-1926* (München: Der Kern), o. S.
- Hofmann, Werner Viktor: (1968), 'Hundertwasser-Manifest', *Bauwelt* (Heft 15), S. 405.
- Hollein, Hans: 'Zurück zur Architektur', <<http://www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Zurueck-zur-Architektur%3E>, Zugriff: 19.11.2012.

- Hollein, Hans (1960): 'Plastic Space Part I', zitiert nach: Weibel, Peter (Hg.)(2011): *Hans Hollein* (Ostfildern: Hatje Cantz), S. 11-17.
- Hollein, Hans (1963a): 'Architektur', in: Hollein, Hans/Pichler, Walter (Hgg.): *Hans Hollein, Walter Pichler: Architektur. Work in Progress* (Wien: Galerie St. Stephan), o. S.
- Hollein, Hans: 'Architektur', <<http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Architektur%3E>, Zugriff: 20.12.12.
- Hollein, Hans: (1968), 'Alles ist Architektur', *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau* (Heft 1/2), S. 2.
- Huidobro, Vincent (1925): 'Manifest Manifeste', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 354-356.
- Hülßenbeck, Richard (1958): 'Dada als Literatur', in: Hering, Karl-Heinz /Rathke, Ewald (Hgg.): *Dada. Dokumente einer Bewegung* (Düsseldorf: Druckerei Winterscheidt), o. S.
- Hundertwasser, Friedensreich: 'Verschimmelungsmanifest', <<http://www.kunstzitate.de/neu/03c1989aba140c303/03c1989abb001db6b/03c1989abb001e76d/index.php%3E>, Zugriff: 11.09.2012.
- Hundertwasser, Friedensreich: (1968a), 'Gesetz für individuelle Bauveränderung oder Architektur Boykott Manifest', *Bauwelt* (Heft 11), S. 325-327.
- Hundertwasser, Friedensreich: 'Aufruf an die Bewohner', <<http://hw-archive.com/text/view-1.3.2.3?language=ge%3E>, Zugriff: 15.04.2013.
- Hüppauf, Bernd (2000): 'Das Unzeitgemäße der Avantgarden', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer : Avantgarde - Avantgardekritik - Avangardeforschung* (Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi), S. 547-582.
- International Council of Graphic Design Association: 'Icograda Design Education Forum Manifesto 2011', <http://toolkit.icograda.org/database/rte/files/PR_IEN_Manifesto2011_webres.pdf%3E, Zugriff: 15.08.2013.
- Jäger, Siegfried: 'Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalysen', <http://www.diss-uisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Durchfuehrung_Diskursanalyse.htm%3E, Zugriff: 18.03.2014.
- Jäger, Siegfried (2009): *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung* (5. Aufl.; Münster: Unrast).
- Janco, Marcel (1919): 'Die Kunst will und muss wieder zum Leben zurückkehren ...', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 162.
- Jencks, Charles (2006): 'The Volcano and the Tablet', in: Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.): *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (2. Aufl.; Chichester: Wiley Academy), S. 6-12.
- Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.) (2006), *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (2. Aufl.; Chichester).
- Junge, Claudia/Rössler, Patrick (2009): 'Die Instrumentalisierung der Presse. Die 'Pressestimmen' 1924', in: Rössler, Patrick (Hg.), *Bauhauskommunikation: Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, Bd. 1 (neue Zählung) Berlin: Gebr. Mann), S. 99-114.
- Junghanns, Kurt (1998): *Bruno Taut, 1880-1938: Architektur und sozialer Gedanke* (Leipzig: E.A. Seemann).
- Kabierske, Gerhard: 'Reinhard Gieselmann. On the search of style', <<http://www.axelmenges.de/buch/Gieselmann.pdf%3E>.
- Kandinsky, Wassily (1922): 'Vorwort (Katalog zur ,Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf)', zitiert nach: Finkeldey, Bernd, et al. (Hgg.)(1992): *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur* (Stuttgart: Hatje), S. 24.
- Kant, Immanuel (1867): 'Kritik der Urtheilskraft, 1790', in: Hartenstein, Gustav (Hg.), *Immanuel Kant's sämtliche Werke* (Leipzig: Leopold Voss), S. 171-500.
- Kiesler, Friedrich (1926): 'Raumstadtbau', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 92.
- Kiesler, Friedrich (1947): 'Magische Architektur', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 142-143.

