

Das Manifest als Einblattdruck in der ästhetischen Praxis der italienischen Futuristen

Hubert van den Berg

I.

Auch wenn die Bezeichnung „Einblattdruck“ ein bibliothekarischer Fachterminus ist, welcher der Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts völlig fremd war und auch in der Avantgardeforschung alles andere als gebräuchlich ist, so umschreibt sie dennoch recht treffend eine Vielfalt kleinerer Schriften und einseitig bedruckter Druckereierzeugnisse wie Flugblätter, Pamphlete, Handzettel, Plakate und dergleichen. Diese Einblattdrucke zählen heutzutage im künstlerischen Feld zu den wohl kaum mehr umstrittenen, ja fast traditionell-klassischen, durch das Aufkommen elektronischer Medien und Kommunikationsformen teilweise bereits leicht antiquiert wirkenden Bestandteilen moderner oder, wenn man so will, postmoderner ästhetischer Praxis, die in Kunst und Literatur von der Avantgarde eingeführt und verwendet worden sind.

Gerade in der Avantgarde der zweiten Nachkriegszeit mit ihrem Höhepunkt am Ende der sechziger Jahre – zum Beispiel auch in der Situationistischen Internationalen, der Fluxusbewegung, der konzeptuellen Kunst und verwandten Ansätzen – zählten Flugblatt und Plakat zu den bevorzugten Medien ästhetischer wie politischer Praxis. Flugblatt und Plakat waren in diesem Zusammenhang wesentlich mehr als schlichte Kommunikationsmittel, die sich als bloße Begleiterscheinungen der „eigentlichen“ Kunst umschreiben ließen. Vielmehr bildeten Flugblatt und Plakat wie auch andere Ausprägungen des Einblattdrucks als Artefakte feste Kernbestandteile der avantgardistischen künstlerisch-literarischen Praxis.

Auch von anderen Sparten des Kunst- und Literaturbetriebs, die man nicht per se als avantgardistisch bezeichnen würde, wurde der Einblattdruck verwendet, sei es als Theaterzettel, Werbeblatt, Erinnerungs- oder Ansichtskarte mit Porträts oder Gedichten, fliegende Blätter und einzeln gedruckte und verhandelte Balladen- und Bänkellieder, teils sogar mit erheblichem gestalterischem Aufwand und Anspruch, dennoch aber in der Regel als Nebensache und Nebenprodukt der „eigentlichen“ ästhetischen Praxis.

Dagegen kann die bewusste Aufwertung des Einblattdrucks als Kernelement dieser ästhetischen Praxis gewiss als Innovation und Besonderheit des künstlerisch-literarischen Agierens der Avantgardebewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts verstanden werden, die auch dadurch sofort erkennbar ist, dass eben Ausstellungskataloge, Monografien und andere Sammelwerke zu

frühen Avantgardebewegungen wie Expressionismus, Futurismus und Dada sich nicht zuletzt durch eine Vielzahl von Abbildungen von Einblattmaterialien oder Hinweisen auf solche auszeichnen, während solche Materialien in Darstellungen vorangehender Strömungen und Bewegungen im künstlerischen und literarischen Feld eher die Ausnahme sind. Für den Vormärz mag das teilweise anders sein. In dieser Epoche betreffen die Einblattdrucke allerdings primär politische und nicht ästhetisch intendierte Schriften.

II.

Die ersten Ansätze der ästhetischen Aufwertung des Einblattdrucks als Kernbestandteil der künstlerisch-literarischen Praxis überlagern sich mit dem Aufkommen der Avantgarde kurz nach der vorigen Jahrhundertwende. Sie sind sogar durchaus charakteristisch für das Gesicht der Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Flugblätter gab es zwar selbstverständlich schon wesentlich länger. Doch erst kurz nach der vorigen Jahrhundertwende erhält das Flugblatt den Status als Artefakt, als ästhetisches Objekt, als literarisches Medium wie auch als Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, wenn auch nicht unbedingt als Massenmedium ohne Aura der Originalität, da eben Einblattdrucke durch Handkolorierung, Nummerierung, Verwendung diverser Papiersorten, Unterschriften oft doch wieder tendenziell zu Unikaten umgestaltet wurden. Unterdessen gab es durchaus auch den in höheren Auflagen produzierten Einblattdruck, welcher nicht nachträglich zum Unikat umgestaltet wurde. Bekannte Beispiele sind hier selbstverständlich das Plakat, das der hannoverische Verleger Paul Steegemann Ende 1919 mit Kurt Schwitters' erstem Merzgedicht *An Anna Blume* drucken und an Litfasssäulen aushängen ließ,¹ oder beispielsweise die sogenannten „papillons dada“, „Dadaschmetterlinge“², die Tristan Tzara und Paul Éluard ebenfalls im Dezember 1919 zur Lancierung der Dadabewegung in Paris entwarfen: kleine, auf farbigem Papier gedruckte Zettelchen, die überall hinterlassen werden konnten und die Aufmerksamkeit auf Dada lenken sollten mit mysteriösen oder nichtssagenden Parolen³ wie:

Chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à expliquer un mot: (connaître!). Expliquer: Amusement des ventres rouges aux moulins de crânes vides. Tristan Tzara

DADA ne signifie RIEN. Si l'on trouve futile et l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien... Tristan Tzara

1 Kurt Schwitters. Hrsg. von Serge Lemoine. Paris 1994, S. 42/72.

2 Dada. Hrsg. von Laurent Le Bon. Paris 2005, S. 766-767.

3 Dada (wie Anm. 2), S. 767.

Un autre: Taisez-Vous, le langage n'est pas stenosteno, ni ce qui manque aux chiens!

