

# **Das architektonische Manifest**

Duale Struktur und Potenzial

## **MASTERARBEIT**

zur Erlangung des akademischen Grades eines  
Diplom-Ingenieurs

Studienrichtung: Architektur

**Florian Engelhardt**

Technische Universität Graz  
Erzherzog-Johann-Universität  
Fakultät für Architektur

Betreuer: Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Anselm Wagner  
Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften  
01/2014

## EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, am **15.01.2014**



.....  
(Unterschrift)

## STATUTORY DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources / resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

date **15.01.2014**



.....  
(signature)

„Every great architect is – necessarily – a great poet. He must be a great original interpreter of his time, his day, his age.“<sup>1</sup>

*Frank Lloyd Wright*

---

<sup>1</sup> Frank Lloyd Wright, zit. n. Prosyński/Gale Research Inc. 1991, 561.

# INHALTSVERZEICHNIS

	<b>Vorwort</b>	7
<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	
	1.1 ArchitekturSchreiben	10
	1.2 Status quo – zum Forschungsstand	15
	1.3 Was ist ein Manifest? – (Un)Möglichkeiten einer Definition	18
	1.4 Theorie der Dualität – eine Studie zum architektonischen Manifest	22
	1.5 Alles Was besteht aus einem Wie – zur Methode	24
<b>2.</b>	<b>(Kurz)Geschichte des Manifests</b>	
	2.1 Wie der Architekt zum Manifest kam...	27
<b>3.</b>	<b>Im Kontext der Architektur</b>	
	3.1 Die (un)sichtbare Krise	35
	3.2 Neoliberalismus	36
	3.3 Haltlose Architektur?	39
	3.4 Die Krise der Alternative	43
<b>4.</b>	<b>Analyse</b>	
	4.1 Offene Form & Feste Struktur – eine gattungsspezifische Definition	45
	4.2 <i>De Stijl Manifest I</i> – ein Analysebeispiel	54
	4.3 I. Prospektiv	59
	4.4 II. Alternativ	63
	4.5 III. Programmatisch	66
	4.6 IV. Instrumentell	69
	4.7 V. Performativ	73
	4.8 VI. Bestimmend	77
<b>5.</b>	<b>Schlussfolgerung</b>	83

6.

## Anhang

6.1 Bibliographie

87

To proclaim a manifesto you have to want: **A B C**,  
thunder against **1,2,3**, lose your patience and sharpen  
your wings to conquer and spread a's, b's, c's little and big,  
sign, scream, swear, arrange the prose in a form of absolute  
and irrefutable evidence, prove your non-plus-ultra and  
maintain that novelty resembles life just as the latest  
appearance of a whore proves the essence of God. . . .

I am writing a manifesto and I don't want anything,  
I say however certain things and I am on principle against  
manifestos, as I am also against principles. . . . I am writing  
this manifesto to show that you can do contrary actions together,  
in one single fresh breath; I am against action; for continual  
contradiction, for affirmation also, I am neither for nor  
against and I don't explain because I hate common sense.

*Tristan Tzara, Dada Manifesto, 1918<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Caws 2001, xvii.

## VORWORT

Ich halte viel vom Schreiben und schreibe gerne. Es ist eine der direktesten und ursprünglichsten Möglichkeiten des Ausdrucks – auch und vor allem in der Architektur. Die Wichtigkeit des Schreibens in der Architekturproduktion wird unterschätzt. Eine der direktesten und zugleich am meisten unterschätzten Textformen in diesem Zusammenhang ist das Manifest. Aus diesem Grund schreibe ich diese Arbeit.

Das Interesse am Bezug zwischen Architektur und Literatur bildet den Ausgangspunkt meiner Arbeit. Mein Masterstudium mit einer theoretischen Arbeit, die sich mit dem Manifest als wohl literarischste Äußerung der Architektur beschäftigt, abzuschließen, ist für mich die logische Konsequenz, die sich aus diesem ausgeprägten Interesse an der Literatur, dem Schreiben als Ausdrucksmittel, sowie folglich aus den architekturtheoretischen Inhalten meines bisherigen Architekturstudiums ergibt.

Über einen Zeitraum von nahezu einem halben Jahr führten mich die Recherchen zum umfangreichen Thema des Bezugs von Architektur und Literatur von den literarischen Darstellungen phantastischer Architekturen im Roman, über die Auseinandersetzung mit der Transformation literarischer Architektur ins Gebaute, bis hin zu unterschiedlichen Texten schreibender Architekten. Ich stellte fest, dass für viele berühmte Persönlichkeiten der Architektur, wie Bruno Taut, Le Corbusier, Mies van der Rohe, oder auch Robert Venturi und heute Rem Koolhaas, das Schreiben einen der elementarsten Faktoren ihrer Architekturproduktion darstellt. Besonders faszinierte mich, wie viele von ihnen ihren unterschiedlichen Anschauungen und Positionen bezogen auf die der Architekturtheorie zugrunde liegende Frage, „Wie sollen wir bauen?“, mit ihren Schriften Ausdruck verleihen – unter anderem in Form des architektonischen Manifests.

Bei näherer Beschäftigung mit dem architektonischen Manifest, zeigte sich, dass es sich um ein sehr komplexes Thema handelt, welches von vielen unterschiedlichen Standpunkten aus untersucht werden kann. Es ist genauso ein inhaltliches wie formales, ein (architektur)politisches wie gesellschaftliches, ein geschichtliches wie zeitgenössisches, ein theoretisches wie entwerferisches Thema. Zudem lässt es sich als Medium im Hinblick auf

Kommunikation und Marketingstrategie untersuchen. Mein literarisches Interesse brachte mich dazu, den inhaltlichen Aspekt auszuklammern und mich auf die Textform des Manifests und seine Eigenschaften zu konzentrieren, vor allem da sich schnell herausstellte, dass sich mit einem Definitionsversuch als Textgattung in der Architektur noch niemand wissenschaftlich beschäftigt hatte und ich den Grund für die heutige vermeintliche „Manifestlosigkeit“ im mangelnden Verständnis der Textform vermutete. Die Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Thema hat mich letztendlich zwei Dinge gelehrt: Wie wichtig das Schreiben in der Architektur ist, und wie wichtig es für mich selbst ist!

Ich bin glücklich, dass ich nun im Rahmen dieser Arbeit Gelegenheit habe, mich mit dem architektonischen Manifest auseinanderzusetzen und hoffe zu (mehr) Verständnis und Wertschätzung dieser Textform innerhalb der Architektur beitragen zu können.

Da sich ohne die Hilfe und Unterstützung wichtiger Menschen eine solche Arbeit nicht realisieren ließe, möchte ich an dieser Stelle folgenden Personen danken:

Ein herzliches **Danke** gilt zunächst meinem Betreuer Anselm Wagner, der mich nicht nur fachlich und persönlich mit viel Engagement, Geduld und konstruktiven Vorschlägen bei meiner Arbeit begleitet, sondern mich darüber hinaus stets im Schreiben gefördert hat.

Daniel Gethmann danke ich für die vielen klugen Hinweise und frühen wegweisenden Gespräche sowie erfrischenden Worte „zwischen Tür und Angel“.

Meinen guten Freunden Toni, Eli und Philipp danke ich für die kritischen Diskussionen, die wohltuende Ablenkung in gesellschaftlicher, kulinarischer und alkoholischer Form sowie die vielen unvergesslichen Momente meines Studiums in Graz.

Für die unendliche Liebe und den Rückhalt möchte ich meiner Familie danken, die mich während meiner ganzen Zeit – in Nähe und Ferne – immer begleitet hat: Mama, Papa, meiner „kleinen-großen“ Schwester Lisa (besonders für den Halt in einer schweren Zeit!), Oma und Opa, ich danke Euch von ganzem Herzen!

Ein ganz besonderer Dank gilt meiner Freundin Daniela! Danke für die großartige und bedingungslose Unterstützung und Motivation – sowohl geistig als auch körperlich. Danke für dein Verständnis und die unzähligen tröstenden Worte über eine große Entfernung.



Danke, dass Du mich in guten Zeiten zum Lachen gebracht und in schlechten aufgebaut hast. Ohne Dich hätte ich das nie geschafft!

Graz, im Dezember 2013

# 1. EINLEITUNG

## 1.1 ArchitekturSchreiben

„[A]t the beginning of every project there is maybe not writing but a definition in words – a text – a concept, ambition, or theme that is *put in words*, and only at the moment that it is put in words can we begin to proceed, to think about architecture; the words unleash the design [...].“<sup>3</sup>

Rem Koolhaas

Das architektonische Manifest ist der stärkste Ausdruck des Bezugs von Architektur und Literatur und verdeutlicht wie keine andere Textform den Stellenwert, den das Schreiben in der Architektur einnimmt. Die Bedeutung des Schreibens in der Architektur ist der Nährboden des architektonischen Manifests.

Über das Schreiben sagte der amerikanische Maler und Land-Art-Künstler Robert Smithson einmal: „Das Schreiben sollte dazu führen, dass Ideen materialisiert werden und nicht umgekehrt.“<sup>4</sup> Für meine Begriffe spricht Smithson hier von dem Prozesshaften des Schreibens. Dieser Prozess hat das Ziel, sich eine Idee zu „erschreiben“ – sie durch Worte zu erbauen, zu konstruieren, zuweilen Teile wieder einzureißen und andere neu hinzuzufügen. Ähnlich wie das Entwerfen von Architektur dient auch der Schreibprozess dazu, Ideen zu materialisieren.

Diese Parallelen lassen sich in vielerlei Hinsicht erkennen: So hat bereits Vitruv die Entstehung der Architektur bis an die Ursprünge der Sprache, an das Nennen der Dinge, zurückverfolgt.<sup>5</sup> Ebenso bedient sich Martin Heidegger der Metapher der Architektur, wenn

---

<sup>3</sup> Koolhaas 1993, 42.

<sup>4</sup> Smithson 2000, 185.

<sup>5</sup> Vgl. Moravánszky 2003, 1.

er die Sprache als das „Haus des Seins“ bezeichnet.<sup>6</sup> Zudem liegt der Ursprung des Schaffens und der Bekanntheit einiger bedeutender Persönlichkeiten der Architekturgeschichte im literarischen Ausdruck: Denken wir beispielsweise an Adolf Loos mit seinen zahlreichen polemischen Schriften, an Le Corbusier mit seiner Avantgarde-Zeitschrift *L'Ésprit Nouveau* oder auch an Ludwig Mies van der Rohe und seine Beiträge für die kritische Architekturzeitschrift *G* zu Beginn der 1920er-Jahre. Doch auch unter den zeitgenössischen Architekten lässt sich dieses Phänomen beobachten, denn vielmehr

„als bei Adolf Loos oder Le Corbusier gehören bei Koolhaas Lesen und Schreiben, eine literarische Tätigkeit im weitesten Sinne, zu den zentralen intellektuellen Leistungen des Architekten. Mehr noch: Lesen und Schreiben – und nicht etwa das freie Skizzieren – bilden den Ausgangspunkt des architektonischen Entwurfs [...].“<sup>7</sup>

Vor allem die zeitgenössische Forschung widmet den wechselseitigen Beziehungen zwischen Literatur und Architektur im letzten Jahrzehnt ihre wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Verschiedene fachübergreifende Tagungen und Symposien in Deutschland<sup>8</sup>, sowie auf europäischer Bühne<sup>9</sup> zeigen dies. Winfried Nerdinger machte das Thema 2006 mit seiner material- und erkenntnisreichen Ausstellung *Architektur wie sie im Buche steht* in der Münchener Pinakothek der Moderne auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.

Besonders faszinierend ist das Bild der Interdisziplinarität von Architektur und Literatur, das Martin Mosebach in seinem Text *Das Epische Haus* zeichnet, wenn er die marokkanische Stadt Fés und die Ursprünglichkeit ihrer alten Medina mit der literarischen Struktur eines großen Romans vergleicht. Die enge Bewegung durch die schmalen, verwinkelten Gassen mit ihren hohen Mauern und dann die plötzlichen, unerwarteten Durchbrüche zu bisher ungeahnten Räumen in Form von Türen seien wie die verschiedenen Ebenen mit ihren Erzählsträngen und Figuren, die der Autor eines Romans miteinander verknüpft und die sich

---

<sup>6</sup> Ebda.

<sup>7</sup> Stierli 2013, 62-63.

<sup>8</sup> Siehe z. B.: *Literatur und Architektur - Zur Ästhetik des umbauten Raumes*, TU Dresden 2005 und *Text-Architekturen: Baukunst (in) der Literatur*, Freiburg Institute of Advanced Studies 2011.

<sup>9</sup> Siehe hierzu: *1st and 2nd Conference on Architecture and Fiction*, Universidade Técnica de Lisboa, 2010 und Tu Delft, 2013.

durch das Schreiben nach und nach eröffnen.<sup>10</sup> Der Produktionsprozess beider Disziplinen, das Entwerfen von Architektur und das Schreiben, scheint demzufolge einige Parallelen aufzuweisen.

Das Schreiben spielt seit jeher in der Architektur eine wichtige Rolle. Dass es von der eigentlichen Architekturpraxis niemals zu trennen ist, da es einen Teil derselben darstellt, bringt Bernard Tschumi mit folgenden Worten auf den Punkt:

„Throughout its long history, architecture has displayed an unusual fascination for the interplay between words and images, manifestos and actual buildings. From Vitruvius to Alberti to Le Corbusier to the present, the history of architecture is as much the history of its writings as of its buildings. Almost never can architecture be separated from the ideological context in which it was produced.“<sup>11</sup>

Das geschriebene Wort ist in vielerlei Hinsicht ein unverzichtbares Werkzeug in der Architektur: Auf der einen Seite stellt das Schreiben seine Wichtigkeit als vielfältiges und präzises Werkzeug des Ausdrucks unter Beweis. Ohne Zweifel bildet es gerade heute mehr denn je in Form von durch das geschriebene Wort ausformulierten Theorien und Gedanken eine wichtige Alternative, zuweilen einen Gegenpol – aber eröffnet oft eine andere „Perspektive“ – zu der ungeheuren Bilderflut, die sich von den Massenmedien durch die vielen Möglichkeiten der Kommunikations- und Medientechnik auf die Architektur übertragen hat. Der oben beschriebene interdisziplinäre Diskurs zeigt, dass das geschriebene Wort in der Architektur von großer Bedeutung ist und man sich heute vermehrt dieser Bedeutung bewusst wird. Auch fachspezifischere Publikationen, wie beispielsweise das amerikanische Architekturjournal *Log*<sup>12</sup> oder die niederländische

---

<sup>10</sup> Vgl. Mosebach 2006, 22-24.

<sup>11</sup> Tschumi 1993, 11.

<sup>12</sup> Auszug aus der Philosophie des Journals: „*Log* is an independent journal on architecture and the contemporary city that presents criticism and commentary in a literary format designed to resist the seductive power of the image in media, while identifying and elaborating the central concerns of architectural thinking and production today [...] Founded in 2003, *Log* is a project of the Anyone Corporation, a non-profit organization in New York City devoted to advancing architectural thought and writing“, in: <http://www.anycorp.com/log/about>, 15.09.2013.

Zeitschrift *OASE*<sup>13</sup>, sind durch ihr größtenteils textliches Format dieser Entwicklung dienlich.

Doch darüber hinaus spielt das Schreiben in der Architektur aus meiner Sicht eine weitere Rolle von nicht zu unterschätzender Relevanz: Es bildet immer den Ausgangspunkt eines Entwurfes. Die kreativen Methoden der beiden Disziplinen Schreiben und Entwerfen gleichen sich in Vorgehen und Struktur auf erstaunliche Weise. So bemängelte bereits Arthur Schopenhauer, dass „wenige schreiben wie ein Architekt baut, der zuvor seinen Plan entworfen und bis ins Einzelne durchdacht hat - vielmehr die Meisten nur so, wie man Domino spielt.“<sup>14</sup>

Dass das Architekturschreiben sogar eine weitaus bedeutendere Rolle spielt und das architektonische Projekt zu einem elementar textuellen Charakters macht, zeigt Martino Stierli am Beispiel von Rem Koolhaas und seinem Werk *Delirious New York*. Er sieht in Koolhaas' Forschung zum Phänomen Manhattan das Bild eines Architekten, der nicht erschafft („schreibt“), sondern zunächst Gegebenes interpretiert („liest“). Das darauf folgende „Schreiben“ manifestiert sich in erster Linie nicht in Form von Architektur, „sondern, wie Koolhaas performativ vorführt, als literarisches Erzeugnis.“<sup>15</sup> Architektur beginnt stets im Kopf, wird durch Sprache diskutiert und kann in seinen Grundfesten durch die Schrift ausgedrückt, präzisiert und weiterentwickelt werden, bevor man diesen Grundfesten eine entsprechende Form zuweist. So gilt für Koolhaas: „Der künstlerische Akt, das Zeichnen und Entwerfen, ist nicht die Essenz seines Tuns, sondern er dient sekundär zur ‚Demonstration einer These oder einer Frage oder einer literarischen Idee‘.“<sup>16</sup>

Das Manifest ist eine der Formen, die diesen interdisziplinären Bezug im Rahmen der Architektur verdeutlicht. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bedienen sich Architekten dieser Textform, um ihre Vorstellung von Architektur klar und deutlich zu postulieren. Besonders die Klassische Moderne der 1920er- und die Nachkriegsmoderne der 1960er-Jahre brachte eine Vielzahl an Manifesten in der Architektur hervor. In den letzten 20 Jahren hat die Zahl

---

<sup>13</sup> *OASE - Journal for architecture*, Rotterdam: Seit 1997 dreimal jährlich erscheinend auf Englisch und Niederländisch.

<sup>14</sup> Schopenhauer 1988, 476.

<sup>15</sup> Stierli 2013, 60.

<sup>16</sup> Ebda., 63.

der veröffentlichten Manifeste in unserem Fachbereich stark abgenommen – jedenfalls diejenigen mit Substanz, d.h. einer klaren Position als Ausdruck eines kritischen, zeitrelevanten Ansatzes, die der eigentlichen Bedeutung des Manifests gerecht werden. Der Begriff des Manifests wird nach wie vor oft gebraucht, ja vielmehr als Marketing-Methode missbraucht. Ein Großteil der Texte, Bücher und Veranstaltungen, die den Terminus in ihrem Titel nutzen, wollen rein theatralisch, aufmerksamkeitsheischend<sup>17</sup> ausdrücken, „there are some of my favorite things.“<sup>18</sup> Als Manifeste deklarierte individuelle Meinungen und Statements haben im Kommunikationsdschungel einer Welt von Email, Chat, Facebook und Twitter die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Textform des Manifests ersetzt. Auch Charles Jencks erkennt dies, wenn er schreibt: „[...] the suprising thing is that, although politicians, theologians and artists all write them – constantly – they do not give the genre much thought.“<sup>19</sup> Die Anzahl von „Pseudo-Manifesten“ ist gestiegen. Vielleicht aus diesem Grund stellt die aktuelle Debatte seine Bedeutung für das 21. Jahrhundert massiv in Frage. Hier und dort werden Stimmen laut, die gar den Tod des architektonischen Manifests diagnostizieren und es als eine längst veraltete Ausdrucksform bezeichnen.<sup>20</sup> Ich sehe das anders und glaube vielmehr, dass nicht nur ein gewisser Zusammenhang zwischen der vermeintlichen Manifestlosigkeit und der aktuellen (architektur)politischen Situation besteht, sondern dass das architektonische Manifest durch seine Flexibilität und seine Ähnlichkeit zum Entwerfen ein interessantes – und zeitloses – (Schreib-)Werkzeug für Architekten darstellen kann. Ein Manifest zu schreiben, steht jedem offen, doch nicht jeder vermag eines zu schreiben. Ein gutes Manifest verlangt viel Fingerspitzengefühl, sprachliches Geschick sowie eine gesunde Mischung aus Kalkül, Leidenschaft und Mut. Ein Manifest, das seinem Wesen gerecht werden will, muss Ausdruck einer klaren Position sein, die ohne Kompromiss vermittelt wird. Es stellt den entwerferischsten Anteil der literarischen Äußerung von Architektur dar und blickt auf eine interessante Entwicklungsgeschichte zurück, die weit über den Architekturdiskurs hinausgeht.

---

<sup>17</sup> Architectural Association School of Architecture, London: *1Minute1Manifesto1Beer*, Manifesto Ideology-Event, London, 05.05.2009: „Shout your own 1-Minute-Manifesto from rooftops and reap one free beer for each manifesto presented!“ (Werbetext des Posters).

<sup>18</sup> Enrique Walker in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>19</sup> Jencks 2006, 2.

<sup>20</sup> Vgl. Anthony Vidler u.a. in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

Das Thema des architektonischen Manifests ist auch ein politisches. Parallel zur Debatte um die Manifestlosigkeit taucht im derzeitigen Architekturdiskurs nämlich verstärkt die Frage der Haltung im Zusammenhang mit der Ideologie des Neoliberalismus auf. Aktuelle Publikationen, wie *Is there (Anti)Neoliberal Architecture?*<sup>21</sup> oder die letzte Ausgabe des *transMagazins* mit dem schlichten, aber vielsagenden Titel *Haltung*<sup>22</sup>, stellen mit Vehemenz die Frage nach (architektur)politischen Alternativen.

In diesem Kontext befrage ich mich mit der Textform des Manifests in der Architektur. Ziel dieser Arbeit ist **eine gattungsspezifische Definition des architektonischen Manifests**. Ich werde im Zuge dessen seine Textform daraufhin untersuchen, was sie zu einem architektonischen Ausdrucksmittel macht, um so zu versuchen, ihr mögliches Potenzial bezogen auf den aktuellen Architekturdiskurs herauszustellen.

## 1.2 Status quo – zum Forschungsstand

Architektonische Programme und Manifeste scheinen viel besprochen und sind in einschlägigen Anthologien, wie zum Beispiel denen von Ulrich Conrads<sup>23</sup> und Charles Jencks,<sup>24</sup> mehrfach abgedruckt. Rein inhaltlich (und formal im Falle vereinzelter Texte) wurden Manifeste im Kontext der Werkanalyse verschiedener Architekten natürlich zur Genüge rezensiert. Man denke hier an Le Corbusiers und Pierre Jeannerets *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, Hundertwassers *Verschimmelungsmanifest*, CoopHimmelb(l)aus *Architektur muss brennen* oder gar Rem Koolhaas' *Bigness, Or the Problem of Large*.

Der Textform des architektonischen Manifests als solcher hat sich allerdings bisher noch niemand eingehend gewidmet. Weder wurde der Versuch unternommen, das architektonische Manifest wissenschaftlich als Textform zu analysieren, noch es auf eine allgemeine Regelmäßigkeit bzw. gattungsspezifische Merkmale in seiner Struktur zu untersuchen.

---

<sup>21</sup> Jeinić /Wagner 2013.

<sup>22</sup> transRedaktion, ETH Zürich 2013.

<sup>23</sup> Conrads 1981.

<sup>24</sup> Jencks 2006.

Möglicherweise meint man das Manifest formal als kurzes, prägnantes und pointiertes Schriftstück aggressiven Tonfalls, in welchem sich ein starkes „Wir“ gegen ein feindliches „Sie“ positioniert und das angesprochene „Ihr“ von seinem Standpunkt zu überzeugen versucht, bereits zur Gänze eingeordnet zu haben. Doch die Realität erweist sich als ungemein komplexer, wie im folgenden Kapitel ersichtlich sein wird.

Die bisherigen Forschungsansätze zum Thema des architektonischen Manifests als Textform sind sehr rar gesät: Kaum ernsthafte Erwähnung verdienen Publikationen, wie z.B. eine Ausgabe des ICON Magazine, die sich ganz im Stil der Oberflächlichkeit eines Hochglanzmagazins dem Thema des Manifests widmet und unter dem Titel *50 Manifestoes*<sup>25</sup> ebenso viele Autoren einlädt, ihre „Haltung“ preiszugeben. Veranstaltungen wie der *Manifesto Marathon*<sup>26</sup> und die GSAPP Konferenz *What happened to the architectural manifesto?*<sup>27</sup> bemühen sich um eine fundiertere Auseinandersetzung, sind jedoch eher geprägt durch ihren Event-Charakter und fehlende Internationalität.

In der Architekturliteratur wird man kaum fündig, sucht man nach einer wissenschaftlichen Abhandlung über das Manifest als Textform. Annette Cirés *Die Zeitschrift als Manifest – Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert* aus dem Jahr 1991 ist eines der wenigen Werke, das sich mit der Textform an sich auseinandersetzt, wobei auch dies eher einer Sammlung denn einer ernsthafte Forschung über die Rolle gleichkommt, welche das Genre des Manifests und seine Form im Architekturdiskurs spielt(e). Ciré beschäftigt sich in erster Linie mit der Entwicklungsgeschichte und Bedeutung der Architekturzeitschrift als Medium und erwähnt die gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts damit eng verbundene Erstveröffentlichung verschiedener bedeutender Manifeste nur am Rande.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Icon Magazine 50, 2007.

<sup>26</sup> Serpentine Gallery: *Manifesto Marathon*, London, 18.-19.10.2008.

<sup>27</sup> GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>28</sup> Vgl. Ciré/Ochs 1991, 8-12.