- Kiesler, Friedrich: (1949), 'Manifeste du corréalisme', *L'Architecture d'aujourd'hui* (Nr. 4), o. S.
- Klatt, Johanna/Lorenz, Robert (2011a): 'Politische Manifeste. Randnotizen der Geschichte oder Wegbereiter sozialen Wandels?', in: Klatt, Johanna/Lorenz, Robert (Hgg.): *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells* (Studien des Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen, Bd. 1; Bielefeld: Transcript), S. 7-45.
- Klatt, Johanna/Lorenz, Robert (2011b): 'Vorraussetzungsreiches, aber schlagkräftiges Instrument der Zivilgesellschaft. Wesensmerkmale politischer Manifeste', in: Klatt, Johanna/Lorenz, Robert (Hgg.): *Manifeste: Geschichte und Gegenwart des politischen Appells* (Studien des Göttinger Instituts für Demokratieforschung zur Geschichte politischer und gesellschaftlicher Kontroversen, Bd. 1; Bielefeld: Transcript), S. 411-442.
- Kleefisch-Jobst, Ursula (2009): 'Musiktheater im Revier', in: ArchivBaukunst (Hg.), *50 Jahre Theaterbau Gelsenkirchen. 1959-2009. Werner Ruhnau – Konzeptionen und Geschichte* (Essen: Kneissle), S. 7-8.
- Klein, Yves/Ruhnau, Werner (1960): 'Projekt einer Luftarchitektur', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 164.
- Kleinerüschkamp, Werner, et al. (Hgg.) (1989), *Hannes Meyer, 1889-1954: Architekt, Urbanist, Lehrer* (Ernst & Sohn).
- Klinger, Cornelia (1995): *Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (München: Hanser).
- Klotz, Heinrich (1984): *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960 - 1980* (Typ: Text; Braunschweig: Vieweg).
- Konrad, Nonn: (1930): 'Kulturbolschewismus am Dessauer Bauhause', zitiert Laser, Björn (2010): *Kulturbolschewismus!: Zur Diskurssemantik der "totalen Krise" 1929 - 1933* (1. Aufl., Bd. 52; Frankfurt a. M.: Peter Lang), S. 259.
- Koolhaas, Rem: (1977), 'Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan', *Architectural Design* (Nr. 5), S. 319-330.
- Koolhaas, Rem (1994): *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan* (New York, NY: Monacelli Press).
- Kraus, Karl: (1902), 'Die Journaille', *Die Fackel* (Heft 3), S. 1-9.
- Kraus, Karl (1912): 'Ohne Titel', zitiert nach: Leubner, Martin (Hg.)(1996): *Karl Kraus' "Literatur oder Man wird doch da sehn". Genetische Ausgabe und Kommentar* (Göttingen: Wallstein Verlag).
- Kraus, Oskar (Hg.) (1924), *Franz Clemens Brentano. Psychologie vom empirischen Standpunkt. 1874* (Philosophische Bibliothek, Bd. 192; Leipzig: Felix Meiner).
- Kriwet, Ferdinand/Ruhnau, Werner: 'Manifest zum multiperspektivischen Theater', <<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=520%3E>, Zugriff: 16.04.2012.
- Kruft, Hanno-Walter: (1979), 'Rationalismus in der Architektur: Eine Begriffserklärung', *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* (Heft 9), S. 45-57.
- Kruft, Hanno-Walter (2004): *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart* (5. Aufl.; München: C. H. Beck).
- Krüger, Karl Heinz: (1977), 'Architekten: Kistenmacher im Büßerhemd', *DER SPIEGEL* (Nr. 39), S. 206-223.
- Lampugnani, Vittorio Magnago (2004): 'Antonio Sant'Elia (1888-1916), "Die futuristische Architektur"', in: Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S. 69.
- Le Corbusier (1963): *1922. Ausblick auf eine Architektur*, Übers. Gärtner, Eva/Hildebrandt, Hans (Bauwelt Fundamente, Bd. 2; Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein).
- Lehmann-Kopp, Dorothee (2007): 'Interview mit Werner Ruhnau', in: Museum für Architektur und Ingenieurkunst NRW/Stadt Gelsenkirchen (Hgg.): *Werner Ruhnau. Der Raum, das Spiel und die Künste* (Berlin: Jovis), S. 17-20.
- Lehmann-Kopp, Dorothee (2009): 'Interview mit Werner Ruhnau. 50 Jahre Theaterbau in Gelsenkirchen', in: ArchivBaukunst (Hg.), *50 Jahre Theaterbau Gelsenkirchen. 1959-2009. Werner Ruhnau- Konzeptionen und ihre Geschichte*. (Essen: Kneissle), S. 9-14.

- Leitl, Alphons (1945): 'Brief an Richard Döcker', zitiert nach: Hoffmann, Ott (Hg.)(1987): *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987 ...* (Frankfurt: Ernst & Sohn).
- Liebeskind, Daniel (1981): 'Symbol und Interpretation', zitiert nach: Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.)(2004): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S. 270-271.
- Lindinger, Herbert (Hg.) (1991), *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände* (2. Aufl.; Berlin: Ernst).
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft* (1. Aufl., suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1303; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Lupton, Ellen/Lupton, Julia 'Manifesto Mania', <<http://www.aiga.org/manifesto-mania/>&E, Zugriff: 27.01.2012.
- Lyon, Janet (1999): *Manifestoes: provocations of the modern* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press).
- Lyotard, Jean-François (1986): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (Wien: Boehlau).
- Lyotard, Jean-François (1990): 'Beantwortung der Frage "Was ist postmodern?"', in: Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* (Stuttgart: Reclam), S. 33-48.
- Mäckler, Christoph et. al.: 'Manifest für schöne Städte', <http://www.welt.de/welt_print/debatte/article8788108/Manifest-fuer-schoene-Staedte.html&E, Zugriff: 03.08.2010.
- MAK Center Los Angeles, et al. (Hgg.) (2011), *Urban future manifestos* (Ostfildern: Hatje Cantz).
- Maldonado, Tomás: (1965), 'Ausbildung des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden', *ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* (Heft 12/13), S. 2-10.
- Malsch, Friedrich Wilhelm (1997): *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften).
- Marc, Franz (1948): 'Zur Kritik der Vergangenheit', zitiert nach: Bünemann, Hermann (Hg.)(1914): *Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle* (München: B. F. Bruckmann).
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909a): 'Gründung und Manifest des Futurismus', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 3-7.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909b): 'Tod dem Mondschein', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 7-11.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1910): 'Erste futuristische Soirée', zitiert Baumgarth, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt).
- Marinetti, Filippo Tommaso (1912a): 'Battaglia Peso + Odore', zitiert Baumgarth, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt), S. 250.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1912b): 'Technisches Manifest der futuristischen Literatur', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 24-27.
- Marinetti, Filippo Tommaso: 'Definizione di Futurismo', <<http://www.angolodelprof.altervista.org/materiali/futurismo/definizione.html>&E, Zugriff: 27.05.2013.
- Marinetti, Filippo Tommaso (o. J.): 'La Stampa Torino', zitiert Benjamin, Walter (1968): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (2. Aufl.; Frankfurt a.M.: Suhrkamp), S. 49-50.
- Marquard, Odo (1986): *Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien* (Universal-Bibliothek, 8351; Stuttgart: Reclam).
- Marquard, Odo (1991): *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien* (Universal-Bibliothek, 7724; Stuttgart: Reclam).
- Mau, Bruce: 'Incomplete Manifesto for Growth', <<http://www.brucemaudesign.com/4817/112450/work/incomplete-manifesto-for-growth>&E, Zugriff: 01.06.2012.
- Mayne, Thom: 'Manifesto #40', <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-40-thom-mayne-%7C-architect>&E, Zugriff: 26.11.2013.