DADA. Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire. Directeur: Tristan Tzara

Nun könnte man sagen, dass eben das *Anna Blume*-Plakat und die *papillons dada* schlicht der Werbung dienten, der Werbung für einen Gedichtband gleichen Namens und der Werbung für eine Bewegung. Bezeichnend ist hier allerdings, dass Dada sich auch durchaus als „Reklamegesellschaft“ verstand.⁴ Sprüche wie jene auf den *papillons* füllten auch Pariser Dadazeitschriften wie *Bulletin Dada* und *Proverbe*. Das Plakat mit dem Gedicht *An Anna Blume* war aber mehr als Werbung. Es war genuiner Bestandteil einer ästhetischen Praxis, die auch politische Interventionen umfasste, da es letztendlich auch im Schwitters'schen Merz-Unternehmen als Avantgardeprojekt nicht nur eine neue Kunst, sondern auch ein neues Leben herbeizuführen galt.⁵ Dasselbe galt z.B. auch für die auf größerem, plakatartigem Papierformat gedruckten Gedichte der futuristischen Gattung der *parole in liberté*⁶ und ebenfalls für manche Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, die als Einblattdrucke erschienen – genauso wie die Bekanntmachungen, Proklamationen und Manifeste europäischer Staatsoberhäupter, Armeeführer und ihrer revolutionären Gegner – und nicht nur Begleiterscheinungen einer ästhetischen Praxis, sondern eben Kern dieser Praxis selbst waren.⁷

Wie eben diese Beispiele deutlich machen, fand die Transzendierung der bisherigen Funktion des Einblattdrucks als Medium der ästhetischen und kunstpolitischen Auseinandersetzung, der Positionierung im literarischen und künstlerischen Feld sowie der (kommerziellen) Werbung, unter anderem für Neuerscheinungen, Ausstellungen und Theateraufführungen, im Rahmen der avantgardistischen Praxis statt. Diese Praxis teilte dem Einblattdruck teils eine Nebenrolle zu, teils erhob sie den Einblattdruck zum Kernbestand der ästhetischen Praxis. Zwar war in diesem Zusammenhang der Einblattdruck als Medium literarischer Texte nicht unbedingt etwas Neues. Bilderbögen, Blätter mit Balladen und Liedtexten gab es selbstverständlich schon länger. Sie galten aber

-
- 4 Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1989, S. 38-39.
 - 5 Hubert van den Berg: From a New Art to a New Life. Avant-Garde Utopianism in Dada. Aalborg 2006.
 - 6 Marinetti et le Futurisme. Etudes, documents, iconographie. Hrsg. von Giovanni Lista. Lausanne 1977, S. 46-49.
 - 7 Wie z.B. die Flugblattfassung von Marinettis *Manifeste du futurisme*, vgl. Marinetti (wie Anm. 6), S. 69-72, oder das Manifest *Dadaisten gegen Weimar*, vgl. Bergius (wie Anm. 4), S. 337.

bis dahin in der Regel nicht als „eigentliche Kunst“. Genau diese Aufwertung findet nun in der Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts statt, und zwar vor allem im Futurismus und im Dadaismus. Wenn man dieselbe Tendenz auch in anderen Ismen der Avantgarde beobachten kann, galten Flugblätter wie auch andere Einblattdrucke insbesondere hier nicht mehr als Begleitscheinungen der „wahren“ Kunst und Literatur, sondern als gleichrangige Werke neben „traditionellen“ Kunstwerken oder eben als Medien, in denen jene literarischen Texte zu finden waren, die man als Kern der eigenen literarischen Praxis verstand. Wie bereits erwähnt, wurde die neuartige futuristische Lyrikgattung der *parole in libertà* nicht zuletzt in Flugblatt- und Plakatform präsentiert. So findet man auch auf den beiden großen Ausstellungen der historischen Dadabewegung, die 1920 bzw. 1921 unter dem Namen „Erste Internationale Dada-Messe“ in Berlin und im „Salon Dada“ in Paris zu sehen waren, zwischen Werken wie Gemälden, Grafik, Zeichnungen und Skulpturen, die man ohne Weiteres als klassische Kunstformen einstufen kann, eben als neue Kunstformen neben Readymade, Collage, Montage und Assemblage (in denen sie auch enthalten sein können) Plakate, Flugblätter und andere Einblattdrucke, die als gleichrangige Exponate nicht nur an den Wänden gezeigt, sondern auch in den jeweiligen Katalogen als genuine Kunstwerke vorzufinden sind.⁸

Von Dada soll hier aber nicht die Rede sein. Es waren – wie gesagt – die Futuristen, und zwar die italienischen Futuristen, die damit angingen, Flugblätter und andere Einblattdrucke als integrale Bestandteile ihrer ästhetischen Praxis aufzufassen und dem Flugblatt eine neue, ästhetische Ausrichtung gaben; die russischen Futuristen sollten bald folgen. Jedoch ist hier von den italienischen Futuristen die Rede und insbesondere von ihrem ersten Auftritt in Berlin.