Auf dem Gebiet der Kunstliteratur möchte ich drei Publikationen hervorheben, die Wichtiges zur Analyse des Künstlermanifests bzw. des ästhetischen Manifests,<sup>29</sup> wie es Benedikt Hjartarson nennt, beitragen: Mary Ann Caws Publikation *Manifesto. A Century of Isms* aus dem Jahr 2001, die zwar ebenfalls nur eine Sammlung von Manifesten darstellt, formuliert in der Einleitung einige interessante formale Beobachtungen bezüglich der Textform des Manifests im Allgemeinen, wie zum Beispiel dass die Form seine Bedeutung kreiert und seine Stärke abhängig von Kontext und Erzeuger ist.<sup>30</sup> Friedrich Wilhelm Malsch, der in seiner Dissertation *Künstlermanifeste* eine Definition desselben mittels einer gattungsspezifischen Analyse am Beispiel des Futurismus versucht, gibt einen guten und detaillierten Überblick über die Entwicklungsgeschichte und wichtige formale Eigenschaften des Künstlermanifests.<sup>31</sup> Er untersucht das Künstlermanifest anhand der funktionalen Eigenschaften des Kontextbezugs, der Setzung und des Kommentars. Der isländische Literaturwissenschaftler Benedikt Hjartarson hingegen beschäftigt sich mit dem frühen avandgardistischen Manifest und untersucht es in seiner erst kürzlich publizierten Dissertation *Visionen des Neuen* als „Kategorie des Willens im Diskurs der Avantgarde.“<sup>32</sup> Bis auf einige interessante gattungsgeschichtliche Aspekte (die wir auch bei Malsch finden) beschränkt sich Hjartarson allerdings nur auf das ästhetische Manifest in historischer und kontextueller Hinsicht. Im Gegensatz zu Malsch geht es ihm auch nicht um eine typologische Untersuchung des Manifests anhand einer Analyse struktureller und stilistischer Gattungsmerkmale<sup>33</sup>, sondern um eine diskurshistorische Analyse, die das Manifest als „offenen Spielraum komplexer sprachlicher Performanzen“<sup>34</sup> und seinen gesellschafts-politischen und ästhetischen Charakter bezogen auf die frühe Avantgarde herausstellt. Sowohl Malsch als auch Hjartarson und die von ihnen präsentierten fundierten Analysen können das architektonische Manifest nicht mit einbeziehen, da es sich von denen

---

<sup>29</sup> „Der Avantgarde geht es nicht nur um die Entwicklung sozialer oder politischer Praktiken im herkömmlichen Sinne, sondern darüber hinausgehend um eine die ganze Lebensordnung umfassende Revolution, die ihren Ursprung in der revolutionären Funktion der ästhetischen Einbildungskraft hat. Im frühen avandgardistischen Manifest wird die Beziehung zwischen Funktionalität und Fiktionalität neu bestimmt, um Entwürfe eines neuen, utopisch-ästhetischen Raumes zu präsentieren.“ - Hjartarson 2013, 5.

<sup>30</sup> Vgl. Caws 2001, xix-xxxii.

<sup>31</sup> Vgl. Malsch 1996.

<sup>32</sup> Hjartarson 2013, 3.

<sup>33</sup> Ebda., 6.

<sup>34</sup> Ebda.

der bildenden Künste vor allem durch seine Nutzungsorientierung unterscheidet und einen viel instrumentelleren Charakter aufweist.

Zusammenfassend stellt sich heraus, dass das Thema des architektonischen Manifests zunehmend und kontrovers (vor allem auf inhaltlicher Ebene) diskutiert wird, jedoch bezogen auf seine allgemeine Textform leider bisher innerhalb der Architekturtheorie nicht in Form einer wissenschaftlich ernstzunehmenden Publikation angegangen wurde. Der anhaltende Diskurs zeigt aber auch, dass das Thema offenbar immer noch eine Brisanz besitzt, die möglicherweise an seiner mangelnden Greifbarkeit und unklaren Position im heutigen Architekturgeschehen liegt. Die offensichtliche Relevanz des Manifests als Textform bzw. sein mögliches Potenzial als (Schreib-)Werkzeug in der Architektur näher zu beleuchten, lässt die Forschung bis heute vermissen. Und genau hier setzt die vorliegende Arbeit an.

### **1.3 Was ist ein Manifest? – (Un)Möglichkeiten einer Definition**

„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.“<sup>35</sup>

Tristan Tzara

Eine ausführliche Abhandlung zu der komplexen Frage „Was ist ein Manifest?“ würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, da man sich nicht nur ausführlich mit der eigentlichen Wortbedeutung, sondern vor allem mit seiner Begriffsgeschichte beginnend im späten 16. Jahrhundert über die unterschiedliche Verwendung verschiedener Disziplinen auseinandersetzen müsste. Und selbst dann ist es aufgrund der Komplexität des Begriffes höchst fraglich, ob man die Frage eindeutig beantworten können würde. Doch da wir als Grundlage dieser Arbeit lediglich das Verständnis des Begriffes bezogen auf die Architektur

---

<sup>35</sup> Tzara <sup>3</sup>1984, 40.

benötigen, werde ich im Folgenden meine für diese Arbeit relevante Definition des Manifestbegriffs kurz darlegen.

Das Manifest wurde seit dem späten 16. Jahrhundert<sup>36</sup> von verschiedenen Disziplinen, angefangen bei der Politik, über die Literatur bis hin zu Kunst und Architektur als Medium genutzt. Jede dieser Disziplinen bediente sich auf unterschiedliche Art und Weise, entsprechend ihrer Bedürfnisse, des Manifests. Zudem handelt es sich beim Manifest um eine Textform „ohne symbolische Bindung an die Macht“<sup>37</sup>, die über alle gesellschaftlichen Stände und Klassen hinweg jedem zur Verfügung stand. Aufgrund dieser Komplexität, resultierend aus seiner Form und der rasanten Entwicklung über mehrere Themengebiete und Gesellschaftsschichten, ist eine Begriffsdefinition schwierig. Festzuhalten ist jedoch zunächst, wie Friedrich Wilhelm Malsch feststellt, dass das Manifest sich solange durch eine prinzipielle funktionale Neutralität auszeichnet, bis man es durch eine weitere Kategorie spezialisiert<sup>38</sup> und in einen bestimmten Kontext stellt. Doch selbst innerhalb eines Kontextes wie der Architektur scheint eine Begriffsdefinition nicht eindeutig möglich: Weder lässt sich der allgemeine Manifestbegriff in der Architektur durch Eigenschaften wie die Kürze<sup>39</sup> und die sprachliche Aggressivität<sup>40</sup> noch durch die Autorenschaft einer Gruppe definieren.<sup>41</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass beispielsweise Anthony Vidler behauptet, dass „everything that architects wrote over the last 150 years could be called a manifesto – in one way or another.“<sup>42</sup> Eine andere und interessante Sichtweise vertritt Charles Jencks, wenn er behauptet, dass jede Theorie ein Manifest beinhaltet, nur in abgeschwächter und

---

<sup>36</sup> Vgl. Malsch 1996, 31.

<sup>37</sup> Ebda., 33.

<sup>38</sup> Ebda., 34.

<sup>39</sup> Kürze ist relativ: Ist Hundertwassers mehrere Seiten umfassendes *Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur* (1958) beispielsweise im Vergleich zu Mies van der Rohes *Arbeitsthesen* (1923), die aus wenigen Worten bestehen, aufgrund seiner Länge weniger als Manifest zu bezeichnen?

<sup>40</sup> „The genre demands blood [...]“ - Jencks 2006, 2. Dieser Behauptung würde ich z.B. Theo van Doesburgs *Manifesto 1 of De Stijl* (1918) als auch Robert Venturis einleitendes Manifest *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto* zu seiner Publikation *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) entgegenstellen!

<sup>41</sup> Das Persönliche spielt beim Manifest zweifellos eine Rolle, doch artikuliert sich dies in vielen Fällen nicht durch das „Wir“ einer Gruppe, sondern durch das „Ich“ einer Einzelperson oder das „Man“ als Ausdruck von Anonymität.

<sup>42</sup> Anthony Vidler in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

für die Wissenschaft akzeptabler Form: „Theory is a kind of congealed manifesto, its violence subtracted to become acceptable in the groves of academe.“<sup>43</sup>

Die Tatsache, dass scheinbar selbst innerhalb eines Fachgebiets also fast alles und jede Form als Manifest bezeichnet werden kann, führt somit zunächst einmal zum Verlust der Wiedererkennbarkeit.<sup>44</sup> Aus diesem Grund möchte ich bei meinem Definitionsversuch des Manifests von seiner ursprünglichen etymologischen Bedeutung ausgehen.

Der Begriff hat seinen Ursprung im lateinischen *manifestum* (*manifestare*), was „handgreiflich“ oder „offenbar“ machen, etwas ans Licht bringen bedeutet.<sup>45</sup> Das Wort setzt sich aus dem lateinischen Substantiv *manus* („Hand“) und dem Verb (*offendere* („aufschlagen, stoßen, kämpfen“) zusammen.<sup>46</sup> Ähnlich dem Bild eines richterlichen Hammerschlags, der ein klares Urteil fällt, traf diese wörtliche Bedeutung des Begriffs in der Tat für das frühe politische Manifest des 16. und 17. Jahrhunderts noch zu, als es der Offenbarung (lat. *manifestatio*) eines Willens oder der Darlegung einer Handlungsweise eines Fürsten, Königs oder einer Staatsregierung gleichkam.<sup>47</sup> Schlägt man den Begriff „Manifest“ in einem aktuellen Lexikon nach, so stößt man auf folgende Definition:

**Manifest** das, -(e)s/-e, Grundsatzerklärung, öffentlich dargelegtes Programm einer Kunst- oder Literaturrechtung, einer politischen Partei, Gruppe oder Ähnlichem.<sup>48</sup>

Im Gegensatz zu einer Proklamation, die konkret zu einer Tat auffordert, verkündet das Manifest also ein Programm. Es möchte als Kommunikationsmittel die größtmögliche Ausbreitung erzielen, um die größtmögliche öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Wurde zum Beispiel zu Zeiten der Französischen Revolution (1789–99) das Manifest laut im öffentlichen Raum, d.h. zum Beispiel auf Marktplätzen, verlesen und im 19. und 20. Jahrhundert in Zeitungen und durch Flugblätter unters Volk gebracht, so bietet sich heute beispielsweise das Internet als Medium an. Das Manifest passte sich durch seine formale

---

<sup>43</sup> Jencks 2006, 4.

<sup>44</sup> Vgl. Malsch 1996, 14.

<sup>45</sup> Vgl. ebda., 30.

<sup>46</sup> Caws 2001, xix.

<sup>47</sup> Peter 1964, 11.

<sup>48</sup> Manifest, Brockhaus Enzyklopädie Online, 2012.

Flexibilität stets der medialen Entwicklung der Zeit an und wird dies vermutlich auch weiterhin tun. Das von ihm kommunizierte auf die Zukunft gerichtete Programm (oder die Grundsatzerklärung) ist nichts anderes als eine klare Position im Kontext einer aktuellen Situation. Mit eindeutiger Absicht und in einfachster, klar verständlicher Weise sollen bestimmte Intentionen und Ziele vermittelt werden, wie Marinetti in seinem Brief an seinen futuristischen Geistesgenossen Pratella im Jahre 1912 mit den Worten „Manifesto vuol dire cosa da verdersi senza occhiali“<sup>49</sup> ausdrückt.<sup>50</sup>

Als Übermittler einer leicht nachvollziehbaren und präzise artikulierten Nachricht nimmt das Manifest Anstoß am aktuellen Geschehen und möchte durch einen neuen, zur Diskussion gestellten Standpunkt die Wirklichkeit verändern (Utopie).<sup>51</sup> Es ist immer zeitgebunden und stellt durch seine Prospektivität herrschende Ideologien und Vorstellungen radikal in Frage.<sup>52</sup> Es ist eine Form der Kritik. Doch anders als ein Traktat, eine Streit- oder Schmähschrift, präsentiert es nur das Fazit, das Endergebnis seiner theoretischen Reflexion aktueller Geschehnisse in Form eben jener pragmatischen Ziele – und eben nicht die vorhergehende wissenschaftliche – oder, im Falle der Architektur, bauliche – Auseinandersetzung. Hierdurch provoziert es, indem es den Leser, den Adressanten scheinbar vor vollendete Tatsachen stellt, indem es weder argumentiert noch begründet. Es bewegt sich zwischen der Utopie, die fiktiven Charakter besitzt, und dem Traktat, das einen wissenschaftlichen Anspruch anmeldet.<sup>53</sup> Manifeste funktionieren demzufolge oft wie Karikaturen, die genau wie das Manifest „willfully polemical“ sind und „convey messages in an assertive, simple, overstated and often figural, way.“<sup>54</sup> Diese Polemik wird oftmals durch den Einsatz formaler Mittel der Rhetorik und der Grafik zum Ausdruck gebracht. Um zu überzeugen und zu provozieren, agieren Manifeste bewusst selektiv und manipulativ. „Für das Manifest ist weniger die wirklichkeitsgetreue Schilderung eines Sachverhalts das Leitprinzip als vielmehr die vereinnahmende Kraft seiner Rhetorik.“<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> „Das Manifest will das sagen, was ohne Brille zu sehen ist.“ (eigene Übersetzung)

<sup>50</sup> Marinetti in einem Brief an Pratella vom 14.2.1912, zit. n. Malsch 1996, 116.

<sup>51</sup> Vgl. Malsch 1996, 29.

<sup>52</sup> Vgl. Stierli 2013, 59.

<sup>53</sup> Ebda., 50.

<sup>54</sup> Petit 2003, 7.

<sup>55</sup> Stierli 2013, 59.

Das Manifest wird bestimmt von einem Spannungsfeld des geschriebenen Wortes und der visuellen Rhetorik. Diese Tatsache bringt nicht nur Charles Jencks dazu, dem Manifest seinen Ethos in Form der Metapher des explodierenden Vulkans und der in Stein gemeißelten Gebote des Moses<sup>56</sup> zuzuweisen, sondern auch die Kunstwissenschaftlerin Mary-Ann Caws zu folgender bildreicher Beschreibung des Genres: „Stripped to its bare bones, clean as a whistle and as piercing, the manifesto is immodest and forceful, exuberant and vivid, attention-grabbing. Immediate and urgent, it never mumbles, is always in overdose and overdrive.“<sup>57</sup>

Letztgenannte formale Eigenschaften dienen jedoch keiner allgemeinen Definition des Manifestbegriffs, da sie zu verschieden und vielfältig in den jeweiligen Manifesten eingesetzt worden sind. So spielen, wie wir in Kapitel 2.1 sehen werden, zum Beispiel rhetorische Mittel beim literarischen Manifest eine große Rolle. Das Künstlermanifest hat diese größtenteils übernommen und um den Schwerpunkt der grafischen Mittel erweitert. Das architektonische Manifest hingegen legt vielmehr Wert auf den programmatischen und instrumentellen Charakter, da es als nutzungsorientierte Disziplin das Manifest nicht als Kunstwerk sieht, sondern als Mittel zum Zweck einer Praxisstrategie.

Ich komme also zunächst zu folgender Definition des Manifestbegriffs im Allgemeinen: **Ein Manifest ist ein Text, der in programmatischer Form eine verständlich, einfach artikulierte und prospektive, aber nicht argumentierte Position im Kontext eines aktuellen Sachverhalts ausdrückt. Hierbei bedient es sich oftmals, aber nicht zwangsläufig, einer Vielfalt rhetorischer und grafischer Mittel.**

## **1.4 Theorie der Dualität – eine Studie zum architektonischen Manifest**

---

<sup>56</sup> Vgl. Jencks 2006, 2-11.

<sup>57</sup> Caws 2001, xxi.

„But the concept of manifesto is in a crisis, and its a crisis extends well beyond the profession. The power or relevance of writing, journalism and theoretical constructs has been pulverized by pragmatic approaches. The power of the media, technology and marketing [...] no longer holds value in the written word.“<sup>58</sup>

Das Manifest ist eine Form von Ausdruck und Kritik, derer sich Kunst und Architektur seit Beginn des 20. Jahrhunderts in unterschiedlicher Intensität bedienen. Heute wird das Thema in der Fachwelt äußerst kontrovers diskutiert. Wieso werden kaum noch Manifeste geschrieben? Gibt es das architektonische Manifest überhaupt noch? Oder ist es eine tote, archaische Textform? Laut den Domus-Autoren Michael Holt und Marissa Looby ist dies nur zum Teil der Fall: „The manifesto is not dead, but in the throes of obsolescence. They have not died in their formulation, but perhaps instead it is that we have merely lost sight of their relevance.“<sup>59</sup> Vor 50 bis 100 Jahren spielte das Manifest in der Architektur eine wichtige Rolle. Ist dies immer noch so oder haben wir wirklich seine Relevanz aus den Augen verloren? In dieser Arbeit möchte ich mich genauer mit dem Manifest in der Architektur auseinandersetzen, damit wir in der Lage sind, das Bewusstsein seiner möglichen zeitgenössischen Bedeutung wiederzuerlangen. Hierzu muss man sich der entscheidenden Frage widmen, wieso das Manifest ein bis vor kurzem bei Architekten beliebtes Ausdrucksmittel gewesen ist.

Um sein mögliches Potenzial im zeitgenössischen Architekturdiskurs diskutieren zu können, müssen wir uns mit der Textform des Manifests im Allgemeinen auseinandersetzen. Eine fundierte Analyse auf Ebene der Textform kann nur stattfinden, wenn wir uns nicht auf spezielle Inhalte, sondern vielmehr auf die formalen und funktionalen Strukturen des Manifests konzentrieren. Es geht nicht darum was, sondern wie etwas gesagt wird. Das Ziel meiner Arbeit ist, einer **gattungsspezifischen Definition des architektonischen Manifests** näher zu kommen, da die Architektur meiner Ansicht nach seit ungefähr 100 Jahren das Manifest in einer speziellen Form verwendet und entwickelt, die weder mit der Form des politischen, des literarischen oder der des avantgardistischen Manifests gleichzusetzen ist, wie uns die Entwicklungsgeschichte des Manifests verdeutlichen wird.

---

<sup>58</sup> Holt/Looby 2011, 3.

<sup>59</sup> Ebda., 3.

Bei dieser typologischen Annäherung an das architektonische Manifest bildet die **Dualität der „Offenen Form und Festen Struktur“** den Kern meiner Arbeit. Dementsprechend gehen in meiner Theorie zwei sich vermeintlich widersprechende Elemente, die sich aber gegenseitig bedingen und beeinflussen, eine interessante Symbiose ein. Die These der Dualität des architektonischen Manifests versucht der Komplexität des Manifests als Textform bestehend aus seinen Qualitäten der formalen Flexibilität und der festen funktionalen Eigenschaften einen Rahmen zu geben und stellt, meiner Meinung nach, eine Erklärung für die Aneignung des Manifests seitens der Architekten dar.

## **1.5 Alles Was besteht aus einem Wie – zur Methode**

„Nicht auf das ‚Was‘, sondern einzig und allein auf das ‚Wie‘ kommt es an.“ Dies sind die Worte Ludwig Mies van der Rohes bei seiner Rede *Die Neue Zeit* auf der Tagung des Deutschen Werkbundes in Wien 1930. Ganz so drastisch würde ich es nicht formulieren, doch der Quintessenz dieser Worte stimme ich durchaus zu. Ein Was verliert an Bedeutung, wenn es nicht durch ein Wie gestärkt wird. Und deshalb möchte ich hier kurz auf das *Wie* meiner Arbeit zu sprechen kommen.

Den Hauptteil meiner Arbeit werde ich mit einem kurzen Überblick über die Geschichte des Manifests in der Architektur beginnen. Im weiteren Verlauf werde ich zunächst auf den zeitgenössischen architekturpolitischen Kontext des architektonischen Manifests eingehen und vor diesem Hintergrund die Theorie der Dualität von „Offener Form und Fester Struktur“ ausführlich darlegen. Hierauf folgt die eigentliche Analyse der Textform des architektonischen Manifests, die sich in zwei Teile gliedert: Der kurzen Analyse eines klassischen Manifestbeispiels und der darauffolgenden ausführlichen Analyse der einzelnen, von mir herausgearbeiteten Parameter anhand verschiedener Textbeispiele. Hierbei versuche ich nicht von einem rein germanistischen, sondern zudem von einem architektonischen Textbegriff bezogen auf das Manifest vor dem Hintergrund der Architekturproduktion auszugehen. Ich werde mich methodisch dem aus der Literaturwissenschaft stammenden Verfahren der Textanalyse bedienen, indem ich bei dieser textimmanenten Interpretation der einzelnen Manifeste sowohl die sprachliche



Gestaltung, in Form von rhetorisch-stilistischen Mitteln der Wortwahl, des Satzbaus und des Wirkungsakzentes auf funktionaler Ebene, als auch die historischen und genrespezifischen Hintergründe betrachte. Anhand verschiedener Textbeispiele werde ich versuchen, die von mir erarbeiteten funktionalen Parameter der Gattung des architektonischen Manifests im Hinblick auf meine Theorie zu erläutern. Den Schluss meiner Arbeit bildet ein zusammenfassendes Fazit.

Bei der Vielfalt an Manifesten im Architekturdiskurs ist an dieser Stelle die Frage nach den Auswahlkriterien des berücksichtigten Materials zu klären. Viele Texte bezeichnen sich als Manifeste, sind aber keine. Andere wiederum weisen ganz klar Manifestcharakter auf, der sich aber nicht durch das Studieren der Überschrift, sondern ausschließlich durch den Inhalt erschließen lässt.<sup>60</sup> Ein sehr aktuelles Beispiel für Ersteres stellt Patrik Schumachers *Parametricist Manifesto* dar. Eine Betrachtung aller existierenden architektonischen Manifeste ist demzufolge unmöglich. In seiner Dissertation *Künstlermanifeste* schränkt Friedrich Wilhelm Malsch das Feld der Recherche ein, indem er ausschließlich solche Texte berücksichtigt, die im Titel oder Untertitel auf die Gattung hinweisen. Eine solche Vorgehensweise erscheine zwar willkürlich, beuge aber terminologischen Unsicherheiten vor.<sup>61</sup> Die Logik dieses Vorgehens möchte ich keinesfalls anzweifeln, doch würde in meinem Fall selbst diese Methode der Textauswahl den Rahmen einer Masterarbeit sprengen. Somit werde ich in meiner Auswahl der Texte vom Zentrum der Manifeste ausgehen und nicht versuchen alle Manifeste, inklusive des Randbereichs, zu fassen. Ich werde mir eine Vorauswahl in Form anerkannter, von Fachleuten und in Studien häufig verwendeter Anthologien zunutze machen. Den Kern dieser Quellen bilden die deutschsprachige Publikation *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* von Ulrich Conrads und die englischsprachige Anthologie *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, herausgegeben von Charles Jencks und Karl Kropf. Alle Anthologien, die

---

<sup>60</sup> „Der Unterschied zwischen der Situation, wenn ein Text vom Verfasser als ‚Manifest‘ bezeichnet wird und somit ein deutliches *Signal* seiner Gattungszugehörigkeit gibt, und der Situation, wenn ein Text erst retrospektiv als solches klassifiziert wird, ist entscheidend.“ - Hjartarson 2013, 46.

Die Berücksichtigung dieser zweifellos wichtigen Tatsache würde allerdings den Rahmen sprengen, da sie weit über die Analyse der Textform hinausginge.

<sup>61</sup> Vgl. Malsch 1996, 39.

dazwischen erschienen sind, verbannen Begriffe wie „Manifest“ oder „Programm“ fast gänzlich und ersetzen diese mitunter durch andere Begriffe wie zum Beispiel „architectural culture“.<sup>62</sup> Ergänzt werden diese meine beiden Hauptquellen durch vereinzelte Manifesttexte anderer Anthologien und solche, die nur im Internet verfügbar sind. Aufgrund der im folgenden Kapitel erläuterten Entwicklungsgeschichte des Manifests in der Architektur werde ich mich zeitlich auf Texte nach 1900 beschränken. Des Weiteren werden häufig auch nicht-textliche Äußerungen und Gegenstände wie zum Beispiel Gebäude, Kunstwerke usw. als Manifeste bezeichnet. Selbstverständlich werde ich aufgrund der entwicklungsgeschichtlichen Bindung des Manifests an die Textform auch nur diese zulassen.

Letztlich ist zu beachten, dass diese Arbeit und ihre Theorie keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können und wollen. Dies ist aus folgenden Gründen erwähnenswert: Zum einen sei hier erneut auf die oben angesprochene Masse an Texten hingewiesen. Des Weiteren muss, rein formal betrachtet, gefragt werden, ob es bei all der Vielfalt und Unterschiedlichkeit der verschiedenen Kontexte, in denen Manifeste geschrieben werden, überhaupt möglich ist, dass es strikt festgelegte allgemeingültige Merkmale gibt, die alle architektonischen Manifeste bedingungslos erfüllen. Widerspricht dies nicht der Tatsache einer ständigen Wandelbarkeit, Anpassung und Neugenerierung des Manifests? Wie ich zu zeigen versuche, zeichnet sich das architektonische Manifest durch die in der folgenden Arbeit zu analysierenden Punkte aus, doch da es sich um Grundeigenschaften auf funktionaler Ebene handelt, erfüllt selbstverständlich nicht jedes Manifest zwingend alle dieser Punkte in Vollständigkeit bzw. gleicher Intensität. Die beschriebene Theorie dieser Arbeit mit ihren Parametern versucht einen Rahmen aufzuspannen, der es ermöglicht, sich des architektonischen Manifests in Wesen, Form und Potenzial bewusst zu werden und sich ihm anzunähern.

---

<sup>62</sup> Siehe z.B.: Ockman 1993 - Vgl. Anthony Vidler in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

## 2. (Kurz)Geschichte des Manifests

### 2.1 Wie der Architekt zum Manifest kam...

„The first architectural manifesto, or rules for decorum, was God’s Ten Commandments. Plato called God ‘the architect of all things’, and architects play God when they make arbitrary decisions and adopt one theory rather than another.“<sup>63</sup>

Deuten wir die Übermittlung der Gebote Gottes an sein Volk als Form eines hoheitlichen Akts, so sehen wir uns unweigerlich dem politischen Moment ausgesetzt, das den Ursprung des Manifests ausmacht.