- Mc Guirk, Justin: 'Icon of the Month: The Manifesto', <<http://www.iconeye.com/read-previous-issues/icon-050-%7C-august-2007/icon-of-the-month-the-manifesto-%7C-icon-050-%7C-august-2007%3E>, Zugriff: 22.11.2011.
- Meisenheimer, Wolfgang: (1968), 'Hundertwasser-Manifest', *Bauwelt* (Heft 20), S. 597.
- Mertins, Detlef/Jennings, Michael William (Hgg.) (2010), *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926* (Los Angeles, CA: J Paul Getty Museum Publications).
- Meyer, Hannes: (1928), 'bauen', *bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung* (Nr. 4), S. 12-13.
- Meyer, Hannes: (1929), 'bauhaus und gesellschaft', *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung* (Nr. 1), S. 2.
- Meyer, Ulf: (1997), 'Die Architektur der 68er ist das Nicht-Bauen. Ulf Meyer/Dieter Hoffmann-Axthelm', *Der Architekt* (Nr. 7), S. 418-421.
- Mönninger, Michael: 'Urbane Schöpfungslehre. 'Delirious New York' von Rem Koolhaas nun endlich in einer deutschen Ausgabe', <<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/-delirious-new-york--von-rem-koolhaas-nun-endlich-in-einer-deutschen-ausgabe-urbane-schoepfungslehre,10810590,9692756.html%3E>, Zugriff: 26.03.2013.
- Müller, Arno (1924): 'Das staatliche Bauhaus Weimar und sein Leiter', zitiert Laser, Björn (2010): *Kulturbolschewismus!: Zur Diskurssemantik der "totalen Krise" 1929 - 1933* (1. Aufl., Bd. 52; Frankfurt a. M.: Peter Lang), S. 257.
- Nehls, Werner (2010): *Bauhaus und Marxismus* (Architektur und Bauwesen: Herbert Utz Verlag).
- Neitzke, Peter: 'Architektur von Zaha Hadid. Schwärme von treibenden Gebäuden', *Frankfurter Rundschau* <<http://www.fr-online.de/architektur/architektur-von-zaha-hadid-schwaerme-von-treibenden-gebueden,1473352,2733280.html> >, Zugriff: 25.11.2013.
- Nerdinger, Winfried (1985): 'Von der Stilschule zum Creative Design – Walter Gropius als Lehrer', in: Wick, Rainer (Hg.), *Ist die Bauhauspädagogik aktuell?* (Köln: Walther König), S. 28-41.
- Nerdinger, Winfried (1994): 'Kontinuität und Wandel', in: Nerdinger, Winfried/Pevsner, Nikolaus (Hgg.): *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (8. Aufl.; München: Prestel), S. 403-433.
- Nerdinger, Winfried (2012a): 'Architektur und gesellschaftspolitisches Engagement', in: Nerdinger, Winfried (Hg.), *L'architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft* (Edition DETAIL), S. 6-7.
- Nerdinger, Winfried (Hg.) (2012b), *L'architecture engagée. Manifeste zur Veränderung der Gesellschaft* (München: Edition DETAIL).
- Noack, Karoline (2009): 'Die "Werkstatt der populären Grafik" in Mexiko – die Bauhaus reist nach Amerika', in: Neef, Sonja (Hg.), *An Bord der Bauhaus: Zur Heimatlosigkeit der Moderne* (Bielefeld: Transcript), S. 91-114.
- Noebel, Walter A. (Hg.) (2011), *Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur* (Bücher zur Stadtbaukunst, Bd. 1; Sulgen: Niggli).
- Nussbaum, Bruce: 'World Economic Forum in Dubai Day 2 – The Design Manifesto', <http://www.businessweek.com/innovate/NussbaumOnDesign/archives/2008/11/world_economic_1.html%3E, Zugriff: 15.08.2013.
- Obrist, Hans Ulbrich/Peyton-Jones, Julia (2010): *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* (Köln: Walther König).
- Otto, Frei: (1962), 'Bauen für Morgen. Architektur auf der Suche nach neuen Wegen', *Wort und Wahrheit. Zeitschrift für Religion und Kultur*, S. 209-220.
- Pilloton, Emily: 'Project H Design (Anti)Manifesto: A Call To Action For Humanitarian (Product)Design', <http://www.core77.com/blog/featured_items/project_h_design_antimanifesto_a_call_to_action_for_humanitarian_product_design_by_emily_pilloton_9668.asp%3E, Zugriff: 01.06.2012.
- Posener, Julius: (1977), 'Eine Architektur für das Glück?', *arch+* (Nr. 33), S. 39-45.
- Prange, Regine (1991): *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee: Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne* (Hildesheim: Georg Olms).
- Prins, Baukje (2007): 'Over cyborgs, perverse koppelingen en heteroglossia. Of: de ironie van een politiek manifest', zitiert nach: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.)(1998): *Manifeste: Intentionalität* (Amsterdam, Atlanta, Ga.: Rodopi), S. 373.