III.

Die Integration von Flugblatt, Hand- und Werbezetteln durch die Futuristen in die Kunstpraxis hing zunächst damit zusammen, dass sie zum Inventar der modernen Großstadt und besonders der großstädtischen Theater, Cafés und Kneipen zählten. Es war eine der Hauptanliegen der futuristischen Bewegung, die moderne Großstadt und nicht zuletzt die Dynamik und das Durcheinander, die allgegenwärtige Technik wie auch die revolutionäre Geste, die vor allem in der Sphäre der urbanen Modernität zu finden waren, in die Kunst hinein zu ziehen, wie der elfte Punkt des am 20. Februar 1909 auf dem Titelblatt der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* veröffentlichten ersten futuristischen Manifests angibt:

⁸ Vgl. Bergius (wie Anm. 4), S. 362; Dada (wie Anm. 2), S. 322-325; Marc Dachy: *Archives Dada. Chronique*. Paris 2005, S. 285 und 510.

Wir werden die arbeitbewegten Mengen, das Vergnügen, die Empörung singen, die vielfarbigen, die vieltönigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Arsenale und Zimmerplätze unter ihren heftigen, elektrischen Monden; die gefräßigen Bahnhöfe voller rauchender Schlangen: die durch ihre Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch hüpfenden Brücken über der Messerschmiede der sonndurchflimmernden Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, mit langen Röhren gezügelte Stahlrosse, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge und die klatscht wie eine beifallstobende Menge.⁹

Hier findet man knapp zusammengefasst das Bild eines dynamischen, technisierten modernen Großstadtambientes, vor welchem auch die Hinwendung zum Flugblatt – man könnte sagen – zur schnellen Drucksache zu verstehen ist.

Es geht wohl primär darum, eine „neue“, „junge“, „moderne“ Kunst zu realisieren und durchzusetzen, die *up to date* sein sollte, dem modernen Leben, der Realität der Modernität gemäß, unmittelbar verknüpft mit dem Anliegen oder genauer mit dem Selbstverständnis, Wegbereiter und Wegweiser einer neuen Zukunft zu sein, nicht nur der Kunst, sondern des gesamten Lebens. Es ging nicht nur um „Neue Kunst“, wobei „neu“ vielfach großgeschrieben wurde, sondern auch um ein „Neues Leben“ und einen „Neuen Menschen“, die beide nicht zuletzt durch die „Neue Kunst“ zu erwarten seien.¹⁰ Nicht zufällig nannte man sich „Futurist“ und wandte man sich gegen den „Passatismus“.¹¹ Dass es nicht nur um einen schönen Namen ging, machten auch die russischen Futuristen deutlich, die sich zum einen die Bezeichnung „Futurismus“ aneigneten, sich zum anderen auf Russisch *budetljane* nannten: „Zukünftler“.

Die Vorstellung, dass es nicht nur um eine andere Kunst, sondern auch um ein anderes Leben ginge, hatte selbstverständlich eine politische Dimension, die, so ist hier für den Futurismus festzuhalten, im Ersten Weltkrieg immer mehr in eine faschistische Richtung geht, davor aber vor allem mit dem militanten Anarchismus verbunden war. Hier zählte das Flugblatt zu den wichtigsten Medien politischer Kommunikation im Druckzeitalter, das durch billigeres (Holzfaser)-Papier und einfachere Satz- und Drucktechniken vor einem Jahrhundert sehr populär und weitverbreitet war. Insofern sich die Futuristen das Flugblatt, Plakat und Handzettel als Kommunikationsformen aneigneten, ging

9 Zitiert nach: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934. Hrsg. von Peter Demetz. München 1990, S. 175.

10 Vgl. van den Berg (wie Anm. 5).

11 Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 64.

es zwar um ein älteres Medium, allerdings durch die Verwendung neuester Herstellungstechniken durchaus um die neuesten Erscheinungsformen dieser Medien und darüber hinaus um Erscheinungsformen, die unmittelbar mit der Kommunikation und mit der Hektik der politischen Auseinandersetzung in der neuen Großstadt verbunden waren, wobei eben Flugblatt, Plakat und Handzettel zu den wichtigsten kommunikativen Begleiterscheinungen militant-revolutionärer Politik zählten, die von den Futuristen gerade am meisten geschätzt wurden.

