



THEATERMANIFESTE AUS ÖSTERREICH 1945–1975

Statement Körpersprache
Avantgarde Dialektik Bekanntmachung
Programm Einführung
Deklaration Entwurf Anweisungen
Verkündung **Manifest** Verlautbarung
Aufführung Strategie
Happening Erklärung Proklamation
Theater **Aktion** Bedeutung
Erfahrung **Pamphlet** Fabel
Schauspiel Essay Kritik Regeln

herausgegeben von

ULF BIRBAUMER · MICHAEL HÜTTLER · GABRIELE C. PFEIFFER

HOLLITZER





DON JUAN ARCHIV WIEN

SPECULA SPECTACULA

16

Reihe herausgegeben von

REINHARD EISENDLE

MICHAEL HÜTTLER

MATTHIAS J. PERNERSTORFER





THEATERMANIFESTE
AUS ÖSTERREICH
1945–1975

herausgegeben von
ULF BIRBAUMER · MICHAEL HÜTTLER · GABRIELE C. PFEIFFER

Mit einem Essay von
BRIGITTE MARSCHALL

HOLLITZER



Publiziert mit freundlicher Unterstützung von

Don Juan Archiv Wien – Forschungsverein für Theater- und Kulturgeschichte

DON JUAN archiv ^{WIEN}

MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien



Universität für Musik und darstellende Kunst Graz



ULF BIRBAUMER, MICHAEL HÜTTLER und GABRIELE C. PFEIFFER (Hg.):

Theatermanifeste aus Österreich 1945–1975.

Wien: HOLLITZER Verlag, 2023

(= Specula Spectacula 16)

Produktion: INGE PRAXL, Wien

Layout und Umschlag: GABRIEL FISCHER, Wien

© HOLLITZER Verlag, Wien 2023

HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.

© der Texte, wo nicht anders vermerkt, bei den Autor:innen.

Die Herausgeber:innen und der Verlag haben sich nach Kräften bemüht,
alle Rechteinhaber:innen ausfindig zu machen. Im Falle noch offener,
berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung an den Verlag ersucht.

ISSN 2616-9037

ISBN 978-3-99094-042-6

INHALT

- IX Vorbemerkung
MICHAEL HÜTTLER – GABRIELE C. PFEIFFER
- XI Prolog
ULF BIRBAUMER
- XIII Manifeste und/als künstlerische (Lebens-)Praxis
BRIGITTE MARSCHALL
- 3 DIALEKTIK DES THEATERS
GÜNTHER HAENEL (1945)
- 11 DAS THEATER IST TOT! ES LEBE DAS THEATER!
FRANZ PROBST (1946)
- 17 Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes
H. C. ARTMANN (1953)
- 19 „Manifest gegen die Wiederbewaffnung“
FRIEDRICH ACHLEITNER – H. C. ARTMANN – KONRAD BAYER –
GERHARD RÜHM – OSWALD WIENER (1955)
- 21 *VORWÄRTS, ES GEHT ZURÜCK.*
ZUR POSITIVEN BEDEUTUNG DES AVANTGARDE-THEATERS
FRIEDRICH ABENDROTH (1958)
- 25 flagelomechanisches manifest
KONRAD BAYER (1957)
- 27 situation der österreichischen literatur der gegenwart
KONRAD BAYER (1962?)
- 29 die fabel entspricht nicht mehr
GERHARD RÜHM (1962)

INHALT

- 31 grundlagen des neuen theaters
GERHARD RÜHM (1962)
- 39 DIE MATERIALAKTION
OTTO MUEHL (1965)
- 41 REGELN FÜR DIE SCHAUSPIELER
PETER HANDKE (1966)
- 43 ANWEISUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG VON
„GESTEN: EIN SPIEL“ (august 1968)
ERNST JANDL (1968)
- 49 VERDRÄNGT DAS KINO DAS THEATER?
Das Elend des Vergleichens
PETER HANDKE (1969)
- 59 ENTWURF FUER EIN OESTERREICHISCHES HAPPENING
PETER MATEJKA (1970)
- 67 Einführung in das O. M. theater
HERMANN NITSCH (1970)
- 77 Identifizierung
ARNULF RAINER (1970)
- 79 „STREIK“
MICHAEL SCHARANG (1970)
- 89 3. KONZIL VON NIZÄA
PETER WEIBEL (1971)
- 91 BEDEUTUNG UND BEWUSSTSEIN.
Film und Theater als Techniken der Adjustierung des Bewußtseins
PETER WEIBEL (1971)
- 93 die politische Körpersprache oder
DAS THEATER DER ERFAHRUNG
HERBERT ADAMEC (1971)