- Rebel, Ben (1998): 'Das Manifest und die Moderne in den Niederlanden', in: Berg, Hubert van den /Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste, Intentionalität* (Amsterdam: Rodopi), S. 259-288.
- Rescher, Holger: 'Kampf der Stile. Größenwahn im Büro Hadid', <<http://dabonline.de/2011/03/01/grosenwahn-im-buro-hadid/%3E>, Zugriff: 01.03.2011.
- Restany, Pierre (2001): *Die Macht der Kunst. Hundertwasser, der Maler-König mit den fünf Häuten*, Übers. Mattson, Philip (Köln: Taschen).
- Reynolds, Simon: 'Manifesto Destiny', <<http://www.villagevoice.com/2001-05-15/books/manifesto-destiny/%3E>, Zugriff: 20.05.2014.
- Richter, Hans: (1924), 'G', *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* (Nr. 3), o. S.
- Rohe, Mies van der (1923), 'Ohne Titel', *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung* (Nr. 1), o. S.
- Rössler, Patrick (2009): 'Das Weimarer Bauhaus und seine Öffentlichkeit im Dialog. Strategien und Maßnahmen als Ausdruck einer Corporate Identity', in: Rössler, Patrick (Hg.), *Bauhauskommunikation: innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit* (Neue Bauhausbücher, neue Zählung, Bd. 1; Berlin: Gebr. Mann), S. 13-47.
- Ruhl, Carsten: 'Die Vermittlung ist das Werk. Zur Verselbstständigung des Ausstellens bei Herzog & de Meuron', *Wolkenkuckucksheim* <<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/061+062/Ruhl/ruhl.htm%3E>, Zugriff: 14.01.2014.
- Ruhnau, Werner (1968): 'Manifest zum multiperspektivischen Theater', in: Museum am Ostwall/Vereinigung Freunde Neuer Kunst (Hgg.): *Werner Ruhnau : Multiperspektivisches Theater - Ferdinand Kriwet : Mixed Media: Gesellschaftsform – Theaterform, Theaterform - Gesellschaftsform* (Dortmund), o. S.
- Ruhnau, Werner: 'Werner Ruhnau Kooperationen', <http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Cooperationen.pdf%3E, Zugriff: 20.07.2012.
- Sant'Elia, Antonio (1914): 'Die futuristische Architektur', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 84-87.
- Sauter, Hanns M./Hartmann, Arno/Katz, Tarja (2011): *Grundlagen des Entwerfens: Entwurfspragmatik* (Basiswissen Architektur, Band 1: Vieweg+Teubner Verlag).
- Schlemmer, Oskar (1923): 'Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 64-66.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1991): *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt* (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung).
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt).
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2009): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt).
- Schmidt-Thomsen, Jörn Peter (1967): *Floreal und Futuristische Architektur. Das Werk von Antonio Sant'Elia* (Berlin: Technische Universität Berlin).
- Schmitt, Rolf (1982): 'Deutscher Werkbund Hessen', in: Deutscher Werkbund/Mueller, Gerd A. (Hgg.): *75 Jahre Deutscher Werkbund Hessen* (Darmstadt), o. S.
- Schneider, Romana (1986): 'Nachwort', in: Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hgg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette* (Berlin: Ernst), S. 145-151.
- Schramm, Christoph: 'Die Poesie der Lettern. Zur Typografie der italienischen Futuristen und der deutschen Konkretisten (Marinetti, Soffici, Gomringer)', <<http://web.fu-berlin.de/phin/phin40/p40t3.htm%3E>, Zugriff: 2010/11/15.
- Schreiber, Monika: (1968), 'Aktion 507. Jungarchitekten kritisieren die Berliner Baupolitik', *DIE ZEIT*, Nr. 38-20, 20.09.1968, S. 12.
- Schulte, Joachim (2003): *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen* (Bibliothek Suhrkamp, 3010; Frankfurt a. M.: Suhrkamp).
- Schumacher, Patrik: (2009), 'Parametricism - A New Global Style for Architecture and Urban Design', *AD Architectural Design* (Nr. 4), S. 14-23.