Die Geschichte des Manifests ist zunächst die des **politischen Manifests** als eine legislative Erklärung eines Herrschers und beginnt Ende des 16. Jahrhunderts in Europa. Ein erster schriftlicher Beleg über seine politische Bedeutung findet sich in einem Brief eines Gesandten in Venedig an Katharina de Medici aus dem Jahre 1574.<sup>64</sup> Das frühe politische Manifest folgt einem klassischen dreiteiligen Aufbau, wobei einer historisch argumentierten Einleitung der Mittelteil mit den Forderungen bzw. Erlässen folgt, der oft mit der Rechtfertigung desselben oder der Auseinandersetzung mit den Problemen der praktischen Umsetzung abgeschlossen wird.<sup>65</sup> Diese klassische Dreiteilung wird später von Marinetti in einem der bis heute eindrucklichsten Manifeste an der Schwelle zwischen Literatur und Kunst, dem *Gründungsmanifest des Futurismus*, wieder übernommen. Die Tatsache, dass diese Frühform des politischen Manifests meist durch lautes Vorlesen an öffentlichen Orten verbreitet wurde, erklärt zum einen seinen völligen Verzicht auf visuelle Gestaltung der Textform als auch den Ursprung als Schaffung von Ereignissen durch Handlung,<sup>66</sup> den wir ebenfalls bei den Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ansatz erkennen können.

---

<sup>63</sup> Jencks 2006, 2.

<sup>64</sup> Vgl. Wartburg 1969, 230.

<sup>65</sup> Vgl. Malsch 1996, 46-47.

<sup>66</sup> Vgl. ebda., 48.

Vormals noch ein Instrument der herrschenden Klasse, wird es im Zuge der großen Freiheitsbewegungen des 18. Jahrhunderts, wie des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges und der Französischen Revolution, zu einem politischen Instrument des Meinungskrieges der unterschiedlichen Klassen und steht erstmals allen Gesellschaftsschichten offen. Es stellt keinen legislativen und legitimierenden Akt mehr dar, sondern wird zur symbolischen Machtergreifung, zum „Sprachrohr oppositioneller und marginaler Interessengruppen.“<sup>67</sup> Die amerikanische *Declaration of Independence* von 1776 könnte man als ein solches **revolutionäres Manifest** bezeichnen. Erstmals finden wir bei dieser Unterkategorie des politischen Manifests die für die weitere Entwicklung der Textform wichtige Funktion der Gruppenidentität.

Durch das *Manifest der Kommunistischen Partei* von 1848, auch als **Kommunistisches Manifest** bezeichnet, haben Karl Marx und Friedrich Engels neue Maßstäbe in Qualität von Aufbau und Rhetorik gesetzt. Malsch spricht von der „Etablierung einer ‚écriture révolutionnaire‘, die seitdem verbindlich das Bild der Manifeste in der Politik und in der Literatur prägt.“<sup>68</sup> Was das *Kommunistische Manifest* so erwähnenswert macht, ist die erstmalige Verwendung von Rhetorik in Form formaler Kriterien innerhalb des Manifestgenres. Marx und Engels verbinden die Programmatik des klassischen politischen Manifests mit dem Kommunikationsaspekt und der Funktion der Gruppenidentität („transpersonal force and sweep“<sup>69</sup>) des revolutionären Manifests und verleihen ihm durch Metaphern<sup>70</sup>, die Verwendung militärischer Terminologie<sup>71</sup> oder dem Wechsel von indirekter zu direkter Rede<sup>72</sup>, sowie Ironie und Sarkasmus ein hohes literarisches Niveau.<sup>73</sup> Interessant ist aber vor allem, dass erstmals von einem wirklichen utopischen Moment bei

---

<sup>67</sup> Ebda., 61.

<sup>68</sup> Ebda., 115.

<sup>69</sup> Caws 2001, xix.

<sup>70</sup> „Den proletarischen Bettelsack schwenkten sie als Fahne in der Hand, um das Volk hinter sich her zu versammeln.“ - Marx/Engels <sup>4</sup>1890, 483.

<sup>71</sup> „Auf dieser Stufe bekämpfen die Proletarier also nicht ihre Feinde, sondern die Feinde ihrer Feinde [...] Die Proletarier können sich die gesellschaftlichen Produktivkräfte nur erobern, indem sie ihre eigene bisherige Aneignungsweise und damit die ganze bisherige Aneignungsweise abschaffen. [...] Das Proletariat, die unterste Schichte der jetzigen Gesellschaft, kann sich nicht erheben, nicht aufrichten, ohne daß der ganze Überbau der Schichten, die die offizielle Gesellschaft bilden, in die Luft gesprengt wird.“ - Marx/Engels <sup>4</sup>1890, 470-473.

<sup>72</sup> Vgl. Marx/Engels <sup>4</sup>1890, 480.

<sup>73</sup> Vgl. Malsch 1996, 70.

einem Manifest gesprochen werden kann. Utopisch insofern, als dass die revolutionären Manifeste und vor allem das *Kommunistische Manifest* „radikale Veränderungen“ fordern und sich zugleich darüber im klaren sind, „daß diese nicht unmittelbar ins Werk gesetzt werden können“.<sup>74</sup> Der letzte Satz des *Manifests der Kommunistischen Partei* zeigt dies, wenn es dort heißt: „Sie erklären es offen, daß ihre Zwecke nur erreicht werden können durch den gewaltsamen Umsturz aller bisherigen Gesellschaftsordnung. [...] *Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!*“<sup>75</sup> Manifeste der Französischen Revolution oder auch die amerikanische Unabhängigkeitserklärung resultieren immer aus einer bereits stattgefundenen Revolution, doch seit dem *Kommunistischen Manifest* von 1848 ist die Textform des Manifests zukunftsgerichtet und darauf aus, Worte in Taten umzusetzen.

Die konkrete Form des Manifests wird nun in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die vermehrte Verwendung gezielt eingesetzter rhetorischer Mittel für die Literaten interessant. Die Herausbildung des **literarischen Manifests** ist eng verknüpft mit dem Aufschwung der Presse seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Wenn wir Malschs Argumentation folgen, so ist das Verhältnis der interessierten Öffentlichkeit zu den Werken der Schriftsteller ein direktes, solange die Presse hinsichtlich der Literatur und bildenden Kunst von eben jenen Schriftstellern und Künstlern kontrolliert wird. Doch durch die Entstehung der Kritik, die sich in diesem Fall vor allem des Mediums der Zeitung bedient, schaltet sich eine dritte Instanz ein und somit ergreifen Schriftsteller und Künstler durch Manifeste nun selbst die Initiative.<sup>76</sup> Das Manifest ist hier sozusagen Ausdruck einer autonomen Position und gleichsam Teil einer gewissen Vermarktungsstrategie des eigenen Werks. Das literarische Manifest nimmt die von Marx und Engels eingeführte Rhetorik auf und erweitert sie zu einer Kampfmetaphorik (aggressive Grundstimmung).<sup>77</sup> Hierbei ist der formale Rahmen weniger festgelegt als beim politischen Manifest. Auf formaler Ebene sind ein freier, kreativer Umgang mit Rhetorik und Grafik die Folgen. Als Beispiel wäre hier Jean Moréas' literarisches Manifest *Le Symbolisme*, erstmals veröffentlicht 1886 in der französischen Zeitung *Le Figaro*, zu nennen. Die Strategie der Aufmerksamkeitserrregung

---

<sup>74</sup> Ebda., 75.

<sup>75</sup> Marx/Engels <sup>4</sup>1890, 493.

<sup>76</sup> Vgl. Malsch 1996, 88.

<sup>77</sup> Vgl. ebda., 93f.

bzw. Propaganda, sowie der Gruppenbezug sind hier extrem wichtig. Ersteres schafft Moréas, indem er beispielsweise zur Verdeutlichung des Werkes „der subjektiven Verformung“ des neuen „symbolisch-impressionistischen Romans“ ein kleines, aus zwei Szenen bestehendes Zwischenspiel einbaut, in welchem sich ein Kritiker der symbolischen Schule mit dem französischen Dichter Théodore de Banville und Erato, der Muse der Liebesdichtung, in poetischer Art und Weise über die neue französische Literatur auseinandersetzt.<sup>78</sup>

Alle Eigenschaften von *Le Symbolisme* werden im Jahre 1909 von Filippo Tommaso Marinetti in seinem **Gründungsmanifest des Futurismus** zur Perfektion getrieben, die er selbst als „l’arte di far manifesti“<sup>79</sup> bezeichnet. Nachdem das *Kommunistische Manifest* einen vierteiligen Aufbau zeigte und sich die bisherigen literarischen Manifeste weitgehend von einem festgelegten strukturellen Aufbau freizumachen versuchten, findet Marinetti wieder zur Dreiteiligkeit des politischen Manifests zurück. Einem freien einleitenden Teil steht die Aufzählung der Forderungen und Ablehnungen nach, worauf zum Abschluss die Proklamation folgt.<sup>80</sup> Vor allem der erste narrative Teil ist ein Ausdruck sprachgewandter Rhetorik und der Höhepunkt der aggressiven Grundstimmung in der Phase des literarischen Manifests.<sup>81</sup> Entscheidend für ein Manifest sei, laut Marinetti, „die präzise Anklage“ und „die genau gezielte Beleidigung“,<sup>82</sup> wie der zweite Teil des Manifests zeigt:

„Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den „Futurismus“ gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien. Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.“<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. Moréas 1886, 150-151.

<sup>79</sup> Marinetti in einem Brief an Severini, Ende September 1913, zit. n. Malsch 1996, 116.

<sup>80</sup> Vgl. Malsch 1996, 100.

<sup>81</sup> Vgl. Marinetti, zit. n. Asholt/Fähnders 1995, 3-4. Dieser erste Teil beschreibt die Entstehung der futuristischen Bewegung durch ein ungewöhnliches Ritual: eine zügellose, technikverherrlichende Autofahrt, die in einem Unfall endet.

<sup>82</sup> Malsch 1991, 96f.

<sup>83</sup> Marinetti, zit. n. Asholt/Fähnders 1995, 5.

Marinetti entwickelte mit dem Manifest eine regelrechte Medienstrategie, um seine Ideen zu verbreiten, da er erkannte, wie wichtig es war, das Manifest mehrfach in unterschiedlicher Form und mit Hilfe unterschiedlicher Medien zu veröffentlichen. Im Sinne dieses Werbekonzepts wurde die visuelle Gestaltung des Textes enorm wichtig.<sup>84</sup> Marinetti verbindet letztlich das traditionelle literarische Manifest mit dem politisch-revolutionären Manifest und „schafft damit die Voraussetzungen, daß auch andere Künste als die Literatur und Poesie sich das Manifest als Ausdrucksmedium aneignen können.“<sup>85</sup> Das sogenannte *Futuristische Manifest* Marinettis gilt als Ursprung des Manifests, wie es heute allgemein verstanden wird. Dies liegt daran, dass es in seinem aggressiven, bestimmenden Tonfall „the ultimate freedom from debates, dialogues, exchanges, negotiation and compromises“<sup>86</sup> darstellt. Es beschreibt die Schwelle vom literarischen Manifest zum **Künstlermanifest**, wie es Friedrich Wilhelm Malsch in seiner Dissertation untersucht. Genau diese Form der Agitation und Kompromisslosigkeit im Vertreten der eigenen Position machte das Manifest in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts zum beliebten und häufig verwendeten Ausdrucksmittel vieler avantgardistischer Künstlergruppen, die es als Instrument nutzten, sich selbst und ihre Ideen zu präsentieren und miteinander zu konkurrieren. Malsch stellt in seiner Definition des Künstlermanifests funktional vor allem den Handlungsaspekt als Setzung eines Neuen und Produzent einer Gruppenidentität, den klaren Kontextbezug als Kommunikationsaspekt mit der Öffentlichkeit, und den Aspekt des Kommentars als kritische Reflexion und theoriebildende Funktion fest.<sup>87</sup> Die ungeheure Schlagzahl an Künstlermanifesten der einzelnen Avantgarde-Gruppierungen führte dazu, dass es zu einer Vielfalt an unterschiedlichen Formen kam, die keiner festgelegten Struktur folgten. Sprache wurde in jeglicher kreativen Art und Weise genutzt und in Form des Manifests instrumentalisiert, um eine Ideologie auszudrücken, von der man glaubte, sie würde die Welt verändern. Vor allem das *Dadaistische Manifest* von Tristan Tzara aus dem Jahre 1918 ist in diesem Kontext zu erwähnen. Es zeigt sich selbstreflektierend was seine Form betrifft, indem es die Forderung des ursprünglichen politischen Manifests nach konkreten unabdingbaren Menschenrechten

---

<sup>84</sup> Vgl. Malsch 1996, 107-116.

<sup>85</sup> Ebda., 108.

<sup>86</sup> Aureli 2009, 44.

<sup>87</sup> Vgl. Malsch 1996, 136-237.

durch Nihilismus ersetzt: „This manifesto declares that it wants nothing and that its central cause is nothing. Tzara’s manifesto oscillates between continuing to be a manifesto and becoming a parody of one.“<sup>88</sup>

Auf dem Höhepunkt des Zeitalters des Manifests bedienen sich zu Beginn der 1920er-Jahre auch die Architekten dieser Textform. Doch im Allgemeinen entstehen dabei meist keine humorvollen, mitunter surrealen Texte wie bei den Künstlern, sondern vielmehr ernste und sachliche Texte, die wieder der Programmatik des politischen Manifests zu folgen versuchen. Aufgrund der Nutzungsorientierung und des Praxisbezugs ihres Fachs wollen Architekten eher (Arbeits)thesen, Programme und Prinzipien als Manifeste. Bei Le Corbusiers programmatischen Aufsätzen,<sup>89</sup> die 1922 in seinem Buch *Ausblick auf eine Architektur* erschienen sind, herrschen beispielsweise architektonisch-pragmatische „working principles“ vor, welche allerdings in der Programmatik eines Manifests verfasst sind.<sup>90</sup> So entstehen im Zuge der Moderne bedeutende architekturtheoretische Texte – beispielsweise jene von Le Corbusier, Mies van der Rohe und der De Stijl-Bewegung, die als die ersten **architektonischen Manifeste** bezeichnet werden können und bis heute zu den Klassikern zählen.<sup>91</sup> Die Architekten und Künstler der Moderne setzen die Tradition des bestimmenden, kompromisslosen Ausdrucks in ihren Manifesten größtenteils fort, wobei die Anzahl der veröffentlichten Manifeste bis in die 1960er-Jahre rapide sinkt und noch einmal in der „krassen Subjektivität“<sup>92</sup> und Kompromisslosigkeit des *Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur* des Künstlers Friedensreich Hundertwasser aus dem Jahre 1958 einen Höhepunkt findet. Dieser Text bewog Ulrich Conrads 1964 zu einer Historisierung des architektonischen Manifests in Form einer ersten Anthologie.<sup>93</sup> Die purste Form der Manifeste scheint seitdem verschwunden und wird in den 1970er-Jahren durch das Auftauchen von Robert Venturis „gentle manifesto“ als Einleitung zu seiner Publikation *Complexity and Contradiction in Architecture* sowie Rem Koolhaas’

---

<sup>88</sup> Puchner 2009, 27.

<sup>89</sup> Le Corbusier 1920, 56-59.

<sup>90</sup> Vgl. Anthony Vidler in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>91</sup> Siehe: Conrads 1981.

<sup>92</sup> Ebda., 8.

<sup>93</sup> Vgl. ebda., 8.



*Delirious New York* ersetzt. Der Letztere der beiden Texte wird von Koolhaas als „retroaktives“ Manifest bezeichnet, d.h. es liefert einem bereits bestehenden und bekannten (städtebaulichen) Phänomen – Manhattan – ein nachträgliches Manifest. Die prospektive Forderung im Sinne einer Programmatik als ursprünglicher Antrieb und Essenz des Manifests ist dem retrospektiven Argument gewichen. Demzufolge werden auch die als Manifest bezeichneten Texte länger, da sie nun argumentieren und analysieren – etwas, das bei einem Manifesttext früherer Tage, welches sich meist durch Kürze, Schärfe und Präzision auszeichnete, selten vorkam. Die Vernachlässigung des auf die Zukunft und auf Veränderungen ausgelegten Charakters zugunsten eines extremen Geschichtsbezugs widerspricht der ursprünglichen klassischen Form des Manifests. In der Architektur scheint das retroaktive das klassische Manifest ersetzt zu haben. Pier Vittorio Aureli sieht den Grund dafür im Overkill des Manifests in der Moderne, wenn er schreibt:

„[...] the format of the manifesto soon emigrated to the art avant-garde, where it was more plausible (and profitable) to change ideas every monday morning. Here, the manifestos were killed by manifestos. Yet the ultimate collapse of the manifesto was due not to itself but to the compulsive use of it by artists and artist groups.“<sup>94</sup>

Wieso ist es zum Verschwinden bzw. solch einem extremen Wandel innerhalb der Entwicklungsgeschichte des architektonischen Manifests gekommen („shift from manifesto to rumination“<sup>95</sup>), könnte man fragen. Ich möchte jedoch eher die Frage nach einer Definition des architektonischen Manifests stellen und ob sich ein solcher Versuch nicht von den engen formalen und teilweise funktionalen Eigenschaften des „klassischen“ Manifestbegriffs als einziges Ausschlusskriterium freimachen und vielmehr auf eine andere Definitionsebene kommen muss, um der vielfältigen Entwicklungsgeschichte des Manifests innerhalb der Architektur gerecht zu werden.

Beim Manifest handelt es sich um ein transdisziplinäres Element, welches immer einer näheren Spezifizierung bedarf, da es ein allgemeines Kommunikationsmedium ist und es sich durch den Einfluss verschiedener Nutzer (Disziplinen) sowie kultureller Veränderungen

---

<sup>94</sup> Aureli 2009, 44-45.

<sup>95</sup> Anthony Vidler in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

gewandelt hat. Zum anderen zeichnet es sich durch eine interessante Dualität von Vielfalt und einer gewissen festen Struktur aus. Möglicherweise hat diese Tatsache zum beschriebenen Wandel, aber auch zu einer Unsicherheit im zeitgenössischen Umgang mit dem architektonischen Manifest geführt.

## 3. Im Kontext der Architektur

### 3.1 Die (un)sichtbare Krise

Begibt man sich auf die Suche nach dem architektonischen Manifest, zeigt ein Blick in die gängigen Anthologien der Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts, dass es in den 1920er-Jahren seinen absoluten (und in den 1960er-Jahren seinen vorerst letzten) Höhepunkt feierte und die Anzahl an architektonischen Manifesten seitdem rapide gesunken ist. In der heutigen Architekturdebatte werden kaum noch Manifeste publiziert, die diese Bezeichnung verdienen. Sinnbildlich für den heute verbreiteten Umgang mit der Textform des Manifests (eigentlich aber vielerlei mit dem Titel desselben als Marketingstrategie) in der Architektur steht Patrik Schumachers *Parametricist Manifesto*, dessen einzige ernsthafte Verbindung zu einem Manifest die Verwendung des Begriffs im Titel darstellt. Ein Grund für die heutige „Manifestlosigkeit“ ist daher meiner Ansicht nach nicht nur im mangelnden Verständnis der Textform zu suchen, sondern vor allem in der zunehmenden Heteronomie der Architekten. Philip Ursprung schreibt hierzu:

„Anfang der 1970er Jahre, als die Architekten glaubten, entgültig den Boden unter den Füßen verloren zu haben, war es der Appell an die Autonomie der Architektur, welcher die architektonische Praxis neu in Fahrt brachte [in den 1960er-Jahren wurden nocheinmal eine ganze Reihe an Manifesten geschrieben!]. Seither hat sich die architektonische Praxis wieder konsolidiert, und die meisten Architekten sind dem Rappel à l'Ordre der 1980er Jahre gefolgt und haben die Autonomie der Architektur aus den Augen verloren.“<sup>96</sup>

Zwischen dem Mangel an Manifesten und der aktuellen (architektur)politischen Situation besteht ein Zusammenhang und eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Ursache dieser Manifestkrise ist die herrschende Ideologie unserer Zeit.

Doch wie kann man die derzeitige Situation in der Architektur und ihre Ideologie beschreiben? Mit welchem Begriff beschreibt man eine Zeit des Pragmatismus und der

---

<sup>96</sup> Ursprung 2013, 22.

Wirtschaftlichkeit, in der die Architektur als Produkt möglichst gewinnbringend verkauft und unter einer meist spektakulären Hülle vermarktet wird? Wie beschreibt man den Kontext des Hier und Jetzt, in dem wir das architektonische Manifest auf sein Potenzial untersuchen wollen?

Bestimmte Zeitspannen der Architekturgeschichte anhand der jeweiligen politischen Systeme zu beschreiben ist naheliegend, birgt allerdings auch eine Schwierigkeit: Wir haben zur aktuellen Phase oft deshalb keinen eindeutigen Begriff, da das eigene politische System schwer zu fassen ist und wir es kaum wahrnehmen können, solange wir selbst Teil desselben sind. Wie wir aus der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts gelernt haben, wenn wir beispielsweise an Giuseppe Terragnis *Casa del Fascio* denken,<sup>97</sup> ist die (politische) Ideologie, die hinter einer Architektur steckt, keine Stilfrage und lässt sich somit nur schwer an formalen Merkmalen festmachen. Es ist demnach höchst problematisch von faschistischer, nationalsozialistischer oder auch neoliberaler Architektur im Allgemeinen zu sprechen; vielmehr müsste man sich auf einzelne Gebäude beziehen, will man ihre Beziehung zum jeweiligen politischen System untersuchen.<sup>98</sup>

Der Zeitgeist einer Epoche wird immer durch die jeweilige Architektur repräsentiert. Sie ist Ausdruck der Wünsche und Ideen, des Geschmacks und der Gefühle der Gesellschaft. Architektur ist also stets „politisch“ und scheint heute mehr denn je von ihr bestimmt zu werden. So ist die Definition der vorherrschenden Ideologie am geeignetsten, um uns der derzeitigen Situation in der Architektur in ihrer Gesamtheit zu nähern. Unsere Zeit ist die des Neoliberalismus.

### 3.2 Neoliberalismus

Der Neoliberalismus, wie wir ihn heute verstehen, prägt unsere Gesellschaft seit ungefähr 30 Jahren. Ursprünglich wurde der Begriff in den 1930er-Jahren geprägt und war als eine Alternative zum *laissez-faire* Liberalismus und zum Kommunismus gedacht, die eine demokratische Politik des freien Marktes unter bedingter Kontrolle des Staates

---

<sup>97</sup> Vgl. Eisenman 2005, 222-237.

<sup>98</sup> Vgl. Ziegenhardt 2013, 148-157.

gewährleisten sollte.<sup>99</sup> Der heutige Neoliberalismus allerdings entspricht dem, was Foucault als den amerikanischen Neoliberalismus beschreibt, und „subsumes all human relations under the frame of the market“:<sup>100</sup>

„[...] der amerikanische Neoliberalismus [sucht] eher die Rationalität des Marktes auszudehnen, die Analyseschemata, die sie nahelegt und die Entscheidungskriterien, die sie für Bereiche vorschlägt, die nicht ausschließlich oder nicht in erster Linie ökonomisch sind, wie die Familie und die Geburtenrate, die Kriminalität und die Strafrechtspolitik.“<sup>101</sup>

Auf wirtschaftlicher Ebene fordert die neoliberale Ideologie Dinge wie Deregulierung, Liberalisierung von Arbeitsmarkt, Handel und Tarifen, einen flexiblen Wechselkurs sowie die Privatisierung von Staatseigentum und Staatsangelegenheiten, um nur einige Dinge zu nennen. Vor allem im Zusammenhang mit einer neoliberalen Wirtschaftspolitik lehnten konservative Politiker erster Generation, wie Ronald Reagan und Margaret Thatcher in den Vereinigten Staaten und Großbritannien, aber auch jene führenden Sozialdemokraten der Folgegeneration, wie Gerhard Schröder und Tony Blair, das Konzept des Wohlfahrts- bzw. Sozialstaates ab.<sup>102</sup> Das, was den Neoliberalismus aber vor allem vom Liberalismus unterscheidet, ist seine Ausbreitung auf nahezu alle Bereiche des Lebens (eben auch die Architektur!), wobei er weit über das Wirtschaftliche hinausgeht. Der Neoliberalismus entwickelte sich somit nicht nur zum ökonomischen Mainstream, sondern nimmt auch den sozialen und politischen Sektor zur Gänze in sich auf. Der Politikbegriff ist in diesem Zusammenhang deshalb ein schwieriger, da man den Neoliberalismus zwar im weitesten Sinne als politisches System bezeichnen kann, doch er eher auf subtile Weise politisch wirksam wird. Der politische Einfluss (staatliche Eingriffe) wird zurückgedrängt, da er ein System bezeichnet, in dem die Gesellschaft alle menschlichen Interaktionen unter marktwirtschaftlichen Aspekten sieht.<sup>103</sup> Ein „natürlicher“, darwinistisch anmutender

---

<sup>99</sup> Fischer 2013, 16.

<sup>100</sup> Ebda.

<sup>101</sup> Foucault 2004, 443.

<sup>102</sup> Vgl. Ziegenhardt 2013, 151.

<sup>103</sup> Zur Theorie des Menschen und seiner sozialen Interaktion als *human capital* im System des Neoliberalismus siehe: Foucault 2008, 219-233.