Es geht aber um mehr. Eine neue, moderne Kunst, die zum neuen, modernen Zeitalter zählte – so war die weitverbreitete Ansicht in der Avantgarde – brauchte auch neue Formen, neue Medien. Mit der „Nur-Ölmalerei“, wie Kurt Schwitters es später formulierte, war es vorbei. Die Verwendung von „neuen Materialien in der Malerei“ war angesagt, und nicht nur in der Malerei.¹² Dabei hieß „neu“ nicht unbedingt „bislang ungekannt“ oder „noch nie gezeigt“. „Neu“ war eben nicht immer so „neu“, wie die Werbung es glauben lassen wollte. Im Zeitalter der Avantgarde war Film relativ neu, kaum zehn Jahre im Umlauf, als die Futuristen sich zu manifestieren begannen. Neu war auch der Rundfunk, neu waren gewiss auch manche Fotografieexperimente. Ansonsten aber, wo es sich beispielsweise um abstrakte Kunst, Collage oder auch Fotomontage handelte, wurde Vieles als neue Entdeckung präsentiert, zumindest von manchen Avantgardisten, die ihre Vorreiterrolle ernst nahmen. Faktisch war die Neuigkeit aber oftmals uralte, wie im Fall der abstrakten Kunst. Auch wenn man daran zweifeln kann, ob es sich bereits um Kunstwerke handelte, so besteht kein Zweifel, dass die ersten menschlichen Erzeugnisse, die auch eine ästhetische Dimension besitzen, sich durch abstrakte Formen auszeichnen. Und dessen waren sich jene Teile der Avantgarde, die sich mit abstrakter Kunst befassen, durchaus bewusst: „Die ‚neue Kunst‘ ist so neu, wie die ältesten Gefäße, Städte, Gesetze, und wurde von den Völkern Asiens, Amerikas, Afrikas und zuletzt von den Gothikern geübt“, hieß es in einer kleinen programmatischen Erklärung, die Hans Arp am Vorabend des Dadaismus veröffentlichte.¹³ Andere avantgardistische Innovationen mögen über eine kürzere Vorgeschichte verfügen, wie z.B. die Collage und Photomontage, aber im Fall dieser „neuen Kunstformen“ gab es – genau betrachtet – keine wirklichen Innovationen. Neu war nicht die Fotomontage oder Collage an sich, sondern vielmehr ihre Präsentation als Kunst. So wie die Fotomontage schon im neunzehnten Jahrhundert unter Fotografen Verwendung fand, um Gruppenbilder von Personen herzustellen, die nicht zusammen fotografiert werden konnten. Es war eben ein solches Bild in einem Gästezimmer an der Ostsee, das Raoul

12 Kurt Schwitters: Die literarischen Werke. Bd. 5. Manifeste und kritische Prosa. Köln 1998, S. 76-77.

13 Zitiert nach: Alfons Backes-Haase: Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests. Frankfurt/Main 1992, S. 35.

Hausmann und Hannah Höch auf die Idee der Fotomontage als Kunstform gebracht haben soll.¹⁴ So galt auch für andere künstlerische Innovationen der Avantgarde, dass es nur selten wirkliche Innovationen auf technisch-materieller Ebene gab. Es waren vielmehr Verfahren aus dem „alltäglichen“ oder zumindest nicht-künstlerischen Leben, die nach einer längeren Geschichte außerhalb des Kunstbetriebs in die Sphäre der „hohen Kunst“ eingeführt wurden. So trifft man z.B. im frühen neunzehnten und späten achtzehnten Jahrhundert bereits Collagen an, wie z.B. die von Hans Christian Andersen, die nicht als „hohe Kunst“, sondern bestenfalls als kunstvoll geordnete Memorabilien gedacht waren, die Erinnerungen konservieren sollten.¹⁵

Was nun für die bildenden Künste galt, galt auch im Literarischen. Auch hier kann man die Aufwertung alltäglicher, bislang nichtliterarischer Textsorten, Gattungen und Präsentationsformen von Texten zur Literatur feststellen. Das galt nicht für das Flugblatt und das Manifest, die beide wohl ihre Anfänge in der frühen Neuzeit bzw. dem späten Mittelalter haben. In der Avantgarde ist vor allem neu, dass diese Flugblätter und Manifeste nunmehr als künstlerische Formen und Verfahren verstanden wurden, wobei teilweise der alte Zweckzusammenhang der alten-neuen Form in der neuen ästhetischen Praxis durchschien und auch durchscheinen sollte, teilweise aber auch dem alten Medium des Flugblatts und der alten Gattung des Manifests neue Qualitäten und Aufgaben zukamen.

IV.

Während die Collage von den Kubisten Picasso und Braque als neu eingeführt wurde und die Fotomontage wohl von Berliner Dadaisten wie George Grosz und John Heartfield sowie Hausmann und Höch in die Kunst eingebracht worden ist, waren es die italienischen Futuristen, die das Manifest von einer zweckorientierten Textsorte zur literarischen Gattung aufwerteten. Sie machten das Flugblatt zum Medium der literarischen Kommunikation und stießen gleichzeitig die hohe Literatur von ihrem Sockel.

Die italienischen Futuristen, allen voran Filippo Tommaso Marinetti, waren die ersten, die im künstlerisch-literarischen Feld ihr ästhetisches Programm *selbst* als Manifest bezeichneten und präsentierten, und sie ließen diesem ersten Manifest noch weitere folgen. Letztendlich verfassten die Futuristen dut-

14 Vgl. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Kunst, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.* München 2000.

15 Kjeld Heltoft: *Hans Christian Andersen as an artist. H. C. Andersens billedkunst.* Kopenhagen 1977.

zende und aberduztende von Manifesten, die auch quantitativ ein nicht unerhebliches Segment der futuristischen literarischen Produktion bilden.¹⁶

Vor 1909 gab es bereits Programmtexte anderer Strömungen und Gruppierungen, die zwar von der Kritik in metaphorischem Sinn als Manifeste bezeichnet wurden, allerdings nicht von den Urhebern als solche ausgewiesen wurden. Tatsächlich waren die Futuristen die ersten, die ihr künstlerisch-literarisches Programm als „Manifest“ präsentierten, wobei sie praktisch eine an und für sich pragmatische Textsorte mit spezifischen Konnotationen übernahmen und umpolten.