- Schwarz, Lotte: (1968), 'Wer Adolf Loos verunglimpft, befindet sich auf dem geradesten Weg zur Hölle', *Bauwelt* (Heft 18), S. 501, S. 504.
- Schwippert, Hans (1955): 'Der Deutsche Werkbund 1945-1955. Arbeit und Aufgaben', zitiert nach: Schweizer Werkbund (Hg.) *Warum Werkbund? Tagung des Schweizerischen Werkbundes* (St. Gallen: Wettlin & Co.).
- Schwitters, Kurt (1919): 'An alle Bühnen der Welt', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 179-181.
- Sello, Gottfried: (1964), 'Jugend- und Kinderstil. Hundertwasser stellt in der Kestner-Gesellschaft aus', *DIE ZEIT*, Nr. 17, 24.4.1964, S. 21-22.
- Senger, Alexander von (1928): *Krisis der Architektur* (Zürich; Leipzig; Stuttgart: Rascher).
- Senseable City Lab: 'Open Source Architecture', <<http://senseable.mit.edu/osarc/%3E>, Zugriff: 25.11.2013.
- Serner, Walter (1918): 'Letzte Lockerung Manifest', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 141-144.
- Sezgin, Hilal (Hg.) (2011), *Manifest der Vielen: Deutschland erfindet sich neu* (Berlin: Blumenbar-Verlag).
- Shields, David (2011): *Reality Hunger: Ein Manifest*, Übers. Wirthensohn, Andreas (München: C. H. Beck).
- Šik, Miroslav (1987): 'Analoge Architektur', zitiert nach: Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.)(2004): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S. 282-285.
- Sonne, Wolfgang (2004a): 'Frank Lloyd Wright (1876-1959), "In der Sache der Architektur"', in: Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S. 50.
- Sonne, Wolfgang (2004b): 'Miroslav Šik (*1953), Analoge Architektur', in: Hanisch, Ruth, et al. (Hgg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S. 282.
- Sörgel, Herman (1998): *Architektur-Ästhetik: Theorie der Baukunst* (Berlin: Gebr. Mann).
- Spinoy, Erik: (1994), 'Pump up the volume! Mogelijkheid en onmogelijkheid van het manifest in postmoderne tijden ; Pump up the volume! (Im)Possibility of the manifest in postmodern times', *De Zingende Zaag* (Nr. 24/25), S. 102.
- Stadler, Hilar/Stierli, Martino (Hgg.) (2008), *Las Vegas Studio - images from the archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown* (Zürich: Scheidegger & Spiess).
- Stark, Michael (1998): 'Manifeste des "Neuen Menschen"', in: Berg, Hubert van den/Grüttemeier, Ralf (Hgg.): *Manifeste: Intentionalität* (Avant Garde Critical Studies, 11; Amsterdam: Rodopi), S. 91-118.
- Stauffer, Marie Theres (2008): *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Kunstwissenschaftliche Studien; Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag).
- Štyrský, Jindřich (1923): 'bild', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 304-305.
- Superstudio (1969): 'Progetti e pensieri', zitiert Stauffer, Marie Theres (2008): *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag), S. 105.
- Superstudio (1979): 'La vita/Superficie', zitiert Stauffer, Marie Theres (2008): *Figurationen des Utopischen: Theoretische Projekte von Archizoom und Superstudio* (Bd. 6; München: Deutscher Kunstverlag), S. 113.
- Szeemann, Harald (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (2. Aufl.; Frankfurt: Sauerländer).
- Taut, Bruno (1918): 'Ein Architektur-Programm', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 38-40.
- Taut, Bruno (1919a): 'Der neue Baugedanke', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 44.