INHALT

- 99 Aktion statt Theater
PETER WEIBEL (1972)
- 109 vorbemerkungen zu einer strategie für ein
theater vom „publikum“ fürs „publikum“
WILHELM PEVNY (1972)
- 123 WOMAN’S ART
VALIE EXPORT (1973)
- 125 Über die Kulturkritik
PETER TURRINI (1974)
- 135 Quellenverzeichnis
- 137 Kurzbiografien
- 151 Die Herausgeber:innen

VORBEMERKUNG

MICHAEL HÜTTLER – GABRIELE C. PFEIFFER

2002/2022 ist nicht nur ein Zahlenspiel. Vor den Herausgeber:innen dieses Buches lagen in diesen Jahren ein Forschungsantrag, dessen Bewilligung, das Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945–1983“ und bis dato noch ungesichtetes Material. Nach 20 Jahren wird es also Zeit, einen neuerlichen Blick in die Forschungsarbeiten zu wagen. Damals konnte nach zwei Jahren intensiver Forschungstätigkeit (2003–2004) unter der Leitung von Ulf Birbaumer auf eine Reihe vielschichtiger und unterschiedlicher Materialien verwiesen werden, die unter theaterwissenschaftlichen Aspekten aufgearbeitet wurden. Unmittelbar danach wurde ein Teil dieses Materials in Artikeln und Lehrveranstaltungsprojekten und begleiteten Diplomarbeiten aufbereitet sowie in der Audiothek des tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien den Studierenden zur Verfügung gestellt. Ein weiterer Teil des Materials aber harrete einer Veröffentlichung. Darunter befanden sich theoretische Schriften (oft als „Manifeste“ bezeichnet) ebenso wie Aufzeichnungen von praktischen Umsetzungen (in seltenen Fällen auch „Stücktexte“ und formale Experimente) oder auch handschriftliche Protokollnotizen.

Die meist in privaten Sammlungen und Archiven aufzuspürenden Primärquellen stellten während der Forschungsarbeit eine besondere Herausforderung dar. Im Mittelpunkt der Untersuchungen standen experimentell theatrale und performative Realisierungen in Österreich, die schließlich auch über die Grenzen hinausführten. Sei es, dass einzelne Künstler:innen durch ihre Arbeiten Aufsehen erregten (durchaus auch Schockwirkung erzeugten) und internationale Einladungen bis in die USA erhielten, sei es, dass sie gerade aus denselben Gründen Österreich „freiwillig“ verließen. Mittlerweile sind sie lange wieder zurückgekehrt und werden nicht selten in von den Bundesländern finanzierten Museen geehrt. Innerhalb Österreichs hat sich die zentrale Position von Wien bestätigt, wobei es bemerkenswerte Beispiele außerhalb der Hauptstadt zu verzeichnen gilt.

Einen Gegenpol bildete – neben engagierten Einzelperscheinungen wie zum Beispiel dem Theater 107 in Innsbruck oder den Bregenzer Randspielen, und Veranstaltungsorten wie dem Petersbrunnhof (Salzburg) oder dem Posthof in Linz – Graz mit seinen Dunkelkammer Lesungen, dem Forum Stadtpark und der Literaturbewegung in der Steiermark sowie dem Steirischen Herbst. Dieser war für eine bemerkenswert große Anzahl von Experimentierfreudigen eine erste öffentliche Präsentationsmöglichkeit. Als besondere Drehscheibe experimenteller Ideen von Einzelpersonen und Gruppen galt das Dramatische Zentrum in Wien, das als Ausbildungsstätte, Trainingsort, Experimentierfeld, Kommunikationsdrehscheibe, Labor, und Forschungs-