Konkurrenzkampf von Ich-AGs wird gefördert – man braucht das Politische nicht mehr. So schreibt Foucault von:

„[...] Prinzipien einer Wachstumspolitik [...], die sich nicht mehr bloß am Problem der materiellen Investition des physischen Kapitals einerseits und an der Zahl der Arbeiter andererseits orientiert, sondern einer Wachstumspolitik, die sich sehr genau auf eines derjenigen Dinge konzentriert, die der Westen gerade am leichtesten verändern kann, und die in der Modifikation des Niveaus und der Investitionsform in Humankapital besteht. Man sieht, dass die Wirtschaftspolitik, aber auch die Sozialpolitik, die Kulturpolitik und die Bildungspolitik aller entwickelten Länder sich nach dieser Seite hin orientiert.“<sup>104</sup>

Alles was wir tun ist vom unternehmerischen Handeln bestimmt. Foucault verwendet den Begriff des *homo oeconomicus*, der zuerst einmal Unternehmer und bei minimalem Einsatz und maximalem Profit auf Gewinnoptimierung bzw. -maximierung programmiert ist. Die neoliberale Denkweise verspricht individuelle Freiheit und Selbsterfüllung im marktwirtschaftlichen Sinn<sup>105</sup> und macht dadurch unweigerlich jeden persönlich zu einem Rädchen im neoliberalen Getriebe. Folgen wir diesem Gedanken, so ist ein jeder von uns Teil dieses globalen Systems und muss sich demzufolge als neoliberal bezeichnen. Oder, wie es Ana Jeinić und Anselm Wagner so treffend ausdrücken: „We live in it like a fish does in water.“<sup>106</sup>

In den Vereinigten Staaten vornehmlich durch Begriffe wie *capitalism* und *conservatism* ersetzt, ist der Terminus des Neoliberalismus allerdings im zeitgenössischen europäischen Diskurs ein nicht ganz unumstrittener, wird er doch hier eher negativ verwendet und seine Ideologie von seinen Gegnern mit Marktfundamentalismus oder Marktradikalismus gleichgesetzt. Der Begriff ist somit nicht wertneutral zu gebrauchen und niemand würde sich freiwillig als neoliberal bekennen.<sup>107</sup> Diese Begriffsproblematik hat nicht zuletzt ihren Ursprung in der auf der Hand liegenden Kritik am neoliberalen System.

---

<sup>104</sup> Foucault 2004, 323.

<sup>105</sup> Vgl. Fischer 2013, 17.

<sup>106</sup> Jeinić/Wagner 2013, 7.

<sup>107</sup> Vgl. ebda., 6.

Wie eine „realistische Religion“<sup>108</sup> (ein Paradoxon in sich!) der heutigen Konsum-Gesellschaft beschreibt der Neoliberalismus eher einen Weg als ein konkretes Ziel, einen Prozess statt ein stabiles System<sup>109</sup> und weiß damit geschickt durch die Augenwischerei von Wachstum, Profit und Konsum auf etwas zu verträsten, was nicht definiert wird, da es nicht existent ist. Die durch das System versprochene individuelle Freiheit kehrt sich durch den Dogmatismus des Marktes und des Kapitalismus somit in Desorientierung, Opportunismus und mangelnde Autonomie von Individuum und Staat um, da die Abhängigkeit von diesem System, welches sich alternativlos sieht und mit totalem Anspruch, allumfassend ist.<sup>110</sup> Die Alternativlosigkeit der neoliberalen Politik besteht vor allem darin, dass „sie nur den quasi natürlichen Gesetzen des Marktes zum Durchbruch verhilft“<sup>111</sup> und „es diese naturgegebenen Sachzwänge sind, die ein postpolitisches Zeitalter einläuten.“<sup>112</sup>

### 3.3 Haltlose Architektur?

Dieses Phänomen ist auch in der Architektur zu beobachten. Beginnend mit der Postmoderne<sup>113</sup> gründen sich alle seitdem existierenden architektonischen Stile auf diesem ideologischen Prinzip. Hier ist zu beachten, dass sich die Postmoderne als erster Stil des Neoliberalismus bewusst von den „großen Erzählungen“ und dem Bestreben der Moderne, durch Architektur die Gesellschaft zu verändern, absetzte, d.h. keine politischen Ambitionen anmeldete, sondern Individualismus, Pluralismus und Konsum propagierte. Heute jedoch sind Konsum und Kapitalismus im Zuge des Neoliberalismus zu einem allumfassenden System geworden und die ihm folgende Architektur somit wieder „politisch“ höchst einflussreich - jedoch sehr einseitig in dem Sinne, dass sie sich automatisch von einem übergeordneten System politisieren lässt (bedingungslose Abhängigkeit) und nicht selbst politisch wirksam wird (Verlust der Autonomie). Obwohl es in der Architektur immer wieder Versuche gegeben hat, autonom, d.h. sich selbst das

---

<sup>108</sup> Ebda., 8.

<sup>109</sup> Ebda., 8.

<sup>110</sup> „The meaning of the term neoliberalism has shifted from basic market radicality to an all-embracing system producing consensus and accepting a lack of alternatives.“ - Vgl. Ziegenhardt 2013, 150.

<sup>111</sup> Wagner 2014, 105.

<sup>112</sup> Ebda.

<sup>113</sup> Vgl. Fischer 2013, 15.

Gesetz gebend, zu sein – zuletzt durch die Dekonstruktivistinnen und Architekten der *critical architecture*, wie beispielsweise Peter Eisenman, der sich zumindest auf formaler Ebene durch seine Theorie der Autonomieästhetik in diese Richtung bewegt hat<sup>114</sup> – kann Architektur natürlich keine radikal-autonome Position vertreten, da sie im Gegensatz zur Kunst einen direkten funktionalen Nutzen hat:

“Die Architektur ist nicht ein isoliertes oder autonomes Medium, sondern sie befasst sich aktiv mit der sozialen, intellektuellen und visuellen Kultur, die sich außerhalb der Disziplin befindet, und von der sie umgeben ist. [...] Diese Annahme basiert auf der Prämisse, dass sich die Architektur zwangsläufig mit Themen beschäftigt, die weitaus schwieriger sind, als die Frage von Stil und Form.”<sup>115</sup>

Dies war einer der Gründe, weshalb mehr und mehr Kritik an der *critical architecture* einsetzte und dem Neoliberalismus in Form eines neuen Pragmatismus oder der sogenannten *post-criticality* in der Architektur der Weg bereitet wurde. Doch folgen wir dem Argument von K. Michael Hays, dass in der Autonomie eine notwendige Bedingung für das gesellschaftliche Engagement der Architektur liege,<sup>116</sup> so muss Architektur zumindest in soweit autonom sein, als dass sie sich ihre kritische Funktion, ihren utopischen Charakter erhält, um jenseits einer reinen Performanz, bei der das oberste Ziel eine spektakuläre Form ist, sozialen und politischen Inhalt transportieren und behaupten zu können. In diesem Zusammenhang möchte ich den Begriff der Haltung ansprechen. Zwar ist dieser Ausdruck durchaus schwierig und kontrovers diskutierbar,<sup>117</sup> doch ist Haltung im Sinne einer klaren Position notwendig, um autonom zu sein.

Die Haltungsfrage scheint sich im Zuge eines erhöhten Mangels an Autonomie und

---

<sup>114</sup> Siehe hierzu: Eisenman 1979.

<sup>115</sup> Burns, Carol/Taylor, Robert/Yale University. School of Architecture (Hg.): *Perspecta 21. The Yale Architectural Journal*, Cambridge 1984, zit. nach Somol, Robert/Whiting, Sarah: *Bemerkungen zum Doppler-Effekt und anderen Stimmungen der Moderne*, in: *archplus 178: Die Produktion von Präsenz*, Juni 2006, 83–87.

<sup>116</sup> Vgl. Hays 1984.

<sup>117</sup> Vgl. Wolff-Plottegg 2013.



Orientierung in der Architektur zurecht zu stellen,<sup>118</sup> betrachtet man den zunehmenden Pragmatismus und wirtschaftlich geprägten Opportunismus der zeitgenössischen Architektur, die sich in verschiedenen Phänomenen äußern:

„The disintegration of the city into historic cores restored for touristic display, iconic buildings, hotel complexes, shopping malls and big-box retail, edge cities with office parks, entertainment parks, suburbia and gated communities—all these features follow the logic of differentiation, privatization, individualization, customization, and commodification or, in short, of market logic.“<sup>119</sup>

Seit den späten 1980er-Jahren können wir von einem neoliberalen, oder besser gesagt globalisierten Design in der Architektur sprechen, das durch Begriffe wie *signature architecture* und *starchitecture* entsprechende Bezeichnungen findet. Große, weltweit operierende Modemarken wie Gucci, Prada oder Louis Vuitton nutzen die Architektur im Rahmen ihres Marketings und holen sich namenhafte Architekten ins Boot. Genauso tun es die Riesen der Computer- und Kommunikationsbranche wie Apple, Google oder Facebook. Allein die Größe dieser Projekte in Exklusivität sowie räumlicher und finanzieller Sicht, zeigen die Machtverhältnisse im neoliberalen (Architektur)Zeitalter. Doch auch ganze Städte, Regionen und Staaten folgen dieser Logik des neoliberalen Systems „and came to understand themselves as competitors on a global market – competitors for tourists, but also for human resources attracted by cultural capital.“<sup>120</sup> Laut Foucault ist der Wettbewerb der essentielle Faktor des neoliberalen Systems: „Now for the neo-liberals, the most important thing about the market is not exchange [...]. The essential thing of the market is elsewhere; it is competition.“<sup>121</sup>

Frank O. Gehrys *Guggenheim Museum* in Bilbao ist das wohl am meisten besprochene Beispiel für diesen Wettbewerb auf öffentlicher Ebene und hat den Bilbao-Effekt als einen der vielen Phänomene, welche die Kommerzialisierung der Architektur fassbar machen,

---

<sup>118</sup> Die Architektur hat den neoliberalen Diskurs nicht nur widerstandslos akzeptiert, sondern ihn auch zu ihrem eigenen gemacht, was zur Folge hat, dass zeitgenössische Architekten dem neoliberalen System bis zum Verlust ihres eigenen architektonischen Diskurses und, als Konsequenz, der eigenen autonomen Identität glauben. - Vgl. Hoekstra 2013, 85.

<sup>119</sup> Fischer 2013, 18.

<sup>120</sup> Ebda., 24.

<sup>121</sup> Foucault 2008, 118.

geprägt.<sup>122</sup> Ein weiteres Beispiel für die Verräumlichung des neoliberalen Gesellschaftsmodells stellt laut Anselm Wagner das *Rolex Learning Center* in Lausanne von SANAA dar. Hier findet die Implementierung des Wirtschaftlichen als dem maßgeblichen Faktor des Neoliberalismus in alle Bereiche des Lebens seine architektonische Entsprechung, denn „Arbeit und Muße, Leben und Lernen gehen ineinander über bzw. die Bildungsstätte [es handelt sich um einen Bibliotheksbau der École Polytechnique Lausanne] tarnt sich als Freizeitpark.“<sup>123</sup> Wagner argumentiert im Sinne der Theorie des *human capital* wie folgt:

„SANAA erzeugt somit nicht nur einen fließenden, grenzenlosen Raum, sondern unterstützt zugleich die Auflösung der zeitlichen Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit, womit der Postfordismus mit seinen Teleworkern, Gleitzeitarbeitern und rund um die Uhr verfügbaren Ich-AGs die traditionelle Zeiteinteilung der industriellen Arbeit abgelöst hat.“<sup>124</sup>

Das letztlich Gebaute ist allerdings nicht das eigentliche Problem des neoliberalen Gesellschaftsmodells, sondern nur sein physischer Ausdruck. „Architektur‘ ist mithin mehr als bloß die Summe des Gebauten; sie ist ein Diskurs, oder allgemein: eine spezifische Form des Wissens“, schreibt der Kunsthistoriker Martino Stierli.<sup>125</sup> Folgen wir seiner These, so stellt sich heute weniger die Frage nach einer Krise der Architekturpraxis, sondern vielmehr die Frage nach dem Mangel an alternativen Positionen als theoretische Grundlage des Entwerfens von Architektur. Philip Ursprung sieht sogar ein generelles Problem der Haltlosigkeit (nicht nur in der Architektur!), wenn er feststellt, dass „der apodiktische Tonfall des Manifestes, die Behauptung, die Entscheidung, die These, dem Dialog, dem Hin und Her des Arguments, dem Abwägen, der Fragestellung“ gewichen sei. Des Weiteren könne „Bedeutung nicht mehr fixiert, sondern bloß fortwährend revidiert und neu verhandelt werden.“<sup>126</sup> Hier sehe ich auch einen möglichen Grund für den heutigen „Missbrauch“ des Manifests als inhaltloses Marketing: Durch beispielsweise die Verwendung des Wortes „Manifest“ im Titel werden ein starkes Statement bzw. eine kompromisslose Behauptung

---

<sup>122</sup> Vgl. Wagner 2014, 105.

<sup>123</sup> Ebda., 111.

<sup>124</sup> Ebda., 112.

<sup>125</sup> Stierli 2013, 49.

<sup>126</sup> Ursprung 2013, 20-21.

vorgetäuscht, um Aufmerksamkeit zu erregen. Der Inhalt entspricht jedoch meist nicht seiner Verpackung. Und dies führt uns wieder zum Manifest, das durch den Ausdruck einer klaren Position dieser Haltlosigkeit entgegen wirken kann!

Hat die Architektur also ihre(n) Halt(ung) verloren? Nein. Die heutige Architekturszene hat eine Haltung. Doch eben nur eine, und die ist vorherrschend. Ihr Problem ist die nicht existierende Vielfalt. Es geht also nicht so sehr um die Frage der Haltung. Auch die neoliberale Ideologie in der Architektur könnte man im weitesten Sinne als Haltung bezeichnen, wobei hier zu bemerken ist, dass jene allseits geforderte Flexibilität eigentlich das genaue Gegenteil einer klaren Position ist. Vielmehr geht es aber um mangelnde Alternativen, um andere Haltungen, andere Projekte, die das bestehende System durch kontrastierende, neue Vorschläge bestätigen oder ablehnen, aber auf jeden Fall kritisch hinterfragen. Denn nur so entstehen Diskussion und Fortschritt.

### 3.4 Die Krise der Alternative

In ihrem Artikel *Neoliberalism and the crisis of the project...in architecture and beyond* beschreibt Ana Jeinić den Kapitalismus im Allgemeinen und die Politik des Neoliberalismus im Speziellen als „utopias without an utopian project“: Idealisierte Beschreibungen eines Prozesses ohne definierten Horizont, der sein Dasein und negativen Einfluss im sozialen und ökologischen Bereich mit dem Argument der Alternativlosigkeit rechtfertigt.<sup>127</sup> Für Jeinić folgt jedoch aus der Krise des Neoliberalismus „[...] another, much deeper and more concerning one: the crisis of (any) alternative project.“<sup>128</sup> Die großen utopischen Projekte des 20. Jahrhunderts sind Vergangenheit. Der Mangel an ideenreichen, zukunftsweisenden und wagenden Projekten scheint unbestritten. Hier sieht sie in der Architektur als „*the discipline of the project (Entwurf)*“<sup>129</sup> das Potenzial, diesen Status quo zu ändern. Ihrer Meinung nach könnte dies durch innovative Projekte, die einerseits konkrete Zukunftsvisionen entwerfen, andererseits aber stets der Veränderung und Transformation

---

<sup>127</sup> Jeinić 2013, 66.

<sup>128</sup> Ebda., 64.

<sup>129</sup> Ebda., 67.

den nötigen Raum lassen, geschehen. Dieser These folgend sind solche Projekte durch eine klare Positionierung in der Lage, dem System des Neoliberalismus eine ernstzunehmende Alternative gegenüberzustellen – und das, meiner Ansicht nach, nicht zuletzt durch das architektonische Manifest. Denn seine Form kann als Ausdruck klarer Position und Haltung möglicherweise ein Mittel sein, in der Architektur zu solchen Alternativen zu gelangen.

Im Kontext einer Ideologie, deren „very essence can be found in its total pretension“<sup>130</sup>, die sich dementsprechend als vollkommen alternativlos betrachtet und die daher einen möglichen Grund für den heutigen Mangel an eigenständigen, alternativen Positionen und Haltungen in Form von Manifesten in der Architektur darstellt, möchte ich das architektonische Manifest als Textform diskutieren und es in seiner Struktur untersuchen, um so sein mögliches zeitgenössisches Potenzial herauszustellen.

---

<sup>130</sup> Jeinić/Wagner 2013, 7.

## 4. Analyse

### 4.1 Offene Form & Feste Struktur – eine gattungsspezifische Definition

„Der ewige Zustand weiche, so fordert man, der ewigen Tat, der kühle Betrachter dem glühenden Bekenner und Diener an einer heiligen Sache, der Dichter dem Politiker, Beschreibung und Rede dem Pathos, sei's selbst dem Schrei; Erde und Natur weiche Geist, All, Gott, der Positivismus der Metaphysik, das Rationale dem Irrationalen, die Logik der Mystik, das Verstehen dem Werten, das Können dem Wollen, der Gesinnung, die Form dem Gehalt, die Gesellschaft der Gemeinschaft, der logische und psychologische Mensch dem beseelten, das Ich dem Du und Einander, der Mißtrauische dem Vertrauenden!“<sup>131</sup>

Meiner Untersuchung liegt die Dualitätstheorie der **„Offenen Form und Festen Struktur“** zugrunde, deren Hintergrund und Aufbau ich nun genauer erläutern werde.

Als Ausgangspunkt ist zunächst die grundsätzliche Schwierigkeit einer gattungsspezifischen Definition des Manifests zu erwähnen, die auch Hjartarson auf Grund seiner „offenen und heterogenen Textform“ bemerkt.<sup>132</sup> Wie bereits in der Einleitung erwähnt, besteht das Problem eines solchen Vorhabens darin, dass wir mit dem Manifest eine Textgattung vorliegen haben, die in ihrem Aufbau im Gegensatz zu anderen literarischen Gattungen, wie beispielsweise dem Aufsatz, keinem festen Regelwerk folgt, sondern scheinbar absolut frei und flexibel zu handhaben ist. Kaum ein Manifest gleicht dem anderen. Es gibt beinahe so viele unterschiedliche Manifeste wie Autoren. Sie unterscheiden sich in Länge, Ausdruck und Form. Eine gattungsspezifische Definition des architektonischen Manifests, um es als (Schreib-)Werkzeug in der Architektur greifbar zu machen, scheint somit alles andere als leicht. Natürlich gibt es einige Gemeinsamkeiten auf formaler Ebene, doch sind diese nicht nur unzählig, sondern treffen auch nicht auf alle Manifeste zu. Der Versuch einer gattungsspezifischen Einordnung allein anhand formaler

---

<sup>131</sup> Soergel 1925, 1.

<sup>132</sup> Vgl. Hjartarson 2013, 43.

Kriterien, wie sich im Zuge der anfänglichen Kapitel zur Begriffsdefinition und Geschichte des architektonischen Manifests gezeigt hat – beispielsweise des persönlichen Tons, des aggressiven Wortschatzes oder der grafischen und rhetorischen Ebene – muss zum Scheitern verurteilt sein. Auch Eigenschaften wie die Kommunikation und die Ironie (bei Le Corbusier, Jencks und nach Petit als Karikatur in der Architektur bei Venturi und Koolhaas<sup>133</sup>), sowie die utopische Ebene (spätestens seit *Delirious New York, Learning from Las Vegas*, aber auch *Bigness, Or the Problem of Large* und *Complexity and Contradiction in Architecture* als nicht mehr proaktive (utopische), sondern retroaktive Manifeste) stellen zwar interessante, aber keineswegs allgemeingültige Merkmale dar.

Die Schwierigkeit dieser scheinbar formalen Unfassbarkeit erweist sich jedoch bei genauerer Betrachtung als eine dem Manifest eigene Qualität. Seine offene Form kann im positiven Sinne als vielfältig einsetzbar gedeutet werden. Ludwig Wittgensteins Theorie der Familienähnlichkeiten lässt sich in diesem Zusammenhang sehr gut auf das architektonische Manifest übertragen und veranschaulicht das Phänomen der Offenen Form und der Festen Struktur. Um seine Untersuchungen zur Sprache und die Verwandtschaft ihrer verschiedenen Spielarten zu verbildlichen, bedient sich Wittgenstein der Familie: „Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe.“<sup>134</sup> So wie die Mitglieder einer Familie nicht absolut gleich aussehen, sich aber durch Ähnlichkeiten wie „Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc.“<sup>135</sup> als solche identifizieren lassen, weist auch das architektonische Manifest trotz einer Vielzahl von (formalen) Erscheinungsbildern diverse (strukturelle) Familienähnlichkeiten auf. Wittgensteins Ergebnis seiner philosophischen Betrachtung der Familienähnlichkeiten kann somit auch für das architektonische Manifest gelten: „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“<sup>136</sup>

Die nahezu unbeschränkten Möglichkeiten formaler Gestaltung machen das Manifest zu einem scheinbar explizit bei Architekten beliebten Ausdrucksmittel. Es ist durch seine

---

<sup>133</sup> Vgl. Petit 2003, 6-13.

<sup>134</sup> Wittgenstein 1967, 48.

<sup>135</sup> Ebda., 49.

<sup>136</sup> Ebda., 48.

formale Flexibilität in der Lage, sich immer wieder anzupassen, zu verändern – ohne dabei seinen gattungsspezifischen Merkmalen zu widersprechen – und wird somit zum zeitlosen Medium.

### *Offene Form – Beispiele formaler Vielfalt*

Zunächst einmal weisen viele Manifeste ein **persönliches Element** auf, das in erster Linie den eigenen Standpunkt von dem der anderen abgrenzt. Die vertretene Position wird hiermit unmissverständlich als die eigene deklariert und gewinnt an Stärke, da der Leser sich keinem anonymen „Man“, sondern einer in den meisten Fällen klar identifizierbaren Einzelperson oder Gruppe gegenüber sieht. Im *Bauhausmanifest* von Walter Gropius beispielsweise ist ein solches „Wir“ allerdings nicht nur ein Symbol einer Gruppe (in dem Fall des Staatlichen Bauhauses in Weimar), sondern stellt mehr noch einen direkten Appell an alle Geistesgenossen dar: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!“<sup>137</sup> Der Leser fühlt sich so unweigerlich direkt angesprochen und eingebunden, als ein Teil der durch das Manifest vermittelten „neuen“ Ideologie. Bei vielen Manifesten, vor allem jenen, die von einer Einzelperson ausgehen, geschieht dies auf eher subtile Weise, indem ein „Ich“ klar und deutlich zwischen gut und schlecht unterscheidet. Didier Fiuza Faustinos *Antibodies*, das mit dem eindeutigen Satz, „These are my desires, these are my needs“<sup>138</sup>, schließt, und vor allem Robert Venturis *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto* sind hierfür gute Beispiele. Venturi macht in kurzen aufeinanderfolgenden Sätzen deutlich, was er mag und was nicht: „I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence [...] nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of [...]“<sup>139</sup>

Einige Manifesttexte gehen sogar noch ein Stück weiter und versuchen durch die Anrede des Lesers mit du/ihr und der Bezeichnung des Schreibenden/Mitteilenden mit ich/wir einen

---

<sup>137</sup> Gropius 1981, 47.

<sup>138</sup> Faustino/Bureau des Mésarchitectures 2004.

<sup>139</sup> Venturi 1966, 22.

Pakt zwischen dem Autor und den zu Überzeugenden aufzubauen. Im wahrsten Sinne des Wortes wie ein Glaubensbekenntnis wirkt insofern das *Credo* von Henry van de Velde aus dem Jahre 1907, indem er den Leser ermahnt: „Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen.“<sup>140</sup>

In jedem Fall ist die Anwesenheit und Abhängigkeit vom Autor beim Manifest meist unumgänglich, da es als performative Äußerung notwendigerweise an die Autorität des Sprechers gebunden ist. Manifeste beschreiben durch ihre sprachlichen Äußerungen nicht nur einen Sachverhalt, sondern wollen diesen auch durch eben die Äußerung selbst erschaffen. Das Manifest lässt sich eben nicht durch die Loslösung von seinem Urheber identifizieren<sup>141</sup>, oder wie es Roland Barthes bezeichnete, durch den „Tod des Autors“, sondern gerade durch das persönliche Element. Zwar hat Barthes Recht, wenn er den Leser als Zielpunkt, auf den die Wirkung des Textes ausgerichtet ist, beschreibt<sup>142</sup>, doch liegt bei den meisten Manifesten der entscheidende Faktor im Ausgangspunkt des Autors. Stärke und Wirkung des Textes liegen also in seinem Ursprung. Ein Manifest lebt weniger durch seinen Inhalt als vielmehr durch seine Form, Struktur und besonders durch die Autorschaft. Denn ein anonymes Manifest erlaubt keine Identifizierung des Lesers mit einer konkreten Autorschaft, kann somit wenig überzeugen und hätte schlussendlich in etwa die Durchschlagskraft einer Wasserpistole – oder, um mit den Worten von Charles Jencks zu sprechen, den Effekt eines „volcano capped by smoke detectors.“<sup>143</sup> Das persönliche Element bzw. die offensichtliche Autorschaft ist zudem besonders beim Manifest wichtig, um den Text einem bestimmten Diskurs zuzuordnen, ihn zu kontextualisieren<sup>144</sup>, da ein Manifest an sich ein neutrales Medium ist, solange es nicht näher definiert wird. Den Punkt des Kontexts bzw. der Aktualität werden wir in der folgenden Analyse noch genauer betrachten können.

Die formale Eigenschaft des persönlichen Elements macht also bereits deutlich, wie vielfältig nutzbar und flexibel das Manifest ist.

---

<sup>140</sup> Van de Velde 1981, 14.

<sup>141</sup> Barthes 2000, 182.

<sup>142</sup> Ebda., 192.

<sup>143</sup> Jencks 2009, 111.

<sup>144</sup> Foucault 2000, 201f.