- Taut, Bruno (1919b): 'Liebe Freunde im Werk! (Korrespondenz der Gläsernen Kette)', zitiert nach: Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hgg.)(1986): *Die Briefe der Gläsernen Kette* (Berlin: Ernst), S. 25-26.
- Taut, Bruno (1920a): 'Die Bergnacht (Alpine Architektur, 3. Teil, Blatt 21)', zitiert nach: Schirren, Matthias (Hg.)(2004): *Bruno Taut, Alpine Architektur: Eine Utopie* (München: Prestel), S. 87.
- Taut, Bruno (1920b): 'Nieder der Seriosismus!', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 54.
- Taut, Bruno: (1929), "Krisis der Architektur", *Die Wohnungswirtschaft* (6).
- The Frank Lloyd Wright Foundation (Hg.) (2005), *Frank Lloyd Wright: An Autobiography* (Petaluma, CA: Pomegranate).
- Thumfart, Johannes: 'Empören Sie sich bitte jetzt', <<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/rueckkehr-der-manifeste%3E>, Zugriff: 11.03.2011.
- Tippner, Anja (2009): *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag* (Köln: Böhlau).
- Trüby, Stephan: (2012), 'Bau mir ein Haus aus den Knochen von Niklas Luhmann', *arch plus* (Nr. 205), S. 2-7.
- Tzara, Tristan (1918a): 'Manifest Dada', zitiert nach: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.)(1995): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler), S. 149-155.
- Tzara, Tristan (1918b): 'Dada-Manifest über die schwache und bittere Liebe', zitiert Malsch, Friedrich Wilhelm (1997): *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften).
- UN Studio: 'UN Studio philosophy of architecture', <<http://www.iconeye.com/news/manifestos/manifesto-19-hernan-diaz-alonso/xfirotarch-%7C-architect%3E>, Zugriff: 22.11.2011.
- Ungers, Oswald Mathias (1982a): *Morphologie. City Mataphors* (Köln: Walther König).
- Ungers, Oswald Mathias (1982b): *Architettura come tema* (Mailand: Electa).
- Ungers, Oswald Mathias (1983): *Die Thematisierung der Architektur* (Stuttgart: DVA).
- Ungers, Oswald Mathias (2011a): 'Einleitung', in: Noebel, Walter A. (Hg.), *Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur* (Bücher zur Stadtbaukunst, Bd. 1; Sulgen: Niggli), S. 15-16.
- Ungers, Oswald Mathias (2011b): 'Das Thema der Inkorporation oder "die Puppe in der Puppe"', in: Noebel, Walter A. (Hg.), *Oswald Mathias Ungers. Die Thematisierung der Architektur* (Bücher zur Stadtbaukunst, Bd. 1; Sulgen: Niggli), S. 61-78.
- Unsichtbares Komitee (2010): *Der kommende Aufstand*, Übers. Schmeda, Elmar (Hamburg: Edition Nautilus).
- Ursprung, Philip (2010): *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (Geschichte der Kunst in 12 Bänden; Bd. 12; München: C. H. Beck).
- Venturi, Robert (1977): 'Nonstraightforward Architecture. A Gentle Manifesto', in: Venturi, Robert/Museum of Modern Art (Hgg.): *Complexity & Contradiction in Architecture* (2. Aufl., Papers on Architecture, Bd. 1; New York, NY: Museum of Modern Art), S. 16.
- Verband Deutscher Industriedesigner (2012): 'Das ethische Manifest der Industriedesigner. Leitwerte für ein verantwortungsvolles Gestalten', in: Verband Deutscher Industriedesigner (Hg.), *VDID Codex der Industriedesigner. Leitbild und ethische Werte des Berufsstandes* (Berlin: VDID Geschäftsstelle), 9-33.
- VITRA: 'Changemaker Manifest. Heute nicht auf Kosten von morgen. Hier nicht auf Kosten von anderswo.', <http://www.utopia.de/userfiles/download/redaktion/changemaker-manifest_vitra_2011.pdf%3E, Zugriff: 15.08.2013.
- Voßwinkel, Peter: 'Parametrismus der neue epochale Stil?', <http://blogs.taz.de/architektur/2010/02/27/parametrismus_der_neue_epochale_stil/%3E, Zugriff: 27.02.2010.
- Wachsmann, Konrad (1957): 'Sieben Thesen', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.)(1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 148.
- Wagner, Birgit (1997): 'Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen: Zu den performativen Funktionen der Manifeste', in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *"Die ganze Welt ist eine Manifestation". Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), S. 39-57.

- Wagner, Jochen: (2009), 'Alles ist knapp: Leben, Raum, Zeit. Drum gib GAS!', <http://www.welt.de/wams_print/article3207738/Alles-ist-knapp-Leben-Raum-Zeit-Drum-gib-GAS.html>, Zugriff: 15.02.2009.
- Wagner, Richard (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand).
- Walden, Herwarth: (1912), 'Abwehr 1', *Der Sturm* (Nr. 108), S. 25-26.
- Walden, Herwarth: (1913), 'Nachrichtung', *Der Sturm* (Nr. 182/183), S. 114.
- Wall, Tobias (2006): *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart* (Bielefeld: Transcript).
- Wassmann, Christoph: 'Finding Manifestos', <<http://www.an-architecture.com/2007/08/finding-manifestos.html>>, Zugriff: 15.08.2013.
- Weber, Christian: 'Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater', <<http://www.metaphorik.de/14/Weber.pdf>>, Zugriff: 17.07.2012.
- Wechsel, Kirsten (2001): *Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion: Engagierte Ästhetik bei Inger Christensen und Kjartan Fløgstad* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- Weibel, Peter (2011): 'Hans Hollein. Ein Universalkünstler', in: Weibel, Peter (Hg.), *Hans Hollein* (Ostfildern: Hatje Cantz), S. 9-19.
- Welsch, Wolfgang (1987): *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim: VCH, Acta Humaniora).
- Welsch, Wolfgang (2008): *Unsere postmoderne Moderne* (7. Aufl.; Berlin: Akademie Verlag).
- Wingler, Hans Maria (1968): *Das Bauhaus 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937* (Bramsche: Rasch).
- Wingler, Hans Maria (Hg.) (1997), *Walter Gropius. Bauhausbauten Dessau* (Neue Bauhausbücher; Berlin: Gebr. Mann).
- Witthaus, Wernher (1947): 'Werkbundtag. Protokoll', zitiert nach: Werkbund, Deutscher (Hg.) *Erster Werkbundtag* (Rheydt).
- Witthaus, Wernher: (1948), 'Sinn des Werkbundes', *DIE ZEIT*, Nr. 03, 15.01.1948, S. 4.
- Woll, Stefan (1984): *Das Totaltheater. Ein Projekt von Erwin Piscator und Walter Gropius*. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte; Bd. 68; Stuttgart: Druckhaus Münster).
- Woods, Lebbeus (1993): 'Manifesto', zitiert nach: Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hgg.) (2006): *Theories and manifestoes of contemporary architecture* (2. Aufl.; Chichester), S. 304.
- Wright, Frank Lloyd (1910): 'Organische Architektur', zitiert nach: Conrads, Ulrich (Hg.) (1964): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin; Frankfurt a. M.: Ullstein), S. 22.
- Wright, Frank Lloyd (1970): *The Living City* (New York, NY: Plume).
- Wright, Frank Lloyd Wright (1957): 'In the cause of architecture', in: Gutheim, Frederick Albert (Hg.), *In the cause of architecture, Frank Lloyd Wright: Essays* (New York: Architectural Record), S. 53-63.

08. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Balla, Giacomo: Geschwindigkeit des Automobils (Geschwindigkeit Nr.1), 1913.
<http://stabi02.unblog.fr/files/2010/11/giacomoballavelocitadautomobilevelocitan1jpg.jpg>,
Zugriff: 13.07.09.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 2

Marinetti, Filippo Tommaso: Le Futurisme, 1909 (erste Seite der Tageszeitung 'Le Figaro' vom 20.02.1909).
Quelle: http://2.bp.blogspot.com/-NXBIKNbnp3w/UXjnNBBg7rI/AAAAAAAAABvc/P3_yotNANsg/s1600/-001.jpg, Zugriff: 17.04.14.

Abb. 3

Marinetti, Filippo Tommaso: Montagne + Vallate + Strade x Joffre, 1915.
Quelle: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/10/Marinetti-Motagne.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

Abb. 4

Taut, Bruno: Monument des neuen Gesetzes (Korrespondenz der Gläsernen Kette), 1919.
Quelle: <http://escritorluiznazario.files.wordpress.com/2013/08/bruno-traut-monument-des-neuen-gesetzes-monumento-da-nova-lei-1919.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

Abb. 5

Malewitsch, Kasimir: ‚Letzte Futuristische Ausstellung 0,10‘
Dobytschina-Galerie, Petrograd, 1915.
Quelle: <http://www.guelman.ru/avdei/malevich.jpg>, Zugriff: 12.04.13.

Abb. 6

Doesburg, Theo van: Ästhetische Transfigurationen eines Gegenstandes, undatiert.
Quelle: Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* (Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg, 1966), S. 45.

Abb. 7

Doesburg, Theo van/ Eesteren, Cornelis van: Model für eine Villa, 1923.
Quelle: Doesburg, Theo van: *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* (Neue Bauhausbücher, Mainz: Florian Kupferberg, 1966), S. 67.

Abb. 8

Štyrský, Jindřich: bild, 1923.
Quelle: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995), S. 304.

Abb. 9

Rohe, Mies van der: Landhaus aus Stahlbeton, 1923 (Modellfoto, abgebildet im Magazin ‚G‘).

Quelle: Hofacker, Marion von (Hg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung - Herausgeber: Hans Richter 1923-1926* (München: Der Kern, 1986), o. S.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 10

Rohe, Mies van der: Bürohaus, 1923 (Skizze oben, abgebildet im Magazin ‚G‘).

Quelle: Hofacker, Marion von (Hg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung - Herausgeber: Hans Richter 1923-1926* (München: Der Kern, 1986), o. S.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 11

Kaispeicher A mit einem Werbeplakat für den Bau der Elbphilharmonie, Hamburg (Herzog & de Meuron: Elbphilharmonie Hamburg, Baubeginn 2007.)

Quelle: <https://www.flickr.com/photos/69875617@N00/189042515>, Zugriff: 19.02.14.

© John Seb Barber

Abb. 12

Rohe, Mies van der: Barcelona Pavillon, Fertigstellung 1929.

Quelle: <http://www.spiegel.de/fotostrecke/mies-van-der-rohe-buch-die-kunst-des-liegens-fotostrecke-37627.html>, Zugriff: 29.01.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 13

Rohe, Mies van der: Wettbewerbsentwurf für ein Bürogebäude an der Friedrichstrasse, 1922.

Quelle: <http://www.dowkimbrell.com/2010/06/10/kahn-stella-moore/>, Zugriff: 29.01.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 14, 15

Sant’Elia, Antonio: L’architettura futurista, 1914.

Quelle:

http://expo.khi.fi.it/galerie/futurismus/Ausstellungen/Architektur/fut000001_7000.jpg/image_view_fullscreen, Zugriff: 15.10.12.

Abb. 16

Wright, Frank Lloyd: Winslow House, River Forest, Illinois, Fertigstellung 1894.

Quelle: <http://weirdwonderfulworldnews.blogspot.de/2013/02/winslow-house-in-river-forest-illinois.html>, Zugriff: 19.02.14.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 17, 18, 19, 20

Hollein, Hans: Alles ist Architektur, 1968.

Quelle: Bau. Schrift für Architektur und Städtebau, Heft 1/2 /23. Jahrgang (1968), S.1 ff.

© Lilly und Hans Hollein/ Zentralvereinigung der Architekten Österreichs.

Abb.21, 22

Hollein, Hans: Minimal Environment ‚Telefonzelle‘, 1965.

Quelle: <http://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Studien/Minimal-Environment>,
Zugriff: 28.02.14.

© Lilly und Max Hollein.

Abb. 23

Hollein, Hans: Erweiterung der Universität Wien, 1966.

Quelle: http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/erweiterung-der-universitaet-wien/000_erweiterung_wu_wien_02.jpg/5706-1-ger-DE/000_ERWEITERUNG_WU_WIEN_02.jpg_projectimage.jpg, Zugriff: 28.02.14.

© Lilly und Max Hollein.

Abb. 24

Hollein, Hans: Space in space in space, 1960.