stätte viele Jahre wichtigster Impulsgeber für die experimentelle österreichische Theaterszene war. Arbeits- und Reisestipendien ermöglichten vielen jungen Dramatiker:innen die Entwicklung und Verwirklichung radikaler Ideen und gleichzeitig den Kontakt und Austausch mit der internationalen Szene. Diese war abseits des Dramatischen Zentrums ab 1970 in einer „Arena“ genannten Veranstaltungsreihe der Wiener Festwochen zu Gast. Nach einer mehr als drei Monate andauernden Besetzung des letzten Veranstaltungsortes, des Auslands-Schlachthofes, im Jahr 1976, entstand in den Gebäuden des benachbarten Inlands-Schlachthofes der bis heute existierende alternative Veranstaltungsort Arena. Institutionalisiert und geschlossen das eine, wild gewachsen und später verzweigt die andere (Arena, Gassergasse, Amerlinghaus, WUK).

Die am Rande „großer“ Theaterereignisse stattgefundenen Theaterexperimente leben in der Erinnerung einzelner Personen – Künstler:innen, Drehpunktpersonen, Journalist:innen und Zuschauer:innen. Einige von ihnen standen während des Projekts für ausführliche Gespräche zu Verfügung und unterstützten nicht nur die damalige Szene, sondern auch das Forschungsprojekt. Und bei manchen gab es „Papiere“ zu finden, publiziert oder auch nur auf vergilbten losen Zetteln aufgehoben. Papiere, die behaupteten „Manifeste“ zu sein. Ein Teil dieser Schriften, die sich als theoretische Forderungen, als Pamphlete, als Manifeste lesen lassen, sind hier nun erstmals gesammelt abgedruckt.

Zur Edition: Die Originalschreibweise der historischen Texte wurde beibehalten. Nur offensichtliche Druckfehler im Text wurden mit [sic] kenntlich gemacht.

Bedanken möchten wir uns ganz besonders bei Brigitte Marschall, die für dieses Buch einen Originalbeitrag über „Manifeste und/als künstlerische Lebenspraxis“ beigesteuert hat.

PROLOG

ULF BIRBAUMER

Wenn ich mich an Dario Fo (1926–2016) erinnere, den ersten „Gaukler“, dem 1997 der Literaturnobelpreis verliehen wurde, sehe ich nicht nur einen Verbündeten in Gedanken, sondern auch ein Vorbild für mein wissenschaftliches Tun. „Alles fängt dort an, wo man geboren wird“ und „es gibt eine Kultur des Volkes“, sagte er einmal im Interview mit Erminia Artese.¹ Dabei spielte er auf seinen Geburtsort am Lago Maggiore an, in dem man damals vom Fischfang und/oder vom Schmuggeln leben konnte. Das wären zwei Methoden, sein Leben zu fristen, die mehr als Mut erfordern, meinte er: „Nur wer genug Phantasie hat, das Gesetz zu brechen, der hat auch Phantasie für den Hausgebrauch, wenn es darum geht, sich und seinen Freunden die Zeit zu vertreiben. In einer solchen Welt ist jeder Mensch eine ausgeprägte Figur, ist zugleich Autor und Held einer Geschichte, die er erzählt.“² Und wenn ich mich daran erinnere, mich als Theaterkritiker und als Professor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien in einen Arbeitsalltag eingefügt zu haben, dann habe ich Dario Fo, Augusto Boal und Armand Gatti, Jura Soyfer, Otto Tausig, Peter Turrini und Helmut Qualtinger und wie sie alle heißen mögen vor Augen. Ich sehe die Ferne: Brasilien, Frankreich, Italien und ich sehe die Nähe: Wien und Graz, und die Bundesländer. Ich sehe, wie die Künstler:innen in ihrem jeweiligen Umfeld unruhig und aktiv, politisch und unangepasst, experimentell und alternativ agieren. So – so sagen mir meine Student:innen – sei auch ich ihnen vorgekommen.