Robert Venturis bereits angesprochenes „behutsames Manifest“ stellt insofern einen Sonderfall dar, als dass es eigentlich einen Widerspruch birgt. Neben dem persönlichen Element stellt nämlich der **aggressive Ton** ein oft verwendetes und beliebtes formales Mittel beim architektonischen Manifest dar. Alles andere als behutsam setzen beispielsweise CoopHimmelb(l)au (1980) und Lebbeus Woods (1993) ihre Manifeste ein. Im ersten Fall fordern Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, die 1968 ihr Architekturbüro in Wien gründeten, nach den „beschissenen“ siebziger Jahren voller „verklemmter Architekturprojekte“<sup>145</sup> einen erweiterten Architekturbegriff und drücken dies in einer aggressiven, fast schon vulgären Sprache aus:

„Wir aber haben keine Lust [...] Wir haben es satt [...] Wir wollen Architektur, die mehr hat. Architektur, die blutet, die erschöpft [...] Architektur muss schluchtig, feurig, glatt, hart, eckig, brutal, rund, zärtlich, farbig, obszön, geil, träumend, vernägend, verfernend, nass, trocken und herzsschlagend sein. Lebend oder tot.“<sup>146</sup>

Genauso aggressiv, doch weniger vulgär, wirkt im Vergleich dazu Lebbeus Woods Text mit dem einfachen Titel *Manifesto*, indem er, diesmal in der Ich-Form, sein Missfallen gegenüber der Architektur seiner Zeit ausdrückt: „Architecture is war. War is Architecture. I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms.“<sup>147</sup>

Die beiden letztgenannten Beispiele zeigen, dass das Manifest oft durch die Verwendung eines aggressiven Wortschatzes zu provozieren versucht – mit dem Zweck Aufmerksamkeit zu erregen und letztlich zu überzeugen. Dieser nie auf Beweisen aufgebaute „initial shock“<sup>148</sup> soll den Leser unmittelbar ins Geschehen ziehen und im Optimalfall Handlungen verursachen. Ein Paradebeispiel für solch einen Schock zu Beginn eines Manifests ist zudem die bereits angesprochene Beschreibung der zügellosen Autofahrt, die Filippo Tommaso Marinetti einleitend zu seinem futuristischen Manifest schildert.

---

<sup>145</sup> CoopHimmelb(l)au 2004, 263.

<sup>146</sup> Ebda.

<sup>147</sup> Woods 2006, 304.

<sup>148</sup> Caws 2001, xxv.

Als Urvater des Manifests im Rahmen von Werbung und Propaganda steht Marinetti allerdings weniger für die formale Nutzung des aggressiven Tonfalls bei seinen Manifesten, sondern vielmehr für die bis zur Perfektion getriebene Verwendung **grafischer Mittel**, um der inhaltlichen Wirkung eines Manifesttextes auch visuell gerecht zu werden. Doch auch das formale Mittel der Grafik zieht sich durch die Geschichte des architektonischen Manifests und wird oft verwendet. In seinen *Arbeitsthesen*<sup>149</sup>, die 1922 zusammen mit seinem Entwurf für ein Bürogebäude aus Stahlbeton erscheinen, setzt Mies van der Rohe das Wort „B Ü R O H A U S“, die eigentliche Überschrift, über die ganze Breite und in die Mitte seines Textes und verbindet damit nicht nur inhaltlich zwei Teile des Manifests, sondern schafft auch einen geschickten grafischen Bezug. Noch plakativer ist die Verbindung zwischen Inhalt und Grafik bei Hannes Meyer. Seine Thesen zum *Bauen*<sup>150</sup> wirken vor allem optisch wie eine Architektur aus Text. So bilden die einzelnen Wörter durch vielseitige Unterschiede in Satz, Zeilenabstand, Versatz, Abstand und den Wechsel zwischen Fettgedrucktem und Kursivem zum Beispiel Strukturen, die an geschlossene Wandflächen mit Fensteröffnungen, einzelne Stockwerke, Treppenaufgänge, ein Fundament, ja sogar an eine Dachterrasse erinnern. Ein zeitgenössischeres Beispiel finden wir bei Rem Koolhaas, dessen einleitendes Manifest<sup>151</sup> zu seiner Publikation *Delirious New York* grafisch das Thema des Werkes insofern aufgreift, als dass die einzelnen Überschriften und knappen Abschnitte als Blockstruktur Manhattans interpretiert werden können.

Mehr noch aber als an der Vielfalt der grafischen Mittel bedienen sich Architekten, und nicht zuletzt Rem Koolhaas, am Repertoire der **rhetorischen Mittel**, wenn es darum geht, ihr Verständnis von Architektur und ihre Visionen in Form von Manifesten unmissverständlich zu vermitteln. Dass Koolhaas zunächst als Drehbuchautor und Journalist gearbeitet hat, bevor er sich gänzlich der Architektur verschrieben hat, ist beispielsweise an zwei hervorragend eingesetzten Metaphern eben jener Einleitung zu *Delirious New York* zu sehen: Zuerst bezeichnet er Manhattan als „the 20th century’s Rosetta Stone.“<sup>152</sup> Der Stein von Rosette wurde Ende des 18. Jahrhunderts im Niltal entdeckt und trug maßgeblich zur

---

<sup>149</sup> Mies van der Rohe 1981, 70.

<sup>150</sup> Meyer 1981, 110-111.

<sup>151</sup> Koolhaas 1994, 9-11.

<sup>152</sup> Ebda., 9.

Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen bei, da auf ihm ein Text sowohl in Altgriechisch und Demotisch als auch in Hieroglyphen eingemeißelt ist. Koolhaas deutet so darauf hin, dass das Phänomen Manhattan für ihn einen Schlüssel zum Verständnis von Architektur und Urbanität der Moderne darstellt.

In der zweiten Metapher am Ende seines Manifests vergleicht er Manhattan mit „Movie stars who have led adventure-packed lives,<sup>153</sup> die zudem keine Zeit haben und daher unfähig sind, ihr Leben zu erzählen. Er rechtfertigt damit seine Funktion als Ghostwriter Mannhattans und verhilft dem Manifest somit durch die Verwendung dieses Begriffs zu einem Eigenleben, nimmt sich auf der einen Seite als Autor zurück, was den Text stärker und wirkungsvoller machen soll, betont dadurch aber wiederum seine Autorschaft. Dies stellt einen interessanten Umgang mit dem zu Beginn dieses Kapitels angesprochenen persönlichen Element dar, zeigt aber auch, wie wichtig dieser Faktor beim architektonischen Manifest ist.

Eine besonders bildreiche, fast hymnisch-expressive Sprache verwenden Coop Himmelb(l)au 1968 in dem einem Gedicht gleichenden Manifesttext *Am Anfang war die Stadt*. Inhaltlich liest sich der Text wie ein Vorbote zu Koolhaas' *Delirious New York*, da auch hier New York als eine Art reale Utopie verstanden wird, doch formal sehen wir uns einem höchst poetischen Text gegenüber: „Die Stadt pulsiert wie ein Herz, die Stadt fliegt wie der Atem. Und ein expandierendes Lebensgefühl erfüllt diese imaginären Städte.“<sup>154</sup> Auch Bruno Tauts *Frühlicht*<sup>155</sup> von 1921 kommt einem feierlichen Gedicht nahe. Voller Wiederholungen und Ausdrücke der Umgangssprache hingegen ist seine Streitschrift *Nieder der Seriosismus!*, in der es heißt: „'Oh! Unsere Begriffe: Raum, Heimat, Stil – !' Pfui Deuwel, wie stinken die Begriffe! [...] Jagt ihre Schulen auseinander, die Professorenperücken sollen fliegen, wir wollen mit ihnen Fangball spielen. Blast, blast!“<sup>156</sup>

Zuletzt zeigt auch ein zeitgenössisches Manifest aus dem Jahre 2009 die geschickte und wirkungsvolle Verwendung der Wiederholung als rhetorisches Mittel. In Lebbeus Woods *Slow Manifesto* betont die ständige Wiederholung des Wortes „architecture“ in Verbindung

---

<sup>153</sup> Ebda., 11.

<sup>154</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 Anfang Stadt, 26.

<sup>155</sup> Taut 1981 Frühlicht, 60.

<sup>156</sup> Taut 1981, Seriosismus, 54.

mit der Aufzählung verschiedener Eigenschaften die Forderung des Autors für die Architektur der zeitgenössischen Städte.<sup>157</sup>

Das *Slow Manifesto* führt uns zu dem Element der **Ironie**, das ein häufig genutztes Mittel von Manifesten ist und sich in verschiedenen formalen Merkmalen zeigt. In diesem konkreten Fall entsteht die Ironie durch den bewusst gesetzten Gegensatz des im Titel als „slow“ bezeichneten Manifests und seines durch die monotonen, rhythmischen, oben angesprochenen Wiederholungen, verursachten schnellen Inhalts. Das Element der Ironie ist ebenfalls in Rem Koolhaas *Junkspace*<sup>158</sup> oder auch bei Le Corbusier in seinen *Leitsätzen des Städtebaus*<sup>159</sup> festzustellen.

Das architektonische Manifest ist ein Medium mit nahezu uneingeschränkten formalen Möglichkeiten. Es gibt keine Regel, die seine Form bestimmt. Alle genannten Beispieltex-te haben formal nichts gemeinsam, was sich zu einer Definitionsregel der Textform ausbauen ließe. Und dennoch behaupte ich, dass es sich bei allen um architektonische Manifeste handelt, die Gemeinsamkeiten aufweisen, aus denen sich (strukturelle) Regeln ableiten lassen. Zunächst einmal entsteht aus dem Phänomen der besagten Vielfalt die Überlegung der „**Offenen Form**“ als erster Teil meiner Definition des architektonischen Manifests. Sie ist eine Qualität der Freiheit, die auch der Architekt an seiner (Entwurfs)Arbeit schätzt. Doch zeichnet sich nicht auch jeder Entwurf, jedes Projekt, jede Architektur durch eine gewisse feste Struktur aus?

#### *Feste Struktur – Eigenschaften des architektonischen Manifests*

Die Eigenschaften der „**Festen Struktur**“ sind eher funktionaler Natur und sollen als Kern meiner Arbeit im Folgenden analysiert werden. Meiner Ansicht nach haben sie das Potenzial, das architektonische Manifest als Textform und Werkzeug plausibel und greifbar zu machen, sind doch auch sie deckungsgleich mit vielen Eigenschaften des

---

<sup>157</sup> Woods 2009.

<sup>158</sup> Vgl. Koolhaas 2006, 370-172.

<sup>159</sup> Vgl. Le Corbusier 1981 Städtebau, 86.

Architekturentwurfs. Folgende Kriterien sollen hierzu anhand von jeweils einigen Manifestbeispielen genauer untersucht werden:

1. PROSPEKTIV – Ausgehend vom Hier und Jetzt ist ein architektonisches Manifest immer Ausdruck einer zukunftsgerichteten Dringlichkeit.
2. ALTERNATIV – Ein architektonisches Manifest stellt eine Alternative, einen neuen Weg zu etwas Bestehendem dar, das in Frage gestellt wird.
3. PROGRAMMATISCH – Ein architektonisches Manifest folgt einem durchdachten Plan/Programm.
4. INSTRUMENTELL – Ein architektonisches Manifest ist instrumenteller Natur; als Mittel zum Zweck ist es der Praxis der Architektur als nutzungsorientierte Disziplin unterworfen.
5. PERFORMATIV – Ein architektonisches Manifest entspricht seinem Inhalt, es ist sein Inhalt. Indem es seine Forderung ausspricht, will es diese auch erschaffen. Als „Sprechakt“ ist es der Handlung näher als rein theoretischen Überlegungen.
6. BESTIMMEND – Einem architektonischen Manifest liegt eine klare Haltung zugrunde, die präzise und ohne Kompromiss formuliert wird. Es agiert vorschreibend (präskriptiv), nicht beschreibend oder analytisch. Es blendet die vorhandene Analyse bewusst aus und präsentiert nur das „Endergebnis“.

Die Dualität (lat. dualis = „zwei enthaltend“, „Zweiheit“) aus Offener Form und Fester Struktur bildet in dieser Arbeit meine Definition des architektonischen Manifests.

Im ersten Teil der folgenden Analyse werde ich anhand eines repräsentativen und allgemein als Klassiker des architektonischen Manifests anerkannten Textbeispiels die Gültigkeit meiner Theorie darlegen, indem ich an diesem einen Manifest alle der sechs oben genannten Parameter aufzeige. Bei dem ausgewählten Beispiel handelt es sich um das erste Manifest der Stijl-Gruppe *'De Stijl' Manifest I* aus dem Jahre 1918. Diese Auswahl begründet sich zum einen darin, dass es sich, obwohl nicht nur von Architekten verfasst, um einen anerkannten Manifestklassiker in der Architektur handelt,<sup>160</sup> sowie in der klaren Struktur

---

<sup>160</sup> Vgl. Conrads 1981, 36.

und dem Aufbau des Textes (sowohl formal als auch inhaltlich), was eine gleichwertig deutliche Analyse der angeführten sechs wesentlichen Eigenschaften des architektonischen Manifests möglich macht.

Der zweite Teil besteht aus der detaillierten Auseinandersetzung mit den einzelnen Parametern, die jeweils unter Heranziehung weiterer Manifest-Beispiele bekräftigt werden.

#### **4.2 *De Stijl Manifest I* – ein Analysebeispiel**

Das *De Stijl Manifest I* wurde im November 1918 als Auftakt des zweiten Jahrgangs der gleichnamigen Zeitschrift veröffentlicht und besteht aus neun knapp formulierten Punkten, die das Programm der 1917 unter Federführung des Malers Theo van Doesburg gegründeten niederländischen *De Stijl*-Bewegung darstellen. Die Gruppe setzte sich aus Mitgliedern der Bereiche Kunst, Architektur und Literatur zusammen und forderte eine radikal neue Ästhetik in Kunst und Architektur, die sich von den Darstellungsmethoden der traditionellen Kunst unterschied und mit Hilfe der grundlegenden Prinzipien des Dualismus (z.B.: Individuelles und Universelles, Objektives und Subjektives, Farbe und Nicht-Farbe, Symmetrie und Asymmetrie) zu einem abstrakten Funktionalismus puristischer Formensprache gelangen wollte.

Auch wenn es sich beim *De Stijl Manifest I* um eine Mischform handelt, da es vor allem im Bereich der Bildenden Kunst anzusiedeln ist, muss es dennoch ebenso als architektonisches Manifest bezeichnet werden. Nicht nur, dass die *De Stijl*-Bewegung starke Präsenz in der Architektur gezeigt hatte, auch gehören zu den Mitunterzeichnern des vorliegenden Manifests mit Robert van 't Hoff und Jan Wils zwei Architekten. Eines der wichtigsten Beispiele architektonischer Umsetzung des Programmes der *De Stijl*-Bewegung ist beispielsweise das von Gerrit Rietveld und Truus Schröder im Jahre 1924 errichtete Haus Schröder in Utrecht.

*Manifest I* von „Der Stil“, 1918<sup>161</sup>

1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.
2. Der Krieg destruktiviert die alte Welt mit ihrem Inhalt: die individuelle Vorherrschaft auf jedem Gebiet.
3. Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewusstsein enthält ans Licht gebracht: gleichmässiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.
4. Das neue Zeitbewusstsein ist bereit sich in allem, auch im äusserlichen Leben zu realisieren.
5. Tradition, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.
6. Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst — indem sie die natürliche Form aufhoben — dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen Kunsta Ausdruck, der äussersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs, im Wege steht.
7. Die Künstler der Gegenwart haben, getrieben durch ein und dasselbe Bewusstsein in der ganzen Welt, auf geistigem<sup>162</sup> Gebiet teilgenommen an dem Weltkrieg gegen die Vorherrschaft des Individualismus, der Willkür. Sie sympathisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell, streiten für die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur.
8. Das Organ „Der Stil“, zu diesem Zweck gegründet, trachtet dazu beizutragen, die neue Lebensauffassung in ein reines Licht zu stellen. Mitwirkung aller ist möglich durch:
9. I. Als Beweis von Zustimmung, Einsendung (an die Redaktion) von Namen (genau), Adresse, Beruf.  
II. Beiträge im weitesten Sinne (kritische, philosophische, architectonische wissenschaftliche, litterarische, musikalische u. s. w. sowie reproductieve) für die Monatschrift „Der Stil“.  
III. Übersetzung in andere Sprachen und Verbreitung der Ansichten, die in „Der Stil“ veröffentlicht werden.

Unterschrift der Mitarbeiter:

THEO VAN DOESBURG, Maler.

ROBT. VAN 'T HOFF, Architect.

VILMOS HUSZAR, Maler.

ANTONY KOK, Dichter.

PIET MONDRIAAN, Maler.

G. VANTONGERLOO, Bildhauer.

JAN WILS, Architect.

---

<sup>161</sup> Petersen 1968, 238-239.

<sup>162</sup> An dieser Stelle wurde das niederländische „geestelijk“ in der Übersetzung von Peterson falsch übertragen („geistlichem“), daher habe ich eine sinngemäße Korrektur vorgenommen.

Wie erwähnt, ist das Manifest immer Ausdruck eines neuen, prospektiven Gedankens, einer avantgardistischen Idee und nimmt stets (und dies meist durch Ablehnung des Bisherigen) Bezug auf den aktuellen Kontext. Die **Prospektivität** ist ein wichtiger, wenn auch scheinbar auf der Hand liegender Punkt, der die erste Eigenschaft des architektonischen Manifests darstellt. Seinen Kontextbezug und seine auf die Zukunft gerichtete Dringlichkeit zeigt das von Ulrich Conrads als „das berühmte und in seinen Folgen erst heute [bei Erstveröffentlichung des Buches 1964] recht einschätzbare“,<sup>163</sup> erste Manifest der *De Stijl*-Bewegung an verschiedenen Stellen. So heißt es beispielsweise im dritten Punkt: „Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewusstsein enthält ans Licht gebracht [...]“<sup>164</sup> Hier wird eindeutig von einer „neuen Kunst“ als Ausdruck eines „neuen Zeitbewusstseins“ gesprochen. Wenn zudem im siebten Punkt von den „Künstlern der Gegenwart“<sup>165</sup> die Rede ist, so ist dies ganz klar ein Beleg dafür, dass dieses Manifest nicht nur im damaligen Kontext des Hier und Jetzt verfasst wurde, sondern darüber hinaus seine Ziele bereits als gegenwärtig betrachtet.

Die Prospektivität und deren Ausdruck im Text ist eng verbunden mit der zweiten wichtigen Eigenschaft: der **Alternative**. Die häufige Wiederholung des „Neuen“ – so etwa im ersten, dritten, vierten und sechsten Punkt – trägt nicht nur zur Betonung der Aktualität (und des Blicks in die Zukunft) bei, sondern soll durch den entstehenden Kontrast zur „alten Welt“<sup>166</sup> verdeutlichen, dass sich das Manifest als alternativ zu etwas bereits Bestehendem sieht.<sup>167</sup> Der Kontrast des neuen Gedankens zu diesem bereits Bestehenden (in diesem Fall das Individuelle) wird noch verschärft, wenn Letzteres im fünften Punkt in Frage gestellt wird: „Tradition, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.“<sup>168</sup>

Um seine Ideologie zu vermitteln, bedient sich das architektonische Manifest eines **Programms**. Die etymologische Herkunft des Wortes ist das griechische *prógramma*,

---

<sup>163</sup> Conrads 1981, 36.

<sup>164</sup> Peterson 1968, 239.

<sup>165</sup> Ebda.

<sup>166</sup> Ebda., 238.

<sup>167</sup> „Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein“, Ebda.

<sup>168</sup> Ebda., 239.



welches einer „schriftlichen Bekanntmachung“ oder einer „Tagesordnung“ entspricht.<sup>169</sup> Ein Programm beschreibt somit nicht zwangsläufig eine numerisch gelistete Reihenfolge von Ordnungspunkten oder Veranstaltungen, sondern vor allem eine Darlegung von Grundsätzen, in die Zukunft gerichteten Konzeptionen zur Erreichung eines bestimmten Ziels, d.h. einen „Arbeitsplan“,<sup>170</sup> der explizit auf die Umsetzung zukünftiger Ziele gerichtet ist. Beim architektonischen Manifest ist der Ausdruck einer Ideologie anhand eines genauen „Plans“ (meist in Form einer Aufzählung!) vor allem im Hinblick auf seine Handlungsnähe von Wichtigkeit. Im Falle des hier vorliegenden *De Stijl Manifest I* handelt es sich um solch einen durchdachten Plan, der bereits formal durch die Aufzählung der Punkte eins bis neun ersichtlich ist. Doch auch auf funktionaler Ebene ist der Text programmatisch und weist eine genau strukturierte gedankliche Abfolge auf. Der Text lässt sich in drei Teile gliedern und knüpft somit, wie im Kapitel 2.1.1 ausgeführt, an die Dreiteilung des frühen politischen Manifests und des *Futuristischen Manifests* an. So bilden die ersten fünf Punkte eine „Beschreibung“ der Ausgangssituation und des (geschichtlichen) Kontexts („Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst“<sup>171</sup>). Der Kern des Manifests wird durch den sechsten und siebten Punkt gebildet, in welchen die eigentlichen Forderungen des Programms vermittelt werden. Dieser zweite Teil beginnt als Konsequenz der einleitenden Ausgangssituation folgerichtig mit den Worten „Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf [...]“<sup>172</sup> Der dritte und letzte Teil dieser Dreiteilung besteht aus den übrigen Punkten (acht und neun) sowie den Unterschriften aller Mitunterzeichner. Wie schon im politischen Manifest des 16. Jahrhunderts schließt der Text der *De Stijl*-Bewegung mit einer Auseinandersetzung mit der praktischen Umsetzung.

Der Aspekt der praktischen Umsetzung der Ideologie führt uns nun zur nächsten Eigenschaft, der instrumentellen Natur. Ein architektonisches Manifest ist ein **Instrument**, d.h. Mittel zum Zweck, ohne einen Selbstzweck zu verfolgen. Pragmatisch und unverblümt formuliert, orientiert es sich an der Praxis. Wird dies bereits im siebten Punkt ersichtlich,

---

<sup>169</sup> Programm, Brockhaus Enzyklopädie Online, 2012.

<sup>170</sup> Peterson 1968, 239.

<sup>171</sup> Ebda., 238.

<sup>172</sup> Ebda., 239.

wenn es heißt, „Sie sympathisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell, streiten für die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur“<sup>173</sup>, so ist besonders die Aufforderung an die interessierte und die selbe Ideologie teilende Leserschaft zur Einsendung eigener Beiträge im neunten Punkt<sup>174</sup> ein starkes Indiz für den instrumentellen Charakter.

Dieser letzte Abschnitt des Manifests ist ebenfalls Ausdruck einer weiteren Eigenschaft. Durch die explizite Aufforderung der Leserschaft unter Angabe von konkreten Parametern bezüglich der einzusendenden Beiträge im neunten Punkt<sup>175</sup> sowie der zuletzt aufgeführten „Unterschrift der Mitarbeiter“<sup>176</sup> will das *De Stijl Manifest I* der Handlung näher sein als rein theoretischen Überlegungen. Es ist insofern Ausdruck von **Performativität**, da es nicht nur seine Forderungen ausspricht, sondern diese im selben Moment auch erschaffen will.

Die letzte Eigenschaft der Theorie der Festen Struktur ist zugleich die wichtigste. Es handelt sich um den Ausdruck einer klaren Position, einer Haltung, für die ein **bestimmender Ton** gewählt wird. Dabei geht man präzise und kompromisslos vor, wie im sechsten Punkt des *De Stijl Manifest I* festzustellen ist, wenn hier in einem direkten Aufruf an alle Anhänger vom „Ausmerzen“ bzw. „Ausrotten“ des alten Kunstverständnisses zugunsten einer neuen plastischen Kunst die Rede ist:

„Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst [...] dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen Kunstausdruck, der äussersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs, im Wege steht.“<sup>177</sup>

Auch der erste Satz des achten Punktes zeigt diese präzise und bestimmt formulierte Forderung: „Zu diesem Zweck gegründet“, versuche *De Stijl* die neue Lebensweisheit in

---

<sup>173</sup> Ebda.  
<sup>174</sup> Ebda.  
<sup>175</sup> Ebda.  
<sup>176</sup> Ebda.  
<sup>177</sup> Ebda.

bestimmter Art und Weise durchzusetzen.<sup>178</sup> Des Weiteren präsentiert ein Manifest seinem Wesen nach immer nur das Endergebnis, d.h. eine These, die keinen Widerspruch duldet. Ein Manifest lässt keinen Platz für Debatten, Dialoge, Argumente und Kompromisse. Indem es den vorhergehenden analytischen Diskurs (im Gegensatz zu anderen textlichen Genres, wie beispielsweise dem Aufsatz) bewusst ausblendet und dem Adressaten des Manifests somit vorenthält, erhält es seinen präskriptiven und oft provokativen Charakter. Ich stimme Charles Jencks zu, wenn er in seinem theatralisch-polemischen und bildreichen Schreibstil formuliert: „Manifestoes, however, are jack-hammered into the mind, like a painful experience [...]“<sup>179</sup> In diesem Sinne einer „schmerzhaften Erfahrung“ ist es kein Zufall, dass im Manifest wiederholt von „Weltkrieg“ die Rede ist und die politische Situation des 1. Weltkriegs als Kampf gegen „das Individuelle“ umgemünzt wird. Die moralisch fragwürdige Verwendung eines der blutigsten Ereignisse der Geschichte als Bild zur Verfechtung einer neuen Kunst zeigt, mit welcher „grenzenloser“ Bestimmtheit eine Haltung im Manifest geäußert werden kann.

### 4.3 I. Prospektiv

„An un-new manifesto is an oxymoron.“<sup>180</sup>

Mary-Ann Caws

Der Begriff „prospektiv“ hat seinen Ursprung im Lateinischen *prospecto* („in die Ferne schauen, Ausschau halten“) und bezeichnet etwas auf die Zukunft gerichtetes, vorausschauendes, etwas die weitere Entwicklung betreffendes, weitsichtiges<sup>181</sup> – kurz: eine Zukunftsvision. Aktualität (im Sinne des lat. *actum* = Handlung, Tat) als Verbindung des Zeitgenössischen und der Handlung und prospektive Dringlichkeit sind zwei Eigenschaften, die jedes Manifest besitzt. Friedrich Wilhelm Malsch meint, dass sich das Manifest durch einen „besonderen Wirklichkeitsbezug, der das Manifest von allen rein literarischen

---

<sup>178</sup> Ebda.