Es betraf hier eine Textsorte, die zumindest in ihren Anfängen in der Regel ein Einblattdruck war, sei es als Plakat, als zum Aushang gedachte Bekanntmachung, sei es als Amtsblatt, als offizielle Mitteilung. Man kann hier vom Flugblatt sprechen, insofern man dem Flugblatt nicht von vornherein Protestcharakter zuschreibt oder es als Medium politischer Polemik sieht. Das Manifest mag heutzutage insbesondere in einem philologischen oder kunstgeschichtlichen Kontext als literarische oder künstlerische Programmschrift verstanden werden oder auch als Programmschrift einer politischen Bewegung wie im Fall des gegenwärtig wohl bekanntesten Manifests: des *Kommunistischen Manifests* von Marx und Engels. Die dominante Bedeutung der Genrebezeichnung „Manifest“ war jedoch eine andere, zumindest am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.

Wie sich älteren Wörterbüchern entnehmen lässt, hatte die Bezeichnung „Manifest“ bis dahin zwei Grundbedeutungen. Zum einen war ein Manifest ein Frachtbrief, der die Ladung eines Schiffs verzeichnete. Eben diese Bedeutung hat das Wort „Manifest“ noch immer, auch wenn sie in der kulturellen Sphäre wenig bekannt ist. Im Luftverkehr wird zum Beispiel die Ladung eines Flugzeugs noch immer in einem *cargo manifesto* beschrieben.

Daneben war „Manifest“ schon seit mehreren Jahrhunderten primär die Bezeichnung einer Erklärung, mit welcher ein – in der Regel gekröntes – Staatsoberhaupt, ein König oder Kaiser, seinen Untertanen erläuterte, wieso er

16 Vgl. die große Zahl futuristischer Manifeste u.a. Futurisme in: Manifestes. Documents. Proclamations. Hrsg. von Giovanni Lista. Lausanne 1973. Diese und folgende Überlegungen zum Manifest basieren auf früheren Arbeiten in diesem Zusammenhang, die auch weitere Literatur zum Manifest enthalten: Hubert van den Berg: Zwischen Totalitarismus und Subversion. Anmerkungen zur politischen Dimension des avantgardistischen Manifests. In: „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. Die Avantgarde und ihre Manifeste (1909-1938). Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Darmstadt 1997, S. 58-80. Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier: Interpretation, Funktionalität und Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests. In: Manifeste: Intentionalität. Hrsg. von Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier. Amsterdam, Atlanta 1998, S. 7-32 und Hubert van den Berg: Das Manifest – eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion. In: Ebda, S. 193-226.

sich entschieden hatte, einen Krieg anzufangen. Genau auf eben diesem Kontext beharren ältere Wörterbücher jener kontinental-europäischer Sprachen, die vor dem 20. Jahrhundert bereits das Wort „Manifest“ kennen: die Kriegssituation als Zusammenhang, in dem ein Hoheitsträger Manifeste verbreiten ließ. Noch im Juli 1914 erschien ein Manifest in einer ebensolchen Situation: die Erklärung *An Meine Völker*, die ausdrücklich in der Präambel des Texts als Manifest bezeichnet wurde, verfasst oder zumindest unterzeichnet vom österreichisch-ungarischen Kaiser Franz Joseph, nachdem er dem serbischen König per Telegramm den Krieg hatte erklären lassen.¹⁷ Das Manifest war nicht die Kriegserklärung selbst, sondern die Erläuterung zur Kriegserklärung, in welcher Franz Joseph „seinen Völkern“ seinen Schritt gegen Serbien erklärte. Unter diesem Aspekt muss auch die Tatsache gesehen werden, dass Marx und Engels ihr politisches Programm *Kommunistisches Manifest* nannten. Die Namensgebung betonte vor dem Hintergrund des Manifests als Textsorte, in welcher sich ein Souverän zu Kriegszeiten äußerte, dass Marx und Engels den Kampf der Arbeiterklasse als Krieg verstanden und zudem die Machtfrage stellten. Und das ist natürlich genau das, was die Futuristen ebenfalls machten: Indem sie sich per Manifest an die Öffentlichkeit wandten, gaben sie zu erkennen, dass sie sich als Gegenmacht, als neue Macht verstanden – im Einklang mit ihrem Avantgardeanspruch.

Es wird zwar oft behauptet, dass die historische Avantgarde sich selbst auch als Avantgarde verstand. Dies ist aber nur sehr begrenzt richtig. Die Selbstbezeichnung oder Selbstqualifizierung „Avantgarde“ findet man nur selten in der Zeit der sogenannten „historischen Avantgarde“.¹⁸ Es gibt aber einige wenige Ausnahmen, und darunter waren auch die Futuristen, die das Wort „Avantgarde“ benutzten. Dies hing bei ihnen wohl unmittelbar mit ihrem affirmativen Verhältnis zu Gewalt, Krieg und allem Militärischen zusammen.¹⁹ „Wir wollen den Krieg preisen, – diese einzige Hygiene der Welt [...]“, heißt es im ersten futuristischen Manifest,²⁰ und das ist wohl auch ein wichtiger Grund, wieso das Manifest auch Manifest hieß. Zwar wurde die Bezeichnung schon länger in einem literarischen bzw. künstlerischen Kontext verwendet, allerdings nicht als eine durch den Autor bzw. die Autoren selbst als Titel gewählte Überschrift. Man findet zwar schon vor 1909 die Bezeichnung „Manifest“ im Zusammenhang mit literarischen oder künstlerischen Programm-

17 Der Kriegausbruch 1914. Thron- und Kanzlerrede. Denkschrift und Aktenstücke. Berlin 1914, S. 70-72.

18 Vgl. Hubert van den Berg: Mapping Old Traces of the New. Towards a Historical Topography of Early Twentieth-Century Avant-Garde(s) in the European Cultural Field(s). In: *Arcadia* 41 (2006), S. 333-337.