Das mag stimmen, ich habe mich bei meinen wissenschaftlichen Arbeiten, meinem Forschen und meiner Lehrtätigkeit stets dem Gebiet eines nicht-etablierten und nicht-institutionalisierten „anderen Theaters“ zugehörig gefühlt. Einerseits fokussierte ich meine wissenschaftliche Tätigkeit dabei auf Bereiche des Volkstheaters, des politischen Theaters als auch der internationalen, alternativen und experimentellen Theaterformen und andererseits auf das Gebiet der Medien, zu einem Zeitpunkt, als diese wissenschaftsgeschichtlich gesehen im Rahmen der Theaterwissenschaft noch ein gering beachteter Forschungsgegenstand waren. Daher widmete sich meine Dissertation dem Theater von Kurz-Bernardon, die Habilitationsschrift der „Theorie und Praxis theatralischer Kommunikation am nicht-institutionalisierten Theater in Europa“ und meine Tätigkeit am Institut dem Aufbau von medienwissenschaftlichen Feldern. Die jahrzehntelange Beschäftigung in diesem Forschungsbereich an der

1 *Dario Fo über Dario Fo*, hg. von HANNES HEER, aus dem Italienischen von ULRICH ENZENSBERGER. Köln: Prometh, o. J. [1978], S. 21.

2 Ebenda.

Peripherie des etablierten Theaters führte mich konsequenterweise am Ende meiner Berufstätigkeit an der Universität Wien zu einem Forschungsprojekt mit dem Titel „Experimentelles Theater in Österreich 1945–1983“, gefördert durch den FWF (Der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung – kurz: Der Wissenschaftsfonds), das ich mit zwei Theaterwissenschaftler:innen der nächsten Generation, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer, durchführte.

Das Projekt diente der theaterhistorischen und theaterwissenschaftlichen Aufarbeitung des experimentellen Theaters in Österreich im Zeitraum von 1945 bis zum Ende der Ära Kreisky. Dabei zählten zum Untersuchungsgegenstand experimentelle Produktionen von österreichischen Künstler:innen im Bereich Theater. Unser Ziel war zunächst die umfangreiche wissenschaftliche Aufarbeitung der experimentellen Theaterereignisse – insbesondere im Wiener Raum, aber auch in den Bundesländern. Viele der damals aktiven Künstler:innen waren mittlerweile etabliert oder auch in bürgerlichen Berufen tätig, manche allerdings auch schon verstorben. Unser großer Ehrgeiz bestand nun darin, sie mindestens einmal noch zu besuchen und mittels der Oral History-Methode die Ereignisse und ersten experimentellen theatralen Äußerungen mit Schwerpunkt auf das großteils graue Wien der Nachkriegsjahre bis zum Ende der Ära des sozialdemokratischen Sonnenkönigs Kreisky zu dokumentieren. Im Zuge dieser Arbeit stießen wir auf eine Vielzahl an Schriften und Dokumenten, verstreut über die verschiedensten Publikationsorgane, aber auch, noch unveröffentlicht, in privaten Schachteln in Garagen oder Abstellkammern. Ein Teil davon nannte sich „Manifeste“ und stellte Behauptungen darüber auf, was Theater nun sein sollte. Diese Manifeste haben wir zusammengesammelt, ein Großteil davon findet sich hier in chronologischer Weise abgedruckt wieder. Sie zeigen auf anschauliche Art, welche Gedanken und Experimente in den Nachkriegsjahren aufgekommen sind. Sie zeigen auch, aus heutiger Sicht, wie innovativ und radikal gedacht wurde. Wir können auch sehen, wie das eine oder andere umgesetzt, wieder verloren oder vielleicht mittlerweile selbstverständlich wirksam ist.

Es braucht eben Phantasie, um den Hausgebrauch zu verschieben.