Quelle: <http://www.hollein.com/eng/Architecture/Nations/USA/Space-in-Space-in-Space>,
Zugriff: 23.08.12.

© Lilly und Max Hollein.

Abb. 25

Ruhnau, Werner: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Fertigstellung 1959.

Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/MiR_au%C3%9Fen_ganz.jpg,
Zugriff: 20.07.12.

© MiR Gelsenkirchen.

Abb. 26

Ruhnau, Werner: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Fertigstellung 1959.

Quelle: <http://deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=867>, Zugriff: 20.07.12.

© Archiv Ruhnau.

Abb. 27

Ruhnau, Werner: Café mit Luftdecke auf dem Theatervorplatz in Gelsenkirchen, undatiert.

Quelle: Stachelhaus, Heiner: Yves Klein/ Werner Ruhnau. Dokumentation der
Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960 (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1976), S. 55.

© Archiv Ruhnau.

Abb. 28

Ruhnau, Werner: Podienklavier, 1959.

Quelle: <http://www.ruhnau.info/PROJEKTE/PODIENKLAVIERE/podienklaviere.html>,
Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

Abb. 29

Foto des Luftdachexperimentes von Yves Klein und Werner Ruhnau bei der Firma
Küppersbusch in Gelsenkirchen, 1958.

Quelle:

http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Luftarchitektur/luftarchitektur.html, Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

Abb. 30

Ruhnau, Werner: Zeichnung Wohnhaus mit Luftdach und Feuerwänden, 1958.

Quelle:

http://www.archiv.ruhnau.info/BauKunst/Theater_Gelsenkirchen/Yves_Klein/Luftarchitektur/luftarchitektur.html, Zugriff: 15.08.12.

© Archiv Ruhnau.

Abb. 31

Ungers, Oswald Mathias: Wohn- und Bürohaus Belvederestraße, Köln, Fertigstellung 1958 (1989 erweitert).

<http://www.aknw.de/typo3temp/pics/09b9160754.jpg>, Zugriff: 27.02.14.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Abb. 32

Ungers, Oswald Mathias: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Fertigstellung 1984 (Umbau).

Quelle: http://img.dooyoo.de/DE_DE/orig/0/3/8/1/3/381380.jpg, Zugriff: 27.02.14.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Abb. 33, 34

Quelle: Hertweck, Florian/Marot, Sébastien (Hgg.): *Die Stadt in der Stadt: Berlin ein grünes Archipel. Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska* (Köln, Zürich: UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft/ Lars Müller, 2013), S.113 ff.

© Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, 2015.

Abb. 35

Kiesler, Friedrich: Manifeste du Corréalisme, 1947 (veröffentlicht 1949), Cover.

© Friedrich Kiesler Stiftung.

Abb. 36

Coop Himmelb(l)au: Flammenflügel, 1980.

Quelle: Noever, Peter (Hg.): *Architektur im Aufbruch: Neun Positionen zum Dekonstruktivismus* (München: Prestel Verlag, 1991), S. 31.

© Gerald Zugmann.

Abb. 37

Garland, Ken: First things first, 1964.

© Ken Garland, 2015

Quelle: <https://gdblogs.shu.ac.uk/b1022831/wp-content/uploads/sites/116/2014/01/first-things-first-manifesto-1964.jpg>, Zugriff: 29.02.2014.

Abb. 38

Meyer, Hannes: (1928), 'bauen', bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung, Jg. 2/3, S. 12-13.

© Stiftung Bauhaus Dessau (Nutzungsrecht am Werk von Hannes Meyer).

Abb. 39

Hausmann, Raoul: ABCD, 1929.

Gelatinetrockenplatte, 151 x 101 mm

The Metropolitan Museum of Art

Quelle: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/265584#fullscreen>,

Zugriff: 29.02.2014.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 40

Archizoom: No-Stop-City, 1969.

Quelle: <http://heathermcorcoran.com/blog/wordpress/wp-content/uploads/2012/11/no-stop-city.jpg>, Zugriff: 01.04.14.

©Photo SCALA, Florence, 2015.

Abb. 41

Superstudio: Monumento Continuo, 1969.

Quelle: [http://media-cache-](http://media-cache-ak0.pinning.com/736x/0e/64/af/0e64af83a97c5b9493105c8a536ad417.jpg)

[ak0.pinning.com/736x/0e/64/af/0e64af83a97c5b9493105c8a536ad417.jpg](http://media-cache-ak0.pinning.com/736x/0e/64/af/0e64af83a97c5b9493105c8a536ad417.jpg), Zugriff: 01.04.14.

©Photo SCALA, Florence, 2015.

Abb. 42

Burgee, John/Johnson, Philip: Sony Building (ehem. AT&T), Fertigstellung 1984.

Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Sony_Building#/media/File:Sony_Building_by_David_Shankbone.jpg, Zugriff: 01.04.14.

© David Shankbone.

09. Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle unmissverständlich gekennzeichnet. Teile der Arbeit, die bereits Gegenstand von Prüfungsarbeiten waren, sind ebenfalls unmissverständlich gekennzeichnet.

Bei der Auswahl und Auswertung folgenden Materials haben mir die nachstehend aufgeführten Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich/unentgeltlich geholfen:

1. –
2. –
3. –

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten (Promotionsberater oder anderen Personen) in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere ehrenwörtlich, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.



Essen, den 10.06.2014