19 Vgl. z.B. die vielfachen Verwendung der Bezeichnung ‚Avantgarde‘ im Anhang „Bataille Poids+Odeur“ des „Supplements zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur“. In: *Worte in Freiheit* (wie Anm. 9), S. 204-206.

20 Zitiert nach: *Worte in Freiheit* (wie Anm. 9), S. 175.

schriften, aber nicht als Bezeichnung, die durch den Autor selbst verwendet wird, sondern eher als Etikett aus der Kritik, als qualifizierende Metapher – und dies nicht zuletzt im Französischen.

Marinetti, der in Paris lebte und sogar ursprünglich französisch schrieb, war sich dessen sicher bewusst, und auch dies dürfte bei der Namensgebung seines Manifests eine Rolle gespielt haben. Eine weitere Bedeutung des Begriffs im Italienischen dürfte aber die Namenswahl gefördert haben: *Manifesto* war auch die Bezeichnung für Theaterankündigungen. Und Theater stand bei den Futuristen in der unkonventionellen Form der *serate* hoch im Kurs. Im Rahmen dieser wilden provokativen Soireen suchten die Futuristen bewusst die Konfrontation mit dem Publikum. Oft arteten die Veranstaltungen in Kämpfe aus, wobei die Futuristen sich anfänglich mit Kampfgruppen der anarchistischen Bewegung zusammentaten. Theater wurden – mit anderen Worten – in Kriegsschauplätze transformiert.²¹

V.

Indem die Futuristen das Manifest als Medium eines Souveräns quasi enteigneten, wurde die Textsorte nicht nur zweckentfremdet, sondern auch in ein literarisches Genre transformiert. In diesem Zusammenhang wurde auch der Einblattdruck zugunsten der mehrblättrigen Druckschriften aufgegeben. Während das traditionelle Manifest, das die an den Feind gerichtete Kriegserklärung flankierte, zur Kategorie des Einblattdrucks zählte, gab es gelegentlich auch Avantgardemanifeste, die als Einblattdruck erschienen und verbreitet wurden. In seltenen Fällen, wie z.B. bei André Bretons erstem surrealistischem Manifest, hatten Avantgardemanifeste einen Umfang, der vergleichbar ist mit dem *Kommunistischen Manifest*, dessen Länge nicht nur die herkömmliche Form des herrschaftlichen Manifests sprengte, sondern auch untypisch für das Format des durchschnittlichen ästhetisch-avantgardistischen Manifests ist.²² In der Regel aber wurden Avantgardemanifeste-

21 Vgl. Bilder in: Marinetti (wie Anm. 6), S. 80.

22 Vgl. die Anthologie: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart, Weimar 1995. Auch wenn das *Kommunistische Manifest* vermutlich jedem avantgardistischen Verfasser von Manifesten bekannt war, ist aufgrund dieser großen formalen Unterschiede auszuschließen, dass das *Kommunistische Manifest* als Mustervorbild der ästhetisch-avantgardistischen Manifestproduktion gelten kann, wie Martin Puchner in einer Studie behauptet, in welcher er bewusst den kriegerischen Kontext des herrschaftlichen Manifests ausblendet, vgl. Martin Puchner: *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton, NJ 2006, S. 1-23. Breton zielte mit seinem recht umfangreichen *Manifeste du Surréalisme* (1924) wohl als erster avantgardistischer Programmati-

te nicht als Einblattdrucke präsentiert, sondern in literarischen oder Kunstzeitschriften und in bürgerlichen Tageszeitungen quasi als Pressemitteilung publiziert. So zum Beispiel das erste große Manifest der historischen Avantgarde, das auch als Manifest präsentiert wurde: das erste futuristische Manifest, das am 20. Februar 1909 auf der Titelseite des Pariser *Figaro* abgedruckt wurde.²³

In der Avantgarde verschwindet das Manifest zunächst vom Aushangbrett und von der Litfaßsäule, um teilweise wieder zurückzukehren – und zwar als Flugblatt. So gab es vom ersten futuristischen Manifest nachträglich eine italienische Ausgabe als Flugblatt. Auch weitere futuristische Manifeste erschienen in dieser Form, buchstäblich als fliegende Blätter, wie es z.B. im Auftakt des kollektiven Manifests „Die futuristische Malerei – Technisches Manifest“ der futuristischen Maler Balla, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini heißt:

Im ersten Manifest, das wir am 8. März 1910 von der Bühne des Theaters Chiarella in Turin verkündeten, drückten wir unseren tiefen Ekel, unsere stolze Verachtung und unsere fröhliche Auflehnung gegen alles Vulgäre, alles Mittelmäßige und gegen den fanatischen und snobistischen Kult des Alten aus, die die Kunst in unserem Land ersticken.