MANIFESTE UND/ALS KÜNSTLERISCHE (LEBENS-)PRAXIS

BRIGITTE MARSCHALL

AUFBRUCH, ERNEUERUNG, REVOLUTION! Mit diesen Schlagworten ist der Grundtenor von Kunstmanifesten benannt, getragen von einer meist auch herausgehobenen Kennzeichnung im Layout, in der Schriftwahl, in der ästhetischen Gestaltung. Bild-Kombinationen werden mit Fotografien, Skizzen und Collagen verbunden. Künstler:innen und Künstler:innenkollektive schreiben in Manifesten ihre Kunstauffassung fest, geben ihrer Programmatik eine Dogmatik. Ein Widerspruch? Entstehen Kunstmanifeste doch aus der Kritik an herrschenden Kunstauffassungen, sind Befreiungsversuche aus den Strukturen gesellschaftlicher Verhältnisse, aus sozialpolitischen Rahmenbedingungen, bedienen sich ihrerseits aber einer straffen Auflistung von Grundsätzen und Bestimmungen. Der Ruf nach Autonomie, nach Freiheit, die (Zer)Störung alter Mechanismen und Strategien um Neues zu errichten, ist den Manifesten ein elementarer Anspruch. Verstanden als Gegenentwurf wollen Manifeste herrschende Systeme aufbrechen, geißeln die Lethargie und die konditionierten Wahrnehmungs- und Rezeptionsmuster, schließen den Kunstbetrieb, den Kunstmarkt in ihren Erörterungen ein. Doch nicht nur die Ambivalenz von Freiheit vs. einer dogmatischen Listung der Forderungen in Ge- und Verbote ist dem Phänomen Manifest als Ambivalenz immanent. Sondern auch das Fehlen einer einheitlichen Definition und ontologischen Bestimmung zeichnet das Themenfeld aus. Die Suche nach konstituierenden Elementen weist Brüche auf, lässt Fragen offen.

Der Begriff *Manifest* (lateinisch *manifestus*, *manifesto*) bedeutet *offenbar*, *handfest*, *augenscheinlich*. Manifeste sind Grundsatzklärungen, in denen Richtlinien, politische (z. B. *Manifest der Kommunistischen Partei* von Karl Marx und Friedrich Engels) und ästhetische Programme aus Politik und den Künsten in Positionen theoretisch und praktisch von Verfasser:innen festgehalten und öffentlich gemacht werden. Diese Akte einer gesellschaftspolitischen und ästhetischen Kommunikation richten sich an eine Öffentlichkeit, wollen eine öffentliche Aufmerksamkeit provozieren, evozieren einen An- und Eingriff in die Lebenspraxis, greifen ein in tradierte Formen von konditionierten Seh-, Hör- und Wahrnehmungsmustern. Schlagkräftig mit appellativer Rhetorik und bisweilen militant in ihrer Ausdrucksweise beanspruchen die Programme Macht- und Entscheidungsgewalt, die Rückeroberung der Souveränität in die Autonomie des Künstler:innensubjekts. Der aktionistische Wille zum Handeln lässt das Phänomen Manifest zwischen ästhetischer und soziokultureller Funktion oszillieren. Die operativ-strategische Ebene führt zum Aktionismus, in den Kontext der Performance Kunst.

Im Folgenden sollen einige Aspekte und Überlegungen die künstlerische Modellform Manifest umkreisen. In einem partizipativen Austausch von Fragen und möglichen Antworten sollen Tendenzen, Entwicklungen, Brüche sichtbar, Überschneidungen erfahrbar werden. Manifeste sind Zeugnisse und bieten Anschauungsmaterial für künstlerischen und politischen Aufbruch, sind ein Seismograph historischer Zeitenläufe. Die Bedeutung des Manifests für vergangene und gegenwärtige Kunstauffassungen, auch als Wegbereiter zukünftiger, liegt im dynamischen Anspruch und der Auflösung der Grenzen von Lebenswelten und den Künsten. Auf Individualität und Einzigartigkeit erpicht, organisieren sich Künstler:innen in losen, offen bis streng geregelten Verbänden und Clubs, veröffentlichen alleine oder auch gemeinsam Programmatiken einer neuen Stilrichtung, neuer künstlerischer Bewegungen. Die (temporären) Gruppen mit bezeichnenden Namen formulieren Prozesse, Entwicklungsschritte, Potentiale und Ziele ihrer Sichtweise der zu vollendenden Künste, treten in Austausch mit der Idee eines „Wir“, das individuell und zugleich fluid ist. Manifeste wollen nicht nur gelesen, sollen auch gehört, gesehen, erfahren werden und agieren daher mit künstlerischer Selbstinszenierung. Ein vermehrt fragwürdig gewordenes Lebenskonstrukt der Künstler:innen, *außerhalb* der Gesellschaft zu stehen, rückt Kunst und Alltagsbereich aneinander, macht Grenzziehungen diffus. Der Akt der Proklamation selbst wird als künstlerische Handlung vollzogen. Aktivismus ist dem Manifestcharakter eingeschrieben, wird selbst zur Kunstform, oft auch zum sozialen Projekt, das mittlerweile ein von ästhetischen Standpunkten abgehobenes Eigenleben führt.¹