<sup>179</sup> Jencks 2006, 6.

<sup>180</sup> Caws 2001, xxiii.

<sup>181</sup> Stowasser 1998, 413.

Äußerungen unterscheidet“,<sup>182</sup> auszeichnet. Theoretische Reflexionen, die beim Manifest nie offengelegt werden, aber eine spürbare Grundlage darstellen und mit der Formulierung prospektiver Ziele gepaart werden, weisen inhaltlich auf diesen Kontextbezug hin. Formale Indizien lassen sich vor allem in der Benutzung der Zeitform des Präsens, die durch Worte wie „hier, jetzt, heute“ oder „dies“ verdeutlicht wird, erkennen. Allerdings bleibt es beim Manifest nicht bei einer Beschränkung auf die Gegenwart, sondern das verwendete Präsens ist Ausdruck der bereits eingeläuteten Zukunft.

Ein frühes Beispiel eines architektonischen Manifests, an dem sich dieser Bezug zu Kontext und Zukunftsvision seiner Zeit sehr gut feststellen lässt, sind die *Leitsätze* zum „Ausblick auf eine Architektur“, die Le Corbusier zunächst 1920 in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* und drei Jahre später in seiner Publikation *Vers une Architecture* veröffentlicht. Le Corbusier plädiert in diesen programmatischen Leitsätzen für ein radikal neues, industrielles Bauen, dass sich die puristischen Formen und die technoide Ästhetik des Automobils, Flugzeugs und Ozeandampfers zum Vorbild nimmt, und trägt dadurch maßgeblich zum Auftakt der Klassischen Moderne bei. Er trifft mit seinem Text insofern den Nerv der damaligen Zeit, als er „die Herren Architekten“<sup>183</sup> mahnt, sich ein Beispiel am Ingenieur zu nehmen, der uns, „beraten durch das Gesetz der Sparsamkeit und geleitet durch Berechnungen, [...] in Einklang mit den Gesetzen des Universums [versetzt]. Er [und nicht der Architekt] erreicht die Harmonie.“<sup>184</sup>

Die Prospektivität von Le Corbusiers Manifest zeigt sich aber vor allem auf textlicher Ebene: Schon im Titel ist bereits durch das Wort „Ausblick“ eine in die Zukunft gerichtete, vom damaligen Kontext ausgehende Position des Textes impliziert. Le Corbusier schreibt: „Die großen Probleme von morgen, die von den Bedürfnissen der Gesamtheit diktiert werden, werfen die Fragen des Grundrisses erneut auf.“<sup>185</sup> Hier wird nicht nur die Aktualität von den im Text ausgedrückten Gedanken deutlich, sondern auch die zukunftsgerichtete Dringlichkeit des Manifests, da es wie ein Zeichen der Klarheit und Sicherheit meist in

---

<sup>182</sup> Malsch 1996, 28.

<sup>183</sup> Le Corbusier 1981 *Ausblick*, 56.

<sup>184</sup> Ebda.

<sup>185</sup> Ebda., 57.

Zeiten der Unsicherheit und Krise funktioniert. Craig Buckley schätzt dementsprechend besonders „its value as a detector of uncertainty.“<sup>186</sup> Für das am Ende des 1. Weltkriegs entstandene *De Stijl Manifest I* gilt dies besonders. Mit Ausdrücken wie „heutzutage“<sup>187</sup>, „ein großes Zeitalter ist angebrochen“<sup>188</sup> und „unsere Zeit“<sup>189</sup> unterstreicht der Text seinen prospektiven Bezug. So endet der von Ulrich Conrads ausgewählte Auszug von Le Corbusiers Leitsätzen ganz im Sinne eines (prospektiven) Manifests mit dem Satz: „So ist der Schlüssel für die Wiederherstellung des heute gestörten Gleichgewichts ein Bauproblem: Baukunst und Revolution.“<sup>190</sup>

In ähnlicher Weise greift auch ein Manifest aus den 1940er-Jahren ein damals aktuelles Thema auf und entwirft darauf aufbauend prospektive Forderungen. Josep Lluís Sert, Fernand Léger und Sigfried Giedion verdeutlichen in ihren *Neun Punkten über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* die Wichtigkeit und Notwendigkeit monumentaler Bauten. Wie auch später Louis Kahn beklagen sie bei einer Tagung in New York, auf welcher das vorliegende Manifest 1943 entstand, die mangelnde Fähigkeit der modernen Architektur, „bedeutungstragende Monumente“<sup>191</sup> zu schaffen. Diese würde aus einer auf reinen Funktionalismus ausgerichteten Industrieästhetik resultieren. Die Thematik ist damals höchst aktuell, sieht sich doch beispielsweise die amerikanische Architektur seit der von Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock kuratierten Ausstellung *Modern Architecture – International Exhibition* aus dem Jahre 1932 im MoMA und durch die Tatsache, dass die führenden europäischen Architekten, wie Mies van der Rohe und Walter Gropius, an den großen US-amerikanischen Architekturhochschulen lehrten, unter dem Einfluss des „neuen Bauens“. Kahn schaffte es seit den 1950er-Jahren durch seine Bauten, wie beispielsweise dem Erweiterungsbau der *Art Gallery der Yale University* (1951–53) oder der *Phillips Exeter Academic Library* in New Hampshire (1965–71), der modernen amerikanischen Nachkriegsarchitektur ihre Monumentalität zurückzugeben.<sup>192</sup>

---

<sup>186</sup> Craig Buckley in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>187</sup> Le Corbusier 1981 *Ausblick*, 57.

<sup>188</sup> Ebda.

<sup>189</sup> Ebda.

<sup>190</sup> Ebda., 59.

<sup>191</sup> Lampugnani 2004, 168.

<sup>192</sup> Vgl. Rosa 2006, 7-8.

Textlich zeigt sich der Kontextbezug, aber vor allem die Prospektivität des Manifests, wenn auf die Aussage „Die letzten hundert Jahre waren Zeuge der *Entwertung der Monumentalität* [...]. Die heutige Architektur musste [...] einen schweren Weg gehen“,<sup>193</sup> folgender Aufruf folgt: „Die Erfüllung dieser Forderung kann mit den uns zur Verfügung stehenden neuen Ausdrucksmöglichkeiten erreicht werden [...]. Die Situation der Monumente muss geplant werden.“<sup>194</sup> Malsch hat somit auch bezogen auf die Architekten Recht, wenn er behauptet: „Die spezifischen Bedürfnisse der bildenden Künstler hinsichtlich des Manifestes liegen weniger auf textlicher (wie bei den Literaten) als auf kontextueller Ebene.“<sup>195</sup>

Sowohl bei Le Corbusier als auch bei Sert, Léger und Giedion ist festzustellen, dass sich der prospektive Ansatz des architektonischen Manifests zunächst immer aus dem Kontextbezug zu etwas Bestehendem und vor allem zu etwas Vergangenen entwickelt. Die Manifeste der Wiener Architektengruppe CoopHimmelb(l)au gehen allerdings noch einen Schritt weiter und ziehen ihre Aktualität und ihre zukunftsgerichtete Dringlichkeit aus einer regelrecht aggressiven Ablehnung des „Alten“. Martin Puchner bezeichnet dies in seinem Artikel *Manifesto=Theatre* als „denunciations of the past.“<sup>196</sup> So heißt es in CoopHimmelb(l)aus Manifest *Stadt der Natur* von 1978: „Die Natur ist zum Zubehör städtischer Zivilisation geworden. Einer Zivilisation, deren Vorteile wir täglich nutzen, die wir aber hassen [...] Der Traum von der unberührten Landschaft ist ausgeträumt.“<sup>197</sup>

Der Bezug zum Hier und Jetzt findet sich auch in einem weiteren Manifest von CoopHimmelb(l)au. *Die Poesie der Trostlosigkeit* von 1979 verknüpft die aktuelle Situation der Architektur mit einer entsprechenden Forderung für die Zukunft. Allerdings wird die radikal neue Position hier durch eine fast schon pervers und sarkastisch anmutende Befürwortung der aktuellen Situation gestärkt, wenn es heißt:

---

<sup>193</sup> Sert/Léger/Giedion 2004, 168.

<sup>194</sup> Ebda., 169.

<sup>195</sup> Malsch 1996, 35.

<sup>196</sup> Puchner 2009, 18.

<sup>197</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 *Stadt Natur*, 38.

„Wenn es eine Poesie der Trostlosigkeit gibt, so ist es die Ästhetik der Architektur des Todes in weißen Tüchern. Des Todes in verfliesten Spitalzimmern. Der Architektur des plötzlichen Sterbens auf Beton [...] Und so müssen die Gebäude dastehen [...] Wie gebaute Todesengel.“<sup>198</sup>

#### 4.4 II. Alternativ

Die eben besprochene Prospektivität und die zweite Eigenschaft des architektonischen Manifests, die Darstellung einer alternativen Position, sind eng miteinander verbunden. Wenn beispielsweise bei den programmatischen Texten von CoopHimmelb(l)au bisher festzustellen war, dass ihre Prospektivität oftmals aus einer Ablehnung des Status quo resultiert, so zeigen die folgenden Beispiele, dass die Herausbildung einer Alternative oder einer Opposition zu etwas bereits Existierendem ein wichtiger und wesentlicher Faktor ist. Denn um eine neue Idee oder Position überzeugend und erfolgreich vertreten und vermitteln zu können, muss man sich von anderen, konkurrierenden Ideen oder Positionen absetzen.

In ihrem Manifest *Die Zukunft der herrlichen Trostlosigkeit* von 1978 beschreiben CoopHimmelb(l)au zunächst die bestehende Situation: „Wir leben in einer Welt der ungeliebten Dinge, in Requisiten städtischer Zivilisationen, die wir hassen, aber deren Vorteile wir tagtäglich nutzen.“<sup>199</sup> Diese Beschreibung dient dem Aufbau eines Kontrasts und der Stärkung der darauffolgend formulierten Gegenposition. „Eine zeitgemäße Architektur“ wird daraufhin als Alternative „neu definiert“.<sup>200</sup> Eine solche neue Architektur werde es erst dann geben, wenn „die Plätze, Straßen, Gebäude und Infrastrukturen die Spannweite der städtischen Realität erkennen lassen und in der Trostlosigkeit der Stadt zu Zeichen einer faszinierenden Verwahrlosung werden.“<sup>201</sup>

Viele der Manifeste von CoopHimmelb(l)au eignen sich hervorragend, um die Eigenschaft der Alternative zu zeigen, denn der klare und unverblümete, oftmals aggressive Wortlaut macht es leicht möglich, etwaige Kontraste herauszuarbeiten. Die Texte der Wiener

---

<sup>198</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 Poesie Trostlosigkeit, 39.  
<sup>199</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 Zukunft Trostlosigkeit, 36.  
<sup>200</sup> Ebda., 37.  
<sup>201</sup> Ebda.

Architektengruppe zeigen in sehr klarer und bestimmender Weise, dass beim architektonischen Manifest keine Graustufen existieren. Es gibt nur Schwarz und Weiß. Diesen „Revolutionsgestus“ hat das architektonische Manifest vom literarischen Manifest übernommen.<sup>202</sup>

Obgleich selbst als „behutsames Manifest“ bezeichnet, findet sich auch in Robert Venturis *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto* eine alternative Position. Ohne sich eines aggressiven Wortschatzes zu bedienen, schafft es Venturi hier allein durch einfache Gegenüberstellungen („I like ... rather than ...“) und mit Hilfe eines persönlichen Ausdrucks (Ich-Form) eine Opposition aufzubauen: „Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox modern architecture. I like elements which are hybrid rather than `pure`, compromising rather than `clean`, distorted rather than `straightforward` [...].“<sup>203</sup>

Dieser Text deutet allerdings wieder auf die Wichtigkeit der zuvor beschriebenen ersten Eigenschaft des Kontextes hin. Speziell bei Venturis Text wird deutlich, dass ein Manifest immer kontextabhängig sein muss, damit es funktioniert und als solches bezeichnet werden kann. Würde Venturis „gentle manifesto“ beispielsweise nicht die Einleitung zu seinem analytischen Werk *Complexity and Contradiction in Architecture* bilden und somit nicht in einem unmittelbaren Analysekontext stehen, so kämen die sich wiederholenden Verwendungen von „I like“<sup>204</sup>, „I prefer“<sup>205</sup> und „I do not like“<sup>206</sup> eher einer individuellen Meinungsäußerung als einem präzise konzipierten und strukturierten Manifest gleich. In diesem Sinne stellen sowohl Robert Venturis „gentle manifesto“ als auch Rem Koolhaas’ Einleitung zu *Delirious New York* Grenzfälle dar.

Ebenfalls auf sehr subtile Art und Weise zeigt sich die alternative Position bei Cecil Balmonds *Manifesto* in seiner Publikation *Informal* von 2002, in der er seine Theorie zur

---

<sup>202</sup> Malsch 1996, 161.

<sup>203</sup> Venturi 1966, 22.

<sup>204</sup> Ebda.

<sup>205</sup> Ebda.

<sup>206</sup> Ebda.



Erweiterung struktureller Möglichkeiten in der Architektur mit Hilfe der Anwendung nicht-linearer Muster vorstellt.<sup>207</sup>

„Ignoring preconception or formal layering and repetitive rhythm, the *informal* keeps guessing. Ideas are not based on principles of rigid hierarchy but on an intense exploration of the immediate. It is not ad hocism [...] but a methodology of evolving start points [...].“<sup>208</sup>

In sehr klarem, wenn auch sachlichem Ton grenzt er seinen „more subtle approach“<sup>209</sup> von bisherigen (formalen) Methoden ab und bildet so eine Alternative.

Fast 80 Jahre vor Balmonds *Manifesto* entstand das *Manifest V* der niederländischen *De Stijl*-Gruppe. Als letztes Beispiel der „alternativen“ Eigenschaft des Manifests soll es zeigen, dass es sich bei den von mir vorgestellten funktionalen Eigenschaften des architektonischen Manifests um zeitlose Charakteristika handelt, die – in unterschiedlicher Intensität – bei allen Manifesten dieser Gattung festzustellen sind. So setzt sich das 1923 abgefasste und aus acht programmatischen Thesen bestehende *Manifest V* für eine Einheit der Künste, d.h. eine konstruktive Zusammenarbeit von Architekt, Bildhauer und Maler ein<sup>210</sup> und stellt sich gegen die bisherige Trennung von Kunst (Architektur) und Leben, wenn es heißt:

„Durch die Sprengung der Geschlossenheit [...] haben wir die Dualität zwischen Innen und Außen aufgehoben. [...] Wir haben der Farbe ihren richtigen Platz in der Architektur gegeben, und wir behaupten, daß die von der architektonischen Konstruktion getrennte Malerei [...] keinerlei Daseinsberechtigung hat.“<sup>211</sup>

Um der vorgestellten (Op)Position Nachdruck zu verleihen, schließt das Manifest mit der achten These, die durch die alternative Idee eine neue Zeit einläuten soll: „Die Zeit der Destruktion ist zu Ende. Eine neue Zeit bricht an: die Zeit der Konstruktion.“<sup>212</sup>

---

<sup>207</sup> Jencks/Kropf 2006, 353.

<sup>208</sup> Balmond 2006, 353.

<sup>209</sup> Ebda.

<sup>210</sup> Conrads 1981, 62.

<sup>211</sup> De Stijl 1981, 62.

<sup>212</sup> Ebda.

Letztlich muss das architektonische Manifest stets eine Alternative anbieten und darstellen, da es sonst im Widerspruch zu seinem prospektiven Wesen steht. Gerade deshalb hat es das Potenzial, ein nützliches (Schreib-)Werkzeug auf dem Weg zur Entwicklung von Alternativen in der Architektur zu sein oder, wie im *Manifest V* zu lesen ist, eine neue Zeit anbrechen zu lassen, denn: „For one thing is certain: without some kind of a manifesto, we cannot write alternatives that are more than vague utopias; without a manifesto, we cannot conceive the future.“<sup>213</sup>

#### 4.5 III. Programmatisch

„Ein wesentliches Merkmal des Manifests ist sein programmatischer Charakter [...],“<sup>214</sup> schreibt Malsch und spricht damit die für ein architektonisches Manifest wesentliche Darlegung von Grundsätzen und einer Konzeption zur Erreichung eines Ziels an.

1906 lässt der Berliner Architekt Hans Poelzig in seinem manifestartigen Aufsatz zur *Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden* die für das architektonische Manifest typische strenge Programmatik erkennen. Sein Text mit dem Titel *Gärung in der Architektur* weist eine typografische Herausstellung (durch variierende Schriftgröße und Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben) der Hauptthesen seiner Argumentation auf.<sup>215</sup> Obwohl diese noch im Fließtext integriert und nicht durch eine numerische Aufzählung gegliedert sind, strukturieren sie den Text sowohl inhaltlich als auch formal und verleihen ihm so eine gewisse Programmatik.

Noch deutlicher wird der programmatische Charakter in Walter Gropius' *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* von 1919. Hierbei folgt auf eine Einleitung, welche den eigentlichen Manifestcharakter des Textes ausmacht, eine Beschreibung des Lehrprogramms und seiner Struktur. Dieser zweite, sehr sachlich formulierte Teil ist nicht nur in einzelne, mit Überschriften versehene Abschnitte gegliedert, sondern auch diese

---

<sup>213</sup> Obrist 2009, 9.

<sup>214</sup> Malsch 1996, 62.

<sup>215</sup> Poelzig 1981, 10-13.

werden noch einmal in nummerierte Programmpunkte unterteilt, welche wiederum mit „a,b,c...“ usw. bezeichnete Teile aufweisen.<sup>216</sup> Buchstäblich ist der Titel „Programm“ bei Gropius' Text Gesetz.

Die ideologische Argumentation des architektonischen Manifests zur Stärkung seiner Überzeugungs- und Vermittlungskraft verleiht ihm seinen programmatischen Charakter. Dieser kann sich durch verschiedene visuelle Formen, wie Aufzählungen, Auflistungen, nummerierte Thesen oder auch einfach stichwortartig zeigen. Als denkbar kurz, knapp und puristisch erweist sich das Manifest *Raumstadt* von Friedrich Kiesler aus dem Jahre 1926. Der Text besteht aus nur acht Zeilen, wobei er fünf durchnummerierte Forderungen enthält, wovon keine aus einem vollständigen Satz besteht. So lauten beispielweise die Punkte drei und vier: „3. Keine Mauern, keine Fundamente. 4. Ein Bausystem von Spannungen (tension) im freien Raume.“<sup>217</sup> Ein höherer Grad an Pragmatismus ist wohl kaum vorstellbar und so wird Kieslers Manifest der Programmatik durch seine „bullet form“ gerecht.

Die folgenden beiden Beispiele sind neueren Datums und zeigen einen etwas anderen Umgang mit der Programmatik. Lebbeus Woods *Slow Manifesto* von 2009 ist vor allem in formaler Hinsicht beachtenswert, da der gesamte, sich über eine Seite hinziehende Text eine einzige Aufzählung ist. In seinem Manifest formuliert Woods deutlich, welche Architektur die „neuen Städte“ laut seiner Überzeugung verlangen bzw. ablehnen. „The new cities demand an architecture that [...]“<sup>218</sup> Darauf folgend ist das Wort „architecture“ nicht weniger als 26 Mal zu zählen – jeweils mit verschiedenen Adjektiven versehen und nicht ein einziges Mal durch einen Punkt getrennt, sondern lediglich durch eine Vielzahl von Bindestrichen. Obwohl hier keine numerische Aufzählung wie im Falle Kieslers vorliegt, können wir hier durchaus von programmatischen Thesen sprechen.

Im nächsten Beispiel lässt sich eine Programmatik feststellen, die weniger formal als vielmehr inhaltlich ungewöhnlich ist. „Der programmatische Charakter der Textgattung

---

<sup>216</sup> Gropius 1981, 48-49.

<sup>217</sup> Kiesler 1981, 92.

<sup>218</sup> Woods 2009, 1.

[des Manifests] kommt in *Delirious New York* deutlich zum Ausdruck“,<sup>219</sup> schreibt Martino Stierli über Rem Koolhaas städtebauliche Analyse von Manhattan. Schaut man sich die kurzen, prägnant formulierten, an „Häuserblöcke“ erinnernden Abschnitte des einleitenden Manifests an, so ist durchaus eine gewisse Programmatik festzustellen. Doch bezieht sich Stierli mit seiner Aussage eher auf die inhaltliche Ebene und argumentiert, dass Koolhaas' Text als programmatisch im Sinne eines „Architekturmanifests“<sup>220</sup> zu bezeichnen sei, da er die typische proaktive Programmatik lediglich in eine retroaktive umwandle.<sup>221</sup> Dem kann man allerdings nur bedingt zustimmen, da die bisherige Arbeit bereits deutlich gemacht hat, dass das Wesen eines Manifests begründet in seiner Aktualität, seinem Streben nach einer Alternative und dem Ausdruck seiner Programmatik zwangsläufig zukunftsbezogen, d.h. prospektiv, sein muss. Koolhaas zeigt zwar, dass in *Delirious New York* durch die Verbindung mit dem späteren Manifest der *Bigness* Zukunftspotenzial steckt, muss jedoch auf Grund der Tatsache, dass nur die Einleitung Manifestcharakter aufweist und der übrige Teil der Publikation höchst analytisch ist, als Grenzfall betrachtet werden.

Den funktional stärksten Ausdruck von Programmatik beim architektonischen Manifest schaffen zweifelsohne die Manifeste der Situationisten, die sich Ende der 1950er- bis in die späten 1960er-Jahre hinein für einen unitären Urbanismus, d.h. eine kreative Verbindung von Kunst und Alltag einsetzten.<sup>222</sup> Situationistische Projekte wie Constants *New Babylon* versuchen in diesem Sinne „[...] die Theorie von einem unitären Urbanismus zu materialisieren, ein kreatives Spiel mit einer imaginären Umwelt zu erhalten, die an die Stelle der unzureichenden, unbefriedigenden Umwelt des heutigen Lebens gesetzt ist.“<sup>223</sup> Ein gutes Beispiel hierfür sind etwa die *Situationistischen Definitionen* von 1958, welche die Grundlage der Stadtutopie *New Babylon* (1960) sowie des späteren *Internationale Manifest* (1966) dieser Gruppe bilden und 11 Punkte postulieren, die das Situationistische Programm kurzgefasst und klar vermitteln und dadurch ihren Manifestcharakter erhalten:

---

<sup>219</sup> Stierli 2013, 51.

<sup>220</sup> Ebda., 59.

<sup>221</sup> Vgl. ebda., 59.

<sup>222</sup> Vgl. Conrads 1981, 165.

<sup>223</sup> Constant 1981, 170.

- „1. Die Situationisten müssen bei jeder Gelegenheit rückschrittliche Ideologien und Kräfte bekämpfen [...].
- 2. Niemand darf seine Zugehörigkeit zur I.S. nur als Ausdruck prinzipieller Zustimmung betrachten [...].
- 4. Das Mindestprogramm der I.S. umfaßt den Versuch einer vollkommenen Raumkunst [...].“<sup>224</sup>

Der funktionale Charakter des architektonischen Manifests liegt nicht zuletzt in der inhaltlichen und formalen Struktur seines prospektiven Programms. Die treffenden Worte Stierlis eignen sich exzellent, zur vierten Eigenschaft überzuleiten, denn das architektonische Manifest ist für das im Folgenden Gesagte der Ausdruck par excellence:

„Architekturtheorie beschränkt sich gegenüber der Baupraxis also keineswegs auf eine sekundäre, nachgereichte und beschreibende Funktion; vielmehr ist sie darauf aus, allgemeine Prinzipien zu postulieren, die dann im Prozess des Bauens umgesetzt werden.“<sup>225</sup>

#### 4.6 IV. Instrumentell

Ein architektonisches Manifest ist instrumenteller Natur. Es geht weit über eine rein theoretische Programmatik hinaus und schlägt immer die notwendige Strategie vor, um das Geforderte auch umzusetzen. Das Programmatische und das Instrumentelle sind somit nicht voneinander zu trennen.

Ein sehr gutes Beispiel der engen Verbindung beider Eigenschaften ist das aus dem Jahre 1960 stammende *Programm für ein mobiles Bauen*. 1958 hatte sich eine Gruppe junger Architekten verschiedener europäischer Nationen, die sich *Groupe d'Études d'Architecture mobile (GEAM)* nannte, in Rotterdam getroffen, um sich den durch das letzte CIAM-Treffen (1956) aufgeworfenen Fragen der urbanen Mobilität und Kommunikation zu widmen.<sup>226</sup> Dieses Arbeitsgespräch brachte das *Programm für ein mobiles Bauen* hervor. Das Manifest gliedert sich in vier programmatisch abgefasste Thesen (A,B,C und D), wobei jede dieser

---

<sup>224</sup> Constant/Debord 1981 Definitionen, 153.

<sup>225</sup> Stierli 2013, 51.

<sup>226</sup> Conrads 1981, 160.

Thesen verschiedene Unterpunkte aufweist, die präzise Forderungen und Vorschläge darstellen. Der Text lässt einen dreiteiligen Aufbau erkennen: Die ersten beiden Teile (A und B) kritisieren die „katastrophalen Schwierigkeiten des modernen Städtebaues“<sup>227</sup> und beschreiben deren Umstände. Der darauffolgende Teil C stellt sieben Leitsätze „zur allgemeinen Verbesserung dieser Zustände“<sup>228</sup> auf. Der letzte Teil allerdings verleiht dem Manifest seinen instrumentellen Charakter, denn er geht über die Programmatik von Teil C hinaus und präzisiert die vorgenannten sieben Programmpunkte im Hinblick auf ihre praktische Umsetzung.