Damals beschäftigten wir uns mit den Beziehungen, die zwischen uns und der Gesellschaft bestehen. Heute hingegen, mit diesem zweiten Manifest, lösen wir uns entschieden von jeder relativen Überlegung und erheben uns zu den höchsten Ausdrücken der reinen Malerei. Unseren Drang nach Wahrheit können Form und Farbe im konventionellen Sinne nicht mehr befriedigen! Die Geste wird für uns nicht mehr ein *fixierter Augenblick* des universellen Dynamismus, sondern sie wird die als solche festgehaltene *dynamische Empfindung* sein.²⁴

Das Flugblatt oder genauer: die Flugblattaktion, die Flugblattverteilung, so dürfte deutlich sein, ist hier integrierter Bestandteil des angestrebten „Dynamismus“, nicht zuletzt auf den futuristischen *serate*. Als militante Propagandakundgebung aber fand sie auch ihren Weg auf die Straße. Eine erste groß angelegte Flugblattaktion der Futuristen fand am 8. Juli 1910 in Venedig statt.²⁵ Venedig zählte mit Florenz und Rom zu den Städten des alten geschichtsträchtigen, musealisierten Italien, die von den Futuristen in dieser Qualität als „passatistische“ Relikte grundsätzlich abgelehnt wurden. Um ihre Ablehnung zu bekräftigen und selbstverständlich auch die Aufmerk-

ker auf eine formale Ähnlichkeit zwischen seinem Manifest und jenem von Marx und Engels ab.

23 Vgl. hier auch die Quellenangaben in Asholt/Fähnders (wie Anm. 22).

24 Zitiert nach: Schmidt-Bergmann (wie Anm. 11), S. 307.

25 Vgl. Marjorie Perloff: *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, London 2003, S. 103-107.

samkeit auf sich zu ziehen, kletterten Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Luigi Russolo am 8. Juli 1910 die Torre dell' Orologio auf der Piazza San Marco hoch und warfen Flugblätter mit dem Manifest *Contro Venezia passatista* vom Turm auf den Platz herunter. Ob sie tatsächlich 800 000 Flugblätter herunterwarfen, wie sie nachher behaupteten, kann bezweifelt werden. Dass sie eine neue Art der ästhetischen Praxis initiierten, ist dagegen nicht zu bezweifeln. Und es blieb nicht bei der Aktion in Venedig.

Eine weitere Flugblattaktion fand zwei Jahre später in Berlin statt, wo sie vermutlich – anders als in Venedig – aus der Not geboren wurde. In Venedig begleiteten die Flugblattaktion weitere Veranstaltungen, unter anderem eine *serata* im Teatro Fenice. In Berlin ersetzte die Flugblattaktion einen solchen Abend. Im März und April 1912 wurde in der gerade gegründeten *Sturm-Galerie* den Futuristen eine Ausstellung gewidmet, die zweite Ausstellung in der Galerie, die mit einer Ausstellung zum *Blauen Reiter* kurz zuvor ihre Pforten geöffnet hatte.²⁶ Die futuristischen Ausstellungen wurden meistens von mehreren Futuristen begleitet und verknüpft mit Veranstaltungen und Soireen. Nach Berlin kamen aber bloß zwei: Filippo Tommaso Marinetti und Umberto Boccioni. Vermutlich hatten die Eigentümer der Galerie, Herwarth Walden und Nell Walden-Roslund, darüber hinaus keine Lust, die Zerstörung der Innenausstattung der zeitweilig gemieteten Galerieräume in der Tiergartenstraße zu riskieren. Futuristische Soireen konnten, wie gesagt, wild enden. Stattdessen verlagerte sich die Flugblattaktion auf die Straße, passend zur futuristischen Vorliebe für Technik und Geschwindigkeit fand sie aus dem Auto statt, wie Nell Walden später berichtet:

Eines Abends zogen wir zu Viert los, jeder mit einem großen Paket von den Futuristenmanifesten, welche jede Nacht, so lange die Ausstellung dauerte, an die Litfaßsäulen geklebt wurden. Also, wir zogen los, nahmen ein offenes Auto und fuhren langsam durch die Leipziger und Friedrichstraße. Alle Vier im Wagen stehend und die Plakate auf die Straße werfend, mit dem Rufe: „Eviva Futurista!“ [...] Das war Reklame im Sinne der Futuristen und Herwarth Waldens. Ich fand es hinreißend, mein Temperament und meine Vitalität taten gerne mit, und wir berauschten uns an Jugend, Enthusiasmus, Kunstbegeisterung und Tempo unseres Lebens.²⁷

26 Vgl. Volker Pirsich: *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg 1985, S. 104-121; Barbara Alms, Wiebke Steinmetz: *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*. Delmenhorst 2000, S. 15-34.

27 Nell Walden: *Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die „Sturmzeit“*. In: *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Hrsg. von Nell Walden und Lothar Schreyer. Baden-Baden 1954, S. 9-63, hier S. 15.

Obwohl die Anekdote oft erzählt wird, ist weiterhin ungeklärt, in welcher Sprache die Manifeste gedruckt waren. Es gab zwar Übersetzungen in der Zeitschrift *Der Sturm*.²⁸ Diese sind jedoch nicht als Flugblätter überliefert worden. Die von den Futuristen überlieferten Flugblätter aber sind alle auf Italienisch abgefasst. Es gab daneben auch ein Katalog- und Programmheft zur Ausstellung.²⁹ Denkbar ist selbstverständlich, dass Teile daraus zusätzlich als Flugblatt gedruckt worden sind. Auch hier gibt es aber keine Belege. Die Manifeste, die als Flugblätter verteilt und angeklebt wurden, dürften daher italienischsprachige gewesen sein.