ZEITEN/WENDEN: DIE GESELLSCHAFT REVOLUTIONIEREN

„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, kraftvoll und logisch“, erklärt Tristan Tzara im „Dada Manifest über die schwache Liebe und die bittere Liebe“.²

1 Die documenta 15 (Kassel 2022) hat diese Tendenz deutlich gemacht. Workshops und zahlreiche Gemeinschaftsprojekte der eingeladenen Künstler:innenkollektive dominierten das Ausstellungsgeschehen. Neben Antisemitismus-Vorwürfen standen auch Fragen einer Verortung zwischen sozialen und/oder ästhetischen (Kunst)Projekten zur Diskussion.

2 TRISTAN TZARA: „Dada-Manifest über die schwache Liebe und bittere Liebe“ [„Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer“, lu à la galerie Povolozky, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans *La Vie des lettres*, n°4, 1921], zitiert nach: FRIEDRICH WILHELM MALSCH: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1997, S. 11.

Tzara polemisiert mit diesem Statement auch gegen den messianischen Mitteilungsdrang des Manifests.³ Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt sich das Manifest „in rasantem Tempo zu einem der beliebtesten Mittel zur Intervention in der ästhetischen Debatte auf internationalem Niveau, d.h. zwischen Moskau, Prag, Mailand, Paris, London und Berlin.“⁴ Im Geschichtsverlauf ist eine Häufung an Manifesten gerade in Zeiten von gesellschaftspolitischen Umbrüchen und Krisen zu erkennen.⁵ Am Beginn des 20. Jahrhunderts wird eine Flut an Manifesten veröffentlicht: Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus stützen und proklamieren ihre künstlerischen Arbeiten mit Statements in Zeitungen, Flugblättern und provokant angekündigten Aktionen. Die historische Betrachtung zeigt, dass Verbindungen zwischen Kunstmanifest und dem politischen Manifest bestehen. Der Gründer des *Futuristischen Manifests* Filippo Tommaso Marinetti kollaborierte mit der faschistischen Partei Mussolinis. Manche Texte Marinettis, der am 20. September 1909 das Manifest zur Gründung des Futurismus im Pariser (bürgerlichen) *Figaro* veröffentlichte, lesen sich wie Anweisungen zu Aktionen von Fluxus und von Happenings der 1950er Jahre.

In Manifesten und Proklamationen bekämpfen die Futuristen die Ästhetik der traditionellen Kunstauffassung. Wer sich ihrer Lebensphilosophie und Weltanschauung entgegenstellte, wurde rücksichtslos attackiert. Marinetti propagiert im *Futuristischen Manifest* die automobilen Raserei des Rennwagens als neues Schönheitsideal, das das alte Ideal einer Nike von Samothrake abgelöst hat. Beschleunigte Wahrnehmung, Bewegungsdynamik als Synästhesien von Licht, Schall und Geschwindigkeit sind Inspiration, Identitäts- und Lebensentwurf für künstlerische Positionen, die sich mit dem Automobil beschäftigen. Auch der Gründungsmythos der Bewegung wird von Marinetti bedient. Im ersten futuristischen Manifest landet Marinettis Automobil in einem Graben mit Fabrikwasser: eine Art Taufe. Die narrative Vorbereitung auf die programmatischen elf Punkte des Manifests bezieht sich nicht mehr auf die Historie, sondern erzählt die Geschichte einer rituellen Initiation mit ihren typischen Stationen: Krise, Untergang und Elevation.