„D. Zur Verwirklichung der ausgeführten Prinzipien schlägt GEAM vor, folgende Techniken zu erarbeiten:

1. Entwicklung von variablen und austauschbaren Konstruktionselementen, wie zum Beispiel:

- a) Außenwände,
- b) Innenwände,
- c) bewegliche Fußböden und Decken.“<sup>229</sup>

Das Manifest ist somit als eine der Textsorten in der Architekturtheorie zu bezeichnen, welche „als ‚operative Kritik‘ zu verstehen sind, das heißt darauf aus sind, die Geschichte [...] so darzustellen, dass sich daraus Regulative für die architektonische Produktion der Gegenwart ableiten lassen.“<sup>230</sup> Das architektonische Manifest wird als Instrument genutzt, das einen Standpunkt und ein Programm in eine konkrete Praxisstrategie projiziert.

Ein weiteres Manifest, das sich die Entwicklung einer Praxisstrategie oder Arbeitsmethode zum Ziel setzt, ist das *Doorn Manifesto* von 1954. Benannt nach dem Ortsteil Doorn der niederländischen Gemeinde Utrechtse Heuvelrug nahe Utrecht, welcher als Treffpunkt dieser CIAM-Zusammenkunft diente, sieht der Text die Notwendigkeit, die in der *Charta von Athen* (1933) festgelegte Unterteilung der Städte in vier Kategorien weiter auszuarbeiten („Our statement tries to provide a method which will liberate still further this

---

<sup>227</sup> GEAM 1981, 160.

<sup>228</sup> Ebda.

<sup>229</sup> Ebda., 161.

<sup>230</sup> Stierli 2013, 50.

potential<sup>231</sup>). Hierzu wird als konkrete Arbeitsmethode vorgeschlagen, „that the working parties [...] operate each in a field (not a point) on the Scale of Association [...] This will enable us to study particular functions in their appropriate ecological field.“<sup>232</sup> Im letzten Satz wird sogar explizit von einer „method of work“<sup>233</sup> gesprochen.

Auch frühere Manifeste der CIAM, wie die *Erklärung von La Sarraz*<sup>234</sup> (1928), das Gründungsmanifest der Bewegung, oder die berühmte *Charta von Athen* selbst, machen den instrumentellen Charakter des architektonischen Manifests durch ihre mit praxisorientierten Vorschlägen erweiterte Programmatik deutlich. Letztere zeigt eine Reihe numerisch gelisteter Lehrsätze und Forderungen, die jeweils durch darauffolgende instrumentelle Ausführungen erweitert werden. So heißt es beispielsweise unter Punkt 76, der fordert, dass das menschliche Maß als Basis für alle Maßstäbe dienen soll:

„Die Skala der Maße, die auf Flächen oder Entfernungen anzuwenden sind, die Skala der Entfernungen, die in ihrer Beziehung zum natürlichen Verhalten des Menschen geprüft werden müssen, Maßstäbe für Stunden-Pläne, die bestimmt werden müssen, indem man den Tageslauf der Sonne berücksichtigt.“<sup>235</sup>

Hier wird konkret aufgezählt, in welchen Bereichen der Praxis die postulierte Forderung umzusetzen ist. Bezüglich seines instrumentellen Charakters unterscheidet sich das architektonische Manifest nicht nur von anderen Textgattungen, sondern ist auch einzigartig innerhalb der verschiedenen Manifestgattungen. Die instrumentelle Eigenschaft ist eine der wichtigsten und in seiner Intensität architekturenspezifisch. Einzig das Künstlermanifest weist diesen Charakterzug auf, wenn auch nicht so ausgeprägt. So schreibt Malsch:

„Da seine [des Künstlermanifests] Bezugsrahmen die visuelle Produktion sind, stehen texttheoretische Reflexionen und Systematisierungen nicht im Vordergrund. [...] Der Umgang mit Sprache ist bei bildenden Künstlern notwendigerweise nicht von

---

<sup>231</sup> Bakema/van Eyck u. a. 1993, 183.

<sup>232</sup> Ebda.

<sup>233</sup> Ebda.

<sup>234</sup> Lampugnani 2004, 120-123.

<sup>235</sup> CIAM 1981 Charta, 131.

ästhetischen Kriterien bestimmt wie bei Literaten. Ihr Zugriff ist pragmatisch geprägt, denn die Texte, die sie produzieren, erhalten nur in seltenen Fällen einen vom malerischen, bildhauerischen usw. Werk unabhängigen Status.<sup>236</sup>

Dies trifft umso mehr auf das architektonische Manifest zu, zumal die Architektur eine hochgradig praxis- und nutzungsorientierte Disziplin ist.

Le Corbusier war nicht nur als einer der Hauptverantwortlichen an der oben genannten *Charta von Athen* beteiligt, auch verfasste er 1926 zusammen mit Pierre Jeanneret seine berühmten *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, die zu den wegweisenden architekturtheoretischen Schriften der Klassischen Moderne zählen. Darüber hinaus allerdings stellt dieser Text ein Paradebeispiel für die Eigenschaft des Instrumentellen beim architektonischen Manifest dar, da er wie kaum ein zweiter den Praxisbezug auf die Spitze treibt. Eine wenige Zeilen umfassende Einleitung und ein ebenso kurz gefasster Schlussteil rahmen den aus fünf Punkten bestehenden Kern des Textes. In fünf Absätzen beschreibt Le Corbusier seine Grundelemente modernen Bauens bestehend aus: den Stützen, den Dachgärten, der freien Grundrissgestaltung, dem Langfenster und der freien Fassadengestaltung. Würde die Beschreibung dieser *Fünf Punkte* alleine stehen, d.h. Einleitung und Schluss („Die dargestellten fünf Punkte bedeuten eine fundamental neue Ästhetik. Es bleibt uns nichts mehr von der Architektur früherer Epochen [...]“,<sup>237</sup>) würden fehlen, so sähe man sich nicht mit einem Manifest, sondern mit einer technischen Entwurfsbeschreibung konfrontiert. So heißt es unter dem zweiten Punkt, den Dachgärten:

„Andererseits verlangt der Eisenbeton einen Schutz gegen die Veränderlichkeit der Außentemperatur. Zu starkes Arbeiten des Eisenbetons wird durch Erhaltung einer bleibenden Feuchtigkeit auf dem Dachbeton verhindert. Die Dachterrasse genügt beiden Forderungen (regenfeuchte Sandschicht, mit Betonplatten bedeckt, in den Fugen derselben Rasen [...]).“<sup>238</sup>

Die Präzision des Ausdrucks und das fachspezifische Vokabular vermitteln nahezu den Eindruck einer konstruktiven Bauanleitung. Die *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*

---

<sup>236</sup> Malsch 1996, 39.

<sup>237</sup> Le Corbusier/Jeanerret 1981 *Fünf Punkte*, 94.

<sup>238</sup> Ebda., 93.



bewegen sich dementsprechend an der Schwelle zwischen Manifest und Sachtext. Der Praxisbezug ist hier hervorragend festzumachen und zeigt, dass das architektonische Manifest nicht als alleinstehendes Kunstwerk, sondern als Mittel zum Zweck gedacht ist.<sup>239</sup>

Der Text *Wir fordern*, der im Jahre 1963 begleitend zur Ausstellung *Heimat, Deine Häuser* in Stuttgart erschien, umfasst lediglich eine Seite und gliedert sich in neun Abschnitte. Jeder Abschnitt stellt eine konkret und detailliert ausformulierte Forderung dar. Anders als bei Le Corbusiers *Fünf Punkten* finden wir hier keine bautechnisch präzisen Beschreibungen, die den instrumentellen Charakter des Textes ausmachen würden. Die Handlungsnahe (und hier zeigt sich bereits die Schnittstelle zur Eigenschaft der Performativität, da ein Manifest Handlungen nicht nur beschreibt und fordert, sondern diese auch unmittelbar hervorrufen möchte) drückt sich hier vielmehr dadurch aus, dass es sich nicht nur um aufgelistete Forderungen handelt, sondern diese mit einem direkten Appell an bestimmte Gruppen und Instanzen wie den Staat, das Land, die Grundbesitzer, die Architekten und die Presse gerichtet sind.<sup>240</sup> „Das Manifest dient als Motor [...], nicht nur im Sinne der Erklärung bzw. Proklamation von programmatischen Grundsätzen, sondern auch bei der Verwirklichung des Projekts“, schreibt Benedikt Hjartarson.<sup>241</sup>

#### 4.7 V. Performativ

Performativität bezeichnet „in der wissenschaftlichen Diskussion die wirklichkeitsstiftende Kraft sprachlicher Äußerungen, die, indem sie gesagt werden, etwas tun.“<sup>242</sup> Sie stellt somit einen engen Zusammenhang von Sprechen und Handeln dar. Die beschriebene Handlung wird durch die sprachliche Äußerung, sei es in verbaler oder in textlicher Form, wie beim Manifest, zugleich vollzogen.<sup>243</sup> Aussagen wie „Ich gratuliere dir“ oder „Ich taufe dich auf den Namen...“ sind geläufige Beispiele für performative Sprache. Das zuletzt erwähnte Manifest *Wir fordern* stellt insofern ein gutes Beispiel für den performativen Charakter des

---

<sup>239</sup> Vgl. Malsch 1996, 240.

<sup>240</sup> Bächer u. a. 1981, 177.

<sup>241</sup> Hjartarson 2013, 347.

<sup>242</sup> Performativität, Brockhaus Enzyklopädie Online, 2012.

<sup>243</sup> Performativ, Duden online, 2013.

architektonischen Manifests dar, als es durch den angesprochenen direkten Appell an verschiedene Gruppierungen und Institutionen, denen es dadurch eine konkrete Handlungsanweisung gibt, der Praxis näher ist als der Theorie. Über die Handlungsnähe des Manifests schreibt die Schriftstellerin und Mitherausgeberin der britischen Kunstzeitschrift *Afterall* Melissa Gronlund: „It voices what is already there and, in so voicing it, creates it. [...] The manifesto oscillates between a mode of deixis (pointing at something) and performativity, calling it into being.“<sup>244</sup> Wenn sich das Manifest im Allgemeinen also bereits an der Schwelle zwischen dem (theoretischen) Verweis auf etwas im Kontext Stehendes und der (praktischen) Verwirklichung desselben in Form einer „Handlung“ bewegt, so ist das architektonische Manifest der Handlungsebene zwangsläufig noch näher, da es, wie im Kapitel 2.3.6 erwähnt, das (Schreib-)Werkzeug einer höchst praxisorientierten Disziplin darstellt.

Der textliche Ausdruck der Performativität bei architektonischen Manifesten funktioniert neben der inhaltlich-funktionalen häufig über die grafisch-formale Ebene. Die nächsten Beispiele zeigen, dass das Manifest seinen Inhalt nicht nur vermitteln, sondern selbst zu diesem werden möchte. Bereits im Kapitel 4.1 zur formalen Vielfalt des architektonischen Manifests sind uns Mies van der Rohe's *Arbeitsthesen* von 1923 begegnet, weil sie sich auf interessante Weise verschiedene grafische Mittel zu Nutze machen. Da es in dem Text auch inhaltlich um ein Bürogebäude geht (das Manifest wurde 1922 zusammen mit einem Entwurf für ein Bürogebäude aus Stahlbeton veröffentlicht), kann die grafische Betonung des Wortes „B Ü R O H A U S“<sup>245</sup>, das mitten im Fließtext im Blocksatz-Format über eine ganze Zeile gesetzt wurde, als ein performatives Zeichen im weitesten Sinne gedeutet werden, da das Manifest das „moderne Bürohaus“ nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern auch visuell.

Ein Manifest will sein Inhalt sein. Dieser Behauptung versucht sich Mary-Ann Caws mit Hilfe des von Robert Venturi und Denise Scott Brown in *Learning from Las Vegas* gezeichneten Bildes der Ente und des dekorierten Schuppens im Vergleich mit dem Manifest zu nähern:

---

<sup>244</sup> Gronlund 2009, 13.

<sup>245</sup> Mies van der Rohe 1981, 70.

„[...] the manifesto is on the side of the duck and not of the decorated shed. What is meant to sell duck, he says, wants to look like duck. But what shelters as shed can be ornamented: decoration is appendage. Manifesto is duck. What it wants to sell is itself.“<sup>246</sup>

So wie die Ente will also auch das architektonische Manifest so aussehen (so sein) wie das, was es verkaufen (vermitteln) möchte. In diesem Sinne ist es höchst performativ. Die zwei nun folgenden Manifeste stellen hierfür hervorragende Beispiele dar:

Rem Koolhaas behandelt in seinem Text *Bigness, Or the Problem of Large* von 1994 buchstäblich das Problem der Größe im urbanen Architekturkontext. Nicht nur inhaltlich legt Koolhaas durch den in der „gewichtigen“ Monographie *S,M,L,XL* seines *Office for Metropolitan Architecture* (OMA) publizierten Text seine Theorie der *Bigness* dar, sondern drückt diese auch performativ durch das Format aus: Der Haupttitel „Bigness“ und der Untertitel „Or the Problem of Large“<sup>247</sup> kontrastieren in ihrer Schriftgröße stark, auch wird der über zwanzig Seiten umfassende Text, welcher mit durchschnittlich drei Wörtern pro Zeile übermässig groß beginnt, sukzessive kleiner.<sup>248</sup>

Auch die Form des Manifests *Architecture Refuses* von 2004 entspricht exakt seinem Inhalt. Als Ausgangspunkt seines Manifests stellt Pier Vittorio Aureli die grundsätzliche Verneinung alles bisher Dagewesenen fest, die allen Manifesten zueigen ist. Er stellt sich des Weiteren die Frage: „What sort of *position* is possible today within the current fundamentalism of pluralism?“<sup>249</sup> Mit seinem Manifest *Architecture Refuses* gibt er die seiner Ansicht nach einzig logische Antwort: keine Antwort! Die konsequente Ablehnung jeder Position stellt für ihn keine automatische Verneinung aus Prinzip dar, sondern funktioniert „as strategic nihilism, as strategy of refusal aimed to constantly reframe the possibilities of (absolute) potentiality.“<sup>250</sup> Er sieht das Bewusstsein über alles Abgelehnte als mögliches Potenzial, neue Ideen zu entwickeln und neue Wege zu gehen („It has been said that one can find

---

<sup>246</sup> Caws 2001, xxv.

<sup>247</sup> Koolhaas 1995, 495.

<sup>248</sup> Ebda., 495-517.

<sup>249</sup> Aureli 2009, 45.

<sup>250</sup> Ebda.

some of architecture's meaning by looking not at what architects do, but at what they refuse to do.<sup>251</sup>).

Der Ausdruck dieses Inhalts ist ein gutes Beispiel für die Performativität beim architektonischen Manifest. Das in einzelne Absätze gegliederte Manifest ist eine einzige Aufzählung von Verneinungen bezogen auf die heutige Zeit, aber auch auf verschiedene berühmte Architekten der Architekturgeschichte, wie zum Beispiel:

„For Leon Battista Alberti – no Gothic cathedrals, no castles, no arches on columns, no complicated decorative patterns, no irregular plans, no urban fantasies, no architectural illiteracy, no building spontaneity, no vernacular, no world beyond our world.“<sup>252</sup>

Nicht nur bezogen auf Aurelis Strategie der Verneinung und den performativen Ausdruck derselben in seinem Manifest, sondern auch auf das architektonische Manifest im Allgemeinen bezogen hat Martin Puchner Recht, wenn er behauptet: „The manifesto does not merely describe a history of rupture, but produces such a history, seeking to create this rupture actively through its own intervention.“<sup>253</sup> Auch das Manifest *Architecture Refuses* beschreibt nicht nur eine Reihe von Verneinungen, sondern es ist zugleich selbst eine Verneinung der „proposition by negation“<sup>254</sup>, die den Charakter des Manifests ausmacht, indem es diese auf die Spitze treibt und daraus eine Position macht. In diesem Sinne ist Aurelis Text nicht nur ein schönes Beispiel von (Selbst)Kritik an der Form des Manifests, sondern vor allem ein exzellentes Beispiel für Performativität.

So radikal wie seine inhaltliche Position, so radikal, bestimmend und kompromisslos bezogen auf Sprache, Wortwahl und Kürze ist auch CoopHimmelb(l)aus Manifest *Architektur muss brennen*. Kurze, bildreiche Sätze, eine radikale und teilweise vulgäre Sprache sowie ein äußerst aggressiver Tonfall machen den performativen Ausdruck dieses Manifests aus: „Lebend oder tot. Wenn sie kalt ist, dann kalt wie ein Eisblock. Wenn sie heiß

---

<sup>251</sup> Ebda., 44.

<sup>252</sup> Ebda.

<sup>253</sup> Puchner 2009, 18.

<sup>254</sup> Aureli 2009, 45.

ist, dann so heiß wie ein Flammenflügel. *Architektur muss brennen.*<sup>255</sup> Kein Wort ist überflüssig, alles ist knapp und kompromisslos formuliert. Die Forderung eines erweiterten Architekturbegriffs und die bewusste, aggressive Überzeichnung räumlicher Spannungen findet in diesem Text seine poetische Entsprechung<sup>256</sup> und trägt wesentlich zum performativen Ausdruck bei, da die unzensuriert scharfe und derbe Wortwahl dem Inhalt entspricht. Des Weiteren stellt die Verwendung von Sprache in Form von Schrift (Manifest) besonders für CoopHimmelb(l)au als Architekten, die sich in der Regel bildlich ausdrücken, eine „wichtige Möglichkeit der kontextuellen Intervention außerhalb ihrer Werke“<sup>257</sup> dar. Am 09. Dezember 1980 um 20:35 Uhr verbrannten CoopHimmelb(l)au die temporäre Installation eines 15 Meter hohen „Flammenflügels“ aus Stahl im Innenhof der „Alten Technik“ der TU Graz.<sup>258</sup> Diese „brennende Architektur“, deren Flammengeräusche über eine Tonanlage verstärkt wiedergegeben wurden und deren Hitze die meisten Scheiben der historischen Hoffassaden zerstörte,<sup>259</sup> war der Anlass des Manifests und zeigt die unmittelbare Handlungsnähe, die in *Architektur muss brennen* zum Ausdruck kommt. Worte haben nicht nur eine performative Funktion, sondern im Gegensatz zur gesprochenen Sprache mitunter auch die Macht der zukünftigen Wirksamkeit: „Einerseits realisiert der Sprechakt (oder der Schreibakt) unmittelbar das, was gesagt wird [...]; andererseits haben die in die Welt gesetzten Wörter und Worte ihre eigene Macht, die sich vom direkten Sprechakt unterscheidet, diesen in die Zeit verlängert.“<sup>260</sup>

#### 4.8 VI. Bestimmend

„Nicht wir haben uns zu verändern, um in Architektur zu leben, sondern die Architektur hat so auf unsere Bewegung, unser Gefühl, unsere Stimmung, unsere Emotion zu reagieren, daß wir in ihr leben wollen.“<sup>261</sup>

---

<sup>255</sup> CoopHimmelb(l)au 2004, 263.

<sup>256</sup> Lampugnani 2004, 263.

<sup>257</sup> Malsch 1996, 41.

<sup>258</sup> Vgl. Werner 2000, 12.

<sup>259</sup> Vgl. ebda.

<sup>260</sup> Malsch 1996, 41.

<sup>261</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 Nicht wir, 27.

Das Manifest, aus dem dieses Zitat stammt, endet nicht nur mit der performativen Aussage „Wir sagen das“<sup>262</sup>, sondern bedient sich auch bezogen auf seine Sprache eines ähnlich deutlichen und bestimmenden Tonfalls wie *Architektur muss brennen*. Der Titel des 1970 von CoopHimmelb(l)au verfassten Textes *Nicht wir haben uns zu verändern* ist ebenso eindeutig wie bestimmend und ist Ausdruck der letzten und zugleich allerwichtigsten der sechs zu analysierenden Eigenschaften des architektonischen Manifests: Ein Manifest ist immer der Ausdruck einer Haltung. Erinnern wir uns an die etymologische Herkunft des Wortes Manifest, so muss dies *per definitionem* zutreffen: „mit der Hand aufzuschlagen“ und „ein klares Urteil zu fällen“ lauten die wörtlichen Übersetzungen aus dem Lateinischen. Bereits seit seiner Entstehung im 16. Jahrhundert ist das Manifest von dieser Eigenschaft maßgeblich geprägt. Ein Manifest ist also „immer Ausdruck einer thematischen Position, der sich der oder die Autoren und Anhänger verpflichtet fühlen.“<sup>263</sup> Auch CoopHimmelb(l)aus *Die Zukunft der herrlichen Trostlosigkeit* endet mit einem klaren Statement als Zusammenfassung des Textinhalts: „Alles, was gefällt, ist schlecht. Alles, was funktioniert, ist schlecht. Gut ist, was akzeptiert werden muß.“<sup>264</sup> Deutlicher kann man eine Position nicht ausdrücken. CoopHimmelb(l)aus Texte sind der Beweis dafür, dass das Manifest zum Ausdruck einer klaren Position nicht nur auffallend sein darf, sondern sich darüber hinaus aufbäumen und erheben muss.<sup>265</sup> Ein Manifest ist also stets kompromisslos, distanziert sich von Dialogen, Debatten, Argumentationen, und bezieht in Form von Behauptungen und Entscheidungen klar Stellung.<sup>266</sup>

Das Manifest *Wat is DE 8?* (1927) der niederländischen Architektengruppe *DE 8*, das sich in seiner antiästhetischen Haltung sowohl gegen die Vertreter der avantgardistischen *De Stijl*-Bewegung als auch gegen die der expressionistischen Amsterdamer Schule richtet<sup>267</sup>, zeigt durch die performative Struktur seines Aufbaus eine klare Positionierung. „Ähnlich einer Auftragsliste oder einer Abrechnung sind die einzelnen Punkte [die zur Beantwortung der

---

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Malsch 1996, 56.

<sup>264</sup> CoopHimmelb(l)au 2005 *Zukunft Trostlosigkeit*, 37.

<sup>265</sup> Vgl. Caws 2001, xix.

<sup>266</sup> Ursprung 2013, 20-21.

<sup>267</sup> Vgl. Lampugnani 2004, 113.

im Titel des Manifests gestellten Frage „Was ist DE 8?“ dienen sollen] subordiniert, um quasi in einer Summe zu resultieren.“<sup>268</sup> Die Essenz dieser Philosophie liegt darin, dass Architektur nichts anderes als Resultat ist.<sup>269</sup> Und dieses Resultat lautet dem bestimmenden Ausdruck des vorliegenden Manifests zufolge: „DIE 8 IST RESULTANTE DIE 8 IST un-ästhetisch. DIE 8 IST un-dramatisch. DIE 8 IST un-romantisch. DIE 8 IST un-kubistisch.“<sup>270</sup>

Ebenfalls auf ein „klares Resultat“ zielend, d.h. sehr puristisch und bestimmend, liest sich Mies van der Rohes Manifest *BAUEN* aus dem Jahre 1924. Dieses umfasst nur wenige Zeilen und ist knapp und programmatisch formuliert: „Es gibt keine Form an sich. [...] Form als Ziel ist Formalismus; und den lehnen wir ab.“<sup>271</sup> Mies van der Rohes Text zeigt in seiner Präzision und Kürze die Eindeutigkeit bezogen auf eine Haltung, die unabdingbare Grundlage des Manifests ist. Folgen wir diesem Gedanken, so können wir Bernard Tschumi durchaus zustimmen, wenn dieser eben jene Klarheit und Eindeutigkeit als beim Manifest wesentlich herausstellt: „Manifesto is not about the question if it works or not, but is to articulate something in the clearest possible way. [...] Manifestos are actually very important as a set of landmarks, benchmarks.“<sup>272</sup>

Im Gegensatz zum puristischen und fast technischen Schreibstil von Mies van der Rohes Manifest zeigt sich beim *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* von Friedensreich Hundertwasser eine ebenso ausführlich wie bestimmt formulierte Haltung. Das mehrseitige, dichte Manifest von 1958 weist unzählige Stellen auf, an denen der Ausdruck einer eindeutigen und kompromisslosen Haltung gezeigt werden kann, doch um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werde ich nur ein paar Textstellen anführen. Der Künstler Hundertwasser ruft in seinem Manifest nicht nur zur Revolte gegen die seiner Meinung nach Hühnerkäfigen gleichenden „Schachtelkonstruktionen“<sup>273</sup> der funktionalen „Gebilde von Mies van der Rohe, Neutra, Bauhaus, Gropius, Johnson, Le

---

<sup>268</sup> Ebda.

<sup>269</sup> Ebda.

<sup>270</sup> DE 8 2004, 114.

<sup>271</sup> Mies van der Rohe 2004, 86.

<sup>272</sup> Bernard Tschumi in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>273</sup> Hundertwasser 1981, 152.

Corbusier usw.<sup>274</sup> auf, sondern verleiht seiner anti-funktionalen und anti-klinisch-modernen Haltung durch seine Forderung nach systematischer „schöpferischer Verschimmelung“ Ausdruck:

„Die materielle Unbewohnbarkeit der Elendsviertel ist der moralischen Unbewohnbarkeit der funktionellen, nützlichen Architektur vorzuziehen. [...] da wir uns leider noch nicht im Transautomatismus der Architektur befinden, müssen wir vorerst einmal die totale Unbewohnbarkeit, die schöpferische Verschimmelung in der Architektur so rasch wie möglich anstreben.“<sup>275</sup>

Die inhaltliche Radikalität und Einzigartigkeit von Hundertwassers „schmutziger“ Position in ihrem größtmöglichen Kontrast zum „klinisch-reinen“ Funktionalismus der Klassischen Moderne macht dieses Manifest so speziell und gleichzeitig aber so hervorragend in seiner Herausstellung der Eigenschaft der klaren Haltung beim architektonischen Manifest.