VI.

Auch wenn sie selbst keine Futuristin war, passen Nell Waldens Worte nahtlos zur Selbstdarstellung und Selbstinszenierung der Futuristen mit dem Manifest als Flugblatt. Während diese Manifeste in der Avantgarde durchaus Nachfolger fanden und auch Flugblätter in der Folgezeit von anderen avantgardistischen Gruppierungen eingesetzt wurden, stellt sich hier, gerade weil die Flugblätter nicht nur befreundete Kreise zu mobilisieren und anzuregen, sondern offensichtlich auch eine breitere Öffentlichkeit zu reizen suchten, abschließend die Frage: Und kamen sie an, diese Flugblätter?

Bezogen auf die Aktion in Berlin, lässt sich zunächst sagen, dass jedenfalls die futuristischen Manifeste in Berlin durchaus positive, aber auch negative Resonanz fanden. Jedoch bezogen sich die Reaktionen eher auf ihren Abdruck in der Zeitschrift *Sturm*, nicht so sehr auf die Publikationen als Flugblatt. Zur Flugblattaktion gibt es eigentlich nur eine Rückmeldung, obwohl eine bislang noch ausstehende genauere Auswertung der damaligen Zeitungen weitere Reaktionen ans Licht bringen könnte.

Die einzig dokumentierte Rückmeldung ist ebenfalls im *Sturm* zu finden. Es ist die Strafanzeige eines gewissen Herman Felix Wirth, Lektor an der Universität von Berlin. Wirth war ein niederländischer Altphilologe, der seit 1909 in Berlin lehrte, sich mit „Urgeistesgeschichte“ befasste und die Urgeschichte der „atlantisch-nordischen Rasse“ zu beschreiben suchte. 1935 war er Mitgründer des wissenschaftlichen Instituts der SS, des SS-Ahnenerbes. In seiner – so Walden im *Sturm* – „schmierigen“ Denunziation³⁰ schreibt Wirth dem später am Kapp-Putsch beteiligten „Herrn Polizei-Präsidenten von Berlin“, Traugott von Jagow:

28 Vgl. Worte der Freiheit (wie Anm. 9), S. 171-208.

29 Vgl. den Katalog: Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen, Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Gino Severini. Berlin, 1912.

30 Herwarth Walden: Die Denunziation als Rettung. In: Der Sturm 3 (1912/13) 108, S. 25.

Euer Hochwohlgeboren. Anbei beehre ich mich, Euer Hochwohlgeboren folgendes auf der Potsdamerstraße heute verteiltes Flugblatt zur näheren Kenntnisnahme ergehen zu unterbreiten. Als Ausländer, der sittlichen Qualitäten des preußischen Staates und seine Organisation hat kennen und bewundern lernen, befremdet es mich im höchsten Maße, einen solchen Unfug, der nur eine Spekulation ist auf die niedrigen Instinkte eines gewissen Teils der Großstadtbevölkerung, geduldet zu sehen, und *ist mir solches* nur erklärlich in der Annahme, dass an zuständiger Stelle von dem Treiben dieser betreffenden Elemente nichts bekannt ist.

Ich [...] glaube im Namen Aller zu sprechen, denen Sitte, Gesinnung und Tradition noch etwas gilt, wenn ich Euer Hochwohlgeboren bitte, diesem groben Unfug ein Ende bereiten und ihren „geistigen“ usw. Veranstaltern das Handwerk legen zu wollen.³¹

Aus Wirths Strafanzeige ist nie eine Strafsache hervorgegangen, vielleicht weil Walden durchaus über gute Beziehungen im Polizeipräsidium verfügten.³² Wirths Reaktion zeigt freilich, wie die futuristische Aneignung und Präsentation des Manifests im Protestmedium des Flugblatts das Manifest als Sprechform von gekrönten Staatsoberhäuptern gründlich demontierte und in diesem Sinne eben auch eine Staatsordnung wie die preußische in Frage stellte, zumindest aus der Perspektive des obrigkeitstreuen, durch und durch autoritär denkenden Wirth.

31 Zitiert nach Walden (wie Anm. 30).

32 Der während des Ersten Weltkriegs für Zensurfragen zuständige Polizeirat Henning gehörte zu Waldens intimen Freunden. Vgl. Polizeirat Löwe in dem Schlüsselroman zum *Sturm*: Hermann Essig: *Der Taifun*. Leipzig 1919. Als Walter Mehring die Beziehung zu Henning in seinen Memoiren aufgriff, zeigte sich Nell Walden sehr erbost und startete eine Kampagne gegen ihn und den Züricher Diogenes-Verlag, wo 1958 sein Buch *Verrufene Malerei* erschienen war, vgl. Brief ihres Gatten Hans Urech-Walden an den Verlag vom 8. Januar 1959. Abschrift im Nachlass Nell Walden im Landskrona Museum (Schweden). Am 19. Mai 1915 trug sich Henning in das erste Gästebuch (1913-20) der Privatsammlung Walden ein: *Sturm-Sammlung*, Staatbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Hdschr. 119, S. 40.