Da das *Futuristische Manifest* von zahlreichen Manifestschreiber:innen als historische Relations- und Bezugsgröße gelesen wird, soll dieses Manifest als Ausgangs-

3 Gegen die Flut an Manifesten stellt Franz Pfemfert allen Manifestant:innen eine Falle. In der „Aktion“ vom Oktober 1913 veröffentlicht er unter dem Pseudonym August Stech einen „Aufruf zum Manifestantismus“. Auch Ferdinand Hardekopf operiert mit einer Irreführung des Publikums mit „Erste Proklamation des Äternismus“ (1916). Vgl. PETER SPRENGEL: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*. München: Beck, 2004, S. 113.

4 FRIEDRICH WILHELM MALSCH: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1997, S. 15.

5 Vgl. MALSCH: *Künstlermanifeste*, S. 71.

punkt ein wenig genauer beleuchtet werden. Marinetti wählt für den Ausbruch aus der alten Welt nicht die Straßenbahn, sondern den Personenkraftwagen als Vehikel. Dieser ermöglicht die Verschränkung von technischer Energie mit menschlichem Steuerungswillen. In der kontemplativ orientierten Maschinenästhetik des 19. Jahrhunderts galt die Technik noch als dämonischer Widersacher des Menschen. Im *Futuristischen Manifest* hingegen wird die Technik zur Steigerungsmöglichkeit.

Der Futurist muss sich den Kräften der technischen Apparatur völlig ausliefern und sich ihrer Todesdrohung stellen. In einem schockhaften Übergang erschafft der Futurist sein neues Leben. Destruktionsenergien, so der Futurismus, sind die Voraussetzung für eine Selbsterweiterung des Individuums. Bei der rasenden Autofahrt kommt es zu einer technischen Beschleunigung des Körpers; dieser lässt die Grenzen der Zeitlichkeit hinter sich, weil sie den Bewusstseinspunkt selbst überholt. Gekoppelt mit der Maschine, überschreitet der Mensch die Grenzen seiner Subjektivität. Die ästhetischen Phantasien der Futuristen greifen über das Medium Technik in die Lebenswelt ein, transformieren Ästhetik in eine Ethik gesellschaftlicher Wirkmacht.

Der verbale Radikalismus der Futuristen ging bis zur kategorischen Forderung, Museen und Universitäten zu zerstören. Futuristische Schlagworte wie Dynamik, Simultanität, Geschwindigkeit, Maschinenkult und Fortschrittsgläubigkeit vermengen sich intensiv mit den faschistischen Ideen von Militarismus, Vaterland und Nationalismus. Die faschistische Partei kam den modernen, fortschrittsorientierten futuristischen Künstlern entgegen, bediente sich ihrer zu Propagandazwecken. Eine Gefahr, die Kurt Schwitters immer als Bedrohung politisch wirksamer künstlerischer Arbeit gesehen hat. Die Verstrickung in die faschistische Kulturpolitik wirkte sich nachteilig auf die Schlüsselstellung des Futurismus aus, etwa in der Bewertung der Surrealisten um André Breton. Obgleich auch der Gründer des *Surrealistischen Manifests* (1924) André Breton politisch aktiv war. Er trat 1927 in die französische Sektion der III. Komintern ein und praktizierte Ausschlussverfahren nicht konformer Mitglieder des Surrealismus in regelrechten Hinrichtungskommandos.⁶ Werden faschistische Strategien mit futuristischen Konzepten quergelesen, wird die Ästhetisierung von Politik und Alltag, der Hass auf Frauen und das Establishment sichtbar. Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Militarismus, die Verherrlichung des Krieges und die Verachtung der Frau sind Marinettis Maximen. Im November 1919 führten Marinetti und Mussolini gemeinsam die Liste der sich formierenden Faschisten an. Nach der faschistischen Machtergreifung Mussolinis versuchte Marinetti den politischen Anspruch des Futurismus geltend zu machen, bot sich der Partei als Bündnis-

6 Bretons gegründete Zeitung *Le Surréalisme au service de la révolution* (erschieden in sechs Ausgaben, 1930–1933) war ideologisches und ästhetisches Programm. Probleme mit der Parteidogmatik und die Kritik an Stalin führten 1935 zum endgültigen Bruch mit der Kommunistischen Partei Frankreichs.