Das architektonische Manifest unterscheidet sich neben einer eindeutig formulierten Haltung vor allem dadurch von anderen Textgattungen in der Architekturtheorie, wie beispielsweise dem Aufsatz, dass es die eigentliche Analyse, d.h. die Argumentation hinter den Thesen und Forderungen weglässt. Ein Manifest ist immer präskriptiv und niemals analytisch bzw. deskriptiv. Das heißt aber nicht, dass es keine Analyse gibt – ganz im Gegenteil: Mark Wigley zitiert Le Corbusier mit den Worten: „Theory demands concise formulation.“<sup>276</sup> Er führt weiter aus, „that there has to be a sharp point in a manifesto, but not without background.“<sup>277</sup> Im Klartext heißt das: Ein Manifest ist stets Ausdruck einer klar formulierten Haltung, die auf einer Argumentation aufbaut, welche allerdings zugunsten des Aufmerksamkeit heischenden Manifest-Faktors verschwiegen wird. Berühmte Manifesttexte beispielsweise von Mies van der Rohe oder Le Corbusier konnten also erst auf Grundlage langjähriger (praktischer und theoretischer) Architekturforschung entstehen. Als Beispiel für ein selbstbezeichnetes Manifest, das diesem Kriterium nicht genügt, möchte ich an dieser Stelle Patrik Schumachers parametristisches Manifest aus dem Jahre 2008

---

<sup>274</sup> Ebda.

<sup>275</sup> Ebda., 149-150.

<sup>276</sup> Mark Wigley in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

<sup>277</sup> Ebda.



anführen. In seinem Text mit dem Titel *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto* versucht Schumacher computerbasiertes Entwerfen anhand von Manipulation datentechnischer Repräsentation, d.h. verschiedener Parameter wie zum Beispiel Koordinaten, als „the great new style after modernism“<sup>278</sup> zu postulieren. Der mehrseitige Text verwendet allerdings zur Ausformulierung seiner These nicht nur verschiedene Quellennachweise in Form von Endnoten, sondern argumentiert seine Behauptungen präzise. Die Wortwahl entspricht demzufolge weniger einem Manifest als vielmehr einem wissenschaftlichen Aufsatz, wenn es zum Beispiel heißt: „My thesis is therefore [...]“<sup>279</sup> oder „Parametricism emerges from [...] This is evidenced by the fact that [...]“<sup>280</sup> Auch inhaltlich tritt der von Schumacher verwendete argumentative Aufbau seines Textes deutlich zum Vorschein: Wenn er argumentiert, dass jede Theorie angreifbar und nicht perfekt ist, so versucht er bereits im Vorraus die Angriffsfläche seiner These durch Rechtfertigung zu minimieren:

„Each of them, at any stage of its development, has unsolved problems and undigested anomalies. All theories, in this sense, are born refuted and die refuted. [...] There can be neither verification, nor final refutation merely on the basis of its built results.“<sup>281</sup>

Ein solches Vorgehen ist absolut konträr zum provokanten und kompromisslosbestimmenden Auftreten eines Manifests. Niemals würde sich ein Text rechtfertigen, welcher als Manifest seiner Gattung gerecht werden will. Aus diesem Grund ist Schumachers *Parametricist Manifesto* nicht als architektonisches Manifest zu bezeichnen, eignet sich aber sehr gut, um die Wichtigkeit der sechsten Eigenschaft desselben herauszustellen: Ein architektonisches Manifest ist immer präskriptiv, niemals deskriptiv, wie Schumachers Text.

---

<sup>278</sup> Schumacher 2008, 1.

<sup>279</sup> Ebda.

<sup>280</sup> Ebda., 2.

<sup>281</sup> Ebda., 1.

Ein architektonisches Manifest ist also ein lautes Genre, ungleich dem Aufsatz.<sup>282</sup> „As if defining a moment of crisis, the manifesto generally proclaims what it wants to oppose, to leave, to defend, to change. Its oppositional tone is conducted of againstness and generally in a spirit of a one time only moment.“<sup>283</sup> Letztlich waren und sind Manifeste ein Schlüsselement, mit dem Architekten Forderungen und Ansprüche bezüglich des Fachgebiets, aber auch bezüglich sozialer und politischer Diskurse kommunizieren<sup>284</sup>, doch ist es eine klare und kompromisslos formulierte Haltung, die es von anderen Textformen unterscheidet und zum Manifest macht. Diese Haltung stellt die unabdingbare Grundlage des architektonischen Manifests dar.

---

<sup>282</sup> Vgl. Caws 2001, xix.

<sup>283</sup> Ebda., xxiii.

<sup>284</sup> Craig Buckley in GSAPP Konferenz: *What happened to the architectural manifesto?*, New York 2011.

## 5. Schlussfolgerung

Zu Beginn dieser Arbeit zeigte uns der wechselseitige Diskurs von Architektur und Literatur, dass das Schreiben seit jeher in der Architektur eine wichtige Rolle spielt und von der eigentlichen Architekturpraxis niemals zu trennen ist, da es das architektonische Projekt zu einem elementar textuellen Charakters macht. Das Manifest ist eine der Textformen, die diesen interdisziplinären Bezug im Rahmen der Architektur verdeutlicht und dessen sich Architekten seit Beginn des 20. Jahrhunderts bedienen, um ihre Vorstellung von Architektur in Form einer Haltung klar und deutlich zu postulieren.

Bei der Untersuchung der Vorgeschichte des architektonischen Manifests stellte sich heraus, dass es auf eine interessante Entwicklungsgeschichte zurückblickt, die weit über den Architekturdiskurs hinausgeht. So wurde das Manifest seit dem späten 16. Jahrhundert von verschiedenen Disziplinen, angefangen bei der Politik über die Literatur bis hin zu Kunst und Architektur als Medium genutzt. Beim Manifest handelt es sich dementsprechend um ein transdisziplinäres Element, das immer einer näheren Spezifizierung bedarf und sich durch den Einfluss verschiedener Disziplinen sowie kultureller Veränderungen gewandelt hat.

Ausgehend von seiner ursprünglichen Bedeutung haben wir das Manifest als einen prospektiven, einfach artikulierten Text programmatischer Form definiert, der eine klar postulierte, aber nicht argumentierte Position vertritt. Hierbei bedient es sich oftmals, aber nicht zwangsläufig, einer Vielfalt formaler Mittel.

Die entwicklungsgeschichtlich und begriffstechnisch bedingte Wandelbarkeit und Flexibilität der Textform des Manifests machte in weiterer Folge seine mangelnde Greifbarkeit im Architekturdiskurs aber auch sein Potenzial bezogen auf die aktuelle architekturpolitische Situation deutlich.

Im Kontext der allumfassenden und weit über den wirtschaftlichen Faktor hinausgehenden Abhängigkeit vom Paradigma des Neoliberalismus stellten wir fest, dass wir uns in der Architektur mit einer Krise der Alternative konfrontiert sehen, in der klare Positionen und

Haltungen in Form von alternativen Projekten dem Dialog, dem Kompromiss und dem Opportunismus gewichen sind. Der Versuch einer gattungsspezifischen Analyse des architektonischen Manifests als Ausdruck klarer Positionen und als mögliches (Schreib-)Werkzeug zu alternativen Architekturprozessen begündete sich in diesem Zusammenhang.

Der typologischen Annäherung an das architektonische Manifest lag im Folgenden die **Dualitätstheorie der „Offenen Form und Festen Struktur“** zugrunde, welche auf der formalen Vielfalt und Wandelbarkeit des Manifest als Qualität des entwerferisch-kreativen Ausdrucks auf der einen Seite, und sechs funktionalen Eigenschaften als feste, strukturbildende Element der Fassbarkeit auf der anderen Seite aufbaut.

Die Flexibilität und Vielfalt der **„Offenen Form“** zeigte sich zum Beispiel durch formale Eigenschaften wie dem persönlichen Element, dem aggressiven Ton, grafischer und rhetorischer Mittel sowie der Ironie.

In der Analyse bildete die **„Feste Struktur“** den Kern der Dualitätstheorie und stellte die notwendige Ergänzung der Offenen Form durch funktionale Parameter dar, die eine einheitliche Gattungsdefinition des architektonischen Manifests ermöglichte. Es stellte sich heraus, dass der Ausdruck von zeitgenössischem Kontext und *Prospektivität* eine ebenso definitionsimmanente Eigenschaft des Manifests ist, wie seine *Alternativität* in Form einer immer neuen Position, die eine bisherige in Frage stellt. Die *Programmatis*, welche wesentlich zum funktionalen Charakter des architektonischen Manifests beiträgt, verleiht den durch das Manifest formulierten Alternativen ihren textlichen Ausdruck. Das prospektive Programm eines jeden architektonischen Manifests stellt zudem die Grundvoraussetzung für die beiden nächsten wichtigen Eigenschaften dar. Da es sich bei der Architektur um eine nutzungsorientierte Disziplin handelt, ist das architektonische Manifest als Mittel zum Zweck der Praxis unterworfen und zeichnet sich stets durch *Instrumentalität* und *Performativität* aus. Letztere macht vor allem deutlich, dass das Manifest der Handlung näher ist als rein theoretischen Überlegungen. Es will die ausgesprochenen Forderungen zugleich erschaffen. Als wesentlichste Eigenschaft des architektonischen Manifests aber stellte sich der Ausdruck einer klaren *Haltung* heraus. In bestimmender Manier wird diese präskriptiv und kompromisslos formuliert und niemals argumentativ untermauert.

Am Anfang dieser Arbeit wurden die beiden grundlegenden Forschungsfrage gestellt, ob eine typologische Betrachtung des architektonischen Manifests als eigene Gattung möglich ist und wenn ja, welches Potenzial es bezogen auf den Architekturprozess hat.

Die Analyse verschiedenster Manifestbeispiele durch die Dualitätstheorie der „Offenen Form und Festen Struktur“ hat gezeigt, dass eine typologische Annäherung des architektonischen Manifests durch eine gattungsspezifische Definition nicht nur möglich, sondern auch auf Grund der aktuellen architekturpolitischen Alternativlosigkeit notwendig ist, da sich das architektonische Manifest vor allem durch seinen Praxisbezug von anderen Manifestgattungen unterscheidet. Die Untersuchung des architektonischen Manifest bestätigt nicht nur, dass es sich hierbei um eine eigenständige Manifestgattung handelt, sondern zeigt durch die Qualitäten der analysierten Dualität, dass es als architektonisches Ausdrucksmittel dem Architekten durch sein entwerferisches und strukturelles Moment ein nützliches (Schreib-)Werkzeug auf dem Weg zu alternativen Architekturen sein kann, da deren Grundlage die Formulierung einer klaren Position ist.

Durch die immanente Dualität von „Offener Form und Fester Struktur“ ist es immer wieder in der Lage, sich den Gegebenheiten anzupassen, sich neu zu generieren und architektonisches Wissen zu produzieren. Genau wie der architektonische Entwurf ist es in seiner Form niemals endgültig, sondern immer transformativ – eine unabgeschlossene Kette von Versionen.<sup>285</sup> Es wird zu einem zeitlosen Werkzeug der Architekturpraxis, das auch zukünftig immer präsent sein und sich weiterentwickeln wird: „There will always be other manifesto styles, even in what seems post-manifesto moment. Someone will come along, alone or in a group, to invite us, loudly, to some new way of thinking.“<sup>286</sup>

Das architektonische Manifest ist nicht der eine zielführende Weg. Es stellt keine Lösung dar, sondern vielmehr ein nützliches Werkzeug. Es ist ein Mittel zum Zweck, eine Form des Ausdrucks einer Idee. Es erschafft keine Ideen, sondern zunächst einmal eine Diskussion. Es ist Ausdruck eines zur Diskussion gestellten Entwurfs, einer positiv formulierte These, die oft auf provokante Weise Kommunikation erzeugt, stets neu hinterfragt und geprüft

---

<sup>285</sup> Vgl. Malsch 1996, 153.

<sup>286</sup> Caws 2001, xxix.

werden will, und so die Position stärkt. Das Manifest kann zur Diskussion anregen und so als Kommunikationsapparat des Architekturdiskurses fungieren.

Das Manifest ist ein Genre, das seit jeher bedingt durch seine Entwicklungsgeschichte zwischen politisch motivierten, prospektiven Forderungen, einem künstlerisch-kreativen Ausdruck und der pragmatischen Umsetzung seiner formulierten Ziele oszilliert. Die Wichtigkeit des Manifests in der Architektur begründet sich in eben diesem Spannungsfeld, denn auch die Architektur ist eine Disziplin, die sich zwischen (gesellschafts)politischen, künstlerischen und technischen Aufgabengebieten bewegt.

In diesem Sinne bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit Anlass zu weiteren Versuchen geben wird, die für die Architektur eminent wichtige Textform des Manifests in Form, Struktur und Potenzial zu untersuchen. Diese Arbeit versteht sich als Öffnung eines Forschungsfeldes für weitere Analysen und soll ein Ansporn für weitere theoretische Grundsatzdebatten über den Charakter und Stellenwert des architektonischen Manifests sein.

Das architektonische Manifest ist eines der wichtigsten und interessantesten (Schreib-)Werkzeuge, die wir haben. Wir Architekten sollten uns darüber bewusst werden und es nutzen – hier, jetzt!

## 6. ANHANG

### 6.1 Bibliographie

**Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter** (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart u.a. 1995, 3-6

**Aureli, Pier Vittorio**: *Architecture Refuses*, in: Serpentine Gallery (Hg.): *Manifesto Marathon*, London 2009, 44–45

**Bakema, Jacob u.a.**: *Doorn Manifesto [1954]*, in: Ockman, Joan (Hg.): *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993, 181–183

**Balmond, Cecil**: *Informal. Manifesto [2002]*, in: Jencks/Kropf 2006, 353

**Barthes, Roland**: *Der Tod des Autors*, übersetzt v. Fotis Jannidis, in: ders.: *Texte und Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 181–193

**Bächer, Max u. a.**: *Wir fordern [1963]*, in: Conrads 1981, 177

**Botton de, Alain**: *Glück und Architektur*, Frankfurt am Main 2008

**Caws, Mary Ann**: *The Poetics of the Manifesto: Nowness and Newness*, in: dies. (Hg.): *Manifesto, a century of isms*, Lincoln 2001, xix–xxxii

**CIAM**: *Charta von Athen - Lehrsätze [1933]*, in: Conrads 1981, 129–138

**Ciré, Annette/Ochs, Haila**: *Die Zeitschrift als Manifest*, in: dies. (Hg.): *Die Zeitschrift als Manifest - Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert*, Basel-Berlin-Boston 1991, 8–12

**Conrads, Ulrich** (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Braunschweig-Wiesbaden 1981

**Constant**: *Neu Babylon [1960]*, in: Conrads 1981, 170–171

**Constant/Debord, Guy**: *Situationistische Definitionen [1958]*, in: Conrads 1981, 153–154

**CoopHimmelb(l)au**: *Architektur muss brennen [1980]*, in: Lampugnani 2004, 263

**CoopHimmelb(l)au**: *Am Anfang war die Stadt [1968]*, in: Kandeler-Fritsch/Kramer 2005, 26

**CoopHimmelb(l)au**: *Die Poesie der Trostlosigkeit [1979]*, in: Kandeler-Fritsch/Kramer 2005, 39

**CoopHimmelb(l)au**: *Die Zukunft der herrlichen Trostlosigkeit [1978]*, in: Kandeler-Fritsch/Kramer 2005, 36–37

**CoopHimmelb(l)au**: *Nicht wir haben uns zu verändern [1970]*, in: Kandeler-Fritsch/Kramer 2005, 27

**CoopHimmelb(l)au**: *Stadt der Natur [1978]*, in: Kandeler-Fritsch/Kramer 2005, 38

**DE 8**: *Wat is DE 8? [1927]*, in: Lampugnani 2004, 113–114

**De Stijl:** *Manifest V: – □ + = R<sub>4</sub>* [1923], in: Conrads 1981, 62–63

**Eisenman, Peter:** *Aspects of Modernism. The Maison Domino and the Self-Referential Sign*, in: *Oppositions* 15/16 [1979], 119–128., dt. *Aspekte der Moderne. Die Maison Domino und das selbstreferentielle Zeichen*, in: Schwarz, Ullrich (Hg.): *Peter Eisenman. Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien 1995, 35–42

**Eisenman, Peter:** *Die formale Grundlegung der modernen Architektur* [1963], in: Oechslin, Werner (Hg.): *Die formale Grundlegung der modernen Architektur*, Zürich 2005, 222–237

**Faustino, Didier Fiuza/Bureau des Mésarchitectures:** *Antibodies. Against A Hygienapolis* [2004], in: <https://media.gta.arch.ethz.ch/downloads/ursprung/Faustino-Antibodies-Against-a-Hygienapolis.pdf>, 28.10.2013

**Fischer, Ole W.:** *From liquid space to solid bodies*, in: Jeinić/Wagner 2013, 14–31

**Foucault, Michel:** *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France* [1978–1979], übersetzt v. Schröder, Jürgen, Frankfurt am Main 2004

**Foucault, Michel:** *Was ist ein Autor?*, übersetzt v. Fotis Jannidis, in: ders.: *Texte und Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 198–232

**GEAM:** *Programm für ein mobiles Bauen* [1960], in: Conrads 1981, 160–161

**Gronlund, Melissa:** *The Manifesto: What's in it for us?*, in: Serpentine Gallery (Hg.): *Manifesto Marathon*, London 2009, 12–16

**Gropius, Walter:** *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* [1919], in: Conrads 1981, 47–50

**GSAPP - The Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University:** *What happened to the architectural manifesto?*, Konferenz am 18.11.2011, New York, in: <http://www.youtube.com/watch?v=ESG6Tr6oOaA>, 17.10.2013

**Harvey, David:** *Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005

**Hays, K. Michael:** *Critical Architecture. Between Culture and Form*, in: *Perspecta* 21. *The Yale Architectural Journal*, Cambridge 1984, 15–29

**Hjartarson, Benedikt:** *Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*, Heidelberg 2013

**Hoekstra, Rixt:** *Neoliberalism and the Possibility of Critique*, in: Jeinić/Wagner 2013, 78–85

**Holt, Michael/ Looby, Marissa:** *What happened to the architectural manifesto?*, in: *Domus*, Op-Ed, 01.12.2011, 1–3

**Hundertwasser, Friedrich:** *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* [1958], in: Conrads 1981, 149–152

**Icon Magazine** 50: *50 Manifestoes*, London 2007

**Jeinić, Ana/Wagner, Anselm:** *Introduction*, in: dies. (Hg.): *Is There (Anti-) Neoliberal Architecture?* (architektur + analyse Bd. 3), Berlin 2013, 6–11

**Jencks, Charles/Kropf, Karl (Hg.):** *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Chichester 2006



- Jencks**, Charles: *The Volcano and the Tablet*, in: Jencks/Kropf, Karl 2006, 2–11
- Jencks**, Charles: *Manifesto*<sup>2</sup>, in: Serpentine Gallery (Hg.): *Manifesto Marathon*, London 2009, 110–117
- Kandeler-Fritsch**, Martina/**Kramer**, Thomas (Hg.): *Get off of my cloud. Wolf D. Prix CoopHimmelb(l)au Texte 1968-2005*, Ostfildern-Ruit 2005
- Kiesler**, Friedrich: *Raumstadtbau* [1926], in: Conrads 1981, 92
- Koolhaas**, Rem: *Bigness, Or the Problem of Large*, in: Koolhaas, Rem/Mau, Bruce: *S,M,L,XL*, New York 1995, 495–517
- Koolhaas**, Rem: *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, Rotterdam 1994, 9–11
- Koolhaas**, Rem: *Junkspace* [2004], in: Jencks/Kropf 2006, 370–372
- Koolhaas**, Rem: *Why I wrote Delirious New York and Other Textual Strategies*, in: *Any 1/0*, 1993, 42–43
- Lahti**, Louna: *Alvar Aalto 1898–1976. Paradies für kleine Leute*, Köln 2004
- Lampugnani**, Vittorio Magnago: *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern-Ruit 2004
- Le Corbusier**: *Ausblick auf eine Architektur. Leitsätze* [1920], in: Conrads 1981, 56–59
- Le Corbusier**: *Leitsätze des Städtebaus* [1925], in: Conrads 1981, 84–89
- Le Corbusier/Jeanneret**, Pierre: *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* [1926], in: Conrads 1981, 93–95
- Malsch**, Friedemann: *„Es wird keine Bilder mehr geben...“. Die Gruppe Geflecht und ihr Manifest*, in: Schmidt-Wulffen, Stefan (Hg.): *Antibjekt. Die Gruppe Geflecht. 1965–1968*, München 1991, 93–105
- Malsch**, Friedrich Wilhelm: *Künstlermanifeste*, Bonn 1996
- Manifest**, in: Brockhaus Enzyklopädie Online, Gütersloh/München 2012, in: <https://tugraz.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/manifest>, 22.10.2013
- Marx**, Karl/**Engels**, Friedrich: *Das Kommunistische Manifest*, London <sup>4</sup>1890, in: <http://marxwirklichstudieren.files.wordpress.com/2012/11/marx-engels-manifest.pdf>, 23.10.2013
- Meyer**, Hannes: *Bauen* [1928], in: Conrads 1981, 110–111
- Mies van der Rohe**, Ludwig: *Arbeitsthesen* [1923], in: Conrads 1981, 70
- Mies van der Rohe**, Ludwig: *BAUEN* [1924], in: Lampugnani 2004, 86
- Moravánszky**, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Wien 2003
- Moréas**, Jean: *Le Symbolisme. Un manifeste littéraire*, in: *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18.09.1886, [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886\\_moreas.pdf](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886_moreas.pdf), 22.10.2013
- Mosebach**, Martin: *Das epische Haus*, in: Nerdinger, Winfried (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht*, München 2006, 20–26
- Obrist**, Hans Ulrich: *Manifesto Marathon*, in: Serpentine Gallery (Hg.): *Manifesto Marathon*, London 2009, 6–9

- Ockman, Joan:** *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993
- Performativ**, in: Duden Online, Bibliographisches Institut, Berlin 2013, in: <http://www.duden.de/rechtschreibung/performativ>, 22.10.2013
- Performativität**, in: Brockhaus Enzyklopädie Online, Gütersloh/München 2012, in: <https://tugraz.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/performativität>, 22.10.2013
- Peter**, Karl-Heinrich: *Proklamationen und Manifeste der Weltgeschichte*, Stuttgart 1964
- Petersen, Ad (Hg.):** *De Stijl 1: 1917–1920. Complete Reprint Vol. 1*, Amsterdam 1968, 238–239
- Petit, Emmanuel J.:** *The Other Architectural [sic] Manifesto: Caricature*, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 49/4, 2003, 6–13
- Poelzig, Hans:** *Gärung in der Architektur* [1906], in: *Conrads* 1981, 10–13
- Programm**, in: Brockhaus Enzyklopädie Online, Gütersloh/München 2012, in: <https://tugraz.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/programm>, 22.10.2013
- Puchner, Martin:** *Manifesto=Theatre*, in: Serpentine Gallery (Hg.): *Manifesto Marathon*, London 2009, 17–32
- Rosa, Joseph:** *Louis I. Kahn 1901–1974. Der Erleuchtete Raum*, Köln 2006
- Schopenhauer, Arthur:** *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Zürich 1988
- Schumacher, Patrik:** *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto* [2008], in: [www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism as Style.htm](http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm), 23.11.2013
- Sert, Josep Lluís/Léger, Fernand/Giedion, Sigfried:** *Neun Punkte über: Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis* [1943], in: *Lampugnani* 2004, 168–170
- Smithson, Robert:** *Kulturelle Gefängnisse* [1972], in: Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hg.): *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln 2000, 185–186
- Soergel, Albert:** *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus*, Leipzig 1925
- Stierli, Martino:** *Der Architekt als Ghostwriter. Zu Rem Koolhaas' Architektur- und Städtebauvertrag Delirious New York*, in: Beyer, Andreas/Simon, Ralf/Stierli, Martino (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, Basel 2013, 48–75
- Stowasser, Joseph M./Petschenig, Michael/Skutsch, Franz:** *Stowasser. Lateinisch – deutsches Schulwörterbuch*, München 1998, 413
- Taut, Bruno:** *Frühlicht* [1921], in: *Conrads* 1981, 60
- Taut, Bruno:** *Nieder der Seriousismus!* [1920], in: *Conrads* 1981, 54
- transRedaktion, ETH Zürich (Hg.):** *trans22-Haltung*, Zürich 2013
- Tschumi, Bernard:** *Foreword*, in: Ockman, Joan: *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993, 11
- Tzara, Tristan:** *7 Dada Manifeste*, Hamburg<sup>3</sup>1984, 40

**Ursprung**, Philip: *Architektur politisch machen?*, in: transRedaktion, ETH Zürich (Hg.): *trans22-Haltung*, Zürich 2013, 18–23

**Van de Velde**, Henry: *Credo* [1907], in: Conrads 1981, 14

**Venturi**, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966

**Wagner**, Anselm: *Kann Architektur neoliberal sein?*, in: Rolshoven, Johanna/Omahna, Manfred (Hg.): *Reziproke Räume. Texte zu Kulturanthropologie und Architektur*, Marburg 2014, 98–115

**Wartburg**, Walter von: *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bd.6, Basel 1969

**Werner**, Frank: *Covering + Exposing. Die Architektur von CoopHimmelb(l)au*, Basel-Berlin-Boston 2000

**Wittgenstein**, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1967, 48–50

**Wright**, Frank Lloyd: *London Lectures 1939*, in: Prosykiuk, Joann/Gale Research Inc. (Hg.): *Modern Arts Criticism Vol.1. A biographical and critical guide to painters, sculptors, photographers, and architects from the beginning of the modern era to the present*, Detroit 1991, 561

**Wolff-Plottegg**, Manfred: *Mit Haltung in Käfighaltung*, in: transRedaktion, ETH Zürich (Hg.): *trans22-Haltung*, Zürich 2013, 114–121

**Woods**, Lebbeus: *Manifesto* [2004], in: Jencks/Kropf 2006, 304

**Woods**, Lebbeus: *Slow Manifesto* [2009], in: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/07/slow-manifesto/>, 24.10.2013

**Ziegenhardt**, Oliver: *Baukulturindustrie: A Polemic*, in: Jeinić/Wagner 2013, 148–157